

Studia Jagellonica Lipsiensia 24

HEIDRUN STEIN-KECKS, BENNO BAUMBAUER,
CHRISTIAN FORSTER UND WILFRIED FRANZEN (HG.)

# Grenzüberschreitungen

## Spätmittelalterliches Kunstschaffen in West-Ost-Mittel-Europa

## Festschrift für Markus Hörsch

# Studia Jagellonica Lipsiensia

im Auftrag des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO)

herausgegeben von
Jiří Fajt und Markus Hörsch

in Zusammenarbeit mit
Winfried Eberhard, Ute Engel, Adam S. Labuda, Christian Lübke, Ernő Marosi (†), Maren Röger, Eva Schlotheuber, Robert Suckale (†) und František Šmahel

Gedruckt mit Unterstützung des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) e.V. in Leipzig. Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

Unterstützt durch Fördermittel der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

Der Titel ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.sandstein-verlag.de, DOI: 10.25621/sv-gwzo/SJL-24

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für nicht kommerzielle Zwecke (Lizenztext: https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de).

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

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

© 2024, Sandstein Verlag, Goetheallee 6, 01309 Dresden
Gesamtredaktion: Heidrun Stein-Kecks, Erlangen

Umschlagabbildung: Richard Wientzek, »Mulholland Drive«
Zwischenseiten: S. 14/15 Detail aus Abb. 21, S. 32. – S. 104/105 Detail aus Abb. 2, S. 109. – S. 136/137 Detail aus Abb. 1, S. 159. – S. 210/211 Detail aus Abb. 3, S. 245. – S. 256/257 Detail aus Abb. 5, S. 270.
Einbandgestaltung: Sandstein Verlag
Gestaltung, Satz, Repro: Sandstein Verlag
Druck: FINIDR, s.r.o., Český Těšín
www.sandstein-verlag.de
ISBN 978-3-95498-818-1

# 24 Grenzüberschreitungen

## Spätmittelalterliches Kunstschaffen in West-Ost-Mittel-Europa

## Festschrift für Markus Hörsch

HEIDRUN STEIN-KECKS, BENNO BAUMBAUER,
CHRISTIAN FORSTER UND WILFRIED FRANZEN (HG.)

SANDSTEIN

# Inhalt

8 Vorwort

Richard Wientzek
11 »Mulholland Drive«

Markus Hörsch
12 Nachruf Franz Machilek (1934–2021)

## Königtum und Kirche, Adel und städtische Eliten

Jiří Fajt
16 Der Merseburger Bischof Friedrich von Hoym und die Faszination durch die kaiserliche Majestät

Benno Baumbauer
36 Erinnerungsorte des Reiches
Stiftungen Kaiser Friedrichs III. anlässlich der Königskrönung Maximilians I. in Nürnberg und Aachen

Christian Forster
68 Die Laienbestattung in St. Peter zu Erfurt und die Tumbenplatte der Grafen von Gleichen

Theo Schley
90 »Abtretung an einen Mächtigeren«
Die Prager Bürger, die Teynkirche und König Johann von Luxemburg

## Zisterzienser

Gerhard Weilandt
106 Herrscherliche Repräsentation in der Architektur des Klosters Chorin?
Kritische Überlegungen zur Funktion der Westanlage

Markus Leo Mock
124 Können wir das glauben?
Zwei Quellen über Inschriften im Chorscheitelfenster der Zisterzienserklosterkirche Schulpforte

## Baukunst und Bildkunst

Lothar Schultes
138 Der *Znaimer Altar* – ein Hauptwerk des frühen Realismus

Tomasz Torbus
158 Meister Michael Enkinger alias Carpentarius
Indizienforschung zur Person eines spätgotischen Architekten

Heidrun Stein-Kecks
168 Spätgotische Wandmalereien im salzburgisch-bayerischen Grenzgebiet: St. Philippus und Jakobus in Abtsdorf
Mit einem Exkurs zur digitalen Erfassung von Wandmalerei in der virtuellen Forschungsumgebung WissKI

Jan Dienstbier
194 Wie sich Weltliches und Geistliches mischten
Die Trinkstube in der Burg Kanitz (Dolní Kounice) und die spätmittelalterliche profane Wandmalerei in mitteleuropäischen Klöstern, Pfarrhöfen und Burgen

## Grenzüberschreitungen

Stephan Albrecht
212 Frankreich und der »Rest der Welt«
Spätgotische Figurenportale im internationalen Zusammenhang

Stefan Roller
224 Von Nord nach Süd, von West nach Ost
Der Frankfurter *Rimini-Altar* und verwandte Alabasterwerke in Europa

Zoltán Gyalókay
242 Grenzüberschreitungen zwischen den Königreichen Polen und Ungarn
Jakob von Sandez und der Hochaltar der Ägidiuskirche zu Bartfeld (Bardejov)

Wilfried Franzen
250 Von allen Sinnen
Über eine Zeichnung des Danziger Künstlers Anton Möller d. Ä. aus dem frühen 17. Jahrhundert

## Kritische Beiträge zur Kunstgeschichte

Tobias Frese

258 »Mystischer Schlummer«
Überlegungen zur Schlafsymbolik
der Christus-Johannes-Gruppe

Gábor Endrődi

266 Autorität und Ironie in der *Pronosticatio*
von Johannes Lichtenberger

Wolfgang Brückle

280 Altertümer werden Kunstgeschichte
Über Johann Gustav Gottlieb Büschings Breslauer
Museumsgründungen und seine Erforschung
der mittelalterlichen Kunst in Schlesien

Simone Hespers

302 Jens Harders Comics zur Evolutions-
und Zivilisationsgeschichte
Grenzüberschreitungen zwischen Realität, Fiktion
und Mythologie

## Anhang

317 Publikationen Markus Hörsch

326 Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

328 Ortsregister

332 Personenregister

# Vorwort

Der vorliegende Band versammelt einen Großteil der Vorträge, die am 14. und 15. Mai 2021 auf der Internationalen Tagung »Grenzüberschreitungen. Spätmittelalterliches Kunstschaffen in West-Ost-Mittel-Europa« an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg gehalten wurden. Dazu eingeladen hatte – ursprünglich bereits für 2020 – das Kunsthistorische Institut, um auf diesem Wege Markus Hörsch anlässlich seines 60. Geburtstages zu würdigen, der hier seit 2007 als Lehrender tätig war. Zusätzlich zu den Vortragenden haben wir im Nachhinein auch Kolleginnen und Kollegen, die nicht an der Erlanger Tagung teilnehmen konnten, um einen Beitrag gebeten. So ist es gelungen, Autorinnen und Autoren zusammenzubringen, die Markus Hörsch teils seit langer Zeit kennen, mit ihm in Marburg und Bamberg studiert haben, ihn als Assistent am Lehrstuhl für Kunstgeschichte I an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg oder Dozent an der FAU Erlangen-Nürnberg erlebt haben oder ihm als Wissenschaftlichen Mitarbeiter des Leipziger GWZO begegnet sind, des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa.

Die »Grenzüberschreitungen« im Titel sollen andeuten, dass sich in diesem kulturell so reichen Europa kein spezieller Raum benennen lässt, auf den sich Markus Hörschs kunsthistorische Forschungen beschränken würden. Er nimmt die Südlichen Niederlanden und Frankreich ebenso in den Blick wie Nürnberg, Süd- und Mitteldeutschland, die Länder der Böhmischen Krone, die reichen Städte Oberungarns, Schlesien und den Ostseeraum. Diese seltene und deshalb besonders hervorzuhebende Breite seiner Kunstgeschichte schien uns Grund genug, den an sich ja zweideutigen Begriff, der auch im negativen Sinn für gewaltsame Übergriffe verwendet wird, auf das Buchcover zu drucken. Mit den versammelten Aufsätzen können Leserinnen und Leser sowohl über historische als auch aktuelle Grenzen reisen – und auch über Gattungsgrenzen –, um Bau- und Bildwerke im Westen, in der Mitte und im Osten Europas in ihren vielfältigen Beziehungen zueinander neu zu entdecken. Es ist ein Gemeinplatz festzustellen, dass mittelalterliche Kunstschaffende keineswegs an einen Ort gebunden waren, vielmehr das Neueste und Begehrte meist in den Zentren politischer und wirtschaftlicher Macht und von dort über weit verzweigte Netzwerke verbreitet wurden. Die Aufgabe der Kunstgeschichte besteht darin, den Prozess des Transfers in seiner Komplexität nachzuzeichnen und sich dazu aller verfügbaren Quellen und spezifischen Methoden zu bedienen. Die Zuversicht, dass gerade auch die Stilanalyse als ureigenes kunsthistorisches Instrument dort relevante Ergebnisse hervorbringt, wo schriftliche Zeugnisse und andere Überlieferungen fehlen, teilt Markus Hörsch mit dem 2020 verstorbenen Robert Suckale. Seiner soll mit diesem Band ebenso gedacht werden wie Franz Machilek, der an der pandemiebedingt um ein Jahr aufgeschobenen Tagung nicht mehr teilnehmen konnte. Der Nachruf, den Markus Hörsch während der Tagung vortrug, durfte in diesem Band nicht fehlen.

Auch zwischen den einzelnen Themenblöcken dieses Bandes bestehen vielfache »Grenzüberschreitungen« – zahlreiche Beiträge hätte man genauso gut einem anderen Kapitel zuordnen können. So behandelt der erste Block Fragen der Repräsentation gesellschaftlicher Eliten im Kirchen- sowie im Stadtraum, denen im

Grunde alle Forschungsprojekte galten, an denen Markus Hörsch am GWZO beteiligt war. In seiner prägnanten Definition bezeichnete Markus Hörsch Repräsentation als »Kommunikation mit ästhetischen Mitteln«. Seit vielen Jahren beschäftigt er sich mit der Architektur und Ausstattung der Zisterzienserklöster, insbesondere den Filiationen des Mutterklosters Morimond. Zu diesem Thema veröffentlichte er zahlreiche Beiträge u. a. zu Doberan, Ebrach, Heilsbronn, Maulbronn und Kloster Pforte. Das Kapitel »Baukunst und Bildkunst« führt sehr unterschiedliche Interessen von Markus Hörsch zusammen: Die Begeisterung für die Kunst des Passionsrealismus der 1420er bis 1440er Jahre hat er wohl wiederum Robert Suckale zu verdanken. Zum anderen wäre da die feste Überzeugung, dass Baukunst und Bildkunst nie getrennt voneinander zu denken sind, was neben der Bauplastik am offensichtlichsten in der wandgebundenen Malerei deutlich wird. Die Beiträge in der Gruppe der »Grenzüberschreitungen« würdigen Hörschs weiten kunsthistorischen Horizont, der zugleich auch seine Forschungsbiographie von der Dissertation zur Repräsentation Margarethes von Österreich bis zu den langjährigen »ostmitteleuropäischen« Projekten in Zusammenarbeit mit Jiří Fajt widerspiegelt. Den Titel für den Themenblock »Kritische Beiträge zur Kulturgeschichte« haben wir der kleinen, von Hörsch und Fajt parallel zu den »Studia Jagellonica Lipsiensia« herausgegebenen Buchreihe »KOMPAS(S) Ostmitteleuropa« entlehnt. Dadurch sei daran erinnert, dass sich Markus Hörsch seit jeher auch zu aktuellen gesellschaftlichen und kulturellen Diskursen äußert – seien es beispielsweise Fragen der Denkmalpflege oder wieder erstarkender Nationalismen –, und das stets in einer Weise, die nie das abwägende Differenzieren einer historisch-kritischen Perspektive aus den Augen verliert. Mit seiner Zeichnung der mehrfach verknoteten und sich überlagernden roten Schnur hat Richard Wientzek ein feinfühliges Bild für die Festschrift für unseren gemeinsamen Freund gefunden.

Es ist hoffentlich geglückt, die Themenvielfalt anzusprechen, die dem breit gefächerten Forschungsinteresse des Geehrten entspricht. Das besondere Gewicht, das dabei auf der Malerei, Skulptur und Architektur des Mittelalters und besonders der Spätgotik liegt, kommt einer Epoche zugute, zu der sich Markus Hörsch selbst wohl am häufigsten wissenschaftlich geäußert hat.

Die Aufnahme des Bandes in die Reihe »Studia Jagellonica Lipsiensia«, verbunden mit einer Finanzierung durch das GWZO in Leipzig, ermöglichte die Publikation der Tagungsbeiträge in der inhaltlich erweiterten Form. Dem GWZO sind wir dafür zu großem Dank verpflichtet, ebenso der FAU Erlangen-Nürnberg für die finanzielle Beteiligung an den Kosten der Tagung bzw. der Drucklegung. Für die ebenso professionelle, wie individuelle Wünsche mit viel Geduld berücksichtigende Gestaltung des Buches sei dem Sandstein Verlag, besonders Katrin Hoyer und Katharina Stark, herzlich gedankt.

Heidrun Stein-Kecks, Benno Baumbauer,
Christian Forster, Wilfried Franzen



Wientzek 2023

# »Mulholland Drive«

RICHARD WIENTZEK

»Mulholland Drive« ist der Titel eines Films des Regisseurs David Lynch aus dem Jahr 2001.

Die Zeichnung mit demselben Titel gehört zu meiner Zeichnungsreihe »60 MOVIES«, eine Hommage an verschiedenartige Filme der letzten 100 Jahre. Es geht um 60 Filme aller Zeiten, Genres und Herkunftsländer: Stummfilm, Hollywood-Blockbuster, Arthouse, Doku, Trash, Tragödie, Komödie etc., die mir tief im Gedächtnis geblieben sind, deren Ästhetik prägend für mich war oder die für eine konkrete Lebensepisode stehen. »Mulholland Drive« war einer dieser Filme.

Die ursprüngliche Idee der Zeichnung war, den verworrenen roten Erzählfaden und die enigmatisch verknüpften, mitunter ins Leere verlaufenden Erzählstränge von Regisseur David Lynch wörtlich zu nehmen und dafür eine Form zu finden.

Nun geht es ja in dieser Festschrift um »Grenzüberschreitungen. Spätmittelalterliches Kunstschaffen in West-Ost-Mittel-Europa«. Vom Bezug auf den konkreten Spielfilm losgelöst gesehen, ragt meine rote Schnur aus der Grenze des linken (»westlichen«) Bildrandes ins Format, bildet Verknüpfungspunkte und Überlagerungen aus, um sich dann über die rechte (»östliche«) Bildgrenze hinaus fortzusetzen. Das Ganze ist wiedergegeben in meiner bevorzugten, an der Dürerzeit orientierten »altmeisterlichen« oder »kläubelnden« Zeichentechnik, in der vor allem die Schatten des Geflechts auf weißem Grund einen Trompe-l'oeil-Effekt erzeugen. Bescheidenes Motiv, sorgfältige Umsetzung – irgendwie passt das zu Markus, wie ich finde.

Zudem ist eine Festschrift ja auch »ein Geschenk« und im weitesten Sinne ließe sich mit dieser Gestaltung zugleich ein rotes Geschenkband über einem weißen Buch erkennen.

Richard Wientzek, »Mulholland Drive« (2023, Tusche und Farbstifte auf Papier, 25 × 25 cm). Blatt 47 der Zeichnungsreihe »60 MOVIES« (© Richard Wientzek).

# Nachruf Franz Machilek (1934–2021)

MARKUS HÖRSCH

Diese Tagung ist von der traurigen Tatsache überschattet, dass Franz Machilek nicht mehr an ihr teilnehmen kann. Ich muss gestehen, dass mich sein Tod am 5. April doch überrascht hat, obwohl ich bei unserem letzten Telefonat im März wusste, dass er zwei schwierige Operationen hinter sich und eine dritte vor sich hatte.

Franz Machilek wurde 1934 in Auspitz/Hustopeče in Mähren geboren, gehörte also zur Generation meiner Eltern. Unsere Bekanntschaft ergab sich zunächst über seine Frau Margarita, die, nachdem ihre Kinder erwachsen waren, in Erlangen, dann seit den 1980er Jahren in Bamberg Kunstgeschichte studierte. Sie war keine Gasthörerin, sondern sie studierte von Beginn an auf die Promotion hin. Bevor sie jedoch ihre Arbeit über die Klosterlangheimer Handschriften abschließen konnte, verstarb sie überraschend.

Wir hatten uns manchmal getroffen, ich war sogar zum Essen eingeladen. Mit Franz war ich zudem über das Bamberger Staatsarchiv in Kontakt gekommen, dessen Direktor er von 1982 bis 1997 war. Welch überaus freundlicher und entgegenkommender Mensch er war, wird jeder, der ihn kannte, bestätigen können. Er war immer bereit, ein Thema zu besprechen, Hinweise zu geben, vielleicht auch, um damals einmal kurz dem bürokratischen Alltag des Staatsarchivs ausweichen zu können.

Nebenbei muss ich gestehen, dass ich, wenn ich mich recht erinnere, kein Seminar von Franz Machilek besucht habe, nachdem er von 1982 an als Lehrbeauftragter für Archivkunde an der Otto-Friedrich-Universität tätig gewesen und dann 1989 zum Honorarprofessor für Mittelalterliche Geschichte und Historische Hilfswissenschaften ernannt worden war. Ich weiß aber, dass die Lehrtätigkeit für ihn eine sehr große Freude und Erfüllung eines alten Wunsches war.

Franz Machilek war ein typischer Historiker alter Schule, natürlich mit dem Schwerpunkt auf dem Archivwesen. Aber er war kein Archiv-Bürokrat. Er publizierte unentwegt, arbeitete stets die ganze Forschungssituation auf, zwischendrin von Gewissensbissen geplagt, dass er sich zu wenig um die Familie kümmere. Aber vermutlich trifft letzteres auch nur teilweise zu, denn beide Machileks erzählten viel von der Familie und ich habe mich immer gewundert, wie sie das alles unter einen Hut bringen konnten, auch später nach dem Ausscheiden Franz' aus dem Dienst. Nicht ohne Grund war sein Lieblingswort, wenn man ihn bei den etwa halbjährlichen Telefonaten oder Essen nach dem Befinden fragte: »Ach, es war wieder eine mords Viecherei.«

Studiert hatte er von 1953 bis 1963 Philosophie, Theologie, Germanistik, Geschichte und Historische Hilfswissenschaften an der Philosophischen Hochschule St. Stephan in Augsburg, der Philosophisch-Theologischen Hochschule Dillingen und der Ludwig-Maximilians-Universität München. Zunächst legte er die Erste Staatsprüfung für das Lehramt ab, dann 1966 nach einer Zusatzausbildung die Zweite für den Höheren Archivdienst. Zuvor wurde er 1963 mit der Arbeit über »Ludolf von Sagan und seine Stellung in der Auseinandersetzung um Konziliarismus und Hussitismus« promoviert (gedruckt 1967). Das war dann das Grundthema seiner wissenschaftlichen Arbeit bis hin zu der 2019 erschienenen Hus-Biografie. Aber dies kann und muss man hier ja nicht weiter ausbreiten – er ist einer jener Hus-Forscher, die maßgeblich dazu beigetragen haben, dass der Reformator, dessen Verbrennung in Konstanz sicher zu den finsteren Kapiteln der Geschichte zählt, auch in der Katholischen Kirche heute anders betrachtet wird.

Dass dies gelang, liegt auch an der historischen Bewegung, die vom Zweiten Vatikanischen Konzil ausging. Und Machileks waren echte »Konziliaristen«.

In den verschiedensten Gremien und Institutionen setzte Franz Machilek sich für Verständigung mit jenen Ländern und Regionen Mitteleuropas ein, die unter den Deutschen besonders gelitten hatten – was schließlich auch zur Vertreibung aus der eigenen Heimat geführt hatte. Ich muss als überzeugter »Mitteleuropäer« voll Bewunderung einige der Mitgliedschaften aufzählen, die häufig auch mit Tätigkeiten in Beiräten, Vorständen usf. verbunden waren:

- Zentrum für Mittelalterstudien der Karlsuniversität Prag und der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik (2001 Corresponding Fellow),
- Kommission für Bayerische Landesgeschichte bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften (1994),
- Gesellschaft für Fränkische Geschichte (1970 Wahlmitglied, 1982–2000 Mitglied des Gesamtausschusses),
- Johann-Gottfried-Herder-Forschungsrat (1976 Korrespondierendes Mitglied, 1979 Ordentliches Mitglied, 1984–1991 Vorstandsmitglied),
- Collegium Carolinum, Forschungsstelle für die böhmischen Länder (1977 Ordentliches Mitglied, 1997–2003 Vorstandsmitglied),
- Historische Kommission für die böhmischen Länder (Sudetenländer) (1968 Korrespondierendes Mitglied, 1973 Ordentliches Mitglied, seit 1976 Vorstandsmitglied),
- Historische Kommission für Schlesien (1988 Ordentliches Mitglied),
- Institut für ostdeutsche Kirchen- und Kulturgeschichte (1983 Mitglied des Wissenschaftlichen Beirats, Vorstandsmitglied).

Da war es dann eine Krönung und eine tiefe Bestätigung all dieser Betätigungen, dass er im Herbst 2010 die Ehrenbürgerwürde seiner Heimatstadt Hustopeče verliehen bekam – als erster Deutscher in Tschechien nach 1945 überhaupt.

Was ich faszinierend an seiner Art der Forschung finde, ist der Verzicht auf die große Geste, die große These. In den guten alten Bamberger Zeiten, als Robert Suckale und Peter K. Klein die dortige Kunstgeschichte von Grund auf neu einrichteten, waren Suckale und Machilek gewiss auch Gegenpole, aber sie verstanden sich gut. Suckale war eben Kunst-Historiker und Franz Machilek hatte immer auch einen Hang zur Kunst-, Kultur- und Bildungsgeschichte. Beide haben sogar einmal gemeinsam einen Tschechisch-Kurs besucht.

Es wäre großartig gewesen, wenn sich Franz nun auf dieser Veranstaltung nochmals der Frauenkirche in Nürnberg gewidmet hätte. Nürnberg lag ihm seit seiner 13-jährigen Tätigkeit im dortigen Staatsarchiv letztlich mehr am forschenden Herzen als Bamberg, nicht zuletzt wegen der besonders engen Verbindungen nach Böhmen und Mähren. Und das verband ihn in den ganzen Jahren seit Beginn dieses Jahrhunderts natürlich mit dem GWZO. Sofern es uns vergönnt sein sollte und es in unserer »Macht« steht, wollen wir diese Tradition bewahren und in Erinnerung halten.





# Königtum und Kirche, Adel und städtische Eliten

# Der Merseburger Bischof Friedrich von Hoym und die Faszination durch die kaiserliche Majestät

JIŘÍ FAJT

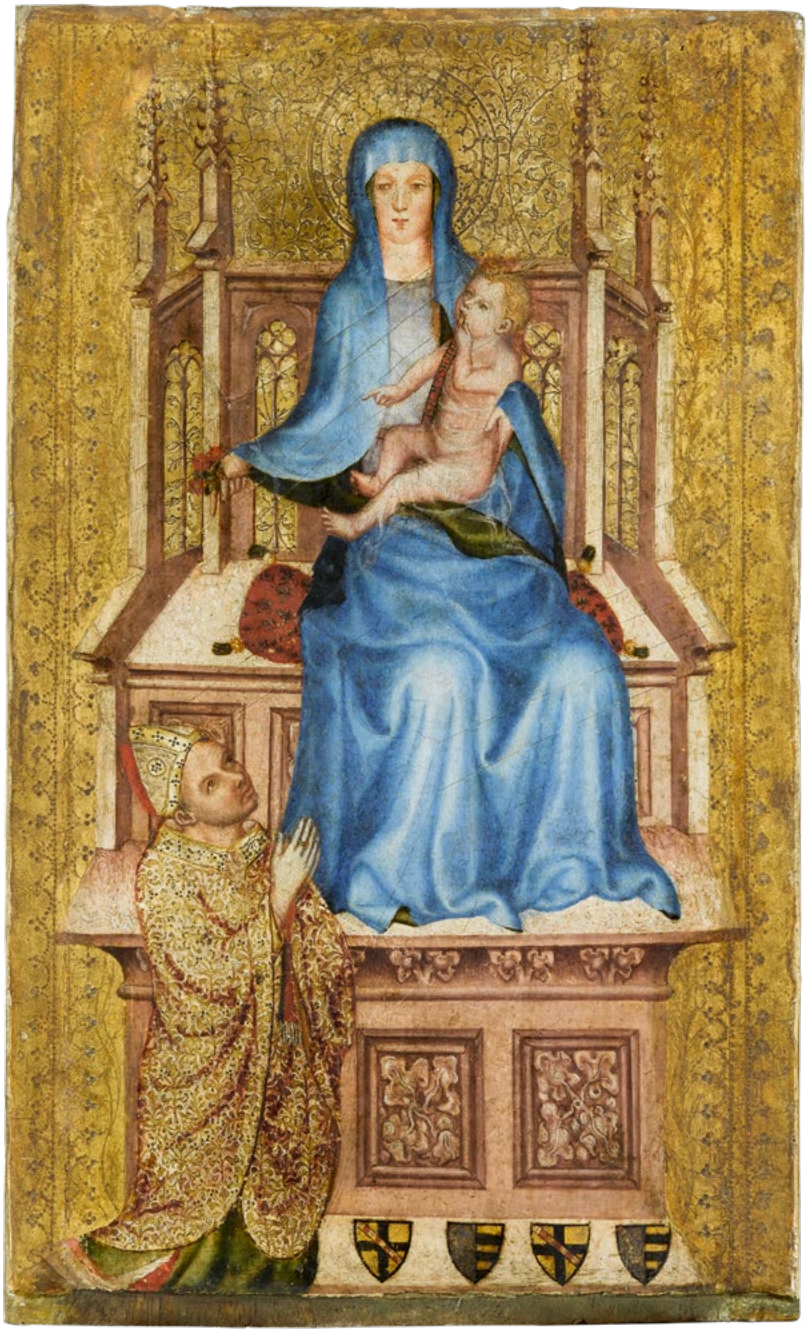


**Abb. 1** Epitaph des Friedrich von Hoym, Bischof von Merseburg. Prag (?), um 1367/68, Tempera und Gold auf Holz, H. 35 cm, B. 21 cm. Paris, Musée du Louvre, RF 2563 (Foto: 2008 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Gérard Blot).

Gleich im ersten Saal der Gemäldegalerie des Louvre in Paris begegnet uns ein Gemälde der thronenden Madonna, zu deren Füßen ein festlich gekleideter Bischof kniet (Abb. 1). Die Bildunterschrift lautet »Sächsisches Werk, frühes 15. Jahrhundert«, und der Name des Bischofs von Merseburg, mit dem das Gemälde in Verbindung gebracht wird, Otto von Hohnstein (reg. 1403–1406). Es wurde der Sammlung des französischen Museums 1922 von Léon de Harven (1865–1940), einem belgischen Vertreter des internationalen Chemiekonzerns Solvay in Mailand und Mäzen unter anderem des Musée des Beaux-Arts de Bruxelles, geschenkt.[1]

Die Bildkomposition ist in zwei Zonen unterteilt, wobei die obere Zone zwei Drittel der Bildhöhe einnimmt. Hier sitzt die Jungfrau Maria mit dem Kind auf einem hohen Thron, der von vier schlanken, aus der Architektur herauswachsenden Fialen bekrönt wird und wie ein polygonaler Hallenchor mit zweibahnigen Maßwerkfenstern erscheint. Das untere Drittel wird von einem hohen Thronsockel eingenommen, dessen eingelassene Platten mit Blattkompositionen verziert sind. Am Fuß des Sockels kniet ein Bischof in einem prächtigen goldenen Gewand mit einer reich verzierten Stola um den Hals und einer goldenen Mitra auf dem



**Abb. 2** Epitaph des Friedrich von Hoym, Detail: Wappenreihe am Fuß des Sockels (Foto: 2008 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Gérard Blot).

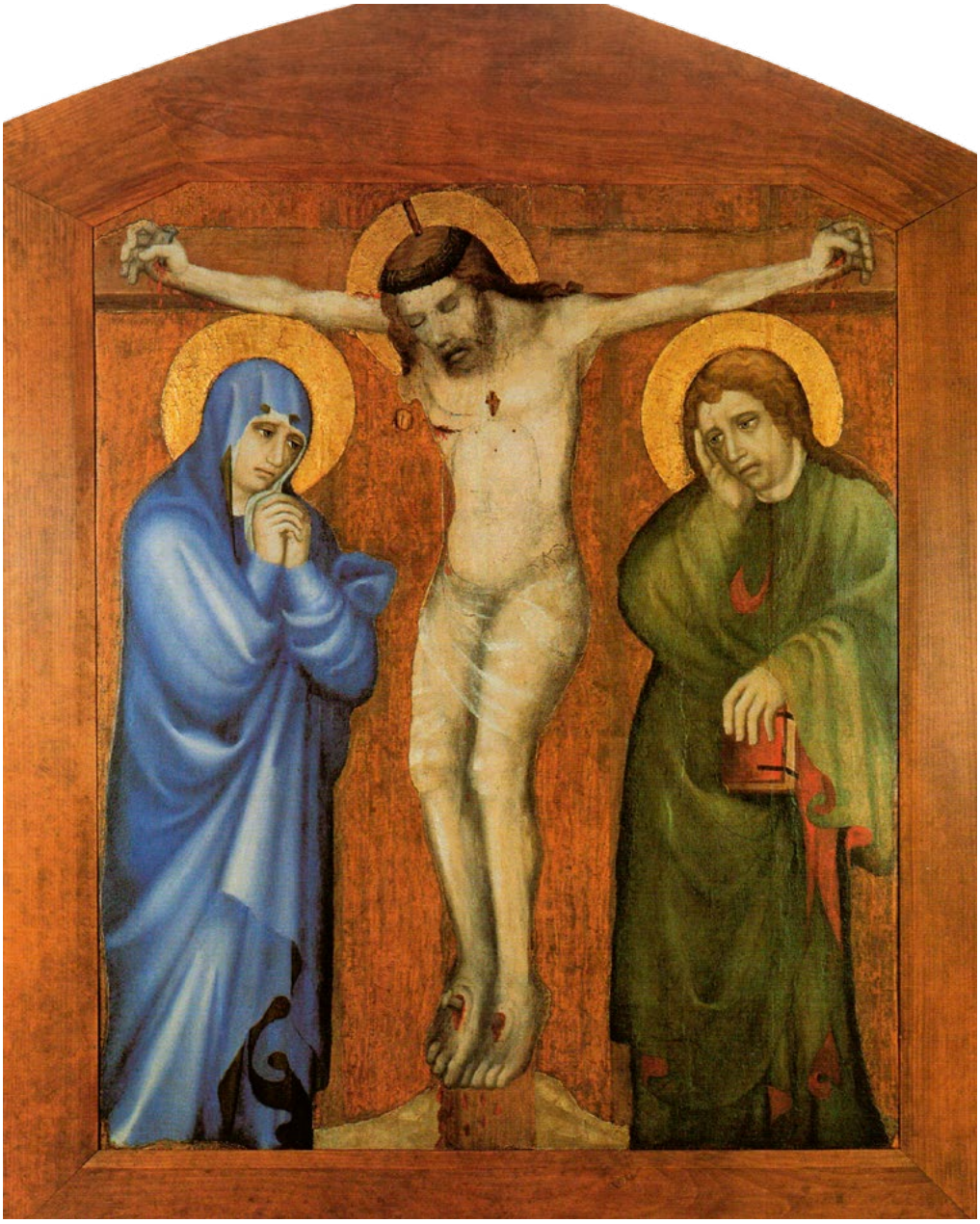


**Abb. 3** Meister Theoderich, Kreuzigung, Prag, 1362–1364, Tempera auf Holz, H. 219 cm, B. 151,2 cm. Karlstein (Karlštejn), Heilig-Kreuz-Kapelle, Inv.-Nr. KA 3686 (Foto: Radovan Boček).

Haupt. Am Sockel des Throns sind vier Wappenschilde angebracht (Abb. 2). Von links nach rechts wechseln sich das Wappen des Bistums Merseburg – in Gold ein schwarzes Kreuz –, hier belegt mit einem achtfach gestückten schrägen Band in Weiß und Rot, und ein weiteres Wappen ab, das rechts einen gespaltenen Adler in Silber aufweist, und links fünffach geteilt von Gold und Blau ist. Mit Sicherheit gehörte dieses Wappen nicht dem anhaltischen Geschlecht der Hohnstein, das einen Schild mit rotem Schachbrett auf silbernem Grund führte.[2] Das Tafelbild kann also nicht mit Otto von Hohnstein, Bischof von Merseburg von 1403 bis 1406, in Verbindung gebracht werden. Stilistische Merkmale schließen eine Datierung auf den Anfang des 15. Jahrhunderts aus, denn die rhythmischen Wellenbewegungen von scharf modellierten, langen Falten, die für die Zeit um 1400 so charakteristisch sind und von den hochgeschätzten Gemälden des Schönen Stils in Prag oder Nürnberg bekannt sind, fehlen völlig. Die plastisch wirkenden Figuren des Louvre-Gemäldes sind dagegen durch Lichteinfall weich modelliert, was besonders für die Drapierung des blauen Umhangs Marias gilt, der mit großzügig gehaltenen Volumina wiedergegeben wird, die die körperlichen Gesten der sitzenden Figur unterstreichen. Insgesamt macht die Malerei einen auffallend weichen Eindruck und erinnert damit viel eher an die ikonische Monumentalität der technologisch raffinierten Gemälde des kaiserlichen Hofmeisters Theoderich von der Burg Karlstein aus den 1360er Jahren als an die eleganten, rhythmisch bewegten langen Falten, hinter denen sich zwanzig Jahre später der körperliche Kern der Gestalten mit den hübschen Gesichtern verbirgt, die der Meister des Wittingauer Altarretabels hervorbrachte (Abb. 3, 4).[3]

Welcher der Bischöfe von Merseburg könnte also auf dem Gemälde im Louvre abgebildet sein? Und wie ist das weiß-rote Band zu verstehen, das das übliche Wappen des Bistums Merseburg diagonal kreuzt? Gehen wir von dem zweiten Wappen auf dem Thronsockel aus, das links die beschriebenen Balken aufweist, so führt der Vergleich mit den Wappen der Bischöfe von Merseburg zu einer anderen anhaltischen Familie, den Rittern von Hoym, deren Mitglieder im Spätmittelalter zu großem Einfluss in der Grafschaft Anhalt und im Hochstift Halberstadt kamen. Ihr Wappen bestand aus zwei oder drei (später auch mehr) schwarzen Balken auf hellem, wahrscheinlich goldenem oder silbernem Grund.[4]



**Abb. 4** Meister des Wittingauer Altars, Madonna aus der bischöflichen Burgkapelle in Raudnitz (Roudnice nad Labem). Prag, um 1385–1390, Tempera und Gold auf Holz mit Leinwandüberzug, H. 90 cm, B. 68 cm. Prag, Národní galerie, Inv.-Nr. O 7102 (Foto: Radovan Boček).

Das einzige Mitglied dieser Familie, das im 14. Jahrhundert auf dem Bischofssitz in Merseburg saß, war Friedrich II. von Hoym.

Zunächst Kanoniker in Merseburg und Naumburg, ab 1355 Dekan des Naumburger Domkapitels, wurde er zwei Jahre später, nach dem Tod des Merseburger Elekten Albrecht von Mansfeld, vom Domkapitel zu dessen Nachfolger gewählt.[5] Papst Innozenz VI. verweigerte ihm jedoch zunächst die Bestätigung, weil er selbst über die Besetzung des Bischofsthrons in Merseburg entscheiden wollte, was er schließlich am 22. März 1357 aus freien Stücken auch tat. Am 23. April erhielt Friedrich von Papst Innozenz VI. in Avignon die Bischofsweihe und begab sich in sein Bistum Merseburg. Anlässlich seiner feierlichen Rückkehr aus Avignon übereignete er seinem Bischofssitz einen elfenbeinernen Hirtenstab und eine



**Abb. 5** Mitra auriphrygiata des Merseburger Bischofs Friedrich von Hoym. Böhmen, um 1366, Bildstickerei auf Leinen, H. Hut 34,4 cm, L. Bänder 58,7 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Rüstkammer, Inv.-Nr. I 0084 (Foto: Národní galerie, Prag, David Stecker, Jan Diviš).

kostbare Infula (Mitra), die laut der Merseburger Bischofschronik aus Rom stammen soll.[6] Es ist nicht auszuschließen, dass Friedrich auf dem Louvre-Tafelbild mit dieser kostbaren, von Goldschmieden meist mit Gold, Edelsteinen und Perlen verzierten *mitra pretiosa*, die der Bischof bei päpstlichen Zeremonien trug, abgebildet ist.

Darüber hinaus ist eine weitere Mitra erhalten geblieben, die nachweislich mit Merseburg in Verbindung steht und zu Recht als goldene Mitra bezeichnet wird – eine *mitra auriphrygiata*, die von Bischöfen an kirchlichen Festen getragen wurde. 1739 wurde sie aus dem Nachlass Herzog Heinrichs von Sachsen-Merseburg in die Rüstkammer der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden überführt (Abb. 5).[7]

Friedrich von Hoym stabilisierte sein Merseburger Bistum wirtschaftlich, tilgte Schulden und gewann verpfändeten Besitz zurück. Seine harte Steuerpolitik zielte auf die Sicherung der Einnahmen durch die strikte Durchsetzung von Bußgeldern und Erbansprüchen auf Vermögen verstorbener Priester. Der Chronist schreibt, er sei so mächtig gewesen, dass niemand im Streit mit ihm bestehen konnte.[8] Die erworbenen Einnahmen gab er aber wiederum zum Nutzen des Bistums aus. Er sanierte viele Gebäude und war ein großzügiger Wohltäter. Er stiftete eine Reihe von Kapellen und Altären, nicht nur im bischöflichen Dom in Merseburg, sondern 1367 auch den Marienaltar in der dortigen Pfarrkirche St. Maximi und 1374 einen weiteren im nahen bischöflichen Schloss Lützen (zu Ehren der Jungfrau Maria und der heiligen Apostel Matthäus, Philippus und Jacobus).[9]

Im Jahr 1362 geriet Friedrich in scharfen Konflikt mit der Stadt Merseburg, deren Anführer einen seiner Vertrauten, Johannes Prusse, gefangen nahmen und hinrichteten.[10] Unmittelbar danach griff er hart durch und unterwarf die Stadt der bischöflichen Entscheidungsgewalt, indem er den Bürgern befahl, die Schlüssel zu den Türmen und Toren der Stadt regelmäßig, d. h. viermal im Jahr, symbolisch an den Bischof zu übergeben. Es lag dann allein in der Hand des Bischofs, wann sie wieder in Besitz genommen werden konnten. Auch die Wahl des Bürgermeisters war ohne bischöfliche Bestätigung nicht gültig.

Friedrich von Hoym wurde jedoch durch seine »Beredsamkeit und Klugheit« über die Grenzen des Bistums hinaus bekannt.[11] Die Markgrafen von Meißen nutzten seine Fähigkeiten und beriefen ihn als ihren Berater. An erster Stelle stand Friedrich III. der Strenge, der ab 1371 abwechselnd mit seinen jüngeren Brüdern Balthasar und Wilhelm regierte. In deren Diensten hielt sich Friedrich oft als markgräflicher Gesandter am kaiserlichen Hof in Prag auf, wo sein erster Aufenthalt 1363 verzeichnet ist.[12] Im Oktober 1366 erhielt er von Kaiser Karl IV. für das Bistum Merseburg wichtige Erneuerungen und Bestätigungen von sechs königlich-kaiserlichen Privilegien, besiegelt durch eine goldene Bulle.[13] Dreimal taucht Friedrich als Zeuge auf kaiserlichen Urkunden auf, 1358 in Prag, 1372 in Pirna und 1374 in Tangermünde.[14] In Vertretung des Markgrafen von Meißen, Friedrichs III. des Strengen, führte er auch Heiratsverhandlungen mit dem Kaiser, um für den markgräflichen Sohn die Hand



**Abb. 6** Magdeburg, Dom, Hochaltar, polierter Adneter Marmor, geweiht 1363 (Foto: Thomas Bachmann).

der Kaisertochter Anna zu gewinnen;[15] sie heiratete jedoch schließlich 1382 König Richard II. von England.

Im Oktober 1363 nahm Friedrich von Hoym an den viertägigen Feierlichkeiten im Magdeburger Dom anlässlich der Weihe des Hochaltars teil, dessen monumentale, marmorverkleidete Architektur ein prachtvolles Geschenk des Erzbischofs Dietrich von Portitz, des ehemaligen mächtigen Vizekanzlers des böhmischen Königreichs, war (Abb. 6).[16] Nach seinem Tod am 17. Dezember appellierten Volk und Klerus von Magdeburg an die Domherren, einen Bischof zu finden, der von Nutzen wäre, woraufhin das Domkapitel verkündete, dass es den Bischof von Merseburg, der Erzbischof Dietrich beerdigt hatte, als Nachfolger fordere.[17] Friedrich begab sich nach Rom, wo er ein halbes Jahr verbrachte, konnte aber bei Papst Urban V. seine Versetzung in die Hauptstadt der Elbregion nicht durchsetzen. Unter dem Druck von Karl IV. beschloss dieser nämlich, den Magdeburger Stuhl an den treuen Anhänger des Kaisers, Bischof Albert von Sternberg in Leitomischl, zu übergeben. Dieses Erlebnis mag Friedrichs positive Einstellung zum Kaiser vorübergehend getrübt haben, doch der Bischof von Merseburg war offenkundig weiterhin geblendet von der Strahlkraft der kaiserlichen Majestät. Bereits 1375 eilte er an der Seite der Markgrafen von Meißen Kaiser Karl IV. bei der Belagerung Erfurts zu Hilfe. Dies zeigt nur, dass Friedrichs Streit mit dem Kaiser nicht unüberwindbar war und dass er eher ein Pragmatiker war, stets darauf bedacht, das Beste aus der Situation für sich und sein Bistum zu gewinnen.



**Abb. 7** Merseburg, Dom, nördliches Seitenschiff und nordöstlicher Vierungspfeiler von Westen mit Blick ins Nordquerhaus (Foto: Christian Forster).

Eine weitere Gelegenheit, Erzbischof zu werden, ergab sich 1382, nach dem plötzlichen Tod von Friedrichs gutem Bekannten, dem Erzbischof und Kurfürsten von Mainz und kurzlebigen Metropoliten von Magdeburg, Ludwig von Meißen. Diesmal versetzte ihn Papst Urban VI. tatsächlich in die Elbe-Metropole. Friedrich verwaltete jedoch weiterhin das Bistum Merseburg, wenn auch nur kurz in dieser Doppelfunktion. Er ließ Urkunden über Pfandverschreibungen aus Merseburg auf die erzbischöfliche Burg Giebichenstein bei Halle an der Saale bringen, darunter die Infula und den Hirtenstab, die er dem Merseburger Dom gestiftet hatte. Der Legende nach wurde er bei seiner Abreise aus Merseburg von großen Schmerzen geplagt, die ihn daran erinnerten, dass er die Dompatrone verärgert hatte, die ihm ihren Zorn entgegenbrachten. Er befahl daher seinem Wagenlenker, nach Merseburg zurückzukehren. Gegen seinen Willen wurde er also gezwungen, das zu erfüllen, was er zuvor freiwillig versprochen hatte, nämlich seiner Diözese und seiner Kirche treu zu sein. Er lebte dann noch drei Tage, in denen er sein Testament verfasste, und starb am 9. November 1382 in Merseburg – offenbar ohne das erzbischöfliche Pallium. Sein Tod wurde erst später bekannt gegeben, denn in der Zwischenzeit hatte das Merseburger Domkapitel einen Domherrn nach der Burg Giebichenstein gesandt, der gegenüber den erzbischöflichen Burgleuten behauptete, der Bischof habe ihn geschickt, wodurch es ihm gelang, die Merseburger Urkunden und Kostbarkeiten zurückzuholen. Friedrichs Grabstein trug eine heute nicht mehr vorhandene Inschrift, die mit der Feststellung endete: »… *wider Willen kehrte er hierher* [nach Merseburg] *zurück*.«

Er wurde im Merseburger Dom vor dem Altar der Heiligen Barbara, Dorothea und Christophorus beigesetzt, den er 1367 gestiftet hatte.[18] Dieser Altar, der nach Einführung der Reformation abgetragen wurde, befand sich an einem nicht genau bestimmbaren Platz vor dem Lettner auf der Nordseite (Abb. 7).[19] Infolgedessen wurde das Bischofsgrab nach dem Neubau des Langhauses am Anfang des 16. Jahrhunderts nicht weit von seinem ur-



**Abb. 8** Grabmal Bischof Friedrichs von Hoym. Magdeburg (?), um 1367–1368, Bernburger Buntsandstein, mit Spuren alter Fassung, H. 240 cm, H. Figur 205 cm, Br. 120 cm, T. 17 cm. Merseburg, Dom, Nordseitenschiff des Langhauses, 1. Joch von Osten, Nordwand (Foto: Radovan Boček).

sprünglichen Standort an der Wand aufgestellt und mit einem Sockel und einem Wappen versehen. Die Ikonographie seines Grabmals nimmt auf die Altarpatrozinien Bezug (Abb. 8).[20]

Friedrich von Hoym steht dort auf einem Löwen, einem beliebten ikonographischen Motiv am Hof Karls IV. in Prag, gekleidet in einen Bischofsornat. Auffallend ist der Textilgürtel im Stil einer Stola auf seiner Brust, reich verziert mit kreisförmigen Ornamenten, die Edelsteine imitieren. Dieser ähnelt zwar einem Pallium, das der Papst neuen Erzbischöfen verleiht, aber selten den Bischöfen. Das Pallium besteht meist aus einem einfachen, weißen Wolltuch, das mit schwarzen Kreuzen geschmückt ist. In unserem Fall dürfte es sich also eher um ein Rationale oder Superhumerale handeln, dessen Vorhandensein den außergewöhnlichen Status der dargestellten Person hervorheben und vielleicht durch die formalen Ähnlichkeiten, die an das Pallium erinnern, den Eindruck eines höheren kirchlichen Ranges vermitteln sollte, wie Markus Hörsch vorgeschlagen hat. Friedrich wurde zwar 1382 kurzzeitig Erzbischof, doch war er bereits früher, Anfang 1368, von den Magdeburger Domherren gewählt worden. Dies mag auch bei der anspruchsvollen Darstellung von Friedrich auf dem Grabstein eine Rolle gespielt haben.

Die überlebensgroße Bischofsfigur wird an den Seiten von vier Heiligen flankiert, die unter Baldachinen auf Konsolen stehen, ein in Mainz aufgekommener, in Mitteldeutschland aber sonst nicht anzutreffender Grabsteintyp.[21] Auf dem Merseburger Grabmal sehen wir oben die beiden Apostel Petrus und Paulus und darunter die Heiligen Dorothea und Barbara. Sie müssen bei Friedrich beliebt und tief verehrt gewesen sein, wie die identischen Patronate der von ihm gestifteten Altäre – der Heiligen Barbara und Dorothea von 1367 und der Heiligen Peter und Paul von 1382[22] – zeigen. Seine letzte Ruhestätte plante Friedrich wohl schon in den 1360er Jahren, wahrscheinlich 1367 oder 1368, als er als Elekt von Magdeburg fungierte.

Als Testamentsvollstrecker des Dompropstes Heinrich von Ovsvelt stiftete Friedrich 1367 aus dessen Nachlass den St. Georg-Altar am Lettner des Merseburger Domes, für den er ein bemerkenswertes Relief des Heiligen Georg samt kniendem Stifter anfertigen ließ (Abb. 9).[23] Wie Markus Hörsch bereits angemerkt hat, ent-



**Abb. 9** Relief des hl. Georg mit dem Stifter Heinrich von Ovsvelt (gest. 1367). Magdeburg (?), um 1367, Bernburger Buntsandstein, H. 99 cm, Br. 138 cm. Merseburg, Dom, Kreuzgang, östliche Außenwand der Johanneskapelle (Foto: Markus Hörsch).

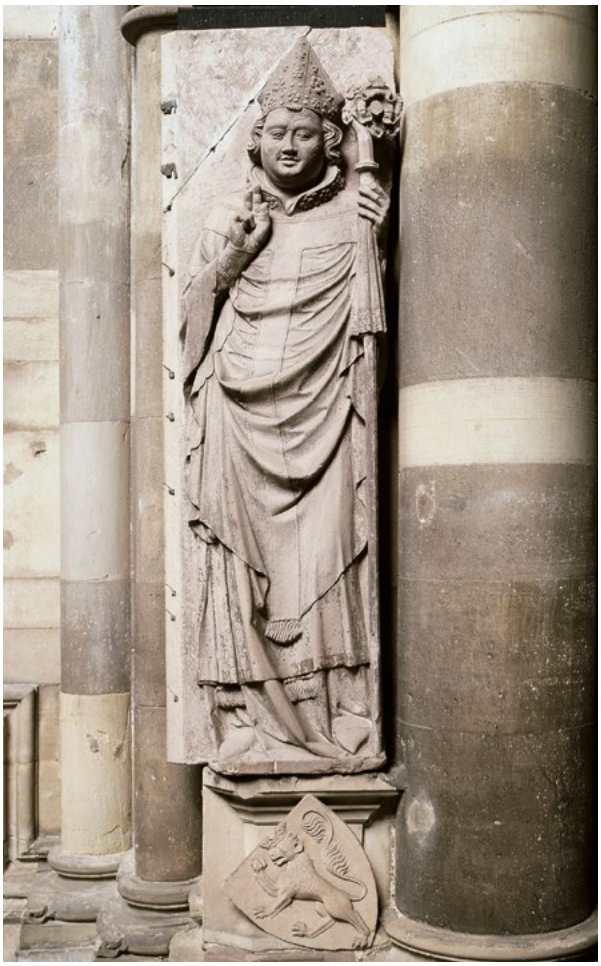


**Abb. 10** Grabmal Erzbischof Ottos von Hessen (reg. 1327–1361). Magdeburg, vor 1361, Bernburger Sandstein mit Spuren alter Fassung. Magdeburg, Dom, hinter dem Lettner am südwestlichen Vierungspfeiler (Foto: Radovan Boček).

spricht das Relief stilistisch dem Grabmal des Friedrich von Hoym, so dass beide Bildhauerwerke um die gleiche Zeit, um 1367–1368, eingeordnet werden können.[24]

Der Gisant des Bischofs Friedrich von Hoym steht in Typus und bildhauerischer Ausführung der Darstellung des 1361 verstorbenen Magdeburger Erzbischofs Otto von Hessen auffallend nahe, dessen Grabstein nach Auseinandersetzungen mit dem Domstift hinter dem Lettner am Südwestpfeiler des Hochchors des Magdeburger Doms angebracht wurde (Abb. 10). Bis heute erwecken sein Standort und seine provisorische Montage den Eindruck einer proklamierten Respektlosigkeit.[25]

Ich glaube jedoch, dass die von Markus Hörsch festgestellten Unterschiede in den Ausführungen der beiden Würdenträger eher marginaler Natur sind, erklärbar auch durch den Zeitunterschied ihrer Entstehung. Meiner Meinung nach sind das Grabmal Hoyms und das erwähnte Merseburger Relief des heiligen Georg das Werk eines größeren Steinbildhauerbetriebs, der ab den späten 1350er Jahren an der Dombauhütte in Magdeburg tätig war. Das Schaffen dieser Magdeburger Steinmetze war in einer weiten Region Mitteldeutschlands sehr beliebt und ist vom niedersächsischen Braunschweig bis zum sächsischen Meißen, von Halberstadt im nördlichen Harzvorland bis Havelberg am Rand der Prignitz anzutreffen.

Von der Verbreitung ihrer Arbeiten zeugt gut das verarbeitete Material, feinkörniger Buntsandstein aus der Umgebung von Bernburg, etwa 40 km südlich von Magdeburg, der auf dem Wasserweg über Saale und Elbe zur Residenz des Magdeburger Metropoliten transportiert wurde. Die Magdeburger Herkunft verrät aber auch die stilistische Geschlossenheit der skulpturalen Arbeiten, ihre künstlerische und handwerkliche Konzeption sowie ein Motivregister, das auf gemeinsame Werkstattmuster zurückgreift.

Kurz vor seinem Tod im Jahr 1360 beauftragte Otto von Hessen die örtliche Bildhauerwerkstatt mit einem großen Steinretabel für den Altar der hl. Elisabeth im nördlichen Seitenschiff des Magdeburger Doms (Abb. 11).[26] Dies verdeutlicht beispielsweise ein Vergleich des Kopfes des hl. Otto von Bamberg aus diesem Retabel mit dem fast gleichzeitigen Kopf des Erzbischofs Otto von Hessen von seinem Grabstein, bei dem wir nicht nur im ovalen Gesicht der beiden Prälaten mit hoher Stirn und einer unter der Mitra hervorstehenden Haarlocke tiefere Verwandtschaften erkennen können, obwohl das Gesicht des hessischen Otto vor allem im Augen-, Nasen- und Mundbereich individueller behandelt ist (Abb. 12, 13). Der Stehkragen des Bischofsgewandes ist ähnlich behandelt, die Blattendungen der Bischofsstabes sind fast identisch, und auch die Modellierung der kräftigen kurzen Finger haben die Bildhauer in analoger Weise ausgeführt.

Vom Magdeburger Elisabeth-Retabel kommen wir zum ältesten Zeugnis der Tätigkeit dieser regional bedeutenden Magdeburger Bildhauerwerkstatt in Mitteldeutschland, dem Epitaph der Sophia von Warberg im ehemaligen Augustinerinnenkloster St. Marienberg im niedersächsischen Helmstedt, auf dem sich die kniende Stifterin im Gebet an die Jungfrau Maria wendet und um Fürsprache für ihr Seelenheil am Tag des Jüngsten Gerichts bittet (Abb. 14–16).[27] Das Epitaph aus Bernburger Sandstein muss vor dem 24. Februar 1358, als Sophia starb, in Magdeburg gefertigt worden sein.[28] Nach ihrem



**Abb. 11** Steinretabel für den Altar der hl. Elisabeth von Thüringen im nördlichen Seitenschiff des Magdeburger Doms. Magdeburg, um 1360, Bernburger Buntsandstein, H. 168 cm, B. 164 cm. Zustand 2007 mit Aufstellung auf dem Altar der Marienkapelle am Remter (Foto: Radovan Boček).

Tod wurde es durch einen Rahmen mit Inschrift ergänzt, die das Sterbedatum der geborenen Gräfin von Homburg angibt. Es ist kein Zufall, dass Sophia mit diesem Auftrag eben an die Magdeburger Bildhauerwerkstatt herantrat, denn ihr Sohn saß im dortigen Domkapitel und konnte ihr bei der Vermittlung leicht helfen.[29]

Bemerkenswert ist für uns auf jeden Fall die künstlerische Herkunft der Steinmetze, deren Aufenthalt in der Bischofsstadt an der Elbe somit zum ersten Mal Anfang des Jahres 1358 dokumentiert ist. In den Folgejahren haben wir nämlich datierte Belege für ihre Aktivitäten aus einer weiten Region Mitteldeutschlands. Waren sie also früher hier aktiv oder hatten sie sich erst kürzlich hier niedergelassen? Und woher sollten sie nach Magdeburg gekommen sein?

Die Suche nach den stilistisch nächstgelegenen Werken führt uns nicht zufällig ins fränkische Nürnberg. Hier gab es ab den 1340er Jahren einen großen Bildhauerbetrieb am Westportal der Pfarrkirche St. Lorenz, der auch für andere Auftraggeber arbeitete. Einer von ihnen war der äußerst einflussreiche und wohlhabende Reichsschultheiß Konrad Groß, der als Finanzier zweier römischer Könige, Ludwigs des Bayern und Karls IV. von Luxemburg, berühmt wurde. Zwischen 1343 und 1353 gab Konrad Groß (gest. 1356) bei ihnen ein kunstvoll gearbeitetes Grabmal in Auftrag, das er noch zu seinen Lebzeiten in der Mitte des Ostchores direkt vor den Hochaltar der Spitalkirche zum Heiligen Geist, seiner großzügigen karitativen Stiftung, aufstellen ließ (Abb. 17).[30] Das Grabdenkmal stellt oben eine Marmorplatte mit Metall-



**Abb. 12** Grabmal Erzbischof Ottos von Hessen im Magdeburger Dom, Detail (Foto: Radovan Boček, Detail aus Abb. 10).



**Abb. 13** Elisabeth-Retabel im Magdeburger Dom, Detail des hl. Bischofs Otto von Bamberg (Foto: Radovan Boček, Detail aus Abb. 11).

einlagen dar, unter der die liegende Figur des verstorbenen Mäzens ruht, umgeben von acht trauernden männlichen und weiblichen Sitzfiguren, die die Platte stützen. Das Tischgrab mit Pleurants hat in Franken keine Analogien. Ein ähnliches Grabkonzept ist vom Grabmal des hessischen Landgrafen Otto I. (gest. 1328) in der Kirche St. Elisabeth in Marburg bekannt.[31] Konrad Groß' Grab verrät also schon durch seine Typologie die erhebliche Bedeutung des Auftraggebers, indem es auf ein Mitglied des Hochadels verweist, dessen Sohn zu dieser Zeit sogar Inhaber eines wichtigen kirchlichen Amtes im Heiligen Römischen Reich, des Erzbistums Magdeburg, war. Die Nürnberger Bildhauer arbeiteten auch für Kaiser Karl IV. an seiner Frauenkirche, wenn auch nur in kleinerem Umfang an der plastischen Ausgestaltung der Architekturelemente.[32] Nach der Weihe der Marienkapelle im Sommer 1358 sind sie jedoch in weiteren Nürnberger Aufträgen nicht mehr belegt. Wir können es daher als wahrscheinlich ansehen, dass sie sich auf der Suche nach günstigeren Arbeitsbedingungen, wahrscheinlich noch vor der Weihe der Frauenkirche, nach Magdeburg aufmachten, um an dem damals noch nicht abgeschlossenen Bau des Domes zu arbeiten, der vom Domkapitel geleitet und vom Erzbischof Otto von Hessen beaufsichtigt wurde.

Kehren wir jedoch nun zum Louvre-Tafelbild zurück, das seinen Zusammenhang mit der Prager Malerei der zweiten Hälfte der 1350er und 1360er Jahre nicht verleugnet, mit der Zeit also, als die anonyme Malereiwerkstatt, die mit dem sog. Morgan-Diptychon[33] verbunden ist, die Hofaufträge dominierte (Abb. 18). Voluminöse, in anschmiegsame Gewänder gehüllte Figuren, weich mo-



**Abb. 14** Elisabeth-Retabel im Magdeburger Dom, Detail der hl. Elisabeth von Thüringen (Foto: Radovan Boček, Detail aus Abb. 11).

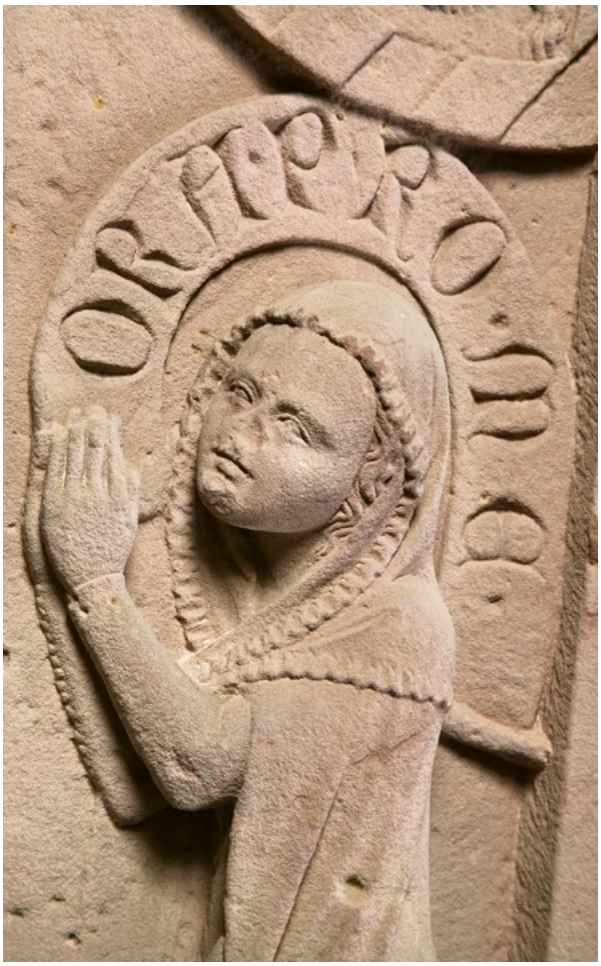


**Abb. 15** Epitaph der Sophia von Warberg in St. Marienberg, Detail der Stifterin (Foto: Radovan Boček, Detail aus Abb. 16).

delliert wie durch Lichteinfall, waren damals nicht nur für Tafelbilder charakteristisch, sondern auch für die zahlreichen Handschriften, deren Auftraggeber sich aus den höchsten Gesellschaftsschichten des erzbischöflichen und kaiserlichen Hofes rekrutierten. Wenn Karl IV. hinter der Beauftragung des prächtig gemalten Diptychons mit Szenen der Anbetung der Heiligen Drei Könige und des Marientodes gestanden haben mag, dann gab der Bischof von Trient, Meinhard von Neuhaus, eine vom Kartäuser Conrad von Haimburg zusammengestellte Handschrift mit Mariengesängen, Laus Mariae, in Auftrag, an deren Ausschmückung der Meister des Morgan-Diptychons beteiligt war (Abb. 19).[34] Zu dieser privilegierten Gruppe von Hofmalern müssen wir auch den Straßburger Nikolaus Wurmser zählen, der durch seinen Wandmalereizyklus der mythischen und historischen Vorgänger Karls IV. auf dem Thron des römischen Kaisers berühmt wurde, gemalt im Repräsentationssaal des Palastes auf der Burg Karlstein. Zu den zentralen Protagonisten dieser Stilströmung gehört schließlich auch der Meister Theoderich, der für den Kaiser in den Jahren 1362–1364 die aufwändige Ausschmückung der Heilig-Kreuz-Kapelle im Großen Turm von Karlštejn vollendete, die als Tresor zur Aufbewahrung des kaiserlichen Schatzes diente (Abb. 3). Selbst der Kanzler des Kaisers, der humanistisch gebildete Bischof Johannes von Neumarkt, ließ sein Missale von den Malern dieser Gruppe ausschmücken (Abb. 20).[35] Darüber hinaus wandte sich im Jahre 1368 der österreichische Herzog Albrecht III. an die bewährten Maler des Prager Hofkreises mit dem Auftrag für ein feierliches Krönungsevangeliar, dessen Illuminationen Johann von



**Abb. 16** Epitaph der Sophia von Warberg (gest. 1358). Magdeburg, vor Februar 1358, Bernburger Buntsandstein, H. 150 cm, B. 95 cm. Helmstedt, ehem. Augustinerinnenstift St. Marienberg (Foto: Radovan Boček).

Troppau schuf.[36] Und wenig später, vielleicht gegen 1370, beauftragten die Brüder des früh verstorbenen Habsburger Herzogs Rudolf IV. und ihre Gattinnen, Albrecht III. mit seiner Gemahlin Elisabeth von Luxemburg und Leopold III. mit Viridis Visconti, bei einer Malerwerkstatt mit unbestreitbaren Prager Wurzeln ein großes Altarretabel für die St. Pankratiuskapelle auf Schloss Tirol.[37]

Auch das Merseburger Gemälde wird in diesen künstlerischen Kontext gehören, und seine Entstehung muss in diesem äußerst höfischen Zusammenhang verstanden werden. Es wurde wahrscheinlich direkt in Prag vom Bischof von Merseburg, Friedrich II. von Hoym, in Auftrag gegeben. Das Gemälde verewigt den bischöflichen Auftraggeber im Gebet vor der Muttergottes und war vermutlich für seine letzte Ruhestätte bestimmt oder wurde, ähnlich wie das bekannte gemalte Porträt des österreichischen Herzogs Rudolf IV. an dessen Grab im Wiener Stephansdom,[38] im Zusammenhang mit seinem bischöflichen Grabmal ausgestellt. Dann wäre das Merseburger Gemälde funktional eigentlich das Epitaph des Bischofs gewesen und der nicht erhaltene Rahmen könnte ursprünglich eine identifizierende Inschrift getragen haben.

Die Bildkomposition gliedert sich in zwei Zonen. Die höchst malerische Auffassung der voluminösen Figuren sowie das hohe Maß an dekorativer Ausstattung, die sich besonders in der reichen Ausarbeitung der luxuriösen goldenen Gewänder zeigt, dazu die identische Anwendung einer raffinierten Goldschmiedetechnik, die Punzierung und Malerei auf Gold- und Silbergrund kombiniert, verbindet die Merseburger Gottesmutter mit einem ikonischen Werk des Prager Hofkreises theoderischer Prägung, der einige Jahre jüngeren Votivtafel des Prager Erzbischofs Johann Očko von Vlašim (Abb. 21).[39] Letztere wurde vor 1371 für die Kapelle der erzbischöflichen Burg in Raudnitz an der Elbe (Roudnice nad Labem) geschaffen; in diesem Fall können wir uns sogar eine legitime Überlegung über die Identität der Malerwerkstatt erlauben, in der beide Gemälde entstanden sind.

In den gleichen künstlerischen und kunsthandwerklichen Kontext gehört die bereits erwähnte goldene Mitra aus Merseburg (Abb. 5). Ihre figürliche Stickerei aus farbigem Seidengarn ist im Spaltstich modelliert, wobei der Hintergrund aus goldenen Legefäden besteht, die mit Heftstichen zu regelmäßigen geometrischen Mustern und Ornamenten gezogen werden. Diese Stricktechnik war vor allem im böhmischen Umfeld weit verbreitet, wie die Kasel von Rokitzan (Rokycany), eine enge technologische und materielle Analogie, trotz erheblicher restauratorischer Eingriffe am historischen Kern, veranschaulicht.[40] Stilistisch am nächsten kommt der Merseburger Mitra jedoch die fast unversehrt erhaltene Kasel mit der Kreuzigung Christi und der Madonna im Victoria and Albert Museum in London, wie z. B. der Vergleich der beiden Madonnen offenbart.[41] Der Ursprung sowohl der Rokitzan- als auch der Londoner Kasel kann in Prag in der zweiten Hälfte der 1360er Jahre vermutet werden, was wahrscheinlich die Zeit sein wird, in der auch die Merseburger Mitra in Prag entstanden ist.

Ihre Ikonographie ist ein weiterer wichtiger Hinweis, der den auftraggebenden Mäzen enthüllt, wie Susanne Jaeger kürzlich feststellte.[42] Die Vorderseite der Mitra zeigt die Jungfrau Maria mit einem kleinen Kind,



**Abb. 17** Tischgrab des Nürnberger Patriziers und Reichsschultheißen Konrad Groß (gest. 1356). Nürnberg, zwischen 1343 und 1353, Sandstein, teilweise polierter Rotmarmor, Metalleinlagen, H. 82 cm, B. 220 cm, T. 99 cm. Nürnberg, Kreuzigungshof des Heilig-Geist-Spitals (Foto: Radovan Boček).

eingehüllt in einen typisch zartblauen Mantel, modelliert durch das einfallende Licht, begleitet von den Heiligen Katharina und Maria Magdalena sowie, in ihren Zwickeln, Johannes dem Täufer und Laurentius, den Patronen des Bischofsdoms in Merseburg. Die Rückseite, die die wichtigere Ansichtsseite ist, wird von Christus Pantokrator zwischen den Aposteln Johannes dem Evangelisten und Petrus beherrscht, und in den Zwickeln darüber sehen wir den hl. Ritter Romanus und den Diakon Maximus: Beide standen in Merseburg in hohem Ansehen, wovon nicht nur das Patronat der dortigen Stadtkirche, sondern auch die vielen Denkmäler mit der Darstellung der beiden Heiligen im Dom selbst zeugen. Auf dem linken Pendilienband befinden sich unter einem Engelspaar die Halbfiguren der Apostel Jakobus und Andreas, rechts die der Heiligen Margareta und Dorothea. Letztere erscheinen zusammen mit dem hl. Petrus nicht nur als Patrone der von Friedrich gestifteten Altäre, sondern sind auch auf seinem Grabmal dargestellt.

Eine nähere Betrachtung des Merseburger Marienbildes offenbart noch weitere wichtige Zusammenhänge, die sich aus einem anderen Blickwinkel durch die bereits erwähnten Verbindungen zum Prager Kaiserhof und Friedrich von Hoym als Auftraggeber belegen lassen (Abb. 1).

Ein kapriziöses Kindlein sitzt auf dem Schoß seiner Mutter und zeigt mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand auf drei rote Blumen, die Maria in der Handfläche ihrer rechten Hand hält, wobei ihr Zeigefinger nach unten auf die kniende Figur des Bischofs hinweist. Mit der linken Hand greift der kleine Jesus nach dem Gürtel,



**Abb. 18** Meister des Morgan-Diptychons, Anbetung der Könige, Teil des Morgan-Diptychons. Prag, um 1355–1360, Tempera und Gold auf Holz mit Leinwandüberzug, H. 30,5 cm, B. 19 cm. New York, The Morgan Library & Museum, Inv.-Nr. AZ022.1-2 (Foto: https://www.themorgan.org/objects/item/1554245).



**Abb. 19** Meister des Morgan-Diptychons, Laus Mariae des Konrad von Haimburg, Darbringung Christi im Tempel. Prag, nach 1360, Buchmalerei auf Pergament, Blattgröße H. 29,4 cm, B. 20,8 cm. Prag, Knihovna Národního muzea, Sign. XIV D 13, fol. 34v (Foto: Knihovna Národního muzea, Prag).



**Abb. 20** Missale des Johannes von Neumarkt, Initiale A mit der Verkündigung Mariä und dem knienden kaiserlichen Kanzler und Bischof von Leitomischl, Johann von Neumarkt. Prag, um 1365, Buchmalerei auf Pergament, Blattgröße H. 44,5 cm, B. 33 cm. Prag, Knihovna metropolitní kapituly u svatého Víta z Praze, Sign. Cim. 6, fol. 4v (Foto: Knihovna metropolitní kapituly u svatého Víta z Praze).

an dessen Schnalle er gerade lutscht. Dieses für einen marianischen Kontext ungewöhnliche Gürtelmotiv wird an anderer Stelle wiederholt. Tatsächlich tragen zwei der Wappen des Bistums Merseburg auf dem Sockel des Marienthrons das gleiche Motiv, einen Gürtel, der schräg über dem lateinischen Kreuz, dem traditionellen Wappen des Bistums Merseburg, liegt (Abb. 3). Aber was bedeutet das Vorhandensein dieses Bandes aus abwechselnd roten und weißen rechteckigen Kästchen? Eine mögliche Erklärung ist der Hinweis auf eine wichtige Reliquie, die Friedrich in Prag als Geschenk von Kaiser Karl IV. erhalten haben könnte. Die überlieferten Archivalien des Bistums Merseburg erwähnen jedoch keine derartige Reliquie. Wir werden also auch die Sprache der Bilder ernst nehmen müssen.

Laut einem Brief an das Prager Metropolitankapitel erhielt Karl IV. im September 1353 in Augsburg eine Reliquie des Gürtels der Jungfrau Maria (*de cingulo Beatae Mariae Virginis*) von dem dortigen Bischof Markwart von Randeck, dem Erbauer des Augsburger Domchors.[43] Im Herbst 1354 brach er mit Karl zur Krönungsreise nach Rom auf und nahm in seiner Eigenschaft als kaiserlicher Vikar und Generalkapitän von Pisa und Lucca über ein Jahr lang dessen Interessen in Tuszien wahr.[44]

Reliquien des Mariengürtels wurden erstmals 1354 in den Inventaren des Veitsdoms in Prag erwähnt.[45] In den Schatzinventaren, die im Abstand einiger Jahre während der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angelegt wurden, erscheint wiederholt ein *Kristallgefäß, in dem zwei Teile von Mariengürteln sind*.[46] Aus den Prager



**Abb. 21** Votivtafel des Prager Erzbischofs Johann Očko von Vlašim. Prag, vor 1371, Tempera auf Tannenholz mit Leinwandüberzug, H. 181,5 cm, B. 96,5 cm. Prag, Národní galerie, Inv.-Nr. o 84 (Foto: Národní galerie, Prag).

Inventaren ist jedoch nicht ersichtlich, ob und wohin Teile dieser Reliquien weiterverschenkt wurden.

Wahrscheinlich stiftete Karl IV. 1372 einen Teil von Marias Gürtel an den Münsterschatz in Aachen.[47] Ein früheres Datum hätte die Schenkung Karls an die Frauenkirche in Nürnberg, von der wir aus Stephan Schulers Saalbuch von 1442 erfahren, wo *ein gantz gurtell unnser frawen* an erster Stelle unter den Marienreliquien aufgeführt ist.[48] Ein dritter Teil dieser kostbaren Reliquie könnte dem Dom zu Merseburg bzw. dem dortigen Bischof Friedrich von Hoym gestiftet worden sein, vielleicht irgendwann zwischen 1363 und 1367. Darüber gibt es jedoch keine schriftlichen Aufzeichnungen, auch das älteste Inventar des Merseburger Schatzes von 1480 erwähnt die Reliquie nicht.[49] So bleibt als einziges Zeugnis Friedrichs Marienbild bzw. sein Epitaph aus dem Louvre, das auf subtile Weise auf diese außergewöhnliche Gabe hinweist. Das innovative Milieu am Hofe Karls war buchstäblich gesättigt von solchen Anspielungen, und die bildliche Sprache wurde dort zu einem weit verbreiteten Kommunikationsmittel unter Angehörigen der höchsten Gesellschaftsschichten erhoben, zu denen unbestreitbar auch Bischof Friedrich von Hoym aus Merseburg gehörte.

**Quellen und Literatur**


[Ausst.-Kat. Dresden 2007]: Ausst.-Kat. Mit Schwert und Kreuz zur Kurfürstenmacht. Friedrich der Streitbare, Markgraf von Meißen und Kurfürst von Sachsen (1370–1428). Hg. von Jutta Charlotte von Bloh, Dirk Syndram und Brigitte Streich. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Rüstkammer und Grünes Gewölbe. München/Berlin 2007.

[Ausst.-Kat. Merseburg 2004]: Ausst.-Kat. Zwischen Kathedrale und Welt. 1000 Jahre Domkapitel Merseburg. Hg. von Karin Heise, Holger Kunde und Helge Wittmann. Merseburg, Dom und Schloss, 10. 8.–14. 11. 2004. Petersberg 2004.

[Ausst.-Kat. Merseburg 2015]: Ausst.-Kat. 1000 Jahre Kaiserdom Merseburg. Hg. von Markus Cottin, Claudia Kunde und Holger Kunde. Merseburg, Dom und Kulturhistorisches Museum Schloss Merseburg, 10. 8. 2015–9. 11. 2015. Petersberg 2015.

[Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016]: Ausst.-Kat. Kaiser Karl IV. 1316–2016. Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung, Katalog. Hg. von Jiří Fajt und Markus Hörsch. Prag, Nationalgalerie und Wallenstein-Reitschule, 15. 5.–25. 9. 2015, Prag, Karls-Universität und Carolinum, Kreuzgang, 14. 5.–31. 8. 2016, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 20. 10. 2016–5. 3. 2017. Prag 2016.

Bauch, Martin: Divina favente clemencia. Auserwählung, Frömmigkeit und Heilsvermittlung in der Herrschaftspraxis Kaiser Karls IV. Phil. Diss. Darmstadt 2012. Wien/Köln/Weimar 2015 (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters, Beihefte zu J. F. Böhmers Regesta Imperii 36).

Battenberg, Friedrich: Urkundenregesten zur Tätigkeit des deutschen Königs- und Hofgerichts bis 1451, Bd. 7: Die Zeit Karls IV. (1355 April – 1359). Köln/Weimar/Wien 1994 (Quellen und Forschungen zur höchsten Gerichtsbarkeit im Alten Reich. Sonderreihe 7).

[Böhmer / Huber 1877]: Die Regesten des Kaiserreichs unter Kaiser Karl IV. 1346–1378. Aus dem Nachlasse Johann Friedrich Böhmers hg. und ergänzt von Alfons Huber. Innsbruck 1877 (J. F. Böhmer, Regesta Imperii VIII).

Brandl, Heiko / Forster, Christian: Der Dom zu Magdeburg, 2 Bde. Regensburg 2011 (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Sachsen-Anhalt; Beiträge zur Denkmalkunde 6).

Bräutigam, Günter: Gmünd – Prag – Nürnberg: die Nürnberger Frauenkirche und der Prager Parlerstil vor 1360. In: Jahrbuch der Berliner Museen NF 3 (1961), 38–75.

Broesigke, Irmgard von: Friedrich der Streitbare, Markgraf von Meißen und Kurfürst von Sachsen. Phil. Diss. Düsseldorf 1938.

Bünz, Enno / Cottin, Markus (Hg.): Bischof Thilo von Trotha (1466–1514). Merseburg und seine Nachbarbistümer im Kontext des ausgehenden Mittelalters. Leipzig 2020 (Schriften zur sächsischen Geschichte und Volkskunde 64).

[Burkkhardt / Küstermann / Otte 1883]: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Merseburg. Bearb. von Johannes Burkhardt und Otto Küstermann unter Mitwirkung von Heinrich Otte. Halle (Saale) 1883 (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete 8).

Chroust, Anton: Unedierte Königs- und Papst-Urkunden. In: Neues Archiv 16 (1891), 135–168.

Fajt, Jiří: Nürnberg – Magdeburg – Erfurt. Zum Itinerar wandernder Bildhauer im mittleren 14. Jahrhundert. In: Schenkluhn / Waschbüsch 2012, 253–264.

Fajt, Jiří: Nürnberg als Kunstzentrum des Heiligen Römischen Reichs. Höfische und städtische Malerei in der Zeit Kaiser Karls IV. 1346–1378. Berlin/München 2019.

Fajt, Jiří / Franzen, Wilfried: Die neue Hofkunst. Von der Nachahmung zum Kaiserstil. In: Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 139–147.

Fajt, Jiří / Franzen, Wilfried / Knüvener, Peter (Hg.): Die Altmark von 1300 bis 1600. Eine Kulturregion im Spannungsfeld von Magdeburg, Lübeck und Berlin. Tagung Stendal, Altmärkisches Museum und Musikforum Katharinenkirche, 24.–27. 9. 2008. Berlin 2011.

Fajt, Jiří / Lindner, Michael: Dietrich von Portitz – Zisterzienser, kaiserlicher Rat, Magdeburger Erzbischof. Politik und Mäzenatentum zwischen Repräsentation und Askese (ca. 1300–1367). In: Fajt / Franzen / Knüvener 2011, 156–201.

Fehring, Günter P. / Ress, Anton: Die Stadt Nürnberg. München 1961 (Bayerische Kunstdenkmale 10).

[Fuhrmann 2009]: Die Inschriften des Doms zu Halberstadt, gesammelt und bearbeitet von Hans Fuhrmann unter Nutzung der Vorarbeiten von Karin Iffert und Peter Ramm. Wiesbaden 2009 (Die deutschen Inschriften 75; Die deutschen Inschriften, Leipziger Reihe 3).

Gatz, Erwin (Hg.): Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1198–1448. Berlin 2001.

Heinz, Stefan / Rothbrust, Barbara / Schmid, Wolfgang: Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe von Trier, Köln und Mainz. Trier 2004.

[Henze 2005]: Die Inschriften der Stadt Helmstedt bis 1800, gesammelt und bearbeitet von Ingrid Henze. Wiesbaden 2005 (Die deutschen Inschriften 61; Die deutschen Inschriften, Göttinger Reihe 11).

[Hörsch 2008 a]: Hörsch, Markus: Kat.-Nr. I. 28 Grabmal Bischof Friedrichs II. von Hoym († 1382). In: Merseburger Dom 2008, 164–166.

[Hörsch 2008 b]: Hörsch, Markus: Kat.-Nr. II. 2 Relief mit hl. Georg und Stifter aus der Familie von Oebisfelde. In: Merseburger Dom 2008, 222 f.

Hörsch, Markus: Karl und die Geistlichkeit – Bischöfe als Stützen der Reichspolitik. Zur Rolle von Netzwerken bei der Entwicklung einer »parlerischen« Kunst unter Karl IV. In: Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 208–217.

Irmisch, Rudolf: Beiträge zur Patrozinienforschung im Bistum Merseburg. In: Sachsen und Anhalt 6 (1930), 44–176.

Janicke, Karl (Hg.): Magdeburger Schöppenchronik. Leipzig 1869 (Die Chroniken der deutschen Städte vom 14. bis ins 16. Jahrhundert 7; Die Chroniken der niederdeutschen Städte 1).

Karpa, Oskar: Das Marburger Einzel- und Doppelgrab. Historische Grundlegung ihrer Zuschreibung. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 2/3 (1933/34), 88–94.

Kehr, Paul (Hg.): Urkundenbuch des Hochstifts Merseburg. Erster Theil (962–1357). Halle (Saale) 1899 (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete 36).

Körner, Hans: Grabmonumente des Mittelalters. Darmstadt 1997.

Küstermann, Otto: Altgeographische und topographische Streifzüge durch das Hochstift Merseburg. Zweite Abteilung. In: Neue Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen 17 (1889), 339–497.

Legner, Anton (Hg.): Die Parler und der schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Bd. 5: Resultatband zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln. Köln 1980.

Luckhardt, Jochen: Das Porträt Erzherzog Rudolfs IV. Von Österreich bei seinem Grabmal. In: Legner 1980, 75–86.

Magirius, Magdalene: Figürliche Grabmäler in Sachsen und Thüringen von 1080 bis um 1400. Phil. Diss. Berlin 2000. Esens 2002.

Martin, Kurt / Soehner, Halldor (Hg.): Studien zur Geschichte der europäischen Plastik. Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965. München 1965.

[Merseburger Dom 2008]: Der Merseburger Dom und seine Schätze. Kostbarkeiten seiner 1000-jährigen Geschichte. Petersberg 2008 (Kleine Schriften der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstiftes Zeitz 6).

[Metzner / Schuler 1870]: Joseph Metzner (Hg.): Stefan Schuler's Saalbuch der Frauenkirche in Nürnberg. In: Bericht über das Wirken des Historischen Vereines zu Bamberg 32 (1870), I – XIV, 1–114.

[Michaelis / Peters 2006]: Eckhart W. Peters (Hg.): Magdeburger Bischofschronik, übersetzt von Hermann Michaelis. Dößel 2006.

Oettinger, Karl: Wiener Hofmaler um 1360–1380. Zur Entstehung des ersten deutschen Porträts. In: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 6 (1952), 137–154.

Pešina z Čechorodu, Tomáš Jan: Phosphorus septicornis Stella alias Matutina, hoc est: Sanctae Metropolitanae divi viti ecclesiae Pragensis Majestas et Gloria, (…). Prag 1673.

Podlaha, Antonín / Šittler, Eduard: Chrámový poklad u sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis [Der Domschatz von St. Veit in Prag. Seine Geschichte und Beschreibung]. Prag 1903.

Rademacher, Otto: Über die zum Merseburger Dom gehörigen Kapellen. In: Neue Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen 22 (1906), 256–258, 329–350.

[Rademacher 1908 a]: Die Merseburger Bischofschronik, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Prof. Dr. Otto Rademacher, Teil III (1341 bis 1431), Teil IV (1431 bis 1514). Merseburg 1908 (Beilage zum Jahresbericht des Merseburger Domgymnasiums).

[Rademacher 1908 b]: Rademacher, Otto: Über die ehemaligen Altäre des Doms zu Merseburg. In: Neue Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen 23 (1908), 1–29.

Ramm, Peter: Der Merseburger Dom. Seine Baugeschichte nach den Quellen. Weimar 1977.

Reitzenstein, Alexander von: Der Ritter im Heergewäte. Bemerkungen über einige Bildgrabsteine der Hochgotik. In: Martin / Soehner 1965, 73–91.

Richter, Jörg: Ein Schatzverzeichnis des Merseburger Domes von 1480: Kirchenschatz und institutionelle Memoria am Vorabend der Reformation. In: Bünz / Cottin 2020, 343–382.

Roller, Stefan: Die Nürnberger Frauenkirche und ihr Verhältnis zu Gmünd und Prag. In: Strobel 2004, 229–238.

Rosenberg, Laura (Hg.): Das Retabel von Schloss Tirol. Kunsttechnische Untersuchungen. Berlin 2023.

Schenkluhn, Wolfgang / Waschbüsch, Andreas (Hg.): Der Magdeburger Dom im europäischen Kontext. Beiträge des internationalen wissenschaftlichen Kolloquiums zum 800-jährigen Domjubiläum vom 1.–4. Oktober 2009. Regensburg 2012.

Schmid, Wolfgang: Reliquienjagd am Oberrhein. Karl IV. erwirbt Heiltum für den Prager Dom. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 159 (2011), 131–209.

[Schubert / Ramm 1968]: Die Inschriften der Stadt Merseburg, gesammelt und bearbeitet von Ernst Schubert und Peter Ramm. Berlin/Stuttgart 1968 (Die deutschen Inschriften 11, Berliner Reihe 4).

Schum, Wilhelm (Hg.): Gesta archiepiscoporum Magdeburgensium. In: Monumenta Germaniae Historica, Scriptores Bd. 14. Hannover 1883, 361–484.

[Siebmacher / Mülverstedt 1878]: J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch, Bd. 3, 2. Abt.: Der blühende Adel des Königreichs Preußen, bearb. von G. A. von Mülverstedt, illustrirt von Ad. M. Hildebrandt. Nürnberg 1878.

[Siebmacher / Mülverstedt 1884]: J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch, Bd. 6, 6. Abt.: Ausgestorbener Preussischer Adel, Provinz Sachsen (exkl. der Altmark), bearb. von G. A. von Mülverstedt, illustrirt von A. M. Hildebrandt. Nürnberg 1884.

[Siebmacher / Mülverstedt 1905]: J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch, Bd. 6, 11. Abt.: Ausgestorbener Anhaltischer Adel, bearb. von G. A. von Mülverstedt. Nürnberg 1905.

[Siebmacher / Mülverstedt 1908]: J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch, Bd. 6, 13. Abt.: Ausgestorbener Adel der Fürstenthümer Schwarzburg, bearb. von G. A. von Mülverstedt. Nürnberg 1908.

[Siebmacher / Seyler 1881]: J. Siebmacher's grosses und allgemeines Wappenbuch, Bd. 1, 5. Abt., 1. Reihe: Bisthümer, bearb. von Gustav A. Seyler, illustrirt von H. Nahde und Fr. Kraemer. Nürnberg 1881.

Strobel, Richard (Red.): Parlerbauten. Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd, 17.–19. Juli 2001. Stuttgart 2004 (Arbeitsheft/Landesdenkmalamt Baden-Württemberg 13).

Suckale, Robert: Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern. München 1993.

[Weckwerth 1957 a]: Weckwerth, Alfred: Der Ursprung des Bildepitaphs. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 20 (1957), 147–185.

[Weckwerth 1957 b]: Weckwerth, Alfred: Tumba und Tischgrab in Deutschland. In: Archiv für Kulturgeschichte 39 (1957), 273–308.

Wilmans, Roger (Hg.): Chronica episcoporum ecclesiae Merseburgensis. In: Monumenta Germaniae Historica, Scriptores Bd. 10. Hannover 1852, 157–212.

**Anmerkungen**

**1** Provenienzangaben nach https://collection.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065639 (Abruf am 17. 2. 2024). – Der Vortragstext wurde für die Drucklegung mit Nachweisen versehen und geringfügig überarbeitet.

**2** Siebmacher / Seyler 1881, 105 mit Taf. 173. – Zum Familienwappen der Hohnstein auch Siebmacher / Mülverstedt 1884, 74 mit Taf. 47. – Siebmacher / Mülverstedt 1908, 15 mit Taf. 10.

**3** Zu Meister Theoderich Fajt / Franzen 2016, 144 f. – Fajt 2019, 264–274, 287–293. – Zum Hauptwerk des Wittingauer Meisters, Prag, Národní galerie, Inv.-Nr. O 476, O 477, O 1266, Prag, nach 1380. Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 508–510, Kat.-Nr. 12.16 (Wilfried Franzen).

**4** Siebmacher / Mülverstedt 1884, 78 mit Taf. 49 und Siebmacher / Mülverstedt 1905, 30 mit Taf. 17 (Hoym I): »Schild: von B[lau] und W[eiß] viermal quergestreift«. – Jüngere Formen in Siebmacher / Mülverstedt 1878, 179 mit Taf. 227: »Schild: Auf B[lau] 5 w[eiße] Querbalken.«

**5** Zur Person zusammenfassend Gatz 2001, 433 f. (Michael Scholz / Monika Lücke).

**6** Wilmans 1852, 198, Z. 20–22, in Übers. Rademacher 1908 a, 11.

**7** Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Rüstkammer, Inv.-Nr. I 0084, zur Provenienz umfassend Ausst.-Kat. Merseburg 2004, 203 f., Kat.-Nr. IV.5 (Jutta Bäumel). – Vgl. Ausst.-Kat. Dresden 2007, 198, Kat.-Nr. 2.1.1 (Jutta Charlotte von Bloh). – Ausst.-Kat. Merseburg 2015, 317–319, Kat.-Nr. VI.14 (Jutta Charlotte von Bloh). – Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 543 f., Kat.-Nr. 13.17 (Susanne Jaeger).

**8** Wilmans 1852, 199, Z. 11 f., in Übers. Rademacher 1908 a, 13.

**9** Zu St. Maximi Küstermann 1889, 449. – Irmisch 1930, 112. – Zu Lützen Küstermann 1889, 379 f. – Irmisch 1930, 134.

**10** Wilmans 1852, 199, Z. 17–34, zum Konflikt mit der Stadt Merseburg, in Übers. Rademacher 1908 a, 14.

**11** Wilmans 1852, 199, Z. 138, in Übers. Rademacher 1908 a, 15.

**12** Gatz 2001, 434 (Michael Scholz / Monika Lücke).

**13** Böhmer / Huber 1877, Nr. 6262 (1366).

**14** Böhmer / Huber 1877, Nr. 2769 (1358 April 21), 5361 (1374 Juni 29). – Chroust 1891, 149–151, Nr. 4 (1372).

**15** Hinweis in Ausst.-Kat. Dresden 2007, 198, Kat.-Nr. 2.1.1 (Jutta Charlotte von Bloh). – Broesigke 1938, 8.

**16** Schum 1883, 439, in Übers. Peters / Michaelis 2006, 201. – Zum Altar: Fajt / Lindner 2011, 176. – Brandl / Forster 2011, Bd. 2, 617–620.

**17** Janicke 1869, 256. – Aus der Magdeburger Schöppenchronik auch das Folgende.

**18** Die Bischofschronik nennt nur das Barbara-Patrozinium des Altars: *Der Leichnam des Erzbischofs Friedrich wurde in unserer Kirche vor dem Altar der heiligen Barbara, den er selbst gegründet und dotiert hatte, mit kirchlichen Ehren begraben*, übers. von Rademacher 1908 a, 18 f. – Die Stiftungsurkunde über den *in honore s. Christofori martiris et beate Barbare virginis et martiris Christi* geweihten Altar ist nur als Bruchstück erhalten; der volle Dedikationstitel wird in Quellen von 1373 und 1376 überliefert. Vgl. Irmisch 1930, 96.

**19** Ramm 1977, 132 (Anm. 393): *iuxta ianuam et ad septentrionem*; die Lage vor dem Lettner folgt aus der Angabe *ante chorum* in einer kopial überlieferten Urkunde vom 21. 1. 1373.

**20** Zum Grabmal Schubert / Ramm 1968, 20–22, Nr. 16. – Magirius 2002, 200, 326–329, Kat.-Nr. 32. – Ausst.-Kat. Merseburg 2004, 125 f., Kat.-Nr. III.13 (Markus Hörsch). – Hörsch 2008 a.

**21** Zum Typus Heinz / Rothbrust / Schmid 2004, 156–160, 209 f.

**22** Rademacher 1908 b, 14 f., Nr. XIV. – Irmisch 1930, 97, Nr. XXII. – Ramm 1977, 132, Anm. 393.

**23** Zum Altar Rademacher 1908 b, 7, Nr. VI. – Irmisch 1930, 96, Nr. XIX. – Ramm 1977, 132, Anm. 393 und 394.

**24** Ausst.-Kat. Merseburg 2004, 125 f., Kat.-Nr. III.13 (Markus Hörsch). – Vgl. auch Ausst.-Kat. Merseburg 2004, 126 f., Kat.-Nr. III.14 (Markus Hörsch). – Hörsch 2008 b.

**25** Brandl / Forster 2011, Bd. 2, 693–696 (Wolfgang Schenkluhn). – Fajt 2012, 253 f.

**26** Brandl / Forster 2011, Bd. 2, 627–630 (Wolfgang Schenkluhn). – Fajt 2012, 254 f.

**27** Henze 2005, 80–82, Nr. 10. – Weckwerth 1957 a, 157. – Fajt 2012, 256.

**28** Materialansprache bei Dettmers 1998, 173, noch Wesersandstein. – Die Materialbestimmung durch Jörg Bowitz und Angela Ehling 2010, vgl. Fajt 2012, 262, Anm. 19.

**29** Sophias Sohn war Hermann II. von Warberg (gest. 1385). Vgl. Dettmers 1998, 179–181. – Fajt 2012, 256.

**30** Fehring / Ress 1961, 163. – Suckale 1993, 159. – Körner 1997, 49 f. – Fajt 2012, 256.

**31** Zur Zuweisung des Grabmals an Otto I. Landgraf von Hessen vgl. Karpa 1933/34. – Reitzenstein 1965. – Zum Typus des Tischgrabs Weckwerth 1957 b.

**32** Zur Baugeschichte noch immer Bräutigam 1961. – Zur Bauskulptur Roller 2004.

**33** New York, The Morgan Library & Museum, Inv.-Nr. AZ022.1-2, Prag, um 1355–1360. Vgl. Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 329, Kat.-Nr. 4.2 (Wilfried Franzen).

**34** Prag, Národní muzeum, Bibliothek, Sign. XIV D 13, Prag, nach 1360. Vgl. Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 497 f., Kat.-Nr. 12.8 (Jiří Fajt).

**35** Prag, Metropolitní kapitula u svatého Víta z Praze, Bibliothek, Sign. Cim. 6, Prag, um 1365. Vgl. Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 498 f., Kat.-Nr. 12.9 (Jiří Fajt).

**36** Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1182, Prag, 1368. Vgl. Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 552–556, Kat.-Nr. 13.24 (Kateřina Kubínová).

**37** Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Leihgabe des Prämonstratenser-Chorherrenstifts Wilten), Wien oder Tirol, um 1370. Vgl. Fajt 2019, 412–414. – Rosenberg 2023.

**38** Wien, Dom Museum Wien, Inv.-Nr. L-11, Prag oder Wien, um 1360. Zur Funktion vgl. Oettinger 1952, 154. – Luckhardt 1980.

**39** Prag, Národní galerie z Praze, Inv.-Nr. O 84, Prag, vor 1371. Vgl. Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 374–377, Kat.-Nr. 6.11 (Jiří Fajt).

**40** Pilsen, Muzeum církevního umění plzeňské diecéze (Leihgabe des röm.-kath. Dekanatsamts Rokycany). Vgl. Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 501 f., Kat.-Nr. 12.11 (Jana Knejfl).

**41** London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. 1375-1864, Prag (?), um 1365–1370. Vgl. Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 503–505, Kat.-Nr. 12.13 (Jiří Fajt).

**42** Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 543 f., Kat.-Nr. 13.17 (Susanne Jaeger).

**43** Brief vom 2. Januar 1354. Vgl. Schmid 2011, 136–138. – Bauch 2015, 649. – Hörsch 2016, 211–216.

**44** Gatz 2001, 21 f. (Manfred Wettlauff/Helmut Flachenecker).

**45** Podlaha / Šittler 1903, VIII, Nr. 241: *de cingulo beatae Virginis in vasculo cristallino* und IX, Nr. 270: *Particula cinguli beatae mariae virginis secundi cinguli* (1354). – Vgl. Bauch 2015, 650.

**46** Pešina z Čechorodu 1673, 470: *Cavula [!] parva crystallina, in qua sunt duae partes cingulorum B. Virginis* (1368). –Podlaha / Šittler 1903, XLIX, Nr. 536 (in sacristia S. Michaelis): *Canula parva cristallina, in qua sunt duae partes cingulorum beatae Virginis* (1387).

**47** Bauch 2015, 650.

**48** Metzner / Schuler 1870, 1, 13, 31. – Vgl. Bauch 2015, 399.

**49** Vgl. Richter 2020 mit Edition.

# Erinnerungsorte des Reiches

## Stiftungen Kaiser Friedrichs III. anlässlich der Königskrönung Maximilians I. in Nürnberg und Aachen

BENNO BAUMBAUER

Friedrich III. (geb. 1415, 1440 König, 1452 Kaiser, gest. 1493) ist erklärtermaßen Markus Hörschs zweiter Lieblingskaiser.[1] In mehreren Texten beschäftigte er sich mit dem kunstsinnigen Habsburger, wobei er wiederholt Bezüge zur Nürnberger Kunst herstellte: So konnte er 1994 nachweisen, dass die eigenwilligen Malereien des *Allerheiligenretabels* aus Kleinschwarzenlohe bei Nürnberg künstlerisch eng mit den Miniaturen eines Gebetbuchs zusammenhängen, das der in Regensburg und Wien tätige Buchmaler Martinus Opifex 1447/48 für den König illuminierte.[2] 2016 befasste er sich in einem Aufsatz mit den Funktionen, der Ausstattung und Architektur der Wiener Neustädter Burgkirche St. Georg.[3] Wieder führte eine entscheidende Spur nach Nürnberg, denn Hörsch stellte die These auf, der Grundriss dieser Kirche basiere auf einem Zitat der staufischen Doppelkapelle der dortigen Reichsburg. Friedrich III. als Bauherr habe den Typus der quadratischen Halle mit drei mal drei Jochen über vier Rundstützen ohne Vorlagen aus Nürnberg übernehmen und dabei gleichsam verdoppeln lassen, um ihn so dem querrechteckigen Grundriss der Wiener Neustädter Burgkirche anzupassen: Das westliche der Quadrate (eigentlich zwei etwas schmalere Rechtecke) bildete das Langhaus, das östliche, etwas reicher gegliederte den Chor.[4] Als Vorbild für eine solche kaiserliche Adaption der Nürnberger Burgkapelle versteht Hörsch die Frauenkirche Kaiser Karls IV. am Hauptmarkt in Nürnberg, die in analoger Weise »diese Architekturform in die gotische Formenwelt transponiert hatte«.[5] Hörsch erklärt dies aus »Friedrichs III. fast schon verbissene[m] Bedürfnis, seine Legitimation zu sichern«, und hält es für »eigentlich selbstverständlich, dass er für seine Burgkirche auf Bauformen zurückgriff, die ihn über Karl IV. letztlich mit den Staufer-Kaisern verbanden«.[6]

Dass sich der Habsburger des ideologischen Potenzials der Nürnberger Burgkapelle als Kaisermonument tatsächlich vollkommen bewusst war und dieses für seine Selbstdarstellung nutzte, belegt die Stiftung eines Retabels auf dem nördlichen Seitenaltar der Oberkapelle im Jahr 1487, knapp drei Jahrzehnte nach Weihe der Wiener Neustädter Burgkirche (Abb. 1–9). Durch die Markierung dieses bedeutenden Erinnerungsortes des Reiches mit einem solchen Denkmal und dessen dezidiert kaiserliches Bildprogramm inszenierte Friedrich sich und seine Dynastie als rechtmäßige Inhaber der Reichskrone. Damit steht das Retabel im Kontext einer Strategie, die Friedrich anlässlich der Königskrönung seines Sohnes Maximilian I. vergleichbar auch in einem Wandmalereizyklus in der Chorhalle des Aachener Münsters verfolgte, der im zweiten Teil dieses Aufsatzes behandelt wird (Abb. 22–25).

## Aufbau des Nürnberger Retabels

Während Gehäuse und Flügel des Retabels 1945 auf der mittelfränkischen Cadolzburg verbrannten, überlebten die Schreinskulpturen den Krieg im sogenannten Kunstbunker im Nürnberger Burgberg und werden heute wieder in der Burgkapelle präsentiert (Abb. 1–2).[7] 2013 publizierte Johannes Erichsen eine Gesamtansicht des Denkmals vor seiner Zerstörung von Ferdinand Schmidt, auf der allerdings kaum Details ablesbar sind.[8] Doch finden sich im Denkmalarchiv Dr. Nagel in der Grafischen Sammlung der Stadt Nürnberg detailreiche Schwarz-Weiß-Fotografien der meisten Gemälde des Retabels, die um eine weitere Aufnahme aus dem Nürnberger Stadtarchiv ergänzt werden konnten.[9] Einige davon haben wir im Katalog der Nürnberger Ausstellung zu Michael Wolgemut 2019 abgedruckt,[10] weitere Christian Forster in seinem grundlegenden Aufsatz zur Nürnberger Burgkapelle im selben Jahr in den Studia Jagellonica (Abb. 1–9).[11]

Die hohe Qualität der Fotografien ermöglicht es, sich ein detailliertes Bild von der verbrannten Altartafel zu machen. Das Retabel besaß vier Schreinskulpturen,[12]



**Abb. 1** Werkstatt Michael Wolgemuts/Nürnberger Bildschnitzer (Umfeld oder Werkstatt Sixtus Freis?), Retabel Kaiser Friedrichs III., 1487, ehemals Nürnberg, Oberkapelle der Kaiserburg (Foto: Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, Grafische Sammlung).




**Abb. 2 a–d** Nürnberger Bildschnitzer (Umfeld oder Werkstatt Sixtus Freis?), Schreinskulpturen aus dem Retabel Kaiser Friedrichs III., 1487, Nürnberg, Oberkapelle der Kaiserburg. a) Karl der Große; b) Heinrich II.; c) Kunigunde; d) Helena (Fotos: © Bayerische Schlösserverwaltung/Rainer Herrmann, München).

ein bewegliches Flügelpaar und Standflügel (Abb. 1). Das Zentrum des Schreins nahm das Kaiserpaar *Heinrich und Kunigunde* ein, begleitet von *Karl dem Großen* heraldisch rechts und der *Heiligen Helena* heraldisch links (Abb. 2 a – d). Die gemalten Innenseiten der verbrannten Flügel zeigten vier der *Freuden Mariens* vor kombinierten Landschafts- und Goldgründen mit gravierten Brokatmustern, wobei die Anordnung der Szenen auf der Nagelschen Fotografie etwas irritiert: Auf dem linken Flügel ist oben die *Marienkrönung*, unten die *Geburt Christi* dargestellt, auf dem rechten oben die *Verkündigung*, unten die *Auferstehung* (Abb. 1, 3–6). Dies erscheint weder chronologisch noch inhaltlich sinnvoll, weshalb ich 2019 eine Rekonstruktion mit vertauschter Anbringung der *Marienkrönung* und der *Verkündigung* vorgeschlagen habe, sodass die *Verkündigung* eine Steigerung in der *Marienkrönung*, die *Geburt* in der *Auferstehung* erfahren hätte. Dies würde ich heute anders beurteilen, denn die jeweils zu einem Flügel gehörigen Szenen trennte nur ein rein gemalter Rahmen. Jeder Flügel dürfte demnach aus nur einer Bildtafel bestanden haben und man wird sich mit der Anordnung der Szenen auf der Fotografie anfreunden müssen.

Auf den Flügelaußenseiten und den Standflügeln erschienen in je zwei Registern acht Paare von Heiligen, die vor schlichten Brüstungsmauern auf Rasenstücken standen (Abb. 7 a – d). Je drei weitere Heilige waren als Brustbilder auf Außen- und Innenseiten der Predellen-


c


d

flügel dargestellt, von denen der linke zweimal faltbar war (Abb. 1, 8, 9). Der etwas hypertroph erscheinende Habsburger-Schild in der Bekrönung des Schreins dürfte, genauso wie das gesamte Gesprenge, auf eine für vor 1830 bezeugte, aber nicht näher beschriebene Restaurierung zurückgehen (Abb. 1).[13] Dafür sprechen die Einzelformen, wie die auffallend großen, kohlblattförmigen Krabben und das im Vergleich dazu zerbrechlich wirkende Maßwerkgestänge. Die wappenhaltenden Engel dürften hingegen in Zweitverwendung zum Einsatz gekommen sein.[14]

## Zuschreibung an die Werkstatt Michael Wolgemuts

Das Retabel scheint kaum zu dem feinsinnigen Gespür für künstlerische Qualität zu passen, das nicht unwesentlich zu der zunehmenden Wertschätzung Friedrichs III. in der Forschung beiträgt. Bereits Hermann Fillitz konstatierte in seinem Aufsatz über Friedrich als Mäzen der Künste im Wiener Neustädter Ausstellungskatalog von 1966: »Jedenfalls ergibt das Wenige, das als sicherer Auftrag Friedrichs erhalten ist, das Bild eines Fürsten, der einen subtilen Geschmack besaß und für seine Zwecke mit sicherem Auge jene Künstler wählte, deren künstlerische Aussage über Jahrhunderte













**Abb. 3–6** Werkstatt Michael Wolgemuts, Retabel Kaiser Friedrichs III., 1487, ehemals Nürnberg, Oberkapelle der Kaiserburg.
3) Marienkrönung; 4) Geburt Christi; 5) Verkündigung; 6) Auferstehung.

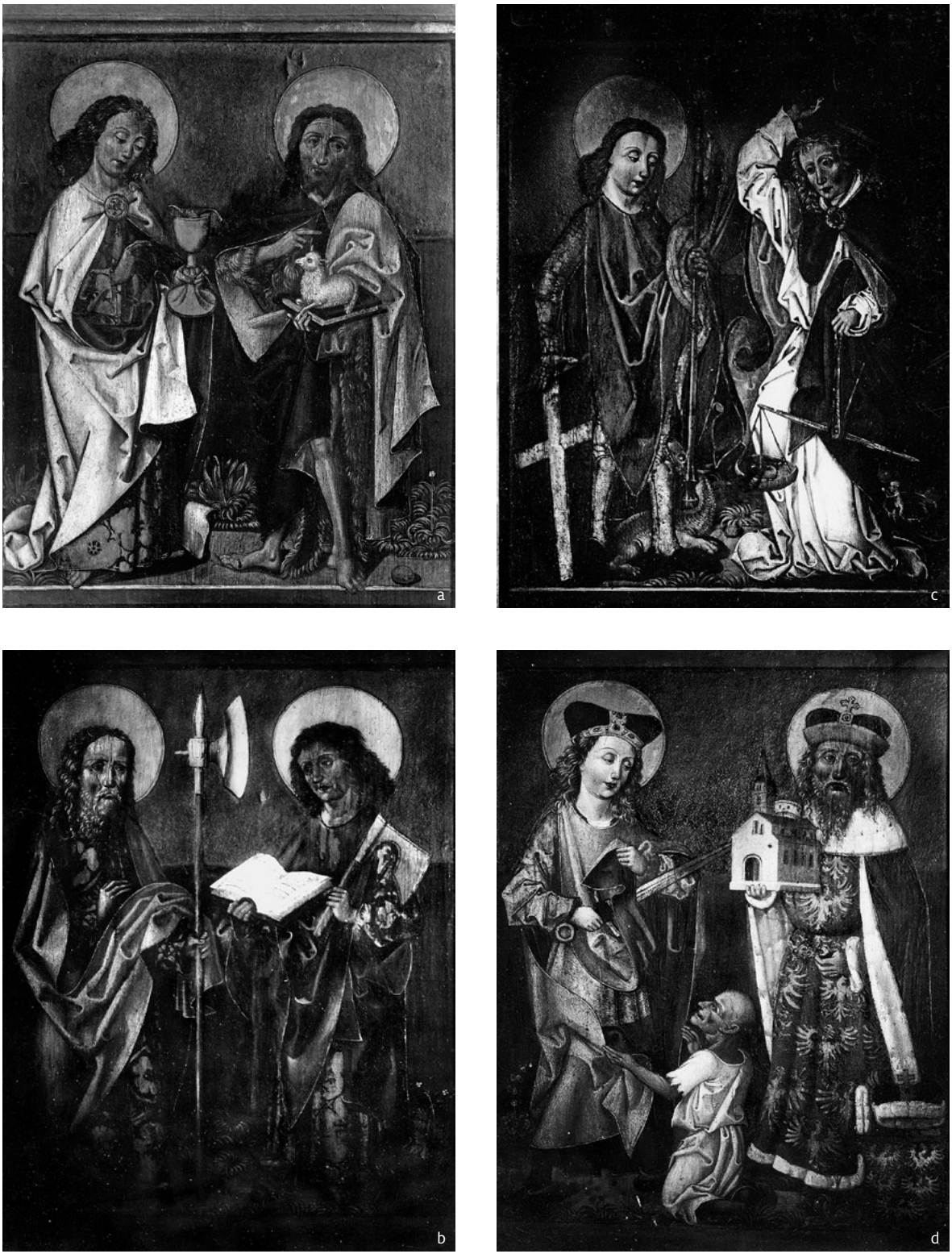



**Abb. 7 a – d** Heiligenpaare von den Flügelaußenseiten. a) Johannes Evangelista und Johannes Baptista; b) zwei Apostel (Simon und Judas?); c) Georg und Michael; d) Martin und Leopold (Fotos: Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, Grafische Sammlung).



**Abb. 8** Werkstatt Michael Wolgemuts, Heiliger Andreas von der Predella des Retabels Kaiser Friedrichs III., 1487, ehemals Nürnberg, Oberkapelle der Kaiserburg (Foto: Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, Grafische Sammlung).

wirksam ist.«[15] Erinnert sei nur an das beharrliche Bemühen des Kaisers, Nikolaus Gerhaert für die Fertigung seines Grabdenkmals sowie das seiner Frau Eleonore von Portugal an seinen Hof zu holen.[16] Fillitz schreibt aber auch: »Man wird wohl unterscheiden müssen zwischen Werken, die für Friedrich selbst bestellt und geschaffen wurden, und jenen, die für eine Kirche seines Herrschaftsbereiches von ihm bezahlt wurden. Daß in solch einem Falle ein lokal gebundener Meister herangezogen wurde – wahrscheinlich sogar ohne Einflußnahme Friedrichs selbst –, ist nicht verwunderlich und entspricht eigentlich auch den Gepflogenheiten anderer Jahrhunderte bis zur Gegenwart.«[17] Auch wenn das etwas pauschalisierend klingt, trifft es ähnlich auch für das Nürnberger Retabel zu, bei dem es sich weder um ein übermäßig anspruchsvolles, noch um ein künstlerisch herausragendes Werk handelte. Dennoch lassen sich einige Spezifika der kaiserlichen Repräsentation Friedrichs mustergültig an dem Stück diskutieren.



**Abb. 9** Werkstatt Michael Wolgemuts, Heiliger Christophorus von der Predella des Retabels Kaiser Friedrichs III., 1487, ehemals Nürnberg, Oberkapelle der Kaiserburg (Foto: Stadtarchiv Nürnberg, A 46, Nr. 05415).

Der Kaiser bzw. seine Agenten setzten hier weniger höchste künstlerische Ansprüche an, sondern zählten vielmehr auf eine Werkstatt, die in Nürnberg marktbestimmend war, weil sie sich durch die zuverlässige und sicherlich auch zügige Lieferung solider Qualität auszeichnete. Schon Essenwein hatte die Gemälde zu »gute[n] Werke[n] der Wolgemuth'schen Schule« erklärt.[18] Allerdings handelte es sich dabei in dieser Zeit um einen Sammelbegriff, der zahlreiches, teils äußerst heterogenes Material zusammenfasste. Ohne nähere Begründung schwankte die Zuschreibung in den folgenden Publikationen, bis durch die Kriegszerstörung keine Aussagen mehr möglich waren.[19] Im Rahmen der Ausstellung zu Michael Wolgemut 2019/20 konnte ich die Zuschreibung an dessen Werkstatt weiter präzisieren:[20] Federführender Maler war einer der tragenden Mitarbeiter Wolgemuts, den Dagmar Hirschfelder nach den Gemälden der ersten Wandlung des *Peringsdörffer-Retabels* aus der Nürnberger Augustinerkirche benannte.[21] So findet etwa der Heilige Philippus seinen nächsten Verwandten in dessen Heiligem Georg am *Memminger-Retabel* in St. Lorenz, die Muttergottes aus der *Marienkrönung* in der Heiligen Barbara und der Christus der *Auferstehung* in dem Auferweckten der *Kreuzesprobe* ebenda (Abb. 10, 11).[22] Ebenso signifikant erscheint eine Gegenüberstellung Jesu und Gottvaters aus der *Marienkrönung* mit einigen Figuren des *Heilig-Kreuz-Retabels* der Schwabacher Stadtkirche, etwa dem Antonius oder dem Heraklius (Abb. 12, 13).[23]

Die Schreinskulpturen in der Burgkapelle hingegen schrieb Stefan Roller überzeugend der Werkstatt zu, die die Bildwerke für das monumentale *Crailsheimer Retabel* lieferte, dessen Gemälde und Skulpturenfassungen ebenfalls aus der Wolgemut-Werkstatt stammen.[24] Detailvergleiche belegen tatsächlich bemerkenswerte Ähnlichkeiten zwischen den Skulpturen beider Retabel (Abb. 14–16). Relevant ist dies, nota bene, auch deshalb, weil es die umstrittene Frühdatierung des *Crailsheimer Retabels* in die späten 1480er Jahre stützt – und damit in

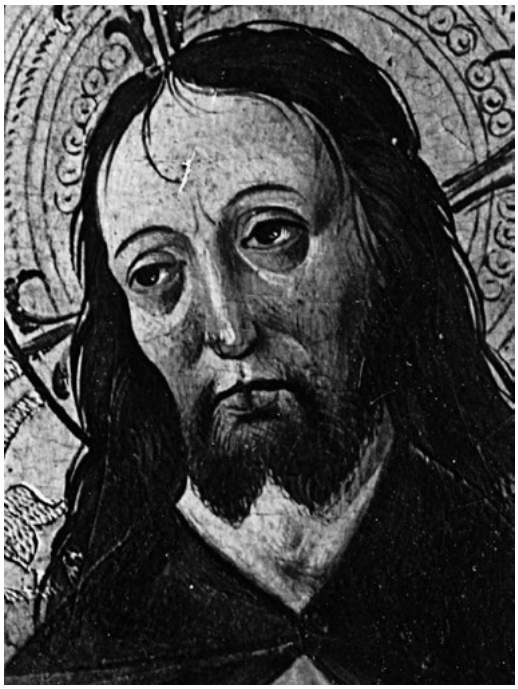


**Abb. 10** Werkstatt Michael Wolgemuts, Auferstehung vom Retabel Kaiser Friedrichs III., Detail: Gesicht Christi, 1487, ehemals Nürnberg, Oberkapelle der Kaiserburg (Foto: Detail aus Abb. 6).



**Abb. 11** Werkstatt Michael Wolgemuts, Kreuzprobe vom Katharinen-Retabel des Levinus Memminger, Detail: Gesicht des auferweckten Toten, um 1485/1490, Nürnberg, Pfarrkirche St. Lorenz (Foto: Matthias Weniger, München).



**Abb. 12** Werkstatt Michael Wolgemuts, Marienkrönung vom Retabel Kaiser Friedrichs III., Detail: Gesicht Gottvaters, 1487, ehemals Nürnberg, Oberkapelle der Kaiserburg (Foto: Detail aus Abb. 3).



**Abb. 13** Werkstatt Michael Wolgemuts, Einzug des Heraklius mit dem Kreuz in Jerusalem vom Schwabacher Heilig-Kreuz-Retabel, Detail: Gesicht des Heraklius, um 1485/1490, Schwabach, Pfarrkirche St. Johannes und St. Martin (Foto: Matthias Weniger, München).



**Abb. 14** Nürnberger Bildschnitzer (Umfeld oder Werkstatt Sixtus Freis?), Karl der Große aus dem Retabel Kaiser Friedrichs III., Detail, 1487, ehemals Nürnberg, Oberkapelle der Kaiserburg (Foto: Detail aus Abb. 2 a).

die Zeit, in der Albrecht Dürer seine Ausbildung in der Wolgemut-Werkstatt absolvierte. Matthias Weniger und Manuel Teget-Welz haben das Gemälde mit dem *Gastmahl des Herodes*, ausgehend von der Figur des Scharfrichters, 2019 mit guten Argumenten als Frühwerk Dürers zur Diskussion gestellt.[25]

Bereits das Fenster Kaiser Friedrichs III. für die Chorachse der Nürnberger Pfarrkirche St. Lorenz war etwa zehn Jahre zuvor von Wolgemuts Werkstatt geliefert worden; dessen Signatur WOL(G)E(M)UT erscheint auf dem Mantelsaum des byzantinischen Kaisers Heraklius.[26] Gerade dieser frühe prestigeträchtige Auftrag belegt, wie sehr Wolgemut vom Leumund Hans Pleydenwurffs profitierte, dessen Nachfolger als Werkstattleiter er war – wenngleich er »sich sicher nicht mit der innovativen Kraft des Vorgängers messen« konnte, wie Markus Hörsch es formulierte.[27] Bekanntermaßen hatte Wolgemut nach Pleydenwurffs Tod wohl 1472 dessen Witwe geheiratet und bei dieser Gelegenheit auch Werkstattmaterialien wie Pressbrokatmodel und Zeichnungen – und mit einiger Wahrscheinlichkeit auch Mitarbeiter – übernommen.[28] Sieben Jahre später erwarb er zudem Pleydenwurffs ehemaliges Anwesen »unter der Schildröhre« in der Burgstraße 21. Es handelte sich um eine traditionsreiche Adresse, in der seit Sebald Weinschröter, dem Nürnberger Hofmaler Karls IV., fast durchgehend Malerwerkstätten ansässig waren.[29]

## Entstehungsumstände des Nürnberger Retabels

Dass der Kaiser in die Entscheidungsprozesse, seine Altarstiftung für die Nürnberger Burgkapelle und damit auch das Retabel betreffend, unmittelbar involviert gewesen sein muss, belegen dessen ausgezeichnet dokumentierte Entstehungsumstände: August von Essenwein publizierte 1878 den Wortlaut der Weiheurkunde, die er bei der tiefgreifenden Restaurierung der Burgkapelle im Sepulcrum des Altars gefunden hatte. Demnach wurde dieser am 25. März 1487 auf Bitten und in Anwesenheit des Kaisers durch seinen engen Gefolgsmann, den Seckauer Bischof Matthias Scheit, zu Ehren der – im Schrein dargestellten – Heiligen Karl des Großen, Helena, Heinrich und Kunigunde sowie des Heiligen Christophorus geweiht.[30] Bereits am 22. März hatte Friedrich III. an den Bamberger Bischof, zu dessen Diözese die Oberkapelle gehörte, die Bitte gerichtet, dem Bischof von Seckau die Weihehandlung zu genehmigen.[31] Die Weiheurkunde fand sich gemeinsam mit Reliquien der 10 000 Märtyrer, des Heiligen Christophorus, der thebäischen Legion (*Sanctorum maurorum de colonia*) und vom Zahn des Heiligen Ägidius in einer verlöteten und versiegelten Blechschatulle.[32]

Christian Forster hob vollkommen zurecht hervor, dass Friedrichs Denkmalsetzung auf den Reichstag zielte, zu dem er am 31. März auf die Nürnberger Burg lud.[33] Forster nahm an: »Die Inszenierung herrscherlicher Frömmigkeit richtete sich an ein Publikum, das in den [an die Kapelle angrenzenden, B. B.] unteren Saal kam, um am Reichstag teilzunehmen oder dem königlichen Kammergericht beizuwohnen, und gelegentlich die Kapelle aufsuchte, und sei es, weil der König um eine diskrete Unterredung bat (so 1444).«[34] Dazu passt, dass gleich gegenüber dem Altar mit dem Retabel ein Zugang vom Saal durch die Westwand der Kapelle gebrochen bzw. erneuert wurde.[35] Wie schon Johannes Erichsen betonte, erklärt dies zugleich, warum Friedrich nicht



**Abb. 15** Nürnberger Bildschnitzer (Umfeld oder Werkstatt Sixtus Freis?), Johannes der Täufer aus dem Schrein des Crailsheimer Retabels, Detail, um 1485/1490, Crailsheim, Pfarrkirche St. Johannis (Foto: Matthias Weniger, München).



**Abb. 16** Nürnberger Bildschnitzer (Umfeld oder Werkstatt Sixtus Freis?), Heiliger Andreas aus dem Schrein des Crailsheimer Retabels, Detail, um 1485/1490, Crailsheim, Pfarrkirche St. Johannis (Foto: Matthias Weniger, München).

den Hochaltar, sondern den nördlichen Seitenaltar bestiftete, der den Eintretenden sogleich in den Blick fiel.[36] Das Portal flankieren die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts komplett erneuerten Wandgemälde einer *Deesisgruppe* sowie großformatiger Gedächtnisfiguren Friedrichs III. und seines Sohnes Maximilian I.,[37] der im Jahr zuvor, am 9. April 1486, in Aachen zum König gekrönt worden war.[38] Dieser epochale Erfolg Friedrichs III. in Hinblick auf die Dynastiebildung seines Hauses wird eine Hauptintention der Nürnberger Ausstattungskampagne gewesen sein.

## Bildprogramm und Kaiserideologie

Abgesehen von dem nach meiner Einschätzung erst im 19. Jahrhundert angebrachten Kaiserwappen im Gesprenge umfasste der fotografisch dokumentierte Bestand des Retabels keine explizite heraldische oder inschriftliche Kennzeichnung Friedrichs oder Maximilians. Doch bezeugt das Skulpturenprogramm ebenso wie das Altarpatrozinium und die Auswahl der Reliquien unverkennbar die Absicht des Kaisers, sich als Nachfolger prominenter heiliger Herrscherfiguren zu inszenieren: Heinrich II. und Kunigunde waren durch ein Architekturmodell der Bamberger Bischofskirche als Gründer der Diözese gekennzeichnet, der Nürnberg unterstellt war (Abb. 1).[39] Dies kam Friedrich insofern entgegen, als das Kaiserpaar zu den Geblütsheiligen der Habsburger gehörte.[40] Kunigunde war deshalb der Name der einzigen überlebenden Tochter des Kaisers, die just im selben Jahr durch niemand anderen als den Eichstätter Bischof Wilhelm von Reichenau, einen engen Vertrauten Friedrichs, in Innsbruck mit Albrecht IV. dem Weisen von Bayern-München getraut wurde.[41] So nehmen die zahlreichen Darstellungen Heinrichs und Kunigundes im Kontext der kaiserlichen Bildrepräsentation wenig Wunder, zuvorderst etwa am *Wiener Neustädter Retabel*[42] und am Wiener *Kaisergrab*.[43]




**Abb. 17** Hans Part und Werkstatt (?), Babenberger Stammbaum, Detail: Heiliger Leopold, um 1485/1490, Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, Stiftsmuseum (Foto: Peter Böttcher, IMAREAL, Universität Salzburg).

Karl der Große gehörte als Neubegründer des weströmischen Kaisertums bekanntermaßen zu den wichtigsten Identifikationsfiguren aller Herrscher des Heiligen Römischen Reiches. Entsprechend erscheint auch seine Darstellung bereits am *Wiener Neustädter Retabel*. Eine prominente Rolle kommt ihm auch im Bildprogramm des *Kaiserfensters* von St. Lorenz in Nürnberg zu, wo er in der Schlacht gegen die Awaren gleichsam als typologische Präfiguration Friedrichs III. als Verteidiger der Christenheit gegen die »Türkengefahr« inszeniert wird.[44] Im Kontext des Nürnberger Retabels dürfte er für Friedrich nicht zuletzt aufgrund der Königskrönung Maximilians I. in der Aachener Pfalzkapelle im Vorjahr von Interesse gewesen sein – um es noch einmal zu betonen: bereits zu Lebzeiten des Vaters also.[45]

Die Verehrung der Heiligen Helena, der legendarischen Auffinderin des Wahren Kreuzes, war in Nürnberg eng mit dem Kult um die Reichskleinodien verknüpft, zu denen bekanntermaßen mehrere Kreuzpartikel gehörten.[46] Wohl aus diesem Grund finden sich in der Reichsstadt im 15. und frühen 16. Jahrhundert – und hier auffällig häufig auf Gemälden der Wolgemut-Werkstatt – zahlreiche Darstellungen der Kreuzlegende, besonders prominent wiederum am Fenster Friedrichs III. in der Lorenzkirche.[47] Zudem begegnet auch Helena u. a. am *Wiener Neustädter Retabel* und am *Kaisergrab*.[48] Wie eng in der kaiserlichen Familie persönliche und politische Heiligenverehrung miteinander verflochten waren, belegt die Tatsache, dass Friedrichs Ehefrau Eleonore von Portugal nach ihrer Vermählung und Krönung in Rom von Papst Nikolaus V. den Zweitnamen Helena erhielt.[49] Paul-Joachim Heinig vermutet sogar, dass Friedrichs Tod am 19. August 1493 damit zu tun hatte, dass er tags zuvor das Fest der Heiligen Helena u. a. durch Fasten begangen habe.[50]

Diese sakral-politische Ikonografie setzte sich an den gemalten Flügeln fort: Unter den vier in der geöffneten Ansicht dargestellten Freuden Mariens wurde die Marienkrönung seit jeher gerne als Thema für königliche Denkmäler ausgewählt (Abb. 3).[51] Friedrich ließ sie im Schrein des *Wiener Neustädter Retabels* im oberen Register darstellen, und in dem von ihm beauftragten Wandmalereizyklus im Aachener Münsterchor ist seine Gedächtnisfigur diesem Bildthema zugeordnet (Abb. 23).[52] Besonders charakteristisch für die politische

Frömmigkeit des Kaisers ist aber das Heiligenprogramm an Flügelaußenseiten und Predella des Nürnberger Retabels: Neben den Kaiserinnen und Kaisern im Schrein gehörte auch Friedrichs »Lieblingspatron« Christophorus zu den Titelheiligen des Altars, der gemeinsam mit dem Apostel Andreas als Schutzherrn Niederösterreichs an der Flügelinnenseite der Predella dargestellt war (Abb. 8, 9). Die beiden Heiligen bildeten ursprünglich wohl auch im Bildprogramm des *Kaiserfensters* in St. Lorenz Pendants (Scheiben 2 a, 2 f).[53]

Signifikant ist zudem die Darstellung des österreichischen Landespatrons Leopold am rechten Flügel, dessen schon von Rudolf IV. angestrengte Kanonisation Friedrich erst 1485 an der Kurie durchgesetzt hatte (Abb. 7 d).[54] Um dynastische Kontinuität herzustellen, bezeichnete er den Babenberger-Herzog ahistorisch als *progenitor noster*.[55] Entsprechend zahlreich sind Darstellungen des Heiligen im Kontext der fridericianischen Hofkunst. Auch der Heilige Quirinus von Neuss, der ganz links auf der Predella erschien (Abb. 1), genoss Friedrichs besondere Verehrung, seitdem die Belagerung der kurkölnischen Stadt 1475 mit dem entscheidenden Sieg über Karl den Kühnen beendet werden konnte;[56] aus diesem Grund begegnet er u. a. auch am Wiener *Kaisergrab*. Überschneidungen gibt es auch mit den Reliquien des Altars, wie die Darstellungen des Kärntner Landespatrons Ägidius[57] und wiederum des Christophorus belegen. Mit Margarethe ist die Patronin der Unterkapelle präsent, mit Laurentius und Stephanus, Ägidius, dem Reichsheiligen Michael, Veit, Johannes, Nikolaus, Sebastian und Leonhard weitere Titelheilige von Kirchen und Kapellen Nürnbergs.

## Spezifische Absprachen?

Alles bisher Gesagte bewegt sich im konventionellen Rahmen kaiserlicher Repräsentation, wie sie im Reich zumindest seit Karl IV. etabliert war. Doch finden sich bei detaillierter Betrachtung mehrerer Gemälde des Retabels deutliche Indizien, dass es sich keinesfalls um Heiligendarstellungen »von der Stange« handelte. Vielmehr muss es in diesen Fällen spezifische Absprachen zwischen dem Hofstab des Kaisers und der Malerwerkstatt gegeben haben.

Für die Figur des Heiligen Leopold stand den Malern offenbar eine Vorlage aus dem Umfeld des Kaiserhofs zur Verfügung. Zum einen ähnelt der in Nürnberg ansonsten kaum bis gar nicht dargestellte Heilige, was



**Abb. 18** Ulrich Schreier, Heiliger Leopold, Miniatur in einem Gebetbuch Kaiser Friedrichs III., um 1485/1490, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. ser. n. 2599, fol. 181v (Foto: Wien, ÖNB).

die frontale Ausrichtung und Kostümierung angeht, seinem Pendant im *Babenberger-Stammbaum* in Klosterneuburg (Abb. 7 d, 17).[58] Ein Motivtransfer über eine gemeinsame Vorlage oder eine Zwischenstufe wäre in Betracht zu ziehen. Sicher scheint mir dies im Falle einer Miniatur Ulrich Schreiers in einem lateinischen *Gebetbuch Friedrichs III.* in der ÖNB (Abb. 18).[59] Die Dreiviertelfigur des Heiligen ist eine weniger frontale, spiegelverkehrte Entsprechung des Nürnberger *Leopold*: Parallelen sind hinsichtlich der umgeklappten Säume der hermelingefütterten Mäntel und der Armhaltung zu konstatieren. Signifikante Übereinstimmungen jedoch, die sich nur durch einen mehr oder weniger direkten Zusammenhang beider Darstellungen erklären lassen, bestehen zwischen den Kirchenmodellen, die Leopold jeweils als Attribut präsentiert. Am deutlichsten betrifft das den überkuppelten Rundturm, bei dem es sich um ein derart spezifisches Motiv handelt, dass die analoge Verwendung in beiden Bildern kaum Zufall sein kann. Dabei wird der Wolgemut-Werkstatt sicherlich nicht das



**Abb. 19** Heiliger Christophorus, Wandgemälde, um 1464, Graz, Hofkirche St. Ägidius (Foto: Archiv Diözesanmuseum Graz, Bettina Hutzl).

Gebetbuch selbst vorgelegen haben, aber möglicherweise eine entsprechende Zeichnung.

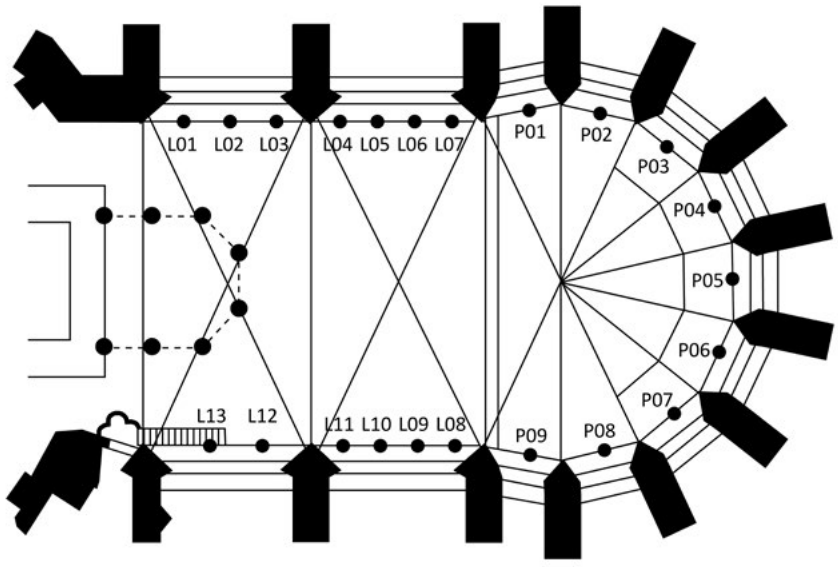
Zum anderen ist ein Detail in der Darstellung des *Heiligen Christophorus* hervorzuheben (Abb. 9). Friedrichs besondere Verehrung des Nothelfers ist vielfach belegt, nicht zuletzt durch eine vielzitierte Notiz im Kaiserlichen Memorandenbuch.[60] Sein erster Sohn erhielt den Namen des Heiligen[61] und an Nikolaus Gerhaerts *Kaisergrab* verdeutlicht die Position des Christophorus am Baldachin über dem Haupt des Gisants die starke Identifikation des Kaisers mit seinem persönlichen Schutzpatron.[62] Auf dem Nürnberger Retabel trug der Heilige einen Herzogshut. Dieses Motiv ist ein Alleinstellungsmerkmal der Hofkunst Friedrichs III., wie etwa das berühmte Wandgemälde mit dem Identifikationsporträt des Kaisers in der Grazer Hofkirche[63] oder eine Miniatur im *Andachtsbuch Friedrichs III.* in der ÖNB bezeugen (Abb. 19).[64] Angespielt ist damit auf den Titel eines Erzherzogs von Österreich, der auf eine Anspruchserhebung Rudolfs IV. für das Haus Habsburg im *Privilegium Maius* von 1359 zurückzuführen ist und auf eine Rangangleichung mit den Kurfürsten abzielte. Erst Friedrich III. legitimierte den Titel kraft seiner Kaiserwürde am Dreikönigstag 1453 offiziell.[65]

Der Herzogshut mit Bügel und bekrönendem Kreuz auf dem Haupt des *Christophorus* in Nürnberg zeigt jedoch gerade nicht die spezifische Gestalt der österreichischen Erzherzogskrone mit goldenen oder Hermelinbesetzten dreieckigen Kronzacken. Diese Form begegnet im Grazer Wandbild, in der genannten Miniatur oder auch auf dem sogenannten *Vorauer Kaiserbild* und der Skulptur des Kaisers an der Wiener Neustädter *Wappenwand*.[66] Auch hinter dieser Erfindung steht letzten Endes Friedrichs Vorbild in repräsentativen Fragen, Rudolf der Stifter, wie dessen berühmtes Bildnis aus dem Stephansdom verdeutlicht; sein *Privilegium Maius* postulierte das Recht des Erzherzogs, eine spezielle Krone zu tragen.[67] Der Heilige in Nürnberg indes trägt statt der Kronzacken kurioserweise einen gezackten Hermelinkragen. Diese Fehldeutung kann man sich eigentlich nur durch ein Missverständnis erklären, das sich entweder bei Absprachen zwischen Friedrichs Hof und der Wolgemut-Werkstatt oder innerhalb des Ateliers ergeben haben kann. Vielleicht spricht der Befund am ehesten für eine eher indirekte Kommunikation über Mittelsmänner. Eine Gelegenheit dazu könnte sich bei der Krönungsfeier Maximilians I. in Aachen im Vorjahr geboten haben.

## Der Wandmalereizyklus in der Chorhalle der Aachener Pfalzkapelle

Dass es ihm gelang, die Krönung seines Sohnes zum römisch-deutschen König durchzusetzen, solange er selbst noch regierte, war ein brillanter Schachzug des Kaisers für die Dynastiebildung des Hauses Habsburg.[68] Die Zeremonie erfolgte am 9. April 1486 in der Aachener Pfalzkapelle als der Krönungskirche des Reiches.[69] Ähnlich wie die Neuausstattung der Nürnberger Burgkapelle auf den Reichstag 1487 zielte, gab der Kaiser anlässlich der Krönung Maximilians Wandmalereien für den gotischen Chor des Aachener Münsters in Auftrag (Abb. 20, 22–25).[70] Expliziter noch als in Nürnberg besetzte er damit einen zutiefst mit dem Königtum verknüpften Erinnerungsort, der nicht nur mit Karl dem Großen verbunden war, sondern speziell im Fall des Chors auch mit Kaiser Karl IV.[71] Dieser war für Friedrich nach der Argumentation von Markus Hörsch insbesondere auch über den Umweg seiner vielleicht wichtigsten Identifikationsfigur, Rudolfs IV., ein entscheidendes Vorbild in Fragen der Repräsentation.[72] Die Aachener Wandmalereien wurden 1916 von dem Kölner Kirchenmaler Anton Bardenhewer freigelegt.[73] Sie sind stark fragmentiert und wurden zudem im Bereich des Polygons bereits im 17. Jahrhundert völlig übermalt. Nachdem sie durch Verschmutzungen kaum mehr lesbar waren, unterzog man sie 1998–2001 einer grundlegenden Restaurierung. Obwohl die flächendeckenden Retuschen durch Strichtechnik gekennzeichnet sind, sind die Malereien im Detail selbst aus der Nähe schwer zu lesen.[74] Aussagen lassen sich ohne intensivere, auch kunsttechnologisch begleitete Untersuchungen also nur mit aller Vorsicht treffen.

Die Bildfelder setzen auf etwa 2 m Höhe an, werden nach oben hin von den Fenstersohlbänken begrenzt und von den Engelskonsolen der berühmten Apostelskulpturen flankiert (Abb. 20). Dabei sind die Bildstreifen im Langchor – möglicherweise in Rücksichtnahme auf die dort an den Wänden aufgestellten Gestühle – etwas schmaler als die im Polygon.[75] Die obere Wandzone des Langchors ist mit einem *Marienzyklus* bemalt, der sich an der Nordwand von West nach Ost mit *Verkündigung*, *Heimsuchung*, einer heute nicht mehr lesbaren Szene, die Bardenhewer als den *Gang nach Bethlehem* deutete,[76] sowie *Geburt*, *Anbetung der Könige* und *Darbringung* erstreckt, während sich an der Südwand bis auf marginale Reste nur die *Marienkrönung* erhalten hat, die im




L01 Verkündigung (1455/1465)
L02 Heimsuchung (1455/1465)
L03 Wanderung nach Bethlehem (?) (1455/1465)
L04 Geburt (1455/1465)
L05 Anbetung der Könige (1455/1465)
L06 Darbringung (1455/1465)
L07 Hl. Leopold (1486)
L08 Flucht nach Ägypten
L09 Jesus unter den Schriftgelehrten
L10 Abschied Jesu von Maria
L11 Pfingstwunder
L12 Marientod
L13 Marienkrönung (1486)

P01 Hll. Heinrich und Kunigunde (1486)
P02 Hll. Karl d. Große und Helena (1486)
P03 Stiftswappen (erneuert 17. Jh.)
P04 Jesus wandelt auf dem Meer (1622)
P05 Kreuzigung (1622)
P06 Hl. Christophorus (1622)
P07 Stiftswappen (erneuert 17. Jh.)
P08 Weihe des Aachener Münsters (17. Jh.)
P09 Anbetung der Könige (17. Jh.)

**Abb. 20** Aachen, Chorhalle der Pfalzkapelle, Ikonografisches Schema der Wandmalereien (Grafik: Janina Baumbauer, Erlangen).



**Abb. 21** Geburt Christi und Anbetung der Könige, Wandgemälde, um 1455/1465 (?), Aachen, Chorhalle der Pfalzkapelle St. Marien (Foto: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Silvia Margrit Wolf).



**Abb. 22** Darbringung und Heiliger Leopold, Wandgemälde, um 1455/1465 (?) bzw. 1486, Aachen, Chorhalle der Pfalzkapelle St. Marien (Foto: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Silvia Margrit Wolf).



**Abb. 23** Marienkrönung mit Gedächtnisfigur Kaiser Friedrichs III., Wandgemälde, 1486, Aachen, Chorhalle der Pfalzkapelle St. Marien (Foto: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Silvia Margrit Wolf).




**Abb. 24** Heinrich und Kunigunde, Wandgemälde, 1486, Aachen, Chorhalle der Pfalzkapelle St. Marien (Foto: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Silvia Margrit Wolf).




**Abb. 25** Karl der Große und Helena, Wandgemälde, 1486 und spätere Übermalungen, Aachen, Chorhalle der Pfalzkapelle St. Marien (Foto: LVR-Amt für Denkmalpflege im Rheinland, Silvia Margrit Wolf).

westlichen Joch östlich an den Heinrichsambo anschließt (Abb. 21–23). Badenhewer erwähnte hier noch von Ost nach West Fragmente der *Flucht nach Ägypten*, den *zwölfjährigen Jesus im Tempel*, den *Abschied Christi von seiner Mutter*, das *Pfingstwunder* und den *Marientod*.[77]

Auf der Nordseite folgen Richtung Osten, noch im Langchor, die Darstellung eines Heiligen im hermelingefütterten Fürstenmantel, der bisher mit dem Kölner Erzbischof Heribert von Deutz identifiziert wurde,[78] sowie im Polygon die paarweisen Darstellungen der heiligen Kaiser:innen Heinrich und Kunigunde im ersten sowie Karl des Großen und Helena im zweiten Wandfeld (Abb. 22, 24, 25). Dabei vermittelt das Bildfeld mit dem ottonischen Kaiserpaar einen wesentlich aussagekräftigeren Eindruck vom ursprünglichen Erscheinungsbild der Malereien als dasjenige mit Helena und Karl, dem die Überarbeitungen des 17. Jahrhunderts deutlich an den Silhouetten der Figuren, den Gewändern und auch der Binnenmalerei der Gesichter anzusehen sind (bezeichnet RENOVATUM 1622).[79]

Unter den Aachener Stiftswappen in den Wandfeldern P03 und P07 liegen gemäß der Untersuchung von Heinen et. al. noch inhaltlich übereinstimmende Vorgänger des 15. Jahrhunderts; weitere Wappen fanden sich unter der Bemalung der Segmente P04 und P06, die im 17. Jahrhundert, genau wie das Feld in der Chorachse sowie P07 und P08, figürlich übermalt wurden.[80] Allerdings fragt man sich zumindest bei dem *Heiligen Christophorus* in Wandfeld P06, ob hier nicht ebenfalls ein spätgotisches Vorbild zugrunde liegt – das die Restaurator:innen freilich nicht nachweisen konnten.[81] Nicht nur erinnert die ganze Anmutung der Figur an Darstellungen des späten 15. Jahrhunderts, auch die besondere Beziehung Friedrichs III. zu dem Heiligen würde zu einer solchen Vermutung passen.

## Der ältere Marienzyklus

Da Friedrich III. mehrere Wandfelder als seine Stiftung kennzeichnen ließ, ging man bisher davon aus, dass alle genannten Gemälde 1486 von ihm in Auftrag gegeben wurden:[82] Die Bilder mit den heiligen Kaiserpaaren tragen beide seine »Devise« AEIOU in goldenen Versalien,[83] dasjenige mit Helena und Karl dem Großen zusätzlich die Jahreszahl 1486 (Abb. 24, 25). Rechts der Figur des Fürstenheiligen im Hermelinmantel wurden in einem Rankenfeld unter einer gemeinsamen Krone der österreichische Bindenschild und das nicht mehr lesbare Wappen Altösterreichs platziert[84] – eine Kombination, die Friedrich, wiederum in Anlehnung an Rudolf den Stifter, bevorzugt führte (Abb. 22). Zudem findet sich rechterhand zu Füßen der *Marienkrönung* eine Gedächtnisfigur des Kaisers, von der nur noch das bekrönte Haupt und ein Arm erhalten sind (Abb. 23).[85]

Doch bestehen zwischen den Heiligendarstellungen und der *Marienkrönung* einerseits und den übrigen erhaltenen Marienszenen andererseits Unterschiede, die auf eine frühere Entstehung der Marienszenen mit Aus-



**Abb. 26** Rogier van der Weyden, Retabel aus der Marienkapelle von St. Kolumba in Köln, um 1455, München, BStGS, Alte Pinakothek (Foto: Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München).

nahme der *Marienkrönung* hinweisen. Zwar sind einige der folgenden Beobachtungen aufgrund der wechselhaften Alterungs- und Überarbeitungsgeschichte und der flächendeckenden Verluste von Malsubstanz nur mit großer Zurückhaltung vorzutragen, doch in der Summe sind sie dennoch aussagekräftig. Der ältere Marienzyklus zeigt sich in einigen Motiven beeindruckt von Rogier van der Weydens Retabel aus der Kölner Pfarrkiche St. Columba (um 1455; München, BStGS, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 1189–WAF 1191), was aufgrund der engen künstlerischen Verbindungen zwischen Aachen und der Rheinmetropole kaum verwundert.[86] Ein Zitat nach Rogiers Mitteltafel ist etwa die Figur des Joseph in der *Anbetung der Könige* mit abgesetzter Kappe, die er in beiden Händen hält (Abb. 21, 26). Die *Darbringung* ist wiederum eine Variation nach der entsprechenden Darstellung des *Columba-Retabels*, insbesondere die grün gewandete Frauenfigur ist ausweislich der Farbe und der Faltenmotive ihres Kleides von der dortigen Begleiterin Mariens inspiriert (Abb. 22, 26). Doch auch das *Middelburger Retabel* (um 1450; Berlin, SMB, Ident. Nr. 535) muss den Malern zumindest über Zwischenstufen bekannt gewesen sein,[87] stellt doch die Aachener *Geburt* eine Paraphrase nach derselben Szene in Berlin dar (Abb. 21). Dies verdeutlicht das Motiv der Hand, die Joseph über die Kerzenflamme hält, in Kombination mit der Anordnung von Joseph und Maria mit den drei Engeln zwischen ihnen.

Dass diese Malereien gut und gerne zwei bis drei Jahrzehnte vor Maximilians Königskrönung entstanden sein müssen, lässt sich zunächst an den Gewändern der Könige in der *Anbetung* ablesen, die keinesfalls der Mode der 1480er Jahre entsprechen (Abb. 21). Man beachte nur den Tappert des knienden Königs im Vordergrund und die eng geschnittene Taille des stehenden Königs. Vor allem aber fallen markante Unterschiede zu den Heiligenfiguren von 1486 und zur *Marienkrönung* ins Auge. So sind die Figuren des Marienzyklus gedrungener als die auffällig langgestreckten Kaiserpaare. Die Falten etwa des Kleides der Frau in Grün in der *Darbringung* sind härter gebrochen als die der Heiligenfiguren und der *Marienkrönung* (Abb. 22, 23). Die Knie der thronenden Figuren in der letztgenannten Darstellung drücken sich im Gegensatz zu den älteren Szenen betont plastisch durch die Gewänder ab. Auch die Farbgebung der früheren Marienszenen und der *Marienkrönung* weicht voneinander ab, insbesondere in den Rottönen, die bei dem leuchtenden Gewand des Joseph in *Geburt* und *Anbetung* an ältere niederländische Werke erinnern, während die Mäntel Christi und Gottvaters in der *Marienkrönung* eher zu einem gedeckten Rosa tendieren – freilich kann sich die Farbwirkung aber jeweils stark verändert haben (Abb. 21, 23). Schließlich kennen die früheren Gemälde das in der *Marienkrönung*, bei dem *Heiligen Fürsten* und bei *Kaiser Heinrich* so effektvoll vorgeführte

Motiv der umgeschlagenen Gewandsäume nicht, die Farbspiele mit dem jeweiligen Innenfutter hervorrufen (Abb. 22–24).

Dazu kommen mehrere Beobachtungen, die die Herstellungstechniken betreffen. Sie basieren teils auf der Inaugenscheinnahme vor Ort, teils auf dem publizierten Restaurierungsbericht von Heinen et. al., in dem eine zeitliche Differenz der hier behandelten Szenen aber nie in Betracht gezogen wurde. Insofern bieten die folgenden Bemerkungen in erster Linie Ansatzpunkte für künftige gezielte Untersuchungen der Wandgemälde auf diese Frage hin. Waren in den älteren Marienszenen nur partiell Reste goldener Blattmetall-Auflagen festzustellen, vor allem an den Nimben und Kronen, kam bei den stehenden Heiligen an Nimben, Herrschaftsinsignien, Mantelschließen, Borten und Inschriften reichlich Ölvergoldung zum Einsatz;[88] insbesondere die *Marienkrönung* zeichnet sich durch zahlreiche goldene Partien aus (Abb. 23). Gerade bei den Blattmetallauflagen kann der Augenschein aufgrund der wechselhaften Übermalungs- und Restaurierungsgeschichte aber selbstverständlich sehr trügen. Dennoch könnte eine nähere Untersuchung der eingesetzten Verzierungstechniken, auch der applizierten Muster, die sich im Wandfeld mit dem *Heiligen im Hermelinmantel* erhalten haben,[89] weitere Hinweise auf das Verhältnis der verschiedenen Wandgemälde zueinander bieten. Nicht zuletzt geht aus dem Restaurierungsbericht von 2002 hervor, dass die Grundierung der beiden Wandfelder mit den stehenden Kaiserpaaren (ockerfarben; Ocker mit Bleiweiß gemischt) sich chemisch deutlich von derjenigen des Marienzyklus (rötlich-ockerfarben; roter Ocker mit feinteiligem Eisenoxid-Pigment und feinen Quarzkörnchen) unterscheidet.[90] Dies ist ein weiterer Beleg für die Annahme zweier Zeitstufen, der durch eine zusätzliche Untersuchung der Grundierung der *Marienkrönung* gegengeprüft werden könnte.

## Die Erweiterung des Zyklus durch Friedrich III.

Offensichtlich fand der Kaiser 1486 also bereits einen Marienzyklus vor, der sich allgemein auf die Muttergottes als Patronin des Aachener Münsters, konkreter auf den Marienaltar bezog, der sich – wohl ziemlich genau am alten Standort des Sanktuariums im Ostabschluss der karolingischen Pfalzkapelle – im westlichen Joch des Langchors befand, wenn auch seit spätestens 1455 räumlich ausgeschieden durch das sogenannte Marienchörchen (Abb. 20).[91] Diesen Zyklus ließ der Kaiser um eine prunkvolle *Marienkrönung* und ein Heiligenprogramm erweitern, bei dem Überschneidungen mit dem Nürnberger Retabel von 1487 ins Auge stechen, in dessen Schrein dieselben beiden Kaiserpaare erscheinen. Neben den Aposteln und Karl dem Großen zählte auch Heinrich II. zu den Titelheiligen des 1414 geweihten Altars im östlichen Joch der Aachener Chorhalle (*altare in choro*).[92] Heinrich und Kunigunde hatten zudem den kostbaren Ambo gestiftet, neben dem Friedrich die – ebenfalls am Nürnberger Retabel dargestellte – *Marienkrönung* mit seiner Gedächtnisfigur anbringen ließ. Dass der Kaiser vom Aachener Karlskult beeindruckt war, wird daran deutlich, dass er gemäß einer frühneuzeitlichen Quelle bei seiner eigenen Krönung 1442 Reliquien des Reichsgründers einforderte, was ihm aber verwehrt wurde.[93] Die *Heilige Helena* schließlich dürfte neben der imperialen Implikation nicht zuletzt an seine 1467 verstorbene Frau Eleonore von Portugal erinnern – der Kaiser hatte nie wieder geheiratet.[94]

Der bärtige *Heilige im Fürstengewand* mit Kirchenmodell und Schwert wurde bisher als der Kölner Erzbischof Heribert von Deutz angesprochen, obwohl dieser im Allgemeinen im Pontifikalornat dargestellt wird (Abb. 22).[95] Die Wappenkombination Bindenschild-Altösterreich rechts der Figur dürfte sich nicht allein auf Friedrich III. als Stifter beziehen, sondern ist an dieser Stelle zugleich attributhaft dem Heiligen zugeordnet, bei dem es sich somit viel plausibler um den österreichischen Landespatron Leopold handelt,[96] der ebenfalls zu den Dargestellten auf dem Nürnberger Retabel zählte. Friedrich markierte den Chor der Aachener Krönungskirche mit dem heiligen Babenberger-Herzog dezidiert österreichisch und empfahl sein Haus somit für den Thron. Ein wenig irritiert, dass der Heilige in Aachen ein Schwert trägt – ein Attribut, das Leopold zwar in hochgotischen und frühneuzeitlichen Darstellungen kennzeichnet, wohingegen ihm im 15. und frühen 16. Jahrhundert für gewöhnlich ein Banner oder ein Szepter beigegeben ist. Es wäre also zu fragen, ob es sich bei dem Schwert um einen bewussten Rückgriff auf historische Darstellungsweisen oder aber um die falsche Ergänzung eines ehemals vorhandenen Szepters handeln könnte. Das Kirchenmodell steht damit jedenfalls nicht für die Kirche von Deutz, sondern für Leopolds Gründung Klosterneuburg.[97]



**Abb. 27** Meister des Aachener Marienlebens, Geburt Mariens/Schmerzensmann und Schmerzensmutter aus dem Aachener Marienleben, um 1485, Aachen, Domschatzkammer, Inv.-Nr. G010 (© Domkapitel Aachen, Foto: Pit Siebigs).

Überhaupt bieten die Kleinarchitekturen in den Händen der Heiligen Raum für Interpretation, wobei sie in der bisherigen Literatur zumeist mit regionalen Stiftungen in Verbindung gebracht wurden.[98] Ein Bezug auf Aachen ist im Kontext der Intentionen Friedrichs III. aber nur für das Modell Karls des Großen plausibel, das vor allem aufgrund der Gestalt der Kuppel unverkennbar die Pfalzkapelle repräsentiert (Abb. 25).[99] Dies ist aber im Rahmen der kaiserlichen Stiftung eben nicht lokalpolitisch, sondern in Hinblick auf die Kaiserideologie zu lesen. Entsprechend zeigt Kaiserin Helena weder ein Modell von St. Gereon in Köln, noch des Bonner Münsters,[100] sondern unzweifelhaft die Westfassade des Trierer Doms. Ebenso wenig überzeugen die Versuche, die eigenartig verunklärte architektonische Struktur in dem Gemälde mit Heinrich und Kunigunde als Hinweis auf lokale Bauten zu interpretieren (Abb. 24). Nach dem heutigen Erscheinungsbild präsentiert die Kaiserin das Modell eines gotischen Kapellenchors, der sich motivisch auffällig an die Aachener Chorhalle anlehnt, der Kaiser einen einzelnen, altertümlicher anmutenden Turm mit schmalen Lanzetten und Rundbogenfenstern, der gleichsam parsprototisch auf die von ihm gegründete Stiftskirche St. Adalbert in Aachen gedeutet wurde.[101] Die ungewöhnliche Überschneidung beider Architekturen ist so im Wandfeld mit *Karl dem Großen und Helena* nicht zu beobachten und beeinträchtigt stark die Lesbarkeit. Auch wenn Heinen et. al. meinten, die Mikroarchitektur auf die Schicht von 1486 zurückgeführt zu haben,[102] kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, es hier mit einer fehlerhaften Interpretation aus späterer Zeit zu tun zu haben – insbesondere auch, weil unklar bleibt, warum Kunigunde als Stifterin der Aachener Chorhalle auftreten sollte. Ursprünglich dürfte das Kaiserpaar gemeinsam ein Kirchenmodell gewiesen haben, wofür – wie in zahlreichen anderen Darstellungen – eigentlich nur der von ihm gegründete Bamberger Dom infrage kommt.

Eine stilistische Einordnung der Gemälde wurde bisher nicht versucht und auch hier kann nur ein erstes Herantasten geleistet werden. Nur wenige allgemeinere Ähnlichkeiten bestehen zu den etwa im selben Zeitraum entstandenen Tafeln des *Aachener Marienlebens*, die zu einem Retabel des Münsters gehört haben sollen und die man einer Kölner Werkstatt zuschreibt.[103] Dies betrifft etwa die Proportionierung der sehr lang gestreckten Figuren und deren Positionierung im Raum. So steht die Heilige Kunigunde im Dreiviertelprofil recht weit vorne im Bildgrund, die Füße seitlich auseinandergespreizt; Vergleichbares findet sich beim *Aachener Marienleben* beispielsweise in der *Heimsuchung*, bei den Frauen in der *Darbringung im Tempel* und bei der *Begegnung von Schmerzensmann und Schmerzensmutter* (Abb. 27). Auch eine Architekturdarstellung wie die links hinten auf der letztgenannten Tafel scheint nicht allzu weit von der Auffassung der Kirchenmodelle der Heiligen in der Chorhalle entfernt.

Gleich eine ganze Reihe von Charakteristika der Wandmalereien lässt an die Werkstatt des Jüngeren Meisters der Heiligen Sippe denken, die um 1470–1515 in



**Abb. 28** Jüngerer Meister der Heiligen Sippe, Retabel des Gumprecht von Neuenahr und der Margarethe von Limburg, nach 1484, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (Foto: © Rheinisches Bildarchiv Köln, rba_c003178).

Köln aktiv war.[104] An deren Kompositionen erinnert zunächst die Bildbühne, in die Heinrich und Kunigunde gestellt wurden. Dies betrifft die zentrale Flucht, die insbesondere durch die polygonal geschlossene, loggienartige Raumarchitektur mit Landschaftsausblicken und die Bodenfließen evoziert wird, auch wenn sie in den Tafelbildern perspektivisch stimmiger umgesetzt ist (Abb. 24, 28, 29).[105] Auf dem nach 1484 entstandenen *Retabel des Gumprecht von Neuenahr und der Margarethe von Limburg* (Köln, WRM & FC, WRM 853) begegnen ganz ähnliche scheckige Rotmarmorsäulen mitsamt vergleichbaren Kapitellformen, wie sie die Wandfelder mit den beiden Kaiserpaaren in Aachen rahmen (Abb. 24, 25, 28).[106] Der Faltenstil der thronenden Figuren aus der *Marienkrönung* lässt sich recht gut dem sitzenden Apostel Andreas auf der *Neuenahr-Tafel* oder dem Gottvater auf dem *Epitaph des Jakob Udemann* (um 1485/1492; Nürnberg, GNM, Gm 32) gegenüberstellen (Abb. 23, 28, 29).[107] Bei dieser Figur, wie überhaupt in der Werkstatt des Sippenmeisters, ist auch eine Vorliebe für Rosatöne zu beobachten, wie sie – unter den nötigen Vorbehalten – für die Aachener *Marienkrönung* festgestellt wurde, bei beiden Werken im Kontrast zu einem Innenfutter in sattem Grün. Bei dem Gottvater auf dem Epitaph in Nürnberg findet sich außerdem ein vergleichbarer gläserner Reichsapfel mit goldener Spange, wenn auch bei den Wandmalereien keine Aussagen mehr über Lichthöhungen usw. zu treffen sind. Wie weit die Ähnlichkeiten ursprünglich reichten, lässt sich angesichts des schlechten Erhaltungszustands der Aachener Malereien kaum mehr seriös beantworten. Alles in allem sprechen die gesammelten Indizien jedoch dafür, dass der Zyklus wahrscheinlich von einer Kölner Werkstatt, möglicherweise im Umfeld des Sippenmeisters, gemalt wurde.

## Der Aachener Wandmalereizyklus im Kontext der Königskrönung Maximilians I.

Wie Paul-Joachim Heinig und vor ihm schon Gisbert Knopp und Heinen et. al. betonten, verweist die Markierung der Wandmalereien mit der Jahreszahl 1486 darauf, dass diese aus Anlass der Königskrönung Maximilians I. in Auftrag gegeben worden sein müssen.[108] An der naheliegenden Schlussfolgerung, der Zyklus habe als Dekoration für die Krönungszeremonie gedient, sind allerdings Zweifel anzumelden – so gut man sich dies angesichts des ideologisch gehaltvollen Bildprogramms auch vorstellen kann. Maximilians Königswahl war am 16. Februar in Frankfurt erfolgt,[109] sodass bis zur Krönung am 9. April ausreichend Zeit für Auftragsvergabe und Ausführung geblieben wäre. Ob die klimatischen Bedingungen im März/Anfang April eine stabile Ausmalung des Chors zugelassen hätten, ist eine andere Frage. Vor allem aber kam es zwischen der Ankunft Friedrichs und Maximilians in Aachen am 3. April und der Krönung zu einer mehrtägigen Verzögerung: Die Erzbischöfe von Mainz und Köln wurden am 5. April noch einmal in die Kirche geschickt, da die Requisiten für die Zeremonie noch nicht vorbereitet waren.[110] Angesichts dieser Fehlplanung ist fragwürdig, ob die Wandmalereien bereits im Vorfeld der Krönung ausgeführt wurden.[111] Unabhängig davon bleibt unklar, inwieweit sie für die Teilnehmenden der Krönungsfeier überhaupt einsehbar gewesen wären.

Von der Zeremonie haben sich zahlreiche Beschreibungen erhalten, die im Detail nicht unwesentlich voneinander abweichen, was laut der vergleichenden Analyse Andreas Büttners teils durch die unterschiedlichen Standorte der Beobachter und wechselnde Konstellationen etwa innerhalb der Einzugsprozession zu erklären ist.[112] Hier sei der verhältnismäßig vertrauenswürdige Augenzeugenbericht des Ritters Ludwig von Eyb zitiert, dem Vater des späteren Eichstätter Bischofs Gabriel, der als brandenburgischer Rat angereist war.[113] Demzufolge wurde der kaiserlich-königliche Triumphzug mit Maximilian, der zwischen den Erzbischöfen von Köln und Mainz ritt, Kaiser Friedrich *auf seinem Wagen* und zahlreichen geistlichen und weltlichen Fürsten am 3. April am Aachener Stadttor von einer Prozession der *Chorherrn von dem Stift zu Ach* in Empfang genommen, die das Haupt Kaiser Karls des Großen mitsamt der Krone mit sich führten.[114] Gemeint sind die bis heute erhaltene Karlsbüste und die von Karl IV. für sie gestiftete Krone, die bereits Friedrich III. bei seiner eigenen Krönung am 17. Juni 1442 entgegengetragen worden waren.[115] Unter Lobgesang führten die Chorherren Maximilian zum Münster. Gemeinsam *mit den Fürsten* betrat er die Kirche *und knyet nider vor dem altar unser lieben frawen zu thun sein gebete.* Anschließend verließ er die Kirche wieder.[116]

Die Königskrönung erfolgte am Sonntag Misericordias domini, den 9. April. Eyb beschreibt die Abläufe detailliert. Maximilian wurde vom Kaiser, den weltlichen Kurfürsten und weiteren Fürsten in seiner Unterkunft abgeholt und zur Pfalzkapelle geführt, wo ihm die Erzbischöfe von Köln, Mainz und Trier gemeinsam mit den Aachener Chorherren, den Prälaten des Kölner Domkapitels und weiteren Klerikern und Würdenträgern entgegen kamen. Gemeinsam mit dem Fürstenzug betraten sie die Kirche. Die Erzbischöfe von Mainz und Trier geleiteten Maximilian vor die Treppen des Marienaltars, wo er *sich Creutzweis nidergelegt auff die erden*[117] und der Kölner Erzbischof *etlich oraciones und Collect über In gelesen*.[118] Anschließend führte man ihn *auf seinen stull gegen unser frawen Altar über*, wohingegen Kaiser Friedrich im Ornat mitsamt Krone *ein Staffel hoher* Platz nahm.[119] Auch die folgenden Zeremonien zentrieren sich stets um *unser frawen altar.*[120] Nach der Salbung führte man Maximilian zwischenzeitlich in die Sakristei, um ihn mit *Sandalis, In seyden gewand, Alben und stollen* zu bekleiden.[121] Anschließend wurde er, zurück am Altar, mit der *kron keyser Karls* gekrönt[122] und mit den Reichsinsignien angetan.[123] Nach der Profess geleiteten ihn die Erzbischöfe von Mainz und Trier *auff die porkyrchen In keyser Karls stull* […], *da hat In der Ertzbischoff von Coln darauff gesetzt*.[124] Nachdem man wieder hinuntergegangen war, kam es zu einem offenbar bewussten Bruch mit dem üblichen Protokoll, der auf die besondere Situation zurückzuführen ist, dass der Kaiser noch lebte: Als das Evangelium *gelesen was, trug der byschoff von Camerich dem konig das buch zu küssen. Des widert sich der konig, sunder das es der vater küste.*[125] Den Abschluss der Krönungszeremonie bildete der Empfang des Sakraments.[126]

Fast das gesamte Ritual spielte sich also um den Marienaltar herum ab. Dieser befand sich keinesfalls inmitten der gotischen Chorhalle, deren Hauptaltar den Apostelfürsten geweiht war, sondern gemäß jahrhundertelanger Kontinuität an der Stelle des ehemaligen Sanktuariums der Pfalzkapelle. Seit Mitte des 15. Jahr-



**Abb. 29** Werkstatt des Jüngeren Meisters der Heiligen Sippe, Epitaph des Jakob Udemann aus der Zisterzienserinnenklosterkirche Mariengarten, um 1485/1492, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Foto: © Germanisches Nationalmuseum, Foto: Georg Janßen).

hunderts wurde er vom sogenannten Marienchörchen überfangen, einem baldachin- oder kapellenartigen Aufbau auf acht Stützen von 5,50 m Länge und 4,65 m Breite, der über ein halbes Joch in die Chorhalle hineinragte (Abb. 20).[127] Der Hofstaat wiederum wohnte der Zeremonie vom Oktogon der Pfalzkapelle und der Oberkapelle, nicht aber von der Chorhalle aus bei. Dafür spricht eine Maßnahme vom Vortag der Krönung, bei der man die *sülen zu ring umb [macht] in unser lb. frowen Kirchen*, also bestimmte Bereiche der Kirche abschrankte.[128] Diese Installation wird andernorts genauer beschrieben: *Uf denselbigen sonntag am morgen trib man all die welt us unser lb. Frowen kirchen zu Ach und hett den kor verschlossen und hie ussen, da unser lb. Frow taichen tue, dieselben vier sülen hett man yngefaßt und furter, als dasselbig darvor rund gewelbt ist, mit sülen in form ains gecirks. Dieselbigen suwlen waren ouch in runder wyß yngefaßt und mit bretter verschlagen, also das der gemain man nit mer in aller kirchen, dann ain ringwysen schmalen gang mocht haben. Man tet ouch alle türen verschliessen*.[129]

Der genaue Verlauf der Abschrankung ist anhand des Quellentexts nur schwer nachzuvollziehen. Am ehesten kann man diesen so verstehen, dass das innere Oktogon, abgetrennt *in form ains gecirks,* den Ehrengästen vorbehalten war, während sich *der gemain man* in *ain ringwysen schmalen gang*, also im Umgang, aufhalten musste. Mit dem Ort, *da unser lb. Frow taichen* [Zeichen] *tue*, muss der Bereich um den Marienaltar gemeint sein, auf dem die Aachener *Gnadenmadonna* platziert war.[130] Vielleicht waren demnach die vier Stützen um das östliche Joch des Umgangs nach Norden und Süden noch einmal mit Schranken versehen, durch die eine Verbindung zwischen innerem Oktogon und Marienchörchen hergestellt wurde. Genauestens wurde kontrolliert, dass jeder Kurfürst maximal vier Räte, jeder Reichsfürst zwei Räte zusätzlich zu seinen Grafen und Herren *mit ime in die schranken nemen* durfte, während die *edeln, die der Kurfürsten diener und hofgesind sind*, sich außerhalb der Abschrankung aufhalten mussten.[131] Der Chor selbst war verschlossen. Trotz dieser Vorbereitungen kam es im Vorfeld des Einzugs zu großem Gedränge, sodass zahlreiche Personen die Kirche wieder verlassen mussten.[132]

Schon in Bezug auf den Neubau des Chors im 14. Jahrhundert schrieb Andreas Büttner: »Insgesamt wird man jedoch davon ausgehen können, dass die baulichen Veränderungen in Aachen weniger als in Frankfurt [bei der Königswahl, B. B.] den Charakter des Rituals beeinflussten, da der neu errichtete Chor nicht in den Ablauf einbezogen wurde.«[133] Zumindest jedoch muss während Maximilians Krönung ein Durchgang vom Marienaltar in die Chorhalle offengeblieben sein, denn nach der Salbung wurde er zum Anlegen der Festgewänder in die Sakristei geführt.[134] Diese bildete das Untergeschoss der Matthiaskapelle, deren Zugang unterhalb des Heinrichsambos und damit im Westjoch der Chorhalle liegt (Abb. 20).[135] Es ist sicher kein Zufall, dass sich in direkter Nachbarschaft dieses Verkehrsknotenpunktes, gleich östlich des Ambos, das Wandgemälde der *Marienkrönung* mit der Gedächtnisfigur Friedrichs III. anschließt. Die Analogie zwischen der Krönung Mariens zur Himmelskönigin und der Zeremonie der Königskrönung wird an dieser Stelle überdeutlich.[136]

Ferner ist über die Position der Stühle nachzudenken, die Eyb mehrfach im Verlauf der Zeremonie erwähnt. Die Lage von Maximilians *stull* beschreibt er zunächst *gegen unser frawen Altar über. [E]iner staffeln niderer* saßen dort zeitweilig auch die Erzbischöfe von Mainz und Trier, während der *stull* des Kaisers *ein staffel hoher was dan des konigs*.[137] Es folgt die Ortsangabe: *Und* [diese Stühle, B. B.] *stunden auff der rechten seytten bey unser frawen altar und bey Im sassen auff der linken seitten*



**Abb. 30** Werkstatt Michael Wolgemuts/Nürnberger Bildschnitzer, Retabel der Ratsfamilien Nützel und/oder Stromer, 1487 (?) und ältere Bestandteile, ehemals Nürnberg, Oberkapelle der Kaiserburg (Foto: © Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme-Nr. KBB 1.364).

*der pfaltzgraff und Hertzog ernst von Sachsen* […], *Auch der Bischoff von Augspurg an stat Marggraff Johansen von Brandemburg, auch einer stafelln Niderer.*[138] Die beschriebene Position rechts des Marienaltars wird in einer weiteren Quelle präzisiert: *zur rechten syten, da man das epistel sing*, das heißt südlich des Altars.[139] Statt einzelner Stühle dürfte hier eher von einem Chorgestühl die Rede sein, wofür schon die Benennung der *stafelln* spricht. Fraglich ist, ob dieser offenbar recht stattliche Aufbau, der oberhalb des Kaisers mit drei Kronen geschmückt war,[140] im Marienchörchen Platz hatte. Dieses war nur etwa 4,65 m breit, sodass es zu den Seiten des Altars recht beengt zugegangen sein dürfte. Deshalb scheint es nicht unwahrscheinlich, dass Kaiser, König und fürstliche Prominenz eher in dem Gestühl Platz fanden, das im Langchor östlich an den Ambo anschloss.[141] Demnach könnten zumindest die Protagonisten der Zeremonie sich inmitten der Marienszenen bewegt haben.

Dennoch: Wägt man alle Indizien ab, muss man wohl zu dem Schluss kommen, dass im Verlauf der Krönungsfeier von Kaiser Friedrichs Wandmalereien kaum etwas zu sehen gewesen wäre – vorausgesetzt, sie waren überhaupt schon fertiggestellt. Die Vorstellung, dass sie

gleichsam als Kulisse für die Zeremonie gedacht waren, muss damit zumindest stark relativiert werden, auch wenn man sich wundert, dass ein derart sakral-politisch aufgeladener Zyklus im Wesentlichen für die Augen der Stiftskanoniker, die in der Chorhalle das Chorgebet verrichteten, und der Pilger bestimmt war, die siebenjährlich zur Heiligtumsfahrt kamen.[142] Hauptadressat war das Aachener Marienstift, in dem den Königen des Heiligen Römischen Reiches traditionell ein Kanonikat zustand. Friedrich selbst hatte seine Aufnahme in das Kollegium am Tag seiner eigenen Königskrönung verkündet, die Präbende empfangen und das Stift unter seinen und des Reiches Schutz gestellt.[143] Wahrscheinlich hoffte der alte Kaiser nicht zuletzt auf Gebete für sein Seelenheil und unterstrich dies durch die Anbringung seiner Gedächtnisfigur im Bildfeld der *Marienkrönung*. Nichtsdestotrotz bleibt die Krönung Maximilians der Anlass der Stiftung, wobei den Wandgemälden offenbar hauptsächlich memoriale Funktion zukam. Sie dokumentierten Maximilians Erhebung zum König und sicherten den Anspruch des Hauses Habsburg auf den Thron.

## Eine Gesandtschaft in Aachen und das zweite Retabel der Nürnberger Burgkapelle

Mit der Schilderung der Krönungszeremonie ist der Bericht des Ludwig von Eyb noch nicht am Ende. Im Weiteren beschreibt er das anschließende, überaus opulente Festmahl sowie die zugehörige Tischordnung.[144] Als letzter Tisch wird derjenige der Nürnberger Gesandten Gabriel Nützel und Ulman Stromer genannt, die die in ihrer Heimatstadt verwahrten Reichskleinodien zur Krönung überbracht hatten.[145] Es ist ein reizvoller Gedanke, dass dies zugleich die Gelegenheit für Absprachen bezüglich Friedrichs Altarstiftung für die Nürnberger Burgkapelle gewesen sein könnte, zumal auch der bereits bekannte Seckauer Bischof Matthias Scheit bei der Königskrönung anwesend war, der im Folgejahr in Nürnberg die Altarweihe vornehmen sollte.[146]

Dass diese These nicht aus der Luft gegriffen ist, belegen die Flügel eines zweiten Retabels, das seit 1778 auf dem linken Altar der Oberkapelle der Nürnberger Burg – also der Mensa, zu der ursprünglich Friedrichs Retabel gehörte – nachweisbar ist (Abb. 30, 31 a, b).[147] Zwar ist Johannes Erichsen zuzustimmen, dass es sich



**Abb. 31 a, b** Werkstatt Michael Wolgemuts, Flügelaußenseiten des Retabels der Ratsfamilien Nützel und/oder Stromer, 1487 (?), Nürnberg, Oberkapelle der Kaiserburg. a) Heilige Elisabeth; b) Heilige Barbara (Fotos: Bayerische Schlösserverwaltung, Maria Scherf/Veronika Freudling, München).

bei dem ebenfalls durch eine vor 1920 entstandene Fotografie dokumentierten Aufbau zweifellos um ein Pasticcio aus verschiedenen Zeitstufen handelte: Der kriegszerstörte spätgotische Schrein enthielt im Zentrum eine geschnitzte Madonna des 14. Jahrhunderts, die auf einer barocken Konsole aufgestellt war und von Skulpturen Heinrichs und Kunigundes aus dem späten 15. Jahrhundert flankiert wurde – alle drei Figuren befinden sich bis heute in der Kapelle. Den Schrein bekrönte ein wiederum im Krieg zerstörter, krabbenbesetzter Dreiecksgiebel mit einer Deesis-Darstellung, der zeitlich mit der Weihe des südlichen Seitenaltars 1401 übereingehen könnte.[148] Anders als Erichsen schreibt, passten die beiden bemalten Retabelflügel mit den Heiligen Martin und Wenzel auf den Innenseiten bzw. Elisabeth und Barbara auf den Außenseiten nicht nur zeitlich, sondern

auch den Maßen nach perfekt zum Schrein wie auch zu den Skulpturen von Heinrich und Kunigunde; auch die Gestaltung des Schleierwerks der Flügel und des Sprengwerks im Schrein sowie der Rahmenprofile spricht aus meiner Sicht keinesfalls gegen eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit. Man kann getrost davon ausgehen, dass zumindest der Schrein, die Skulpturen des heiligen Kaiserpaars und die beiden Flügel von Anfang an zum selben Retabel gehörten, das wiederum seinen Dimensionen nach auf den südlichen Seitenaltar der Burgkapelle gepasst haben dürfte. Zu dessen Titularheiligen gehörten laut Weiheurkunde von 1401 just Heinrich und Kunigunde (Schrein) sowie die Heilige Elisabeth (Flügel).[149] Eine Predella war schon auf der Aufnahme von vor 1920 nicht mehr vorhanden.

Ungewöhnlich ist nun, dass beide Flügel des Retabels das gleiche Stifterwappen tragen: in Rot ein gestürztes silbernes Dreieck, an den Spitzen drei silberne Lilien. Für gewöhnlich würde man bei laikalen Stifter:innen eher das Allianzwappen eines Ehepaars oder die Elternwappen des Auftraggebers vermuten. Die Ratsfamilien Stromer und Nützel aber führten – legitimiert durch den berühmten Wappenstreit von 1380 – beide das identische, eben beschriebene Wappen.[150] Wäre also an eine gemeinsame Stiftung des Retabels durch Gabriel Nützel und Ulman Stromer zu denken? Sie könnten 1486 in Aachen den Auftrag erhalten haben, sich um die Aufstellung von Kaiser Friedrichs Retabel zu kümmern, sich dann möglicherweise an dessen Finanzierung beteiligt und sich so das Recht erkauft haben, das zweite Seitenretabel zu stiften. Dass dieses im selben Zuge bestellt wurde wie das Friedrichsretabel, legt auch der Stil seiner Flügelgemälde nahe, die offenkundig ebenfalls aus Wolgemuts Werkstatt stammen.[151] Sollten die Stromer tatsächlich in die Stiftung involviert gewesen sein, wäre dies auch eine Erklärung für die Darstellung des Heiligen Wenzel: Durch ihre besondere Nähe zum Hause Luxemburg ist für die Familie bereits im 14. Jahrhundert eine ausgeprägte Verehrung des böhmischen Landespatrons zu beobachten.[152] Nicht zuletzt wären mit Nützel und Stromer die Schuldigen für das Missverständnis bei der Darstellung des *Heiligen Christophorus* mit dem gezackten Hermelinkragen am Friedrichsretabel gefunden (Abb. 9).

## Schluss

Zwischen Friedrichs Maßnahmen in Aachen und ein Jahr später in Nürnberg bestehen viele Parallelen. Nicht nur gibt es Überschneidungen im Heiligenprogramm. Zugleich entstanden beide Aufträge im Kontext von Großereignissen der Reichspolitik: der Aachener Wandmalereizyklus anlässlich der Königskrönung Maximilians I., das Nürnberger Retabel für den Reichstag, der auf der Burg ausgerichtet wurde. Nicht zufällig fand diese Zusammenkunft in Nürnberg statt, dem Ort, an dem gemäß der Goldenen Bulle stets der erste Reichstag nach der Erhebung eines neuen Königs abzuhalten war.[153] Dies bestätigt noch einmal, dass auch die Nürnberger Stiftung vor dem Hintergrund der Krönung Maximilians zu lesen ist. Während das Nürnberger Retabel nachweislich im Vorfeld des Reichstags aufgestellt wurde, spricht im Falle der Aachener Wandmalereien einiges dafür, dass sie eher im Nachgang der Krönung ausgeführt wurden und dieses für die Dynastiebildung der Habsburger so zentrale Ereignis dokumentieren und memorieren sollten. In Aachen wie Nürnberg besetzte der Kaiser mit seinen Stiftungen Sakralräume, die aufs Engste mit der Geschichte des römisch-deutschen Königtums verknüpft waren, und stellte sich und seine Nachfahren somit in eine Reihe mit den prominentesten Herrscherfiguren des Reiches. So postulierte er eine sakrale Auffassung des Königtums und inszenierte seinen frisch gekrönten Sohn Maximilian I. als prädestinierten Thronfolger.

Der Vollständigkeit halber ist im Zusammenhang mit den Denkmalsetzungen der Habsburger rund um die Krönung Maximilians I. noch der monumentale *Brunozyklus* aus der Kölner Kartause St. Barbara zu erwähnen. Die Krönungsfeierlichkeiten vom April 1486 wurden anschließend in Anwesenheit der Hautevolee des Reiches in Köln fortgesetzt. Insgesamt hielten sich Friedrich III. und Maximilian I. etwa einen Monat dort auf.[154] Werner Beutler stellte 1991 die These auf, dass die elf Leinwandgemälde mit je zwei oder drei Szenen aus dem Leben des Heiligen Bruno, die 1489 im Kleinen Kreuzgang der Kartause Aufstellung fanden, im Rahmen dieser Festlichkeiten in Auftrag gegeben wurden.[155] Die Persönlichkeiten, die sich in der Stifterzeile der Bilderserie als Gedächtnisfiguren mit ihren Wappen verewigen ließen, entstammten durchwegs der vordersten Riege der Reichsfürsten und benachbarter Herrscher-

häuser. Dazu gehörten neben Friedrich III. und Maximilian I. auch dessen Sohn Philipp der Schöne – seit 1482 Herzog von Burgund – sowie die Könige Karl VIII. von Frankreich und Kasimir Jagiello (Kazimierz IV. Jagiellończyk) von Polen. Von den Kurfürsten traten der Kölner Erzbischof Hermann von Hessen, der Trierer Erzbischof Johann II. von Baden, Pfalzgraf Philipp der Aufrichtige bei Rhein und Kurfürst Ernst von Sachsen in Erscheinung. Desweiteren beteiligten sich die Herzöge Wilhelm IV. von Jülich und Johann II. von Kleve und Mark.[156] Der Zyklus diente nicht nur der Verherrlichung des Kartäuserordens und der visuellen Argumentation für die – 1514 erfolgte – Heiligsprechung Brunos von Köln als Ordensgründer, vielmehr stellten die Stifter vice versa ihr politisches Bündnis unter den Schutz des Heiligen.

Nach der Chronik der Kölner Kartause wurden die Gemälde 1489 im Kleinen Kreuzgang des Klosters ausgestellt. Da aber Ernst von Sachsen bereits im August 1486 verstarb, müssen sie sehr wahrscheinlich bereits in diesem Jahr in Auftrag gegeben worden sein. Auch eine Gesandtschaft des polnischen Königs war nachweislich bei den Feiern 1486 in Köln zugegen.[157] Beutler deutet dies dahin, dass die Bilder im Rahmen der Krönungsfeierlichkeiten von 1486 gestiftet wurden und erst 1489 fertiggestellt waren.[158] Hingegen stellte Katja von Baum nach einer Anregung Achim Hubels die Überlegung an, ob der Zyklus nicht eher schon zur Dekoration für Teile der Festlichkeiten von 1486 gehört haben könnte.[159] Wie von Baum vermutet, könnte das Trägermaterial Leinwand genau zu dem Zweck gewählt worden sein, die Gemälde zunächst als Festdekoration zu nutzen, um sie dann an ihren endgültigen Aufstellungsort im Kleinen Kreuzgang der Kartause zu überführen. Zurecht weist sie darauf hin, dass gerade der Umstand von Maximilians Krönung zu Lebzeiten seines Vaters derart umfangreiche Vorbereitungen problemlos machbar erscheinen lässt.[160] Das von Ludwig von Eyb beschriebene Festmahl in Aachen lässt ahnen, dass hierfür kein Aufwand zu groß erschien.

Künftig wäre es vielversprechend zu untersuchen, inwieweit die Königserhebung Maximilians weitere künstlerische Aktivitäten der Habsburger an den Erinnerungsorten des Reiches zur Folge hatte, etwa in der Frankfurter Bartholomäuskirche. Oder um abschließend noch einmal Markus Hörsch zu Wort kommen zu lassen: »Ein weiterer Vorstoß in Sachen Friedrich III. kann nie schaden.«[161]

**Literatur**


Abraham, Erich: Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Straßburg 1912 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 157).

Amon, Karl: Scheit (Scheyt, Schit, Schyt), Matthias (um 1440–1512). 1481–1502, 1508–1512 Bischof von Seckau. In: Gatz 1996, 626–628.

[Ausst.-Kat. Admont 2021]: Ausst.-Kat. Wir Friedrich III. & Maximilian I. Ihre Welt und ihre Zeit. Hg. von Barbara Eisner-Braunsteiger und Kuno Erich Mayer. Stift Admont, 24. 4.–31. 1. 2021. Admont 2021.

[Ausst.-Kat. Bad Windsheim 2001]: Ausst.-Kat. Dörfer, Höfe, Stuben. Spuren vergangener bäuerlicher Welten Frankens aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Fotografien von Friedrich August Nagel aus dem Nürnberger Umland und der Frankenalb. Zusammengestellt und erläutert von Konrad Bedal, mit einer biograf. Skizze von Herbert May. Bad Windsheim, Fränkisches Freilandmuseum, 30. 6.–30. 9. 2001. Bad Windsheim 2001 (Schriften und Kataloge des Fränkischen Freilandmuseums 34).

[Ausst.-Kat. Besançon/Colmar/Dijon 2024]: Ausst.-Kat. Peintures germaniques des collections françaises (1370–1550). Hg. von Isabelle Dubois-Brinkmann und Aude Briau. Besançon, Musée des Beaux-Arts; Colmar, Musée Unterlinden; Dijon, Musée des Beaux-Arts, 4. 5.–23. 9. 2024. Paris/Dijon 2024.

[Ausst.-Kat. Frankfurt/Straßburg 2011]: Ausst.-Kat. Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters. Hg. von Stefan Roller. Frankfurt a. M., Liebieghaus Skulpturensammlung, 27. 10. 2011–4. 3. 2012; Straßburg, Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, 30. 3.–8. 7. 2012. Petersberg b. Fulda 2011.

[Ausst.-Kat. München 2016/17]: Ausst.-Kat. Bilderwelten. Buchmalerei zwischen Mittelalter und Neuzeit. Red.: Claudia Fabian, Karl-Georg Pfändtner und Juliane Trede. München, Bayerische Staatsbibliothek, 13. 4. 2016–24. 2. 2017. Luzern 2016 (Buchmalerei des 15. Jahrhunderts in Mitteleuropa 3).

[Ausst.-Kat. Nürnberg 2013]: Ausst.-Kat. Kaiser – Reich – Stadt. Die Kaiserburg Nürnberg. Hg. von Katharina Heinemann. Nürnberg, Kaiserburg, 13. 7.–10. 11. 2013. Nürnberg 2013.

[Ausst.-Kat. Nürnberg 2019]: Ausst.-Kat. Michael Wolgemut – mehr als Dürers Lehrer. Hg. von Benno Baumbauer, Dagmar Hirschfelder und Manuel Teget-Welz. Nürnberg, Albrecht-Dürer-Haus, Germanisches Nationalmuseum, Museum Tucherschloss, Stadtkirchen in Nürnberg und Schwabach, 20. 12. 2019–22. 3. 2020. Regensburg 2019.

[Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016]: Ausst.-Kat. Kaiser Karl IV. 1316–2016. Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung. Hg. von Jiří Fajt und Markus Hörsch. Prag, Nationalgalerie (Wallenstein-Reitschule), 15. 5.–25. 9. 2016; Prag, Karls-Universität, 14. 5.–31. 8. 2016; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 20. 10. 2016–5. 3. 2017. Prag 2016.

[Ausst.-Kat. Wien 2004]: Ausst.-Kat. Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien. Erforschung und Restaurierung 1985–2004. Red.: Arthur Saliger. Wien, Belvedere, 31. 3.–9. 5. 2004. Wien 2004 (Bedeutende Kunstwerke – gefährdet, konserviert, präsentiert 19).

[Ausst.-Kat. Wiener Neustadt 1966]: Ausst.-Kat. Friedrich III. Kaiserresidenz Wiener Neustadt. Schriftl.: Peter Weninger. St. Peter an der Sperr/Wiener Neustadt, 28. 5.–30. 10. 1966. Wien 1966.

[Baader / Eyb 1864]: Bericht des Ritters Ludwig von Eyb über des Römischen Königs Maximilian Krönung zu Aachen im Jahre 1486. Mitgetheilt von Joseph Baader, königl. Archiv-Conservator zu Nürnberg. In: Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein, insbesondere die alte Erzdiöcese Köln 15 (1864), 1–19.

Bach-Damaskinos, Ruth: … ein von unermüdlichem Schaffen erfülltes … Leben. Der Architekt und Fotograf Friedrich August Nagel und sein Denkmalarchiv. In: NORICA 5 (2009), 33–38.

Baum, Katja von: Malerei auf textilem Bildträger im 15. Jahrhundert in Köln. Gemäldebestand – Herstellungstechniken – Erscheinungsformen, 4 Bde. Diss. Bamberg 2008. Bamberg 2012.

Baum, Katja von / Baumbauer, Benno / Eckstein, Lisa / Hess, Daniel (Hg.): Die Gemälde des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 2: Köln, Niederlande, Westfalen, die Rhein- und Bodenseegebiete, 2 Teile. Nürnberg/Regensburg 2024.

Baumbauer, Benno: »Die Vereinigung der Holzbildnerei und Malerkunst in ihrem höchsten Glanze«? Bildschnitzer in Kooperation mit der Wolgemut-Werkstatt. In: Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 100–111 (Onlineversion: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2023/8154 [13. 11. 2023]).

[Baumbauer [im Druck]]: Baumbauer, Benno: Wolgemut, Michael (Michel), Malerunternehmer, Zeichner, Reißer für den Holzschnitt. In: NDB [im Druck].

Betz, Gerhard: Der Nürnberger Maler Michael Wolgemut (1434–1519) und seine Werkstatt. Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Malerei in Franken, 2 Bde. Masch. Diss. Freiburg/Br. 1955.

Beutler, Werner: Die elf Stifter des spätmittelalterlichen Brunozyklus für die Kölner Kartause. Eine Spurensuche. Mit einem Beitrag von Manfred Huiskes. In: Schäfke 1991, 291–328.

Braunfels, Wolfgang (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie. Sonderausgabe Rom/Freiburg/Basel/Wien 1994.

Brucher, Günter (Hg.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2: Gotik. München/London/New York 2000.

Büttner, Andreas: Der Weg zur Krone. Rituale der Herrschererhebung im spätmittelalterlichen Reich, 2 Bde. Ostfildern 2012 (Mittelalter-Forschungen 35, 1, 2).

Carbach, Johann Jacob: Nürnbergisches Zion. Das ist wahrhaffte Beschreibung aller Kirchen und Schulen in- und außerhalb der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg 1733.

Deneke, Bernward / Kahsnitz, Rainer (Hg.): Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. München/Berlin 1978.

Diefenbacher, Michael / Endres, Rudolf (Hg.): Stadtlexikon Nürnberg. Nürnberg 2. Auflage 2000.

Dittscheid, Hans-Christoph / Gerstl, Doris / Hespers, Simone (Hg.): Kunst – Kontexte. Festschrift Heidrun Stein-Kecks. Petersberg b. Fulda 2016 (Schriftenreihe des Erlanger Instituts für Kunstgeschichte 3).

Döring, Georg (Hg.): Frauentaschenbuch für das Jahr 1831. Nürnberg 1830 [ohne Paginierung].

Dornik-Eger, Hanna: Kaiser Friedrich III. in Bildern seiner Zeit. In: Ausst.-Kat. Wiener Neustadt 1966, 64–86.

Essenwein, August von: Die Doppelkapelle der Kaiserburg zu Nürnberg und ihre Bedeutung als Mausoleum der Burggrafen. In: Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit NF 25 (1878), 265–298.

Fajt, Jiří: Nürnberg als Kunstzentrum des Heiligen Römischen Reichs. Höfische und städtische Malerei in der Zeit Kaiser Karls IV. 1346–1378. Berlin/München/Prag 2019.

Fajt, Jiří / Hörsch, Markus / Winzeler, Marius (Hg.): Nürnbergs Glanz. Studien zur Architektur und Ausstattung seiner Kirchen in Mittelalter und Früher Neuzeit. Wien/Köln/Weimar 2019 (Studia Jagellonica Lipsiensia 20).

Fillitz, Hermann: Friedrich III. als Mäzen der Künste. In: Ausst.-Kat. Wiener Neustadt 1966, 186–191.

Fleischmann, Peter: Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert, Bd. 2: Ratsherren und Ratsgeschlechter. Augsburg 2008.

Forster, Christian: Die Nürnberger Burgkapelle. In: Fajt / Hörsch / Winzeler 2019, 15–59.

Fössel, Amalie: Die Kaiserinnen des Mittelalters. Regensburg 2011.

Gatz, Erwin (Hg.): Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches. Ein biographisches Lexikon. Unter Mitwirkung von Stephan M. Janker und Clemens Brodkorb, Bd. 2: 1448 bis 1648. Berlin 1996.

Gnugesser-Mair, Max: »Seine Kompositionen datieren von 1912–1920 und von 1951 bis 1969«. Kritik an der geschönten und verkürzten Darstellung zahlreicher Künstlerbiografien der Nazizeit im Nürnberger Künstlerlexikon (Online-Ressource 2016: URL: https://www.nazistopp-nuernberg.de/download/1602_Kuenstlerlexikon_Fassung__6_2_2016_Layout_15.02.2016.pdf [16. 1. 2024]).

Greiwe, Quirinus: Kaiser Friedrich III. und der Heilige Quirinus von Neuss. Ein bisher unbekanntes Zeugnis kaiserlicher Quirinusverehrung. In: Novaesium. Neusser Jahrbuch für Kunst, Kultur und Geschichte (2016), 279–304.

Grieb, Manfred (Hg.): Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, 4 Bde. München 2007.

Grimme, Ernst Günther: Der Dom zu Aachen. Architektur und Ausstattung. Aachen 1994.

Groten, Manfred: Königskanonikat und Krönung. In: Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters 48 (1992), 625–629.

Gruber, Reinhard: Das Heiligenprogramm der Brüstungsfiguren als Spiegel der persönlichen Frömmigkeit Friedrichs III. In: Kohn 2017, 239–253.

Hack, Achim Thomas: Eleonore von Portugal. In: Fössel 2011, 306–326.

Heinen, Sigrun / Krüsel, Vera / Maul, Georg / Riecke, Uta / Salomon, Susanne: Die Restaurierung der Wandmalereien in der Aachener Chorhalle. In: Knopp / Heckner 2002, 229–256.

Heinig, Paul-Joachim (Hg.): Kaiser Friedrich III. in seiner Zeit. Studien anläßlich des 500. Todestags am 19. August 1493/1993. Köln 1993 (Forschungen zur Kaiser- und Papstgeschichte des Mittelalters. Beihefte zu J. F. Böhmer, Regesta Imperii 12).

Heinig, Paul-Joachim: Kaiser Friedrich III. (1440–1493). Hof, Regierung und Politik, 3 Bde. Köln/Weimar/Wien 1997 (Beihefte zu J. F. Böhmer, Regesta Imperii 17).

Heinig, Paul-Joachim: Im Tod überlebt. Friedrich III. zwischen König, Kurfürsten und Reich. In: Kohn 2017, 23–35.

Hess, Daniel: Kaiser und Reich. In: Zander-Seidel / Kregeloh 2014, 248–261.

Hess, Daniel / Hirschfelder, Dagmar / Baum, Katja von (Hg.): Die Gemälde des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum, Bd. 1: Franken, 2 Teile. Nürnberg/Regensburg 2019.

[Hirschfelder 2019 a]: Hirschfelder, Dagmar: Wolgemut und seine Mitarbeiter. Werkstattstruktur und Arbeitsteilung. In: Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 58–69.

[Hirschfelder 2019 b]: Hirschfelder, Dagmar: Hans Pleydenwurff und seine Bedeutung für das Schaffen Wolgemuts. In: Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 37–45.

Hörsch, Markus: Das Retabel aus der Allerheiligenkirche Kleinschwarzenlohe und die Heilsbronner Schutzmantelmadonna. Kunsthistorische Spurensuche zu zwei Stiftungen der Familie Kötzler aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1994, 129–151.

Hörsch, Markus: Michael Wolgemut. Neue Forschungen zur fränkischen Tafelmalerei des Spätmittelalters. In: Kunstchronik 51 (1998), 51–57.

Hörsch, Markus: Die Burgkirche Kaiser Friedrichs III. in Wiener Neustadt – Repräsentation habsburgischer Ansprüche im Zeichen des wiedererlangten König- und Kaisertums. In: Dittscheid / Gerstl / Hespers 2016, 33–50.

Huber, Constanze: Das Porträt Rudolfs IV. im Kontext. Masterarbeit Universität Wien 2015 (Onlineressource: urn:nbn:at:at-ubw:1-29518.12637.391162-5 [18. 12. 2023]).

[Karlsverein 2021]: Altäre der Aachener Marienkirche. Hg. vom Karlsverein-Dombauverein Aachen. Aachen 2021.

Kellner, Beate / Müller, Jan-Dirk / Strohschneider, Peter (Hg.): Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert. Berlin/New York 2011.

Keupp, Jan / Pohlit, Peter / Reither, Hans / Schober, Katharina / Weinfurter, Stefan: »… die keyserlichen zeychen …« Die Reichskleinodien – Herrschaftszeichen des Heiligen Römischen Reiches. Regensburg 2009.

Kirchweger, Franz / Schmitz-von Ledebur, Katja / Winter, Heinz / Zehetner, Franz (Hg.): »in hoc precioso monomento«. Die Bestattung Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom. Wien 2019 (Schriften des Kunsthistorischen Museums 20).

Knopp, Gisbert: Das Glashaus von Aachen – Krönungsort, Karlsmausoleum, Pilgerzentrum. In: Knopp / Heckner 2002, 9–36.

Knopp, Gisbert / Heckner, Ulrike (Red.): Die gotische Chorhalle des Aachener Doms und ihre Ausstattung. Baugeschichte – Bauforschung – Sanierung. Petersberg 2002 (Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 58).

Kohn, Renate (Hg.): Der Kaiser und sein Grabmal. Interdisziplinäre Forschungen zum Hochgrab Kaiser Friedrichs III. im Wiener Stephansdom. Wien 2017.

Kraus, Thomas: Aachen und Friedrich III. In: Heinig 1993, 211–231.

Lhotsky, Alphons: A.E.I.O.U. Die »Devise« Kaiser Friedrichs III. In: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 60 (1952), 155–193.

Lhotsky, Alphons: Privilegium maius. Geschichte einer Urkunde. München 1957.

Mader, Ulrike: Heiligenverehrung und Ordenspropaganda. Zur Interpretation eines Bilderzyklus aus der Kölner Kartause. In: Schäfke 1991, 275–290.

Mazal, Otto / Unterkircher, Franz: Katalog der abendländischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek. »Series nova« (Neuerwerbungen), Teil 2: Cod. Ser. n. 1601–3200. Wien 1963 (Museion. Veröffentlichungen der Österr. Nationalbibliothek, N. F. IV,2,2).

Meinhof, Renate: Der Henker und seine Richter. Hat Albrecht Dürer 1489 am Altar der Johanneskirche in Crailsheim mitgearbeitet? Seitdem die Frage wieder im Raum steht, ist einiges los in der Stadt. Über ein kleines Detail mit großer Wirkung. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 179, Freitag, 6. August 2021, 3.

Menke, Stefanie: Kayser Fridrichs loblich gedechtnus – Das Grablegeprojekt Kaiser Friedrichs III. für Wiener Neustadt. Phil. Diss. Osnabrück 2011 (Online-Ressource: https://osnadocs.ub.uni-osnabrueck.de/handle/urn:nbn:de:gbv:700-2012120710521 [20. 12. 2023]).

Mummenhof, Ernst: Die Burg zu Nürnberg. Geschichtlicher Führer für Einheimische und Fremde. 4. Auflage Nürnberg 1926; Neudruck mit einem Nachwort von G. Ulrich Grossmann. Nürnberg 1997.

Pfändtner, Karl-Georg: Die Handschriften des Lehrbüchermeisters. Purkersdorf 2011 (Codices manuscripti, Supplementum 4).

Pfeiffer, Gerhard: Studien zur Geschichte der Pfalz Nürnberg. In: Jahrbuch für fränkische Landesforschung 19 (1959), 303–366.

Reither, Hans: Die Reichskleinodien – Beschreibung der Hauptstücke. In: Keupp / Pohlit / Reither / Schober / Weinfurter 2009, 23–58.

Rischpler, Susanne (Red.): Mitteleuropäische Schulen V (etwa 1410–1450). Wien und Niederösterreich, Textband. Wien 2012 (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 14).

Röhrig, Floridus: Die Heiligsprechung Markgraf Leopolds III. In: Ausst.-Kat. Wiener Neustadt 1966, 226–230.

Roller, Stefan: Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. München 1999.

Rosenauer, Arthur (Hg.): Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3: Spätmittelalter und Renaissance. München/Berlin/London/New York 2003.

Schäfke, Werner (Hg.): Die Kölner Kartause um 1500. Aufsatzband. Köln 1991.

Schauerte, Thomas: Heraldische Fiktion als genealogisches Argument. Anmerkungen zur Wiener Neustädter Wappenwand Friedrichs III. und zu ihrer Nachwirkung bei Maximilian. In: Kellner / Müller / Strohschneider 2011, 345–364.

Schawe, Martin: Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei. Ostfildern 2006 (Katalog der ausgestellten Gemälde 2).

Scholz, Hartmut: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Nürnberg. Lorenzer Stadtseite. Berlin 2019 (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland 10,3).

Schultes, Lothar: Unser und des Reichs Bildhauer. Einige Aspekte des Mäzenatentums Kaiser Friedrichs III. In: Kunstjahrbuch der Stadt Linz 1992/93, 160–181.

Schultes, Lothar: Die bildende Kunst unter Friedrich III. und Maximilian I. In: Ausst.-Kat. Admont 2021, 68–83.

Seyboth, Reinhard (Bearb.): Reichstag zu Nürnberg 1487, 2 Bde. Göttingen 2001 (Deutsche Reichstagsakten unter Maximilian I., Mittlere Reihe 2).

Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 5: Köln in der Zeit von 1450 bis 1515. München/Berlin 1952.

Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 9: Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500. München/Berlin 1958.

Stange, Alfred: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 1: Köln, Niederrhein, Westfalen, Hamburg, Lübeck und Niedersachsen. München 1967.

Stange, Alfred: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 3: Franken, bearb. von Peter Strieder und Hanna Härtle. München 1978.

Steiger, Helga (Hg.): Der Altar der Crailsheimer Johanneskirche. Ein Werk aus der Werkstatt Michael Wolgemuts. Ostfildern 2020 (Arbeitshefte – Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart).

Steinhauer-Tepütt, Kathrin: Die Altäre der Aachener Marienkirche. Standorte, Funktionen und Ausstattung. Regensburg 2019 (Der Aachener Dom in seiner Geschichte. Quellen und Forschungen 2).

Steinhauer-Tepütt, Kathrin: Die Altäre der Aachener Marienkirche vor und nach dem Anbau der gotischen Chorhalle. In: Karlsverein 2021, 7–29.

Strieder, Peter: Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550. Königstein/T. 1993.

[Teget-Welz 2019 a]: Teget-Welz, Manuel: Michael Wolgemuts Lebensspuren. In: Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 18–25.

[Teget-Welz 2019 b]: Teget-Welz, Manuel: Albrecht Dürer. Die Lehrjahre bei Michael Wolgemut. In: Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 142–151.

Thode, Henry: Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer. Frankfurt/M. 1891.

Tschochner, Friederike: Leopold III. von Österreich. In: Braunfels 1994, Bd. 7, Sp. 401 f.

Veit, Ludwig: Chronik des Germanischen Nationalmuseums. Nach gedruckten Quellen, insbesondere den Jahresberichten, zusammengestellt von Ludwig Veit. In: Deneke / Kahsnitz 1978, 11–124.

Vos, Dirk de: Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk. München 1999.

Wagner-Rieger, Renate: Die Bautätigkeit Kaiser Friedrichs III. In: Festschrift für Otto Demus und Otto Pächt. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 25 (1972), 128–153.

Weirauch, Ursula: Heribertus von Köln. In: Braunfels 1994, Bd. 6, Sp. 497–500.

Wendehorst, Alfred: Bamberg (Bistum, Hochstift, Erzbistum). In: Diefenbacher / Endres 2000, 98 f.

Wendehorst, Alfred: Das Bistum Eichstätt 1: Die Bischofsreihe bis 1535. Berlin/New York 2006 (Germania Sacra N. F. 45, Die Bistümer der Kirchenprovinz Mainz).

Wolf, Susanne: Die Doppelregierung Kaiser Friedrichs III. und König Maximilians (1486–1493). Köln/Weimar/Wien 2005 (Beihefte zu J. F. Böhmer, Regesta Imperii 25).

Zander-Seidel, Jutta / Kregeloh, Anja (Hg.): Geschichtsbilder. Die Gründung des Germanischen Nationalmuseums und das Mittelalter. Nürnberg 2014 (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 4).

Zehnder, Frank Günter: Katalog der Altkölner Malerei. Köln 1990 (Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums 11).

**Anmerkungen**

**1** Zu Friedrich III. grundlegend Ausst.-Kat. Wiener Neustadt 1966. – Schultes 1992/93. – Heinig 1993. – Heinig 1997. – Kohn 2017. – Kirchweger/Schmitz-Von Ledebur/Winter/Zehetner 2019. – Schultes 2021.

**2** Nürnberg, GNM, Inv.-Nr. Gm 1225. – Hörsch 1994. – Katja von Baum und Joshua Waterman bestätigten die Ähnlichkeit und fügten einen weiteren Vergleich zu einer von Martinus illuminierten Trojahandschrift hinzu. Hess/Hirschfelder/Baum 2019, T. 1, 285–287, Kat.-Nr. 19 (Katja von Baum, Joshua Waterman). – Zu Martinus Opifex Rischpler 2012, 87–98 (Katharina Hranitzky).

**3** Hörsch 2016.

**4** Hörsch 2016, bes. 45–46.

**5** Hörsch 2016, 45.

**6** Hörsch 2016, 46.

**7** Roller 1999, 314 und 313, Abb. 313. – Ein Foto der Skulpturen von *Helena* und *Karl dem Großen* gemeinsam mit Bildwerken des *Nützel-/Stromer-Retabels* der Burgkapelle (s. u.) im Kunstbunker von 1944 abgedruckt bei Veit 1978, 87, Abb. 85.

**8** Ausst.-Kat. Nürnberg 2013, 80, Abb. 2.4 a (Johannes Erichsen).

**9** Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg, Grafische Sammlung, Denkmalarchiv Dr. Nagel, Kapsel 11; Stadtarchiv Nürnberg, A 46, 05415. Für Recherchen im Stadtarchiv danke ich herzlich Angelina Mühl, Erlangen. – Der Architektur- und Gartenhistoriker Dr. Friedrich August Nagel hatte noch vor dem Ersten Weltkrieg begonnen, die Bau- und Kunstdenkmäler in Nürnberg und Umgebung umfassend fotografisch zu dokumentieren. Zu Nagel vgl. Ausst.-Kat. Bad Windsheim 2001. – Bach-Damaskinos 2009.

**10** Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 221–223, Kat.-Nr. 36 (Benno Baumbauer).

**11** Forster 2019, 26–28 mit Abb. 15–19. – Einige der Aufnahmen finden sich in hoher Auflösung in meinem Beitrag »Der verbrannte Wolgemut – eine Wiederentdeckung« im Blog des Germanischen Nationalmuseums: URL: www.gnm.de/museum-aktuell/wolgemut-verbrannt (8.1.2024).

**12** Nürnberg, Bayerische Schlösserverwaltung, Nbg. P 0005, Nbg. P 0006, Nbg. P 0007, Nbg. P 0008. Maße der Figuren nach Ausst.-Kat. Nürnberg 2013, 80, Kat.-Nr. 2.4 b (Johannes Erichsen): 110–118 cm.

**13** Döring 1830.

**14** Für Diskussionen danke ich herzlich meinem Kollegen Markus T. Huber.

**15** Fillitz 1966, 188.

**16** Zum *Friedrichsgrab* Ausst.-Kat. Frankfurt/Straßburg 2011, 220–224, Kat.-Nr. 5 (Stefan Roller, Harald Theiss, Bodo Buczynski). – Menke 2011. – Hörsch 2016, 36–39. – Kohn 2017. – Kirchweger/Schmitz-Von Ledebur/Winter/Zehetner 2019.

**17** Fillitz 1966, 188.

**18** Essenwein 1878, 286.

**19** Thode 1891, 293, Nr. 72 (Schule Wolgemuts). – Abraham 1912, 187, 194 f. (Wolgemut-Werkstatt). – Stange 1958, 115 f. (Gehilfe und Nachfolger des Malers der Rothenburger Passion). – Stange 1978, 104, Nr. 230 (Nürnbergisch, um 1487).

**20** Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 221–223, Kat.-Nr. 36 (Benno Baumbauer).

**21** Heute Nürnberg, Friedenskirche. Zu diesem Mitarbeiter Wolgemuts Hirschfelder 2019 a, 62–67.

**22** Zum *Katharinenretabel* des Levinus Memminger Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 219 f., Kat.-Nr. 35 (Benno Baumbauer, Sarah Fetzer).

**23** Zum *Heilig-Kreuz-Retabel* Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 208 f., Kat.-Nr. 30 (Matthias Weniger).

**24** Roller 1999, 314 und 313, Abb. 313. – Zum *Crailsheimer Retabel* zuletzt Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 233–236, Kat.-Nr. 42 (Matthias Weniger). – Steiger 2020. – Zu den Crailsheimer Skulpturen auch Baumbauer 2019, 107–109.

**25** Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 235, Kat.-Nr. 42 (Matthias Weniger). – Teget-Welz 2019 b, 146 f. – Das Medienecho war nicht zu ignorieren und nicht immer förderlich für die Debatte. Völlig unkonstruktiv insbesondere bestimmte Einlassungen in der Süddeutschen Zeitung, wo man raunte, vielleicht sei es vor allem der Restaurator Carl Barfuß, dessen Malstil man an der Crailsheimer Tafel sehe. – Meinhof 2021. Dies zumindest kann anhand des Befundes ohne Zweifel ausgeschlossen werden.

**26** Zum Lorenzer *Kaiserfenster* Scholz 2019, 111–132. – Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 269–272, Kat.-Nr. 62 (Hartmut Scholz).

**27** Hörsch 1998, 52.

**28** Zu Wolgemut und Pleydenwurff vgl. Hirschfelder 2019 b. – Erstaunlich ist, dass trotz der guten Forschungslage zu Wolgemut bisher noch nicht aufgefallen ist, dass über seine ersten fast 40 Lebensjahre nichts bekannt ist, sollte die Altersangabe auf Dürers Bildnis seines Lehrmeisters zutreffen. Demnach war Wolgemut 1516 (oder 1519?) 82 Jahre alt. Erstmals aktenkundig wird er im Juli 1471, als er erfolglos um die Hand von Gabriel Mäleskirchers Tochter Magdalena prozessierte, für den er noch vor Fasching desselben Jahres tätig war. – Baumbauer [im Druck].

**29** Teget-Welz 2019 a, 17–19. – Fajt 2019, 67 f. – Vor Pleydenwurff saß der Maler Lukas Landauer auf dem Haus. – Grieb 2007, 878. – Zu den offenbar systematisch beschönigenden Lücken in den NS-Biografien zahlreicher Künstler in Griebs Künstlerlexikon Gnugesser-Mair 2016.

**30** *Anno domini Millesimo quadrigentesimo octuagesimo septimo dominica letare in quadragesima consecratum est hoc altare ad honorem sanctorum Karoli magni Imperatoris, Elene, Heinrici regis, Kungegundis [sic] et Cristofori per Reverendissimum in Christo patrem et dominum dominum Mathiam Episcopum Seccoviensem ad preces imperialis Majestatis Friderici tertii tunc ibidem existentis.* – Zitiert nach Essenwein 1878, 286. – Zu Scheit Amon 1996.

**31** Seyboth 2001, 634.

**32** *1°: reliquie sanctorum X. M. Martyrum, 2°: S. Xpoffori Martyris, 3°: Sanctorum maurorum de colonia, 4°: de dente S. Egidii confessoris.* – Zitiert nach Essenwein 1878, 286.

**33** Forster 2019, 26 f. – Zu Friedrichs Reichstag in Nürnberg SEYBOTH 2001.

**34** Forster 2019, 28.

**35** Forster 2019, 28.

**36** Ausst.-Kat. Nürnberg 2013, 82, Kat.-Nr. 2.4 (Johannes Erichsen).

**37** Zu dem Wandgemälde zuletzt Forster 2019, 28.

**38** Siehe unten.

**39** Wendehorst 2000.

**40** Gruber 2017, 245 f.

**41** Wendehorst 2006, 229. – Wilhelm von Reichenau war auch bei der Königswahl Maximilians I. im April 1486 und auf dem Nürnberger Reichstag 1487 persönlich zugegen. Ebd., 225.

**42** Zum *Wiener Neustädter Retabel* Ausst.-Kat. Wien 2004. – Zu seinem herrscherlich-dynastischen Allerheiligenprogramm Menke 2011, 158–163.

**43** Gruber 2017, 253.

**44** Scholz 2019, 114.

**45** Siehe unten.

**46** Reither 2009, 46 f., 50 f.

**47** Folgende Werke aus Wolgemuts Werkstatt sind zu nennen: Nürnberg, St. Lorenz, *Kaiserfenster*; ebd., *Memminger-Retabel*; Schwabach, St. Martin und St. Johannes, *Heilig-Kreuz-Retabel*; Ickelheim, St. Georg, *Kreuzretabel* (Reliefs); Nürnberg, GNM, zwei zusammengefügte Retabelflügel-Außen-

seiten mit *Kreuzauffindungslegende* (Gm 190). – Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 269–272, Kat.-Nr. 62, 219 f., Kat.-Nr. 35, 207–209, Kat.-Nr. 30, 261, unter Kat.-Nr. 57, 257 f., Kat.-Nr. 55. – Darüber hinaus anzuführen sind Darstellungen Helenas auf dem *Krell-Retabel* in St. Lorenz (Strieder 1993, 97, Kat.-Nr. 83) und einem Triptychon aus dem Katzheimer-Umkreis (Werkstatt des Forchheimer Retabels) in Metz (Musée de La Cour d'Or, Inv.-Nr. 11396; Ausst.-Kat. Besançon/Colmar/Dijon 2024, Kat.-Nr. 38 [Benno Baumbauer]). – Interessant ist in diesem Kontext auch die spätbyzantinische Ikone mit Konstantin und Helena mit dem Heiligen Kreuz im Germanischen Nationalmuseum (Gm 507), die mutmaßlich von der Familie Tucher in die Kirche des Heilig-Geist-Spitals gestiftet wurde. – Hess 2014, 249 f. – URL: https://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm507 (29. 4. 2023).

**48** Menke 2011, 161. – Gruber 2017, 252 f.

**49** Zu Eleonore von Portugal Hack 2011, hier 313.

**50** Heinig 2017, 33, Anm. 50. Dort auch weitere Ausführungen zu Friedrichs Verehrung der Heiligen.

**51** Für ein frühes Beispiel vgl. das Relief mit *Gnadenstuhl und Marienkrönung* vom Turm der Maria-Schnee-Kirche in der Prager Neustadt mit den Stifterfiguren Karls IV. und seiner Frau Blanche von Valois, das Jan Royt wiederum mit der *Marienkrönung* im Wimperg über dem Mittelportal der Westfassade der Krönungskathedrale von Reims in Beziehung bringt. Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 362 f., Kat.-Nr. 6.2 (Jan Royt).

**52** Siehe unten.

**53** Scholz 2019, 114 mit Anm. 114. – Die von Carbach 1733 bezeugte Scheibe mit dem Heiligen Andreas wurde bei der Kellnerschen Restaurierung von 1836 durch einen Heiligen Thomas ersetzt.

**54** Röhrig 1966.

**55** Röhrig 1966, 227.

**56** Greiwe 2016.

**57** Menke 2011, 161.

**58** Zum *Babenberger-Stammbaum* Rosenauer 2003, 423–425, Kat.-Nr. 198 (Michael Rainer, Thomas Rainer).

**59** Wien, ÖNB, Cod. ser. n. 2599, fol. 181v. – Mazal / Unterkircher 1963, 270 f. – Pfändtner 2011, 192–196, Kat.-Nr. 56, Abb. 36–39, 109, 244, 307 f., 329 f. – Auf Friedrich III. verweisen wahrscheinlich zwei versilberte Exemplare des Drachenordens auf dem Einband und die Provenienz aus Ambras. Ebd., 193. – Der *Heilige Leopold* gehört zu den in den späten 1480er Jahren ergänzten Teilen der um 1470 angelegten Handschrift. Ebd., 195 f.

**60** *Cristoffori faciem quacumque die tueris, non confusus erris neckh mala morte peribis illo namque die nulla langbore grafebis.* Zitiert nach Dornik-Eger 1966, 68.

**61** Rosenauer 2003, 320, unter Kat.-Nr. 95 (Lothar Schultes).

**62** Ausst.-Kat. Frankfurt/Straßburg 2011, 222, unter Kat.-Nr. 5 (Stefan Roller). – Vgl. auch die Eingangsminiatur des Sommerteils des *Friedrichsbreviers* in der BSB, München, Cgm 68, fol. 1v, 2r, die Friedrich und Eleonore mit ihren Kindern bei der Verehrung des Salvators, der Ährenkleidmadonna sowie der Heiligen Christophorus und Augustinus zeigt: URL: https://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00089715/image_9 (17. 11. 2023). – Ausst.-Kat. München 2016/17, 39 (Karl-Georg Pfändtner).

**63** Dornik-Eger 1966, 68.

**64** Wien, ÖNB, Cod. Vind. 1764, fol. 1r. – Ausst.-Kat. Wiener Neustadt 1966, 391, Kat.-Nr. 214 (Franz Unterkircher). – Digitalisat des Details mit Christophorus: URL: https://onb.digital/result/BAG_4970348 (17. 11. 2023).

**65** Lhotsky 1957. – Hörsch 2016, 34.

**66** *Vorauer Kaiserbildnis*: Vorau (Steiermark), Augustiner-Chorherrenstift. Rosenauer 2003, 465, Kat.-Nr. 230 (Janez Höfler). – Zur *Wappenwand* Schauerte 2011. – Hörsch 2016, 33–35, 40–42.

**67** Lhotsky 1957, 22, 85. – Wagner-Rieger 1972, 149. – Schauerte 2011, 356. – Zum *Bildnis Rudolfs IV.* Brucher 2000, 539, Kat.-Nr. 278 (Irma Trattner). – Huber 2015.

**68** Zur unmittelbaren Vorgeschichte und zur Wahl Wolf 2005, 100–128. – Büttner 2012, Bd. 2, 563–576. – Offensichtlich hatte Maximilian schon zuvor Ambitionen auf die Königskrone, was mehrfach zu Konflikten mit dem Vater führte.

**69** Büttner 2012, Bd. 2, 581–622.

**70** Dazu am ausführlichsten Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002. – Unberücksichtigt bleibt hier die wohl kurz nach Fertigstellung der Chorhalle entstandene Erstausmalung mit einer *Verkündigungsdarstellung* an der Westarkade. Ebd., 231 f.

**71** Zu Karls IV. Rolle bei Bau und Ausstattung der Chorhalle Grimme 1994, 214 f. – Knopp 2002, 14 f. – Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 364, 366, unter Kat.-Nr. 6.3 (Jiří Fajt).

**72** Hörsch 2016, 45 f.

**73** Bardenhewer entfernte Übermalungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 229. – Sein Restaurierungsbericht wiederabgedruckt ebd., 252–255.

**74** Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, hier 238. – Ich danke Birgitta Falk, Aachen, herzlich für die Möglichkeit zum ausführlichen Studium vor Ort und die Bereitstellung von Lampen und eines fahrbaren Gerüsts. Markus T. Huber hat dankbarerweise Arbeitsfotos der Wandgemälde angefertigt.

**75** Für zwei Bildfelder geben Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 240, Maße an: *Geburt*: H. 1,96 m, B. 1,42 m; *Anbetung der Könige*: H. 1,96 cm, B. 1,82 m.

**76** »In einer Landschaft sieht man den Kopf der Mutter Gottes und St. Joseph, der sich im Voranschreiten nach ihr umzublicken scheint.« Zitiert nach Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 253.

**77** Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 253 f.

**78** Diese Deutung erstmals schon bei Badenhewer: Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 254. – Sie zieht sich durch bis zu Heinig 2017, 33, Anm. 49.

**79** Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 232, sprechen von einer fast 90-prozentigen Übermalung.

**80** Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 232 f.

**81** Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 233, 248, Abb. 22.

**82** Knopp 2002, 22. – Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 232 f.

**83** Zur nicht ganz zutreffenden Bezeichnung der Buchstabenfolge als Devise Hörsch 2016, 46, Anm. 15. – Vgl. auch Lhotsky 1952. – Früher fand sich das »AEIOU« auch an einer Treppe des Aachener Rathauses. Heinig 2017, 32.

**84** Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 243. – Statt der goldenen Adler des Schildes von Altösterreich sind nur noch fünf ockerfarbene Quadrate erhalten, die möglicherweise als Grundierung dienten.

**85** Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 232 f.

**86** Zum *Columba-Retabel* Schawe 2006, 342–351.

**87** Zum *Middelburger Retabel* Vos 1999, 242–248, Kat.-Nr. 15. – Objektdatenbank SMB: URL: https://id.smb.museum/object/871762/middelburger-altar---bladelin-altar (20. 12. 2023).

**88** Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 235 f., 240, 244 f. – Hingegen sind die Strahlen um das Christuskind in der *Geburt* als gelbe Striche ausgeführt. Ebd., 240.

**89** Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 236, Abb. 8.

**90** Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 235. – Ob die Grundierung des Wandfeldes mit der *Marienkrönung* eigens untersucht wurde, lässt sich dem Text nicht entnehmen.

**91** Zum Marienchörchen Grimme 1994, 242–244. – Zum Marienaltar vgl. Steinhauer-Tepütt 2019, 58–65. – Ein terminus ante quem für das Chörchen ergibt sich aus der Stiftung des Simeonaltars *boven de cancelle* 1455. Ebd., 63, Anm. 433 (dort fälschlich »Datum post quem«). – Zu diesem Altarpatrozinium passt die Darstellung der *Darbringung im Tempel* an der Nordwand. Hypothetisch könnte man andenken, ob der Marienzyklus nicht vielleicht sogar anlässlich der Errichtung des Marienchörchens entstand.

**92** Knopp 2002, 10. – Steinhauer-Tepütt 2019, 75 f. – Steinhauer-Tepütt 2021, 15.

**93** Kraus 1993, 216.

**94** Zum Zweitnamen Helenas siehe bereits oben. – Hack 2011, 313.

**95** Die Deutung als Heribert findet sich schon in den Aufzeichnungen Anton Bardenhewers, der die Wandmalereien 1914 restaurierte. – Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 254. – Dieser Deutung folgen Knopp 2002, 22. – Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 242 f. – Heinig 2017, 33, Anm. 49. – Zur Ikonografie des Heribert von Deutz Weirauch 1994.

**96** Dieselbe Wappenkombination mit Krone findet sich z. B. in der oben behandelten Miniatur des *Heiligen Leopold*. Wien, ÖNB, Cod. ser. n. 2599, fol. 181v (Abb. 18).

**97** Tschochner 1994 nennt als wesentliche Attribute nur den hermelingefütterten Fürstenmantel und das Wappen Altösterreichs.

**98** Knopp 2002, 22. – Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 244, 246.

**99** Die beiden Kirchenmodelle zählen nach Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 246, neben Inschrift und Datierung zu den Partien des Gemäldes, die noch die Malschicht von 1486 zeigen.

**100** So Knopp 2002, 22. – Die Deutung als St. Gereon schon bei Badenhewer. – Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 254.

**101** Knopp 2002, 22.

**102** Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 245.

**103** Aachen, Domschatzkammer. – Zu diesen Tafeln Stange 1952, 54–56, Abb. 110–113. – Stange 1967, 75 f., Nr. 227. – Grimme 1994, 287 f., Abb. 113–115, Taf. XXXVIII f. – Ikonografisch würden die Tafeln wesentlich besser zur Ausstattung des Marienaltars als zum Choraltar passen, für den sie laut Grimme bestimmt gewesen sein sollen. Die zeitliche Nähe zu Maximilians I. Krönung ist zumindest auffällig.

**104** Zu dieser Werkstatt vgl. zuletzt Baum / Baumbauer / Eckstein / Hess 2024, T. 1, 249–308.

**105** Vgl. etwa die Epitaphien des Jakob Udemann (Nürnberg, GNM, Gm 32; Abb. 29) und des Johannes von Huilshout (Köln, WRM & FC, WRM 154). – Zum *Udemann-Epitaph* Baum / Baumbauer / Eckstein / Hess 2024, T. 1, 249–263, Kat.-Nr. 15 (Sarah Grimberg, Esther Meier). – Zum *Huilshut-Epitaph (Fürbittebild)* Zehnder 1990, 271–275. – Baum / Baumbauer / Eckstein / Hess 2024, 259 f. mit Abb. 15.11 (Sarah Grimberg, Esther Meier).

**106** Zu dem Retabel Zehnder 1990, 275–280. – Baum / Baumbauer / Eckstein / Hess 2024, T. 1, 260 f. mit Abb. 15.12 (Sarah Grimberg, Esther Meier).

**107** Baum / Baumbauer / Eckstein / Hess 2024, T. 1, 249–263, Kat.-Nr. 15 (Sarah Grimberg, Esther Meier).

**108** Knopp 2002, 22. – Heinen / Krüsel / Maul / Riecke / Salomon 2002, 232 f. – Heinig 2017, 32 f. – Friedrich hatte bereits das Weihnachtsfest zur Jahreswende 1485/86 gemeinsam mit Maximilian in Aachen gefeiert und kam 1486 nach der Krönung noch drei weitere Male auf der Durchreise in die Stadt. Kraus 1993, 228.

**109** Büttner 2012, Bd. 2, 567–576.

**110** Büttner 2012, Bd. 2, 586 f. *requisita pro coronatione Regis Romanorum, quae nondum erant parata*. Zitiert nach ebd., 587.

**111** Anders Heinig 2017, 32: »Während seiner längeren Aufenthalte in Aachen, wo er das Weihnachts- und Neujahrsfest 1485/86 feierte, und dem Hl. Dreikönigstag, den er selbstverständlich in Köln beging, verhandelte der Kaiser nicht nur mit Sohn und Wählern, sondern konzipierte mit ortsansässigen Künstlern auch schon die Neuausstattung der Krönungskirche.«

**112** Büttner 2012, Bd. 2, 581–583.

**113** Baader / Eyb 1864.

**114** Baader / Eyb 1864, 5.

**115** Grimme 1994, 215 f. – Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016, 363–366, Kat.-Nr. 6.3 (Jiří Fajt).

**116** Baader / Eyb 1864, 5.

**117** Baader / Eyb 1864, 6 f.

**118** Baader / Eyb 1864, 7.

**119** Baader / Eyb 1864, 7.

**120** Baader / Eyb 1864, 7 f., Zitat 7.

**121** Baader / Eyb 1864, 8.

**122** Baader / Eyb 1864, 8.

**123** Baader / Eyb 1864, 8 f.

**124** Baader / Eyb 1864, 9.

**125** Baader / Eyb 1864, 10.

**126** Baader / Eyb 1864, 10.

**127** Grimme 1994, 242–244. – Knopp 2002, 15–17 mit Rekonstruktion Abb. 8.

**128** Büttner 2012, Bd. 2, 588 f. Zitiert nach ebd., 588, Anm. 2198.

**129** Zitiert nach Büttner 2012, Bd. 2, 599, Anm. 244. – Eine solche Abschrankung ist erstmals für die Krönung König Sigismunds überliefert. Ebd., 504.

**130** Grimme 1994, 295 f. mit Abb. 117.

**131** Büttner 2012, Bd. 2, 589.

**132** Büttner 2012, Bd. 2, 598.

**133** Bütnner 2012, Bd. 1, 10.

**134** Baader / Eyb 1864, 8 f.

**135** Aktuell zur Matthiaskapelle Steinhauer-Tepütt 2019, 131–134.

**136** Ähnlich schon Heinig 2017, 33, Anm. 50. – Dass Maximilian während der Krönungszeremonie vom Heinrichsambo aus das Evangelium gesungen habe, wie es z. B. für die Könige Ruprecht und Sigismund belegt ist, ist eine Zutat späterer Berichte und wurde deshalb zuletzt bezweifelt. – Büttner 2012, Bd. 2, 608.

**137** Baader / Eyb 1864, 7.

**138** Baader / Eyb 1864, 7.

**139** Büttner 2012, Bd. 2, 600, Anm. 2249. – Dass der König auf der anderen Seite des Altars gesessen habe, wie Büttner meint, geht aus der Beschreibung Eybs nicht hervor.

**140** Büttner 2012, Bd. 2, 600, Anm. 2250.

**141** Vgl. die Rekonstruktionszeichnung der Chorausstattung nach 1414 von Joseph Buchkremer von 1932. Abb. 15 bei Knopp 2002, 21.

**142** Zur gelegentlichen Öffnung des Chors für Laien Steinhauer-Tepütt 2019, 75 f.

**143** Kraus 1993, 217. – Zum Problem der Genese der Königskanonikate Groten 1992.

**144** Baader / Eyb 1864, 11–18. – Vor dem Hof des Königs hatte man eine offenbar beeindruckende ephemere Architektur errichtet: Eine Säule trug einen schwarzen und einen vergoldeten Löwen und darüber einen Adler mit aufgespannten Flügeln, der laut Eyb das Reich symbolisierte. *Und aus jedem leiwen gieng ein Rör, daraus ging wein, den yederman trinken mocht, und darby zu nechst ein großer spis gemacht, und an dem spis was gesteckt ein gantzer Ochs; der ward da gepratten und het sein hörner und sein clawen*. Ebd., 12.

**145** Baader / Eyb 1864, 17. – Zu Nützel und Stromer Fleischmann 2008, 738 f. bzw. 956 f.

**146** Amon 1996, 627.

**147** Ausst.-Kat. Nürnberg 2013, 82–84, Kat.-Nr. 2.5 (Johannes Erichsen). Dort keine Abbildungen der Flügelaußenseiten.

**148** Ausst.-Kat. Nürnberg 2013, 82–84, Kat.-Nr. 2.5 (Johannes Erichsen), hier 83.

**149** Pfeifer 1959, 334, Anm. 80. – Mummenhoff 1997, 57 f. – Forster 2019, 26. – Der Heilige Martin auf dem linken Flügel könnte als Verweis auf den zusätzlichen Weihetitel der 10 000 Ritter zu deuten sein.

**150** Fleischmann 2008, 735, 944 f.

**151** Die Zuschreibung an die Wolgemut-Werkstatt »gegen oder um 1490« erwägt schon Betz 1955, Bd. 2, 60 f. – Alfred Stange schrieb die Gemälde Wolgemuts Stiefsohn und Mitgesellschafter Wilhelm Pleydenwurff zu, dem er auch weitere Werke aus der Wolgemut-Werkstatt zuordnete. Stange 1958, 63, Abb. 131. – Stange 1978, 82, Kat.-Nr. 164. – Pleydenwurffs Stil als Maler ist allerdings kaum mehr greifbar. Dazu zuletzt Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 237 f., Kat.-Nr. 44 (Benno Baumbauer). – Erichsen schrieb die Gemälde der Werkstatt des Augustineraltars, vulgo Hans Trauts, zu. Ausst.-Kat. Nürnberg 2013, 83. – Diese Zuschreibung basiert möglicherweise auf den Konsolen der männlichen Heiligen, die an Trauts ebenfalls 1487 aufgestelltes *Augustiner-Retabel* erinnern, sich aber auch andernorts finden. Vgl. Wolgemuts Holzschnitt für den Einblattdruck mit Conrad Celtis' *Ode an St. Sebald*. Ausst.-Kat. Nürnberg 2019, 317 f., Kat.-Nr. 94 (Randall Herz) mit Abb. – Zum *Augustiner-Retabel* Hess / Hirschfelder / Baum 2019, T. 2, 593–652, Kat.-Nr. 43 (Katja von Baum, Lisa Eckstein, Beate Fücker, Judith Hentschel, Daniel Hess, Joshua P. Waterman). – Auf stilistischer Ebene sind die Bezüge zu Wolgemut aber wesentlich schlagender. – In Ausst.-Kat. Nürnberg 2019 werden die Flügel des *Stromer-/Nützel-Retabels* nicht behandelt. Für Diskussionen danke ich meiner Kollegin Judith Hentschel.

**152** Zu nennen sind die mit dem Wappen Ulrich Stromers versehene Skulptur des Heiligen in der Nürnberger Frauenkirche sowie der von ihm begründete Familienaltar in der dortigen Dominikanerkirche, zu dessen Patronatsheiligen Wenzel gehörte. Fajt 2019, 44.

**153** Ausst.-Kat. Nürnberg 2013, 119 f., Kat.-Nr. 3.34 (Daniel Burger).

**154** Büttner 2012, Bd. 2, 620 f.

**155** Bekannte Teile des Zyklus: *Das Wunder der redenden Leiche*, *Die Bekehrung des Hl. Bruno*, Köln, WRM & FC, Inv.-Nr. WRM 155 A–D; *Der Treueeid der Gefährten Brunos*, *Der Hl. Bruno fragt einen Eremiten nach dem Weg des Heils*, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. GK 28 A, B; *Die Einkleidung des Hl. Bruno und des Hl. Hugo*, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. M.N.R. 927; *Die Bestätigung des Kartäuserordens durch den Papst*, *Eine Almosenverteilung*, ehemals Bonn, Sammlung Virnich, Verbleib unbekannt; *Das Rebhuhnwunder*, ehemals Breslau, Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, Verbleib unbekannt. – Mader 1991. – Beutler 1991. – Baum 2012, Bd. 1, 33–35, 167 f., Bd. 2, 186–203, Kat.-Nr. 24.

**156** *V. P. Prior de Bona sacellum s. Patris Brunonis in Galilaea minori haud procul a sua cella exstruxit, et de origine ordinis imagines singulari artificio pictas, e Principum sumptibus et largitate posuit in ambitu per gyrum. Sunt vero nomina istorum, qui undecim hasce tabulas pingi curarunt: videlicet, Fridericus tertius Imperator; Maximilianus praedicti filius Rex Romanorum; Philippus Dux Austriae et Burgundiae, Maximiliani filius; Carolus Rex Franciae; Casimirus Rex Poloniae; Hermannus Lantgravius Hassiae Archiep. Col.; Joannes Marchio Badensis Archiep. Trevirensis; Philippus Palatinus Rheni et Dux Bavariae; Ernestus Dux Saxoniae Electores; Wilhelmus Dux Juliae; et Joannes Dux Clivorum*. Zitiert nach Zehnder 1990, 246.

**157** Ludwig von Eyb berichtet: *Item als der Romisch keyser und konig von der kronung gen Coln komen, ist des konigs von Polen botschafft treffenlich dahin komen bey jc pferden und bey xxx edeln.* Baader / Eyb 1864, 18.

**158** Beutler 1991, 293–296.

**159** Baum 2012, Bd. 2, 190 f.

**160** Baum 2012, Bd. 2, 190 f.

**161** Per Email an den Autor vom 12. 12. 2020.

# Die Laienbestattung in St. Peter zu Erfurt und die Tumbenplatte der Grafen von Gleichen

CHRISTIAN FORSTER

# Laien im Kloster

Die Klosterkirche der heiligen Apostel Peter und Paul auf dem Petersberg in Erfurt war in der Zeit ihrer regulären Nutzung als Sakralbau, das heißt zwischen der Weihe des Neubaus 1147 und der Aufhebung des Klosters 1803, nicht allein den Benediktinermönchen des Konvents vorbehalten, sondern auch Laien zugänglich. Der Besuch der Kirche durch Laien war erwünscht, brachte er dem Kloster in der Regel doch Geld ein. Zudem verpflichtete die Benediktsregel (Kap. 53) den Konvent, Arme und Pilger aufzunehmen. Ebenso wie die Klosteranlage besaß auch die Kirche Bereiche, in denen die Mönche unter sich blieben, und solche, die von Außenstehenden betreten werden durften. Die Gruppe der Laien, die sich für kurze oder längere Zeit innerhalb der Klostermauern aufhielten, war so heterogen wie die Beziehungen, die das Kloster zur Außenwelt hatte, vielfältig waren. Zu den Leuten niederen Standes gehörten die Bediensteten und Versorger des Konvents. Regelmäßig wurden die Mönche von ihren Verwandten besucht, die der Bürgerschaft Erfurts und anderer Städte sowie dem Niederadel Thüringens angehörten. Zu den Gästen hohen Standes zählte der Vogt aus dem Grafengeschlecht von Gleichen, der ein ständiges Herbergsrecht im Kloster genoss und (bis 1373) einen eigenen Hof auf dem Petersberg besaß.[1] Mit Rudolf von Habsburg bewohnte 1289/90 ein römisch-deutscher König das Peterskloster für die Dauer von knapp elf Monaten. Zu Weihnachten 1289 lud er zu einem Reichstag im Kloster ein.[2] Nicht in die Betrachtung einbezogen werden hier die Konversen, eine Sondergruppe der Laien, die als Erwachsene in Klöster Hirsauer Observanz wie St. Peter und Paul zu Erfurt eintreten durften und je nach Stand und Bildungsgrad Chordienst oder niedere Arbeiten versahen.[3]

1148 verlieh der Mainzer Erzbischof dem Abt des Erfurter Klosters Pfarrrechte, wie das Recht Kinder zu taufen, Kranke zu besuchen sowie Tote zu beerdigen, und er gestattete den Brüdern, die Praxis des sonntäglichen Kreuzumzugs um die Kirche beizubehalten.[4] 1227 verbot Papst Gregor IX., dass Kapellen und Oratorien innerhalb der Grenzen der klösterlichen Pfarrei ohne Zustimmung des Diözesanbischofs und des Konvents erbaut würden.[5] Wo die Grenzen verliefen, wird dabei nicht gesagt. Seit 1185 bestand am südöstlichen Rand des Petersbergplateaus die Pfarrkirche St. Leonhard.[6] Sie teilte sich die Versorgung der Pfarrkinder, zu denen neben den nichtmonastischen Einwohnern des Klosterbezirks auch die Bewohner der Häuser auf dem Petersberg und an dessen Hang zählten, mit einer Parochie St. Petri, die 1366 in den Zinsregistern des Klosters erscheint.[7] Als deren Pfarraltar diente der Kreuzaltar, der nach der einleuchtenden Rekonstruktion von Tim Erthel ab etwa 1220 im mittleren Joch eines dreiteiligen Hallenlettners stand.[8] Der Lettner grenzte den Laienbereich des Langhauses bis zu seinem Abriss 1701 gegen den im Osten anschließenden Chorus minor ab (Abb. 1).

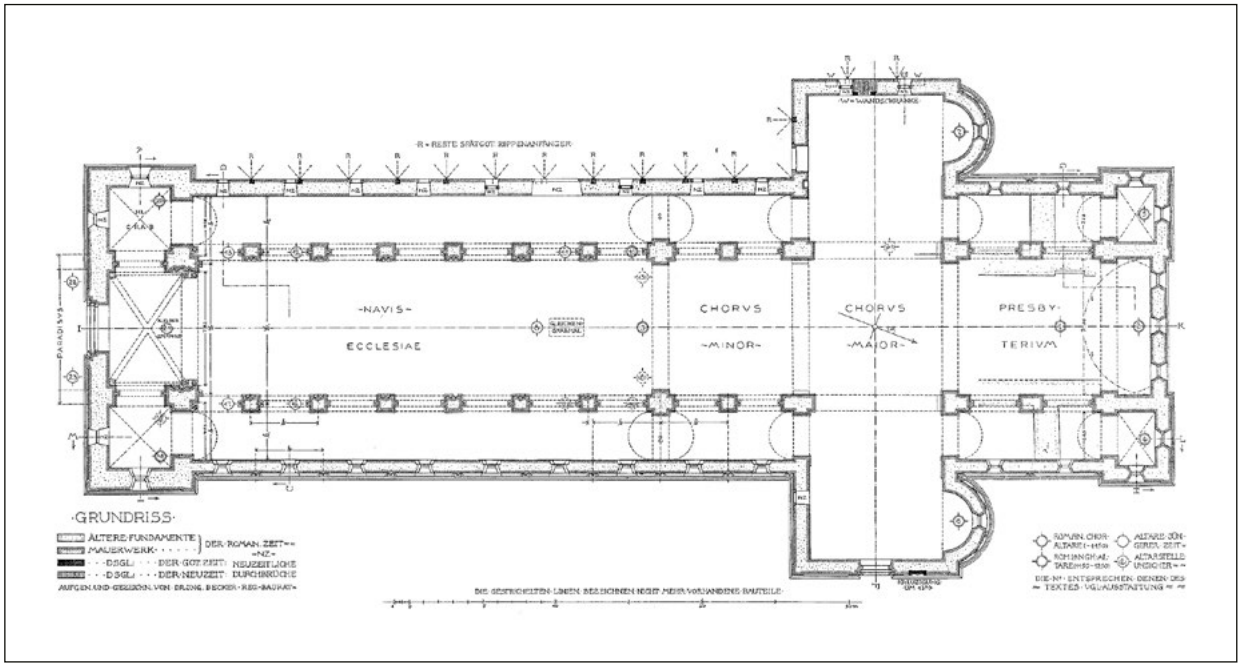



**Abb. 1** St. Peter und Paul zu Erfurt, Grundriss aus Becker 1929.

## Die Bestattung von Laien in der Klosterkirche

Nur eine ausgewählte Gruppe von Laien konnte sich im Inneren der Klosterkirche ein Grab bereiten lassen. Zwischen ihnen und den Leuten, die das Kirchengebäude regelmäßig oder hin und wieder aufsuchten, dürfte es allenfalls mit den Verwandten der Mönche eine Schnittmenge gegeben haben, kaum jedoch mit den Bewohnern des Pfarrsprengels. Deren Begräbnisplatz war zunächst und vor allem der Friedhof, der im Süden und im Osten der Klosterkirche lag. Dass der Lettner auch für Laienbestattungen innerhalb der Klosterkirche eine Grenze war, die nur selten überwunden wurde, kann mithilfe einer Inschriftensammlung aus der Zeit vor der Auflösung des Klosters aufgezeigt werden. Dabei wird sich herausstellen, dass es – auch in einem Männerkloster – bezüglich des Begräbnisorts keine Unterschiede für Männer und Frauen gab. Als zeitliche Grenze wird das Jahr 1450 gewählt, weil über die anschließende Epoche, in der sich mit der Einführung der Bursfelder Reform im Petersкloster auch die liturgische Praxis des Totengedenkens änderte, eine umfassende Studie von Barbara Frank vorliegt.[9]

Gallus Stassen, einer der letzten Bibliothekare des Petersklosters (gest. 1780), nahm 1759 und erneut 1777 alle epigrafischen Zeugnisse auf, die er in der Hauptkirche und in der Annenkapelle vorfand, überwiegend Grabplatten und Epitaphien. Er begann mit der willkürlichen Auswahl einiger Grabplatten in der Annenkapelle und ging schließlich systematisch vor, indem er die Klosterkirche von West nach Ost nach Inschriften absuchte.[10] Nur wenige dürften ihm entgangen sein.[11] Knapp 180 Grabstellen von Individuen, Geschwistern, Ehepaaren und Familien in und außerhalb der Klosterkirche sind durch Stassen überliefert.[12] Ohne seine Dokumentation wäre die reiche Bestattungstradition des Klosters nahezu unsichtbar geblieben, denn die Grabsteine wurden 1816–1819 aus der profanierten Klosterkirche fortgeschafft und zum Umbau der Schleuse bei den Schutztürmen im Gera-Flutgraben verwendet.[13] Das einzige mittelalterliche Grabdenkmal, das erhalten blieb, ist die figürlich ausgestattete Tumbenplatte von der Grablege der Grafen von Gleichen, der der Hauptteil der folgenden Betrachtung gewidmet ist.

Gallus Stassen begann seine Inschriftensammlung im »Paradies«. Ein Rest der romanischen, ursprünglich dreischiffigen Vorkirche existierte auch noch nach dem

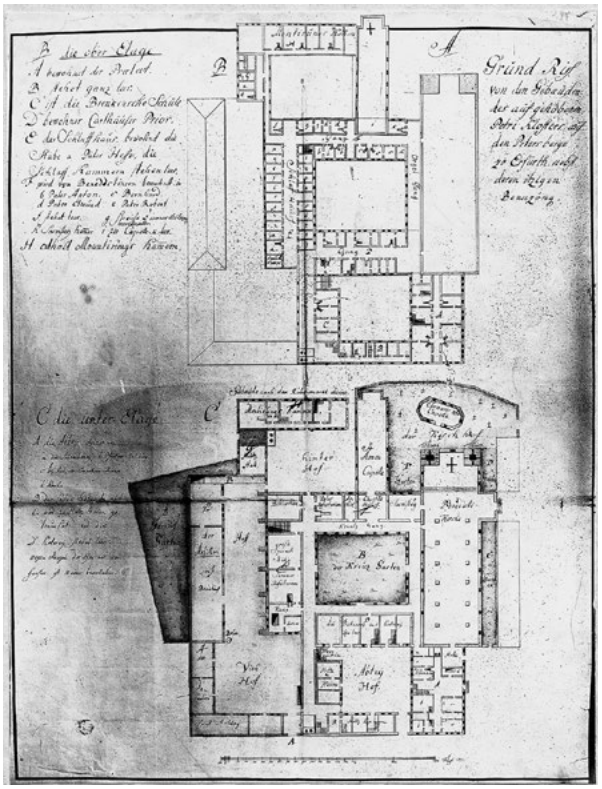


**Abb. 2** Grundriss des Petersklosters, Erdgeschoss und Obergeschoss, Bauaufnahme des Bauinspektors Schmidt von 1805, Stadtarchiv Erfurt, 6-0/01-I P2a Nr. 3384.



**Abb. 3** Klosterkirche von Westen, Zustand 2018 (Foto: Christian Forster).

Bau der neuen Abtei, die 1693/94 vor der Westfront der Kirche errichtet worden war, als Halle in dessen Erdgeschoss fort (Abb. 2, 3).[14] 1777 waren in diesem Bereich noch neun Bestattungen festzustellen, die alle in die

Zeit vor 1450 zurückreichen, darunter mindestens vier weibliche.[15] Einige davon wurden 2019 bei archäologischen Grabungen vor der Westfassade des erhaltenen Kirchenfragments erfasst.[16]

Wie im Paradies, so stammten mit Ausnahme der Grabplatte der Grafen von Gleichen auch im Langhaus die ältesten Grabsteine, die an verstorbene Laien erinnerten, aus dem frühen 14. Jahrhundert. Bis 1450 ließen sich, Stassens Sammlung zufolge, mindestens 56 Laien im Langhaus der Peterskirche bestatten, die Angehörigen des Hauses Gleichen nicht mitgezählt, darunter 22 Frauen.[17]

Einige Bestattungen stehen im Zusammenhang mit Altarstiftungen (Abb. 4). Die Namen des von Gleichen'schen Burgmanns Berenger von Meldingen und des Erfurter Patrizierpaars Heinrich und Christiana von Zimmern, die 1351 jeweils einen Altar an den westlichsten Pfeilern des Mittelschiffs ausstatteten, sind in Stassens Grabsteinliste nicht vertreten.[18] Der Grabstein des Hartung Vitztum aber, aus dessen Spenden im gleichen Jahr 1351 der Dreikönigsaltar errichtet werden konnte, ist im Langhaus bezeugt und lag wahrscheinlich in der Nähe dieses Altars, der am sechsten Langhauspfeiler der Nordarkade lokalisiert wird.[19]

Bald darauf stiftete Heinrich von Wechmar für sein und seiner Eltern Seelenheil den Matthias-Altar, der 1366 geweiht wurde. Er stand am 2. westlichen Langhauspfeiler, unter der Nordarkade.[20] Sein Stifter war bereits 1353 verstorben und im Langhaus, wahrscheinlich ebenfalls in der Nähe des Altars, beigesetzt.[21]

1406 dotierte mit Heinrich Brun ein weiterer Erfurter Ratsherr einen Altar. Brun ließ im Langhaus den Heilig-Geist-und-Bonifatius-Altar aufstellen und legte fest, dass daran täglich eine Seelmesse für seine Frau, für ihn selbst und seinen Sohn zu lesen sei.[22] Dieser Altar stand am 2. Pfeiler von Westen auf der Südseite, wie eine heute noch erhaltene Inschrift auf der gegenüberliegenden (östlichen) Seite des ersten Pfeilers mitteilt.[23] Heinrich Brun (gest. 1425) und seine Frau Elisabeth (gest. 1433) wurden davor bestattet.[24]

Im südlichen Querhaus, das bei Stassen wegen der Aufstellung des Benediktsaltars 1678 anstelle des Stephansaltars in der südlichen Querhauskonche *Chorum s. Benedicti* genannt wurde,[25] setzte die Laienbestattung – soweit aus den überlieferten Grabplatten abzulesen – 1325 ein. Bis 1450 zählt man hier zehn Laien, davon vier Frauen.[26]

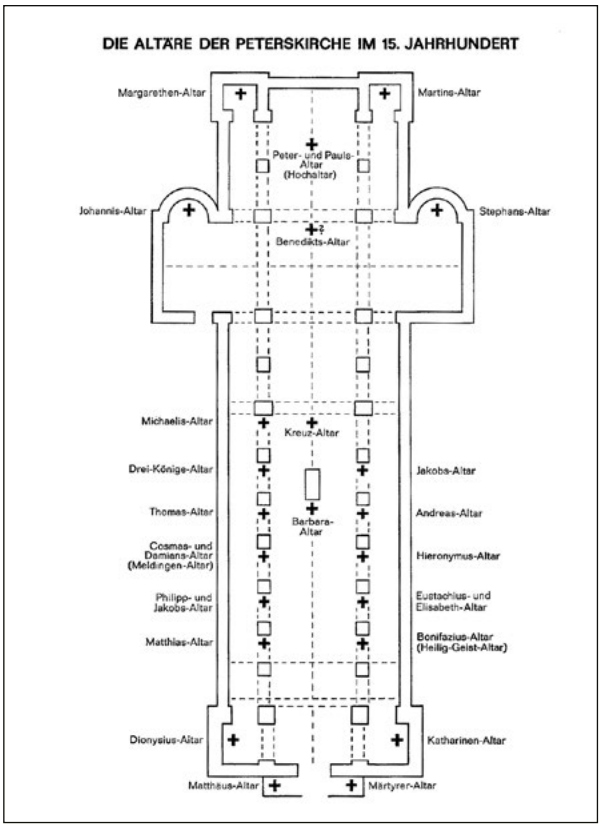



**Abb. 4** Altarplan der Klosterkirche St. Peter und Paul, Rekonstruktion für das 15. Jahrhundert aus Frank 1973.

Im Chorus minor, in der Vierung und im nördlichen Querhausarm sind keine Grabplatten nachgewiesen. Das Presbyterium war stets den Äbten des Klosters vorbehalten, nur in die Nebenchöre konnten die Laien vordringen. Einen Präzedenzfall schuf hier offenbar ein Johannes de Gotha Institor (gest. 1347), doch ist der Grund für seine Bevorzugung nicht bekannt.[27]

Neben dem Langhaus entwickelte sich die Marien- oder Annenkapelle seit dem frühen 14. Jahrhundert zum Hauptort für Laiengräber. Bemerkenswert daran ist, dass sich diese Kapelle, die in östlicher Verlängerung des Kapitelsaals lag, nach ihrer Neuweihe 1290 auch zur zentralen Grablege der Äbte entwickelte.[28] Doch da sie über den Friedhof zugänglich war, der wiederum durch ein Tor in der Mauer von Süden her erreicht werden konnte, gelangten die Laien in die Kapelle, ohne die Kirche zu durchqueren und die Klausur zu stören.[29] Durch einen Ablass des Mainzer Erzbischofs Peter von Aspelt von 1318 wurden sie nachgerade dazu aufgefordert, die



**Abb. 5** Tumbenplatte von der Grabanlage der Grafen von Gleichen, seit 1813 im Dom zu Erfurt (Foto: Christian Forster).

Kapelle zu besuchen und die Messe zu hören.[30] 1405 sah sich der Mainzer Erzbischof allerdings genötigt, der Laienschaft die Grenzen des öffentlichen Raums aufzuzeigen. Es ist anzunehmen, dass sich sein Verbot an Frauen, Kreuzgang und Klausur bei Strafe der Exkommunikation zu betreten, an die Besucherinnen der Annen-/Marienkapelle richtete.[31] Zwischen 1324 und 1450 fanden in der Kapelle 18 Laien, darunter sieben Frauen, ihr Grab.[32]

## Die Tumbenplatte mit Liegefiguren eines Grafen von Gleichen und zweier Frauen

Am Anfang der Laienbestattung in der Klosterkirche standen die Grafen von Gleichen, die spätestens seit 1134 die Schutzvogtei des Klosters innehatten.[33] Im Langhaus auf der Mittelachse, etwa eine Arkadenweite in westlicher Richtung vom Kreuzaltar entfernt, richteten sie eine dynastische Grablege ein, die seit etwa der Mitte des 13. Jahrhunderts oberirdisch durch eine Tumba gekennzeichnet war.[34] Auf der Tumba lag die heute im Dom vor einer Wand aufgestellte Grabplatte, die einen unbekannten Graf von Gleichen zwischen zwei Frauen zeigt (Abb. 5). Die Stelle westlich des Kreuzaltars stellte sicher, dass das Grabmal von den Mitgliedern der Pfarrgemeinde ebenso wie von Pilgern und Gästen aufgesucht werden konnte, ohne die Stundengebete des Konvents zu stören. Ein Barbara-Altar, auf den Tumba und Grablege Bezug nahmen, wurde erst Jahrzehnte später eingerichtet und 1348 geweiht.[35] Die früheste Erwähnung des Grabmals fällt in die 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.[36]

Die 1813 in den Dom überführte Tumbenplatte (260 × 186 × 21,5 cm + 7,5 cm erhabenes Relief) ist ohne jede Inschrift erhalten, daher können die Individuen, die im Hochrelief dargestellt sind, nicht eindeutig bestimmt werden. Außer Zweifel steht nur, dass das Wappen auf dem Schild, das der männliche Adelige wie nebenbei vorweist, einem Angehörigen des Grafengeschlechts von Gleichen gehörte. Wappenfigur ist ein bekrönter gelöwter Leopard in Gold vor Blau (Abb. 6).[37] Eine Identifizierung der historischen Personen, die in der Peterskirche durch ein figürliches Grabdenkmal repräsentiert wurden, muss die zeitgenössischen heraldischen Konventionen berücksichtigen. Meines Erachtens lässt sich auf dieser Grundlage ein neuer Vorschlag begründen.



**Abb. 6** Detail der Tumbenplatte: Wappenschild mit dem Wappen der Grafen von Gleichen (Foto: Christian Forster).

## Beschreibung, Naumburg-Rezeption und Datierung

Die überlebensgroßen Figuren stehen nebeneinander auf Konsolen, wobei die beiden Frauen ihr Haupt leicht dem Mann in der Mitte zuwenden, der sie um Kopflänge überragt. Der Graf von Gleichen hält mit der Linken Schwert und Wappenschild. Über dem Leibrock trägt er einen ärmellosen, gefütterten Surcot mit Gürtel. Die Brust ziert eine große Brosche. Der Mantel mit angesetztem Pelzkragen lässt die rechte Schulter frei und wird mit der rechten Hand auf Höhe des rechten Oberschenkels straffgezogen. Da der Mantel nicht länger ist als der Surcot, sind die spitz zulaufenden Schuhe, die unter den Gewändern hervorragen, gut sichtbar. Die Haartracht, bei der eine Mähne aus nackenlangen Haaren über Stirn und Schläfen nach hinten gekämmt sind, ist auffällig und für die Zeit höchst ungewöhnlich.

Die Dame auf der heraldisch rechten Seite des Grafen trägt ein langes Kleid mit Goldborten und einen gefütterten Tasselmantel mit Pelzbesatz. Auf der Brust prangt eine schildförmige Brosche, in der rechten Hand präsentiert sie ein Buch mit Lederschließen, die Linke hält den offenen Mantel zusammen. Das Gesicht wird durch das zeittypische Gebende eingefasst.



**Abb. 7** Naumburg, Dom, Westchor, Stifterfiguren, Markgraf Hermann I. von Meißen und Gemahlin Reglindis (Foto: Bildarchiv Foto Marburg/ Helga Schmidt-Glassner).



**Abb. 8** Naumburg, Dom, Westchor, Stifterfiguren, Markgraf Ekkehard II. von Meißen und Gemahlin Uta von Ballenstedt (Foto: Bildarchiv Foto Marburg/Helga Schmidt-Glassner).



**Abb. 9** Wechselburg, ehemalige Augustiner-chorherren-Stiftskirche, Tumbenplatte der Stifter Dedo von Groitzsch und Mechthild (Foto: Bildarchiv Foto Marburg/Max Hirmer).

Die Frau zur Linken des Grafen führt kein Attribut mit sich, sondern greift mit ihren Händen nach Tasselschnur und Saum ihres Mantels, unter dem sie ein langes Kleid trägt. Die fünfblättrige Blüte auf ihrer Agraffe wird in kleinerem Maßstab als Ziermotiv der Tasseln wiederholt. Als Kopfbedeckung dient ein Gebende mit gesteifter Haube, über die ein metallener Kronreif mit Stehpalmetten geschoben wurde.

Das Bildwerk ist seit langem als Beispiel für die Rezeption der Stifterfiguren im Naumburger Dom bekannt, die zwischen 1243 und 1249 entstanden sind.[38] Trotzdem hat die Grabplatte nur wenig Aufmerksamkeit von kunsthistorischer Seite erfahren, was an der stellenweise unbeholfenen Ausführung liegt, die Ernst Schubert unumwunden bemäkelte.[39] Dabei haben die Bildhauer des einzigartigen Naumburger Stifterzyklus die künstlerische Messlatte zu hoch gelegt, als dass sie von Nachahmern hätte erreicht werden können. Die Naumburger Figuren sind beinahe vollplastisch, ihre materielle Verbindung mit den Architekturgliedern in ihrem Rücken fällt optisch kaum ins Gewicht. Ihre Bewegungsfreiheit lässt sich auf Figuren, die an einen Reliefgrund gebunden sind, kaum übertragen. Der Bildhauer der Gleichen-Platte hat dies auch gar nicht versucht und ist schon an der Übernahme bestimmter Armhaltungsmotive gescheitert. Seine Schwächen fielen bei der Betrachtung der ursprünglich liegenden Tumbenplatte kaum ins Auge, bei der heutigen aufgerichteten Position werden sie jedoch deutlich. Zu schmal sind die Schultern des Grafen ausgefallen, zu kurz ist sein rechter Arm, mit dem er den Mantelsaum auf Hüfthöhe festhält. Vom Naumburger *Markgrafen Hermann* ist der Umgang mit Schwert, Schild und Mantel abgeschaut (Abb. 7). Mit legerem Griff werden Schwert und Schild vor den Körper gehalten. Die Hand verdeckt allerdings den Ansatz der Scheide. Diese ist in Naumburg mit Mundblechen versehen, so auch bei *Markgraf Ekkehard*, dessen Schwertgriff mit Scheibenknauf am Gleichen-Grab übernommen wurde. Der Mantel hängt über der linken Schulter und wird unter der rechten Achsel nach vorne gezogen, wodurch der reiche Hermelinbesatz des Mantelrevers umso stärker auffällt, als auf der rechten Schulter nur Cotte und ärmelloser Surcot zu sehen sind. Der nicht durch den Mantelüberwurf gehemmte Schwertarm demonstriert die Wehrhaftigkeit des Grafen, die auch *Syzzo* und *Ekkehard* in Naumburg zur Schau stellen (Abb. 8). Ohne von einer Tassel überschnitten zu werden, prangt eine große vierpässige Brosche auf der Brust des Grafen. Auf dem Gürtelriemen sitzen schmale, rechteckige, halbrund aufgewölbte Beschläge aus Metall oder Bein in dichter Reihung. Die Wertschätzung reichen Zierrats ist unübersehbar. Die originelle Haartracht des Grafen soll sein löwengleich wehrhaftes Naturell betonen.

Fehlende Kissen unter den Köpfen der Verstorbenen und der Faltenwurf ihrer Gewandung machen deutlich, dass die dargestellten Persönlichkeiten tatsächlich als Standfiguren aufgefasst werden sollen. Dennoch hat der Erfurter Bildhauer die Uneindeutigkeit älterer Figuren-Grabplatten, auf denen der Verstorbene wie aufgebahrt daliegt und gleichzeitig Konsolen unter seinen Füßen anzeigen, dass ein statuarischer Aspekt beibehalten wurde, noch nicht ganz hinter sich gelassen. Sicherlich wollte er unter dem Eindruck des Naumburger Stifterzyklus mit der Tradition der Liegefiguren in der Grabskulptur brechen, obwohl das Prinzip von den Naumburger Künstlern selbst keineswegs aufgegeben wurde, wie das Grabmal des Ritters von Hain im Merseburger Dom (vor 1250) zeigt.[40] Weder Schild noch Schwert sind mit der Spitze auf der Konsole abgestellt. Die männliche Figur hat keinen festen Stand, denn ihre nach vorne geklappten Füße ruhen nur zur Hälfte auf der abgeschrägten Kante der Konsole und haben sonst keinen Boden unter sich.

Offenbar entsprach die steife, unbewegliche Haltung dem höfischen Ideal. Dabei hätte der Erfurter Bildhauer die Frontalansicht des ihm als Vorbild dienenden, im Kontrapost dastehenden *Markgrafen Hermann* ohne weiteres auf ein Hochrelief projizieren können, doch hätte er seiner Figur mithilfe leicht angewinkelter Ellenbogen deutlich mehr Raum geben müssen. Am älteren Wechselburger Grabmal (um 1230/1235) ist die Körperhaltung des *Dedo* viel überzeugender wiedergegeben (Abb. 9).[41] Die nahe an den Mann gerückte Frau auf der rechten Seite kann ihre rechte Hand nicht souverän genug an das Tasselband ihres Mantels führen, weil ihr dafür der Platz fehlt. Das Ergebnis ist ein unnatürlich stark geknicktes Handgelenk. Mit ihrer linken Hand rafft sie den langen, auf den Boden fallenden Mantel zusammen. Der Bausch, den sie dadurch erzeugt, fällt deutlich bescheidener aus als bei der Naumburger *Uta*, an der die affektierte Art, wie sie einen Teil ihres Mantels mit dem sanften Griff ihrer gespreizten Finger an sich drückt, immer schon Bewunderung erregte (Abb. 8). Ihr Kronreif, der über der gesteiften Haube sitzt, ist mit Stehpalmetten verziert, ähnlich der allerdings sorgfäl-

tiger ausgeführten und abwechslungsreicher gestalteten Krone der Gräfin *Gerburg* im Naumburger Dom.[42] Das gestische Motiv der Naumburger Markgräfin *Reglindis*, die mit einer Hand die Säume beider Mantelhälften vor ihrem Leib zusammenhält, wurde für die linke Dame auf der Erfurter Grabplatte übernommen (Abb. 7). In Naumburg staucht sich der Mantel durch das Herüberziehen am rechten Ellenbogen und bildet eine Schlinge, in der der Arm ruhen kann. Wegen der geringeren Relieftiefe ist das Motiv in Erfurt nur angedeutet. Gleichwohl fällt der Blick des Betrachters auf die rechte, aus der Mantelschlinge herausragende Hand der Dame und das von ihr gehaltene Buch, wahrscheinlich ein Psalter, der ihre Frömmigkeit bezeugen soll. Während die Bekrönte rechts den Blick gesenkt hält, sieht die linke Dame mit leuchtenden Augen und angedeutetem Lächeln der ewigen Seligkeit entgegen; dies verraten ihre Unterlidfalten, die ebenfalls an der Reglindisfigur vorgeprägt wurden.

Die motivischen Übernahmen aus Naumburg wurden sicher nicht willkürlich gewählt, denn sie stammen fast ausschließlich von denjenigen Figuren, die mit Markgraf Hermann von Meißen und seiner Gemahlin, der polnischen Königstochter Reglindis, sowie Hermanns jüngerem Bruder und Nachfolger Markgraf Ekkehard II. von Meißen und seiner Gemahlin Uta von Ballenstedt die vier höchstrangigen unter den Naumburger Stiftern darstellen. Man kann darin einen Hinweis auf das Selbstverständnis der auftraggebenden Grafen von Gleichen sehen, das offenbar nicht darunter gelitten hatte, dass die Wettiner 1249 den thüringischen Teil der Landgrafschaft Hessen-Thüringen auch gegen den Widerstand der Brüder Ernst IV. und Heinrich I. von Gleichen für sich gewonnen hatten.[43] Die Grafen präsentieren sich in ihrem Grabmal als Vögte von Erfurt und Vögte des Petersklosters. Diese Ämter und Ränge verdankten sie nicht dem Landgrafen von Thüringen, sondern dem Mainzer Erzbischof.

Aus der Feststellung der Naumburg-Rezeption lässt sich eine Datierung der Tumbenplatte ableiten, die in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts liegt. Stellt man in Rechnung, dass der Naumburger Naturalismus zum Ende des Jahrhunderts in der Skulptur häufig in stärker stilisierte, weniger lebendig wirkende Formen überführt wurde, die Liegefiguren der Gleichen-Platte aber noch am Ideal von Körperlichkeit und natürlichem Faltenfluss ausgerichtet sind, ist eine Datierung in das 3. Viertel des 13. Jahrhunderts wahrscheinlich.

Der Vergleich mit einer *Dagobert-Statue*, die an einem Portal der Peterskirche angebracht war und nur noch durch eine Zeichnung und einen Kupferstich aus dem 18. Jahrhundert überliefert ist, trägt nicht dazu bei, die Datierung schärfer zu fassen (Abb. 10).[44] Denn dieses zweite Bildwerk, das im Erfurter Peterskloster unter dem Einfluss der Naumburger Skulpturenwerkstatt entstand, war von anderer Güte als das Grabmonument. Sein Standort ist nicht überliefert, war aber vermutlich so gewählt, dass die Figur die Besucherinnen und Besucher, die sich dem Kirchengebäude von außen näherten, an die legendäre Klostergründung durch einen der Merowingerkönige namens Dagobert erinnern konnte.[45] In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts trug das Skriptorium des Petersklosters in zwei Chronikabschriften die behauptete frühmittelalterliche Klostergründung unter dem Jahr 706 nach und fabrizierte bald auch eine entsprechende Urkunde, in der das angebliche Stiftungsgut aufgelistet wurde.[46] Ein Anniversar Dagoberts wurde von Abt Andreas (1254–1300) eingeführt, der darüber 1265 eine Urkunde ausstellte.[47] Die älteste Quelle aus St. Peter, die den Todestag Dagoberts am 19. Januar kalendarisch verzeichnet, ist ein Missale, das nach 1265 und vor 1287 geschrieben wurde.[48] Im sog. Helwig-Nekrolog von 1266 wurde der Eintrag erst im frühen 14. Jahrhundert nachgetragen.[49] Zur Vorbereitung der geplanten Memoria hatte der Abt Schreiben an die Klöster Saint-Denis und Weißenburg im Elsass verschickt, um zu erfahren, wann dort der Jahrtag von Dagobert gefeiert wurde.[50] In beiden Klöstern wurde König Dagobert I. (629–638) als Gründer verehrt. Über den Widerspruch, dass im Jahre 706 kein König namens Dagobert über das Frankenreich herrschte, wurde Abt Andreas anscheinend nicht aufgeklärt, doch in Weißenburg setzte man – vielleicht aufgeschreckt durch die Anfrage aus Erfurt – eine Vision Dagoberts, die laut eigener, ebenfalls gefälschter Stiftungsurkunde zur Klostergründung geführt haben soll, prominent am Tympanon des Hauptportals ins Bild.[51]

Es liegt also nahe anzunehmen, dass die Schöpfung des Dagobert-Standbilds in einem engen Zusammenhang mit der offiziellen Einführung einer liturgischen Memoria für den vorgeblichen Gründer steht, die Abt Andreas 1265 stiftete. Als künstlerische Vorbilder lassen sich zwei Madonnenfiguren aus der Naumburger Werkstatt benennen. »Dagoberts Mantelschema gleicht dem der Madonna in der Achteck-Kapelle des Meißner Doms, das Kind wurde durch das Modell der angeblich




**Abb. 10** Skulptur des Dagobert an der Erfurter Klosterkirche, Kupferstich aus Bertrand de Montfaucons Monumens De la Monarchie Françoise, Bd. 1, Paris 1729.

gestifteten Klosterkirche ersetzt«, stellte Markus Hörsch fest.[52] Die Meißner *Madonna* entstand zusammen mit den übrigen Figuren in der Achteck-Kapelle um 1265/1270.[53] Der Bildhauer machte sich die zeichenhafte Wirkung der Gewandfalten zunutze, die den Blick des Betrachters auf die linke Hand lenken, die ebensogut ein Jesuskind wie ein Kirchenmodell halten kann. Wenn es zunächst erstaunen mag, dass ein männlicher Herrscher nach dem gleichen Kompositionsprinzip wie eine Muttergottes gestaltet wurde, so zeigt die Liegefigur auf dem Grabmal Markgraf Albrechts des Stolzen im Kloster Altzelle, dass dies nicht als unpassend erachtet wurde, auch wenn bei dem Wettiner die herabfallenden Röhrenfalten teilweise vom aufliegenden Schild verdeckt werden. Dem gleichen Aufbau unterliegt die *Horburger Madonna*, die nach Hartmut Krohm gleich nach den *Naumburger Stifterfiguren*, »gegen 1250«, ausgearbeitet wurde.[54] Es spricht nichts dagegen, den Erfurter *Dagobert* bald nach 1265 anzusetzen. Ob er zu den originären Werken der Naumburger Bildhauertruppe zählt, ist zwar anhand der Grafiken, die das Aussehen der Figur überliefern, nicht zu entscheiden, doch fällt der deutliche Qualitätsunterschied zu der Grabplatte der Grafen von Gleichen auf, die somit nicht nur von anderer Hand, sondern wohl auch im Rahmen eines anderen Auftrags – früher oder später als der Dagobert – gefertigt wurde.

Typologisch gesehen ist die Tumbenplatte ein besonderer Fall. Nur wenige Monumente der Memorial- und Sepulkralkultur des 12. und 13. Jahrhunderts weichen von der Regel ab, eine Einzelperson oder ein Ehepaar darzustellen. Die Grabanlage der Grafen von Nellenburg im Kloster Allerheiligen zu Schaffhausen und diejenige Kaiser Lothars III., seiner Gemahlin und seines Sohnes in der Stiftskirche zu Königslutter bestanden aus drei kombinierten Einzelgrabmälern, nicht aber aus einer monolithischen Platte mit drei Liegefiguren, und konnten keine Vorbildfunktion ausüben.[55] Ein zweites Grabmonument, auf dem ein Mann und zwei Frauen dargestellt sind, lässt sich erst aus dem 14. Jahrhundert anführen. Beim sog. *Severisarkophag* (um 1365/1370) handelt es sich um ein Heiligengrab, das sich nicht zufällig ebenfalls in Erfurt befindet.[56] Die Deckplatte, die noch im Mittelalter an der Ostwand des südlichen Seitenschiffs der Severikirche angebracht wurde, zeigt den hl. Severus (gest. 344), der auf göttliche Zeichen hin zum Bischof von Ravenna gewählt wurde, obwohl er ein armer Wollweber war, liegend zwischen seiner Gemahlin Vincentia und seiner Tochter Innocentia. Die Darstellung als Dreiergruppe lässt sich durch einen Passus der Heiligenlegende erklären, derzufolge Severus am Ende seines Lebens in das gemeinsame Grab von Frau und Tochter gestiegen und sich zwischen beide gelegt haben soll, um zu sterben.[57] Nach Mainz waren unter Erzbischof Otgar die Gebeine aller drei Familienmitglieder gebracht und 836 in der Klosterkirche St. Alban niedergelegt worden. Laut Translationsbericht sandte derselbe Erzbischof im gleichen Jahr Gebeine des hl. Bischofs Severus nach Erfurt.[58] Von Frau oder Tochter ist dabei nicht die Rede. Die Angabe, dass unter Otgars Nachfolger auch Reliquien der Tochter Innocentia nach Erfurt gelangt seien, ist allein in einer Erfurter Handschrift als Nachtrag in den Annalen Lamperts von Hersfeld zu finden.[59] Für die figürliche Gestaltung des Heiligengrabs in St. Severi war somit nicht ausschlaggebend, über welchen Reliquienbesitz das Stift einen Nachweis führen konnte. Eher dürfte das Bildprogramm durch die Grabplatte der Grafen von Gleichen angeregt worden




**Abb. 11** Magdeburger Domkreuzgang, Ostflügel, Putzrritzzeichnungen, Ausschnitt mit Kaiser Otto I. zwischen Gemahlinnen Edith und Adelheid, aus Flottwell 1891.

sein. Rückschlüsse auf die Identität der Dargestellten lassen sich aus der Rezeption allerdings nicht ziehen.

Die Ausprägung des Grabmaltyps am Gleichen-Grab ließe sich zwanglos erklären, wenn hier Eheleute dargestellt würden und die Frauen nacheinander mit dem Mann vermählt gewesen wären. Aber von den Gleichen-Grafen, die bis Ende des 13. Jahrhunderts in der Peterskirche begraben wurden, war, soweit wir wissen, keiner zweimal verheiratet. Sollte die Dreiergruppe eine andere verwandtschaftliche Konstellation abbilden, etwa ein Ehepaar und eine Schwester, Tochter oder Mutter des Mannes, so könnte dem ein Stiftungskomplex zugrundeliegen, für den die Herrschaften zu dritt verantwortlich zeichneten. Häufig erteilten die Ehefrau und die erbberechtigten Kinder zu gräflichen Besitzübertragungen ihre Genehmigung. So hielt der Abt des Petersklosters 1228 urkundlich fest, dass eine Seelgerätstiftung des inzwischen verstorbenen Grafen Lambert II. mit Zustimmung seiner Gemahlin Sophia und der Söhne Ernst und Heinrich erfolgt war.[60] Eine vergleichbare Stiftung, in die eine Tochter, Schwester oder Mutter involviert gewesen wäre, ist jedoch m. W. nicht dokumentiert. Daher ist die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass der Auswahl der Figuren keine historischen, sondern – ungeachtet der Memorialfunktion – auch repräsentative Gründe zugrundeliegen. Dabei ist an eine Vorlage wie die Magdeburger Putzritzzeichnungen zu denken, die über den östlichen Domkreuzgangflügel ausgebreitet sind. Hier wurden Edith und Adelheid, die Gattinnen Kaiser Ottos I., des Gründers des Magdeburger Bistums, in posthumer Präsenz mit dem Gemahl zusammen verewigt (Abb. 11).[61] Die um die Mitte des 13. Jahrhunderts ausgeführte Konstellation eines Mannes zwischen zwei Frauen – dort thronend, hier stehend – könnte den Erfurter Auftraggeber angesprochen haben, einfach deshalb, weil sie dem Mann eine dominierende Rolle zuweist.

## Frühe Forschung und Deutung

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Tumbenplatte reicht in die Zeit der Aufklärung zurück und wurde durch den späteren Abt des Petersklosters, Placidus Muth, angestoßen, der sich 1788 in seiner Dissertationsschrift redlich bemühte, die Erzählung von einem »zweibeweibten Grafen« von Gleichen, dessen Bigamie durch einen päpstlichen Dispens legitimiert gewesen sein soll, als ungeschichtlich zurückzuweisen, weil sie mit dem kanonischen Recht unvereinbar war.[62] Wie in einem Lehrstück zur Genese des Faches Kunstgeschichte wurde das figürliche Grabmal also zuerst unter einer theologischen Fragestellung betrachtet, um dann während der Zeit der napoleonischen Besatzung Erfurts als Monument der thüringischen Heimat- und der deutschen Nationalgeschichte das Interesse lokaler Honoratioren zu wecken.[63] Für die Kunstgeschichte des Mittelalters wurde die Grabplatte schließlich Mitte des 19. Jahrhunderts von Jakob Heinrich von Hefner-Altenеck entdeckt, der ihren Quellenwert für die Kostümkunde erkannte.[64] Schon bei den ersten Beschreibungen wurden Beobachtungen zur Farbfassung gemacht und jeweils kolorierte Kupfertafeln veröffentlicht (Abb. 12).[65] Im Detail weichen die Angaben voneinander und von den Befunden eines Restaurierungsberichts des Instituts für Denkmalpflege aus dem Jahr 1972 ab, die von Magdalene Magirius referiert werden.[66] Eine neue Untersuchung wäre zu wünschen, bei der die Mehrphasigkeit der Fassungsreste im Einzelnen dokumentiert wird, da sie womöglich den unterschiedlichen Farbangaben, die in der ältesten Literatur gemacht werden, zugrundeliegt. Die jüngste Fassung dürfte in das 17. oder gar erst ins 18. Jahrhundert datieren.



**Abb. 12** Tumbendeckel der Grabanlage der Grafen von Gleichen, Farbfassung, Rekonstruktion aus Hefner-Alteneck 1840.

Die Frage, wen die Liegefiguren der Grabplatte darstellen, wurde unterschiedlich beantwortet (Abb. 13). Lange Zeit galt der Mann in der Mitte als Graf Ernst III. (gest. nach 1246), der vom Kreuzzug Friedrichs II. und anschließender Gefangenschaft eine zweite Gemahlin heimgeführt haben soll.[67] Der Jenaer Professor Caspar Sagittarius (1643–1694) bezweifelte in seiner Schrift über die Grafen von Gleichen den Wahrheitsgehalt der Legende nicht, lehnte es jedoch ab, den Protagonisten mit einem Grafen Siegmund zu identifizieren, wie es die Mönche des Petersklosters taten, die zur Erklärung des Grabmals auf einen Totenschild Siegmunds I. von Gleichen (gest. 1494) verwiesen, der in der Nähe hing.[68] Daraus wird immerhin deutlich, dass der Überlieferungsfaden im Petersкloster selbst seit langem gerissen war. Warum er sich für Ernst III. aussprach, erklärte Sagittarius nicht. Tatsächlich war dieser Graf nachweislich zweimal an einem Kreuzzugsunternehmen beteiligt, wenn auch nicht am Kreuzzug Kaiser Friedrichs II. im Jahre 1228.[69] Gleichwohl ist mit Stefan Tebruck zu unterstreichen, dass es die nicht mehr deutbare Darstellung der Grabplatte war, die – wohl im 16. Jahrhundert – zur Ausbildung einer Legende führte, die im Übrigen in zahlreichen Varianten existiert, und nicht etwa ein historischer Kern.[70] Ernst III. von Gleichen-Velseck, seine

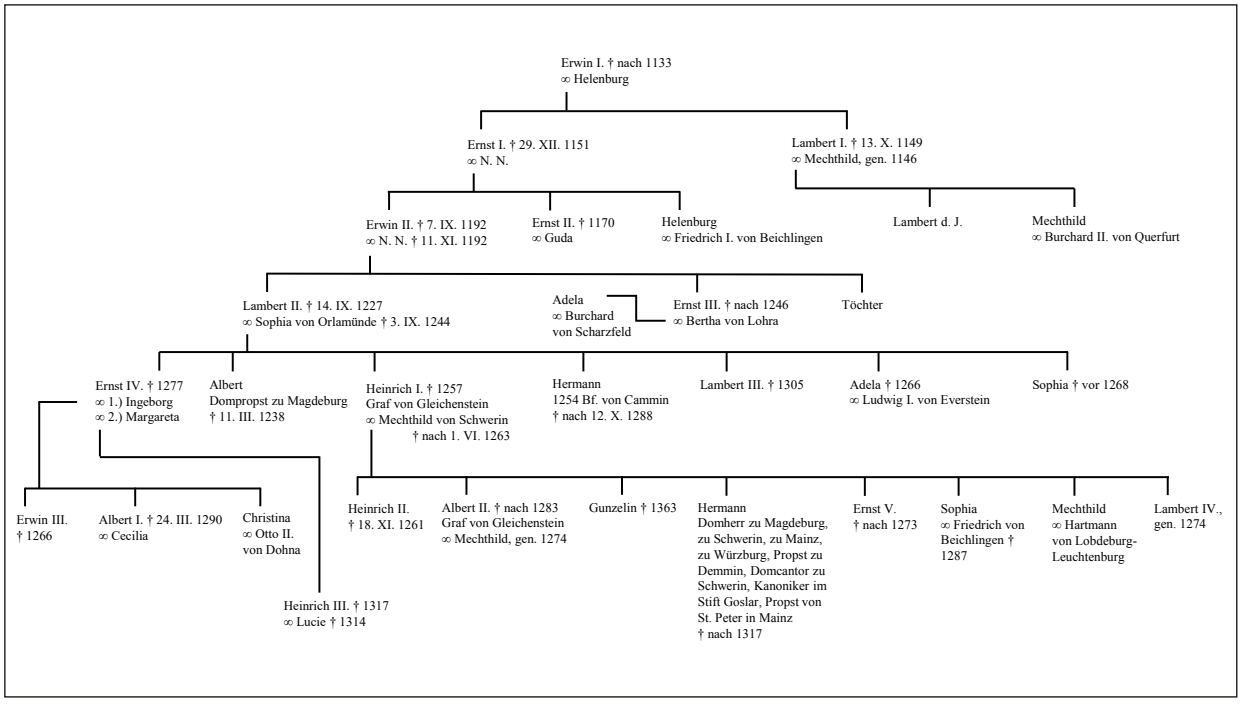



**Abb. 13** Stammbaum der Grafen von Tonna-Gleichen, nach Schwennicke 2000.

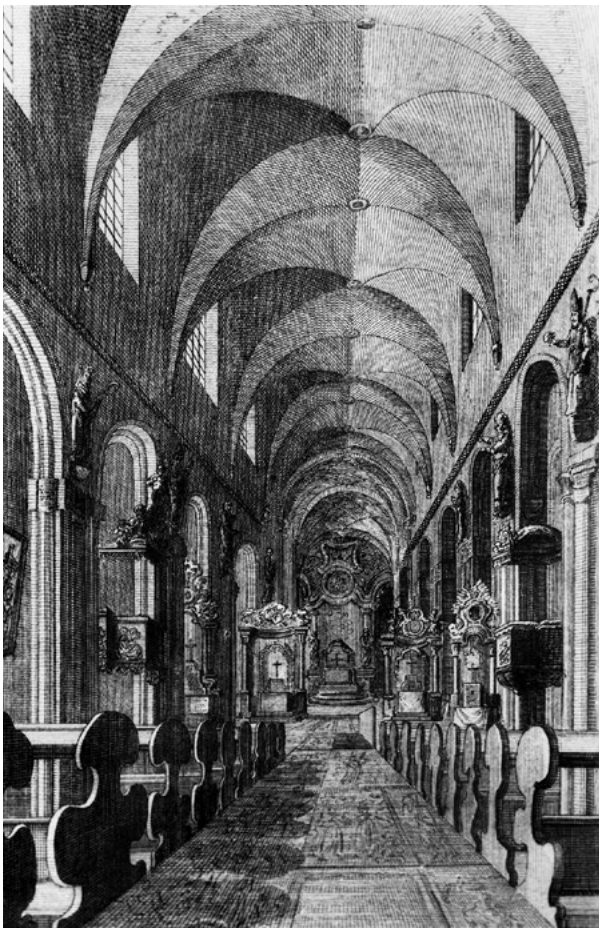


**Abb. 14** Georg Christian Schule, Prospekt der Peterskirche, 1804, als Kupferstich publiziert in Placidus Muth: Ueber den Einfluß des vormaligen Petersklosters … Erfurt 1804, Stadtarchiv Erfurt.

Gemahlin Bertha von Lohra und beider Töchter, von denen nur Adela, die mit Graf Burchard von Scharzfeld verheiratet war, namentlich bekannt ist, haben sich bei der Förderung des Klosters auf dem Erfurter Petersberg nicht hervorgetan. Ihre Grablege dürfte das 1162 gegründete Zisterzienserkloster Reifenstein im Eichsfeld gewesen sein.[71] Ernst III. hatte als Schutzherr den Neubau der Klosterkirche mit einer Geldstiftung 1209 ermöglicht.[72] Dem Kloster galt noch die letzte von ihm überlieferte Urkunde von 1246.[73]

Auch der Gründer von Kloster Reifenstein, Ernst II. von Tonna-Gleichen, Burggraf von Harburg, wird 1170 dort seine letzte Ruhe gefunden haben. Als Parteigänger des Mainzer Erzbischofs war er im Konflikt zwischen diesem und Kaiser Friedrich I. zwischen die Fronten geraten, von Landgraf Ludwig III. von Thüringen gefangen genommen und hingerichtet worden. Noch Jahre nach seinem Tod fuhr seine Witwe mit ihren Töchtern fort, das Kloster zu fördern.[74]

Von Befürwortern einer Spätdatierung wurde die Figurenplatte mit Graf Ernst IV. (gest. 1277) in Verbindung gebracht.[75] Von Ernst IV. lässt sich nachweisen, dass er tatsächlich zweimal eine Ehe eingegangen war, und zwar jeweils mit einer dänischen Adeligen.[76] Wo sich deren letzte Ruhestätten befinden, ist nicht bekannt; Ernst IV. selbst aber liegt in der Dominikaner-Klosterkirche zu Stolp (Słupsk) im pommerschen Bistum Cammin begraben, wo sein jüngerer Bruder Hermann Bischof war.[77]

Mit fortschreitender Kenntnis der Quellen fiel die Übereinstimmung des Todesjahrs Graf Lamberts II. von Gleichen, 1227, mit einer Jahreszahl auf, die an der Grablege angebracht gewesen sein soll.[78] Publiziert wurde sie im bereits erwähnten, 1692 vollendeten Werk des Caspar Sagittarius, wo es zunächst heißt: *Es lieget nemlich dieser Grav [Ernst III.] samt beyden seinen Gemahlinnen in dem Münster S. Petri auf dem Berge zu Erffurt, vor dem Gleichischen Altar, nach Anzeige deß noch anwesenden erhabenen Leichsteins begraben: darauf berührter dreyer Personen Bildnisse gehauen, der Herr zwar in der Mitte, die erste Gemahlin zur Rechten, die Saracenerin mit einer Crohn auf dem Haupte zur Lincken: welche Grabstete hiebevor nebst andern derer Graven von Gleichen Monumentis zierlich erneuret worden. Auf den Seiten umb und umb ist es mit Bretern eingefaßt, daran vorn das Gleichische, auf einer Seite des Abbts Wapen, nemlich ein Hahn, auf der andern Seite deß Stiffts S. Petri und Pauli Wapen angemahlet.*

Das erwähnte Wappen lässt darauf schließen, dass die hölzerne Umhegung auf Abt Andreas Hahn zurückgeht, der dem Kloster von 1608 bis 1627 vorstand. Es dürfte dies die erwähnte Erneuerung sein, die die Grabstätte zierte. Unerwähnt bleiben die Eingriffe des Abtes Adam Dahlen von 1678, der nicht nur den Barbara-Altar versetzen, sondern auch die Gleichen'sche Tumba abtragen und die sie bedeckende Platte in den Boden versenken ließ, wohl weil sie erst vollzogen wurden, nachdem Sagittarius seine Materialsammlung abgeschlossen hatte.[79] Auch Abt Dahlen ließ über der nun ebenerdig liegenden Grabplatte eine Tür mit zwei Flügeln anbringen.[80]

Für weitere Angaben beruft sich Sagittarius auf eine Quelle: *Wenn, und in welchem Jahr dieser Grav verstorben, ist unbekant. Zwar hat vor diesen jemand zu unterst auf dem Grabstein die blosse Jahr=Zahl 122Γ. das ist 1227. aber ohne einige fernere beygefügte Schrifft bemercket, kan aber nicht berichten, ob es etwan das Jahr, darinn er abgeleibet.*[81]

Dieser »jemand« war Paulus Jovius (um 1570–1633), aus dessen vor 1619 verfasster Chronik des Hauses Schwarzburg Sagittarius reichlich schöpfte, ohne dass dies vom Herausgeber kenntlich gemacht wurde.[82] Maß und Charakter der Übernahme durch Sagittarius wird aus dem Vergleich mit der Originalstelle deutlich. Jovius schreibt: *Wann undt In welchem Jhar er verstorben weis niemandt. Ich finde zwar Zu unterst auf dem Grabestein, welches meines Wissens bisher von niemand observirt worden, diese bloße Jharzal ohne einige fernere beygefügte Schrift wird anzeiget, als 122Γ (Ist 1227), ob es nun etwa das Jhar Ist, In welchem er abgeleibet, kann ich nicht berichten*.[83]

Die besondere Schreibweise der Ziffer »7« verdeutlicht, dass Jovius arabische Zahlzeichen gesehen hat, die – obwohl »zu unterst auf dem Grabstein« angebracht und demzufolge nicht auf einer barocken Holzkiste, die den Stein umschloss – nachträglich hinzugefügt wurden. Die Einfassung des Relieffelds, die mit 16 cm Breite groß genug wäre, um eine epigrafische Kennzeichnung des Grabmals aufzunehmen, scheidet als Träger aus, da die Jahreszahl ausdrücklich nicht zu einer längeren Inschrift gehörte. Der Rand der Grabplatte wurde spätestens bei der Beseitigung der Tumba 1678 mit einem Scharriereisen eingeebnet.[84] Da sie aus arabischen Ziffern bestand, kann die Jahreszahl nicht zur bauzeitlichen Ausstattung der Grabanlage gehört haben. Somit besteht große Unsicherheit über ihren Aussagewert. Aus den Nachlassregelungen, die seine Söhne beurkundeten, und einem Nekrologeintrag lässt sich das Hinscheiden Graf Lamberts II. am 14. September 1227 erschließen.[85] Aufgrund dieser Übereinstimmung hielten die Autoren des Erfurter Kunstdenkmälerinventars von 1929 und des aktuellen Dehio Thüringen die Deutung der männlichen Figur auf der Grabplatte als Graf Lambert II. von Gleichen für wahrscheinlich.[86] In einer der Frauenfiguren wäre demzufolge Lamberts Gemahlin Sophia von Weimar-Orlamünde verewigt.

Hans Tümmler wollte nicht ausschließen, dass Lambert zweimal verheiratet war, doch sei Sophia die Mutter aller Söhne Lamberts gewesen.[87] Nachweisen lässt sich dies für Ernst IV. von Gleichen und Heinrich I. von Gleichenstein, die Sophias Bruder Hermann II. von Weimar-Orlamünde, der ihnen das Vogteirecht über das Kloster Ichtershausen übertragen hatte, »Onkel« nennen.[88] Die großzügigen Landschenkungen, die Lambert II. und Sophia dem Petersкloster machten, lassen vermuten, dass sich die Eheleute ihr Grab in der Konventskirche bereiten konnten, doch fehlt der eindeutige Beleg. Die Memoria des Konvents war ihnen gleichwohl sicher. Im Rüdiger-Nekrolog von 1485 wurde Lambert II. unter dem 14. September mit folgender Bemerkung kommemoriert: *Lampertus Comes, qui dedit II. Mansos & Lignum in Buchinberch*.[89] Zu seiner Gemahlin Sophia heißt es zum 3. September: *Sophia Comitissa, haec dedit Mansum*.[90]

Ernst Schubert betrachtete die vor dem Kreuzaltar von St. Peter aufgestellte Tumba mit Figurenplatte als retrospektive Memorialstätte, die der Konvent für die Stifter des 1147 geweihten Kirchenneubaus errichtet habe. Als Indiz für diese Annahme wertete er die Neufassung des Nekrologs durch den Mönch Helwig 1266, die auch eine Liste von Wohltätern umfasst: »Man muß daraus schließen, daß die Geistlichkeit des Petersklosters zu Erfurt sich 1266 sehr eingehend mit den Stiftungen und Stiftern für ihre Kirche beschäftigte. So liegt die Annahme sehr nahe, daß auch das Stiftergrabmal um diese Zeit geschaffen wurde.«[91]

Die Listen von 1266 enthalten keine Angaben über Grablegen. Im kalendarischen Nekrolog (fol. 20r – 33v) sind fast ausnahmslos Äbte und andere Geistliche eingetragen. Oswald Holder-Egger vermutet, dass zeitgleich ein Nekrologium eigens für die Laien angelegt worden war, dessen Einträge 1485 in das Totenbuch des Rüdiger von Venlo übernommen wurden.[92] Wir finden die Grafen und Gräfinnen von Gleichen im Verzeichnis der Wohltäter des Klosters. Dieses unterscheidet zwischen Angehörigen des geistlichen und weltlichen Stands und führt auf Seiten der Laien Könige und Grafen sowie Gräfinnen auf, die dem Kloster Gutes getan hatten (fol. 34r, Abb. 15). Auf Verwandte und andere Wohltäter (*Nomina parentum et aliorum benefactorum nostrorum*, fol. 34r – 36v) folgen

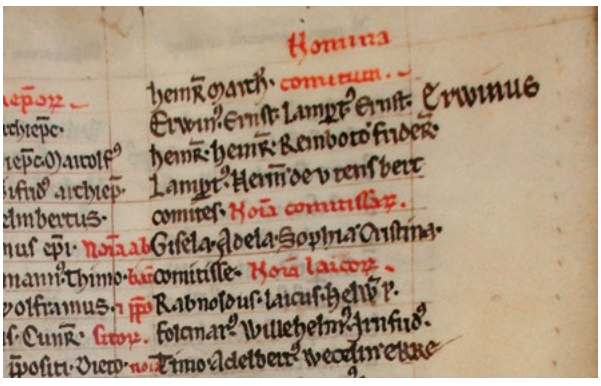



**Abb. 15** Sammelhandschrift des Helwig aus dem Erfurter Petersкloster, fol. 34r: Verzeichnis der Wohltäter, geschrieben 1266, Bistumsarchiv Erfurt, Hs. Erf. 16.



**Abb. 16** Mechthild von Schwerin, Heinrich I. von Gleichen und Sophia von Orlamünde auf dem Tumbendeckel der Grabanlage der Grafen von Gleichen, um 1250 bis um 1275 (Foto: Christian Forster).

schließlich mehrere Listen von Äbten, Mönchen und Konversen (fol. 37r – 41r). Die Namen der Grafen sind: *Erwinus, Ernst, Lampertus, Ernst, Heinricus, Heinricus, Reinboto, Fridericus, Lampertus, Hermannus de Utensberc*, am Seitenrand steht noch einmal *Erwinus*. Als Gräfinnen werden aufgeführt: *Gisela, Adela, Sophia, Cristina*. Unter den Männernamen finden sich zunächst nur Leitnamen der Grafen von Tonna-Gleichen, doch weisen *Friedrich* und *Reinboto* auch auf zwei Grafen von Beichlingen hin, darunter vielleicht den Ehemann Helenburgs, der Schwester Erwins II. von Gleichen, oder die aus dieser Ehe hervorgegangenen Söhne. Der am Rand nachgetragene Name ist auf Erwin III., Sohn Ernsts IV., zu beziehen, der 1266, offenbar kurze Zeit nach Anlage des Buchs, verstarb. Der Ort seines Grabes ist unbekannt.

Adela hieß die mit Ludwig I. von Everstein verheiratete Tochter Lamberts II., die ebenfalls im Jahre 1266 verstarb, Sophia war die 1244 verstorbene Gemahlin Lamberts II., und mit Christina könnte die Tochter Ernsts IV. gemeint sein, deren Todesjahr man nicht kennt. Eine Gräfin Gisela erscheint im Nekrolog, jedoch ohne weitere Spezifizierung; bei ihr dürfte es sich um die Ehefrau Ernsts I. oder die Gemahlin Erwins II. handeln, deren beider Namen nicht überliefert sind.[93]

Erwin II. war am 7. September 1192 verstorben.[94] Kurz vor seinem Tod hatte er dem Peterskloster nicht wenige Güter überschrieben und als Gegenleistung erbeten, seine Gattin, von der weder Vorname noch Abstammung bekannt ist, dortselbst beisetzen zu dürfen.[95] Zwar wird keiner der betreffenden Urkundentexte konkreter, wenn es um den Ort des Grabes geht, man kann aber davon ausgehen, dass es diese beiden im ausgehenden 12. Jahrhundert kurz nacheinander verstorbenen Ehegatten waren, die das Erbbegräbnis der Grafen von Gleichen im Inneren der Klosterkirche begründet haben. Adolf Werneburg möchte dieses Verdienst für Erwins am 29. Dezember 1151 verstorbenen Vater Ernst I. von Tonna-Gleichen in Anspruch nehmen, weil dieser die Vogtei über die Stadt Erfurt und das Peterskloster für die Familie erworben hatte und die Annalen des Klos-

ters seines Todes gedenken.[96] Dieser Namenseintrag ist aber nicht mit Stiftungsvermerken verbunden und steht daher als chronikalische Notiz neben zahlreichen anderen. Bisher unbemerkt geht aus der Überlieferung des Rüdiger-Nekrologs von 1485 hervor, dass Ernst dem Kloster einen Kelch, einen Mantel und zwei Kaseln geschenkt hatte, eine Stiftung, die sicherlich mit Altarweihen oder der Schlussweihe des Kirchenneubaus 1147 in Verbindung stand.[97] Wo er begraben liegt, ist nicht überliefert. Der Grund, aus dem Erwin II. seinem Vater Ernst II. als Initiator der Bestattungstradition vorzuziehen ist, ist ein Ablass aus dem Jahre 1289, der die Gläubigen dazu anhält, für die Seelen des (vermeintlichen) Klostergründers Dagobert, einiger Mainzer Erzbischöfe und aller Vögte, Äbte, Mönche und Gönner des Petersklosters sowie all derjenigen zu beten, die dort in Christus ruhen; neben den Mainzer Bischöfen wird allein Vogt Erwin, Graf von Gleichen, mit Namen genannt.[98]

Wer außer Erwin II. in der Peterskirche bis um 1300 seine letzte Ruhestätte gefunden hatte, überliefert allein die Klosterchronik, die ab 1208 niedergeschrieben und bis 1355 mehrfach fortgesetzt wurde.[99] Ihr zufolge wurde 1257 Heinrich I. von Gleichen »ehrenvoll beim hl. Petrus bestattet«,[100] danach sein Neffe Albert I., der 1290 starb, nachdem er dem Peterskloster »seinen beweglichen Besitz im Wert von über 40 Mark vermacht hatte.«[101]

Heinrich I. von Gleichen war der erste seines Hauses, der das Wappen seines Geschlechts um eine Krone bereicherte. Wahrscheinlich ist er es, der auf der Tumbenplatte aus St. Peter als mittlere Figur mit dem Wappenschild eines bekrönten Leoparden dagestellt ist (Abb. 5, 6). Hans Tümmler, der die Wappenbesserung Heinrichs anhand des von Otto Posse zusammengestellten Siegel-Kompendiums bemerkte, sah darin ein Mittel des jüngeren Heinrich, sich von seinem älteren Bruder Ernst IV. abzusetzen.[102] Bis etwa 1233/34 verwalteten die beiden weltlich gebliebenen Söhne Lamberts II. und Sophias das Erbe des Hauses Gleichen gemeinsam, danach teilten sie Güter und Rechte unter sich auf. Der ältere Bruder Ernst erhielt den Stammsitz Tonna und die Burg Gleichen. Um 1250 verlegte er sein Wirkungsfeld nach Dänemark und stellte sich in den Dienst des dänischen Königs. Die Vogtei über die Stadt Erfurt und das Peterskloster ging an Heinrich. Dieser nannte sich seit 1246 gelegentlich auch nach seiner Burg Gleichenstein, die er an der Stelle der zerstörten Burg Velsecke im Eichsfeld errichten ließ. In der von Heinrich begründeten jüngeren Linie übernahmen die weltlichen Söhne die Selbstbezeichnung als Grafen von Gleichenstein.



**Abb. 17** Siegel Heinrichs I. von Gleichenstein an einer Urkunde zugunsten des Deutschen Ordens in Mühlhausen von 1246, Sächsisches Staatsarchiv Dresden, 10001 Ältere Urkunden, Nr. 0044 b.

Eine der weiblichen Figuren auf der Grabplatte ist folglich als Heinrichs Gemahlin Mechthild von Schwerin anzusprechen, in der anderen dürfte seine Mutter zu sehen sein. Sophia war die Tochter des askanischen Grafen Siegfried III. von Weimar-Orlamünde (gest. 1206) und stammte aus einer der mächtigsten Dynastien des Reichs. Siegfried war mit einer Tochter König Waldemars I. von Dänemark verheiratet; Hans Tümmler hebt den daraus folgenden Rang Sophias hervor: »Lamberts II. Gattin war also von mütterlicher Seite die Enkelin des dänischen Königs, von väterlicher Seite Urenkelin des Markgrafen Albrecht des Bären.«[103]

Vermutlich wurde sie aufgrund ihrer königlichen Abkunft mit einer Krone gegenüber Mechthild ausgezeichnet, die wiederum den Platz auf der Ehrenseite (heraldisch) rechts von ihrem Gemahl einnahm. Dass Sophia nicht älter als die Gemahlin ihres Sohnes erscheint, darf auf einem Grabdenkmal nicht irritieren.

Im Lichte dieser Interpretation fällt nun auch auf, dass Sophias Tod (am 3. September 1244), anders als der ihres Gemahls, in der im Peterskloster verfassten Chronik verzeichnet wurde, wobei vermerkt wird, dass sie die Mutter des Grafen Heinrich (I.) war.[104]

Trifft es zu, dass die Liegefiguren für Heinrich I., seine Gemahlin und seine Mutter stehen, so ergibt sich aus der stilistisch bestimmten Datierungszeitspanne (um 1250–um 1275) die Möglichkeit, dass sie noch zu Lebzeiten und von Heinrich I. selbst in Auftrag gegeben wurden. Unter den Figurengrabmälern des 13. Jahrhunderts, die den Gründern und Hauptstiftern einer Stifts- oder Klosterkiche üblicherweise posthum errichtet wurden, wäre die Tumbenanlage über dem Erbbegräbnis der Gleichen dann eine Ausnahme, doch galten die Klostervögte aus dem Hause Gleichen zu keiner Zeit als Gründer des Petersklosters, sondern wurden vom Konvent als Wohltäter memoriert. Einen vergleichbaren Status hatte der Ritter Hermann von Hain, der um die Mitte des 13. Jahrhunderts, noch zu seinen Lebzeiten, ein Figurengrabmal für den Ort seines Begräbnisses im Merseburger Dom aufstellen ließ.[105]

## Stiftung des Barbara-Altars durch Hermann III. von Gleichen

Als die ersten Laienstifter von Altären in der Klosterkirche treten ebenfalls die Grafen von Gleichen in Erscheinung: Graf Hermann III. überließ 1316 dem Kloster zunächst eine Hufe Landes zur Beleuchtung des Hauptaltars und der beiden kurz vorher geweihten Altäre im »Paradies« der Klosterkirche.[106] 1321 verzichtete er feierlich zugunsten des Klosters auf die Vogtei in vier Dörfern um seines und um des Seelenheiles seiner Eltern willen.[107] Am 8. Juni 1333 stiftete er für sein und seiner Gemahlin Sophie von Honstein Jahrzeitgedächtnis einen Altar, dessen Patrozinium und Standort in dem Kopiar, das die Stiftung überliefert, nicht genannt werden.[108] Hermann starb am 27. Mai 1345 in Nürnberg nach der Rückkehr von einer Pilgerfahrt ins Heilige Land und auf den Berg Sinai. Sein Leichnam wurde nach Erfurt überführt und bei seinen Vorfahren in der Kirche des Petersklosters beigesetzt.[109] Seine Gattin überlebte Hermann um mehr als ein Jahrzehnt und schenkte dem Abt von St. Peter noch 1356 eine selbst gefertigte, reich bestickte Inful.[110] Ihren Todestag am 4. August hält das Nekrolog von 1485 in Verbindung mit einer Geldstiftung von über 60 Mark fest, die sie zusammen mit einer *domina Catharina* tätigte, vermutlich einer Schwägerin, die mit einem Grafen von Honstein verheiratet war.[111]

Aus dem Nekrolog des Petersklosters von 1485 geht hervor, dass eine Stiftung Hermanns die Einrichtung des Barbara-Altars begründete, der auf der Mittelachse des Kirchenschiffs vor der Familiengrablege stand und 1348 geweiht wurde.[112] Die erste aus dem Hause Gleichen, die in seiner Nähe ihre letzte Ruhestätte fand, war Hermanns Schwester Mechthild, die am 15. November 1354 aus dem Leben schied; sie wurde unter einem Grabstein beigesetzt, auf dem das Wappen ihres Gemahls Friedrich von Heldrungen prangte.[113] Die Reihe der am Barbara-Altar bestatteten Mitglieder der Gleichen-Sippe ließe sich fortsetzen. Obwohl sie 1374 endgültig auf die Vogteigewalt verzichtet hatten, blieb den Grafen das Recht auf ein Begräbnis in der Klosterkirche erhalten. 1423 stifteten sie eine tägliche ewige Messe an ihrem Altar sowie eine monatlich vom Konvent gesungene Messe mit vorangehender Vigil.[114] An diesen Bestimmungen wagten die Äbte auch nach Einführung der Bursfelder Reform nicht zu rütteln. Es waren die Gleichen selbst, die das Erbbegräbnis im Peterskloster aufgaben, als sie sich der Reformation anschlossen. Die letzten, die ihr Grab in der Peterskirche fanden, waren Graf Karl I. von Gleichen zu Blankenhain (gest. 1495) und sein Sohn Karl II. (gest. 1500).[115]

**Ungedruckte Quellen**

Fugger, Columban: Catalogus Patrorum et Fratrorum Religiosorum Regalis ac Celeberrimi Monasterii S. Petri (...), Ms. 1680. Erfurt, Bistumsarchiv, Hs. Erf. 19.

Kircher, Johann: Necrologium Petrense, Ms. 1630–1631. Erfurt, Bistumsarchiv, Hs. Erf. 17.

Stassen, Gallus: Documentorum, diplomatum et rerum circa regale monasterium SS. apostol. Petri et Pauli Erphordiae ... miscella collectio, Ms. 1759. Erfurt, Bistumsarchiv, Hs. Erf. 27.

Stassen, Gallus: Necrologium San-Petrense, Ms. 1777. Erfurt, Bistumsarchiv, Hs. Erf. 18.

**Gedruckte Quellen und Regesten**

Böhme, Paul (Hg.): Urkundenbuch des Klosters Pforte, Bd. 1, 1: 1132 bis 1300. Halle (Saale) 1893 (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt 33/1).

Dobenecker, Otto (Hg.): Regesta diplomatica necnon epistolaria historiae Thuringiae, 5 Bde. Jena 1896–1939.

Falckenstein, Johann Heinrich von: Thüringische Chronicka, 2 Bde. Erfurt 1738 (ND Bad Langensalza 2015).

Gudenus, Johann Moritz von: Historia Erfurtensis Ab Urbe Condita Ad Reductam. Duderstadt 1675.

Heinemann, Lothar von (Hg.): Vita s. Severi episcopi Ravennatis eiusque translatio in Erphordiam a. 836. In: Monumenta Germaniae Historia, Scriptores Bd. 15/1. Hannover 1887, 289–293.

Holder-Egger, Oswald (Hg.): Lamperti monachi Hersfeldensis Opera. Accedunt Annales Weissenburgenses. Hannover/Leipzig 1894 (Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi 38).

Holder-Egger, Oswald (Hg.): Monumenta Erphesfurtensia saec. XII, XIII, XIV. Hannover/Leipzig 1899 (Monumenta Germaniae Historica, Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi 42).

Leuckfeld, Johann Georg: Antiquitates Bursfeldenses. Leipzig/Wolfenbüttel 1713.

Overmann, Alfred: Urkundenbuch der Erfurter Stifter und Klöster (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt N. R. 5), Bd. 1: 706–1330. Magdeburg 1926.

Prümers, Rodgero: Pommersches Urkundenbuch, Bd. 2: 1254–1286. Stettin 1885.

[Sagittarius/Cyprian]: Cyprian, Ernst Salomon (Hg.): Casparis Sagittarii … gründliche und ausführliche Historia der Grafschafft Gleichen … . Frankfurt am Main 1732.

Schmidt, Aloys: Urkundenbuch des Eichsfeldes, Bd. 1: Anfang saec. IX – 1300. Magdeburg 1933 (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt 13).

Wegele, Franz Xaver von (Hg.): Chronicon Ecclesiasticum Nicolai de Siegen. Jena 1855 (Thüringer Geschichtsquellen 2).

**Literatur**

[Ausst.-Kat. Naumburg 2011]: Ausst.-Kat. Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. Hg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde. Naumburg, Dom, Schlösschen und Stadtmuseum Hohe Lilie, 29. 6. – 2. 11. 2011, 2 Bde. Petersberg 2011.

Bauch, Kurt: Bildnisse vom Naumburger Meister. In: Rosenauer/Weber 1972, 225–234.

Bauch, Kurt: Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa. Berlin/New York 1976.

Becker, Karl: Die Stadt Erfurt, Teil 1: Dom, Severikirche, Petersкloster, Zitadelle. Burg bei Magdeburg 1929 (Die Kunstdenkmale der Provinz Sachsen 1).

Beyer, Constantin: Neue Chronik von Erfurt oder Erzählung alles dessen, was sich vom Jahr 1736 bis zum Jahr 1815 in Erfurt Denkwürdiges ereignete. Erfurt 1821 (ND Bad Langensalza 2002).

Beyer, Constantin: Nachträge zu der neuen Chronik von Erfurt vom Jahre 1736 bis 1815. Erfurt 1823 (ND Bad Langensalza 2002).

Böckner, Rudolf: Das Peterskoster in Erfurt. IV. Die Klostergebäude. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 11 (1883), 57–185.

Brandl, Heiko: Westchor. In: Brandl/Ludwig/Ritter 2018, Bd. 1, 383–497.

Brandl, Heiko/Forster, Christian: Der Dom zu Magdeburg, Bd. 1: Architektur. Regensburg 2011 (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Sachsen-Anhalt; Beiträge zur Denkmalkunde 6).

Brandl, Heiko/Ludwig, Matthias/Ritter, Oliver: Der Dom zu Naumburg, 2 Bde. Regensburg 2018 (Die Bau- und Kunstdenkmäler von Sachsen-Anhalt; Beiträge zur Denkmalkunde 13).

Buchner, Otto: Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Phil. Diss. Heidelberg. Straßburg 1902 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 37).

Bushey, Betty C.: Die lateinischen Handschriften bis 1600, Bd. 1: Fol max, Fol und Oct. Weimar 2004 (Bibliographien und Kataloge der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek zu Weimar 1).

Dehio, Georg: Thüringen, bearb. von Stefanie Eissing, Franz Jäger u. a. München/Berlin 1998 (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler).

Düsterdick, Volker: Steinmetzzeichen an der Schutzturmschleuse. In: Stecher 2009, 207–214.

Eifler, Matthias: Die Bibliothek des Erfurter Petersklosters im späten Mittelalter: Buchkultur und Literaturrezeption im Kontext der Bursfelder Klosterreform, 2 Bde. Phil. Diss. Jena 2013. Köln 2017.

Erthel, Tim: Bauhistorische Untersuchungen zu den Westtürmen und der Vorkirche von St. Peter und Paul in Erfurt. In: Paulus 2015, 25–35.

Erthel, Tim: Der Lettner der Erfurter Peterskirche. In: Rott/Steinbrück 2022, 49–58.

Flottwell, Eduard von (Hg.): Mittelalterliche Bau- und Kunstdenkmäler in Magdeburg. Magdeburg 1891.

Frank, Barbara: Das Erfurter Petersкloster im 15. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der Klosterreform und der Bursfelder Union. Göttingen 1973 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 34; Studien zur Germania sacra 11).

Grossmann, Melanie: Grabungsergebnisse vom Erfurter Petersberg ab 2019. In: Rott/Steinbrück 2022, 148–157.

Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich von: Trachten des christlichen Mittelalters. Nach gleichzeitigen Kunstdenkmalen. Erste Abtheilung: Von der ältesten Zeit bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts. Frankfurt am Main/Darmstadt 1840.

Hörsch, Markus: Grabmal des Ritters Hermann von Hagen (Hain). In: [Merseburger Dom 2008], 103–105.

Hörsch, Markus: Zur Rezeption der Skulpturen des Naumburger Meisters. In: Ausst.-Kat. Naumburg 2011, Bd. 2, 1428–1443.

Holder-Egger, Oswald: Aus Handschriften des Erfurter St. Petersklosters. In: Neues Archiv 22 (1897), 501–541.

Hopf, Udo: Die Bau- und Nutzungsgeschichte der Klosterkirche – Forschungsüberblick und neue Erkenntnisse. In: Paulus 2015, 12–24.

Irmisch, Thilo: Ueber den Thüringischen Chronikenschreiber Magister Paulus Jovius und seine Schriften. Sondershausen 1870.

Jahr, Richard/Lorenz, Wilhelm (Hg.): Die Erfurter Inschriften (bis zum Jahr 1550), Teil 1: Die Grabinschriften; Teil 2: Inschriften an Bauwerken, an Werken der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes. Erfurt 1915 (Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 36).

Königfeld, Peter: Die Grabmäler Kaiser Lothars in Königslutter. In: Deutsche Kunst und Denkmalpflege 36 (1978), 127–129.

Kunde, Claudia/Vok Filip, Václav: Das Instrumentarium der »ersten Stifter«: Physiognomie, Gebärden, Bekleidung, Schmuck, Waffen. In: Ausst.-Kat. Naumburg 2011, Bd. 2, 973–997.

Lehmann, Edgar/Schubert, Ernst: Dom und Severikirche zu Erfurt. Leipzig 1988.

Lutz, Eckart Conrad/Tremp, Ernst (Hg.): Pfaffen und Laien – ein mittelalterlicher Antagonismus? Freiburger Colloquium 1996. Freiburg/Schweiz 1999 (Scrinium Friburgense 10).

Magirius, Magdalene: Figürliche Grabmäler in Sachsen und Thüringen von 1080 bis um 1400. Phil. Diss. Berlin 2000. Esens 2002.

[Merseburger Dom 2008]: Der Merseburger Dom und seine Schätze. Kostbarkeiten seiner 1000-jährigen Geschichte. Petersberg 2008 (Kleine Schriften der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstiftes Zeitz 6).

Mettler, Adolf: Laienmönche, Laienbrüder, Conversen, besonders bei den Hirsauern. In: Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte NF 41 (1935), 201–253.

Müller, Gerhard: Reifenstein. In: Die Mönchs- und Nonnenklöster der Zisterzienser in Hessen und Thüringen, 2 Bde. St. Ottilien 2011 (Germania benedictina 4), 1288–1321.

Muth, Placidus: Disquisitio historico-critica in Bigamiam comitis de Gleichen cuius monumentum est in ecclesia S. Petri Erfordiae. Erfurt 1788.

Paulus, Helmut-Eberhard (Hg.): Die Klosterkirche St. Peter und Paul in Erfurt. Neue Forschungen zu den Wandmalereien und zur Baugeschichte. Rudolstadt 2015 (Berichte der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten 13).

Posse, Otto (Hg.): Die Siegel des Adels der Wettiner Lande bis zum Jahre 1500, Bd. 3: Buchstaben D bis Hen. Dresden 1908.

Römer, Christof / Lücke, Monika (Hg.): Die Mönchsklöster der Benediktiner in Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen-Anhalt, Thüringen und Sachsen, 2 Bde. St. Ottilien 2012 (Germania benedictina 10).

Rosenauer, Artur / Weber, Gerold (Hg.): Kunsthistorische Forschungen. Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag. Salzburg 1972.

Rott, Susanne / Steinbrück, Eckhard (Red.): Kloster und Festung. Beiträge zur Geschichte des Erfurter Petersbergs. Vorträge anlässlich der Bundesgartenschau 2021 in Erfurt. Petersberg 2022.

Sauer, Christine: Fundatio et memoria: Stifter und Klostergründer im Bild, 1100–1350. Phil. Diss München 1990. Göttingen 1993 (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 109).

Schubert, Ernst: Das Grabmal des Ritters von Hagen im Merseburger Dom. In: Jahrbuch für Regionalgeschichte und Landeskunde 17,2 (1990), 62–72.

Schwennicke, Detlev: Europäische Stammtafeln, NF XIX: Zwischen Weser und Oder. Frankfurt am Main 2000.

Seeliger, Hans: Die Grabplatten der Grafen von Nellenburg und die Nellenburger Memorialtafel im Museum zu Allerheiligen in Schaffhausen. In: Schaffhauser Beiträge zur vaterländischen Geschichte 49 (1972), 9–52.

Stecher, Horst (Hg.): Steinmetzzeichen in Erfurt. Berlin 2009 (Erfurter Studien zur Kunst- und Baugeschichte 4; Schriften des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 5).

Tebruck, Stefan: Erfurt und die Kreuzzüge. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde NF 10 (2002), 9–34.

Tebruck, Stefan: Aufbruch und Heimkehr: Jerusalempilger und Kreuzfahrer aus dem Raum zwischen Harz und Elbe (1100–1300), 2 Bde., Habil.-Schr. Jena 2008.

Tettau, Wilhelm von: Über die Quellen, die ursprüngliche Gestalt und die allmählige Umbildung der Erzählung von der Doppelehe eines Grafen von Gleichen: Ein kritischer Versuch. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde 3 (1867), 1–144.

Tettau, Wilhelm von: Beiträge zu den Regesten der Grafen von Gleichen. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 5 (1871), 137–176.

Theele, Joseph: Die Handschriften des Benediktinerklosters S. Petri zu Erfurt. Ein bibliotheksgeschichtlicher Rekonstruktionsversuch. Leipzig 1920 (Beihefte zum Zentralblatt für Bibliothekswesen 48).

Tremp, Ernst: Laien im Kloster. Das hochmittelalterliche Reformmönchtum unter dem Ansturm der Adelskonversionen. In: Lutz / Tremp 1999, 33–56.

Tümmler, Hans: Die Geschichte der Grafen von Gleichen von ihrem Ursprung bis zum Verkauf des Eichsfeldes, etwa 1100–1294. Neustadt an der Orla 1929.

[Tümmler 1935 a]: Tümmler, Hans: Die Grafen von Gleichen als Vögte von Erfurt. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 50 (1935), 53–59.

[Tümmler 1935 b]: Tümmler, Hans: Überblick über die Geschichte der Grafen von Gleichen im 14. Jahrhundert (bis zur Erbteilung von 1385). In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 50 (1935), 60–94.

Vulpius, Christian August: Der zweibeweibte Graf von Gleichen und seine Gemalinnen. In: Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt 3 (1813), 6–17 mit Taf. I–II.

Vulpius, Christian August: Nachtrag zu den Erzählungen von dem doppelt beweibten Grafen von Gleichen, nebst einer kurzen Beschreibung der alten Farrenroder Tapeten, und neuere Nachrichten von dem Leichensteine und jetzigen Begräbnißplatze dieses Grafen und der Seinigen. In: Curiositäten der physisch-literarisch-artistisch-historischen Vor- und Mitwelt 4 (1815), 289–302 mit Taf. 10.

Wäss, Helga: Form und Wahrnehmung mitteldeutscher Gedächtnisskulptur im 14. Jahrhundert, 2 Bde. Phil. Diss. Göttingen 2001. Berlin 2006.

Werneburg, Adolf: Geschichtliches über die Grafen von Gleichen. In: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt 6 (1873), 1–58.

Werner, Matthias: Die Gründungstradition des Erfurter Petersklosters. Sigmaringen 1973 (Vorträge und Forschungen, Sonderband 12).

Will, Robert: La représentation de la légende de Dagobert au grand portail de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul de Wissembourg. Evocation d'une œuvre d'art disparue. In: Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire 1 (1957), 137–141.

**Anmerkungen**

**1** Frank 1973, 288. – Römer / Lücke 2012, Bd. 1, 405 (Michael Scholz).

**2** Cronica S. Petri Erfordensis moderna, ed. Holder-Egger 1899, 293 f.

**3** Mettler 1935. – Tremp 1999.

**4** Overmann 1926, 41 f., Nr. 67. – Vgl. Römer / Lücke 2012, Bd. 1, 412 (Michael Scholz).

**5** Overmann 1926, 109, Nr. 204. – Vgl. Römer / Lücke 2012, Bd. 1, 412 (Michael Scholz).

**6** Böckner 1883, 132–137. – Becker 1929, 643. – Vgl. Notae dedicationum Montis S. Petri, ed. Holder-Egger 1899, 431. – 1677 Umwandlung in ein Zeughaus der Festung, 1945 zerstört.

**7** Böckner 1883, 132 f.

**8** Erthel 2022, bes. 50, 53.

**9** Frank 1973, bes. 58, 158–167, 422–425.

**10** Nachträge in Fugger 1680, o. Pag. (*In Capella sanctae Annae sequentia inveniuntur Epitaphia in Monte S. Petri*), als Hand Stassens erkannt von Holder-Egger 1897, 529. – Stassen 1759, Bl. 541r–553v (*Index Inscriptionum Lapidum Sepulchralium aliorumque Monumentorum*). – Stassen 1777, p. 241–353 (*Epitaphia & Inscriptiones, tam Lapidum sepulchralium, quam sparsim in Monasterii Parietibus, Imaginibus, Portis, Campanis etc inveniuntur & descriptae*).

**11** Unbekannt der Ort der Grabplatte des Sifrid Kesselborn (gest. 7. 2. 1395), ohne Eintrag bei Stassen 1777, überliefert durch Jahr / Lorenz 1915, 37, Nr. 197, nach einer »Zeichnung auf einem losen Blatte im Archiv«. Unter den Wiesbadener Zeichnungen von Grabplatten und Epitaphien, die Stefan Alexander Würdtwein um 1760 im Erfurter Peterskloster anfertigte, befindet sich das Blatt nicht. – Vgl. Hessisches Hauptstaatsarchiv Wiesbaden, Abt. 1098, Nr. 461 (Heft 25, Bl. 1–26).

**12** Hieraus haben Jahr / Lorenz 1915 diejenigen bis 1550 publiziert und, um eine chronologische Ordnung durchzuhalten, nur diejenigen, zu denen ein Todesjahr überliefert ist. Die Sammlung Stassens wurde bereits von Holder-Egger 1897, 529–536 in Auszügen publiziert und unter anderem von Becker 1929 sowie für das 15. Jahrhundert von Frank 1973 ausgewertet.

**13** Beyer 1823, 63. – Böckner 1883, 151. – Becker 1929, 586. – Düsterdick 2009, 213, scheidet an der Schutzturmschleuse eine ältere (1480) von der jüngeren Phase der Schwedenzeit (1631).

**14** Becker 1929, 626 und Abb. 466, 521. – Zur Vorkirche Erthel 2015, 30 f.

**15** Stassen 1777, p. 241–244: *In Atrio sive Paradiso*, Nr. I (N. N., gest. 1346) = Jahr / Lorenz 1915, kein Eintrag; Nr. II (Jutta, gest. 1323) = kein Eintrag; Nr. III (*De Grumbach natus*, wohl 14. Jh., so Stassen 1769, Bl. 541r) = kein Eintrag; Nr. IV (Gertrud von Waltersleben, gest. 1341) = Jahr / Lorenz 1915, Nr. 85, jedoch mit der Falschangabe »in choro« [nach diesem Schema weiter]; Nr. V (*Henricus Xenis, villicus*, gest. 1420 oder 1440) = Nr. 237 (falsch »in choro«); Nr. VI (*Ermecardis de Vanre*, gest. 1362) = Nr. 243 (falsch »Im Chor«); Nr. VII (*Katherina*, gest. 1441) = kein Eintrag; Nr. VIII (*Otto de Rinecke*, gest. 1361; *Bertoldus de Gatinhofen*, gest. 1361) = Nr. 136 (falsch »im Chor«).

**16** Grossmann 2022, Abb. 3.

**17** Stassen 1777, p. 245–285: *In Navi Ecclesiae*, Nr. X (*Gotscalcus* und *Rudegundis Marcmeister*, o. J. [um 1300]) = Jahr / Lorenz 1915, Nr. 205; [nach diesem Schema weiter:] Nr. XI (*Henricus Kesselborn, AD 13…*) = ohne Eintrag bei Jahr / Lorenz 1915; Nr. XII (*Johannes* und *Jutta de Apolda*, gest. 13.. und 1362) = Nr. 140; Nr. XIII (*Georgius Reinboth*, gest. 1406) = Nr. 219; Nr. XIV (*Henricus de Kelbra*, gest. 1337) = Nr. 80; Nr. XV (*de Urbeche*, gest. 1346) = Nr. 95; Nr. XVI (*Bertrad de Urleibin*, gest. 1366) = Nr. 152; Nr. XVII (*Johannes dictus Conichin*, gest. 1355) = Nr. 113; Nr. XVIII (*Albertus de Meldistede*, gest. 131.) = Nr. 58; Nr. XIX (*Cunrat dictus Landgraue*, gest. 1359) = Nr. 129; Nr. XX (*Johannes Walter de Gispersleben*, gest. 1394) = Nr. 192; Nr. XXII (*Heidericus de Varila*, gest. 1334) = Nr. 76; Nr. XXXIII (*Andreas Varile*, gest. 1343) = Nr. 89; Nr. XXXV (*Henricus* und *Elisabeth Brun*, gest. 1425 und 1433) = Nr. 243; Nr. XL (*Utta uxor Siffridi de Northusen*, gest. 14..) = Nr. 466; Nr. XLII (*Theodericus de Ysenache*, gest. 1363) = Nr. 142; Nr. XLIV (*Margaretha de Saxa* und ?, gest. 1328 und 1362) = Nr. 68; Nr. XLVI (*Herman de Manistede*, gest. 1352) = Nr. 103; Nr. XLVII (*Hermannus* und *Gertrudis de Lacu*, gest. 1357 und 1348) = Nr. 127; Nr. XLIX (*Kunna de Ingersleibin*, gest. 1355) = Nr. 115; Nr. L (*Hans Odrbrech und Ehrle Kongis*, gest. 1430) = Nr. 250; Nr. LII (*Hedewigis Uxor Nicolai de Molhusen*, gest. 1343) = Nr. 87; Nr. LIII (*Thomas de Mildgesteritz*, gest. 1336) = Nr. 78; Nr. LV (Bruder des Propstes von Ichtershausen, gest. 144…) = Nr. 266; Nr. LVI (*Hedwigis Uxor Hermanni Gebhfferi* und *Kengis dicta Herversleibin*, gest. 1361 und 1363) = Nr. 135 und Nr. 141; Nr. LVIII (*Henricus dictus Hugte de Wechmar*, gest. 1353) = Nr. 106; Nr. LXVI (*Cunigundis, Uxor Johannis dicti Custos*, gest. 1357) = Nr. 122; Nr. LXVII (*Jutta Uxor Henrici de Tanersroda*, gest. 1355) = Nr. 114; Nr. LXIX (Mechthild von Heldrungen, Tochter Heinrichs III. von Gleichen, gest. 1354) = Nr. 112; Nr. LXX (Graf von Gleichen mit zwei Frauen, o. J.) = da ohne Inschrift überliefert kein Eintrag bei Jahr / Lorenz 1915; Nr. LXXII (*Bertrand de Gotha*, *H. de Gotha*, gest. 1309 und 1342) = Nr. 45; Nr. LXXIV (*Wuna Uxor Cunradi de Frankehusen*, gest. 1328) = Nr. 67; Nr. LXXVI (*Margaretha* und *Siffridus Swanringe*, gest. 1324 und 1328) = Nr. 63; Nr. LXXVI [sic!] (*Agneta de Jene*, gest. 1364); Nr. LXXVII (*Katharina Uxor Guntheri de Testede*, gest. 1347) = Nr. 99; Nr. LXXVIII (*Hartungus de Gotha*, gest. 1357) = Nr. 126; Nr. LXXXII (*Petrus de Clemoirwiez de Polonia*, gest. 1356) = Nr. 118; Nr. LXXXIV (*Adilheid Uxor Henrici dicti de Uthinsberguß de Thuehn*, gest. 1356) = Nr. 120; Nr. LXXXVI (*de Kulstete*, gest. 1374 und 1353) = Nr. 164; Nr. LXXXIX (*Jutta* und *Guntherus Birbum*) = Nr. 91; Nr. XCIV (*Hartungus Vicedominus*, gest. 135.) = Nr. 131; Nr. XCV (Ernst und Margaretha von Zimmern, gest. 13…) = Nr. 203; Nr. XCVI (*Hartungus de Trivordia*, gest. 1385, mit Frau und Tochter) = Nr. 182; Nr. XCVII (*D. de Frankenb…*, gest. 1343) = Nr. 90.

**18** Stiftung des Meldingen-Altars laut Inschrift am 17. März 1351, Stassen 1777, p. 257, Nr. XXXVII, ed. Holder-Egger 1897, 531. – Vgl. Becker 1929, 558, Reg. 88, dazu Standort gemäß Weihenotiz, ed. Holder-Egger 1899, 426: *consecratum est inferius altare inferioris arcis sinistri lateris in honore sancti Ciriaci et sociorum eius, Cosme et Damiani*, dieser als Meldingen-Altar zu identifizieren dank Adolf Overhams Beschreibung von 1678, vgl. Frank 1973, 307, Nr. 13. – Stifter des Eustachius-und-Elisabeth-Altars überliefert durch Adolf Overham 1678, vgl. Frank 1973, 308, Nr. 19, Weihenotiz ed. Holder-Egger 1899, 427: *consecratum est altare inferioris arcis dextre partis ecclesie in honore sancti Eustachii sociorumque eius, sancte Elisabet et sancte Margarete.*

**19** Frank 1973, 306, Nr. 11. – Stassen 1777, Nr. XCIV = Jahr / Lorenz 1915, Nr. 131. – Der Hartung, dessen Grab sich laut einer Notiz Overhams von 1674 beim Michaelsaltar befand, könnte auch mit Hartung von Treffurt (gest. 1385) identisch sein, mit dem die Reihe der mittelalterlichen Inschriften bei Stassen endet. – Vgl. Stassen 1777, Nr. XCVI = Jahr / Lorenz 1915, Nr. 182; anders Erthel 2022, 57 (Anm. 19).

**20** Vgl. Weihinschrift Stassen 1777, Nr. XXVII. – Vgl. Becker 1929, 559, Reg.-Nr. 93, 635 f.

**21** Stassen 1777, Nr. LVIII = Jahr / Lorenz 1915, 21, Nr. 106.

**22** *Liber privilegiorum* von um 1487, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. boruss. fol. 81, fol. 258v – 259v. – Vgl. Römer / Lücke 2012, Bd. 1, 356 (Michael Scholz). – Becker 1929, 559 f., Reg. 100. – Frank 1973, 154 f., 289 f., 308.

**23** Stassen 1777, Nr. XXXIV = Jahr / Lorenz 1915, 140, Nr. 29. – Böckner 1883, 81. – Becker 1929, 636 mit Abb. 527.

**24** Stassen 1777, Nr. XXXV = Jahr / Lorenz 1915, 46, Nr. 243.

**25** Becker 1929, 568, Regest Nr. 174. – Frank 1973, 304 f., Nr. 7.

**26** Stassen 1777, p. 286–293: *In Choro S. Benedicti*, Nr. CI (Adelheid und Katerina *de Aweburghe*, gest. 1325 und ?) = Jahr / Lorenz 1915, Nr. 64; nach diesem Schema weiter: Nr. CII (Rüdiger Kesselborn Senior, gest. 1382) = Nr. 177; Nr. CIII (*Johannes dictus de Stalberg*, gest. 1367) = Nr. 154; Nr. CIV (*Th. de Noteleyben*, gest. 13…) = Nr. 204; Nr. CV (*Margaretha Uxor Joh. U.*, gest. 1418) = Nr. 235; Nr. CVI (Konrad Hottermann, gest. 1367) = Nr. 156; Nr. CXI (Margaretha und Hermannus Volker, gest. 1405 und 1440) = Nr. 217; Nr. CXIV (*… to de Eyhilborn*, gest. 1357) = ohne Eintrag.

**27** Stassen 1777, Nr. CXXXII = Jahr / Lorenz 1915, 20, Nr. 97.

**28** Becker 1929, 555, Regest Nr. 56 (Weihe). – Zu den Abtsgräbern nach Stassen vgl. Holder-Egger 1897, 533–536.

**29** Becker 1929, 625. – Böckner 1883, 125.

**30** Overmann 1926, 587, Nr. 1057. – Becker 1929, 557, Regest Nr. 76.

**31** *Liber privilegiorum* von um 1487, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. boruss. fol. 81, fol. 58r – 58v. – Vgl. Römer / Lücke 2012, Bd. 1, 355 (Michael Scholz).

**32** Stassen 1777, p. 311–332: Nr. CXXXVI (*Fridericus Grawe* und Gemahlin, gest. 1357 und 1360) = Jahr / Lorenz 1915, ohne Eintrag; nach diesem Schema weiter: Nr. CXXXIX (*Ermyntrud de Arnsted*, gest. 1366) = Nr. 150; Nr. CXLI (*Adelheid de Meildingen*, gest. 1346) = Nr. 96; Nr. CXLV (*Mechthild uxor Johannis*, gest. 13…) = ohne Eintrag; Nr. CXLVIII (*Hildegund de Salvelt*, gest. 1366) = Nr. 153; Nr. CXLIX (*Cunrad* und *Elisabeth de Wizzensee*, gest. 1378 und 1370) = Nr. 167; Nr. CLVII (*Wecelo de Lapide*, gest. 1342) = Nr. 86; Nr. CLXI (N.N. und *Henricus Sculthenze de Ludesburg*, gest. 1373 und 1376) = ohne Eintrag; Nr. CLXVII (drei Brüder Boson, gest. 1344) = Nr. 93; Nr. CLXXII (*Adelheid de Rocstede*, gest. 1352) = Nr. 102; Nr. CLXXIII (*Henricus Scr…* und *Cristianus de Gotha*, gest. 1392) = ohne Eintrag; Nr. CLXXVII (*Cunegundis*, gest. 1324) = ohne Eintrag.

**33** Urkunde des Erzbischofs Adalbert von Mainz für Kloster Kirchberg, ed. Schannat 172, Bd. 2, 1; Dobenecker 1896, Bd. 1, 271, Nr. 1294. – Vgl. Tümmler 1929, 3, 8 f. – Tümmler 1935 a.

**34** Die Tumba, deren Höhe einmal mit »mehr als zwei Ellen« und dann wieder mit »vier Fuß« überliefert ist, wurde 1678 abgetragen: Stassen 1759, p. 780, zit. bei Böckner 1883, 88 (*lapis sepulchralis … ad duas ulnas et amplius erat elevatus*) und Gudenus 1675, 50 (*ad altitudinem quatuor pedum exsurgit).*

**35** Frank 1973, 288, 305.

**36** Der 1316 geweihte Thomasaltar vor dem 1. Pfeiler, der im Westen auf den nördlichen Kreuzpfeiler folgt, welcher den Chorus minor begrenzte, wird von einer Hand der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts im Manuskript Helwigs (fol. 9r), ed. Holder-Egger 1899, 428, als gelegen *in sinistra parte ecclesie contra caput sepulcri comitum de Glichin* lokalisiert. – Vgl. Becker 1929, 557, Nr. 75.

**37** Das Gleichensche Wappen des 13. Jahrhunderts ist durch mehrere Siegel überliefert, vgl. Posse 1908, 82 mit Taf. 27. Das Siegel Lamberts II. von Gleichen an einer Urkunde für Kloster Georgenthal vom 29. August 1217 August ist das älteste, das überliefert ist. Landesarchiv Thüringen – Staatsarchiv Gotha, Urkunden Kloster Georgenthal, Nr. 151, Digitalisat unter URL: https://staatsarchive.thulb.uni-jena.de/receive/stat_file_0000 4556 (15. 2. 2024).

**38** Buchner 1902, 15 f. – Zu Naumburg: Ausst.-Kat. Naumburg 2011, Bd. 2, 913–945, Kat.-Nr. X.13–24 (Sabrina Strohwald u. a.). – Brandl 2018, 429–459, 469–494.

**39** Lehmann / Schubert 1991, 146 f. (Ernst Schubert). – Zur Rezeption Naumburgs Hörsch 2011.

**40** Ausst.-Kat. Naumburg 2011, Bd. 2, 851–854, Kat.-Nr. IX.23 (Claudia Kunde, Guido Siebert).

**41** Bauch 1976, 110 und Abb. 167. – Wäss 2006, Bd. 2, 591.

**42** Kunde / Vok Filip 2011, 982 (Claudia Kunde).

**43** Vgl. Tümmler 1929, 63–66.

**44** Hörsch 2011, 1433. Zeichnung: Dessin, notes et gravures pour les Monuments de la Monarchie françoise de Bernard de Montfaucon. Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Français 15634, fol. 32r; Kupferstich: Bernard de Montfaucon: Les Monumens De la Monarchie Françoise, Bd. 1, Paris 1729, pl. XIII.

**45** Kurt Bauch, der die Figur für die Kunstgeschichte entdeckte, bezog sich auf Leuckfeld 1713, 75, der das Kloster von einem Besuch im Jahr 1700 kannte. – Vgl. Bauch 1972, 230 f. – Falckenstein 1738, Bd. 2, 1021: *lapideam statuam Dagoberti fundatoris ad introitum alto loco.* Beyer 1823, 64.

**46** Werner 1973. – Overmann 1926, 1–3, Nr. 1 von 706 März 1.

**47** Overmann 1926, 229, Nr. 387. – Vgl. Sauer 1993, 170 f.

**48** Weimar, Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek, Fol. 37, fol. 2r. – Vgl. Bushey 2004, 164–168.

**49** Bistumsarchiv Erfurt, Hs. Erf. 16, fol. 21r. – Vgl. Holder-Egger 1897, 513, Anm. 3. – Sauer 1993, 170–173.

**50** Overmann 1926, 227–230, Nr. 386 f.

**51** Will 1957.

**52** Hörsch 2011, 1433

**53** Ausst.-Kat. Naumburg 2011, Bd. 2, 1322, Kat.-Nr. XV.2 (Magdalene Magirius).

**54** Ausst.-Kat. Naumburg 2011, Bd. 2, 1466–1468, Kat.-Nr. XVIII.1 (Hartmut Krohm).

**55** Schaffhausen (um 1120/1130): Seeliger 1972. – Bauch 1976, 20–22. – Königslutter (um 1275): Bauch 1976, 20, 308 (Anm. 67). – Königfeld 1978. – Wäss 2006, Bd. 2, 350 f.

**56** Lehmann / Schubert 1991, 256–259 (Ernst Schubert). – Wäss 2006, Bd. 2, 185–188, 205 f.

**57** Vita s. Severi episcopi Ravennatis eiusque translatio in Erphordiam a. 836, verf. von Liudolfus presbyter 858, ed. Heinemann 1887, 291, Z. 14–22. – Vgl. Wäss 2006, Bd. 2, 187. Zur Überlieferung der Vita: www.geschichtsquellen.de/werk/3378 (Bearbeitungsstand: 2. 5. 2023).

**58** Vita s. Severi, ed. Heinemann 1887, 291, Z. 44–47.

**59** Lamperti Annales ad a. 858, ed. Holder-Egger 1894, 28, nach der Handschrift aus dem Erfurter Peterskloster, Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt, Membr. I, 92. – Vgl. Theele 1920, 151–153, Nr. 172.

**60** Dobenecker 1925, Bd. 3, 6, Nr. 28.

**61** Brandl / Forster 2011, 459–469 (Elisabeth Rüber-Schütte). – Flottwell 1891, Blatt 35.

**62** Muth 1788.

**63** Vulpius 1813. – Vulpius 1815.

**64** Hefner-Alteneck 1840, 111–114 mit Tafel 85. – Hefner-Alteneck führte das Sterbejahr 1264 eines Grafen von Gleichen in die Literatur ein, das noch lange Zeit als Richtwert bei der Datierung des Tumbendeckels dienen sollte. Seine Quelle ist unbekannt; 1264 starb kein Gleichen.

**65** Vulpius 1813, Taf. I. – Vulpius 1815, Taf. 10. – Hefner-Alteneck 1840, Taf. 85.

**66** Magirius 2002, 279.

**67** Sagittarius / Cyprian 1732, 51–56. – Stassen 1777, p. 270, Nr. LXX.

**68** Sagittarius / Cyprian 1732, 56. – Zu Ludwig I. vgl. Schwennicke 2000, Taf. 99.

**69** Tebruck 2002. – Tebruck 2008, Bd. 2, 334 f.

**70** Tebruck 2002, 11. – Tebruck 2008, Bd. 2, 339. – Im Dom wurde bei Aufstellung des Tumbendeckels 1813 eine Steinplatte in den Fußboden eingelassen, deren Inschrift lautet: *Hic / ossa cubant / Comit. Ernesti de Gleichen / eiusque uxorum / R.I.P.* – Vgl. Becker 1929, 318 f. Diese Inschrift spiegelt den Kenntnisstand des frühen 19. Jahrhunderts wider.

**71** Schmidt 1933, 71 f., Nr. 119 (Fälschung um 1227). – Müller 2011, 1288 f. mit Anm. 4.

**72** Schmidt 1933, 105 f., Nr. 182. – Vgl. Müller 2011, 1289 f.

**73** Dobenecker 1926, Bd. 3, 231, Nr. 1425. – Vgl. Tümmler 1929, 49.

**74** Dobenecker 1926, Bd. 3, 167, Nr. 879. – Vgl. Tümmler 1929, 18. – Vgl. Müller 2011, 1289.

**75** Bauch 1976, 326, Anm. 236. – Hopf 2015, 24, Anm. 52.

**76** Tümmler 1929, 55 und 74

**77** Prümers 1885, 349, Nr. 1064: Bischof Hermann urkundet am 16. Mai 1277 *pro nostrorum remedio peccatorum necnon fratris nostri Ernesti comitis de Glichen, qui ab ipsis in Stolp est sepultus monachis.* – Vgl. Tümmler 1929, 77.

**78** Becker 1929, 318, nachdem Werneburg 1873, 34, das Todesjahr 1227 erschlossen hatte.

**79** Fugger 1680, 70, ed. Becker 1929, 570, Reg.-Nr. 178: *Visitur in templi medio honorificum mausoleum e terra in altum olim elevatum, hodie vero translatum, sub quo conditus iacet comes quidam a Gleichen cum duabus uxoribus utrarumque effigie in lapide excisa ad vivum ferme repraesentata (…).*« – Kircher 1630–1631, Nachtrag [heute Verlust!], zit. bei Stassen 1759, p. 780, ed. Becker 1929, 568, Reg.-Nr. 174: *Eodem anno [1678] destructum est altare S. Barbarae, quod stetit in medio templi ante sepulchrum comitis de Gleichen: cuius comitis lapis sepulchralis post hoc altare ad duas circiter ulnas et amplius erat elevatus ac pulchris structuris adornatus. Translato altari S. Crucis ad sinistram latus sepulchrum totum humiliatum est lapide sepulchrali in terram locato et ianua seu porta apertibili desuper facta.* – Zur Überlieferung Frank 1973, 303, Anm. 2, 305 f.

**80** Stassen 1759, p. 780 (siehe vorherige Anmerkung). – Die Platte kam an derselben Stelle wie zuvor die Tumba zu liegen und wurde nicht etwa umgesetzt, wie Hopf 2015, 20, meint. – Vgl. Beschreibung der Graböffnung am 5. August 1813 bei Vulpius 1815, 298: »Leichenstein, welcher ungefähr mitten in der Kirche unter einer breternen Doppelthür eingemauert lag«. Auf Schules Innenansicht der Klosterkirche von 1804 (Abb. 14) ist das Gleichengrab mit einer geöffneten Klappe schemenhaft zu erkennen.

**81** Sagittarius / Cyprian 1732, 56.

**82** Die Vorbemerkung von Sagittarius, der diese Quelle offenlegt, kam durch seinen posthumen Editor Cyprian nicht zum Abdruck, sei es, weil sie in der abschriftlichen Vorlage, die Cyprian benutzte, nicht enthalten war, sei es, weil Cyprian sie unterdrückte. – Vgl. Irmisch 1870, 59 f.

**83** Paulus Jovius, Chronik der Graffschaft Gleichen, Ms. Landesarchiv Thüringen, Staatsarchiv Rudolstadt, Hessesche Collectaneen, Nr. 1 c Nr. 13, 112–425, hier 146 f., Digitalisat URN: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:urmel-saru-15843 (15. 2. 2024). – Die Stelle ed. bei Tettau 1867, 143.

**84** Stassen 1777, p. 270, gab unter der Überschrift »Ectypon« (Hochrelief) lediglich die sagenhafte Deutung der Figuren als den angeblichen Bigamisten Ernst III. mit seinen beiden Frauen, einer Gräfin von Orlamünde und einer »Sarazenin« wieder. Auf dem Rest der Seite wollte Stassen offenbar eine Zeichnung der Tumbenplatte unterbringen. Hätte diese eine Inschrift getragen, hätte Stassen sie transkribiert wiedergegeben, so wie er dies p. 276 bei der einzigen Grabplatte, die er tatsächlich abzeichnete, derjenigen des Grafen Ludwig von Gleichen, Herrn zu Blankenhain (gest. 1467), getan hat. – Muth 1788, 33: *in monumentum enim annus incisus non legitur.*

**85** Tümmler 1929, 46, mit Verweis auf Dobenecker 1900, Bd. 2, Nr. 2445–2448, 2461, und auf den Todestag im Rüdiger-Nekrolog, ed. Schannat 1724, Bd. 2, 20 (XVIII. Kal. Oct.).

**86** Becker 1929, 318 f. – Dehio 1998, 308 (Franz Jäger): »vielleicht Lambert II.«.

**87** Tümmler 1929, 46 und 117, Anm. 296.

**88** Dobenecker 1925, Bd. 3, 219 f., Nr. 1358: Ernst und Heinrich für Kloster Ichtershausen am 2. August 1246. – Vgl. Tümmler 1929, 40. – In einer Urkunde von 1246 für Kloster Hersfeld nennt Hermann II. von Orlamünde Ernst IV. und Heinrich I. seine Blutsverwandten: Dobenecker 1925, Bd. 3, 230 f., Nr. 1421.

**89** Rüdiger-Nekrolog ed. Schannat 1724, Bd. 2, 20; Abschrift Overhams, ed. Frank 1973, 418. – Stassen 1759, Fasz. II, p. 27. – Tettau 1871, 163 f. – Overmann 1926, 112, Nr. 209. – Abt Heinrich bestätigte 1228 die Seelgerätstiftung (*pro benedictionis memoria*), die mit Zustimmung der Gattin Sophia und der mitbesiegelnden Söhne Ernst und Heinrich erfolgte. Dobenecker 1925, Bd. 3, 6, Nr. 28. – Ebenso der Lehensherr des Grafen, der Mainzer Erzbischof Siegfried. Dobenecker 1925, Bd. 3, 5, Nr. 26.

**90** Rüdiger-Nekrolog, ed. Schannat 1724, Bd. 2, 20, bzw. Abschrift Overhams, ed. Frank 1973, 417 (*dedit mansos*). – Stassen 1759, Fasz. II, p. 26 (*dedit mansum*).

**91** Lehmann / Schubert 1988, 146 (Ernst Schubert).

**92** Holder-Egger 1897, 511 f.

**93** Rüdiger-Nekrolog von 1485, ed. Schannat 1724, Bd. 2, 17, unter 15. Januar: *Gisela Comitissa*. – Abschrift Overhams, ed. Frank 1973, 409 (*Item Gisela comitissa*). – Abschrift Stassen 1759, Fasz. II, p. 2 (*Gisela laica [sic!], qua dedit Marcam*).

**94** Overmann 1926, 357 f., Nr. 617. – Rüdiger-Nekrolog von 1485, ed. Schannat 1724, Bd. 2, 20 (7. September: *Erwinus Comes*). – Abschrift Overhams, ed. Frank 1973, 418 (8. September), nicht in Abschrift Stassen 1759, Fasz. II, p. 25–28. – Das Todesjahr 1192 (nicht 1193) bezeugt durch die Erwähnung der Exequien Erwins in einer Urkunde des Propstes des Erfurter Marienstifts. – Vgl. Böhme 1873, 56, Nr. 38. – Anders Tümmler 1929, 26 mit Anm. 202. – Tettau 1871, 172, bezieht den Eintrag am 7. September auf Graf Erwin III. (gest. 1266).

**95** Erzbischof Konrad I. von Mainz bestätigte die Schenkung am 11. November 1192, ed. Schannat 1724, Bd. 2, 6. – Dobenecker 1900, Bd. 2, 172 f., Nr. 908. – Vgl. Tümmler 1929, 25.

**96** Werneburg 1873, 25. – Vgl. Annales S. Petri Erphesfurtenses breves, ed. Holder-Egger 1899, 56 (*MCLII. Ernest comes obiit IIII. Kal. Ian.*).

**97** Abschrift Stassen 1759, Fasz. II, p. 37 (Dezember): *Ernestus Comes, qui dedit calicem, Cappam et duas Casulas*; unvollständig in Abschrift Overhams, ed. Frank 1973, 421. Dass Ernst I. sich »große Verdienste um den Fortgang des Kirchenbaus« erworben habe, wie Magirius 2002, 282 behauptet, findet keine Stütze in den Quellen.

**98** Overmann 1926, 357 f., Nr. 617. – Becker 1929, 555, Nr. 53. – Sauer 1993, 173. – Der erwähnte Ablass ist einer von dreien aus dem Jahr 1289 zugunsten des Petersklosters, wobei zumindest derjenige auf Ersuchen von Hermann von Gleichen, Bischof von Cammin und Inhaber zahlreicher weiterer Kirchenämter, ausgestellt wurde, der 40 Tage Ablass für diejenigen in Aussicht stellt, die an bestimmten Tagen ein Vaterunser und einen Englischen Gruß für die Grafen und Gräfinnen von Gleichen beten, die in St. Peter begraben sind und künftig noch begraben werden. – Vgl. Overmann 1926, 352, Nr. 610 nach Stassen 1759, p. 728. – Sauer 1993, 177. – Die dritte Indulgenz sammelte Spenden zugunsten von Baumaßnahmen im Kloster: Overmann 1926, 362, Nr. 624. – Becker 1929, 555, Nr. 54.

**99** Cronica S. Petri Erfordensis moderna mit drei Fortsetzungen, ed. Holder-Egger 1899, 150–398. – Vgl. www.geschichtsquellen.de/werk/1060 (Bearbeitungsstand: 29.1.2024).

**100** Holder-Egger 1899, 249 f.: *Hoc eciam anno comes Heinricus de Glichin senior obiit et apud Sanctum Petrum honorifice sepultus est*. – Rüdiger-Nekrolog, ed. Schannat 1724, Bd. 2, 17 (20. Januar): *Henricus Comes, qui dedit Purpuram, Equum & X Solidos*. Abschrift Stassen 1759, Fasz. II, p. 2, nicht bei Overham resp. Frank 1973, 409 f. – Nicolaus von Siegen, seit 1470 Bibliothekar des Klosters, wusste oder nahm an, dass *generosus dominus Henricus senior, Comes de Glichen … ad S. Petrum Erfordie in sepulchro suorum progenitorum* begraben lag: ed. Wegele 1855, 362.

**101** Holder-Egger 1899, 298: *Ipso anno obiit comes Albertus de Glichin in vigilia annunctiacionis dominice ac in ecclesia nostra est honorifice tumulatus; qui omnia mobilia sua ecclesie nostre contulit, valencia plus quam quadraginta marcas.* – Eintrag im Rüdiger-Nekrolog von 1485, ed. Schannat 1724, Bd. 2, 18 (24. März): »Albertus Comes«. – Abschrift Overhams ed. Frank 1973, 412: *Albert comes, 30 marcas*. – Abschrift Stassen 1759, Fasz. II, p. 10: *Albertus Comes qui dedit valens plusquam triginta marcas*.

**102** Tümmler 1929, 54. – Von den bei Posse 1908, 82, zusammengestellten Belegen für das Siegel Heinrichs I. von Gleichenstein sind die meisten nur fragmentarisch erhalten. Die Krone auf dem Leoparden ist erkennbar auf: Hessisches Hauptstaatsarchiv Marburg, Bestand Urk. 56 Nr. 49 (Hermann von Orlamünde für Kloster Hersfeld von 1246) und Landesarchiv Sachsen-Anhalt Magdeburg, Rep. U 18, II Nr. 13 (Heinrich I. von Gleichenstein für Kloster Reifenstein von 1253). Ein weitgehend intaktes Siegel hängt an der Urkunde Heinrichs I. von Gleichenstein für den Deutschen Orden in Mühlhausen von 1246, Sächsisches Staatsarchiv Dresden, 10001 Ältere Urkunden, Nr. 00445 b (Abb. 17).

**103** Tümmler 1929, 40.

**104** Cronica S. Petri Erfordensis moderna, ed. Holder-Egger 1899, 238: *Hoc anno tercio Nonas Septembris obiit Sophia comitissa, mater comitis Heinrici*.

**105** Ausst.-Kat. Naumburg 2011, Bd. 2, 851–854, Kat.-Nr. IX.23 (Claudia Kunde, Guido Siebert). – Hörsch 2008. – Schubert 1990.

**106** Becker 1929, 557, Reg. 73 nach *Liber privilegiorum* von um 1487, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. boruss. fol. 81, fol. 157r. – Vgl. Overmann 1926, 567 f., Nr. 1017. – Zur (digitalisiert vorliegenden) Handschrift Eifler 2017, Bd. 2, 729, Kat.-Nr. 6 mit weiterer Lit.

**107** *Liber privilegiorum* von um 1487, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. boruss. fol. 81, fol. 110v–111r. – Vgl. Schannat 1724, Bd. 2, 15 f. – Tümmler 1935 b, 71 f., 83.

**108** Becker 1929, 558, Reg. 81 nach *Liber privilegiorum* von um 1487, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. boruss. fol. 81, fol. 180v–181r.

**109** Cronica S. Petri Erfordensis moderna, Continuatio III, ed. Holder-Egger 1899, 377: *sepultus est in sepulchro comitum in nostro monasterio, qui nostre ecclesie plurimum benefecit.* – Vgl. Tümmler 1935 b, 72.

**110** Stassen 1777, p. 355–366. – Böckner 1883, 91 f. – Jahr / Lorenz 1915, Nr. 13. – Tümmler 1935 b, 73.

**111** Rüdiger-Nekrolog von 1485, Overhams Abschrift ed. Frank 1973, 416 (*Sophia comitissa, quae una cum domina Catharina dedit ultra 60 marcas*.) – Abschrift Stassen 1759, Fasz. II, p. 23.

**112** Overhams Abschrift des Rüdiger-Nekrologs, ed. Frank 1973, 414 (*5 kal. iun. ø Hermannus comes; is instituit altare s. Barbarae cum missa, 11 pannos sericos etc.*). – Standort nach den Nachträgen im Helwig-Codex von 1266 mit den Reliquienlisten, ed. als *Notae dedicationum Montis S. Petri* durch Holder-Egger 1899, 425 f.: *ad sepulchrum dominorum comitum de Glichin.* – Abschrift bei Stassen 1759, p. 703–715. – Vgl. Becker 1929, 558, Reg. 86. – Vgl. Frank 1973, 155 f.

**113** Stassen 1777, p. 269, Nr. LXIX, Jahr / Lorenz 1912, 22, Nr. 112. – Vgl. Tümmler 1935 b, 91. – In den veröffentlichten Passagen des Rüdiger-Nekrologs, bei Schannat 1724, Bd. 2, und Frank 1973, 420, ist Mechthilds Name nicht aufgeführt.

**114** Frank 1973, 155 f., 288, nach Nicolaus de Siegen, ed. Wegele 1855, 402, und *Liber privilegiorum* von um 1487, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ms. boruss. fol. 81, fol. 257r – 258v.

**115** Schwennicke 2000, Taf. 101. – Vgl. Stassen 1777, p. 275, Nr. LXXIX und LXXX.

# »Abtretung an einen Mächtigeren«

## Die Prager Bürger, die Teynkirche und König Johann von Luxemburg

THEO SCHLEY

Am Nikolaustag 1319 feierte Priester Donatus die Eucharistie am Altar der Prager Teynkirche, als die Kirchentür aufflog. Eine Reihe hochstehender Prager Bürger stürmte zum Altar, entriss Donatus den Hostienteller und verjagte ihn aus der Kirche. An seine Stelle setzten sie den Sohn des Eberlin de Lapide, Franciscus, der aus einem der vornehmsten Bürgergeschlechter am Altstädter Ring stammte.[1] Dies war der einstweilige Höhepunkt eines schon lange schwelenden Rechtsstreits um das Patronat der Kirche Unser Lieben Frau vor dem Teyn zwischen ihrer Pfarrgemeinde und dem Vyšehrader Dekanat. Kurz darauf begann ein Prozess vor dem Bischofsgericht, um die Frage des rechtmäßigen Patronatsbesitzes und des Rechts der Pfarrstellenbesetzung endgültig zu klären. Doch den Rechtsanspruch einer Seite unangefochten durchzusetzen, gelang nicht. Denn die Bürger verfügten über ein gewichtiges politisches Kapital: die Gunst des jungen Königs Johann von Luxemburg (1296–1346), dem sie 1310 zu seinem Thron verholfen hatten.[2]

Der sogenannte Teynstreit von 1319 bis 1325 ist der Forschung vor allem aus kirchenhistorischer Perspektive bekannt. Dabei stand zumeist die Entwicklung des Eigenkirchenwesens und die schwierige, oft kompromisshafte Durchsetzung der Beschlüsse des Konzils von Vienne durch Bischof Johann IV. im Vordergrund.[3] Die kirchenpolitischen Hintergründe brachte zuletzt Zděnka Hledíková in ihrer detaillierten Biografie Bischof Johanns IV. von Dražice ans Licht.[4] Ein wichtiger Aspekt der Vorgänge blieb aber bisher im Dunkeln: die politische Dimension des Prozesses. Denn in diesem standen sich zwei der damals wichtigsten Unterstützergruppen König Johanns gegenüber – die Prager Bürgerelite und die Kirche um Bischof Johann IV. Die tschechische Verfassungs- und Landesgeschichte fasst gewöhnlich die Prager Bürger, abgesehen von ihrem vermeintlichen politischen »Intermezzo« während der Thronfolgekrise zwischen 1307 und 1310, nicht als eigenständige Akteure im Spiel der Landespolitik auf. Wechselt man jedoch die Perspektive und nimmt dezidiert den Blickwinkel der Bürger ein, zeigt sich, dass diese keinesfalls randständige Beobachter waren. Da sich im Teynpatronat königliche, bürgerliche und kirchliche Rechte und Interessen verschränkten, ist dieser Prozess geeignet, einige der vielfältigen Verflechtungen zwischen Stadt-, Landes- und Kirchenpolitik und die Handlungsoptionen der Bürger in dieser Zeit aufzuzeigen. Dies soll im Folgenden geschehen.

## Die Quellen

Über den Verlauf des Prozesses zwischen dem Vyšehrader Dekan und der Teyn-Gemeinde (*parochiani*) sind wir durch die Abschrift des Urteils informiert, das am 8. Juli 1320 erstinstanzlich die Vorsitzenden des Bischofsgerichts fällten.[5] Die Richter, Gallus, Erzdiakon von Grätz, und Bavor, Abt von Kloster Břežnov, urteilten hier zugunsten des Klägers, des Vyšehrader Dekans Dirslaus. Dieser hatte die Parochianen der Teyngemeinde – die seiner Ansicht nach das Kirchenpatronat usurpierten – sowie ihren neuen Rektor und Inhaber der Pfarrstelle, Franciscus de Lapide, auf Schadenersatz verklagt. In die ausführliche Urteilsbegründung nahm das Gericht die von Donatus eingebrachten Rechtstitel als Beweismittel auf, die von der Teyngemeinde vorgelegten Dokumente jedoch nicht. Daher müssen die Quellen – wie so häufig – gegen den Strich gelesen werden, um Aussagen über die bürgerliche Perspektive zu gewinnen.

## Der Streitgegenstand: Das Kirchenpatronat an der Stadtkirche

Gegenstand des Streits war das Patronatsrecht an der Teynkirche, verbunden mit dem Präsentationsrecht des Plebans (*ius patronatus*). Vergegenwärtigt man sich die tiefe Verankerung der bürgerlichen Kirchenpatronate in der Prager Geschichte und ihre Bedeutung für das städtische Leben, wird schnell klar, warum die Bürger sie verbissen verteidigten. Hier stand nicht nur die Autonomie der Pfarrgemeinde auf dem Spiel. Der Streit berührte auch einen Grundpfeiler der noch wenig ausgeprägten städtischen Organisation und Repräsentation.

Die Prager Bürger besaßen in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts Patronatsrechte an insgesamt vier der achtzehn Pfarrkirchen *intra muros*, entweder zu eigen oder geteilt mit dem Königshaus:[6] nämlich an der Teynkirche, wo die Pfarrgemeinde das Patronatsrecht beanspruchte, an der Nikolauskirche, deren Patronat das Bürgergeschlecht der Wolfram besaß,[7] an der Michaelskirche,[8] deren Gemeindemitglieder an der Pfarrwahl mitbestimmen durften, und an der Gallus-Kirche, deren Patronat sich in den Händen der Familie der Welfl befand.[9] Bei diesen vier handelte es sich um einige der größten und ältesten Pfarrkirchen in der Stadt. Ihr Ursprung liegt zumindest teilweise in vorkommunaler Zeit. Ab dem 11. Jahrhundert lässt sich neben dem anfänglich herzoglichen Eigentum an den Kirchen ein »freies« Kircheneigentum fassen, zunächst in den Händen adeliger Grundherren, später auch in denen von

freien Kaufleutegemeinden, die sich im Schutz des Herzogs an den großen Marktplätzen angesiedelt hatten.[10] Wahrscheinlich datieren die Patronatsrechte der Bürger an St. Nikolaus und St. Michael aus vorkommunaler Zeit, als diese Kirchen als Emporien die Zentren autonomer Kaufleutegemeinden darstellten.[11] Hierauf weist das Nikolaus-Patrozinium hin, das im Hochmittelalter bekanntlich häufig Kaufleute ihren Kirchen verliehen. Diese Kirchen dienten ihnen nicht selten als Herberge, Schutzbereich, Kanzlei oder auch Warenlager. Das regelmäßige Nikolaus-Patrozinium diente den fahrenden Händlern zur Orientierung in einer neuen Stadt.[12] Um das Rechtsleben in den zahlreichen deutschen, romanischen, slawischen und jüdischen Gemeinden im Prager Becken vor Gründung der Stadt in den 1230er Jahren zu ermöglichen, gewährten die Herzöge diesen Gemeinden weitgehende Autonomie, darunter das Recht der freien Pfarrerwahl, wie es im sogenannten Sobieslavschen Privileg für die Deutschen der Peterskirche am Pořič überliefert ist.[13] Das königlich-bürgerliche Kompatronat, das noch im 14. Jahrhundert an der Michaelskirche bestand, könnte auf diesen vorkommunalen Ursprung hinweisen.

Die Patronate an den beiden anderen von den Bürgern beanspruchten Kirchen, der Gallus- und der Teynkirche, dürfte andere Ursprünge gehabt haben. Die Galluskirche wurde vermutlich im Zuge der Lozierung des späteren Gallusviertels als zunächst eigenständige Stadt mitbegründet.[14] Es liegt nahe, dass den Lokatoren, die später vermutlich in der Gallusstädter Oberschicht aufgingen, das Patronat an der Galluskirche als Anreiz, Lohn oder Gratifikation durch Ottokar II. mit verliehen worden war. Wie die Welfl an das Patronat gelangten, ist unbekannt.

Auch das Patronat an der Teynkirche war von den Königen abgeleitet, die auch die Eigentümer, Rechts- und Schutzherren des Teynhofes und des dort befindlichen Spitals waren. Ein um 1298 durch das Vyšehrader Dekanat vorgelegtes, aber gefälschtes Dokument behauptete, Herzog Bořivoj habe dem Vyšehrad das Patronat abgetreten.[15] Die Teyngemeinde focht dies an und muss entsprechende schriftliche Nachweise über die Übertragung des ursprünglich herzoglich-königlichen Patronats auf die Parochianen besessen haben.

In den Städten des Hochmittelalters stellten die Pfarrgemeinden nach der *domus*, dem Haus und ihrer *familia*, die primäre Vergesellschaftungsform der Bürger dar. In der Pfarrgemeinde spielte sich der Alltag, ja die Biografie der Gemeindemitglieder ab – von der Taufe über die Hochzeit, über das Geschäftsleben bis zum Begräbnis und das Totengedenken. Die Parochianen bildeten daher einen engen und intimen Personenverband.[16]

Doch die Pfarrsprengel bildeten auch den »administrativen« Kern der Bürgergemeinde der Stadt. Es sei betont, dass Prag vor 1338 noch nicht über ein Rathaus verfügte, sondern sich der Rat in Bürgerhäusern oder in einer der Pfarrkirchen zu treffen pflegte.[17] Neben der Bürgerversammlung und dem Rat war die Pfarrei der primäre Ort politischen Lebens, der Verbreitung von Nachrichten und der Herstellung von »Öffentlichkeit«. Die vier bürgerlichen Pfarrkirchen lagen an den beiden zentralen Märkten, dem Altstädter Ring und dem Gallusmarkt, sodass sich ein Großteil der wenigen Einwohner, die das Altstädter Vollbürgerrecht besaßen, in ihren Pfarrsprengeln versammelte. So gehörten zu den Mitgliedern der Teyngemeinde eine Reihe der vornehmsten Bürger der Stadt, die auch regelmäßig den Rat beschickten.[18] Auch von daher besaß die Autonomie der Pfarrgemeinden große Bedeutung für die Effektivität der städtischen bürgergemeindlichen Selbstverwaltung (Autokephalie). Auf Grundlage der Pfarrsprengel der zentralen Pfarrkirchen – Teynkirche, St. Nicolai, St. Laurentii, St. Galli – war überdies die städtische Wehrverfassung organisiert.[19]

Die Eigenkirchen der Wolfram und Welfl waren die Grablegen und Zentren ihrer Familienmemoria, weshalb diese Familien ein besonderes Interesse an der Verteidigung ihrer Patronate hatten.[20] Ihre Vorrangstellung in der Pfarrgemeinde dürfte entsprechend markiert gewesen sein, sei es durch Inschriften oder Altäre im Kirchenraum oder durch ihren Platz in der vordersten Reihe bei Gottesdiensten und Prozessionen. Aufgrund der hohen administrativen Bedeutung der vier »bürgereigenen« Pfarrkirchen für das öffentliche Leben der Bürgerschaft war mit ihrem Patronat nicht nur enormes Prestige, sondern auch großer politischer Einfluss verbunden.[21] Bürgerliche Patronatsrechte und soziale Hierarchie gingen Hand in Hand.

Der Einflussmöglichkeiten der Patrone im Leben von Pfarrei und Bürgergemeinde konnten viele sein. Zwei Rechte des Teynpatrons nennen die Prozessakten: erstens die Vertretung der Gemeinde vor Gericht oder zumindest die Auswahl eines Prokurators. Hiermit ver-

bunden war zweifellos der Zugang zum Gemeindearchiv und den dort aufbewahrten Dokumenten, zu denen auch städtische oder private Rechtsdokumente gehören konnten, solange die Stadt nicht über ein eigenes Rathaus mit Archiv verfügte. Wahrscheinlich aus diesem Grund wurden mehrere wichtige Rechtsdokumente der Stadtgemeinde, die sich gelegentlich in der Nikolauskirche versammelte, im Haus von deren Patron, des mächtigen Wolfram, aufbewahrt.[22] Zweitens besaß der Patron der Teynkirche ein Vorschlagsrecht des Gemeindepfarrers. Damit hatte er einen bedeutenden Einfluss auf Memoria, Predigt und Lehre in der Kirchenschule. Dass dies weitreichende Folgen haben konnte, zeigt sich am Beispiel des hussitischen Reformpredigers Konrad Waldhauser, der um 1400 eine Pfarrstelle an der Teynkirche bekam.[23]

Zwar zählen die Prozessakten nur diese Bestandteile des Patronatsrechts auf, aber andernorts umfassten sie noch weitreichendere Faktoren: Einfluss im Pfarreigericht, die Aufsicht über die Gemeindefinanzen sowie das Eigentum am Baukörper der Kirche und die Aufsicht über die Kirchenfabrik. Vielleicht war gerade letzterer Aspekt um 1320 schon ein bedeutender Punkt. Denn der hochgotische Umbau der Teynkirche, der ab den 1330er Jahren begonnen und in den 1360er Jahren vom königlichen Hofbaumeister Peter Parler in der heutigen repräsentativen Gestalt vollendet wurde, war vielleicht schon um 1320 ins Auge gefasst worden.[24]

Der Kunsthistoriker Pavel Kalina rückt die Frage des Eigentums an der Teynkirche in den Kontext der symbolischen Inbesitznahme des Altstädter Rings als dem zentralen Platz der Stadt und des böhmischen Handels.[25] Tatsächlich lässt sich in Anlehnung an den französischen Historiker Patrick Boucheron fragen, wie es um den »Krieg der Zeichen« am Altstädter Ring bis zur Gründung des Rathauses 1338 stand.[26] Denn die dominanten Institutionen am nördlichen Platzende gehörten verschiedenen Parteien: Das Haus zur Steinglocke war durch seine Fassadengestaltung als königlicher Bau ausgewiesen.[27] Es wurde zumindest zeitweilig wahrscheinlich durch den Königshof Johanns von Luxemburg genutzt, was entsprechende Ausflaggung, Wächter, Signale und Sicherheitsregimes mit sich brachte. Hierdurch konnte der Platz auch als Vorplatz des Hofes angesehen werden, auch wenn der nördliche Teil des Rings als Marktplatz der städtischen Gerichtsbarkeit unterstand, die das Marktrecht ausübte. Dies wurde wieder dadurch eingeschränkt, dass die am Markt befindlichen Münzen dem König gehörten und der Rat stets unter dem Vorsitz des königlichen Stadtrichters tagte, wenn dieser auch aus den Reihen der Bürger ausgewählt wurde.[28] Der Teynhof gehörte dem König und dem Bistum;[29] die Teynkirche war umstritten. Der Teynstreit ist mit Kalina also durchaus auch im Kontext des symbolisch-sozialen Besitzes dieses Prager Hauptplatzes zu verorten.

In diesem Zusammenhang konnte auch die möglicherweise mit dem Patronat verbundene Glockenherrschaft von Bedeutung gewesen sein. In den mittelalterlichen Städten stellte sie regelmäßig ein umkämpftes Recht dar.[30] Die Teynglocke muss mächtig und weittragend gewesen sein. Denn es war die Teynglocke gewesen, die dem Belagerungsheer der Luxemburger im Dezember 1310 das Zeichen für den siegbringenden Angriff gegeben hatte.[31] Mit ihr war also die akustische Hoheit über die Stadt verbunden.[32] Eventuell verewigten die Bürger ihre historische Bedeutung, indem sie in die platzzugewandte Seite des Eckturms des »Hauses zur Steinglocke« eine für die Zeit um 1300 formtypische Glocke einbrachten.[33]

Doch mit dem Patronat an der Teynkirche beanspruchten die Parochianen nicht nur einen Schlüssel zur Autonomie ihrer Pfarrgemeinde und der der Bürgerschaft. Es ging auch um die effektive Kontrolle der zentralen Stadtkirche. Ihre Bedeutung als *die* zentrale Prager Kaufmannskirche, als sozialer, kultischer und memorialer Mittelpunkt des Handelslebens am Altstädter Ring kann nicht überschätzt werden. Die Kirche erhebt sich an der südwestlichen Ecke des noch heute erhaltenen Teynhof-Komplexes. Dieser war seit seiner Begründung durch die Herzöge, vermutlich im 12. Jahrhundert, zentraler Warenumschlagsplatz, Gerichtsort und Hospital aller auswärtigen Kaufleute in Prag.[34] Vom hohen Ansehen der Kirche unter den Kaufleuten und Bürgern zeugen die zahlreichen Stiftungen, die sie zudem zu einer der reichsten Altstädter Pfarrkirchen machten.[35] So warf die Pfarrei Ende des 14. Jahrhunderts jährlich knapp 360 Mark Silber an Kirchenzehnt ab.[36] Die Teynkirche war daher nicht nur Mittelpunkt der Prager Handelswirtschaft, sondern auch ein bedeutender Repräsentationsort der Bürgergemeinde vor auswärtigen Gästen. Von daher handelten die Parochianen nicht nur als Angehörige der Teyngemeinde, sondern repräsentierten auch die Interessen ihrer Stadt.

## Strukturkonflikte: Bürger – Kirche – Königtum

Materieller Profit und Prestigegewinn mögen den Vyšehrader Dekan zusätzlich motiviert haben, den Teynprozess zu gewinnen. Doch die Ursachen des Konflikts lagen tiefer. Auslöser waren die verstärkten Bemühungen von Bischof und Erzbischof, die Reformbeschlüsse des Konzils von Vienne in Böhmen umzusetzen und die Kirchenhierarchie zu straffen. Dies war besonders gegen das in Böhmen noch verbreitete Eigenkirchenwesen gerichtet.[37] Den Bischöfen war das Eigenkirchenwesen schon im 12. und 13. Jahrhundert ein Dorn im Auge gewesen. Das Pfarrerwahlrecht entzog der Kirche die Kontrolle über die Priester und damit über entscheidende Aspekte der Kirchenorganisation: die Eignung der Pfarrer mit Blick auf Bildung und Unabhängigkeit von ihren Familien; die Kontrolle über Stiftungen und Kirchenvermögen; die Unabhängigkeit der Kirchengerichte und schließlich die Durchsetzung des Zölibats. Im Fall der bürgerlichen Pfarrerwahlrechte prallten im 13. und 14. Jahrhundert also die Autonomieansprüche zweier sich gleichzeitig verdichtender Sozialorganisationen aufeinander: der Bürgergemeinden und der Kirche.

Doch im Fall der bürgereigenen Kirchen und besonders der Teynkirche gab es noch einen dritten Vektor: das Königtum, dessen Patronatsrechte noch im 14. Jahrhundert in irgendeiner Form bestanden haben müssen. Vom Ansehen und allgemeinen Dafürhalten der Teynkirche als königlicher Kirche über die Mitte des 14. Jahrhunderts hinaus zeugen kunsthistorische Befunde: Denn das Nordportal der Kirche, das direkt auf einen kleinen Platz vor dem zumindest zeitweise königlichen »Haus zur Steinglocke« führt, war nach Benno Baumbauer höchstwahrscheinlich eine königliche Stiftung. Karl IV. hörte hier Predigten.[38] Die teilweise Abtretung von Patronatsrechten auf die Bürger entsprach dem königlichen Willen zur Förderung der Stadtentwicklung. In königlich-bürgerlichen Kompatronaten reflektierten sich also die in Prag besonders dichten sozialen und rechtlichen Bindungen zwischen Bürgergemeinde und Königtum bis weit ins 14. Jahrhundert. Das Königtum war daher stets die Bande, über die die Bürger spielen konnten, wenn sie ihr Recht durchzusetzen suchten.

## Vorgeschichte des Teynstreits 1319–1325

Dies hatten die Teynparochianen bereits 1278, das heißt während der Thronvakanz nach dem Tod Ottokars II., versucht, waren damit aber am Urteilsspruch der Kurie gescheitert.[39] Grund hierfür war, dass es sich bei dem bürgerlichen Pfarr-Kandidaten namens Michael Schilher um einen Laienpriester ohne die nötigen Weihen gehandelt hatte und die Bürger bei der Besetzung der Pfarrstelle Bistum und Vyšehrad einfach übergangen hatten. Nachdem das Vyšehrader Dekanat 1298 die angebliche Übertragung der Kirche durch Bořivoj bekräftigt hatte, suchte Bischof Johann IV. im Jahr 1302 die unbefriedigende Rechtslage an der Teynkirche zugunsten der Amtskirche zu lösen, indem er die Zustimmung König Wenzels II. einholte, die Teynpfarrei dem Vyšehrader Dekanat förmlich zu inkorporieren.[40] Dabei übertrug er auch ausdrücklich die Einkünfte der Kirche sowie das Pfarrwahlrecht auf den Dekan und betonte das Mandat des Bistums über die Kirche.[41]

Doch dies war nicht das letzte Wort in dieser Frage. Unter König Heinrich von Kärnten (reg. 1307–1310) drehte sich die politische Großwetterlage zugunsten der Bürger. Heinrichs Königtum stand 1310 kurz vor dem Fall. Eine breite Opposition aus Adeligen, Klerikern und Bürgerfraktionen hatte sich gegen ihn gebildet und bereits Verhandlungen mit dem Haus Luxemburg zur Vertreibung Heinrichs aufgenommen.[42] Heinrich stützte sich dabei zunehmend auf seine Bastionen Prag und Kuttenberg, wo er ihm gewogene Stadträte installierte. Dies gab den Bürgern dieser Städte einen langen politischen Hebel zur Durchsetzung ihrer Interessen. Eines ihrer Ziele war die Pfarrstelle der Teynkirche. Sie veranlassten König Heinrich, sein altes Vorschlagsrecht für die Besetzung der Teynpfarrei zu gebrauchen und Bischof Johann einen ihrer Mitbürger, Nicolaus Ebram, vorzuschlagen, was dieser auch tat.[43] König Heinrich argumentierte, sein altes Präsentationsrecht gelte, da das Vyšehrader Dekanat gegenwärtig vakant sei. Tatsächlich hatte sich der neue Dekan nach Deutschland auf den Weg gemacht, um bei den künftigen neuen Machthabern, den Luxemburgern und dem luxemburgischen Erzbischof Peter von Aspelt um die Bestätigung seines Amtes zu bitten. Bischof Johann gewährte König Heinrichs Bitte, »weil es sich so schickte«, wie er lapidar erklärte.[44] Wenn er damit auf die Kurzlebigkeit der Ent-

scheidung spekuliert hatte, behielt er Recht. Schon im August 1311 nahm er sie zurück. König Johann von Luxemburg hatte Heinrich von Kärnten im Dezember 1310 verdrängt und saß fest im Sattel, während Erzbischof Peter von Aspelt sich ebenfalls nach Prag begeben hatte. Dabei suchte der luxemburgisch gesinnte Erzbischof nicht nur das frisch gewonnene Königtum zu konsolidieren. Sondern er waltete auch seines Amtes als Metropolitan des Prager Bischofs und leitete eine systematische Inspektion der böhmischen Kirchen in die Wege.[45] Die Gewalt und die politischen Verwerfungen und Bündniswechsel unter Heinrich von Kärnten hatten vielerorts zu Rechtsbrüchen geführt, die bereinigt werden mussten. Vor allem aber war die Gelegenheit günstig wie nie, die Kirchenreform ins Werk zu setzen, die das von Oktober 1311 bis Mai 1312 tagende Konzil von Vienne zu forcieren beschloss. Bischof Johann IV. nahm an dem Konzil sogar persönlich teil.[46] Kern der Reformbeschlüsse war unter anderem die Zurückdrängung des Eigenkirchenwesens und die Straffung der Kirchenhierarchie, um den allgemeinen Bildungsstandard der Pfarrer zu heben, den Zölibat und die Einhebung des Kirchenzehnten durchzusetzen.[47] Nach seiner Rückkehr gingen Bischof Johann und seine Mitarbeiter sogleich ans Werk, die Beschlüsse umzusetzen und begannen eine Reihe von Prozessen, auch um Patronatsrechte.[48] In diesem Kontext ging auch der Streit um das Teynpatronat in eine neue Runde.

## Die politische Dimension des Prozesses

Die Teynparochianen machten 1317 einen neuen Anlauf zur Durchsetzung ihres Präsentationsrechts. Sie erschienen vor dem Bischof und präsentierten Franciscus, den Sohn Eberlin de Lapides, für die Pfarrstelle am Teyn. Zwar gab Bischof Johann dem sofort eingelegten Protest des Vyšehrader Dekans Dirslaus an sich Recht, doch übertrug er die Klärung des Falles einem Schiedsgericht unter der Leitung Magister Gregors, Dekan der Prager Ägidienkirche.[49] Dieser entschied jedoch zugunsten der Teyngemeinde. Daraufhin ging Dirslaus in Revision, und Bischof Johann beauftragte mit dem Fall diesmal einen seiner engsten Mitarbeiter bei der Umsetzung der Beschlüsse von Vienne, Abt Bavor von Břežnov mit dem impliziten Auftrag, für das Dekanat zu entscheiden.[50] Doch der Prozess ließ auf sich warten. Dekan Dirslaus schuf in der Zwischenzeit Tatsachen und setzte Donatus ein. Im Dezember 1319 verloren die Teynparochianen die Geduld und provozierten mit ihrem Übergriff auf Donatus den Prozess. Vielleicht hofften sie dabei auf königliche Deckung. Denn mittlerweile hatten sich die politischen Umstände wieder zu ihren Gunsten geändert.

Die Herrschaft des ersten Luxemburgers in Böhmen beruhte in den 1310er Jahren maßgeblich auf der Unterstützung jener Oppositionsgruppen, die sich 1310 gegen Heinrich von Kärnten gestellt hatten. Dazu gehörte auch eine Fraktion Prager Bürger, die sich damals um den Großbürger Wolfram geschart hatte, das Haupt einer Kaufmannsfamilie, die ursprünglich aus der Reichsstadt Eger (heute Cheb) stammte.[51] Zum Kreis der luxemburgerfreundlichen Prager gehörten auch andere angesehene Kaufmannsfamilien: so die ebenfalls aus Eger stammenden Kornpuhl, aber auch die de Lapides. Im Juni 1310 hatte der böhmische Landtag eine Delegation nach Frankfurt am Main entsandt, um die Herrschaftsübernahme der Luxemburger zu verhandeln. Die Stadt Prag als böhmische Hauptstadt, ohne deren Unterstützung an ein stabiles Königtum nicht zu denken war, wurde dabei vertreten durch den Sohn Wolframs, Meinhard, sowie die Bürger Konrad Kornpuhl, Otto Figoleis – und Eberlin de Lapide.[52] Die Prager Bürger boten nicht nur die förmliche Unterwerfung und Öffnung der böhmischen Hauptstadt an. Während des Eroberungsfeldzuges zwischen Oktober und Dezember 1310 unterstützten sie das Reichsheer der Luxemburger. Nach dem Sieg übertrug der neue Stadtherr dem Kreis der Kaufmannsfamilien um Wolfram und die Kornpuhls die Führung im Stadtrat und das Amt des königlichen Stadtrichters. Im Gegenzug stellten diese ihrem neuen Herrn jede nur erdenkliche logistische Hilfe zur Verfügung: Dazu gehörte ein eigener Palast, das heutige »Haus zur Steinglocke« am Altstädter Ring – mitten in ihrer Nachbarschaft und damit auch in ihrem Schutz;[53] auch der Mainzer Erzbischof Peter von Aspelt wurde in den ersten Monaten im Haus des Konrad Kornpuhl untergebracht.[54] Darüber hinaus stellten die Bürger dem König bis zu 1000 Mark Silber jährlich zur Finanzierung seines Haushalts sowie ihr Boten- und Gesandtennetz zur Verfügung.[55] Eberlin de Lapide reiste selbst als königlicher Gesandter zu Johanns Vater, König Heinrich VII. von Luxemburg, nach Italien.[56]



**Abb. 1** Prag, Altstädter Ring mit dem Haus zur steinernen Glocke (Dům U kamenného zvonu) und der Kirche Unser Lieben Frau vor dem Teyn (Kostel Matky Boží před Týnem), Foto: Radovan Boček.

Die königliche Gunst zahlte sich für die Prager Ratsherren bald aus, und zwar in Form von neuen administrativen Zugriffsrechten des Rates in der Stadt: Zunächst einmal stärkte der König die Selbstverwaltungsfähigkeit des Rates unter der Führung der proluxemburgischen Kaufleute, indem er der Stadt ihr erstes dauerhaftes Stadtbuch gewährte, den großformatigen *Liber Vetustissimus*.[57] Der Codex wurde zunächst als Instrument der städtischen Rechnungslegung gebraucht. Diese hatte einen Komplexitätsschub erfahren, weil König Johann dem Rat Zugriff auf ein lange begehrtes Gut gewährt hatte: die Zölle, die am Teynhof erhoben wurden.[58] Mit diesen sollte der Rat die Stadtfinanzen stabilisieren und die Ausgaben für den König bestreiten. Die Eigentumsrechte am Teynhof lagen beim König, der bestimmte Einkommen an andere Parteien gestiftet hatte, etwa den Waagezoll an das Bistum. Die Überlassung aller Zölle inklusive der Waage an den Rat kam daher einer physischen Inbesitznahme des Handelszentrums durch den Rat gleich, der die Zollstellen an Prager Bürger verpachtete. Wie auch Pavel Kalina beobachtete, bewirkte das enge Bündnis zwischen den Kaufleuten und dem jungen König eine Verschiebung im symbolischen Raumbesitz am Altstädter Ring allmählich in Richtung der Bürger.[59] Zwischen 1315 und 1317 wurde dieses Bündnis auf die Probe gestellt.

1315 war ein Aufstand des Adels, der als die Rebellion der Barone bekannt wurde, ausgebrochen. Die Ursachen des Krieges waren vielschichtig.[60] In seiner Endphase zielten die Barone auf eine Revision der Machtkonstellation im Land. Dies war spezifisch gegen den Einfluss von Klerikern und Bürgern am Hof gerichtet. Im Jahr 1317, als die Teynparochianen einen neuen Anlauf im Ringen mit der Kirche suchten, gelangte der

Adelsaufstand zu seinem Höhepunkt. König Johann, seit 1316 außer Landes, war mit einem Heer rheinischer Ritter nach Böhmen zurückgekehrt und nahm den Kampf auf. Die Prager unter Führung der Kaufleute um Wolfram, die Kornpuhls und de Lapides, hielten ihm die Treue und unterstützten ihn politisch, finanziell und sogar militärisch. Dies ergeht nicht nur aus den fortgesetzten Zahlungen der Stadt an den Hof, sondern auch aus einer Musterungsliste, die vermutlich aus dem Jahr 1317 stammt und die im Wesentlichen die Gruppe um Wolfram und seine *amici* umfasst.[61] Die politische Unterstützung der Hauptstadt sorgte dafür, dass die Rebellion gegen Johann nicht die anderen Königsstädte erfasste, sondern auch diese Johann treu blieben, bis dieser schließlich, zu Ostern 1318, durch Verhandlungen mit dem Adel in der südböhmischen Grenzstadt Domažlice (Taus) den Frieden wieder herstellen konnte.[62] Zum selben Zeitpunkt, Ostern 1318, erlitten die Reformer um Bischof Johann einen schweren Schlag.

Am 1. April 1318 wurde Bischof Johann IV. von der Kurie suspendiert und nach Avignon zitiert, um sich dort selbst einem Prozess zu stellen. Die Klage lautete auf Misswirtschaft im Bistum und Vernachlässigung der Verfolgung der als häretisch angesehenen Waldenser.[63] Tatsächlich war die Suspension des mächtigen Bischofs Teil der infolge des Ausgleichs von Domažlice in Bewegung geratenen Machttektonik. Die Anklage wegen Misswirtschaft zielte auf die strittige Vergabe der Probstei von Litoměřice an einen Verwandten des Bischofs, Albert von Dubá, gegen die der Niederadelige Heinrich von Šumburk intrigierte.[64] Auch hier ging es um den adeligen Einfluss am Hof. Im Mai 1318 reiste Bischof Johann nach Avignon ab, wo er bis 1329 bleiben sollte. Damit verlor König Johann auch einen seiner wichtigsten Unterstützer im Land,[65] was die Position der Prager Bürger stärkte. Zwar war im Juli 1319 in Prag ein Aufstand ausgebrochen.[66] Doch scheint sich gerade die Führungsgruppe im Rat um die Erben des Wolfram und die Kornpuhl herausgehalten zu haben, jedenfalls blieb die königliche Gunst ihnen gegenüber in den Folgejahren ungebrochen. Die einzige nachhaltige politische Folge des Aufstands war die Einsetzung des Welfl Frenclin Jacobi als Stadtrichter. Doch auch dies stärkte eigentlich die Position der Bürger im Teynstreit (s. u.).

Für die Teynparochianen und Dekan Dirslaus hätte die Suspension des Bischofs eigentlich die »Einfrierung« des Status Quo bedeuten sollen, denn die Suspensionsurkunde verbot die Einsetzung von Stellvertetern des Bischofs zur Leitung seiner Amtsgeschäfte. Doch die Verwaltung des Bistums, die Ausgleichspolitik mit dem Adel nach Domažlice und die Vorantreibung der Reform waren zu wichtig, um sie ruhen zu lassen.[67] Daher setzte Bischof Johann zwei seiner engsten Mitarbeiter zu Stellvertretern *in spiritualibus*, das heißt zu Verwaltern in allen rechtlichen und geistlichen Belangen des Bistums, ein. Es handelte sich um Bavor, Abt von Břežnov, dem traditionell die episkopale Vertretung zustand und dem Johann schon einmal den Teynprozess mit dem Ziel einer Entscheidung im Sinne der Kirche übertragen hatte.[68] Der zweite Stellvertreter war Magister Ulrich von Paběnice, ein hochgebildeter Jurist und tatkräftigster Unterstützer der Kirchenreform.[69] Diesen beiden befahl Bischof Johann, den Teynprozess unbedingt fortzusetzen, den er von Avignon aus verfolgte, nachdem er im Dezember 1319 eskaliert war.

Eine Woche nach dem Angriff auf Priester Donatus kam es am 13. Dezember 1319 zu einem ersten Schiedsgericht. Die Vertretung des Vyšehrad übernahm Magister Ulrich, Magister Gregor von St. Ägidien die des Franciscus de Lapide.[70] Man einigte sich auf einen förmlichen Prozess vor dem Bischofsgericht, dessen Entscheidung über das Patronat beide Seiten anerkennen sollten. Bis zur Urteilsfindung sollte Franciscus die Plebanstelle und ihre Einkünfte auf Lebenszeit besitzen und die zur Strafe für den Angriff auf Donatus ergangenen Exkommunikationsurteile gegen ihn und seinen Vater wurden aufgehoben. Zwei Tage später verbürgten sich Eberlin und sein Bruder Johannes de Lapide für die Anerkennung der Regelung durch Franciscus.[71] Im Januar 1320 ordnete Bischof Johann von Avignon aus den Prozess unter dem Vorsitz des Bavor und des Magister Gallus von Grätz an.[72] Er begann am 1. Februar.[73] Doch aufgrund der Verhandlungsstrategie des neuen Prokurators der Teyngemeinde, Frenclin Jacobi, zog er sich bis 1323 hin. An seiner Person zeigt sich, dass die Prager Bürger die Gunst des Königs als politisches Kapital in die Waagschale warfen.

Am 7. Mai 1320 machte die Gemeinde einen interessanten Schachzug: Sie übertrug das bisher kollektive Kirchenpatronat auf ein einziges Gemeindemitglied, das sie zudem zum Prokurator vor Gericht im anstehenden Prozess ernannte.[74] Es handelte sich um niemand anderen als den königlichen Stadtrichter aus dem mächtigen Bürgergeschlecht der Welfl, Frenclin Jacobi. Jacobi war einer der einflussreichsten Bürger Prags, der im

Dienst König Johanns eine steile Karriere verfolgen sollte.[75] Nach dem Tod seines Vaters Jacob Welfl gegen 1320[76] war die Führung der Welfl-Sippe auf ihn übergegangen.[77] Die Welfl waren in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts als Kammerherren und Räte im Dienst Wenzels II. aufgestiegen. Gerade die Familie des Jacob Welfl war mit dem přemyslidischen Königshaus durch geistliche Vaterschaft intim verbunden:[78] So war Frenclin Jacobi nachweislich Taufpate (*compater*) des illegitimen Sohns König Wenzels II., Johann Volek.[79] Die Bindungen an das Königshaus hatten direkte politische Auswirkungen: In den Thronkämpfen nach dem Aussterben der Přemysliden im Mannesstamm 1306 unterstützten die Welfl und das Netzwerk ihrer Alliierten (*amici*) König Heinrich von Kärnten, da auf diese Weise die Fortsetzung der Blutslinie der Přemysliden auf dem Thron garantiert werden konnte. Denn Heinrich war mit Anna Přemyslovná verheiratet, der Prätendent der Habsburger jedoch »lediglich« mit der Witwe Wenzels II., Elisabeth Rycza von Polen. Unter der Führung Jacob Welfls hatte die Familie die Plünderung Prags durch die Truppen Heinrichs von Kärnten im September 1310 zu verantworten.[80] Nach dem Sieg der Luxemburger drei Monate später wurde die Familie dafür aus dem Rat ausgeschlossen.[81] Erst im Gefolge des Friedens von Domažlice 1319 konnte die Familie politisch wieder Fuß fassen. Der Aufstand war im Grunde ein aus dem Ruder gelaufener Versuch, die politische Marginalisierung Königin Elisabeths infolge des Ausgleichs von Domažlice rückgängig zu machen.[82] Die Welfl nutzten die Gelegenheit, um ins königliche Lager überzulaufen.[83] Der Lohn für den Verrat war die Gunst des Königs: Johann setzte Frenclin Jacobi 1319 zum Stadtrichter ein. Er sollte es mit einer Unterbrechung 1322 bis 1324 bleiben. Da für König Johann ab 1319 eine Zeit häufiger Abwesenheiten aus Böhmen begann, war er auf loyale Amtsträger in der böhmischen Hauptstadt angewiesen, die die fortgesetzten Zahlungen der Stadt sicherstellten und auf dem Landtag seine Geldforderungen unterstützten. Die Welfl qualifizierte als seine Favoriten nicht nur ihr Reichtum – Frenclin Jacobis Kredite für König Johann beliefen sich schließlich auf bis zu 5 000 Mark Silber.[84] Auch die Bindungen an das Haus der Přemysliden machte die Welfl zu Partnern des Königtums im politischen Spiel.

Die Involvierung des königlichen Stadtrichters erlaubte potenziell, gewichtigere politische Ressourcen zu mobilisieren. Einerseits besaß Jacobi als Günstling, Krediteur und Statthalter des Königs, mit dem er bis an den Rhein brieflich in Verbindung blieb, dessen Ohr.[85] Eine solche Verbindung war wichtig, denn Johann verließ die Stadt Ende 1319 und sollte erst 1321 kurzzeitig zurückkehren. Wie erwähnt war er zudem der Taufpate des unehelichen Sohns Wenzels II., Johann Volek, der 1319 zum Probst des Vyšehrad aufgestiegen war.[86] Abgesehen von diesen strategischen Überlegungen nahm die Übertragung des Patronats auf Jacobi die Gemeindemitglieder aus der »Schusslinie« des Bannfluchs, für den Fall, dass die Kirche – wie auch zuvor – auf dieses bewährte Druckmittel zurückgreifen sollte.[87]

Die Übertragung des Teynpatronats auf seine Person stellte für ihn und seine Familie einen deutlichen Zuwachs an Macht, Prestige und Einfluss in der Stadt dar. Doch in seinem Stadtrichteramt vertrat er mit Wucht die Interessen der Gemeinde, die durch die Kirche auch von anderer Seite her bedroht wurden: Denn just 1320 sollte die dominikanische Inquisition in Prag ihre Ermittlungen aufnehmen. Jacobi blockierte die Dominikaner erfolgreich.[88] Dabei vertrat er sicher die Interessen des Rates, der keine Nebengerichtsbarkeit geduldet haben dürfte, zumal die Inquisition in ihren Ermittlungen die Folter anwendete und es nicht auszuschließen ist, dass die Kirchenpatrone tatsächlich Häretiker in ihrer Gemeinde deckten.

Jacobis Prozessstrategie lief offenbar darauf hinaus, durch Verfahrensfragen den Prozess zu verschleppen, bis der König zurückgekehrt war oder Bischof Johann in Avignon verurteilt wurde. Richter Gallus verurteilte die Gemeinde daher auch wegen *contumacia*, mutwilliger Kooperationsverweigerung.[89] In dieser Strategie bestärkten Frenclin Jacobi vielleicht die Nachrichten aus Avignon. Dort hatte der Prozess gegen Bischof Johann Mitte 1320 eine für Letzteren ungünstige Wendung genommen, die ihn zwang, seine Abwesenheit zu verlängern.[90] Währenddessen ging der Prozess gegen die Bürger in erster Instanz verloren. Das Urteil, das Richter Gallus am 8. Juli 1320 verkündete, gab dem Vyšehrader Dekan Recht.[91]

Ausschlaggebend war ausgerechnet die Übertragung des Patronatsrechts auf Frenclin Jacobi gewesen. Dies, so argumentierte der findige Dekan, stellte eine *cessio in potentiorem*, die Abtretung einer (Schuld-)Forderung an eine »mächtigere« dritte Partei dar.[92] Dies war nach römischem Recht verboten, wenn diese dritte Partei durch Stand oder Amt »mächtiger« war – was auf den königlichen Stadtrichter zweifellos zutraf.[93] Das

– besonders unter Kaufleuten wohlbekannte – Forderungsrecht konnte zur Anwendung kommen, weil Dirslaus aufgrund der behaupteten Usurpation der Plebanstelle von den Bürgern Schadenersatz in Höhe von 100 Mark Silber Jahreseinkünften verlangte.[94] Ironischerweise hatten die findigen Anwälte des Dekanats die Kaufleute mit ihrem eigenen Recht geschlagen.

Jacobi ging sogleich in Revision und appellierte an die Kurie.[95] Dekan Dirslaus willigte aber in ein neues Schlichtungsverfahren ein.[96] Und dabei lehnte der Papst Jacobis Appellation im November 1320 ab![97] Wir können über die Hintergründe nur spekulieren. Es ist nicht auszuschließen, dass Jacobi seine Beziehungen zu Probst Johann Volek hatte spielen lassen. Erst anderthalb Jahre später kam das Schlichtungsverfahren zustande.[98] Die Beharrlichkeit der Bürger zahlte sich aus: Verglichen mit dem ersten Schiedsspruch von 1320 handelte es sich um einen deutlich günstigeren Kompromiss, der den Bürgern ein vermindertes Präsentationsrecht zugestand. Frenclin Jacobi und seinen Erben wurde ein Vorschlagsrecht für den Fall einer Vakanz der Plebanstelle eingeräumt, indem er aus zwei durch den Vyšehrader Dekan vorausgewählten Kandidaten wählen und seine Entscheidung dem Bischof präsentieren durfte, »als wären sie die legitimen Patrone«.[99] Franciscus de Lapide behielt seine Plebanstelle auf Lebenszeit und durfte an ihr nicht durch das Dekanat gehindert werden. Zwei Jahre später erkannten die Parochianen formell das Patronat des Vyšehrader Dekanats an und präsentierten Franciscus de Lapide mit Zustimmung des Dekans dem Bischof, der Franciscus investierte.[100] Damit war der Fall abgeschlossen.

Es ist ungewiss, was schließlich den Ausschlag für dieses gemäßigtere Ergebnis gab. Eventuell stand der Kompromiss im Zusammenhang mit einer Erneuerung des Bündnisses zwischen Frenclin Jacobi, Johann Volek und König Johann Ende 1322. Der König hatte Frenclin Jacobi 1322 kurzzeitig als Stadtrichter von Prag abgelöst.[101] In diesem Jahr war er selbst außer Landes, um Ludwig IV. zur Reichskrone zu verhelfen. Johann Volek hatte seinerseits 1322 kurzzeitig aufgrund einer Intrige des Adels gegen ihn ins Exil gehen müssen. Doch nach dem gemeinsamen Sieg König Johanns und Ludwigs IV. in der Schlacht von Mühlhausen kehrte Johann von Luxemburg nach Prag zurück, versöhnte sich mit Johann Volek und setzte diesen sowie auch Frenclin Jacobi wieder in ihre vorigen Ämter ein.[102] Hintergrund war nicht nur die Stabilisierung seiner Herrschaft in Böhmen, sondern auch seine wachsenden Geldbedürfnisse – denn am Niederrhein bereiteten sich neue Kriege vor.

Langfristig wurde die Teynkirche nicht als Kirche des Dekanats bekannt, sondern als die zentrale Prager Kaufmannskirche. Mit dem Teynhof, der Teynkirche und, ab 1338, dem Altstädter Rathaus nahmen die Bürger in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts den Altstädter Ring endgültig symbolisch in Besitz.[103] Dies hatten sie nicht zuletzt ihrer »halsstarrigen« (*contumax*), geschickten Prozessführung und dem gewichtigen Kapital der Gunst des Königs zu verdanken.

**Literatur**


Abdullahi, Johanes: Der Kaisersohn und das Geld. Freigebigkeit und Prachtentfaltung König Johanns von Böhmen (1296–1346). Luxemburg 2019.

[Ausst.-Kat. Praha 2011]: Ausst.-Kat. A Royal Marriage. Elisabeth Premyslid and John of Luxembourg – 1310. Hg. von Klára Benešovská. Praha, Galerie hlavního města Prahy Dům u kamenného zvonu, 4. 11. 2010–6. 2. 2011. Praha 2011.

[Ausst.-Kat. Praha/Nürnberg 2016]: Ausst.-Kat. Kaiser Karl IV. 1316–2016. Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung. Hg. von Jirí Fajt und Markus Hörsch. Prag, Nationalgalerie (Wallenstein-Reitschule), 15. 5.–25. 9. 2016; Prag, Karls-Universität, 14. 5.–31. 8. 2016; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 20. 10. 2016–5. 3. 2017. Praha 2016.

Benešovská, Klára: The House at the Stone Bell: Royal Representation in Early-Fourteenth-Century Prague. In: Opacic 2009, 48–63.

Benešovská, Klára: The Arrival of John and Elisabeth in Prague in December 1310. The Stone Bell House as the Royal City Residence. In: Ausst.-Kat. Praha 2011, 54–69.

Blaschke, Karlheinz/Jäschke, Uwe Ulrich: Nikolaikirchen und Stadtentstehung in Europa: von der Kaufmannssiedlung zur Stadt. Berlin 2013.

Bobková, Lenka: Jan Lucemburský: otec slavného syna [Johann von Luxemburg. Der Vater des berühmten Sohnes]. Praha 2018.

Böhm, Roland: Konrad von Waldhausen (C. de Austria), Reformprediger. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 4. Herzberg 1992, 441–444.

Boucheron, Patrick: Hof, Stadt und öffentlicher Raum: Krieg der Zeichen und Streit um die Orte im Mailand des 15. Jahrhunderts. In: Paravicini/Wettlaufer 2006, 229–248.

Bünz, Enno: Die Pfarrei im späten Mittelalter – zur Einführung. In: Bünz/Fouquet 2013, 9–19.

Bünz, Enno/Fouquet, Gerhard (Hg.): Die Pfarrei im späten Mittelalter. Ostfildern 2013 (Vorträge und Forschungen 77).

Čelakovský, Jaromir (Hg.): Codex iuris municipalis regni Bohemiae, Bd. 1: Privilegia civitatum Pragensium. Prag 1886.

Emler, Josef, Regesta diplomatica necnon epistolaria Bohemiae et Moraviae, Bd. 2: Annorum 1253–131. Prag 1882.

Emler, Josef: Petri Zittaviensis Cronica Aule Regie [Petra Žitavského kronika zbraslavská]. In: Fontes rerum Bohemicarum, Bd. 4, 1884, V–XVII, 3–337.

Emler, Josef: Regesta diplomatica necnon epistolaria Bohemiae et Moraviae, Bd. 3: Annorum 1311–1333, Prag 1890.

Gája, Robert: Dějiny kostela a farnosti sv. Havla v době předhusitské [Geschichte der Kirche und Pfarrei St. Havel in der vorhussitischen Zeit]. In: Musílek 2012, 72–98.

Hamsíková, Magdaléna / Peroutková, Jana / Scholz, Stefan (Hg.): Ecclesia docta: spolecenství ducha a umení: k životnímu jubileu profesora Jirího Kuthana. Praha 2016.

Hásková, Jarmila: Finanzquellen des Königs Johann von Luxemburg in Böhmen. In: Hémecht 33 (1981), 57–64.

Haverkamp, Alfred: »... an die große Glocke hängen«. Über Öffentlichkeit im Mittelalter. In: Jahrbuch des Historischen Kollegs (1996), 71–112.

Hledíková, Zděnka: Fundace pražských měšťanů do roku 1419 [Stiftungen der Prager Bürger bis 1419]. In: Documenta Pragensia 4 (1984), 121–137.

Hledíková, Zděnka: Biskup Jan IV. z Dražic (1301–1343) [Bischof Johann IV. von Drazitz (1301–1343)]. Praha 1991.

Hrdlička, Ladislav: Týnský dvůr a středověká Praha archeologický výzkum 1976–1986 [Der Teynhof und das mittelalterliche Prag]. Prag 2005.

Isenmann, Eberhard: Die deutsche Stadt im Mittelalter 1150–1550: Stadtgestalt, Recht, Verfassung, Stadtregiment, Kirche, Gesellschaft, Wirtschaft. Wien u. a. 2012.

Jacobi, Theodor: Codex epistolaris Johannis regis Bohemiae. Briefe des Königs Johann von Böhmen, seiner Verwandten und anderer Zeitgenossen. Nebst Auszügen aus Urkunden desselben Königs, als einer Ergänzung zu Friedrich Boehmer's Regesten. Berlin 1841.

Jaspert, Nikolas / Müller, Harald (Hg.): Klangräume des Mittelalters. Ostfildern 2023 (Vorträge und Forschungen/Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte 94).

Kaiser, Friedhelm Berthold/Stasiewski, Bernhard (Hg.): Stadt und Landschaft im deutschen Osten und in Ostmitteleuropa. Köln u. a. 1982 (Studien zum Deutschtum im Osten 17).

Kalina, Pavel: Architecture as a mise-en-scène of power: the Týn Church of the Virgin Mary in Prague in the pre-Hussite period. In: Umení 52 (2004), 123–135.

Kavka, František: Správci financí Karla IV. (Príspevek k dejinám ceské královské komory.). In: Numismatické listy 46 (1991), 138–150.

Kejř, Jiří: K privilegiu knížete Soběsava II. pro pražské Němce [Zum Privileg des Fürsten Sobieslav II. für die Prager Deutschen]. In: Pravněhistorické studie 14 (1969), 249–257.

Kejř, Jiří: Organisation und Verwaltung des königlichen Städtewesens in Böhmen zur Zeit der Luxemburger. In: Rausch 1972, 79–96.

Kejř, Jiří: Die verfassungsrechtliche Stellung der Städte und des Bürgertums im böhmischen Staat der Premysliden. In: Jahrbuch für Geschichte des Feudalismus 8 (1984), 225–248.

Klápšte, Jan: The Czech lands in medieval transformation. Leiden u. a. 2012.

Kurze, Dietrich: Pfarrerwahlen im Mittelalter. Ein Beitrag zur Geschichte der Gemeinde und des Niederkirchenwesens. Köln u. a. 1966.

Ledvinka, Václav / Pešek, Jiří: Praha. Praha 2000.

Lodigkeit, Klaus: Die Entwicklung des Abtretungsverbotes von Forderungen bis zum § 354 a HGB. Berlin u. a. 2004 (Deutsches und internationales Wirtschaftsrecht 42).

Machilek, Franz: Praga caput regni. In: Kaiser / Stasiewski 1982, 67–125.

Mezník, Jaroslav: Praha před husitskou revolucí [Prag vor der hussitischen Revolution]. Praha 1990.

[Mitterauer 2013 a]: Mitterauer, Michael: Historische Verwandtschaftsforschung. Wien 2013.

[Mitterauer 2013 b]: Mitterauer, Michael: Geistliche Verwandtschaft im Kontext mittelalterlicher Verwandtschaftssysteme. In: Mitterauer 2013 a, 27–50.

Monnet, Pierre: Trompeter, Ausrufer, Türmer, Glocken ... Eine Klanglandschaft der spätmittelalterlichen Stadt. In: Jaspert / Müller 2023, 241–265.

[Musilek 2011 a]: Musílek, Martin: Der Aufstand von Wiener, Krakauer und Prager Bürgern. Die Entwicklung der Stadteliten zu Anfang des 14. Jahrhunderts. In: Elita wladzy miasta Krakowa (2011), 379–400.

[Musilek 2011 b]: Musílek, Martin: Pět tisíc hřiven Ebruše Poplinova. Příspěvek k financnímu podnikání pražských a kutnohorských meštanských elit ve 13. a 14. století na základě výpovědi písemných pramenů [Die fünftausend Mark des Ebruš Poplinov. Beitrag zu den Finanzunternehmen der Stadteliten von Prag und Kuttenberg im 13. und 14. Jahrhundert auf der Grundlage der Schriftquellen]. In: Numismatický sborník 26 (2011), 117–135.

Musílek, Martin (Hg.): Havelské Mesto pražské ve stredoveku: historie, archeologie, stavební historie [Die Prager Altstadt/Gallusstadt im Mittelalter: Geschichte, Archäologie, Baugeschichte]. Praha 2012.

[Musílek 2013 a]: Musílek, Martin: Příbeh tří Mikulášu od Veže. Príspevek k otázce jejich totožnosti [Die Geschichte der drei Nikolaus vom Turm. Ein Beitrag zur Frage nach ihrer Identität]. In: Staletá Praha 29 (2013), 2–15.

[Musílek 2013 b]: Musílek, Martin: Rodina od Věže a její městská rezidence. Příspěvek k dějinám jednoho ze staroměstských věžovitých domů čp. 403/I [Die Familie »de Turri« und ihre städtischen Residenzen. Ein Blick auf die Geschichte des Hauses Nr. 403/I in Prag-Altstadt]. In: Pražský sborník historický 40 (2013), 333–347, Abb. 27–33.

Musílek, Martin: Patroni, klienti, príbuzní. Sociální svet Starého Mesta pražského ve 14. století [Patrone, Klienten und Verwandte: Die soziale Welt der Prager Altstadt im 14. Jahrhundert]. Praha 2015.

Musílek, Martin / Taibl, Pavel: Týnský dvůr neboli Ungelt – centrum (celo) zemského obchodu [Der Teynhof oder Ungelt – das Zentrum des (gesamt) böhmischen Handels. In: Kapitola vznikla v rámci projektu č. 20-10897Y »Obchod – peníze – lichva. Pražští měšťané v ekonomickém prostoru Evropy (13.–15. století)« [Dieses Kapitel ist Teil des von der tschechischen Akademie der Wissenschaften geförderten Projekts Nr. 20-10897Y, »Geld – Handel – Wucher. Prager Bürger im europäischen Wirtschaftsraum (13.–15. Jh.)«, unveröffentlicht.

Opacic, Zoe: Prague and Bohemia. Medieval Art. Architecture and Cultural Exchange in Central Europe. London 2009 (The British Archaeological Association Conference Transactions).

Outrata, Jan Jakub: Kostel Panny Marie před Týnem v Praze – architektonický vývoj ve středověku a současná oprava [Die Kirche Unserer Lieben Frau vor dem Teyn in Prag – architektonische Entwicklung im Mittelalter und aktuelle Restaurierung]. In: Staletá Praha 16 (1986), 147–169.

Paravicini, Werner / Wettlaufer, Jörg (Hg.): Der Hof und die Stadt. Konfrontation, Koexistenz und Integration in Spätmittelalter und Frühneuzeit. 9. Symposium der Residenzen-Kommission, Halle an der Saale, 25.–8. 9. 2004. Ostfildern 2006.

Pátková, Hana: Liber vetustissimus Atiquae Civitatis Pragensis: 1310–1518. Praha 2011.

Patschovsky, Alexander: Die Anfänge einer ständigen Inquisition in Böhmen. Ein Prager Inquisitoren-Handbuch aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Berlin u. a. 1975 (Beiträge zur Geschichte und Quellenkunde des Mittelalters).

Petitová-Bénoliel, Anna: L'église à Prague sous la dynastie des Luxembourg (1310–1419). Hilversum 1996.

Pick, Franz: Beiträge zur Wirtschaftsgeschichte der Stadt Prag im Mittelalter. I. Das Prager Ungeld im 14. Jahrhundert. In: Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen 44 (1906), 277–321.

Rausch, Wilhelm (Hg.): Stadt und Stadtherr im 14. Jahrhundert. Entwicklungen und Funktionen. Linz 1972 (Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas 2).

Reichert, Winfried: Landesherrschaft zwischen Reich und Frankreich. Verfassung, Wirtschaft und Territorialpolitik in der Grafschaft Luxemburg von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts. Trier 1993.

Reitemeier, Arnd: Kirchspiele und Viertel als »vertikale Einheiten« der Stadt des späten Mittelalters. In: Blätter für deutsche Landesgeschichte 141/142 (2005), 603–640.

Reitemeier, Arnd: Die Pfarrgemeinde im späten Mittelalter. In: Bünz / Fouquet 2013, 341–375.

Schlenz, Johann Evangelist: Das Kirchenpatronat in Böhmen. Beiträge zu seiner Geschichte und Rechtsentwicklung. Prag 1928.

Schley, Theo: Die Bürger und ihr König. Aufstiegschancen und Partizipation der Prager Stadteliten im Dienst Johanns des Blinden (1310–1346). Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades, vorgelegt an der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. 2023.

Schlotheuber, Eva: Die »größtmögliche Veränderung« (maxima mutacio) des Königreichs Böhmen. Peter von Zittau und die politische Wende Johanns von Luxemburg. In: Hamsíková / Peroutková / Scholz 2016, 105–128.

Šusta, Josef: Karel IV: otec a syn, 1333–1346 [Karl IV.: Vater und Sohn, 1333–1346]. Prag 1946.

Tadra, Ferdinand: Summa Gerhardi. Ein Formelbuch aus der Zeit des Königs Johann von Böhmen (etwa 1336–1345). In: Archiv für österreichische Geschichte 63 (1882), 305–594.

Tomek, Václav Vladivoj: Geschichte der Stadt Prag, Bd. 1. Prag 1856.

Tomek, Václav Vladivoj: Dějepis města Prahy [Geschichte der Stadt Prag]. Praha 1892.

Vogt, Ernst: Regesten der Erzbischöfe von Mainz von 1289–1396. Abt. 1, Bd. 1: 1289–1328. Darmstadt 1913.

Vojtíšek, Václav: O privilegiu knížete Soběslava pro pražské Němce a jeho konfirmacích [Über das Privileg des Herzogs Sobieslav für die Prager Deutschen und seine Bestätigung]. In: Příspěvky k českým pomocným vědám historickým 1 (1929), 311–322.

Weizsäcker, Wilhelm: Die älteste Urkunde der Prager Deutschen. Zur Kritik des Sobieslawschen Privilegs. In: Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen 75 (1937), 97–118.

Žalud, Zdeněk: Česká šlechta na dvoře Jana Lucemburského [Der böhmische Adel am Hof Johanns von Luxemburg]. Diss. Univerzita Karlova v Praze. Praha 2006.

Žalud, Zdeněk: Financiers to the Blind King: Funding the Court of John the Blind (1310–1346). In: Zaoral 2016, 59–75.

Zaoral, Roman (Hg.): Money and Finance in Central Europe during the Later Middle Ages. London 2016.

Žemlička, Josef: Havelské Mesto pražké: realita nebo fikce? In: Musílek 2012, 12–23.

Zoubek, F.J.: Frenclín Jakubův z Prahy. Obrázek historický z doby Jana Lucemburského [Frenclin Jacobi von Prag. Ein Zeitbild aus der Zeit König Johanns von Luxemburg]. In: Památky archeologické 8 (1868), 241–250.

**Anmerkungen**

**1** So die Aussage des Augenzeugen Johannes, Pleban der Kirche St. Johannes in Prag. Regesta Bohemiae et Moraviae 3, 249, Nr. 593: *Donatus vicarius[…] fuit […] ab eadem [ecclesia] violenter ejectus. Item interrogatus, per quem, dixit : quod per Eberlinum [de Lapide] et filium suum [Franciscum] et alios parochiales ipsius ecclesiae; [Donatus] […] trusus fuit ab altari, et offertorium de altari per filium Eberlinui laycum vi receptum fuit ei, alii clerici de ecclesia per dictos ejecti fuerunt*. – Zur Präsenz der de Lapides im Rat zwischen 1300 und 1348 siehe Tomek 1856 1892, 584–586. – Zu den de Lapides siehe Tomek 1856, 343 f.

**2** Zur Rolle der Bürger bei der Herrschaftsübernahme König Johanns siehe Schley 2023, Kap. II.2.

**3** Zum Teynprozess bereits Tomek 1892, 594 f. – Schlenz 1928, 12, 50, 60 f., 93. – Kurze 1966, 464 f. – Hledíková 1991, 73–75.

**4** Hledíková 1991.

**5** Die Urteilsschrift und die weiteren Dokumente sind aus den im Vyšehrader Kapitelsarchiv aufbewahrten Handschriften in Emlers Regesten ediert worden: Emler 1890, 244–252, Nr. 593.

**6** Petitová-Bénoliel 1996, 89 f.

**7** Petitová-Bénoliel 1996, 91.

**8** Petitová-Bénoliel 1996, 104.

**9** Gája 2012. – Petitová-Bénoliel 1996, 99.

**10** Schlenz 1928, 5–12.

**11** Klápště 2012, 394 f. – Zur Entwicklung des präkommunalen Prag siehe Ledvinka / Pešek 2000, 56. – Machilek 1982, 125–128.

**12** Blaschke / Jäschke 2013.

**13** Kejř 1969. – Weizsäcker 1937. – Vojtíšek 1929. – Čelakovský 1886, 1–3, Nr. 1: *Plebanum quem ipsi [theutonices] libenter elegerint ad ecclesiam eorum*.

**14** Gája 2012. – Musílek 2012. – Žemlička 2012.

**15** Emler 1890, 779 f., Nr. 1814: *quod d. Borywoy, dux Boemie, […] curiam hospitum que Tyn seu Leta curia vulgariter nuncupatur, in civitate nostra Pragensi […] cum redditibus, prouentibus, libertatibus et iuribus pertinentibus ad eandem ecclesie sepedicte (Pragensi) donavit*.

**16** Bünz 2013. – Reitemeier 2005. – Reitemeier 2013. – Isenmann 2012, 627–635.

**17** Mezník 1990, 44.

**18** Zu den Teyn-Parochianen gehörten führende Ratsfamilien, die am Altstädter Ring wohnten: Emler 1890, 240, Nr. 579: *Nos Jacobus Frenclini, Eberlinus et Conradus fratres dicti de Lapide, Conradus Pleyer, Otto Figoleys, Sifridus de Laeta curia, Henricus Negel, Hiltprandus Zwiflingeri, Guntherus et Friczco de Cutna, Nicolaus de Steklicz, Bohuslaus et Nicolaus, filii quondam Jeklini Frindigeri* (sic)*, Johannes et Polco filii quondam Jacobi Wolflini, Nicolaus* (sic) *Pesoldi, Merboto Henricus, Wolflinus pellifex, Petrus de Tust, Nicolaus Francisci, Pesoldus carnifex, Frenclinus Hopfneri, Paulus gener Hopfneri, Nicolaus Knobloch, Fridlinus pistor, Henricus dictus Rouber et Jeclinus dictus Pitzweckl et tota universitas parochianorum*.

**19** So legte es eine Wehrordnung im ältesten Prager Stadtbuch von 1371 fest: Pátková 2011, 145r, *vnser vrawen vierteil* [= die Teynpfarrei] *vnd send Leonardes vierteil […] send Niclas vierteil vnd send Gallen virteil*.

**20** Dafür setzten sie häufig die Gunst des Königs ein. Siehe etwa Jacobi 1841, 39, Nr. 86, Nr. 87.

**21** Mezník 1990, 48 f.

**22** Pátková 2011, 8r: *ipsa duo privilegia tenet et conservat Meinhardus Wolframi pro communitate civium et notario civitatis*. – Zum Patronat der Wolframs an der Nikolauskirche siehe Petitová-Bénoliel 1996, 49.

**23** Böhm 1992.

**24** Zur Baugeschichte siehe Outrata 1986.

**25** Kalina 2004.

**26** Boucheron 2006.

**27** Benešovská 2009.

**28** Kejř 1972. – Kejř 1984.

**29** Musílek / Taibl (unveröffentlicht).

**30** Monnet 2023. – Haverkamp 1996.

**31** So berichtet der Augenzeuge und Chronist Peter von Zittau, Emler 1884, 171: *Quandocumque cum maiori campana die crastina apud beatam Mariam in Leta curia pulsatum fuerit, mox de castris surgite et civitati* […] *appropinquate.*

**32** Hierauf weist auch hin: Kalina 2004.

**33** Benešovská 2011, 60, zur Fund-und Forschungsgeschichte des Hauses zur Steinglocke als Königshof Johanns von Luxemburg.

**34** Musílek / Taibl (unveröffentlicht). – Hrdlička 2005.

**35** Zur Kirchenlandschaft in Altstadt im 14. Jahrhundert siehe Petitová-Bénoliel 1996, 89.

**36** Petitová-Bénoliel 1996, 89. – Hledíková 1984, 122.

**37** Hledíková 1991, 60–73. – Kurze 1966, 460–464.

**38** Ausst.-Kat. Praha/Nürnberg 2016, 432 f., Kat.-Nr. 9.10 (Benno Baumbauer).

**39** Emler 1882, 480, Nr. 1120; 501, Nr. 1169; 517, Nr. 1194; 560 f., Nr. 1299.

**40** Emler 1882, 825, Nr. 1921.

**41** Emler 1882, 825, Nr. 1921: *volentes, ut decanus, qui pro tempore fuerit, omnes obvenciones et proventus ecclesie memorate suis valeat usibus applicare, sustentacione perpetui vicarii, quem nobis et successoribus nostris presentare tenebitur, congrua reseruata. Per hanc tamen unionem eximere non intendimus, sed pocius ipsam in nostra ac successorum nostrorm consistere decernimus potestate.*

**42** Emler 1884, 134 f.: *Quomodo tam barones quam cives Bohemie Johannem, Heinrici Romani regis filium primogenitum pro rege sibi dari postulaverint.*

**43** Emler 1890, 17 f., Nr. 42.

**44** Emler 1890, 17, Nr. 42: *quia non decebat aliud.*

**45** Hledíková 1991, 73.

**46** Hledíková 1991, 56–59 .

**47** Hledíková 1991, 50–73.

**48** Hledíková 1991, 73. – Schlenz 1928, 60 f.

**49** Emler 1890, 162, Nr. 405: *ex officii nostri debito unicuique justitiam reddere teneremur, magistro Gregorio, decano s. Egidii Pragar. meminimus commisisse quod praedictis partibus convocatis ipsam causam mediante justitia terminaret. Qui tamtummodo parte civium vocata praefatis canonicis minime vocatis nec convictis praesentatum a plebezanis de ipsa ecclesia investivit.*

**50** Über Bavors Rolle in den Reformbemühungen siehe Hledíková 1991, 102–105. – Emler 1890, 162, Nr. 405.

**51** Jüngst Schley 2023, Kap. I.6.2. – Zu Wolfram und seiner Familie siehe Tomek 1856, 336.

**52** Dem Chronisten und Augenzeugen Peter von Zittau zufolge bestand die Delegation aus Heidenreich von Sedletz, Konrad von Königsaal, Johann von Plass, Johann von Wartenberg, Bohusch von Merica, Otto, Vertreter des Herrn Wilhelm Waldeck von Hase, den Prager Bürgern Konrad Kornpuhl, Otto Figoleis, Ebrusch Poplin, Eberlin de Lapide, aus Kuttenberg den Vizeplebanen Tilman und Konrad; siehe Emler 1884, 136.

**53** Benešovská 2009.

**54** Vogt 1913, 246, Nr. 1404 (15. Feb. 1311): *in civitate Pragensi in hospitio Conradi dicti vome Kornbuhele in quo … archiepiscopus hospitabatur.*

**55** Schley 2023, Kap. II.3. – Die Stadtrechnungen 1310–1322, siehe Pátková 2011, 42r–53r.

**56** Aus den Stadtrechnungen: Pátková 2011 [1311], fol. 39v: *Item nunciis missis ad cesarem, videlicet Eberlino de Lapide et Friczone* (!) *de Gallis dedminus CC et L sexagearum.*

**57** Siehe die wissenschaftliche Edition von Pátková 2011.

**58** Musílek / Taibl (unveröffentlicht). – Schley 2023, Kap. II.3. – Pick 1906.

**59** Kalina 2004.

**60** Schley 2023, Kap. II.3.4. – Abdullahi 2019, 81–86. – Bobková 2018, 110–115. – Schlotheuber 2016.

**61** Zu ihrer Datierung 1317 siehe Schley 2023, Kap. II.3.1. – Pátková 2011, fol. 6or.

**62** Bobková 2018, 115 f.

**63** Zum Prozess und der Diözesenverwaltung in Johanns Abwesenheit siehe Hledíková 1991, 99–124.

**64** Hledíková 1991, 100.

**65** Schlotheuber 2016, 120.

**66** Schley 2023, Kap. III.1.2. – Zum Hergang siehe Musílek 2011a, 386–389. – Mezník 1990, 35.

**67** Hledíková 1991, 101 f.

**68** Hledíková 1991, 102 f.

**69** Hledíková 1991, 105 f.

**70** Emler 1890, 225–227, Nr. 544.

**71** Emler 1890, 227, Nr. 545.

**72** Emler 1890, 234 f., Nr. 559: *Johannes episcopus, servus servorum dei etc. Volentes igitur […] mandamus […] quatenus ambo vel alter vestrum in ecclesia s. Marie in Tyn Prage sita publice omnes parochiales illius ecclesie citetis et evocetis, ut coram nobis per se seu syndicum sive procuratorem legitimum in casto Pragensi in vigilia Purificationis b. Mariae […] aput Pragensem ecclesiem majorem debeant comparere.*

**73** Emler 1890, 245, Nr. 593.

**74** Emler 1890, 239, Nr. 575, 7. Mai 1320: *patroni ipsius ecclesiae, cives Pragenses de unanimi nostra voluntate et consensu facimus, constituimus discretum et honestum virum Franciscum Jacobi, judicem civitatis Pragensis, compatronum nostrum, nostrum procuratorem.*

**75** Erste Nennung als Stadtrichter 5. Mai 1320: Abdullahi 2019, 262 f., 262, Anm. 891, 290, mit Anm. 1020. – Bobková 2018, 344, 372. – Žalud 2016, 66–68. – Musílek 2015, 64, 169. – Reichert 1993, 294. – Kavka 1991, 30. – Mezník 1990, 35 f., 41, 47. – Hásková 1981, 59 f. – Šusta 1946, 58, 62, 84, 97–99, 109, 111, 113, 114, 126, 131–133, 218, 221, 222, 352. – Emler 1890, 239 f., Nr. 575; 344, Nr. 866. – Zoubek 1868.

**76** Emler 1890, 240, Nr. 578, 21. Nov. 1318: *Johannes et Polco filii quondam Jacobi Wolflini.*

**77** Schley 2023, Kap. 1.5.3, 1.6.3. – Musílek 2011b. – Musílek 2013a. – Musílek 2013b. – Zur Geschichte dieser Familie siehe Tomek 1856, 336 f.

**78** Zur Intimität geistlicher Verwandtschaft siehe Mitterauer 2013b.

**79** In einem Brief von 1331 bezeichnet Johann Volek Frenclin Jacobi als seinen *compater.* Jacobi 1841, 59, Nr. 137.

**80** Emler 1884, 158 f.

**81** Siehe die Ratslisten bei Tomek 1892, 582–587.

**82** Schley 2023, Kap. II.3.6. – Schlotheuber 2016, 121.

**83** Emler 1884, 253: *Plures autem de cognacione Jacobi de civitate ad regem clandestine venerunt et regi derelictis civibus adheserunt.*

**84** Tadra 1882, 387–390.

**85** Fragmente des Briefverkehrs zwischen Frenclin Jacobi und König Johann sind erhalten in der Formularsammlung Jacobi 1841.

**86** Tomek 1892, 595.

**87** Emler 1882, 560, Nr. 1299, 2. Sept. 1283: *ipsum Michaelem in hiis scriptis excommunicamus.* – Emler 1890, 225, Nr. 544.

**88** Patschovsky 1975.

**89** Emler 1890, 251, Nr. 593: *divina praesentia praedictorum parochianum contumaciam replente.*

**90** Hledíková 1991, 115 f.

**91** Emler 1890, 250, Nr. 593.

**92** Emler 1890, 240 f., Nr. 579 (Argument des Dirslaus); 248, Nr. 593: *ecclesiae praedictae cessionem fecerunt ipsius et in potentiorem personam, et secundum jura jactura causae hiis afficitur, qui lite pendente cedit juri suo sive actioni potentiori* (Urteilsbegründung).

**93** Lodigkeit 2004, 22.

**94** Emler 1890, 247, Nr. 593: *qui mihi debentur, quos aestimo ad centum marcas denariorum grossorum pragensium.*

**95** Emler 1890, 252, Nr. 594.

**96** Emler 1890, 261, Nr. 616, 4. Oktober 1320.

**97** Emler 1890, 298, Nr. 734, 15. November 1321.

**98** Emler 1890, 335, Nr. 845, 24. Februar 1323.

**99** Emler 1890, 340, Nr. 857: *quod dictus Franciscus [= Frenclin Jacobi] judex et sui successores seu heredes in qualibet vacatione juris vel facti ecclesiae dictae s. Mariae a tempore scientiae infra tres menses teneantur d. decano ecclesiae Wissegradensis praedicto et suis successoribus decanis praesentare duas personas dignas et capaces, altera erarum, quae per dictum d. decanum et suos successores praeelecta fuerit, d. episcopo diocesano loci repraesentanda tamquam a patronis legitimis et confirmanda per eum ad dictam ecclesiam s. Marie pro vicario perpetuo.*

**100** Emler 1890, 425, Nr. 1087, 26. April 1325.

**101** Emler 1890, 316, Nr. 779, 13. März 1322: *Conradus Iunossii iudex.*

**102** Žalud 2006, 91 f.

**103** Kalina 2004.

# Zisterzienser





# Herrscherliche Repräsentation in der Architektur des Klosters Chorin?

## Kritische Überlegungen zur Funktion der Westanlage

GERHARD WEILANDT

Im Jahr 1976 erschien Martin Warnkes Buch »Bau und Überbau«.[1] Schon der auf Karl Marx anspielende Titel machte die politischen Ansprüche des Autors deutlich: Im Gefolge der 68er Studentenbewegung wollte auch die traditionell bürgerlich-konservative Kunstgeschichte nicht mehr das sein, was sie bis dahin gewesen war. Man war nun politisch engagiert und links, interpretierte auch die mittelalterliche Architektur im Sinne einer »politischen Ikonografie« und eines repräsentativen »Anspruchsniveaus« der Bauherrn.[2] Dieser programmatisch vorgetragene Ansatz verlor in den Folgejahren seine ideologische Zuspitzung und führte zu zahlreichen höchst fruchtbaren Ergebnissen. Am relevantesten ist wohl das Buch von Dieter Kimpel und Robert Suckale von 1985 über die gotische Architektur in Frankreich, das immer noch eine Fundgrube an Ideen ist, auch wenn manche Thesen der Autoren mit der Zeit naturgemäß etwas Patina angesetzt haben.[3] Heute, ein halbes Jahrhundert nach »Bau und Überbau«, ist es an der Zeit, die mittlerweile längst vertraut gewordenen politischen Deutungen von Architektur auf ihre Gültigkeit zu überprüfen. So auch im Fall des Zisterzienserklosters Chorin, dem größten Bauvorhaben in der Mark Brandenburg am Ende des 13. Jahrhunderts.

Das 1272/73 von den Askanischen Markgrafen begründete und bis um 1300 baulich vollendete Kloster war einer der Stütz- und Schwerpunkte der Landesherrschaft, daran besteht kein Zweifel (Abb. 1). Die daran anschließende Frage, mit der ich mich im Folgenden beschäftige, lautet: Wie schlägt sich diese herausragende politisch-wirtschaftliche Bedeutung des Klosters in seiner Architektur nieder? Oder, noch grundsätzlicher gefragt: Schlägt sich dieser außerkünstlerische Rang überhaupt in der Architektur nieder, ist also die Architektur Chorins – um mit Günther Bandmann zu sprechen – ein Bedeutungsträger?[4]

In der Forschungsdiskussion um diese Frage spielte insbesondere die Westempore der als Ruine ohne südliches Seitenschiff und ohne Gewölbe erhaltenen Klosterkirche eine wesentliche Rolle. Die Empore ist heute nicht mehr vorhanden, aber es haben sich eindeutige Spuren am Bau, und zwar an den beiden westlichen Pfeilerpaaren des Mittelschiffs, erhalten. Daraus ergibt sich, dass die Empore die beiden westlichen Joche des Kirchenschiffs einnahm (Abb. 2). Schon Walther Schleyer war 1928 der Meinung: »Da die Stiftung Chorins offenbar aus dynastischen Gründen erfolgte, wird man kaum fehlgehen, wenn man annimmt, daß man in ihr [d. h. der Westempore, G. W.] den Landesherrn einen hervorragenden Platz zur Teilnahme an gewissen Gottesdiensten schaffen wollte, dem, wie allen Laien, das Betreten der eigentlichen Mönchskirche nicht gestattet war.«[5]

Diese These, der auch Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth und mit ihm fast die gesamte jüngere Literatur folgte,[6] stand lange Zeit ohne tiefergreifende Rechtfertigung da. Schriftquellen, welche über die Nutzung der Westempore im Mittelalter Aufschluss geben könnten, existierten nicht und sind bis heute nicht aufgetaucht. Es ist weder bezeugt, dass sich ein Askanier jemals dort aufgehalten hätte, noch wissen wir positiv, welche Funktionen diesem Bauteil im Rahmen des Klosterlebens zukam. Auch die Bautraditionen der Zisterzienser helfen nicht bei der Lösung des Problems, da Westemporen in Zisterzienserkirchen nicht üblich waren.[7]

Eine scheinbare Lösung bot sich durch einen Formvergleich mit den karolingisch-ottonischen Westwerken an, die in der Literatur seit den 1950er Jahren als Kaiser- bzw. Herrscheremporen galten.[8] Die Forschung wurde insbesondere von Wilhelm Effmann zu Beginn des 20. Jahrhunderts begründet. Er übertrug den Begriff »Westwerk«, den Josef Bernhard Nordhoff 1873 geprägt hatte,[9] der also kein mittelalterlicher Begriff ist, auf karolingische Westbauten, insbesondere in Werden,[10] Corvey[11] oder Centula-St. Riquier.[12] Effmann erschloss einen Bautypus, dem er folgende Eigenschaften zuschrieb: Es waren »kräftige, wuchtige Thurmanlagen«, die den Charakter einer eigenständigen »Vorkirche« vor der Hauptkirche hatten. Westwerke waren von Nebenräumen und Emporen umgeben, die sich durch Mehrgeschossigkeit auszeichneten.[13] Als die vollkommene Verwirklichung eines Westwerks galt Effmann die Corveyer Westanlage (Abb. 3).[14]

Mit dieser Definition eines Bautyps ist noch keine Verbindung zu seiner Nutzung als Herrscherempore hergestellt. Auch in den genannten Fällen, die Effmann als Westwerke bezeichnete, existiert kein Quellenbeleg über eine Verwendung bei Herrscherbesuchen. Diese Verbindung stellte erst Alois Fuchs her, der 1950 kurzerhand definierte: »Die Westwerke sind Kaiserkirchen, näherhin Pfalzkapellen oder Hofkirchen, die von Klöstern und Bischöfen für den Besuch des Herrschers bereitgestellt wurden.«[15] Diese These wurde von der Forschung lange Zeit allgemein akzeptiert, die Nutzung als Herrscherloge galt als eine wesentliche Funktion der »Westwerke«.[16] Sie war auch zu verführerisch: Ein epochenspezifischer Bautypus erhielt damit eine zeittypische Funktion, die ihn nobilitierte. Als initiales Bauwerk galt das Aachener Münster, auf dessen Westempore der Thron Karls des Großen stand. Diese karo-



**Abb. 1** Chorin, Klosterkirche, Westfassade (Foto: Kloster Chorin).

lingische Pfalzkapelle habe als Vorbild für die späteren Westwerke gedient, auf denen ebenfalls ein Herrscherthron angenommen wurde.

Mit der Vorstellung vom Westwerk als Herrscherempore schien auch eine Lösung des Problems der Westanlage in Chorin gefunden zu sein: Auch hier habe sich – wenn nicht der Kaiser, so doch immerhin der askanische Landesherr – unbemerkt eingefunden, um dem Gottesdienst der Mönche zu folgen.[17] Die alte, von Walther Schleyer eingangs zitierte Vermutung hatte so eine scheinbare Bestätigung und wissenschaftlich fundierte Begründung gefunden. Ernst Badstübner formulierte 1984 in Bezug auf Chorin: »Der Herrscher fungiert in seiner Kirche, er ›erscheint‹ in der Ekklesia wie in einem



**Abb. 2** Chorin, Klosterkirche, Reste der Westempore (Foto: Gerhard Weilandt).

Westwerk der frühen Kaiserzeit.«[18] Und derselbe Autor unterstellte noch 2008 mit Blick auf die Choriner Westfassade den Einfluss »landesherrschaftlicher Kräfte«. Dies »wird durch einen Blick auf den Giebel an der Westseite bestätigt, mit dem Abbild, nicht mit der Verkörperung, sondern nur mit dem […] in der Fläche verbleibenden Abbild von Herrschaftsarchitektur in Form eines – zu assoziierenden – dreitürmigen Westwerkes«.[19] Haben die Askanier also Einfluss auf die Form der Kirchenarchitektur genommen, waren sie die Spiritus Rectores der Choriner Anlage? Mit dieser weitreichenden These, die in ähnlicher Weise bis in die aktuelle Forschungsdiskussion vertreten wurde, sind zahlreiche Unwägbarkeiten verbunden. Es sind insbesondere vier Vorausset-



**Abb. 3** Corvey, Westwerk (Foto: Gerhard Weilandt).

zungen, die erfüllt sein müssen, damit wir von einer Herrscherempore in Chorin sprechen können:

1. Die Empore des Aachener Münsters diente tatsächlich als Kaiserloge Karls des Großen.

2. Die Westwerke rezipierten diese Funktion als Kaiserloge.

3. Der Choriner Westbau orientierte sich formal an den karolingisch-ottonischen Westwerken.

4. Der Choriner Westbau rezipierte nicht nur die Form, sondern auch die architektursymbolische Bedeutung und die Funktion der Westwerke bzw. der Empore des Aachener Münsters.

Erst wenn alle vier Voraussetzungen erfüllt sind, kann man davon sprechen, dass die Westempore in Chorin als Herrscherloge angesehen wurde bzw. als solche diente. Doch ist das nicht der Fall. Ich kann an dieser Stelle den Gang der Forschung der letzten Jahre auch nicht annähernd zusammenfassen und muss mich deshalb auf eine ganz kurze Referierung der Ergebnisse beschränken:

1. Die Auffassungen über die Funktion der Westempore des Aachener Münsters sind nicht einhellig. Es wird ernsthaft diskutiert, ob der dort aufgestellte Thron schon zur Zeit Karls des Großen oder erst in ottonischer Zeit dort aufgestellt wurde. Die jüngste dendrochronologische Untersuchung datiert den hölzernen Kern des Thrones auf die Zeit um 800,[20] doch wurde nach Katharina Corsepius der gesamte Thron erst im 10. Jahrhundert unter Verwendung karolingischer Spolien montiert und auf der Westempore aufgerichtet, wo er den karolingerzeitlichen Salvatoraltar ersetzte.[21]

2. Selbst wenn es einen festen Thron bereits zur Zeit Karls des Großen auf der Aachener Westempore gegeben hat, ist die Übertragung der Funktion einer Herrscher-

loge von Aachen auf die sog. »Westwerke« aus zweierlei Gründen wenig wahrscheinlich. Zum einen ist die als »Westwerke« bezeichnete Gruppe von Westanlagen formal derart inhomogen, dass von einem einheitlichen Bautypus, der auf Aachen zurückzuführen sei, kaum gesprochen werden kann. Dagmar Schönfeld de Reyes formulierte es 1999 drastisch: »Der Terminus ›Westwerk‹ ist für die Klassifizierung von Westbauten unbrauchbar.«[22] Und selbst wenn die »Westwerke« sich an Aachen orientiert hätten, dann wäre noch zu beweisen, dass damit auch der Zweck der Aachener Empore übertragen worden wäre. Ich sage es mit den Worten von Renate Kroos: »›Form follows function‹ stimmt schon oft nicht, und ›function follows form‹ m. W. im Mittelalter noch weniger.«[23] Es gibt keine konkreten Hinweise auf die Nutzung der Westanlagen in Corvey, Centula und anderswo als Herrscheremporen. Stattdessen deutet einiges darauf hin, dass etwa die Westanlage von Corvey als Sängerempore genutzt wurde.[24] Christoph Brachmann formulierte den Sachverhalt so: »Man hat es hier [bei den sog. Westwerken, G. W.] mit einem geradezu klassischen Fallbeispiel zu tun, dass griffige Lösungsmodelle, die die ältere Forschung entwickelt hatte und die sich im Laufe der Jahrzehnte immer mehr zu Tatsachen verfestigten, einer Überprüfung nur noch eingeschränkt standhalten.«[25]

3. Zwischen dem Choriner Westbau und den karolingisch-ottonischen sog. Westwerken gibt es keine Verbindung in Bezug auf den Bautypus: Chorin hat weder einen ausgeprägten Turm, noch hatte die Westanlage den Charakter einer eigenständigen Vorkirche vor der Hauptkirche, noch war sie von mehrgeschossigen Nebengebäuden bzw. Emporen umgeben. In Chorin gab es eine zweijochige Westempore, kein Westwerk im Sinne der älteren architekturhistorischen Forschung.

4. Da weder die Funktion der sog. Westwerke als Kaiserkirchen gesichert oder auch nur wahrscheinlich ist und da zudem Chorin zum Bautypus der Westwerke keine Beziehungen hat, ist die These von der Nutzung der Choriner Westanlage für die Herrschaftsrepräsentation der Askanier von dieser Seite nicht aufrecht zu erhalten.

Hinzu kommt die ganz grundsätzliche Frage, was die askanischen Landesherren mit der Inanspruchnahme der Empore bezwecken sollten. Immer wieder war davon die Rede, sie hätten an der Liturgie der Mönche teilnehmen wollen, die am Hochaltar zelebriert wurde. Dafür war die Empore ein ausgesprochen ungünstiger Ort, da sie sich buchstäblich in der größtmöglichen Entfernung vom Hochaltar befand. Dieser war zudem von der Empore aus nicht einmal sichtbar, da in der Mitte des Langhauses, zwischen Mönchschor und westlichem Kirchenschiff, eine Chorschranke eingezogen war,[26] auf der üblicherweise ein großformatiges Triumphkreuz angebracht war.[27] Die mittelalterlichen Klosterkirchen waren bei weitem nicht so leer, wie es die purifizierenden Restaurierungen v. a. des 19. Jahrhunderts suggerieren. Das gilt nicht nur, aber auch und im Besonderen für die Klosterruine Chorin.

Auch für die Pflege der liturgischen Memoria war die Westempore kein geeigneter Ort. Bei Ausgrabungen im Jahr 1885 wurden im nördlichen und südlichen Querhausarm und vor dem Hochaltar der Klosterkirche insgesamt neun Grüfte freigelegt (Abb. 4, blau umrandet).[28] Chor und Querschiff sind vielerorts in Zisterzienserkirchen die bevorzugten Begräbnisorte der Stifter. Da außerdem die Verteilung und Gestaltung der Grabkammern auf einen abgestimmten Gesamtplan schließen lassen und ihre Zahl den in Chorin bestatteten Askaniern entspricht, haben Manfred Krause und Bettina Wittkopp sie überzeugend als die Askaniergrablegen identifiziert.[29] Diese Grabstätten aber waren von der Westempore genauso wenig sichtbar wie der Hochaltar. Wenn die lebenden Askanier ihrer verstorbenen Angehörigen gedenken wollten, dann mussten sie in die Nähe der Gräber gelangen. Dazu nutzten sie am sinnvollsten den nördlichen Eingang zur Kirche.[30] Von hier aus war der Zugang zu den Gräbern leicht möglich.

Fassen wir die Überlegungen bis hierher zusammen: Der Bautypus der Choriner Westempore lässt sich nicht eindeutig als Herrscherempore interpretieren. Das schließt eine solche Nutzung zwar nicht grundsätzlich aus, doch muss es konkrete Hinweise geben und müssen weitere handfeste Kriterien erfüllt sein, um diese Nutzung in Chorin zu sichern. Schriftquellen fehlen vollständig. Direkt gegen die Westempore als Ort herrscherlicher Repräsentation spricht, dass sie aufgrund ihrer Lage weder für die Teilnahme am Gottesdienst der Mönche noch für die Pflege der liturgischen Memoria geeignet war. Infolgedessen müssen wir uns nach anderen Anhaltspunkten umsehen, wenn wir zu klären versuchen, warum man diese Empore anlegte und wozu sie diente. Dazu muss der Bau selbst befragt werden, da aussagekräftige Schriftquellen – wie gesagt – vollständig fehlen.

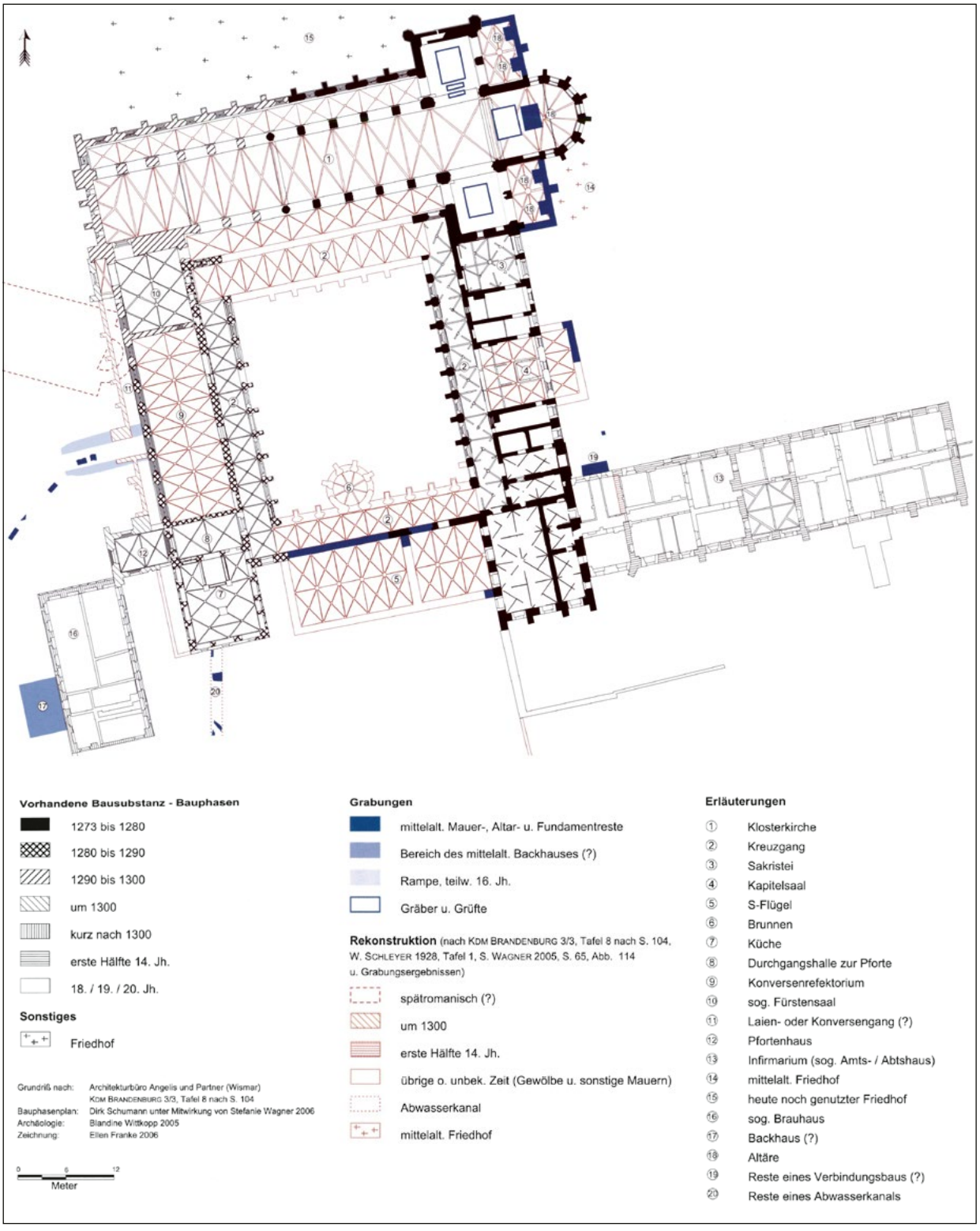



**Abb. 4** Chorin, Klosterkirche, Grundriss nach dem Brandenburgischen Klosterbuch (Foto: HEIMANN / NEITMANN / SCHICH, 2007, 358).

Wir konzentrieren uns auf den um 1280–1300 entstandenen Westflügel der Gebäude um den Kreuzgang, von dem aus der Zugang zur Westempore erschlossen wurde. Er diente zur Unterbringung der Konversen, der Laienbrüder. Den Hauptteil dieses Westflügels nahm im Untergeschoss das Cellarium ein, das uns an dieser Stelle nicht weiter interessieren muss.[31] Darüber im Erdgeschoss befand sich das Refektorium der Konversen (Abb. 4, Nr. 9), die nicht ohne weiteres in den Klausurbereich des Klosters gelangen konnten und deshalb von ihm räumlich getrennt waren.[32] Nördlich dieses Speisesaals in Richtung Kirche schloss sich der sog. »Fürstensaal« an (Abb. 4, Nr. 10), auf den wir gleich zu sprechen kommen. Im Obergeschoss darüber lag der Schlafsaal, das Dormitorium der Konversen, das sich nicht nur über dem Refektorium erstreckte, sondern auch die Fläche über dem »Fürstensaal« einbezog und somit unmittelbar an die Kirche in der Höhe der Empore anschloss. Laienrefektorium und -dormitorium sind in ihrer Funktion unbestritten, ihre Lage entspricht der in anderen Zisterzienserklöstern.[33]

Von der Nordseite des Dormitoriums im Obergeschoss aus gelangte man unmittelbar und auf derselben Ebene in wenigen Schritten auf die Empore der Kirche.[34] Auch vom Refektorium im Erdgeschoss war es zur Empore nicht weit (Abb. 11). Man ging durch den »Fürstensaal« und von dort durch ein Portal (Abb. 5 links) in das südliche Seitenschiff der Kirche, das heute nicht mehr existiert. Dann wandte man sich sogleich nach links und ging durch eine kleine Pforte (Abb. 5 rechts) über die sehr schmale Treppe, die zwischen »Fürstensaal« und Kirche eingefügt war (Abb. 6), nach oben, wo man direkt vor der Empore herauskam.[35]

Die Funktion der Westempore lässt sich aus den Wegen von und zu ihr nicht sicher erschließen. Es ist aber klar erkennbar, dass der Zugang insbesondere für die Konversen ohne weiteres möglich war, ja sogar dass es kurze und konsequent angelegte Wege waren, die dorthin führten. Damit ist die Einbeziehung der Empore in die klösterliche Liturgie wahrscheinlich: entweder als erweiterter Raum für die Konversen, falls sie zu zahlreich waren, um im Kirchenschiff auf ebener Erde Platz zu finden; oder als Raum für kranke Konversen, die den kurzen Weg vom Dormitorium relativ mühelos bewältigen konnten und von den Gesunden abgesondert blieben, um sie nicht anzustecken. Denkbar ist aber auch die Funktion als Ort des liturgischen Hl. Grabes in der Karwoche, für das eine Position im Westen der Kirche wegen des Vorbilds in der Grabeskirche zu Jerusalem durchaus sinnvoll wäre. Möglich ist natürlich auch eine Kombination dieser Varianten. Allerdings gibt es keine Nachrichten dazu, deshalb ist Zurückhaltung bei der Deutung geboten.

Betrachten wir nun denjenigen Raum näher, der als zweiter Repräsentationsort der Askanier angesehen wurde und für den sich die Bezeichnung »Fürstensaal« eingebürgert hat (Abb. 7, 8). Er liegt ebenerdig und schließt nördlich an das Refektorium der Konversen an (Abb. 4, Nr. 10). Zwei Säulen stützen die Gewölbe dieses zweischiffigen und dreijochigen Raumes. Er wird erstmals 1885 ohne nähere Begründung als »Fürstlicher Vorsaal« bezeichnet.[36] Im Anschluss daran vermutete Friedrich Adler 1898 in ihm »eine besondere Empfangshalle für Fürsten und geistliche Würdenträger«.[37] In der neueren Literatur heißt er durchgehend »Fürstensaal«, doch ist das erst eine Bezeichnung des 20. Jahrhunderts.[38] In der ältesten fassbaren Überlieferung des 17. Jahrhunderts heißt er »Devotionskammer des Abtes«.[39] Im Inventar von 1927 wird aus dieser Benennung geschlossen: »Sie deutet unzweifelhaft auf die Bestimmung des Raumes als Empfangsraum für vornehme Gäste, im besonderen der Markgrafen hin«.[40] Dies ist eine mutwillige Fehlinterpretation. Eine »Devotionskammer« – was auch immer genau damit gemeint sein mag – ist gerade kein öffentlicher Raum, sondern einer der privaten Andacht. Allerdings sollte man die Bezeichnung des 17. Jahrhunderts in ihrer Aussagekraft nicht überbewerten, da das Refektorium der Konversen zur selben Zeit »des Abtes Tafelstube« genannt wird.[41] Die Nutzung des »Fürstensaals« für Repräsentationszwecke ist nicht gesichert, weder durch den Abt von Chorin noch durch weltliche Große, auch wenn das bis in die jüngste Zeit hin vertreten wird.[42] Seine vermeintliche Ausstattung mit Kaminen in zwei Nischen an der Ostseite, welche den Raum für die hohen Herrschaften angeblich angenehmer gestaltet hätten (Abb. 8),[43] ist durch neuere bauarchäologische Untersuchungen widerlegt, da sich dort keinerlei Spuren von Ruß fanden.[44]

Der »Fürstensaal« hat die Aufmerksamkeit der Forschung aufgrund seiner Lage, aber auch wegen seiner Ausstattung mit Wandmalereien erregt.[45] Es handelt sich um einen Zyklus der Kindheit Christi aus der Zeit um 1300, der ursprünglich wohl alle Wände füllte. Davon sind nur zwei Szenen in der rechten Lünette der Nordwand fragmentarisch und sehr verblasst erhalten (Abb. 7). Im Wesentlichen sind lediglich Teile der Unter-



**Abb. 5** Chorin, Ausgang vom sog. »Fürstensaal« links und Eingang zur Emporentreppe rechts (Foto: Gerhard Weilandt).



**Abb. 6** Chorin, Aufgang vom südlichen Seitenschiff zur Empore (Foto: Gerhard Weilandt).

zeichnung in einem stark restaurierten Zustand noch sichtbar (Abb. 9). Die linke Szene stellt die *Anbetung der Hl. Drei Könige* dar. Die Weisen nähern sich mit ihren Geschenken der thronenden Muttergottes am rechten Bildrand. Der erste König und die Madonna sind nur noch sehr schwer zu erkennen, da sie wenig später (noch im 14. Jahrhundert)[46] mit einer Taufe Christi übermalt wurden – Maria mit dem Täufling, der König mit dem Täufer (Abb. 10). Warum dies geschah, ist unbekannt. Möglicherweise ging die Umgestaltung mit einem Funktionswandel des Raumes einher, ohne dass wir Näheres wüssten.[47]

Rechts schließt sich der *Bethlehemitische Kindermord* an, von der Anbetungsszene durch ein schmales Fenster getrennt, das die dahinter liegende Treppe zur Empore beleuchtet. Hier ist die Leserichtung von rechts nach links: Am rechten Bildrand thront Herodes, beraten von einem Schelm mit Narrenkappe[48]. Davor reihen sich in abwechselnder Folge zwei Soldaten und zwei Frauen auf. Der erste Soldat erhält den Auftrag zur Ermordung der Kinder von dem Herrscher, der in der Linken sein Szepter hält, während er die Rechte befehlend ausstreckt. Die erste Frau hat die Arme in Verzweiflung erhoben. Es folgt der zweite Soldat, der im Begriff ist, ein Kind, das er am Schopf gepackt hat, mit dem Schwert zu durchbohren. Dahinter steht die zweite Frau, die ihren Sohn auf den Armen trägt und fest an sich gedrückt hat, um ihn zu schützen. Dieses zweite Kind, das offenbar noch lebt, macht eine Interpretation dieser Szene etwa als Urteil Salomos unmöglich, es muss sich um den Kindermord handeln. Darüber, von dem unteren Bildregister durch einen Blattfries getrennt und beide Szenen zusammenfassend, thront ein König mit nicht mehr lesbarem Schriftband, für dessen noch unlängst vorgetragene Deutung als König Salomo[49] es keinen konkreten Anhaltspunkt gibt.

Die ältere Forschung hatte den *Kindermord* irrtümlich mit einer Darstellung des Urteils Salomons identifiziert und daraus geschlossen, der Landesherr habe sein Herrschaftsverständnis an dem Vorbild des weisen Salomo orientiert.[50] Obwohl dies ganz offensichtlich nicht korrekt ist, konnte diese Fehlinterpretation die



**Abb. 7** Chorin, sog. »Fürstensaal« nach Norden (Foto: Kloster Chorin).

Identifizierung des Raumes als Empfangsraum für den Landesherren – deshalb der Name »Fürstensaal« – befördern. In Wirklichkeit handelt es sich um Teile eines Zyklus der Kindheit Christi, der sich offenbar – wie Jan Raue feststellte – über den ganzen Raum hinzog, da an allen vier Wänden kleinere Putzreste mit Spuren von Malerei festzustellen waren.[51] Welche Szenen außer den beiden erhaltenen im Einzelnen ehemals dargestellt waren, ist nicht ersichtlich, so dass sich weitere Spekulationen verbieten.[52]

Es kann keinesfalls behauptet werden, dass man sich in Chorin auf königliche Themen aus der Vita Christi in Anspielung auf den Landesherren konzentriert hätte. Es haben sich nur zwei chronologisch aufeinander folgende Szenen aus der Kindheit erhalten, in denen aufgrund der ikonografischen Tradition die Darstellung von Herrschern unvermeidlich war. Außerdem ist es wenig glaubhaft, dass sich die askanischen Landesherren ausgerechnet mit Herodes, dem Kindermörder und Verfolger Christi, identifizieren wollten. Eine Deutung der beiden Bilder als »Allegorie von guter und schlechter Herrschaft«[53] geht davon aus, dass die zufällig erhaltenen Szenen eine in sich abgeschlossene Deutung erlauben, was nicht zutrifft. Im Übrigen lassen sich die Hl. Drei Könige kaum als Allegorien einer guten Herrschaft interpretieren, auch wenn sie natürlich positiv konnotiert sind. Auch für die Vermutung, in den bekrönenden Partien über dem Rankenfries seien weitere Könige dargestellt gewesen,[54] finden sich keine Anhaltspunkte. Dies ist im Gegenteil sehr unwahrscheinlich, da die Schriftbänder in der Hand der einzigen erhaltenen Figur auf Prophetendarstellungen deuten. Es handelt sich ziemlich sicher um David, den Stammvater Christi und einzigen Propheten, der auch König war.[55]

Die Bildthemen liefern also keinen konkreten Hinweis auf eine Funktion als »Fürstensaal«. Der Raum war aufgrund seiner Wandmalereien auch durchaus nicht einzigartig und damit vor allen anderen Räumen im Klosterbereich ausgezeichnet. Es gab solche Dekorationen auch andernorts: Im Kreuzgang waren noch im 18. Jahrhundert Fragmente einer Reihe von Abtsdarstel-



**Abb. 8** Chorin, sog. »Fürstensaal« nach Osten (Foto: Gerhard Weilandt).

lungen mit Inschriften erhalten,[56] und im anschließenden Laienrefektorium konnten ebenfalls Reste von figürlichen Wandmalereien nachgewiesen werden. Es handelt sich um die Figur eines Johannes Ev. und weitere Fragmente, Teile einer Kreuzigungsdarstellung.[57] Hier könnte es also eine Fortsetzung der Vita Christi des »Fürstensaals« gegeben haben.

Figürliche Wandmalereien gehörten zum Standard mittelalterlicher klösterlicher Dekoration.[58] Sie waren preiswert und unterschieden sich damit grundlegend von den erheblich aufwändigeren Teppichen, die für fürstliche Raumausstattungen üblicherweise genutzt wurden. Spuren von Goldauflagen, die allenfalls einen höheren Anspruch der Malereien begründen könnten, sind in Chorin nicht nachweisbar. So finden sich auch von dieser Seite keine belastbaren Argumente für eine Funktion des Raumes als aufwändig dekorierter Empfangssaal der Landesherren. Vielmehr deutet die Passionsszene im Konversenrefektorium eher auf einen Zusammenhang der Wandmalereien des »Fürstensaals« mit diesem Nachbarraum und damit auf eine gemeinsame Nutzung durch die Konversen.

Eine wichtige Rolle in der Diskussion um die Funktion des »Fürstensaals« spielen auch die Zugänge zur Kirche bzw. zur Empore. Der Raum verfügt bzw. verfügte über Ein- und Ausgänge in allen vier Wänden. Im Folgenden sollen die möglichen Wege der Klosterinsassen im Bereich des westlichen Klausurflügels nachgezeichnet werden. Beginnen wir mit dem Refektorium und dem darüber liegenden Dormitorium. Den Laienbrüdern war der Zugang zum Klausurbereich verwehrt, folglich führte ihr Weg in die Kirche nicht durch den Kreuzgang, der Teil der Klausur war.[59] Stattdessen gingen sie vom Refektorium durch den »Fürstensaal« entweder durch dessen Nordportal (Abb. 7 links, 12) direkt in das Mittelschiff der Kirche unterhalb der Empore[60] oder über eine Pforte in der Ostwand in das südliche Seitenschiff und von dort in das Mittelschiff (Abb. 5, 12).

Wollten die Konversen nachts vom Dormitorium zu ihrem ebenerdig gelegenen Chor im Westen der Kirche gelangen, um an Teilen des monastischen Offiziums teilzunehmen,[61] dann führte der kürzeste Weg über die bereits erwähnte Treppe in der Wand hinter dem »Fürstensaal« (Abb. 6). Sie war unmittelbar vom Dormitorium aus zugänglich und bildete den direkten Zugang zur Kirche (Abb. 13) – vergleichbar der »Nachttreppe« der Mönche im südlichen Querhaus im Osten, die vom Dormitorium der Mönche in den Hochchor führte.



**Abb. 9** Chorin, sog. »Fürstensaal«, Wandmalerei der Nordseite (Foto: Eichholz / Hoppe 1927, 96, Taf. 7).

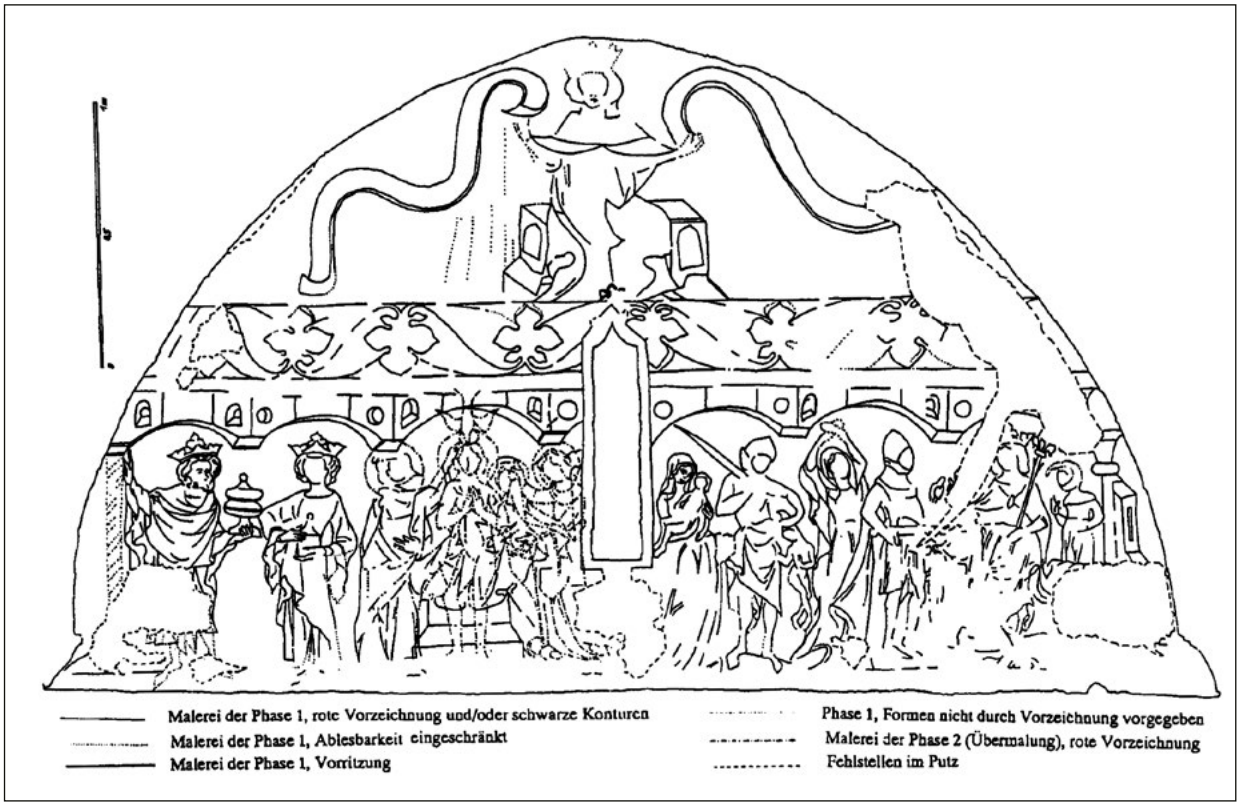



**Abb. 10** Chorin, sog. »Fürstensaal«, Wandmalerei der Nordseite, Umzeichnung (Foto: Raue 1994, 69).

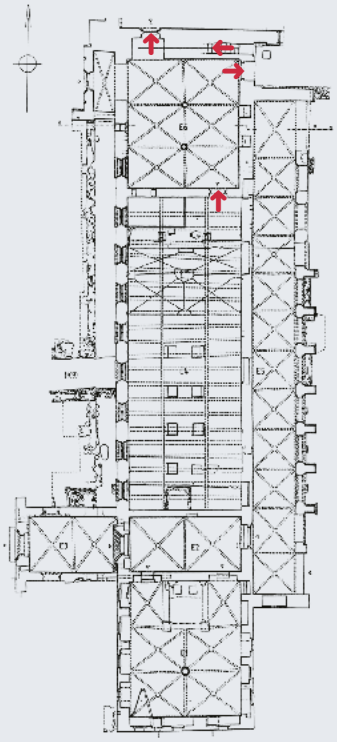


**Abb. 11** Weg der Konversen vom Refektorium im Erdgeschoss auf die Empore.

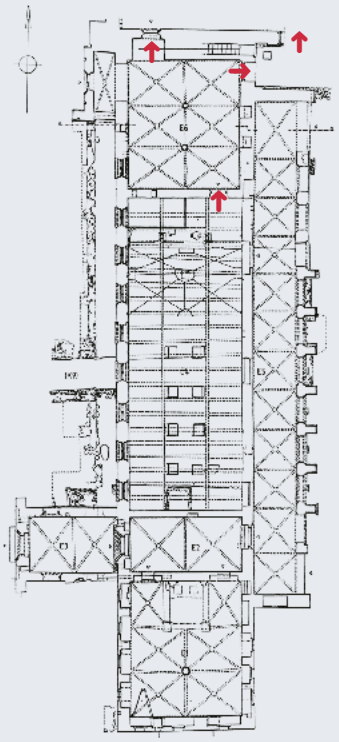


**Abb. 12** Wege der Konversen vom Refektorium in die Kirche.

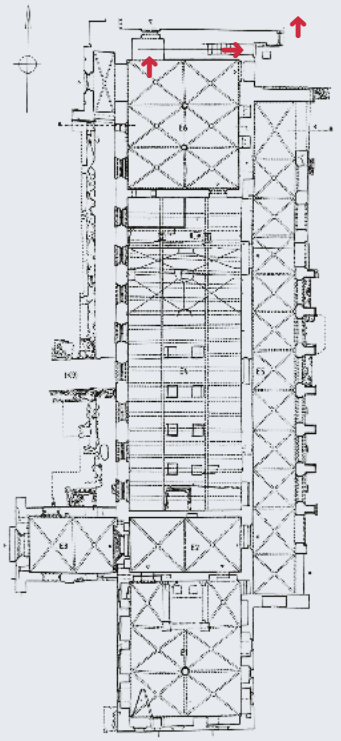


**Abb. 13** Direkter Weg der Konversen vom Dormitorium in die Kirche.

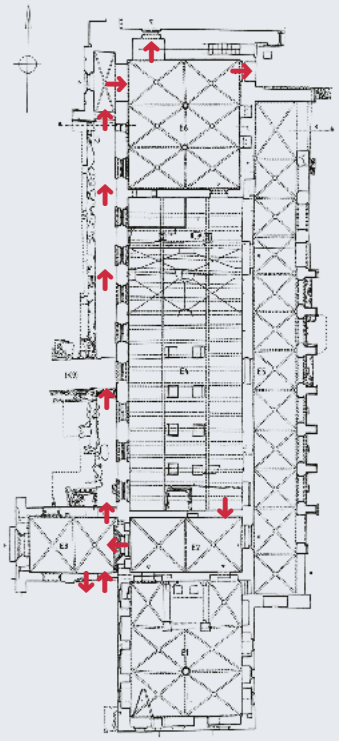


**Abb. 14** Alternativer Weg der Konversen vom Dormitorium in die Kirche durch den Konversengang.

Abb. 11–14
(Grundriss nach Biller 1994, Bearbeitung durch Gerhard Weilandt).

Diese Position der von den Konversen genutzten Treppe ist durchaus nicht einmalig in einem Zisterzienserkloster: In Saar (Žďár) in Böhmen etwa, wo die Kirche um 1280 vollendet wurde, findet sie sich an exakt derselben Position in die Mauer zwischen Kirche und Konversenflügel eingefügt (Abb. 15).[62] Ähnliches gilt für Loccum, Mariental bei Helmstedt[63] und das englische Jervaulx, dessen Grundriss im Konversenbereich einige Ähnlichkeit mit dem von Chorin aufweist (Abb. 16).[64]

Der Weg vom Konversendormitorium über die Treppe war zwar bequem und kurz, doch einen Nachteil hatte diese Lösung: Der Abgang war sehr schmal (Abb. 6). Deshalb dauerte es lange, bis alle Konversen in die Kirche gelangen konnten. Geht man von der Größe des Dormitoriums aus, dann war ihre Zahl in Chorin beträchtlich. Da die Offizien in der Klosterkirche für jeden Konversen eine Art unaufschiebbare Terminsache darstellten, legte man weitere Abgänge an. Als man das Torhaus des Klosters nach Westen nachträglich, aber noch gegen Ende des 13. Jahrhunderts mit einer Vorhalle versah, da flankierte man sie mit zwei symmetrischen Treppentürmen, die im 19. Jahrhundert abgebrochen wurden, von denen sich aber noch Spuren erhalten haben (Abb. 17). Vom Dormitorium der Konversen aus konnte man über diese Türme zum Erdgeschoss der Torhalle und zu einem überwölbten Gang parallel zum Konversenflügel gelangen, der 1993/94 ausgegraben wurde.[65] Er war wie das Torhaus nachträglich an den Westflügel angefügt worden.[66] Allerdings war er – wie Spuren an der Südseite der Westfassade zeigen – von Anfang an geplant und seine Errichtung vorbereitet.[67] Über diesen gedeckten Gang und einen nördlich anschließenden Vorraum gelangte man in den »Fürstensaal« und von da in die Kirche (Abb. 14).[68]

So waren insgesamt drei Abgänge aus dem Obergeschoss des Konversenflügels in die Kirche verfügbar: zwei über die Treppentürme der Vorhalle, der dritte über die Treppe nördlich des »Fürstensaals«. Damit war eine Situation geschaffen, die das Gedränge zu Stoßzeiten erheblich verringerte. Sie war in etwa vergleichbar mit einem modernen Flugzeug mit Vorder- und Hinterausgang. Der »Fürstensaal« konnte dazu dienen, die einzeln eintreffenden Konversen für den geordneten Einzug in die Kirche zu versammeln. Der Gang westlich des Konversentrakts hat also als Konversengasse gedient, auch wenn er nicht – wie andernorts üblich – zwischen Klausur und Konversenbau liegt, sondern auf der Außenseite westlich davon.[69] Das hängt sicher mit seiner nachträglichen Errichtung zusammen, zu einem

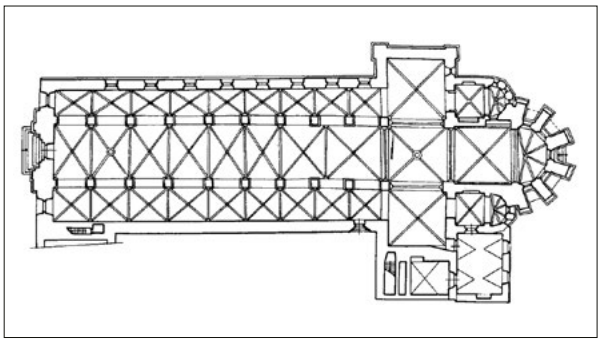


**Abb. 15** Zisterzienserkloster Saar/Žďár, Grundriss der Kirche (Foto: Kuthan 1982, 293).

Zeitpunkt, als Kreuzgang und Westflügel schon standen. Möglicherweise war das zahlenmäßige Anwachsen der Laienbruderschaft der Grund für den Anbau, oder man hatte die Stauwirkung der schmalen Treppe unterschätzt. Ganz ohne Parallele in der Zisterzienserarchitektur ist er nicht. Die englische Abtei Jervaulx (Yorkshire) besaß wohl einen Konversengang an vergleichbarer Stelle (Abb. 16).

Ein letzter Zugang bleibt zu betrachten. Es ist das Portal im Südteil der Westfassade, das ebenfalls nachträglich eingefügt wurde (Abb. 1). Es führt über die schon erwähnte kleine Vorhalle in den »Fürstensaal« und gilt manchem Forscher daher als Zugang der Laien zur Kirche. Doch dafür gibt es keinen Beleg. Vielmehr war an dieser Stelle üblicherweise der Zugang der Konversen von außen in ihren Trakt bzw. in die Kirche. Ich zitiere Matthias Untermann: »Drei Positionen waren für die Tür zwischen Konversenbereich und Kirche üblich:

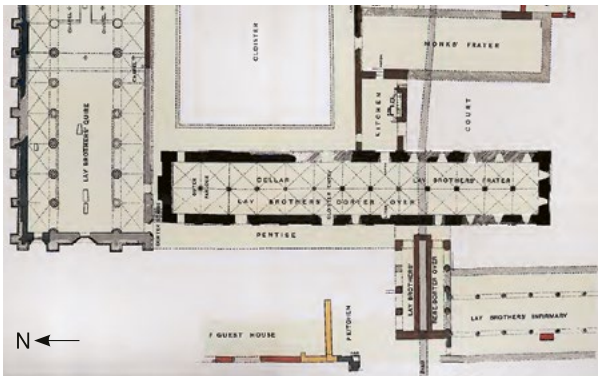



**Abb. 16** Zisterzienserkloster Jervaulx/Yorkshire, Grundriss des Westflügels des Konvents (Foto: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jervaulx_Abbey_Ground_Plan_Brakspear_1911_7.png).



**Abb. 17** Chorin, Torhaus von Norden mit den Resten des Treppenturms (Foto: Kloster Chorin).



**Abb. 18** Doberan, Münster, Westfassade (Foto: Martin Poley).

sie befand sich entweder in der klausurseitigen Seitenschiffswand, oder am Westende der Kirche, oder seitlich in der Westfassade, in das klausurseitige Seitenschiff hineinführend, schließlich konnte auch eine Konversenvorhalle ins klausurseitige Seitenschiff integriert sein.«[70] Als Parallele kann die mecklenburgische Zisterzienserkirche Doberan genannt werden (Abb. 18), wo das seitliche Konversenportal als einziges Portal der Westfassade an derselben Stelle eingefügt ist wie in Chorin. Das Doberaner Portal führt direkt in das südliche Seitenschiff der Kirche, in Chorin ist hingegen die Konversenvorhalle, der »Fürstensaal«, vorgeschaltet, von der man zu den übrigen Räumen der Konversen gelangte. In einem *usus conversorum* der Zisterzienser wird ein *capitulum*, also ein Versammlungsraum der Konversen als Parallele zum Kapitelsaal der Mönche erwähnt.[71] Es spricht viel dafür, dass der »Fürstensaal« dieser Funktion diente.[72] Auswärtige Laien benutzten diesen Eingang wohl nicht, stattdessen betraten sie die Kirche über den Eingang auf der Nordseite der Kirche.[73]

Fassen wir unsere Überlegungen zusammen: Die Westempore in Chorin, die in keinem architekturtypologischen Zusammenhang mit den frühmittelalterlichen »Westwerken« steht, diente wohl nicht als Fürstensitz, da sie von den Askaniern kaum sinnvoll zu nutzen war: Von hier aus waren weder der Hochaltar der Klosterkirche noch die Fürstengräber der Askanier zu sehen. Die Empore war für die Konversen unmittelbar und gut zugänglich und diente liturgischen Zwecken, ohne dass wir diese mit Sicherheit identifizieren könnten.

Der sog. »Fürstensaal« war kaum ein Raum für die Laien. Seine Wandmalerei mitsamt ihrem Bildprogramm weist nicht auf profane, fürstliche Nutzer hin, sondern schließt ihn ikonografisch eher mit dem anschließenden

Konversenrefektorium zusammen. Seine Lage an den Schnittpunkten der Wege von den Konversenräumen in die Kirche prädestinierte ihn als Versammlungsort der Konversen, die über ihn auch ihre Räumlichkeiten innerhalb des Klosters betraten, ohne mit der Klausur der Mönche in Berührung zu kommen. In Bezug auf die herrscherliche Repräsentation ist das Ergebnis eher ernüchternd: Die Raumstruktur der Westanlage von Chorin war vornehmlich auf die Liturgie und das Offizium der Konversen zugeschnitten, nicht auf die Bedürfnisse der Landesherren. Von dieser Erkenntnis völlig unberührt ist die Tatsache, dass die aufwändige Architektur der Klosteranlage im Allgemeinen und die großartige Fassade im Besonderen durchaus ein letztes herausragendes Medium herrscherlicher Repräsentation der Askanier als Landesherren darstellten, deren Geschlecht im Jahr 1319, wenige Jahre nach Vollendung von Chorin, ausstarb.

**Literatur**


Adler, Friedrich: Mittelalterliche Backstein-Bauwerke des preußischen Staates, Bd. 2. Berlin 1898.

Aufleger, Michaela u. a. (Bearb.): Denkmalpflege im Land Brandenburg 1990–2000. Bericht des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologischen Landesmuseums, Bd. 1. Worms 2001 (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 5).

[Ausst.-Kat. St. Paul im Lavanttal 2009]: Ausst.-Kat. Macht des Wortes. Benediktinisches Mönchtum im Spiegel Europas. Hg. von Gerfried Sitar, Martin Kroker und Holger Kempkens. St. Paul im Lavanttal, 26. 4.–8. 11. 2009. Regensburg 2009.

Badstübner, Ernst: Klosterbaukunst und Landesherrschaft. Zur Interpretation der Baugestalt märkischer Klosterkirchen. In: Möbius/Schubert 1984, 184–239.

Badstübner, Ernst: Kunstlandschaftliche Prozesse in der Mark Brandenburg am Beispiel der architekturgeschichtlichen Entwicklung im Mittelalter. In: Badstübner / Knüvener / Labuda / Schumann 2008, 30–41.

Badstübner, Ernst / Knüvener, Peter / Labuda, Adam S. / Schumann, Dirk (Hg.): Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation. Berlin 2008.

Bandmann, Günter: Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Berlin 1951.

Bärenfänger, Rolf (Hg.): Zisterzienser im Norden. Neue Forschungen zur Klosterarchäologie. Symposium bei der Ostfriesischen Landschaft in Aurich 2006. Rahden/Westf. 2007 (Internationale Archäologie. Arbeitsgemeinschaft, Symposium, Tagung, Kongress 9).

Biller, Thomas: Chorin. Bauforschung am Kellergeschoß des Westflügels. In: Brandenburgische Denkmalpflege 3 (1994), 44–53.

Bock, Nicolas u. a. (Hg.): Kunst und Liturgie im Mittelalter. Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana und des Nederlands Instituut te Rome. Rom, 28.–30. 9. 1997. München 1999/2000 (Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana. Beiheft zu Bd. 33).

Brachmann, Christoph: Das Mittelalter 800–1500. Klöster – Kathedralen – Burgen. Darmstadt 2014 (WBG Architekturgeschichte).

[Cante 2013 a]: Cante, Marcus: Die bau- und kunstgeschichtliche Bedeutung der Klosteranlage Chorin. In: Cante 2013 b, 147–172.

[Cante 2013 b]: Cante, Markus (Hg.): Zisterzienserkloster Chorin. Geschichte – Forschung – Denkmalpflege. Worms 2013 (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 15).

Effmann, Wilhelm: Die karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden, Bd. 1: Stephanskirche, Salvatorkirche, Peterskirche, Straßburg 1899; Bd. 2: Clemenskirche, Luciuskirche, Nikolauskirche. Aus dem Nachlaß hg. von Elisabeth Hohmann. Berlin 1922.

Effmann, Wilhelm: Centula-St. Riquier. Eine Untersuchung zur Geschichte der kirchlichen Baukunst in der Karolingerzeit. Münster 1912 (Forschungen und Funde 2,5).

Effmann, Wilhelm: Die Kirche der Abtei Corvey. Aus dem Nachlaß hg. von Alois Fuchs. Paderborn 1929.

Eichholz, Paul / Hoppe, Willy (Hg.): Die Kunstdenkmäler des Kreises Angermünde. Heft 3: Kloster Chorin. Berlin 1927 (Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg III,3,3).

Fuchs, Alois: Entstehung und Zweckbestimmung der Westwerke. In: Westfälische Zeitschrift 100 (1950), 227–291.

Gooss, Gisela von: Der Evangelist Johannes. In: Gooss / Köhler 1998, 47.

Gooss, Gisela von / Köhler, Christiane (Hg.): Kloster Chorin. Geschichte, Geist und Gegenwart. Festschrift 750 Jahre Chorin – 900 Jahre Cîteaux. Berlin 1998.

Heimann, Heinz-Dieter / Neitmann, Klaus / Schich, Winfried (Hg.): Brandenburgisches Klosterbuch. Handbuch der Klöster, Stifte und Kommenden bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, Bd. 1. Berlin 2007 (Brandenburgische Historische Schriften 14).

Kimpel, Dieter / Suckale, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270. München 1985. 2., überarbeitete Studienausgabe München 1995.

Kosch, Clemens: Überlegungen zu vorromanischen Westwerken und ihrer in der Stauferzeit veränderten Gestalt und Funktion (Ausgehend von St. Pantaleon in Köln). In: Bock 1999/2000, 101–120.

Krause, Manfred: Das Kapitel Kloster und Amt Chorin aus dem ungedruckten 3. Band der »Historischen Beschreibung der Chur- und Mark Brandenburg« [Johann Christoph Becmann]. Chorin 1996 (Choriner Vorträge 19).

Krause, Manfred / Wittkopp, Blandine: Rückbesinnung. Die Grablege der Askanier im Kloster Chorin. Chorin 2002 (Choriner Kapitel 32).

Kroos, Renate: Quellen zur liturgischen Benutzung des Domes und seiner Ausstattung. In: Ullmann 1989, 88–97.

Kuthan, Jiří: Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser in Böhmen und in Mähren. Berlin 1982.

Lobbedey, Uwe: Die karolingische Klosterkirche zu Corvey. In: Ausst.-Kat. St. Paul im Lavanttal 2009, 161–169.

Maintz, Helmut (Hg.): Dombaumeistertagung in Aachen 2009. Vorträge zum Aachener Dom. Aachen 2011 (Schriftenreihe Karlsverein-Dombauverein 13).

[Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg 2021]: Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg, Bd. 2: Der Nordosten – Uckermark, Barnim, Oderland. Worms 2021 (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 18).

Möbius, Friedrich: Westwerkstudien. Jena 1968.

Möbius, Friedrich / Schubert, Ernst (Hg.): Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Weimar 1984.

Nicolai, Bernd: Donatio magnifica. Chorin und die Zisterzienserarchitektur in Brandenburg. In: Brandenburgische Denkmalpflege 3 (1994), 24–28.

Raue, Jan: Chorin. Wandmalerei und farbige Dekorationen im Kloster. Untersuchungen zu Fürstensaal und Chor der Klosterkirche. In: Brandenburgische Denkmalpflege 3 (1994), 66–72.

Raue, Jan: Der Fürstensaal von Chorin und sein Wandmalereiprogramm. Ergebnisse der restauratorischen Untersuchung. In: Schumann 2001, 219–235.

Raue, Jan: Architekturfarbigkeit des Backsteinbaus. Eine vergleichende Studie an Stadt- und Klosterkirchen in der Mark Brandenburg. Worms 2008 (Forschungen und Beiträge zur Denkmalpflege im Land Brandenburg 9).

Raue, Jan: Lilien, Sterne und Heilige Könige – Wegmarken der Wandmalerei in der Askanierzeit. In: Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg 2021, 62–72.

Rüffer, Jens: Orbis Cisterciensis. Zur Geschichte der monastischen ästhetischen Kultur im 12. Jahrhundert. Berlin 1999 (Studien zur Geschichte, Kunst und Kultur der Zisterzienser 6).

Schleyer, Walther: Die Baugeschichte des Klosters Chorin. Prenzlau 1928 (Arbeiten des Uckermärkischen Museums- und Geschichts-Vereins 9).

Schmoll gen. Eisenwerth, Josef A.: Das Kloster Chorin und die askanische Architektur in der Mark Brandenburg 1260–1320. Diss. Berlin 1939. Berlin 1961 (Veröffentlichungen der Berliner Historischen Kommission beim Friedrich-Meinecke-Institut der Freien Universität Berlin 2).

Schneider, Roland: Chorin. Das Konversen-Refektorium im Spannungsfeld zwischen Rekonstruktion und Substanzerhaltung. In: Brandenburgische Denkmalpflege 3 (1994), 37–43.

Schönfeld de Reyes, Dagmar von: Westwerkprobleme. Zur Bedeutung der Westwerke in der kunsthistorischen Forschung. Weimar 1999.

Schumann, Dirk: Herrschaft und Architektur. Otto IV. und der Westgiebel von Chorin. Berlin 1997 (Studien zur Backsteinarchitektur 2).

Schumann, Dirk (Hg.): Architektur im weltlichen Kontext. Berlin 2001 (Studien zur Geschichte, Kunst und Kultur der Zisterzienser 4).

Schumann, Dirk: Kloster Chorin – die Gestaltung einer märkischen Leitarchitektur. In: Cante 2013 b, 173–184.

Schütte, Sven: Forschungen zum Aachener Thron. In: Maintz 2011, 127–142.

Späth, Markus: Zisterziensische Klausurarchitektur als Mittel institutioneller Differenzierung. Eine Fallstudie zum Problem der räumlichen Dualität von Konversen und Mönchen am Beispiel der hochmittelalterlichen Klöster in Yorkshire. Krems 2000 (Medium Aevum Quotidianum, Sonderband 8).

Toepfer, Michael: Die Konversen der Zisterzienser. Untersuchungen über ihren Beitrag zur mittelalterlichen Blüte des Ordens. Berlin 1983 (Berliner Historische Studien 10, Ordensstudien 4).

Ullmann, Ernst (Hg.): Der Magdeburger Dom, ottonische Gründung und staufischer Neubau. Leipzig 1989.

Untermann, Matthias: Forma Ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser. München/Berlin 2001.

Warnke, Martin: Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen. Berlin 1976.

[Wittkopp 2001 a]: Wittkopp, Blandine: Die archäologischen Befunde des Choriner Laienflügels. Ein Vorbericht. In: Schumann 2001, 190–218.

[Wittkopp 2001 b]: Wittkopp, Blandine: Beobachtungen zur Baugeschichte des Klosters Chorin während der Sanierungsarbeiten am Westgiebel der Kirche. In: Aufleger u. a. 2001, 729–734.

Wittkopp, Blandine: Erhaltenes und Verlorenes. Zehn Jahre Bodendenkmalpflege im Kloster Chorin (Brandenburg). In: Bärenfänger 2007, 135–146.

**Anmerkungen**

**1** Warnke 1976.

**2** Warnke 1976, 13–27.

**3** Kimpel / Suckale 1985.

**4** Bandmann 1951.

**5** Schleyer 1928, 32. – Vgl. auch Eichholz / Hoppe 1927, 72: »die Empore würde dann vornehmen Laien zum Aufenthalt während des Gottesdienstes gedient haben«.

**6** Schmoll gen. Eisenwerth 1961, 145 f. – Badstübner 1984, 223–226. – Erdmann 1994, 27–30. – Schumann 1997, 76–78. – Cante 2013, 149. – Schumann 2013, 175. – Nicolai 1994, 26, äußert sich neutral. – Allein Untermann 2001, 276, ist kritisch in Bezug Funktion als Herrscherempore.

**7** Schleyer 1928, 32, verweist auf die Parallele Villiers in Belgien; dazu und zu wenigen weiteren Belegen Untermann 2001, 276.

**8** Vgl. Möbius 1968, 9–22. – Kosch 1997, 101.

**9** Zur Forschungsgeschichte vgl. den ausführlichen Überblick bei Schönfeld de Reyes 1999, 10–18.

**10** Effmann 1899/1922.

**11** Effmann 1929.

**12** Effmann 1912.

**13** Schönfeld de Reyes 1999, 23.

**14** Effmann 1929, S. VII.

**15** Fuchs 1950, 253.

**16** Vgl. Schönfeld De Reyes 1999, 56.

**17** Schmoll gen. Eisenwerth 1961, 145 f.

**18** Badstübner 1984, 224–226.

**19** Badstübner 2008, 35. – Dieser Deutung folgt zuletzt Raue 2021, 68.

**20** Corsepius 2005, 367. – Schütte 2010.

**21** Corsepius 2005, passim, bes. 367–370 und 372.

**22** Schönfeld de Reyes 1999, 110.

**23** Kroos 1989, 89.

**24** Lobbedey 2009, 166.

**25** Brachmann 2014, 89.

**26** Diese Schranke lag in Chorin in Höhe des sechsten Pfeilers von Westen. Fundamente sind ergraben. Solche Chorschranken (*clausurae*) waren in Zisterzienserkirchen zwingend vorgeschrieben. – Vgl. Untermann 2001, 253–257.

**27** Untermann 2001, 257 f.

**28** Adler 1898, 38: »Bei den im Jahre 1885 vorgenommenen Untersuchungen des Bodens in der Kirche wurden nur im Langchore und in den Kreuzflügeln neun Gräber gefunden«. – Weitere Gräber wurden in den Jahren 2004–2006 gefunden, vgl. Wittkopp 2007, 142 f.

**29** Krause / Wittkopp 2002. – Vgl. auch Heimann / Neitmann / Schich 2007, 347.

**30** In der nördlichen Außenmauer im vierten Joch von Westen ist ein heute verschlossenes ehemaliges Portal erkennbar, von dem unbekannt ist, wann es vermauert wurde. – Schleyer 1928, 34, vermutete, dies sei geschehen, als man das Portal in der Westfassade schuf; das bleibt zu untersuchen. Auf jeden Fall muss es im Mittelalter einen Zugang zur Kirche vom Norden gegeben haben, da dort der Friedhof lag, auf den die toten Mönche aus der Klausur heraus getragen wurden. – Schleyer 1928, 17 f., vermutete diesen Eingang in den jetzt abgebrochenen nördlichen Querhauskapellen.

**31** Biller 1994. – Wittkopp 2001 a. – Zusammenfassend zur Baugeschichte des Westflügels vgl. Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg 2021, 163.

**32** Zur Rolle der Konversen allgemein Toepfer 1983. – Späth 2000. – Untermann 2001, 63–72.

**33** Schleyer 1928, 44. – Biller 1994, 44. – Zum Erhaltungszustand des Klausurwestflügels von Chorin vgl. Schneider 1994. – Allgemein zum sog. »idealen Klosterplan« vgl. Rüffer 1999, 338–341.

**34** Schleyer 1928, 34 f. weist darauf hin, dass die Wand dort zwar stark zerstört ist, dass es aber undenkbar sei, dass man dort keinen Durchgang zur Kirche geschaffen hätte.

**35** Raue 2001, 221.

**36** Beschriftung auf einer Zeichnung von Wilhelm Schleyer, Berlin, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, I Rep. 93B, Nr. 2460; Abbildung bei Schumann 1997, 83.

**37** Adler 1898, 34.

**38** Eichholz / Hoppe 1927, 94. – Schleyer 1928, 47, verweist auf Friedrich Adler als Urheber des Namens, doch findet sich an der angegebenen Stelle Adler 1898, 34, nur die in Anm. 37 zitierte Aussage. Letztlich ist die Benennung wohl eine Abwandlung von Wilhelm Schleyer, s. Anm. 36.

**39** Vgl. Eichholz / Hoppe 1927, 94. – Schmoll gen. Eisenwerth 1961, 148.

**40** Eichholz / Hoppe 1927, 94. Die ebd. geäußerte Vermutung, in diesem Raum seien die Leichen der verstorbenen Markgrafen aufgebahrt worden, bevor sie in der Kirche bestattet wurden, ist reine Phantasie. – Vgl. auch Schmoll gen. Eisenwerth 1961, 149.

**41** Eichholz / Hoppe 1927, 92.

**42** Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg 2021, 167.

**43** Bei Schmoll gen. Eisenwerth 1961, 149, werden die beiden Nischen in der Ostwand des Raumes als »Windkamine« bezeichnet, die den Raum für die hohen Besucher heizbar machten.

**44** Raue 1994, 66. – Raue 2001, 228.

**45** Vgl. Raue 2008, 117–122. – Zuletzt zusammenfassend Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg 2021, 167–171.

**46** Zur Datierung Raue 2001, 231 f. – Raue 2008, 121.

**47** Schumann 1997, 86, bringt die Übermalung mit dem Aussterben der Askanier 1319 in Verbindung, »in dessen Folge für das gesamte Kloster ein Funktionsverlust innerhalb der brandenburgischen Landesherrschaft eintrat«. – Vgl. auch Raue 2008, 120. Es ist allerdings wenig plausibel, dass ein Funktionsverlust zu Neuausstattungen geführt hat.

**48** Raue 2001, 224, Anm. 9, weist allerdings darauf hin, dass dieser Bereich »durch Zerfall und das Nachziehen der Konturen durch Schleyer in seiner Aussagekraft leider eingeschränkt« wurde.

**49** Heimann / Neitmann / Schich 2007, 347. – Dagegen zu Recht Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg 2021, 168, mit Identifizierung des Königs als Herodes.

**50** Eichholz / Hoppe 1927, 96. – Schmoll gen. Eisenwerth 1961, 150. – Dagegen zu Recht Raue 1994, 66. – Raue 2001, 224. – Raue 2008, 118. – Raue 2021, 68.

**51** Raue 1994, 66. – Raue 2001, 224–226. – Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg 2021, 168 f.

**52** Die älteste Nachricht über den später sog. Fürstensaal von 1717 beschreibt dessen Wände, die »wie es scheint von der Passion angemahlet sein«. – Vgl. Raue 2001, 232, Anm. 50. Allerdings ist diese Angabe alles andere als verlässlich.

**53** Heimann / Neitmann / Schich 2007, 347. – Raue 2008, 118. – Raue 2021, 68. – Vgl. genauso Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg 2021, 169, wo aus dieser Deutung gefolgert wird, der Zyklus »könnte […] noch weitere solcher Bezüge enthalten haben und somit vielleicht auch auf programmatischen Anregungen aus der Umgebung der askanischen Stifter wie wohl v. a. Ottos IV. (etwa 1238–1308) fußen«. Dies ist pure Spekulation.

**54** Raue 2001, 229.

**55** Vgl. Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg 2021, 169: »In der obersten Registerebene der Malerei thronten gekrönte Propheten«, sieben solche Darstellungen werden vermutet (ebd.). Tatsächlich gibt es überhaupt nur einen biblischen Propheten, der als König gekrönt dargestellt wird, nämlich David. So ist auch der anschließende Schluss irrig: »Durch solche nachdrücklichen bildlichen Verweise auf priesterliches Königtum rückte die Westempore der Klosterkirche, wahrscheinlicher Aufenthaltsort der Markgrafen bei von ihnen besuchten Gottesdiensten, ikonografisch und funktional dicht an den Fürstensaal heran« (ebd., 169 f.). – Vgl. fast wortgleich schon Raue 2008, 118.

**56** Johann Christoph Becmann, Manuskript von 1713/1717, zitiert bei Adler 1898, 39. – Eichholz / Hoppe 1927, 92. – Schleyer 1928, 37. – Krause 1996, 9. – Heute sind nur noch spärliche Reste von Gewölbemalerei erhalten, vgl. Raue 2008, 123. – Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg 2021, 174.

**57** Gooss 1998, 47. – Raue 2008, 114–116. – Mittelalterliche Wandmalerei in Brandenburg 2021, 171–173.

**58** Allgemein zu figürlichen Wandmalereien in Zisterzienserklöstern Rüffer 1999, 358 f.

**59** Untermann 2001, 259.

**60** Zu dem Portal, das in mittelalterlicher Zeit in Zweitverwendung an diese Stelle versetzt wurde, vgl. Raue 2008, 116.

**61** Zum Anteil der Konversen am mönchischen Offizium vgl. Späth 2000, 64 f. und 70. – Untermann 2001, 252.

**62** Kuthan 1982, 293–300. – Untermann 2001, 571.

**63** Untermann 2001, 66. – Auf die Ähnlichkeit mit Chorin verwies schon Schleyer 1928, 34.

**64** Späth 2000, 128–130, mit weiteren Beispielen aus England.

**65** Schumann 1997, 41–47 und 68–71. – Heimann / Neitmann / Schich 2007, 344.

**66** Das ergibt sich daraus, dass er die Kellerfenster des Westflügels teilweise verdeckte. – Vgl. Schumann 1997, 45 mit Am. 10.

**67** Wittkopp 2001a, 734.

**68** Schneider 1994, 42. Die Öffnung vom gedeckten Gang zum Vorraum des »Fürstensaals« ist heute vermauert. – Vgl. Raue 2008, 117, der meint: »Dieser Erschließungsweg [d. i. der Konversengang, G. W.] verweist auf eine Bestimmung des Saales für die askanischen Markgrafen« und der Vorraum sei erst in nachaskanischer Zeit errichtet worden. Dafür gibt es keine Belege.

**69** Dazu allgemein Späth 2000, 24 f. – Schumann 1997, 44 f., bezeichnet ihn ebenfalls als »Konversengasse«, während in Heimann / Neitmann / Schich 2007, 344 (Blandine Wittkopp, Dirk Schumann, Stefanie Wagner), diese Bezeichnung abgelehnt wird mit der Begründung, dass »der Gang weder hinsichtlich seiner Lage noch seiner Gestaltung sonstigen Konversengängen entspricht«.

**70** Untermann 2001, 259.

**71** Späth 2000, 66.

**72** Schon Schleyer 1928, 34 und 47, nannte den Raum »Tagesraum der Konversen«, ohne dass er sich damit in der Forschung durchsetzen konnte.

**73** S. o. Anm. 30.

# Können wir das glauben?

## Zwei Quellen über Inschriften im Chorscheitelfenster der Zisterzienser-klosterkirche Schulpforte

MARKUS LEO MOCK

Gleich zu Beginn meines Studiums, im Wintersemester 1994/95, veranstaltete Markus Hörsch in Bamberg eines seiner gern besuchten Proseminare. Es ging darin um spätmittelalterliche Architektur und Skulptur. Ich referierte damals über zwei – phonetisch überaus wohlklingende – spätgotische Kirchen in der Normandie, über Saint-Maclou und Saint-Ouen in Rouen. Markus hielt uns, die Studierenden, nicht nur in diesem Seminar, sondern immer und überall zum kritischen Hinterfragen an, von allem und jedem, seien es Quellen, Erhaltungszustände oder Forschungsmeinungen. »Können wir das glauben?«, war eines seiner berühmten, immer wieder vorgetragenen Mantras, das er bevorzugt bei wenig überzeugenden Datierungen intonierte. Diese kleine Frage steht zu seinen Ehren im Mittelpunkt des folgenden Aufsatzes. Die Aufgabenstellung ist einfach: Zwei historische Texte des 18. Jahrhunderts werden auf ihre Plausibilität, ihre Glaubwürdigkeit hin überprüft. Sie beschreiben die heute verlorene Verglasung des Achsenfensters in Schulpforte, einer Zisterzienserklosterkirche im südlichen Sachsen-Anhalt. Schulpforte selbst ist dem Jubilar beileibe nicht unbekannt, er hat sogar darüber publiziert, nicht zuletzt aufgrund seines nachhaltigen Forschungsinteresses am Zisterzienserorden.[1] Ein Grund mehr, um die beiden Beschreibungen in diesem Rahmen kurz vorzustellen, einzuordnen und – natürlich – kritisch zu hinterfragen.[2]

Nur wenige Kilometer von Naumburg entfernt, im weiten, fruchtbaren Tal der Saale, liegt in der heutigen Ortschaft Schulpforte die ›Landesschule Pforta‹, ein Gymnasium mit angeschlossenem Internat, getragen vom Land Sachsen-Anhalt. Die traditionsreiche, seit Jahrhunderten fast durchgängig bestehende Einrichtung war 1543 von Herzog Moritz von Sachsen im Zisterzienserkloster Pforte (*Porta*) gegründet worden, das seit dem frühen 12. Jahrhundert bestand und bis zur Auflösung im Jahr 1540 zu einem der bedeutendsten und wohlhabendsten Klöster Mitteldeutschlands zählte. Die Anfänge des Klosters gehen auf eine Stiftung Bischof Udos I. von Naumburg zurück. Um den Pleißengau, einen bisher vernachlässigten Teil seiner Diözese, so Holger Kunde, »sowohl kirchlich als auch herrschaftlich zu durchdringen«,[3] gründete er in Schmölln, südlich von Altenburg, eine Zisterziensergründung. Die ersten Mönche, die vom Kloster Walkenried im Südharz entsandt wurden und im November 1132 in Schmölln eintrafen, stießen bei der Gründung allerdings auf nicht näher überlieferte, letztendlich unüberwindbare Schwierigkeiten und baten Bischof Udo um einen geeigneteren Ort.[4] Kurz vor 1138 ließen sich die Brüder deshalb mit bischöflicher Erlaubnis am heutigen Standort nieder, nahe der Saale, eng an einen Berghang gerückt.[5] Kurz danach dürfte die erste Klosterkirche errichtet worden sein.

Durch einen immensen wirtschaftlichen Aufschwung sah man sich in der Mitte des 13. Jahrhunderts in der Lage, das nur gut 100 Jahre alte Sanktuarium abzureißen und durch ein neues zu ersetzen. Wie einer eingemeißelten Inschrift am südöstlichen Strebepfeiler zu entnehmen ist, erfolgte die Grundsteinlegung *hujus sanctuarii* am 21. März 1251, am Festtag des Hl. Benedikt.[6] Die feierliche Einweihung fand rund 17 Jahre später statt, am Sonntag, den 2. September 1268.[7] In erster Linie dürften veränderte Anschauungen in der Lichtästhetik den Ausschlag für den Neubau gegeben haben. Wie nicht zuletzt Robert Suckale, unser beider – Markus' und mein – Doktorvater, an früheren französischen Beispielen wie Saint-Denis (1140/1143) dargelegt hat, sollten in der modernen, gotischen Baukunst dicht an dicht gruppierte und maximal vergrößerte Fenster so viel Licht wie möglich in die Kirche lassen, um im Diesseits, so beschrieb es bereits Suger, Abt und Bauherr von Saint-Denis, eine Vorahnung des Jenseits zu geben, im Hier und Jetzt einen Abglanz des Himmlischen Jerusalems zu schaffen.[8] Mit ihrer gesteigerten Lichtfülle wollte die Gotik, betonte Suckale, in anagogischem Sinn »den Geist zu den höheren Sphären des Himmelslichtes erheben«.[9] Bereits bestehende, bei den Zisterziensern meist niedriger als das Langhaus errichtete Sanktuarien erfuhren aus diesem Grund eine Revision: Sie wurden aufgestockt, umgebaut oder, wie später in Pforte, gänzlich neu ausgeführt, selbst dann, wenn sie gar nicht baufällig waren. Anstatt durch kleine, rundbogige Öffnungen fiel das Licht nun durch riesige, weite Fensterflächen in den Innenraum und hellte ihn größtmöglich auf – wir kommen nochmals darauf zurück. Der mittig im Sanktuarium platzierte Hochaltar, das liturgische Zentrum des gesamten Baus, wurde durch die konzentrierte, geballte Ladung an Licht effektvoll in Szene gesetzt, ja buchstäblich ins rechte Licht gerückt.

Wer heute die Pfortenser Kirche betritt, erblickt in den drei mittleren Fenstern des Sanktuariums eine prächtige Farbverglasung von 1893 (Abb. 1). Sie wurde von 600 ehemaligen Schülern zum 350. Geburtstag der Landesschule gestiftet, ihre Ausführung oblag Alexander Linnemann in Frankfurt am Main. Im zweibahnigen Mittelfenster ist, umgeben von einer reichen Architektur, die alttestamentliche Szene *Jakobs Traum* zu sehen, während die beiden flankierenden Fenster vier Bildnisse beinhalten: Martin Luther und Melanchthon auf der einen sowie Herzog Moritz von Sachsen, den Gründer der Schule, und den preußischen König



**Abb. 1** Schulpforte, Zisterzienserklosterkirche, Chor nach Osten (Foto: CVMA Deutschland Potsdam/Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Holger Kupfer).

Friedrich Wilhelm III., den damaligen Landesherrn, auf der anderen Seite. Die farbenfrohe Verglasung wurde zum Zeitpunkt ihrer Entstehung nicht einhellig begrüßt, stand sie doch dem zisterziensischen Streben nach Einfachheit scheinbar diametral gegenüber.[10] Architekten und Denkmalpfleger hätten es lieber gesehen, wenn alle Fenster mit Grisaillen geschlossen worden wären, ähnlich denen, wie sie vor Ort noch in Resten erhalten waren. In vier Fenstern auf der Nord- und Südseite des Sanktuariums hatten bis dahin etwa 70 ungefärbte, mit ornamentaler Malerei überzogene Rechteckfelder und Maßwerkfüllungen die Zeiten überdauert. Sie alle wurden 1942 kriegsbedingt ausgebaut und eingelagert. Lediglich die Felder der Nordrose finden sich heute am angestammten Platz; sie wurden nach einer Restaurierung 2014 wiedereingesetzt (Abb. 2). Die übrigen Scheiben aus den Lanzettfenstern nord III und IV und aus der Südrose sind dagegen noch immer deponiert und warten auf ihre weitere, wohl museale Verwendung.

Die Glasmalereireste stammen aus der Erbauungszeit des Sanktuariums, also aus der Zeit zwischen 1251 und 1268. Folgte die Architektur neuesten Strömungen aus Lothringen,[11] so bewegen sich die überlieferten Fensterfüllungen in eher konventionellen Bahnen. Formal und stilistisch lassen sie sich in zwei Gruppen einteilen.[12] Die Rechteckfelder aus nord IV zeigen streng geometrisch angeordnete, runde oder quadratische Grisaillen. Die Füllungen der Nordrose und des Fensters nord III sind anders, lebendiger. Sie sind gekennzeichnet durch die Verwendung figürlicher Motive wie Drachen, eine sparsame Verwendung von Farbgläsern und die naturnahe Darstellung vegetabiler Elemente. Offenbar haben zwei Werkstätten oder Werkstattgruppen parallel an der Verglasung gearbeitet. Die Grisaillen, die durch ihre Farblosigkeit Armut und Bescheidenheit demonstrieren, gehen auf interne Bestimmungen der Zisterzienser zurück. Aus der Frühzeit des 1098 in Cîteaux gegründeten Reformordens sind mehrere Sammlungen von Generalkapitelbeschlüssen überliefert, in denen mitunter auch die Frage zu Verglasungen verhandelt wird. Das *Statutum LXXX* eines kurz vor 1147 verfassten Codex legt dabei explizit fest, dass die Fenster von Zisterzienserkirchen lediglich mit ungefärbtem Glas, ohne Kreuze und sonstige Bilder, verschlossen werden dürfen.[13] Doch die Vorgabe wurde zu keiner Zeit streng eingehalten, sondern immer wieder gebrochen, wie zahlreiche später aufgesetzte Beschlüsse belegen. 1159 wurden etwa alle Klöster dazu aufgefordert, noch vorhandene Farbverglasungen innerhalb von drei Jahren zu entfernen. Offenbar ohne Erfolg, denn 1182 wurde diese Maßgabe erneuert und verschärft: Weigerten sich Abt, Prior und der Cellerar, regelwidrige Fensterverschlüsse in den nächsten zwei Jahren auszutauschen, müssten sie solange freitags bei Wasser und Brot fasten, bis die Verglasung umgestaltet sei und zisterziensischen Richtlinien entspreche.[14]

Angesichts der überkommenen Grisaillen ist man versucht zu meinen, die Mönche hätten sich in Pforte getreu an die zisterziensischen Regeln gehalten und alle Fenster mit einer schlicht anmutenden Ornamentverglasung geschlossen. Zwei Autoren des 18. Jahrhunderts, der Pfortenser Küster Johann Wilhelm Schorcht und der Historiograf Johannes Martin Schamel (Schamelius), erwähnen in zwei 1736 und 1739 erschienenen Publikationen im Achsenfenster des Sanktuariums jedoch eine Farbverglasung. Sie wäre von der ästhetischen Fernwirkung her ironischerweise in etwa mit der historistischen, von der Fachwelt abgelehnten Neuverglasung von 1893 vergleichbar.[15] Das gesamte Fensterfeld war

ihnen zufolge *mit buntem Glase, nach der Mönchs-Art, ausgeziert*. Wie aus ihren Schilderungen hervorgeht, war die Fensterfüllung bereits damals in einem äußerst desolaten Zustand.[16] Vertraut man ihren Berichten, so nahm jede der zwei Bahnen eine figürliche Darstellung auf, *auf der einen Seite* eine Maria mit Kind, *im andern Theile* ein Kruzifix. Beide Szenen würden, so die Autoren weiter, von Sequenzen aus der Feder des Augustiner-Chorherren Adam von St. Viktor (um 1110–1192?) begleitet.[17] In der Bahn mit der Ordenspatronin war die im Mittelalter weithin bekannte und beliebte Sequenz *Salve, mater Salvatoris* zu lesen:[18]

*Salue mater Saluatoris,*
*uas electum, uas honoris,*
*uas coelestis gratiae.*
*Ab aeterno uas praeuisum,*
*uas electum, uas excisum*
*manu sapientiae.*
*O Maria, stella maris,*
*dignitate singularis,*
*super omnes ordinaris*
*ordines coelestium.*
*In supremo sita poli*
*nos commenda tuae proli,*
*ne terrores siue doli*
*nos supplantent hostium.*
*In procinctu constituti*
*te tuente sumus tuti,*
*peruicacis et uersuti,*
*tuae cedat uis uirtuti*
*dolus prouidentiae.*
*Iesu, uerbum sancti Patris,*
*serua seruos tuae matris,*
*saluareos, saula* [!] *gratis,*
*et nos tuae claritatis*
*configura gloriae. Amen.*

(Heil dir, der das Heil entsprossen:/ Kelch der Hoheit, ehrumflossen,/ Himmels reinstes Gnadenpfand;/ Kelch, ersehn vor allen Zeiten,/ Kelch, geformt zu Herrlichkeiten/ Durch des Schöpfers weise Hand./ O Maria, Stern der Meere,/ Reinste du an Licht und Ehre,/ Aller Engel hohe Chöre/ Überstrahlst du wunderbar;/ Nächste du an Himmels Throne,/ Bitt für uns bei deinem Sohne,/ Dass der Feind mit seinem Hohne/ Nicht erschüttre unsre Schar./ Die wir fromm in Waffen schreiten,/ Lass uns deinen Schutz umbreiten,/ Brich den Trotz der Maledeiten,/ Lass ihm Kraft und List entgleiten/ Vor der Tugend weiser Sicht; Jesus, Wort aus Vaters Höhen:/ Die wir treu zu Mutter flehen,/ Komm, uns Sünder zu erretten,/ Lös begnadend unsre Ketten,/ Kleid uns in dein Strahlenlicht. Amen.)



**Abb. 2** Schulpforte, Zisterzienserklosterkirche, Blick zur Nordrose nord V mit Grisailleverglasung, um 1251–1268 (Foto: CVMA Deutschland Potsdam / Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Holger Kupfer).

Wie in einer Litanei wird Maria in der Sequenz mit zahlreichen Bildern aus dem Alten Testament, etwa dem Hohelied, gepriesen und um Fürbitte angerufen. Nicht nur in diesen Versen, in allen Dichtungen Adams von St. Viktor, eines gebürtigen Bretonen, der in der Pariser Augustinerabtei St. Viktor ein Schüler des Theologen Hugo von St. Viktor (um 1096–1141) gewesen sein könnte, ist eine besondere Marienverehrung erkennbar.[19] Maria steht in seinen Sequenzen oft im Mittelpunkt. Es ging sogar die Legende, dass ihm die strahlende, himmlische

Königin beim Verfassen von eben *Salve, mater Salvatoris* wundersam erschienen sei, um ihm zum Dank für die trefflichen Verse gnädig ihr Haupt zuzuneigen.[20] Der Text in der Fensterbahn daneben bezog sich weniger auf Maria, sondern – der figürlichen Darstellung entsprechend – auf die Verherrlichung des Kreuzes:[21]

*O crux lignum triumphale,*
*mundi uera salus, uale,*
*Inter ligna nullum tale,*
*fronde, flore, germine.*
*Medicina Christiana,*
*serua sanos, aegros sana,*
*quod non ualet uis humana,*
*fit in tuo nomine.*
*Assistentes crucis laudi,*
*consecrator crucis audi,*
*atque seruos tuae crucis,*
*post hanc uitam uerae lucis*
*transfer ad palatia.*
*Quos tormentis uis seruire,*
*fac tormenta non sentire,*
*sed cum dies uenit irae,*
*confer nobis et largire*
*sempiterna gaudia.*

(Kreuz, vor dem die Feinde weichen,/ Sei gegrüßt, du heilsam Zeichen,/ Holz, das herrlich ohnegleichen/ Zweig und Laub der Blüten sprießt./ Christenbalsam, Hort der Kranken,/ Schütz die Starken, heb die Schwanken,/ Lass uns deiner Kraft verdanken,/ Was der unsern sich verschließt./ Die wir Kreuzes Lob erhöhen,/ Herr des Kreuzes, hör uns flehen:/ Deines Kreuzes treuen Knechten/ Leih nach deines Lebens Nächten/ Wahren Lichts beglückten Glanz./ Die das Holz der Qual verehren,/ Lass von keiner Qual beschweren,/ Nein, an jenem Tag der Zähren/ Komm, uns gnädig zu bescheren/ Ewger Freude höchsten Kranz.)

Die zwei Strophen, die, wie bereits Schorcht erkannte, *aus dem Hymno: Laudes crucis attolamus etc.* entnommen wurden, sind der Sequenz zum Fest der Kreuzauffindung zuzuordnen. Nicht nur die beiden, alle Adam von St. Viktor zugeschriebenen Sequenzen, etwa hundert an der Zahl, bedeuteten nach Franz Wellner »in inhaltlicher und sprachlicher Hinsicht einen Höhepunkt [der Sequenzendichtung], über den hinaus eine Weiterentwicklung kaum mehr möglich war«.[22] Ihr weitreichender Einfluss zeigt sich darin, dass sich der Dominikaner Thomas von Aquin rund 100 Jahre später, 1264, eine Dichtung Adams für seine Fronleichnamssequenz *Lauda Sion Salvatorem* zum Vorbild nehmen sollte. Zu der Zeit, als das Pfortenser Sanktuarium seine Verglasung erhielt – zwischen 1251 und 1268 –, waren die Werke Adams zumindest in Theologenkreisen noch immer aktuell und präsent. Doch die Frage lautet eher: Ist die Beschreibung des Verglasungsprogramms in seiner Gesamtheit überhaupt glaubhaft?

Stellen wir das weitläufige Inschriftenprogramm zunächst beiseite: Eine »achsenbetonende Chorverglasung«, bei der die seitlichen Fenster eine Ornamentverglasung enthalten und das Mittelfenster durch figürliche, farbige Darstellungen – in Pforte eine Madonna und eine Kreuzigung – hervorgehoben wird, war in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts keine Seltenheit.[23] Die Vorbilder lieferten einige französische Großbauten des 13. Jahrhunderts, wo, wie bereits Hartmut Scholz bemerkte, »die prominentesten Fensterplätze im Chorschluß […] in aller Regel den starkfarbigen figürlichen Bildfenstern vorbehalten« blieben, während die seitlich anschließenden Fenster mit Ornamentverglasungen geschmückt wurden.[24] Auch in der um 1260/1270 datierten Verglasung der Chorumgangskapellen des Kölner Doms enthielt nur das Achsenfenster der zentralen Dreikönigenkapelle farbige Glasmalereien, hier ein typologisches Bibelfenster.[25] Die übrigen Chorumgangskapellen wurden dagegen mit Grisaillen ausgestattet, was, so Rüdiger Becksmann, dem Chor eine Lichtfülle verlieh, die mit zisterziensischen Bauten vergleichbar sei.[26] Ähnliches gilt für Pforte, wo die Farbigkeit und Ornamentik der Lanzettfenster von West nach Ost, von den beiden Rosen bis hin zum prominenten, starkfarbigen Mittelfenster hinter dem Hochaltar, wirkungsvoll gesteigert wurde.[27] Während man im westlichen, vierbahnigen Spitzbogenfenster nord IV gänzlich auf Farbe verzichtete, enthielt das östlich daran anschließende Fenster nord III zahlreiche gelbe, rote und blaue Gläser. Die heute verlorenen Grisaillen des Fensters nord II könnten mit einem noch höheren Farbanteil zum Achsenfenster, dem Höhepunkt des gesamten Programms, vermittelt haben.

Bei der Auswahl der beiden figürlichen Darstellungen ließen sich die Pfortenser Mönche wohl von einer Vorgabe der damals recht neuen Bettelorden inspirieren. Wie die Zisterzienser verpönten die 1209/10 mündlich, 1223 schriftlich vom Papst als Orden bestätigten Franziskaner offiziell übermäßigen Bilderschmuck, sie

bevorzugten für die Fenster ihrer einfachen Kirchenbauten ebenfalls schlichte, ornamentale Verschlüsse. Folgt man ihren zwischen 1242 und 1257 niedergelegten Vorschriften, so waren jedoch zumindest *in principali vitrea post maius altare chori*, im zentralen Fenster hinter dem Hauptaltar, Darstellungen der Maria und des Gekreuzigten sowie der drei Heiligen Johannes Baptist, Franziskus und Antonius gestattet.[28] Um mit dem aufstrebenden Bettelorden – im benachbarten Zeitz etwa ließ sich spätestens 1266 ein Konvent nieder[29] – mithalten zu können, waren die Zisterzienser bei der Ausgestaltung ihrer Kirchen offenbar zu Zugeständnissen bereit und adaptierten einige konziliantere Vorschriften ihrer Konkurrenten.[30] Pforte wäre für eine derartige Übernahme ein frühes, aber nicht das einzige Beispiel: Für die Zisterzienserklosterkirchen in Heilsbronn, 1284 geweiht (Abb. 3), und Doberan, um 1300 vollendet, lassen sich für die Chorfenster, wie Uwe Gast aufgezeigt hat, ebenfalls eine Gottesmutter und ein Kruzifix, für Doberan zudem ein Johannes der Täufer rekonstruieren.[31]

Mag das von Schamel und Schorcht dokumentierte figürliche Programm in sich schlüssig und stimmig sein, das im gleichen Zug von ihnen geschilderte, ungewöhnlich ausführliche Inschriftenprogramm ist im Medium Glasmalerei für diese Zeit beispiellos. Inschriften sind seit jeher Bestandteil von Verglasungen, doch nicht in einem Umfang über viele Zeilen oder gar mehrere Strophen.[32] Sie beinhalten in der Regel kurz gehaltene Fürbitten, Bibelzitate oder Namensnennungen von Heiligen und Stiftern, in einem bekannten Fall – der Liebfrauenkirche Oberwesel[33] – sogar Angaben zum Bau. Mitunter weisen sie einen Bezug zur Liturgie auf, wie die Glasmalereien in der Marienkapelle des Halberstädter Doms. Das Achsenfenster aus der Zeit vor 1362 zeigt dort neben der Wurzel Jesse und Szenen aus dem Leben Jesu insgesamt neun Propheten mit Spruchbändern, von denen eines mit den Worten *Rorate celi desuper* den Introitus der Roratemesse wiederholt. Vier weitere Inschriften zitieren Antiphone und Responsorien, die ebenfalls Messen der Advents- und Weihnachtszeit zuzurechnen sind.[34] Die Prophetensprüche sind, erkannte Eva Fitz, »neben ihrer traditionellen Funktion als typologische Analogien der Heilsgeschichte« der Liturgie der Vorweihnachtszeit entnommen und haben »vor allem die Aufgabe, auf das Officium des Advent hinzuweisen«[35].

In der Halberstädter Verglasung sind allerdings jeweils nur die ersten vier bis fünf Wörter der Festgesänge wiedergegeben, während in Pforte ganze Strophen referiert wurden. Auch wenn sich im zerbrechlichen Medium Glas keine weitere derart umfängliche Inschrift erhalten hat, heißt das nicht, dass es keine gegeben hat.[36] Drei Beispiele aus anderen Gattungen seien angeführt. Matthias Untermann ging jüngst auf drei längere Backstein-Inschriften an zwei gotischen Kirchen im Deutschordensland ein, in Thorn (Toruń) und Elbing (Elbląg).[37] Um 1311/12 wurde um das Sanktuarium der Thorner Kirche St. Jakob unterhalb des Sohlbank- und Kaffgesimses ein Schriftband mit einer erstaunlichen Länge von etwa 100 Meter versetzt. Mehr als 400 Einzelbuchstaben geben nicht nur den Anfang eines Kirchweihresponsoriums wieder, sondern auch ein achtzeiliges Gedicht mit Festlegungen zur noch anstehenden Kirchweihe und ein Gebet für kommende Stifter. 230 weitere Buchstaben der gleichen Serie bilden im Innenraum eine zweite Inschrift von rund 20 Meter Länge; sie memoriert die zurückliegende Grundstein-



**Abb. 3** Heilsbronn, Zisterzienserklosterkirche, Chorfenster I mit Kreuzigung, begleitet von zwei Stifterfiguren (ex: Stillfried 1838).



**Abb. 4** Wandmalerei mit der Legende der Hl. Margareta und begleitendem Text aus der *Legenda aurea*, 3. Drittel 13. Jh., Groß Meseritsch (Velké Meziříčí), Burg, Halle im Erdgeschoss, Westwand (Foto: Jiří Michlíček, Velké Meziříčí).

legung des Baus im Jahr 1309. Das in Thorn am Außenbau rezitierte Kirchweihresponsorium *Benedic domine domum istam* wurde etwa 100 Jahre später, ebenfalls in Backsteinlettern unter dem Stockgesims, an der 1402/1405 errichteten Corpus-Christi-Kirche in Elbing, einer kleinen, dreijochigen Hospitalkirche, eingefügt – diesmal allerdings in gesamtem Umfang. Die drei ellenlangen, monumental ausgeführten Inschriften thematisieren nicht nur feierliche Akte wie die zukünftige Kirchweihe oder die bereits vergangene Grundsteinlegung, sondern besaßen auch, besonders mittels der liturgischen Texte, eine sakrale Dimension, die Untermann mit den fortlaufenden Umschriften auf liturgischen Objekten verglich. Die Buchstabenreihen zeichneten beide Kirchen, folgerte Untermann überzeugend, als »liturgische Gefäße«[38] aus.

Erst kürzlich wurden in der Burg im mährischen Groß Meseritsch (Velké Meziříčí) Wandmalereien aus dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts freigelegt, die ebenfalls eine ausführliche Inschrift – eine ganze Heiligenlegende – beinhalten (Abb. 4).[39] Der Saal im Erdgeschoss des romanischen Burgkerns zeigt neben einem weltlichen Turnier zwischen zwei Rittern – der Schild des Bauherrn Vznata von Meziříčí dient neben dendrochronologischen Erkenntnissen als Datierungsgrundlage[40] – noch den Hl. Christophorus, eine Kreuzigung sowie, an der Westwand, einen zweizonigen Zyklus mit Szenen aus dem Leben der Hl. Margareta von Antiochien. Oberhalb des Zyklus wurde die gesamte Vita der Heiligen wiedergegeben, eine getreue Abschrift des Margaretenlebens aus der von Jacobus de Voragine zusammengestellten *Legenda aurea* (1263–1267). Die Inschrift erstreckt sich von links nach rechts über die gesamte Wandbreite, sage und schreibe siebzehn Zeilen mit über 1 500, etwa drei Zentimeter hohen Buchstaben. Vznata, der damalige Besitzer der Burg, hatte siegreich an der Seite des böhmischen Königs Ottokar II. Přemysl gegen die Ungarn gekämpft, in der Schlacht von Kres-

senbrunn, die im Juli 1260 – bezeichnenderweise am Vorabend des Margaretentags[41] – ausgetragen worden war. Er könnte den Zyklus samt erklärender Legende in Auftrag gegeben haben, um der Heiligen für die gewonnene Schlacht zu danken, aber auch, um politische Nähe zum Herrscher zu demonstrieren, war Margareta doch eine von Ottokars bevorzugten Heiligen.

Als drittes und letztes Beispiel für ein ausgedehntes Inschriftenprogramm sei eine Steintafel aus dem ausgehenden 14. Jahrhundert in der Westfassade der Zisterzienserklosterkirche Altenberg angeführt (Abb. 5). Die Tafel ist oberhalb des Westportals zwischen einer Verkündigungsgruppe eingesetzt und beinhaltet eine fünfzeilige, in Hexametern verfasste Inschrift mit einem Lobpreis an Maria. Die am Außenbau angebrachte Huldigung der Gottesmutter ist nach Daniel Parello als »Vorabzitat« für das mariologische Verglasungsprogramm im achtbahnigen Westfenster einzuordnen, dessen Inhalt sich einem erst nach dem Betreten der Kirche im Durchlicht und Rückblick erschloss.[42] Ähnliches könnte für Pforte gelten, doch wurde der Lobpreis hier ohne Umweg direkt in das Fenster eingeschrieben, direkt den Darstellungen der Maria und des Kreuzes zugeordnet. Die im Innenraum versammelten Mönche hatten dadurch die Möglichkeit, sich einerseits via Bild, andererseits via Wort der Verehrung der Ordens- und Kirchenpatronin und ihres Sohnes zu widmen.

Es scheint demnach keinen triftigen Grund zu geben, den Beschreibungen der beiden Autoren zu misstrauen – auch wenn wir darüber hinaus keinerlei weiteren Belege für das außergewöhnliche Programm haben. Vergleichbar mit anderen Verglasungen, etwa der bereits erwähnten in Doberan (um 1300),[43] könnten sich die beiden wohl eher auf Fernsicht angelegten figürlichen Darstellungen im zweibahnigen Achsenfenster über zwei der insgesamt neun Zeilen erstreckt haben, bekrönt von einer ein- oder zweizeiligen Architektur. Die restliche Fensterfläche nach oben, bis zum Maßwerk, dürfte mit Ornamentfeldern ausgefüllt gewesen sein. Die beiden Sequenztexte wären am ehesten unterhalb der Maria und der Kreuzigung zu rekonstruieren, in den zwei oder drei untersten Zeilen. In den Fensterbahnen direkt nebeneinander angeordnet, hätten sie an ein aufgeschlagenes, dicht beschriebenes Buch erinnert, das mit zwei farbenprächtigen Illuminationen geschmückt war. Die Inschriften hätten an dieser Stelle von unten, allen voran von den Mönchen im Chorgestühl, im Einzelnen kaum entziffert werden können. Sie wurden von der Ferne

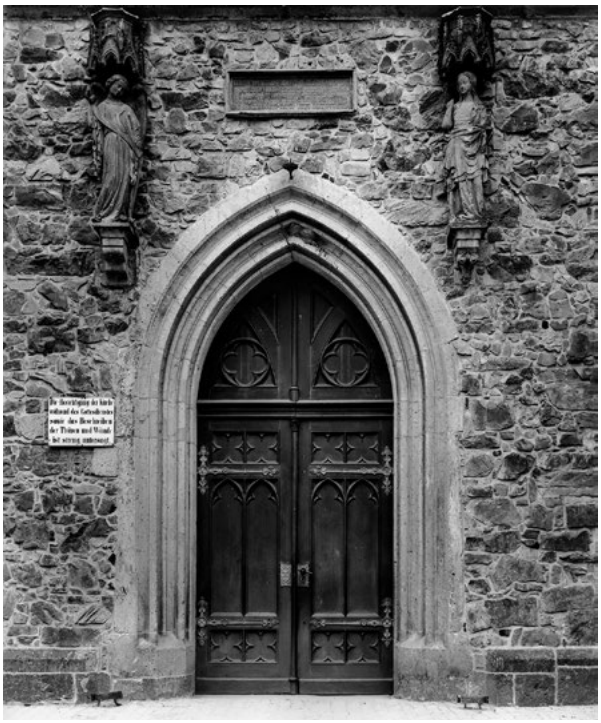


**Abb. 5** Altenberg, Zisterzienserklosterkirche, Westportal mit Verkündigungsgruppe, dazwischen Inschriftentafel, Ende 14. Jh. (Foto: Rheinisches Bildarchiv, Köln).

wohl eher als ein Buchstabenteppich wahrgenommen.[44] Einzig der Laufgang, der sich im Inneren des Sanktuariums unterhalb der Fenster entlangzieht (Abb. 1), hätte interessierten – und lesekundigen – Brüdern die Gelegenheit geboten, sie aus der Nähe zu lesen, zu verstehen und ihren Inhalt an die *illiterati* weiterzutragen.

Freilich, auch ohne die beiden Texte in extenso studiert haben zu müssen, hätte allein der hochrangige Standort keinen Zweifel daran gelassen, dass sie eine wesentliche sakrale Botschaft enthielten. Wer die Schriften aber Wort für Wort kannte, dem eröffnete sich – durchaus im anagogischen Sinn – eine höhere, über die reine Verherrlichung des Kreuzes und Marias hinausgehende Ebene. Gehen wir hierfür nochmals kurz auf die bereits eingangs erwähnte mittelalterliche Lichttheorie ein. Mehrere Autoren des 13. Jahrhunderts, darunter der Chartreser Kanoniker Pierre de Roissy und der jüngere, 1296 verstorbene Guillelmus Durandus, Bischof von Mende, haben die Glasfenster von Kirchen theologisch gedeutet.[45] Sie setzten weniger die darin gezeigten Bilder, sondern vielmehr die geheimnisvoll schimmernden Farbgläser, die damaliger Auffassung nach wie die



**Abb. 6** Schulpforte, Zisterzienserklosterkirche, Westfassade, nach 1270 (Foto: CVMA Deutschland Potsdam/Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Holger Kupfer).

Edelsteine aus sich selbst heraus funkeln würden, mit dem Wort Gottes gleich, das die Gläubigen von innen buchstäblich *illuminat*, zum Leuchten bringe.[46] Die gläsernen Wände der Kirchen schützten zwar, hier in den Worten von Durandus, vor Wind und Wetter und hielten das Böse der Außenwelt ab, ließen aber *claritatem veri solis, id est Dei*, das Licht der wahren Sonne, das Licht Gottes, ungehindert in das geheiligte Innere.[47] Das Licht ist nicht Gott, sondern als Schöpfer des Lichts (Gn 1,3) manifestiert sich Gott durch das Licht.[48] Vor diesem Hintergrund erlangt das Licht, das in Pforte in beiden Sequenzen mehrmals direkt oder indirekt erwähnt wird, eine neue Dimension. In der Mariensequenz ist von der Himmelskönigin als *stella maris* die Rede, vom Stern des Meeres, der alles überstrahle, und von der *claritas*, dem hellen Glanz, der die Gläubigen umkleide. Aufbauend auf der Lichtmetapher im Johannesevangelium, Christus sei die *vera lux*, das wahre Licht, das in der Finsternis leuchte (Io 1,9), wird der Gekreuzigte in der Kreuzessequenz angerufen, er möge seine Diener nach diesem Leben zum Palast der *vera lux* führen, zum Himmlischen Jerusalem, einer Stadt, so steht es in der Apokalypse (Apc 21,18), aus reinem Gold, *simile vitro mundo*, mit reinem Glas vergleichbar.[49] Wie in Pforte auf dem transluziden Medium wörtlich nachzulesen war, sollte durch die großen, fast ausschließlich mit Grisaillen gefüllten Fensteröffnungen möglichst viel reines, klares Licht, das Licht der Erkenntnis in den Innenraum strömen, um die dort betenden Mönche in ihrem Glauben zu erleuchten, vor allem aber auf Erlösung im Jenseits zu hoffen. Bei jedem Sonnenaufgang machte das transzendente Licht die in der Nacht verborgenen Sequenzen wieder sicht- und lesbar, es vertrieb die Finsternis und Unkenntnis und verkündete jeden Tag aufs Neue – über Adam von St. Viktor – Gottes Wort.

Die umfangreichen Inschriften wären in Pforte übrigens kein Einzelfall, ganz im Gegenteil: Weitere Beispiele sprechen dafür, dass publikumswirksam platzierte Inschriften in der Zisterze, wie beispielsweise auch in Doberan,[50] allgemein einen hohen Stellenwert besaßen. Damit ist weniger die knappe Memorialinschrift zur Grundsteinlegung des Sanktuariums gemeint.[51] Schorcht erwähnt 1736 in der Trinitatiskapelle die Holzskulptur einer heute verlorenen Strahlenkranzmadonna, die auf einem *Täffelein* von vier trochäischen Versen begleitet wurde: *Semper manens illibata/ Gaude stellis coronata/ Solis luce trabeata/ sub qua luna est locata* (Die Du immer unbefleckt bleibst, freue Dich, Du Sternenbekrönte, die Du vom Lichte der Sonne umstrahlt bist, die Du auf dem Monde stehst).[52] Wie man heute leicht im Internet recherchieren kann, handelt es sich um eine der 50 Strophen des populären und in vielen Abschriften erhaltenen Mariengrußes *Ave, salve, gaude, vale*, besser bekannt als *Crinale B(eatae) M(ariae) V(irginis)*, verfasst vom Kartäuser Konrad von Haimburg († 1360).[53] Auch hier spielt das Licht eine entscheidende Rolle. Dem bildlichen Typus der Strahlenkranzmadonna entsprechend wird die sternenbekrönte Maria in dem Vierzeiler von der *solis luce*, von leuchtenden Sonnenstrahlen umgeben. Eine weitere, diesmal noch heute vorhandene Inschrift steht am Hauptportal in der Westfassade (Abb. 6). Markus Hörsch hat das Figurenprogramm im Giebel der Fassade, eine großformatige, ursprünglich farbig gefasste Kreuzigungsgruppe, hinlänglich erforscht und die Skulpturen in die 1270er Jahre datiert.[54] Hinter dem Haupt Christi wurde vor einigen Jahren eine rechteckige, heute zugemörtelte Öffnung entdeckt, die einst als Reliquienhort gedient haben könnte.[55] Auf Reliquien hoch oben im Giebel verweist



**Abb. 7** Schulpforte, Zisterzienserklosterkirche, Inschriftentafel am südlichen Gewände des Westportals, nach 1270 (Foto: CVMA Deutschland Potsdam/Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Holger Kupfer).

unten auf Erden eine lateinische, ursprünglich wohl ebenfalls farblich akzentuierte Inschrift, eingemeißelt am südlichen Gewände des Portals (Abb. 7): IN CRVCJFIXO Q(VI) EST JN SVPERI(O)RJ (T)RIANGULO (I)STE (CON)TINE(N)TVR RE(LIQUI)E (AN)DREE (APO)S(TOL)I MARTYRV(M) LAURE(NCII UI)TI THEBEOR(UM) (MART)Y(RV)M CONFESSOR(VM) NJCOLAJ AVGVSTINI CECILJE VIRGINIS IS(TI) SANCTI ORENT PRO NOBIS (In dem Kruzifixus, der im Giebel angebracht ist, sind die folgenden Reliquien enthalten: Reliquien des Apostels Andreas, der Märtyrer Laurentius und Vitus, der thebanischen Märtyrer, der Bekenner Nikolaus und Augustin und der Jungfrau Cäcilia. Mögen diese Heiligen für uns bitten).[56] Die Inschrift ist nur etwas über Augenhöhe in den Stein eingelassen und wurde beim Betreten der Kirche sofort bemerkt, wie auch Schorcht auffiel: *Gleich beym Eingange in die Kirche fällt einem ieden rechterHand* [sic!], *neben der grossen Kirch-Thüre, folgende, nach alter Orthogr[afie] gestellte Schrifft, an dem Pfeiler, in die Augen*.[57] Wie einst im Achsenfenster des Sanktuariums bezieht sich die prominent angebrachte Inschrift, vergleichbar mit Altenberg, auf die darüber angeordnete Darstellung. Hier wie dort erläutert und ergänzt sie das Bild, sei es die Kreuzigung, sei es die Gottesmutter, und fordert die Lesenden und Schauenden zum Gebet auf. Doch die Inschriften sind nicht nur als einfache Bildkommentare zu verstehen. Durch ihre exponierte, axial entgegengesetzte Lage, einmal ganz im Westen, einmal ganz im Osten, verliehen sie dem gesamten Bau – ähnlich wie die Inschriftenbänder in Thorn und Elbing – eine besondere sakrale Autorität. Vielleicht, das Gedankenspiel sei zum Abschluss erlaubt, waren die Sequenztexte im Achsenfenster in Aufriss und Typografie ja ähnlich gestaltet wie die mehrzeilige, etwa zeitgleich ausgeführte Steininschrift, als Blocksatz und in Majuskeln. Ohne Frage jedoch waren sie im gesamten Ausstattungsprogramm einst ein Höhepunkt, der alle Blicke auf sich zog.

**Literatur**


[Adam von St. Viktor/Wellner 1955]: Adam von St. Viktor. Sämtliche Sequenzen, lateinisch und deutsch. Einführung und formgetreue Übertragung von Franz Wellner. München 2. Auflage 1955.

[Altenberg 2010]: 1259. Altenberg und die Baukultur im 13. Jahrhundert. Hg. vom Altenburger Dom-Verein e. V. in Zusammenarbeit mit Norbert Nussbaum. Regensburg 2010 (Veröffentlichungen des Altenberger Dom-Vereins 10).

[Aman u. a. 2021]: Aman, Cornelia/Bednarz, Ute/Deiters, Maria/Mock, Markus Leo/Schirr, Juliane/Voigt, Martina: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Sachsen-Anhalt Süd (ohne Halberstadt und Naumburg). New York/Berlin 2021 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XIX,5).

[Ausst.-Kat. Köln 1998]: Ausst.-Kat. Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaus (1248–1349). Hg. von Hiltrud Westermann-Angerhausen in Zusammenarbeit mit dem CVMA Deutschland. Köln, 20. 11. 1998–7. 2. 1999. Köln 1998.

[Ausst.-Kat. Naumburg 2011/12]: Aust.-Kat. Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. Hg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde. Naumburg, 29. 6.–2. 11. 2011. 3 Bde. Petersberg 2011 (Bd. 1, 2), 2012 (Bd. 3) (Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz 4/5).

Becksmann, Rüdiger (Hg.): Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg, 29. 8.–1. 9. 2004. Nürnberg 2005.

Becksmann, Rüdiger: Raum, Licht und Farbe. Architektur und Glasmalerei in spätgotischer Zeit. In: Kunz/Schumann 2011, 67–115.

Bednarz, Ute/Helten, Leonhard/Sieber, Guido (Hg.): Im Rahmen bleiben. Glasmalerei in der Architektur des 13. Jahrhunderts. Berlin 2017.

Bertuch, Justin: Chronicon Portense, 2 Bde. Leipzig 1612.

Bertuch, Justin: Chronicon Portense. Hg. und ergänzt von Johannes Martin Schamel, 2 Bde. Leipzig 1739.

Brachmann, Christoph: Der gotische Neubau der Zisterzienserkirche Pforte. In: Ausst.-Kat. Naumburg 2011/12, Bd. 1, 663–676.

Brachmann, Christoph: Naumburg und der Westen. In: Ausst.-Kat. Naumburg 2011/12, Bd. 3, 488–505.

Brinkmann, Ulrike: Studien zu den deutschen Bibelfenstern des 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts. Diss. Berlin 2003. [Köln] 2008.

Burger, Michael: Fenestrae non historiatae. Ornamentale Glasmalerei der Hochgotik in den Regionen am Rhein (1250–1350). Berlin 2018 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Studien 3).

Deiters, Maria: Glasmalerei. In: Giersiepen / Stieldorf 2024 [im Druck].

Dreves, Guido Maria (Hg.): Conradus Gemnicensis. Konrads von Haimburg und seiner Nachahmer, Alberts von Prag und Ulrichs von Wessobrunn, Reimgebete und Leselieder. Leipzig 1888 (Analecta hymnica medii aevi 3) (URL: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.32044073505851&view=1up&seq=1 [29.1.2022]).

Fitz, Eva: Die mittelalterlichen Glasmalereien im Halberstädter Dom. Berlin 2003 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland XVII).

Frese, Tobias: Die Bildkritik des Bernhard von Clairvaux. Die Apologia im monastischen Diskurs. Bamberg 2006.

Frese, Tobias / Keil, Wilfried E. / Krüger, Kristina (Hg.): Verborgen, unsichtbar, unlesbar – zur Problematik restringierter Schriftpräsenz. Berlin/Boston 2014 (Materiale Textkulturen 2).

Fuhrmann, Hans (Bearb.): Die Inschriften des Doms zu Halberstadt. Ges. und bearb. von Hans Fuhrmann unter Nutzung der Vorarbeiten von Karin Iffert und Peter Ramm. Wiesbaden 2009 (Die Deutschen Inschriften 75).

Gast, Uwe: Die Glasmalereien des Doberaner Münsters – Zu Geschichte, Rekonstruktion und Datierung des hochgotischen Scheibenbestandes. In: Weilandt / Cossart 2018, 152–167.

Gast, Uwe / Parello, Daniel / Scholz, Hartmut: Der Altenburger Dom. Regensburg 2008 (Meisterwerke der Glasmalerei 2).

Giersiepen, Helga / Stieldorf, Andrea (Hg.): Inschriften in die Hand genommen – Epigraphik des Mittelalters und der Frühen Neuzeit [im Druck].

Hayward, Jane: Glazed Cloisters and their Development in the Houses of Cistercian Order. In: Gesta 12 (1973), 93–109.

Hörsch, Markus: Zur Rezeption der Skulpturen des Naumburger Meisters. In: Ausst.-Kat. Naumburg 2011/12, Bd. 2, 1428–1443.

Kimpel, Dieter / Suckale, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270. München 1995.

Körner, Jördis: Die Klosteranlage von St. Marien zu Schulpforte (Pforta) und ihre Filiationen in Mittelosteuropa. Halle (Saale)/Wittenberg 2017 (Hallesche Beiträge zur Kunstgeschichte 13).

Kozina, Elena: »Lauteres Gold wie durchsichtiges Glas« (Offb 21,21). Einige Überlegungen zum Lichtbegriff in der Zeit der großen Kathedralen. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 65 (2011), 28–34.

Kubík, Zdeněk: Pozoruhodná bitevní či turnajová scéna v gotickém sále někdejšího hradu ve Velkém Meziříčí [Eine bemerkenswerte Schlacht- oder Turnierszene im gotischen Saal der ehemaligen Burg Groß Meseritsch (Velké Meziříčí)]. In: Vlastivědný věstník moravský 71 (2019), 105–119.

Kunde, Holger: Das Zisterzienserkloster Pforte. Die Urkundenfälschungen und die frühe Geschichte bis 1236. Köln/Weimar/Wien 2003 (Quellen und Forschungen zur Geschichte Sachsen-Anhalts 4).

Kunz, Tobias / Schumann, Dirk (Hg.): Werk und Rezeption. Architektur und ihre Ausstattung. Festschrift Ernst Badstübner zum 80. Geburtstag. Berlin 2011 (Studien zur Backsteinarchitektur 10).

Kurmann-Schwarz, Brigitte: »Fenestre vitree […] significant Sacram Scripturam.« Zur Medialität mittelalterlicher Glasmalerei des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Becksmann 2005, 61–73.

Leopold, Gerhard / Schubert, Ernst: Zur Baugeschichte der ehemaligen Zisterzienser-Klosterkirche in Schulpforta. In: Sachsen und Anhalt 18 (1994), 339–416.

Mock, Markus Leo: Zur Chorverglasung der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche Schulpforte. In: Bednarz / Helten / Siebert 2017, 124–134.

Mock, Markus Leo: Schulpforte, ehemalige Zisterzienserklosterkirche. In: Aman u. a. 2021, 339–379.

Neumüllers-Klauser, Renate (Hg.): Vom Quellenwert der Inschriften. Vorträge und Berichte der Fachtagung Esslingen 1990. Heidelberg 1992.

Norton, Christopher: Table of Cistercian legislation on art and architecture. In: Norton / Park 1986, 315–393.

Norton, Christopher / Park Christopher (Hg.): Cistercian art and architecture in the British Isles. Cambridge 1986.

Pahncke, Robert: Geschichte des Zisterzienserklosters Pforte. Leipzig 1956.

Parello, Daniel: Neue Lösungen zur Bildprogrammatik zisterziensischer Prachtfenster im 14. Jahrhundert. In: Scholz / Rauch / Hess 2004, 165–180.

[Parello 2008 a]: Parello, Daniel: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Marburg und Nordhessen. Berlin 2008 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland III,3).

[Parello 2008 b]: Parello, Daniel: Das Westfenster. In: Gast / Parello / Scholz 2008, 51–73.

Parello, Daniel: Die Glasmalereien der Zisterzienserkirchen von Haina und Altenberg. Konzeption, Entwicklung und baugeschichtliche Relevanz. In: Altenberg 2010, 357–376.

Schneider, Peter I. / Wulf-Rheidt, Ulrike (Hg.): Licht-Konzepte in der vormodernen Architektur. Internationales Kolloquium in Berlin vom 26.2.–1.3.2009. Regensburg 2011 (Diskussionen zur archäologischen Bauforschung 10).

Scholz, Hartmut: Ornamentverglasungen der Hochgotik. In: Ausst.-Kat. Köln 1998, 51–62.

Scholz, Hartmut: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros, 2 Bde. Berlin 2002 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland X,1).

Scholz, Hartmut / Rauch, Ivo / Hess, Daniel (Hg.): Glas. Malerei. Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann. Berlin 2004.

Schorcht, Johann Wilhelm: Merckwürdigkeiten bey der Pfoertischen Kirche : aus zuverlaessigen Urkunden gesammlet, von einem der dieselben zu Gutem Gedaechtnisse Hat und zum Drucke befoerdert. Naumburg [1736].

Schubert, Ernst: Die Inschriften des Landkreises Naumburg an der Saale. Berlin/Stuttgart 1965 (Die Deutschen Inschriften 9, Berliner Reihe 3).

Schubert, Ernst: Zwei Inschriften an der Klosterkirche zu Schulpforta. In: Neumüllers-Klauser 1992, 253–264.

Stillfried, Rudolph Freiherr von: Alterthümer und Kunstdenkmale des Erlauchten Hauses Hohenzollern. Stuttgart/Tübingen 1838.

Suckale, Robert: Die Gotik als Architektur des Lichts. In: Schneider / Wulf-Rheidt 2011, 1–14.

Untermann, Matthias: Lauftexte und Buchstabensalat. Zu schwer lesbaren Monumentalinschriften der Zeit um 1300. In: Frese / Keil / Krüger 2014, 169–190.

[Urkundenbuch Pforte 1892/1904]: Boehme, Paul (Bearb.): Urkundenbuch des Klosters Pforte. Theil 1: Erster und zweiter Halbband (1132 bis 1350). Halle (Saale) 1893/1904 (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete 33).

Weilandt, Gerhard: Peter Eddelin, Was denckwürdiges zu Doberan, 1664. In: Weilandt / Cossart 2018, 453–484.

Weilandt, Gerhard / Cossart, Kaja von (Hg.): Die Ausstattung des Doberaner Münsters. Kunst im Kontext. Petersberg 2018 (Edition Mare Balticum 2).

Wiessner, Heinz: Das Bistum Naumburg, 2 Bde., Bd. 1: Die Diözese. Berlin/New York 1997/98 (Germania Sacra N. F. 35,1/2).

**Anmerkungen**

**1** Hörsch 2011.

**2** Der Aufsatz ist eine in Teilen erweiterte Fassung des Artikels zu Schulpforte im jüngst erschienenen CVMA-Band Sachsen-Anhalt Süd. Mock 2021. – Ich danke meiner Kollegin Maria Deiters herzlich für wertvolle Hinweise und die kritische Lektüre des Manuskripts.

**3** Kunde 2003, 254.

**4** Kunde 2003, 156.

**5** Pahncke 1956, 27–29. – Leopold / Schubert 1994, 339 f.

**6** ANNO. D(OMINI). M. CC. L. I. XII. K(A)L(ENDAS). APRJLIS / POSITUM. EST. FUNDAMENTUM / HVJUS. SANCTVARII (Im Jahr des Herrn 1251, am 21. März, ist das Fundament dieses Sanktuariums gelegt worden), zit. nach Schubert 1965, 2 f., Nr. 342.

**7** Drei Urkunden berichten davon, zwei datieren vom 8., eine vom 10. September 1268. Urkundenbuch Pforte 1893/1904, 219–222, Nr. 209–211.

**8** Zur Gotik als Architektur des Lichts vgl. Kimpel / Suckale 1995, 56–59, vor allem aber Suckale 2011, hier bes. 3–5, 8, 10, jeweils mit weiterführender Literatur.

**9** Suckale 2011, 8.

**10** Mock 2021, 349.

**11** Brachmann 2011, 669, 672. – Brachmann 2012, 490 f. – Körner 2017, 49, 57–59.

**12** Zu den Grisaillen Mock 2017. – Mock 2021, 354–360.

**13** *Vitree albe fiant, et sine crucibus et picturis* (Die Fenster sollen weiß sein, und ohne Kreuze und Bilder). Norton 1986, 325. – Frese 2006, 95 f.

**14** Norton 1986, 328, 330. – Das Verbot wurde 1202, 1220, 1237 und 1257 wiederholt. Norton 1986, 344, 358, 368, 378.

**15** Schorcht 1736, o. Pag. [2. Cap., XX]. – Bertuch / Schamel 1739, Bd. 1, 193 f. – In der 1612 erschienenen Erstausgabe des *Chronicon Portense* von Justin Bertuch werden die Inschriften im knapp gehaltenen Unterkapitel *Inscriptiones*, Bd. 1, 294 f., nicht erwähnt; ihre Beschreibung erfolgte erst in der von Schamel ergänzten Neuauflage von 1739, unter der erweiterten Rubrik *Inscriptiones nonnullae*.

**16** Der Ausbau der Farbverglasung erfolgte spätestens 1854/1856, als die drei Chorfenster I, süd II und nord II nachweislich mit einer blanken Rautenverglasung verschlossen wurden. – Mock 2021, 379.

**17** Sequenzen waren vom 9. bis zum 16. Jahrhundert Bestandteil der Festliturgie und wurden im Anschluss an die Lesung gesungen, während sich der Diakon auf das Evangelium vorbereitete.

**18** Zit. nach Schorcht 1736, o. Pag. [2. Cap., XX]. – Vgl. auch Bertuch / Schamel 1739, Bd. 1, 193 f. – Schubert 1965, 148, Nr. 549. – Offenkundige Fehler, vielleicht Lesefehler Schorchts, etwa *saula* statt *salua* (*salva*), wurden in der Abschrift getreu beibehalten. – Es handelt sich um die Strophen 1, 9 und 10 der *Sequentia XLII*; vgl. Adam von St. Viktor / Wellner 1955, 262–269. Dort die orthografisch korrekte lateinische Form samt deutscher Übersetzung.

**19** Zu Adam von St. Viktor vgl. Adam von St. Viktor / Wellner 1955, 16–21.

**20** Adam von St. Viktor / Wellner 1955, 17, 262.

**21** Zit. nach Schorcht 1736, o. Pag. [2. Cap., XX]. – Vgl. auch Bertuch / Schamel 1739, Bd. 1, 193 f. – Schubert 1965, 148, Nr. 549. – Zum Text – es handelt sich um die Strophen 11 und 12 der *Sequentia XXII* – vgl. Adam von St. Viktor / Wellner 1955, 146–149.

**22** Adam von St. Viktor / Wellner 1955, 27.

**23** Beispiele in Burger 2018, 107–158.

**24** Scholz 1998, 53.

**25** Vgl. zur Chorverglasung Brinkmann 2008. – Burger 2018, 161–179.

**26** Becksmann 2011, 84.

**27** Vgl. hierzu die Chorverglasung in Haina. Parello 2008 a, 52.

**28** Parello 2004, 166 f. – Burger 2018, 45 f., 125–129.

**29** Wiessner 1997/98, Bd. 1, 148.

**30** Parello 2004, 166 f.

**31** Gast 2018, 161–163. – Zu Heilsbronn Scholz 2002, 194 f.

**32** Zu Inschriften auf Glasmalereien Deiters 2024.

**33** Die vor 1331 entstandene, über vierzig Buchstaben umfassende Inschrift in fünfzehn Dreiblättern der Maßwerkbrücke erinnert an die Grundsteinlegung der Liebfrauenkirche im Jahr 1308. Jedes einzelne Dreiblatt nahm vor farbigem Hintergrund einen Buchstaben auf. Vgl. zuletzt Untermann 2014, 178–183.

**34** Fuhrmann 2009, 91 f., Nr. 44.

**35** Fitz 2003, 95 f.

**36** Jane Hayward 1973, 95, hält das Pfortenser Inschriftenprogramm in seinem Umfang eher für unwahrscheinlich.

**37** Untermann 2014, 169–178.

**38** Untermann 2014, 178.

**39** Für den Hinweis danke ich Markus Hörsch recht herzlich.

**40** Vgl. hierzu Kubík 2019. – Dem Autor, Zdeněk Kubík, Brünn (Brno), danke ich recht herzlich für zahlreiche Erläuterungen, Jan Podstatzký-Lichtenstein für die großzügige Bereitstellung von Fotomaterial. – Eine genaue kunsthistorische Einordnung der Wandmalereien steht noch aus.

**41** Kubík 2019, 105.

**42** Parello 2008 b, 73. – Parello 2010, 372.

**43** Gast 2018, 163.

**44** Vgl. hierzu Deiters 2024.

**45** Kurmann-Schwarz 2005, 70 f., Anm. 16. – Suckale 2011, 4.

**46** Kurmann-Schwarz 2005, 65. – Kozina 2011, 33 f.

**47** Kurmann-Schwarz 2005, 70 f., Anm. 16.

**48** Suckale 2011, 1.

**49** Suckale 2011, 4.

**50** Zur Dokumentation der Doberaner Inschriften von Peter Eddelin (1664) vgl. Weilandt 2018.

**51** Zur Grundsteinlegungstafel vgl. oben Anm. 6.

**52** Schorcht 1736, o. Pag. [2. Cap., XII]. – Schubert 1965, 147, Nr. 548.

**53** Dreves 1888, 24. – Dort die Zeilen in korrekter Reihenfolge: *Gaude stellis coronata/ Solis luce trabeata/ Sub qua luna est locata/ Semper manens illibata*. Ob Schorcht 1736 die Zeilen irrig vertauscht hat, bleibt ungewiss.

**54** Zur Datierung Hörsch 2011, 1431.

**55** Hörsch 2011, 1430.

**56** Zit. nach Schubert 1965, 8–11, Nr. 347. – Schubert 1992, 258–262.

**57** Schorcht 1736, o. Pag. [2. Cap., I].

# Baukunst und Bildkunst




Hooge
Door
S. Petri
Graeve
chen.
Bysschoffs
Der newer garth

# Der *Znaimer Altar* – ein Hauptwerk des frühen Realismus

LOTHAR SCHULTES



**Abb. 1** Znaimer Altar, 1430/1435, Holz, 254 × 297 cm (Schrein mit Originalrahmen), Wien, Oberes Belvedere, Inv. 4847 (https://sammlung.belvedere.at/objects/3602/der-znaimer-altar).

Zu den wissenschaftlichen Schwerpunkten unseres Jubilars gehört die Kunst des frühen Realismus, der unlängst in Wien eine Tagung unter dem Titel »Wiens erste Moderne« gewidmet war. Wie zu erwarten, behandelte eines der Referate den *Znaimer Altar* (Abb. 1). Weiter wurden in der Ausstellung »Kunst & Glaube« eine Reihe von Werken aus dem künstlerischen Umkreis des Retabels gezeigt. Auch die Ergebnisse der Diplomarbeit von Kateřina Bartuňková und das Buch von Svea Janzen über die Malerei in Südostdeutschland um 1430 rechtfertigen eine neuerliche Beschäftigung mit diesem außergewöhnlichen Werk.[1] Neben dem erstaunlich guten Erhaltungszustand der Reliefs fasziniert vor allem jener Realismus, mit dem hier die Passion Christi erzählt wird. Diese brutale Gewaltsamkeit muss für die Betrachterinnen und Betrachter der Entstehungszeit etwas Unerhörtes, ja Erschreckendes gehabt haben. Dass der große, über fünf Meter breite Flügelaltar durch seine intensive, fast grelle Farbigkeit in der Schausammlung des Wiener Belvedere heute erneut die Blicke auf sich zieht, ist das Ergebnis der zwischen 1969 und 1986 erfolgten, in vieler Hinsicht beispielhaften Restaurierung, bei der in jahrelanger Arbeit die Originalfassung freigelegt werden konnte. Dies bot Anlass für ein kleines Kolloquium, dessen Ergebnisse 1988 veröffentlicht wurden.[2]

Trotz der relativ umfangreichen Literatur erreichte der Altar bis heute nicht die Bekanntheit anderer Werke.[3] Obwohl Ernst Winkler und Franz Kieslinger anhand von Quellenmaterial seine Spuren bis zur Wenzelskapelle in Znaim zurückverfolgen konnten, sprach Ludwig Baldass in seinem grundlegenden Aufsatz 1935 vom »Wiener Schnitzaltar«.[4] Es war ein weiterer Schritt der Aneignung, als Karl Oettinger das Retabel – nun wieder als *Znaimer Altar* – 1939 in sein Buch über die »Altdeutschen Bildschnitzer der Ostmark« aufnahm. Im selben Jahr war es in der Ausstellung »Altdeutsche Kunst im Donauland« zu sehen.[5] Obwohl Znaim (Znojmo) seit 1945 wieder ein Teil der Tschechoslowakei war, kam der Altar 1953 aus dem Kunsthistorischen Museum in die Österreichische Galerie. Elfriede Baum war sich in ihrem Bestandskatalog des Dilemmas bewusst, indem sie ihren Eintrag mit »›Wiener Schnitzaltar‹ (›Znaimer Altar‹)« betitelte.[6] Dem entsprechend wurde das Werk auch in die Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich aufgenommen.[7] Nachdem die Erstpublikation von Winkler auf Tschechisch erschien, verlief die Forschung – nicht zuletzt aus sprachlichen Gründen – dies- und jenseits der Grenze lange getrennt. Umso verdienstvoller ist es, dass Kateřina Bartuňková 2021 einen fast vollständigen Überblick über die deutsche und tschechische Literatur vorlegte.[8] Die Ausstellungen »L'art gothique tardif en Bohême, Moravie et Silésie 1400–1550« in Brüssel, »Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska« in Brünn (Brno) sowie »Ultimi fiori del Medioevo. Dal Gotico al Rinascimento in Moravia e nella Slesia« in Rom richteten das Augenmerk schließlich auch europaweit auf den Altar. In diesem Zusammenhang war zudem ein *Kruzifix* zu sehen, in dem das Prozessionskreuz der Znaimer Corpus-Christi-Bruderschaft vermutet wurde. Mit ihm wäre der Stil der Altarreliefs vor Ort an einem weiteren Werk zu belegen.[9]

Dieser neue Fund bestätigt die aus den Urkunden erschlossene Herkunft des Retabels aus der alten Königsstadt, deren Erscheinungsbild sich fast unverändert



**Abb. 2** Sankt Nikolaus-Kirche und Wenzelskapelle, Znaim (Foto: Uoaei1, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Znojmo_Saint_Nicholas_Church_W_03.jpg).

erhalten hat. Eine Ecke der mittelalterlichen Stadtmauer wird von der Wenzelskapelle bekrönt, deren massives Untergeschoss noch ihre einstige Einbindung in das Verteidigungssystem erkennen lässt. Die Oberkapelle steht hingegen auf dem Niveau der St. Nikolauskirche, mit der sie das Stadtbild prägt (Abb. 2).[10] In dieser Nähe zur Hauptpfarrkirche wäre sie der – ebenfalls doppelgeschossigen – Maria Magdalenenkapelle bei St. Stephan in Wien vergleichbar.[11]

Der Bau der Wenzelskapelle wurde vom Znaimer Bürger Martin von Bučice (Bucziczer) und seiner Gattin Katharina finanziert, die den Grund vom Pfarrer von St. Nikolaus erworben hatten. Der Stiftungsbrief vom 22. Februar 1521 bezeugt die Vollendung des Baus, dessen Ausführung von vier vornehmen Znaimer Bürgern geleitet und überwacht wurde.[12] Die älteste Ansicht hat sich im Stadtrechtsbuch von 1523/1525 erhalten.[13] Während der untere, dem hl. Martin geweihte Raum schmucklos ist, erweist sich die darüber liegende Annenkapelle mit ihrem reliefgeschmückten Gewölbe als bedeutendes, in seiner Art einzigartiges Werk spätgotischer Architektur. Beide Geschosse verfügten ursprünglich über je einen eigenen, von einem Priester betreuten Altar.[14]

Nachdem der Znaimer Magistrat während der Protestantenzeit die Schließung aller Kapellen veranlasst hatte, entschied 1579 eine landesfürstliche Kommission, dem Abt von Klosterbruck (Louka) die Schlüssel der Nikolauskirche und der Wenzelskapelle zu übergeben, doch erfolgte die Rückgabe erst nach der Schlacht am Weißen Berg im Jahr 1620. Obwohl die Jahreszahlen *1602* (im Gewölbe) und *1665* (an der Wand) für Renovierungen sprechen, war der obere Raum 1677 baufällig, »ohne Fenster und Kirchenstühle, mit einem verletzten steinernen Altartische«, was wohl ausschließt, dass sich darauf ein Retabel befand.

1688 kam die Bruderschaft Corporis Christi aus der Nikolauskirche in die Wenzelskapelle – eine weitere Parallele zur erwähnten Maria Magdalenenkapelle bei St. Stephan in Wien.[15] Es ist naheliegend, dass zugleich auch der Altar transferiert wurde, zumal die erste Übermalungsschicht der Reliefs etwa aus dieser Zeit stammt.[16] Möglicherweise hat man bei der Neuaufstellung die Flügel fixiert, um im Sinne einer »Barockisierung« eine einheitliche Bilderwand zu schaffen. Damit wurde das einst vorhandene zweite Flügelpaar obsolet und ging wahrscheinlich verloren (Abb. 3).[17] Nach der

Aufhebung von Klosterbruck und der Auflösung der Corpus Christi-Bruderschaft wurde die Wenzelskapelle 1785 geschlossen und gelegentlich als Depot verwendet. Das Retabel blieb aber weiterhin dort – wohl in geschlossenem Zustand, was den schlechten Erhaltungszustand der Flügelgemälde erklären würde.[18]

1792 und 1809 besuchte Kaiser Franz I. die Stadt, und es ist naheliegend, dass man ihm den Altar damals für die Franzensburg als Geschenk anbot.[19] Dieses Hauptwerk romantischer Schlossarchitektur in Österreich wurde ab 1798 auf einer Insel des Parks von Laxenburg als eine Art *Museum vaterländischer Alterthümer* errichtet. Es bestand zunächst aus zwei Teilen, die ab 1822 durch den sogenannten Vereinigungsbau verbunden wurden.[20] Wohl in Hinblick auf dessen Ausstattung kam der Altar im Sommer 1825 dann tatsächlich nach Laxenburg, wo er aber offenbar wegen der Größe keine Verwendung fand und im Theatergebäude abgestellt wurde. Vielleicht hat man ihn zuvor in Znaim (?) übermalt und am *Kreuztragungsrelief* den Kopf Christi im Nazarenerstil erneuert, doch könnte dies auch erst in Wien erfolgt sein.[21] Zur selben Zeit zeichnete der Maler Eduard Gurk die Wenzelskapelle, wohl auf einer Reise in Zusammenhang mit seiner Vedutenserie *Mahlerische Ansichten aus Carlsbad, Töplitz, Marienbad, Franzensbrunn* (sic!) *und den Umgebungen*, die um 1825/1830 bei Tranquillo Mollo in Wien erschien.[22]

1870 ließ der damalige Schlosshauptmann von Laxenburg den Altar zur Restaurierung nach Wien zum Tischler Anton Überacker bringen.[23] 1875 ist das Retabel in einem Inventar der Möbel der Wiener Hofburg mit der Nummer 7924 verzeichnet, die noch heute auf einem der Flügel zu sehen ist. Nach seiner Wiederentdeckung im Jahr 1899 kam der Altar in die Werkstätten der kaiserlichen Gemäldegalerie. Die geplante Restaurierung konnte wegen des Ersten Weltkriegs erst 1924 bis 1934 durchgeführt werden. Zu den wichtigsten Eingriffen des Maler-Restaurators Sebastian Isepp gehörte die (nach heutigen Kriterien unsachgemäße) Abnahme der durchgehenden Tempera-Übermalung.[24] Außerdem ersetzte er am Relief der *Kreuztragung* den »nazarenischen« Kopf Christi durch eine etwas adäquatere Neuschöpfung.[25]

Wie erwähnt, wurde der *Znaimer Altar* wahrscheinlich aus der Nikolauskirche in die daneben liegende Wenzelskapelle übertragen.[26] Keine Beweise gibt es hingegen für eine Herkunft aus der unter Albrecht V. (dem späteren König Albrecht II.) neu erbauten Wiener Hofburgkapelle, die Maria und Johannes bzw. Elisabeth



**Abb. 3** Oberkirche der Wenzelskapelle, Innenraum, 1520/21, Znaim, mit dem Znaimer Altar (Fotomontage) (Foto: Ben Skála, Benfoto, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Znojmo-kaple-svVáclava2015interiéro1.jpg sowie Wien, Belvedere [s. Abb. 1]).

geweiht war, und deren Hochaltar bis in die Barockzeit die noch erhaltene Schöne Madonna enthielt.[27] Nicht belegbar ist auch die von Arthur Saliger ohne Quellenangabe vermutete Herkunft des Retabels von einem Passionsaltar im Apostelchor von St. Stephan in Wien.[28] Aber auch Klosterbruck (Louka) bei Znaim, das Veronika Pirker-Aurenhammer als Herkunftsort erwog, ist wohl auszuschließen.[29] Da das Kloster außerhalb der Stadt lag, wurde es von den Hussiten eingeäschert, und der Abt starb 1432 in Gefangenschaft. Erst in den 1440er Jahren konnte mit dem Wiederaufbau der zerstörten Kirche begonnen werden, deren Ausstattung 1498 vollendet war, zu spät für das erhaltene Retabel.[30]

Die Stadt Znaim gehörte hingegen zu den wichtigsten Bollwerken gegen die Hussiten. Sie galt als so sicher, dass König Sigismund hier sogar seine Kleinodien aufbewahrte. 1424 erbaten die Bürger von Znaim mit Unterstützung von Elisabeth, der Gattin Herzog Albrechts V., einen päpstlichen Ablass für die Teilnehmer einer wöchentlichen Messe zu Ehren des Leibes des Herrn in der St. Nikolauskirche. Es folgte 1430 eine Ewigmess-Stiftung des verstorbenen Propstes von Bunzlau (Stará Boleslav) und kaiserlichen Protonotars, Michael (Michal) von Priest (Břest), der zudem seine Bücher der Bibliothek bei St. Nikolaus vermachte.[31] Seine Stiftung wurde im Jahr darauf von Albrecht V. als Stadtherr und Markgraf von Mähren bestätigt und erweitert.[32] Das Datum 1431 (oder 1437 ?) findet sich zudem an einer später vermauerten Sedilie im Chor.[33] Im selben Jahr begann das



**Abb. 4** Sankt Nikolaus-Kirche, Znaim, Innenraum (Foto: Uoaei1, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Znojmo_Saint_Nicholas_Church_Interior_02.jpg).

Konzil von Basel, bei dem sich Albrecht von Bischof Nikodemus della Scala vertreten ließ. Die erwähnte Stiftungsurkunde nennt einen Kaplan, nicht aber den betreffenden Altar, doch dürfte sie sich auf jenen der Corpus Christi-Bruderschaft beziehen, für den 1448, 1471 und 1501 päpstliche Ablassbriefe ausgestellt wurden.[34] Über den Standort ist nichts überliefert, doch legt die eucharistische, auf das Allerheiligste im Sakramentshaus bezogene Thematik der heute weitgehend hinter dem barocken Hochaltar verborgenen Wandmalereien nahe, dass er im Chor zu vermuten ist (Abb. 4).[35] Als Hauptaltar kommt er allerdings nicht in Frage, da dieser dem Kirchenpatron geweiht war. Er müsste zudem vorgerückt gewesen sein, um ihn umschreiten und die Wandgemälde sehen zu können. Dies setzt voraus, dass die Rückseite des Schreins bemalt war, was aber beim Znaimer Retabel nicht der Fall ist.

Dasselbe Problem stellt sich bei einem Standort weiter vorne, wobei durch den quer stehenden Altar ein Teil des Chors abgegrenzt worden wäre. Wahrscheinlicher ist eine Aufstellung an der seitlichen Chorwand, entweder zwischen Sakramentshaus und Sakristeitür oder an der gegenüberliegenden Seite. Der Altar wäre somit der in situ erhaltenen, um 1425/1430 datierbaren Figur Christi an der Geißelsäule gegenübergestanden, die sein ikonografisches Programm sinnvoll ergänzte (Abb. 5).[36] Wie schon 1988 dargelegt, kommt aber auch der gewölbte Lettner als Standort in Frage, der nach Kroupa die gesamte Breite des östlichen Langhauses einnahm und dem Altar somit genug Platz geboten hätte. Aleš Mudra vermutete zudem, dass die von Engelsdarstellungen umgebene Öffnung im Gewölbe des Hauptschiffs mit der Osterliturgie und der Corpus Christi-Bruderschaft in Zusammenhang steht. Tatsächlich dürfte das Loch dazu gedient haben, eine Figur des Auferstandenen emporzuziehen.[37]

Die Auftraggeber des Retabels sind auf Grund der historischen Zusammenhänge im engsten Umkreis Albrechts V. zu suchen, was für eine Ausführung vor dessen Tod im Jahr 1439 spricht.[38] Eine besondere Rolle spielte dabei offenbar seine Gattin Elisabeth, die sich bereits 1424 um einen Ablass für die Besucher der Messe zu Ehren des Corpus Christi bemühte und wohl auch an der Gründung der Bruderschaft beteiligt war. Da Znaim nach dem Tod Albrechts in ihrem Besitz blieb, könnte sie den Altar auch später gestiftet haben. Dagegen spricht aber, dass Albrecht in Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) beigesetzt wurde und sich ihr Interesse bis zu



**Abb. 5** Christus an der Geißelsäule, um 1425/1430, Znaim, St. Nikolaus, Chor (Foto: Martin Vavřík).

ihrem Tod im Jahr 1442 auf Ungarn konzentrierte.[39] Geht man hingegen von einem Auftrag um 1430/31, vielleicht auch schon um 1424 aus, hätte der Altar bereits in der Nikolauskirche stehen können, als ihr Vater, Kaiser Sigismund, im Dezember 1437 dort die Messe besuchte und nach seinem Tod drei Tage lang aufgebahrt wurde.[40] Auch eine Stiftung von Tochter und Schwiegersohn im Gedenken an den verstorbenen Vater bzw. Schwiegervater wäre denkbar. Möglicherweise bezog sich darauf die verlorene Inschrift auf der unteren Rahmenleiste des Mittelreliefs. Man könnte im blinden, durch das an der Lanze herabrinnende Blut Christi sehend gewordenem Longinus des *Kreuzigungsreliefs* sogar ein Kryptoporträt Sigismunds sehen, doch war der bärtige Mann mit der charakteristischen Mütze damals längst zu einem Typus geworden.[41]

Da Znaim bis zum Frieden von 1436 von Kriegsgebiet umgeben war, wird das Retabel kaum vor Ort, sondern eher in Albrechts Residenzstadt Wien entstanden sein, die damals eine künstlerische Blütezeit erlebte. Man denke nur an den viel beschäftigten, ab 1429 dort erwähnten Jakob Kaschauer, auf dessen Identifizierung mit dem Meister des Albrechtsaltars noch zurückzukommen sein wird.[42] Zur selben Zeit war die leistungsfähige, mehrere Maler umfassende Großwerkstatt um die *St. Lambrechter Votivtafel* in Wien tätig. Auch beim Meister des Friedrichsaltars ist es denkbar, dass er zunächst in Wien arbeitete, ehe er sich in Wiener Neustadt ansiedelte.[43] Ihm wurden die Gemälde der Flügelaußenseiten des *Znaimer Altars* zugeschrieben, während Brigitte Ascherl an einen Maler in der Tradition der Votivtafel-Werkstatt dachte, der als Geselle von dort zum Meister des Friedrichsaltars wechselte.[44] Zuletzt sprach sich Kateřina Bartuňková überhaupt gegen einen engeren Zusammenhang zwischen den Gemälden des *Znaimer* und des *Friedrichsaltars* aus.[45]

Wie auch immer, die gemalten Passionsszenen unterscheiden sich stilistisch derart grundlegend von den Reliefs und deren Fassung, dass sie weder in derselben Werkstatt noch gleichzeitig entstanden sein dürften. Da sie sich auf der Rückseite jener Bretter befinden, die den Hintergrund der Reliefs bilden, vermutete bereits Baldass, sie seien erst nachträglich ausgeführt worden.[46] Zugleich wurde offenbar auch das erwähnte zweite, gemalte Flügelpaar hinzugefügt. Die erhaltenen, mit Goldgrund versehenen Malereien bildeten somit nicht die Außenseite, sondern den Mittelteil der ersten Wandlung, während die Bilder der Werktagsseite offenbar



**Abb. 6** Kreuztragung Christi, Meister der Worcester Kreuztragung, um 1430, Feder mit grauer Tinte, 32,4 × 23,7 cm, Wien, Albertina, 24889r (Bildzitat aus Langer / Rainer 2016, 196).

später verloren gingen. Es liegt nahe, dass dort die fehlenden Szenen aus dem Leben Christi dargestellt waren.

Was die Reliefs betrifft, stimmt die Forschung dahingehend überein, dass ihnen der Entwurf eines genialen, stilistisch völlig anders orientierten Malers zugrunde lag. So stellte Baldass bereits 1935 eine Reihe von Zeichnungen zusammen, die er für den Entwerfer des Altars in Anspruch nahm. Sie wurden später dem Meister der Worcester Kreuztragung zugeordnet, der seinen Notnamen einem Täfelchen im Art Institute in Chicago verdankt. Diese Zuschreibung hat sich durchgesetzt; unklar ist nur, welche der Blätter eigenhändig und welche dem engen oder weiteren Umkreis zuzuordnen sind.[47]

Zu ihnen gehört eine Zeichnung in der Albertina, deren Komposition dem *Kreuztragungsrelief* des *Znaimer Altars* in mehrfacher Hinsicht vergleichbar ist (Abb. 6, 7).[48] Beide Male handelt es sich, wie in den entsprechenden Bildern des Meisters der St. Lambrechter Votivtafel, um ein Hochformat. Die dicht gedrängte

Menge hat eben das Stadttor passiert und macht kurz Halt, weil Jesus unter der Last des Kreuzes und den Peinigungen zusammenzubrechen droht. Trotz der Ähnlichkeit von Komposition und Figurentypen unterscheidet sich das Relief in wesentlichen Punkten, etwa in der Einfügung der nackten Schächer und der »Spiegelung« der Figur des Schergen, der Jesus am Strick zieht. Der Mann ist auf dem Albertina-Blatt wie auf der *Worcester Kreuztragung* von hinten zu sehen, während er sich auf dem Relief soeben nach vorne gewendet hat. Die Stellung der Füße scheint noch das Spontane dieser Drehung anzudeuten. Das Motiv ist auf einer Zeichnung des Worcester-Meisters vorgeprägt, die eine sehr brutale Verspottung Christi zeigt und auch noch in anderen Details mit den Znaimer Reliefs zu vergleichen wäre.[49]

Eng verwandt ist eine lavierte Zeichnung der *Kreuztragung* im British Museum, die dem Meister der Wiener



**Abb. 8** Kreuztragung Christi, um 1420, London, The British Museum, Inv.-Nr. 1997.0712.1 (Bildzitat aus Langer / Rainer 2016, 195).



**Abb. 7** Kreuztragung Christi, Znaimer Altar, um 1430/1435, Wien, Oberes Belvedere (Foto: Belvedere).

Anbetung zugeschrieben war, ehe sie von Thomas Rainer als Frühwerk des Worcester-Meisters erkannt wurde (Abb. 8).[50] Allerdings fehlt hier noch das Brutale, abstoßend Gemeine der Akteure, alles wirkt maßvoller und damit dem Schönen Stil näher. Dies gilt auch für das entsprechende Znaimer Relief, wo vor allem die Gruppe Mariens mit ihren Begleiterinnen eng mit der Zeichnung übereinstimmt. Die Erzählweise verbindet es mit jenen Werken des Trecento, die bereits mehrmals als Vorbilder genannt wurden, besonders mit dem Passionszyklus von Pietro Lorenzetti in der Unterkirche von San Francesco in Assisi, wo auch das seltene Motiv der nackten Schächer vorgeprägt ist.[51]

Neben den Zeichnungen bieten sich auch die Miniaturen der sogenannten *Ottheinrich-Bibel* zum Vergleich an, die in den 1430er Jahren für Ludwig VII. den Bärtigen von Bayern-Ingolstadt illuminiert wurde. Die Ausstattung blieb unvollendet, wohl wegen des Krieges, den sein gleichnamiger Sohn 1438 gegen ihn begann.[52] Ludwig verbrachte zwischen 1391 und 1415 viele Jahre am Hof seiner Schwester Elisabeth (Isabeau de Bavière) in Paris. Von 1422 bis 1425 lebte er im engsten Umkreis König Sigismunds, der damals seinen Palast in Buda prachtvoll erweitern und mit Skulpturen schmücken ließ.[53] Es wäre naheliegend, dass Ludwig am dortigen

Baugeschehen Anteil hatte.[54] Dies ist insofern von Interesse, als die Miniatur des Einzugs Christi in Jerusalem ein mit Figuren geschmücktes, an Palastbauten erinnerndes Stadttor zeigt. Diesem gleicht auffallend jenes Gebäude, von dem am *Znaimer Altar* die Kreuztragung Christi ihren Ausgang nimmt (Abb. 7, 9).[55]

Die Vergleiche lassen sich an der Hauptszene des Retabels, der *Kreuzigung*, weiter vertiefen. So erinnern die Berittenen unter dem Kreuz an den Reiterzug in der Miniatur der *Anbetung der Könige*; man vergleiche nur die kurzen Köpfe der Pferde mit den aufgesetzten Ohren und das detailliert wiedergegebene Zaumzeug (Abb. 10, 11).[56] Am *Znaimer Altar* wirkt das weiße Gewand der ohnmächtig hinsinkenden Maria wie eine Insel im Gewimmel der Figuren. Gestützt und umsorgt von drei Frauen, liegt sie der Länge nach ausgestreckt, sodass ihr Mantel den Boden bedeckt. Das Motiv geht offenbar auf eine Zeichnung im Frankfurter Städel zurück, die unbestritten als Werk des Meisters der Worcester Kreuztragung gilt (Abb. 12, 13). Beide Male ist eine der Frauen nur von der Seite zu sehen. Entwürfe wie diesen ins Relief zu übertragen, war gewiss eine große Herausforderung für den Schnitzer.[57]

Der Vergleich zeigt aber auch Unterschiede. So gewinnt man am Altar den Eindruck, Maria sei gleichsam in sich zusammengesunken und zu einem Häuflein Elend geworden. Die Darstellung überträgt damit den Typus der Humilitätsmadonna auf die Kreuzigung. Diesbezügliche Vorbilder sind in mehreren Gemälden des Meisters von Flémalle zu finden, etwa der *Maria lactans vor dem Ofenschirm*, der *Madonna am Kamin* oder der Maria des *Merode-Altars*.[58] Es sind dieselben Werke, die auch Konrad Witz geprägt haben. Dies zeigt etwa die *Verkündigung* in Nürnberg, wo das Kleid Mariens ähnlich am Boden »zerfließt«. Am *Heilsspiegelaltar* gleicht die vor Salomo niederkniende Königin von Saba einer der Frauen des Znaimer *Kreuzigungsreliefs* (Abb. 14).[59]

Der thronende König Salomo wäre weiters einem *sitzenden hl. Petrus als Papst* gegenüberzustellen, der als Werkstattarbeit Jakob Kaschauers gilt und sich heute, wie das Znaimer Retabel, im Belvedere befindet (Abb. 15). Dieser Figur kommt in mehrfacher Hinsicht eine Bindegliedfunktion zu, vermittelt sie doch stilistisch zwischen den Altarreliefs und den für Kaschauer gesicherten Figuren des einstigen Freisinger Hochaltars.[60] Vergleicht man Proportion und Faltenstil des hl. Petrus mit der ohnmächtigen Maria, werden zahlreiche Gemeinsamkeiten deutlich, die für eine Zuschreibung an dieselbe Werkstatt sowie eine etwa gleichzeitige Entstehung sprechen. Die gestauchte »Kompaktheit« verbindet den hl. Petrus aber auch mit manchen Miniaturen der *Ottheinrichsbibel*, etwa dem thronenden Herodes in der Szene des Kindermordes.[61]



**Abb. 9** Einzug Christi in Jerusalem (Detail: Palast des Pilatus), Ottheinrichsbibel, um 1430/1438, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1810 (Foto: Bayerische Staatsbibliothek).

Zu den einprägsamsten Gestalten des Znaimer Kreuzigungsreliefs gehört Johannes, der händeringend die Hiebe eines der Schergen abzuwehren versucht (Abb. 11). Die verzweifelte Geste ist sichtlich ein Zitat aus Konrad von Soests *Wildunger Altar*, das gleichzeitig auch in der Kärntner Wandmalerei auftaucht.[62] In Znaim



**Abb. 10** Anbetung der Könige (Detail), Ottheinrichsbibel, 1430/1438, München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 1810 (Foto: Bayerische Staatsbibliothek).



**Abb. 11** Kreuzigung, Znaimer Altar, um 1430/1435, Wien, Oberes Belvedere (Foto: Belvedere).



**Abb. 12** Ohnmacht Mariens und Soldaten unter dem Kreuz, Meister der Worcester Kreuztragung, um 1425/1430, Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 6976 (Bildzitat aus Langer/Rainer 2016, 198).



**Abb. 13** Ohnmacht Mariens, Znaimer Altar, um 1430/1435, Wien, Oberes Belvedere (Foto: Lothar Schultes).

wird sie aber noch zusätzlich durch den zuschlagenden Soldaten motiviert – eines von vielen Beispielen, wie der Meister hier Übernommenes neu zu deuten versteht. Ähnlich verfährt er mit der ebenfalls bei Konrad von Soest vorgeprägten Gruppe der diskutierenden Edelleute, die am *Znaimer Altar* das Milieu gewechselt haben und besonders abstoßend wirken. Die Szene wird zu beiden Seiten von bewaffneten Soldaten gerahmt, die ihr optisch Halt geben. Die rechte, an der roten Lederkappe mit der Stirnbinde erkennbare Figur hat ihr Vorbild am rechten Rand der erwähnten *Albertina-Kreuztragung*, stammt also, wie Vieles, aus dem Repertoire des Meisters der Worcester Kreuztragung (Abb. 6).

Im Vordergrund des Kreuzigungsreliefs, fast genau unter Christus, kniet der gerüstete Stephaton im pelzbesetzten Waffenrock vor Maria nieder und zieht den Mund breit, um die Zunge herauszustrecken. Wie beim Zungenzeiger der *Worcester Kreuztragung* wird hier der Spott vom Heiland auf seine Mutter übertragen und damit ihr Mit-Leiden betont.[63] Eine Verbindung beider Motive findet sich auf einer *Kreuzigung* des Meisters der St. Lambrechter Votivtafel, wo sogar zwei Spötter vor Maria knien, aber zum Gekreuzigten emporblicken. Sie wirken in der sonst sehr ruhigen Komposition ebenso fremd wie die zuschlagenden Schergen in einigen Passionsdarstellungen der Wiener Großwerkstatt.[64] Dies gilt auch für das Schlachtengemetzel der namengebenden Tafel, die Jörg Oberhaidacher mit dem Kreuzzug Albrechts V. gegen die Hussiten in Zusammenhang brachte. Auch in der Wiener Buchmalerei tauchen »realistische« Motive schon sehr früh auf, wie die grausamen Szenen einer in Wien und Berlin aufbewahrten, von Oberhaidacher um 1423/24 datierten Historienbibel belegen.[65] Somit wäre auch in Wien der Boden für jene Brutalität bereitet gewesen, die die Reliefs des *Znaimer Altars* kennzeichnet.

Bei der *Kreuzigung* sind die kompakt proportionierten Figuren so dicht gedrängt, dass ihnen jeder Bewegungsspielraum zu fehlen scheint. Umso markanter ragen aus der Menge die drei Kreuze empor, die durch die gestaffelte Form des Rahmens zusätzlich überhöht werden. Die verrenkte Haltung des bösen Schächers, dessen Gliedmaßen gleichsam um das Kreuz geflochten sind, ist in der *Kaufmannschen Kreuzigung* in Berlin vorgeprägt, einem Hauptwerk der böhmischen Malerei um 1340. Diese »erste wirklich eigenständige und überzeugende nordalpine Umformulierung des neuen italienischen Bildtypus des Volkreichen Kalvarienbergs«



**Abb. 14** Konrad Witz, Die Königin von Saba vor Salomo, 1435/1437, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Jörg P. Anders).



**Abb. 15** Hl. Petrus als Papst, um 1430/1440, Wien, Oberes Belvedere (Foto: Belvedere).

nimmt auch die Gegenüberstellung der beiden Reitergruppen unter dem Kreuz vorweg. Beide Schächer wurden um 1409/10 im *Kanonbild* des *Missales des Zbinco von Hasenburg* zitathaft wiederholt, der rechte darüber hinaus auch auf einem *Kreuzigungsretabel* aus St. Lambrecht.[66] Ihre verrenkten Körper weisen damit auf jene brutale Heftigkeit voraus, mit der vom Meister der Worcester Kreuztragung und in der Folge auch vom Entwerfer des *Znaimer Altars* die Passion Jesu erzählt wird.

Wie eine 1422 datierte, vom Nürnberger Notar Johannes Vorster geschriebene Sammelhandschrift bestätigt, spielte bei der Entstehung dieses neuen Realismus die alte Reichsstadt eine wesentliche Rolle. Eine der Miniaturen zeigt die Bekehrung des Apostels Paulus und setzt in der kühnen Verkürzung des stürzenden Reiters die Kenntnis einer Zeichnung voraus, die von Benesch dem Meister der Worcester Kreuztragung, zuletzt aber einer anderen, kongenialen Hand zugeschrieben wurde.[67] In Nürnberg entstanden auch die Illustrationen der gleichfalls von Vorster verfassten, 1425 datierten Abschrift des *Renners* von Hugo von Trimberg, darunter zwei Szenen, deren brutaler Realismus dem Schaffen des Worcester-Meisters nahe steht. Andererseits weist die menschenleere Landschaft mit dem Flug der Lerche auf die atmosphärischen Hintergründe des Wiener Albrechtsmeisters voraus.[68]

Unter den Nürnberger Tafelbildern dieser Zeit wäre vor allem das Epitaph für den 1427 verstorbenen Hans Starck in der Sebalduskirche zu nennen, eine vielfigurige Kreuzigung, die in vielerlei Hinsicht dem Meister der Worcester Kreuztragung nahesteht, zugleich aber auch auf den *Znaimer Altar* vorausweist. So ist hier neben der in Ohnmacht fallenden, von Johannes und den Frauen umsorgten Maria auch der spottend niederkniende Scherge vorgeprägt.[69] Neben dem *Starck-Epitaph* gibt der ungleich besser erhaltene *Kalvarienberg* aus dem Kloster Benediktbeuern (südlich von München) eine Vorstellung davon, wie größere Werke des Meisters der Worcester Kreuztragung ausgesehen haben. Einige der Reiter sind in ihrer räumlichen Verkürzung derart souverän wiedergegeben, dass man hier seine Hand erkennen möchte, während andere Teile dies bezweifeln lassen.[70]

Unter den vielen originellen Details fällt ein direkt auf die Betrachtenden zureitender, auf sie zielender Armbrustschütze auf. Svea Janzen konnte das Motiv bis nach Nürnberg zurückverfolgen, wo ein *sagittarius* auf dem Rathaus dargestellt war. Sie bringt die Nachricht mit einer Rechnung in Zusammenhang, der zufolge *meister berchtold moler* 1423 für Gemälde am Rathaus bezahlt wurde und schlägt daher vor, ihn mit dem Meister der Worcester Kreuztragung zu identifizieren.[71] Obwohl dies Hypothese bleibt, spricht Vieles dafür, den Ort seiner Tätigkeit in den 1420er Jahren in Nürnberg zu suchen. Sein Schaffen endete – wenn die *Kreuzigung* von Benediktbeuern noch von ihm begonnen wurde – um 1440 in Bayern, wo sein Stil durch die Illustratoren der *Ottheinrichsbibel* bereits früh in der Buchmalerei Nachfolge fand.

In der Skulptur ist hingegen das Znaimer Retabel offenbar das einzige bedeutende Beispiel des von ihm geprägten neuen Realismus. Mehrere Autoren wiesen auf Unterschiede innerhalb der drei Reliefs hin, die sie mit der Ausführung durch zwei Bildhauer erklärten. Zwar erforderten die zahlreichen, in mehreren Ebenen dicht zusammengedrängten Figuren der Kreuzigung eine andere Gestaltung als die wenigen Akteure der Kreuzabnahme, doch ist daraus keine präzise Händescheidung abzuleiten. Baldass und zuletzt auch Bartuňková versuchten, die Abstufungen in der Relieftiefe aus der Lichtsituation in der Kirche zu erklären.[72] Stimmt die hier vermutete Aufstellung des Retabels an der rechten Chorwand der Znaimer Nikolauskirche, wäre das Licht von links oben eingefallen, und die zunehmende Plastizität der Reliefs hätte tatsächlich darauf Rücksicht genommen. Jedenfalls bewegen sich die Figuren der Kreuzabnahme in einer Weise im Raum, die in der nordalpinen Reliefskulptur dieser Zeit nicht ihresgleichen hat (Abb. 16).

Wie bereits mehrfach bemerkt wurde, liegt auch dieser Komposition die Kenntnis italienischer Vorbilder zugrunde, vor allem Simone Martinis Kreuzabnahme aus dem *Orsini-Polyptychon* in Antwerpen. Die Neudeutung der Szene am *Znaimer Altar* gehört, wie Suckale betonte, zu den ergreifendsten Lösungen dieser Zeit.[73] So halten Josef von Arimathia und Nikodemus kurz inne, um den durchbohrten Leib Christi zur Verehrung vorzuweisen, ehe sie ihn ins vorbereitete Grab legen. Der so zur Andacht »ausgestellte« Leib weckt Assoziationen zur Pietà, aber auch zum gemalten *Gnadenstuhl* des Meisters von Flémalle, wo der Heiland schmerzvoll die Hand- und Seitenwunde vorweist (Abb. 17).[74]

Noch unmittelbarer ist dieser Appell an das Mit-Leiden beim *Gnadenstuhl* Hans Multschers, wo der zusammensackende Körper Jesu dem Engel zu entgleiten und den Gläubigen entgegenzufallen droht (Abb. 18). Das



**Abb. 16** Kreuzabnahme Christi (Detail), Znaimer Altar, um 1430/1435, Wien, Oberes Belvedere (Foto: Belvedere).



**Abb. 17** Meister von Flémalle, Not Gottes, 1428/1430, Frankfurt am Main, Städel Museum.



**Abb. 18** Hans Multscher, Not Gottes, um 1430, Frankfurt am Main, Liebieghaus – Museum alter Plastik (Foto: Liebieghaus).

Alabasterrelief stammt aus Schloss Sandizell bei Ingolstadt, wo es offenbar der privaten Andacht diente. Es war vielleicht ein Geschenk Herzog Ludwigs des Bärtigen, der 1429 in seinem Testament genaue Verfügungen über sein Grabmal in der Liebfrauenkirche von Ingolstadt erteilte, das er vom *pesten Werkhman* […] *den man dan vinden mag* ausgeführt wissen wollte. Er fand ihn in Multscher, der den 1430 datierten Entwurf lieferte, während die Ausführung wohl wegen der Auseinandersetzungen Ludwigs mit seinem Vetter und schließlich sogar mit seinem Sohn unterblieb. Auch hier ist – für ein Grabmal völlig ungewöhnlich – der Gnadenstuhl dargestellt, vor dem der gerüstete Herzog anbetend kniet.[75]

Mit diesen Werken scheint sich ein Kreis zu schließen, denn die Albertina-Zeichnung, mit der wir unsere Überlegungen begonnen haben, galt ursprünglich als Entwurf Multschers (Abb. 6). Ihre spätere Zuschreibung an den Meister des Znaimer Altars und schließlich an jenen der *Worcester Kreuztragung* bestätigt die enge künstlerische Verwandtschaft dieser Pioniere des neuen Stils, als dessen frühes Zentrum sich Nürnberg erwies. Es liegt nahe, dass sich der Schöpfer des Retabels dort aufgehalten hat, ehe er in Znaim beziehungsweise Wien ansässig wurde. Außerdem müsste er die Malerei des italienischen Trecento gekannt haben.

Tatsächlich gab es zur fraglichen Zeit einen Künstler, auf den all dies zutraf: Jakob Kaschauer, dessen Gattin Margret Hirschvogel einer reichen Nürnberger Händlerfamilie entstammte, die in Venedig im Fondaco dei Tedeschi vertreten war.[76] 1421 werden *pictori Kassawer* aus der Stadtkasse von Znaim 14 Groschen für ein Kruzifix (*de ymagini cruzifixi ante inferiorem portam*) bezahlt. Dabei handelte es sich ziemlich sicher um eine Skulptur oder deren Fassung. Im selben Jahr hielt sich König Sigismund in der Stadt auf.[77] Nachdem Kaschauer nochmals 1425 in Zusammenhang mit dem Maler Kuncz erwähnt wird, übersiedelte er wohl wegen der Bedrohung der Stadt durch die Hussiten nach Wien, wo er erstmals 1429 bezeugt ist. Hier brachte er es schon bald zu großem Wohlstand. So besaß er mit seiner Gattin von 1433 bis 1443 ein Haus *bei der purgk* und 1439 bis 1442 ein weiteres vor dem Widmertor. Dazu kam 1441 eines am



**Abb. 19** Verzweifelte Frauen bei der Kreuzabnahme Christi, Znaimer Altar, um 1430/1435, Wien, Oberes Belvedere (Foto: Lothar Schultes).

alten Kohlmarkt (nahe dem Freisinger Hof), das bereits zuvor im Besitz von Malern war und 1447 wieder verkauft wurde.[78] 1448 konnte er ein Haus hinter dem Neuen Markt und eine *öde Hofmarch* vor dem Widmertor erwerben, wo er ein weiteres Haus mit Stadel baute. Er besaß außerdem einen Weingarten und vorübergehend auch ein Haus in Hacking bei Wien. Für 1444 und 1445 sind Zahlungen Herzog Albrechts VI. an Kaschauer überliefert. Zwischen 1445 und 1461 war er Genannter des Widmerviertels sowie 1454 und 1458 Zechmeister der Gottsleichnamsbruderschaft der Michaelerkirche, in deren Gruft er 1463 beigesetzt wurde. Sein Sohn Hans, der wohl mit dem gleichnamigen Hofmaler König Maximilians identisch ist, führte die Werkstatt bis ins frühe 16. Jahrhundert weiter.[79]

Jakob Kaschauer erhielt 1436 den Betrag von 20 Pfund für ein Glasgemälde der Wiener Karmeliterkirche, aus der auch der jetzt in Klosterneuburg befindliche *Große Albrechtsaltar* stammt.[80] Das Retabel ist urkundlich nicht für ihn gesichert, doch wird man davon ausgehen dürfen, dass der wenig später erfolgte Auftrag an denselben Maler erging. Dennoch wurde die naheliegende Zuschreibung an Kaschauer bisher von der Kunstgeschichte meist aus stilistischen Gründen abgelehnt, während der Historiker Richard Perger eher dafür plädierte.[81] Das Problem bestand vor allem darin, dass weder vom großen noch vom kleinen Albrechtsaltar Skulpturen vorhanden sind, während sich vom urkundlich für Kaschauer gesicherten, ehemaligen Freisinger Hochaltar keine Gemälde erhalten haben. Mittlerweile



**Abb. 20** Meister des Albrechtsaltars (Jakob Kaschauer?), Heimsuchung Mariens, um 1435, Wien, Oberes Belvedere (Foto: Belvedere).

konnte aber Ulrich Söding die Identität von Maler und Bildhauer so überzeugend begründen, dass hier auf seinen 2023 erschienenen Aufsatz verwiesen werden kann.[82] Nicht überzeugen konnte hingegen die These Antje-Fee Köllermanns, der Meister von Schloss Lichtenstein sei zu Beginn der 1440er Jahre als vermutlich neues Mitglied in das Atelier Kaschauers eingetreten und habe sogar jene Impulse gesetzt, die die *Freisinger Madonna* so modern erscheinen lassen.[83] Ebenso zurückzuweisen ist der Vorschlag Milena Bartlovás, Kaschauer mit dem Meister des Friedrichsaltars zu identifizieren.[84]

Hans Herbst erwähnte schon 1940 in seiner kaum beachteten Dissertation einen 1430 datierten Brief König Sigismunds an seinen Schwiegersohn Albrecht, der ihn gebeten hatte, ihm einen *Maister Jak*ob zu schicken. Er wolle ihm dies nicht versagen, und Albrecht möge Jakob mit sich *hinauffuren*.[85] Der Brief wurde in Schintau (Šintava) in der Westslowakei verfasst, weshalb mit »hinauf« wohl donauaufwärts nach Wien gemeint ist. Da es in Wien zur fraglichen Zeit keinen anderen Meister dieses Vornamens gab, kann eigentlich nur Kaschauer gemeint sein, der somit eine Art Hofkünstler gewesen sein dürfte. Akzeptiert man die Gründe, die für Albrecht als Auftraggeber des *Znaimer Altars* sprechen, wäre es naheliegend, dass die Berufung Kaschauers im Jahr 1430 damit in Zusammenhang steht.

Vor allem aber spricht der Brief auch dafür, im *Großen Albrechtsaltar* ein Werk des Hofmalers Jakob Kaschauer zu sehen. Als Stifter gilt allerdings nicht

Albrecht, sondern sein reicher Hubmeister Oswald Oberndorffer, dessen Wappen auf einer Tafel der Werktagsseite zu sehen ist.[86] Als dieser 1437 starb, kam sein Nachlass an seine Witwe sowie an Herzog Albrecht, der auf der Festtagsseite als König unter dem Schutzmantel Mariens kniet. Dies legt nahe, dass der Altar erst nach der Wahl Albrechts im Jahr 1438 vollendet und aus dem Erbe Oberndorfers finanziert wurde.[87] Auf Albrecht bezieht sich wohl auch die Inschrift der Darstellung Mariens als gerüstete Königin der Potestates. So sind mit *turbam daemonum quae vicisti* offenbar die dämonisierten Hussiten gemeint, die mit Hilfe Marias von ihm und seiner Streitmacht besiegt wurden. In diesem Sinne schrieb Thomas Ebendorfer über ihn: *Er stand in Mähren gegen die Ketzer als einziger mit seinem Heere im Felde wie ein Ritter Christi*.[88] Auch beim *Kleinen Albrechtsaltar* spricht nichts gegen einen höfischen Auftrag, zumal auf der Tafel der *Zurückweisung des Opfers Joachims* über dem Kopf Annas in einem der Glasfenster der österreichische Bindenschild zu sehen ist.[89]

Völlig offen bleibt die Frage, welche Werke Jakob Kaschauer so berühmt machten, dass er in Wien derart mit Aufträgen überhäuft wurde. Unklar ist auch, ob und wann er in den Niederlanden war und wo er die raffinierte, in mehrfacher Weise außergewöhnliche Lüstertechnik der Fassung des *Znaimer Altars* erlernt haben kann. Frühe Arbeiten sind offenbar verloren oder noch nicht als solche erkannt.[90] Für die späteren Werke lässt sich aber eine fast lückenlose Chronologie erstellen. Geht man für das Znaimer Retabel von einer Entstehung in den frühen 1430er Jahren aus, könnte der *Kleine Albrechtsaltar* um 1435 fertig gewesen sein. Es folgte wahrscheinlich der 1437 in Auftrag gegebene, nicht erhaltene Frauenaltar der Wiener Michaelerkirche. Zwar sind nur die zwischen 1445 und 1449 erfolgten Zahlungen für den verlorenen Hochaltar belegt, doch hatte die Werkstatt Kaschauers später beide Retabel zu pflegen und instand zu halten, was für seine Autorschaft spricht.[91] Vor 1437 wurde offenbar auch der *Große Albrechtsaltar* begonnen, der beim Tod Albrechts im Oktober 1439 wohl noch nicht ganz vollendet war. 1443 lieferte Kaschauer den Hochaltar des Freisinger Doms, was bedeutet, dass er in zwei Jahrzehnten sechs Retabel schuf. Dazu kamen Aufträge verschiedenster Art wie 1445 der goldene Schlitten und 1447 der goldene Wagen für Katharina von Österreich, die Schwester Friedrichs III.[92] Die große Leistungsfähigkeit seiner Werkstatt würde seinen Reichtum und sein Ansehen erklären, das ihm auch Aufträge außerhalb Wiens verschaffte. Damit stünde er gleichrangig mit Hans Multscher in vorderster Linie jener Künstler, die der Ars Nova zum Durchbruch verhalfen.

Um die bisher skeptische Forschung von der Zuschreibung des *Znaimer Altars* an Kaschauer zu überzeugen, wäre eine ausführliche, auf Detailvergleichen beruhende Beweisführung erforderlich.[93] Diese würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, doch sollen die Verbindungen zwischen den Znaimer Reliefs und den Gemälden des Albrechtsmeisters hier wenigstens an zwei Beispielen erläutert werden. Das erste betrifft die in den 1970er Jahren freigelegten Bilder der Werktagsseite des *Großen Albrechtsaltars*, die zu den außergewöhnlichsten Schöpfungen des frühen Realismus gehören. Dies gilt für die Kompositionen als Ganzes, aber auch für einzelne Details. So geht der Holzträger in der Szene des Besuchs im Kloster offensichtlich auf eine ähnliche Vorlage zurück wie die Rückenfigur des hl. Johannes am Znaimer Relief der *Kreuzabnahme*. Beide Akteure befinden sich am rechten Rand, dringen in den Raum vor und leiten den Blick der Betrachtenden in die Bildtiefe. Erstaunlich ist auf dem Gemälde auch die kühne Verkürzung des am Boden knienden Mönchs, der vornübergebeugt, in einem Schaff Gemüse (?) wäscht – eine Figur, die dem Repertoire des Meisters der Worcester Kreuztragung zu entstammen scheint und damit belegt, dass der Maler neben niederländischen Vorbildern auch Werke aus diesem Kreis kannte.[94]

Als zweites Beispiel sei die Gruppe der aufeinander einredenden Frauen aus dem Relief der *Kreuzabnahme* mit der Begegnung von Maria und Elisabeth in der *Heimsuchung* am *Kleinen Albrechtsaltar* verglichen. Proportionen und Faltenstil sind beide Male so ähnlich, dass eine Ausführung durch denselben Meister naheliegt. Besonders aufschlussreich ist es, die Züge Elisabeths mit jenen der Frau mit dem Gebende zu vergleichen. Hinzu kommt, dass das kapellenartige Haus des Zacharias mit Konsolfiguren geschmückt ist, die weitgehend jenen am »Palast« des Znaimer Kreuztragungsreliefs entsprechen (Abb. 19, 20).[95] Weiterführende Vergleiche könnten dazu beitragen, diese Ergebnisse zu präzisieren. All dies sei der künftigen Forschung vorbehalten, die hoffentlich auch in Hinblick auf die hier nicht besprochenen Spätwerke Kaschauers noch neue Erkenntnisse und Überraschungen bringen wird.

**Literatur**


Ascherl, Brigitte: Der Meister des Friedrichs-Altars. Phil. Diss. Wien 1976 (unpubliziert).

[Ausst.-Kat. Admont 2021]: Ausst.-Kat. Wir Friedrich III. & Maximilian I. Ihre Welt und ihre Zeit. Hg. von Barbara Eisner-Braunsteiner und Kuno Erich Mayer. Benediktinerstift Admont, 24. 4. – 31. 1. 2021. Admont 2021.

[Ausst.-Kat. Basel 2011]: Ausst.-Kat. Konrad Witz. Mit Beiträgen von Bodo Brinkmann, Katharina Georgi, Stephan Kemperdick u. a. Kunstmuseum Basel, 6. 3. – 3. 7. 2011. Ostfildern 2011.

[Ausst.-Kat. Brügge 2010]: Ausst.-Kat. Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa 1430 – 1530. Hg. von Till-Holger Borchert. Brügge, Groeningemuseum, 29. 10. 2010 – 30. 1. 2011. Stuttgart 2010.

[Ausst.-Kat. Brünn 1999]: Ausst.-Kat. Od gotiky k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550 [Von der Gotik zur Renaissance: Künstlerische Kultur Mährens und Schlesiens 1400 – 1550], Bd. 2. Hg. von Kaliopi Chamonikola. Brno, Moravská galerie v Brně, 1999. Brno 1999.

[Ausst.-Kat. Brünn 2001]: Ausst.-Kat. Podzim Středověku (The Waning of the Middle Ages). Brno, Moravská galerie v Brně. Brno 2001.

[Ausst.-Kat Brüssel 1998]: Ausst.-Kat. L'art gothique tardif en Boheme, Moravie et Silésie 1400 – 1550. Bruxelles, Chapelle Charles Quint, 21. 10. 1998 – 17. 1. 1999. Bruxelles 1998.

[Ausst.-Kat. Köln 1978/1980]: Ausst.-Kat. Die Parler und der Schöne Stil 1350 – 1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern. Resultatband zur Ausstellung. Hg. von Anton Legner. Köln 1980.

[Ausst.-Kat. Frankfurt/Berlin 2008]: Ausst.-Kat. Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Hg. von Stephan Kemperdick und Jochen Sander. Frankfurt am Main, Städel Museum, 21. 11. 2008 – 22. 2. 2009; Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 20. 3. – 21. 6. 2009. Ostfildern 2008.

[Ausst.-Kat. München 2008]: Ausst.-Kat. Die Ottheinrich-Bibel. Das erste illustrierte Neue Testament in deutscher Sprache. Red. Claudia Fabian. München, Bayerische Staatsbibliothek, 2008. Luzern 2008 (Ausstellungskataloge der Bayerischen Staatsbibliothek 80).

[Ausst.-Kat. New York/Praha 2005/06]: Ausst.-Kat. Karl IV. Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437. Hg. von Jiří Fajt. New York, The Metropolitan Museum of Art (Prague, The Crown of Bohemia 1347–1437), 19. 9. 2005–3. 1. 2006. Praha, Správa Pražského hradu (Karel IV. – císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády posledních Lucemburků 1347–1437), 16. 2. – 21. 5. 2006. München/Berlin 2006.

[Ausst.-Kat. Rom 2000/01]: Ausst.-Kat. Ultimi fiori del Medioevo. Dal Gotico al Rinascimento in Moravia e nella Slesia. Hg. von Ivo Hlobil. Rom, Palazzo Venezia, 3. 11. 2000–7. 1. 2001. Olomouc/Brno 2000.

[Ausst.-Kat. Ulm 1997]: Ausst.-Kat. Hans Multscher. Bildhauer der Spätgotik in Ulm. Hg. von Brigitte Reinhardt und Michael Roth. Ulm, Ulmer Museum, 7. 9. – 16. 11. 1997. Ulm 1997.

[Ausst.-Kat. Wien 1939]: Ausst.-Kat. Altdeutsche Kunst im Donauland. Wien, Staatliches Kunstgewerbemuseum, 24. 6. – 15. 10. 1939. Wien 1939.

[Ausst.-Kat. Wien 1988]: Ausst.-Kat. St. Michael. Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien. 1288–1988. Red. Karl Albrecht-Weinberger. Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, 26. 5. – 2. 10. 1988. Wien 1988.

[Ausst.-Kat. Wien 2004]: Ausst.-Kat. Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien. Erforschung und Restaurierung 1985–2004. Red. Arthur Saliger. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 2004. Wien 2004 (Bedeutende Kunstwerke 19).

[Ausst.-Kat. Wien 2013]: Ausst.-Kat. Der Meister von Schloss Lichtenstein und seine Zeit. Hg. von Agnes Husslein-Arco und Veronika Pirker-Aurenhammer. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 8. 11. 2013 – 23. 2. 2014. Wien 2013.

Baldass, Ludwig: Die Wiener Tafelmalerei von 1420 – 1460. Neuerwerbungen des Kunsthistorischen Museums II. In: Cicerone 21 (1929), 127 – 135.

Baldass, Ludwig: Der Wiener Schnitzaltar. In: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien 9 (1935), 29 – 48.

Baldass, Ludwig: Die Plastik, in: Baldass / Buchowiecki / Feuchtmüller u. a. 1961, 78 – 109.

Baldass, Peter von / Buchowiecki, Walther / Feuchtmüller, Rupert u. a.: Gotik in Österreich. Wien 1961.

Bartlová, Milena: Poctivé obrazy: Deskové malířství v Čechách a na Moravě 1400 – 1460 [Keusche Bilder: Tafelmalerei in Böhmen und Mähren 1400 – 1460]. Prag 2001.

Bartlová, Milena: Je Znojemský oltář rakouský, německý, český nebo moravský? [Ist der Znaimer Altar österreichisch, deutsch, tschechisch oder mährisch?]. In: Bulletin Moravské galerie v Brně 58/59 (2003), 140 – 147.

Bartuňková, Kateřina: Znojemský oltář. Vizuální kultura v Podunají [Der Znaimer Altar. Visuelle Kultur an der Donau]. Diplomarbeit, Karls-Universität Prag. Prag 2021.

Baum, Elfriede: Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst. Wien/München 1971.

Baum, Elfriede: Katalog des Museums mittelalterlicher österreichischer Kunst, Ergänzungsband. Wien 1981.

Benesch, Otto: Österreichische Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Freiburg i. Br. 1936 (Die Meisterzeichnung 5).

Benešovská, Klára (Hg.): V zajetí středověkého obrazu. Kniha studií k jubileu Karla Stejskala [Faszination des mittelalterlichen Bildes. Festschrift für Karel Stejskal]. Praha 2011.

Benešovská, Klára / Chlíbec, Jan: Dne 9. prosince 1437: znojemský chrám sv. Mikuláše v dobe smrti císare Zikmunda [Am 9. Dezember 1437: Die Znaimer Nikolauskirche zur Zeit des Todes Kaiser Sigismunds]. In: Doležalová / Sommer 2016, 279 – 297.

Bonard, Barbara: Der Albrechtsaltar in Klosterneuburg bei Wien. Irdisches Leben und himmlische Hierarchie. Ikonographische Studie. München 1980.

Bornemann, Hellmut: 800 Jahre Stift Klosterbruck (1190 – 1990). Geislingen an der Steige 1990.

Bornemann, Hellmut: Znaim – Das Stadtrechtsbuch von 1523. Geislingen an der Steige 1992.

Briel, Verena: Mittelalterliche Retabel in Hessen. Ein Forschungsprojekt der Philipps-Universität Marburg, der Goethe-Universität Frankfurt und der Universität Osnabrück 2015 (Online-Ressource: URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4736/1/Wildungen_Altar_00053424.pdf [24. 11. 2021]).

Chamonikola, Kaliopi: Nová práce z okruhu Jakuba Kaschauera [Ein neues Werk aus dem Umkreis von Jakob Kaschauer]. In: Bulletin Moravské galerie v Brně 47 (1991), 63 – 65.

[Chamonikola 1999 a]: Chamonikola, Kaliopi (Hg.): Od gotiky k renesanci: Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400 – 1550 [Von der Gotik zur Renaissance: Visuelle Kultur Mährens und Schlesiens 1400 – 1550]. Moravskà galerie v Brně. Brně 1999.

[Chamonikola 1999 b]: Chamonikola, Kaliopi: Deskové malířství a sochařství [Tafelmalerei und Skulptur]. In: Chamonikola 1999 a, 254 – 462.

Chamonikolasová, Kaliopi: Métamorphose de la peinture et de la sculpture au XV$^{e}$ et au début du XVI$^{e}$ siècle. In: Ausst.-Kat. Brüssel 1998, 66 – 95.

Ciglenecki, Marjeta / Vidmar, Polona (Hg.): Art and architecture around 1400. Global and regional perspectives (Umetnost okrog 1400. Globalni in regionalni pogledi). Maribor 2012.

Doležalová, Eva / Sommer, Petr (Hg.): Stredoveký kaleidoskop pro muže s hulkou: venováno Františku Šmahelovi k životnímu jubileu (Kaleidoscope of the Middle Ages for the man with a pointer: dedicated to František Šmahel on the occasion of his life jubilee). Praha 2016.

Elbel, Petr: Testamentární odkazy Michala z Břestu, protonotáře krále Zikmunda, ve Znojmě: fundace obecní knihovny při kostele sv. Mikuláše a její vybavení knihami. (Příspěvek ke knižní kultuře moravských katolických měst za husitské revoluce) [Die letztwilligen Verfügungen Michaels von Priest, des Protonotars König Sigismunds, in Znaim: Die Stiftung der Gemeindebibliothek bei der St. Nikolaus-Pfarrkirche und deren Ausstattung mit Büchern. (Ein Beitrag zur Buchkultur der mährischen katholischen Städte während der Hussitenrevolution)]. In: Benešovská 2011, 144–163.

Elbel, Petr: Die Verschriftlichung des Kriegsalltages. Die Akten der während des Hussitenkrieges in Znaim und Iglau stationierten österreichischen Söldner. In: Studia historica Brunensia 66 (2019), 5–57.

Elbel, Petr / Bárta, Stanislav / Ziegler, Wolfram: Die Heirat zwischen Elisabeth von Luxemburg und Herzog Albrecht V. von Österreich. Rechtliche, finanzielle und machtpolitische Zusammenhänge (mit einem Quellenanhang). In: Kras / Nodl 2014, 79–152.

Filip, Aleš / Kozdas, Jan / Krejčí, Jiří / Krejčová, Lenka: Znaim – vom Mittelalter bis in die Moderne. Brno 2012.

Franzen, Wilfried, Die Karlsruher Passion und das »Erzählen in Bildern«. Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. Berlin 2002.

Gullath, Brigitte: Vom Neuen Testament Ludwigs des Bärtigen zur Ottheinrich-Bibel. In: Ausst.-Kat. München 2008, 75–81.

Häusler, Wolfgang: Die Franzensburg – ein Führer durch Geschichte und Kunst, Wien 2006.

Herbst, Hans: Jakob Kaschauer und seine angebliche Identität mit dem Albrechtsmeister. Diss.phil. Graz 1940.

Höfler, Janez: Die gotische Malerei Villachs. Villacher Maler und Malerwerkstätten des 15. Jahrhunderts, Bd. 2: Katalog und Bildteil. Villach 1982 (Neues aus Alt-Villach 19).

Hrdina, Jan / Jíšová, Kateřina (Hg.): Městský farní kostel v českých zemích ve středověku: Sborník konference konané 21.–22.11.2013 v Archivu hl. města Prahy [Die Stadtpfarrkirche in den böhmischen Ländern des Mittelalters: Tagungsband vom 21./22.11.2013 im Archiv der Stadt Prag]. Documenta Pragensia Supplementa VI. Praha, Dolní Břežany 2015 (Online-Ressource: URL: https://is.muni.cz/el/phil/jaro2019/AR1B32/um/LITOVEL_UNICOV_DOCUMENTA_PRAGENSIA.pdf [11.12.2023]).

Hrdina, Jan: Bratrstva Kristova těla při kostelech sv. Mikuláše a sv. Michala [Bruderschaft des Leibes Christi in der Kirche St. Nikolaus und St. Michael]. In: Mudra 2017, 248.

Hruza, Karel / Kaar, Alexandra (Hg.): Kaiser Sigismund (1368–1437). Zur Herrschaftspraxis eines europäischen Monarchen. Wien/Köln/Weimar 2012.

[Hübner / Hübner / Netoliczka 1869]: Denkwürdigkeiten der königl. Stadt Znaim. Nach den hinterlassenen Manuskripten des k.k. pens. Bezirkshauptmannes Herrn Anton Hübner herausgegeben von Viktor Hübner und Michael Netoliczka. Znaim 1869.

Husslein-Arco, Agnes / Zaunschirm, Thomas (Hg.): Gold. Wien/München 2012.

Janzen, Svea: Der bewegte Mensch. Malerei in Südostdeutschland um 1430. Diss. FU Berlin 2017. Petersberg 2020 (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 173).

Kahsnitz, Rainer: Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer. In: Kahsnitz / Volk 1998, 51–98.

Kahsnitz, Rainer / Volk, Peter (Hg.): Skulptur in Süddeutschland 1400–1770. Festschrift für Alfred Schädler. München/Berlin 1998.

Kemperdick, Stephan: Der Znaimer Altar: Moderne Malerei als Skulptur. Unpublizierter Vortrag auf der Internationalen Tagung »Wiens erste Moderne« (Pippal / Rob-Santer / Tif / Messling / Pirker-Aurenhammer 2023).

Kieslinger, Franz: Die mittelalterliche Plastik in Österreich. Wien/Leipzig 1926.

Koller, Manfred: Die technologischen Untersuchungen am Albrechtsaltar und ihre Beiträge zum Problem der »Werkstatt« des Albrechtsmeisters. In: Röhrig 1981, 123–146.

Koller, Manfred / Zehetmaier, Giovanna: Kunsttechnologische Studien zum Znaimer Altar und anderen Werken des frühen Realismus in Österreich. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 42 (1988), 37–44.

[Köllermann 2013a]: Köllermann, Antje-Fee: »Nach monstranzischer gesichtung und formirung«. Anmerkungen zu Gestalt und Konzeption gotischer Altarretabel. In: Ausst.-Kat. Wien 2013, 17–29.

[Köllermann 2013b]: Köllermann, Antje-Fee: Der Meister von Schloss Lichtenstein. In: Ausst.-Kat. Wien 2013, 31–51.

Knittel, Madeline: Elisabeth von Luxemburg (1409–1442): Kaisertochter und Regentin des Spätmittelalters. Diplomarbeit Universität Innsbruck 2017.

Kras, Paweł / Nodl, Martin (Hg.): Manželství ve středověku. Rituály a obyčeje [Ehe im Mittelalter. Rituale und Bräuche]. Praha 2014 (Colloquia mediaevalia Pragensia 14).

Kroupa, Petr: Farní kostel svatého Mikuláše ve Znojmě [Pfarrkirche St. Nikolaus in Znojmo]. In: Průzkumy památek 3 (1996), 73–100.

Kroupa, Petr: L'architecture religieuse du gothique tardif dans les pays tchèches 1400–1550. In: Ausst.-Kat Brüssel 1998, 38–65.

Kroupová, Anna-Marie: Drei mittelalterliche Tafelwerke in Klosterneuburg. Exempel einer provinziellen Nachfolge des Wiener Albrechtsmeisters. In: Clavibus unitis 5 (2016), 1–22 (Online-Ressource: URL: www.acecs.cz/media/cu_2016_05_kroupova.pdf [11.12.2023]).

Langer, Brigitte / Rainer, Thomas (Hg.): Kunst & Glaube. Ottheinrichs Prachtbibel und die Schlosskapelle Neuburg. Regensburg 2016.

Mairinger, Franz: Analytische Untersuchungen der Skulptur-Polychromie des Znaimer Altars. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 42 (1988), 44–49.

Mudra, Aleš: The Parish church as a stage of eucharistic devotion and feast liturgical practices: the cases of Znojmo and Kranj. In: Ciglenecki / Vidmar 2012, 197–206.

Mudra, Aleš: Katolický farní kostel v zemi kacířů. Sebeidentifikační strategie Znojemských ve vybavení a provozu kostela sv. Mikuláše v 15. Století [Eine Katholische Pfarrkirche im Land der Ketzer. Znaimer Strategien der Selbstidentifikation bei Ausstattung und Betrieb der Pfarrkirche St. Nikolaus im 15. Jahrhundert]. In: Hrdina / Jíšová 2015, 323–336.

Mudra, Aleš (Hg.): V oplatce jsi všecek tajně. Eucharistie v náboženské a vizuální kultuře Českých zemí do roku 1620 (In that housel Thou art all runishly. The Eucharist in the Religious and Visual Culture of the Czech Lands up to 1620). Praha 2017.

Mudra, Aleš / Ottová, Michaela: Stopy eucharisticky orientované devoce v kostele sv. Mikuláše [Spuren einer eucharistisch orientierten Andacht in der Kirche St. Nikolaus]. In: Mudra 2017, 254–276.

Oberhaidacher, Jörg: Die Wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400. Werkgruppen – Maler – Stile. Wien/Köln/Weimar 2012.

Oettinger, Karl: Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark. Wien 1939.

Perger, Richard: Die Umwelt des Albrechtsaltars. In: Röhrig 1981, 9–20.

Perger, Richard: Baugeschichte und Ausstattung bis 1626 nach schriftlichen Quellen. In: Ausst.-Kat. Wien 1988, 74–105.

Petrin, Silvia: Der österreichische Hussitenkrieg 1420–1434. Wien 1982 (Militärhistorische Schriftenreihe Heft 44).

Petrovitsch, Johanna: Der Znaimer Flügelaltar. Die Umsetzung des Compassio Gedankens am geöffneten Zustand in Blick auf den historisch-gesellschaftlichen Kontext im Raum Böhmen. Seminararbeit Universität Wien 2012.

Pippal, Martina / Rob-Santer, Carmen / Tif, Armand / Messling, Guido / Pirker-Aurenhammer, Veronika (Hg.): Wiens erste Moderne. Visuelle Konstruktion von Identitäten im 15. Jahrhundert. Internationale Tagung zu den Bildkünsten in Wien zwischen dem Meister von Heiligenkreuz und Lucas Cranach, Wien, 11.–14. 4. 2019. Wien 2023 (Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien 22, Sonderband).

Pirker-Aurenhammer, Veronika: Wandelbares Gold. Gold in der spätmittelalterlichen Retabelkunst. Überlegungen mit Blick auf Werke im Belvedere. In: Husslein-Arco / Zaunschirm 2012, 38–49.

Poeschke, Joachim: Wandmalerei der Giottozeit in Italien 1280–1400. München 2003.

Richter, Václav / Samek, Bohumil / Stehlík, Miloš: Znojmo. Praha 1966.

Röhrig, Floridus (Hg.): Der Albrechtsaltar und sein Meister. Wien 1981.

Rosenauer, Artur: Zum Stil des Albrechtsmeisters. In: Röhrig 1981, 97–122.

Rosenauer, Artur: Spätmittelalter und Renaissance. München/Berlin/London/New York/Wien 2003 (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich 3).

Rubin, Miri: Corpus Christi. The Eucharist in late medieval culture. 8. Aufl. Cambridge 2004.

Rudolf, Karl: Die Markgrafschaft Mähren und Herzog Albrecht V. von Österreich. Diss. Salzburg 1973.

Saliger, Arthur: Mährische Kunst in Bezug auf Wien. In: Ausst.-Kat. Brünn 2001, 89–99.

Saliger, Arthur: Österreich. In: Ausst.-Kat. Brügge 2010, 435–552.

Schaper, Christa: Die Hirschvogel von Nürnberg und ihr Handelshaus. Nürnberg 1973 (Nürnberger Forschungen 18).

Schedl, Barbara: St. Stephan in Wien. Der Bau der gotischen Kirche (1200–1500). Wien/Köln/Weimar 2018.

Schmidt, Justus: Die Restaurierung der Hofburg in Wien. In: Die Denkmalpflege 34 (1932), 109–114.

Schmidt, Peter: Die Große Schlacht. Ein Historienbild aus der Frühzeit des Kupferstichs. Wiesbaden 1992.

Schmidt, Victor M.: Painted piety: panel paintings for personal devotion in Tuscany, ca. 1250–1400. Florenz 2005.

Schmitt, Karen (Hg.): Das Denkmal als Fragment – das Fragment als Denkmal. Denkmale als Attraktionen. Stuttgart 2008.

Schultes, Lothar: Zur Herkunft und kunstgeschichtlichen Stellung des Znaimer Altars. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 42 (1988), 14–37.

Schultes, Lothar: Das Grabmal des Kaisers – Eine Odyssee. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 71, Nr. 1/2 (2019), 1–16.

[Schultes 2021 a]: Schultes, Lothar: Die bildende Kunst unter Friedrich III. und Maximilian I. In: Ausst.-Kat. Admont 2021, 68–83.

[Schultes 2021 b]: Schultes, Lothar: Die Grabmäler der Schaunberger in der Stiftskirche von Wilhering. In: Stift Wilhering 2021, 181–217.

Sedlák, Jan: Die Architektur in Mähren in der Zeit der Luxemburger. In: Ausst.-Kat. Köln 1978/1980, 123–136.

Söding, Ulrich: Neue Forschungen zur Wiener Tafelmalerei der Spätgotik (Rezension von Ausst.-Kat. Wien 2013). In: Kunstchronik 67 (2014), 487–493.

Söding, Ulrich: Der Albrechtsmeister (Jakob Kaschauer?) und die Pioniere der »ars nova« in Süddeutschland. In: Pippal / Rob-Santer / Tif / Messling / Pirker-Aurenhammer 2023, 205–227.

[Stift Wilhering 2021]: Beiträge zur Geschichte, Kunst und Spiritualität. Hg. vom Zisterzienserstift Wilhering. Linz 2021.

Šturc, Libor: Chrám sv. Mikuláše ve Znojmě [Kirche St. Nikolaus in Znaim]. Znojmo 2008.

Suckale, Robert: Das Znaimer Retabel. Zur künstlerischen Herkunft des Bildschnitzers. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 42 (1988), 2–14.

Suckale, Robert: Die Prachthandschrift des Neuen Testaments von Herzog Ludwig VII. von Bayern-Ingolstadt und ihre Vollendung unter Pfalzgraf Ottheinrich. In: Langer / Rainer 2016, 32–45.

Válka, Josef: Sigismund und die Hussiten, oder: wie eine Revolution beenden. In: Hruza / Kaar 2012, 21–56.

Végh, András: Gotische Statuen aus dem Königspalast von Buda. In: Ausst.-Kat. Ulm 1997, 71–85.

Végh, András: Fragmente aus einem zerstörten königlichen Hof. Der Skulpturenfund des mittelalterlichen Königspalastes von Buda. In: Schmitt 2008, 327–337.

Vítovský, Jakub: Umělci v jihomoravských městech [Künstler in südmährischen Städten]. In: Ausst.-Kat. Brünn 1999, 19–34.

Vrbka, Anton: Klosterbruck und seine Schicksale im Laufe der Jahrhunderte. Znaim 1898.

Weniger, Matthias: Der Freisinger Hochaltar des Jakob Kaschauer. Geschichte, Kontext und Nachwirkung. In: Sammelblatt des historischen Vereins Freising 42 (2012), 27–59.

Winkler, Ernst / Kieslinger, Franz: Archa z kaple svatováclavské ve Znojmě [Der Flügelaltar aus der Wenzelskapelle in Znaim]. In: Památky archeologické 35 (1926/27), 398–425, Taf. CVI–CXV.

Wolter, Franz: Jakob Kaschauer, der Meister des 1443 errichteten Hochaltars im Dom zu Freising. In: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst 1 (1912), 1–26.

**Anmerkungen**

**1** Klemperdick 2019 (Das Referat wurde zurückgezogen und nicht im Tagungsband gedruckt). – Langer / Rainer 2016. – Janzen 2020. – Bartuňková 2021. – Online-Ressource: URL: https://sammlung.belvedere.at/objects/3602/der-znaimer-altar [7. 9. 2021].

**2** Das Kolloquium fand am 5./6. Oktober 1987 statt. – Suckale 1988. – Schultes 1988. – Koller / Zehetmayer 1988. – Mairinger 1988.

**3** Petr Elbel sei hiermit herzlich für die kritische Durchsicht des Textes und ergänzende Literaturhinweise gedankt.

**4** Kieslinger 1926, Abb. 27 und Taf. 21 f. – Winkler / Kieslinger 1926/27. – Baldass 1935, 29–48.

**5** Oettinger 1939. – Ausst.-Kat. Wien 1939, 32, Kat.-Nr. 90 (»wohl in Wien entstanden«).

**6** BAUM 1971, 65–67, Nr. 37 (mit der älteren Literatur). – BAUM 1981, 18 f.

**7** Suckale 1988. – Schultes 1988. – Rosenauer 2003, 313 f., Nr. 86 (Lothar Schultes), Taf. S. 72. – Zur Problematik der »Nationalität« äußerte sich vor allem Bartlová 2003, auf deren Arbeit hiermit verwiesen sei.

**8** Bartuňková 2021.

**9** Chamonikolasová 1998, 73, 108 f. Kat.-Nr. 7. – Chamonikola 1999. – Ausst.-Kat. Rom 2000/01, 165–174. – Mudra 2012, 201, Anm. 215. – Die stilistischen Unterschiede sind durchaus im Rahmen des damaligen Werkstattbetriebs erklärbar. Hingegen sieht Bartuňková 2021, 152, offenbar keinen Zusammenhang mit dem Znaimer Altar.

**10** Kroupa 1996. – Šturc 2008. – Filip / Kozdas / Krejčí / Krejčová 2012. – Benešovská / Chlíbec 2016. – Bartuňková 2021, 179–184 – Online-Ressource: URL: https://cs.wikipedia.org/wiki/Kostel_svat%C3%A9ho_Mikul%C3%A1%C5%A1e_(Znojmo) (tschechisch [29. 9. 2021]).

**11** Genau genommen ist dieser Bau sogar dreigeschossig. – Schedl 2018, 136–147, Abb. 19 f.

**12** Hübner 1869, 258 f., 273. – Auf dem Areal befand sich auch eine ältere Wenzelskapelle, nach deren Abbruch (vor 1653) der Name offenbar auf die Doppelkapelle überging.

**13** Státní okresní archiv Znojmo (Staatliches Kreisarchiv Znaim), Cod. 286/A. – Bornemann 1992.

**14** Schultes 1988, 14, Anm. 2. – Kroupa 1998, 64.

**15** Hübner 1869, 258–263, 318–321, 326 f. – Vrbka 1898, 40 f. – Schultes 1988, 14, Anm. 3 f. – Online-Ressurce: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Sankt-Peter-und-Paul-Kapelle_(Znojmo) [13. 9. 2021]). – Schedl 2018, 147.

**16** Mairinger 1988, 47 f. – Koller / Zehetmaier 1988, 44. – Die Übermalung könnte auch erst 1726 anlässlich einer Restaurierung der Kapelle erfolgt sein. Vgl. Winkler / Kieslinger 1926/27, 398.

**17** Eintiefungen für die dafür nötigen Beschläge sind noch an den Rahmen zu sehen. – Köllermann 2013 a, 24 f., Abb. 16. Kateřina Bartuňková zweifelt die Existenz eines zweiten Flügelpaars an, weil die Scharniere dafür zu schwach gewesen seien. Dem ist entgegenzuhalten, dass das verlorene Paar nur gemalt und daher viel leichter war als das erhaltene. Bartuňková 2021, 66, 136.

**18** Státní okresní archiv Znojmo (Staatliches Kreisarchiv Znaim), 1826, Hybner-Abteilung, Buch Nr. 10. – Hübner 1869, 257, berichtet, der Altar habe sich »noch in der jüngsten Zeit« in der Kapelle befunden. – Winkler / Kieslinger 1926/27, 398 f. – Zwischen 1861 und 1901 mieteten die Deutschen Evangelisten die Kapelle. Zwischen den beiden Weltkriegen wurde sie von der tschechoslowakischen und von 1947 bis 2007 von der orthodoxen Kirche genutzt.

**19** Der Besuch von 1809 erfolgte kurz vor der Schlacht bei Znaim. Hübner 1869, 411, 834–854. – Online-Ressource: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Schlacht_bei_Znaim [8. 12. 2021].

**20** Häusler 2006.

**21** Winkler / Kieslinger 1926/27, die den Altar zu Beginn der Restaurierung gesehen haben, sprechen von billiger Goldfarbe und schmutzigen trüben, unangenehmen Farben, mit denen der Altar übermalt war.

**22** Feder in Grau, laviert, Albertina, Wien, Inv.-Nr. 29600. – Online-Ressource: URL: https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/97157561-db1c-4a1e-a1eb-37851c209bac [9. 11. 2021].

**23** Die 93 Gulden, die der Tischler 1874 bekam, beziehen sich wohl hauptsächlich auf den Transport, es wäre aber möglich, dass die Ergänzung des Kopfes erst damals erfolgte. – Winkler / Kieslinger 1926/27, 398 f. – Petrovitsch 2012, 3, meint, der Altar sei damals in die Wiener Burgkapelle gebracht worden, was ebenso falsch ist wie die Angabe, der Altar befinde sich seit 1899 in der Österreichischen Galerie.

**24** Baum 1971, 66 f. – Koller / Zehetmaier 1988, 44. – Online-Ressource: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Sebastian_Isepp [13. 2. 2022].

**25** Der Vorzustand mit dem »nazarenischen« Kopf ist abgebildet bei Baldass 1929, Abb. 14.

**26** Eine Herkunft des Altars aus der Nikolauskirche vermuteten bereits Richter / Samek / Stehlík 1966, 50.

**27** Schmidt 1932, 110, spricht ohne Quellenangabe vom alten Hochaltar der Burgkapelle, »der zu Ende des vorigen Jahrhunderts von der Burghauptmannschaft dem Kunsthistorischen Museum zur Restaurierung übergeben wurde«. – Zur Baugeschichte vgl. Schwarz 2015, 173–188, Abb. III.43, 298–355.

**28** Saliger 2001, 97, Anm. 12. – Saliger 2010, 436 f., Anm. 8. – Es ist nicht klar, welchen Altar Saliger hier meint, denn der Gottsleichnamsaltar befand sich im Mittelchor über dem *herzogengrab*. – Vgl. Schedl 2018, 69 und Abb. 9–15.

**29** Pirker-Aurenhammer 2012, 44 f. – Köllermann 2013 a, 23.

**30** Bornemann 1990, 34–40; – Online-Ressource: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Kloster_Louka [18. 9. 2021].

**31** Elbel 2011, passim. – Bartuňková 2021, 189.

**32** Rudolf 1973, passim. – Schultes 1988, 15.

**33** Bartuňková 2021, 184.

**34** Schultes 1988, 15. – Mudra 2012, 199, Anm. 9. – Hrdina 2017, 248. – Bartuňková 2021, 184.

**35** Ausst.-Kat. Brünn 1999, 199. – Mudra 2012, 201. – Zur Verehrung der Eucharistie im Mittelalter vgl. Rubin 2004, 164–185.

**36** Richter / Samek / Stehlík 1966, Abb. 26. – Chamonikola 1991, 64. – Bartlová 2003, 145. – Mudra / Ottová 2017, 276. – Bartuňková 2021, 48. – Online-Ressource: URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/26/ZnojmoMikulasBicovany.jpg [29. 9. 2021].

**37** Schultes 1988, 15 f. – Kroupa 1996, 80. – Mudra 2012, 199–202. – Mudra 2015, 335. – Bartuňková 2021, 181 f.

**38** Online-Ressource: URL: www.regiowiki.at/wiki/Albrecht_II._(HRR) – www.regiowiki.at/wiki/Elisabeth_von_Luxemburg [beide 13. 2. 2022]. – Zur Heirat vgl. Elbel / Bárta / Ziegler 2014.

**39** Knittel 2017, passim. – Online-Ressource: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_von_Luxemburg_(1409%E2%80%931442) [14. 2. 2022].

**40** Sedlák 1980, 133. – Benešovská / Chlíbec 2016. – Zur Rolle Sigismunds in den Hussitenkriegen vgl. Válka 2012. – Online-Ressource: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Hussitenkriege [11. 10. 2021].

**41** Ausst.-Kat. Ulm 1997, 296–299 (bei Kat.-Nr. 14 e).

**42** Röhrig 1981. – Ausst.-Kat. Wien 2013, 242–251, Kat.-Nr. 29–32, mit der älteren Literatur. – Söding 2023.

**43** Ausst.-Kat. Wien 2004. – Ausst.-Kat. Wien 2013, 184–241, Kat.-Nr. 5–28, mit der älteren Literatur.

**44** Ascherl 1976, 114–127, 170. – Köllermann 2013 a, 23, schreibt ihm die Bilder ohne Begründung wieder zu.

**45** Bartuňková 2021, 70–78.

**46** Baldass 1935. – Baum 1971, 179 f., Kat.-Nr. 168.

**47** Baldass 1935. – Benesch 1936. – Langer / Rainer 2016, 194–296, Kat.-Nr. 5.1–5.11, 5.13 f. – Janzen 2020, 14–25.

**48** Suckale 1988, 5 f. – Schultes 1988, 17–20. – Franzen 2002, 137–144. – Langer / Rainer 2016, 196, Nr. 5.3 (Christoph Metzger). – Janzen 2020, 36 f.

**49** Suckale 1988, 6, Abb. 6. – Langer / Rainer 2016, 196 f., Kat.-Nr. 5.4.

**50** Langer / Rainer 2016, 195, Kat.-Nr. 5.2 (Thomas Rainer).

**51** Suckale 1988, 5 f., Abb. 5. – Schultes 1988, 17–20. – Poeschke 2003, 126–130, Tafel 68. – Janzen 2020, 29 f., Abb. 10 (mit falscher Datierung).

**52** Ausst.-Kat München 2008. – Langer / Rainer 2016. – Janzen 2020, 59–83 (spricht sich für eine Datierung um 1438 aus). – Digitalisat: Sammlung ›Ottheinrich-Bibel‹ URL: www.digitale-sammlungen.de/de/ottheinrich-bibel/about [18. 11. 2021].

**53** Gullath 2008, 75–77. – Suckale 2016. – https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_VII._(Bayern) [18. 11. 2021].

**54** Végh 1997. – Végh 2008. – Schultes 2021 b, 206, mit der älteren Literatur.

**55** Ausst.-Kat München 2008, 136 f. (Blatt 61r).

**56** Ausst.-Kat München 2008, 118 (Blatt 11v). Die nur am Znaimer Altar vorkommenden Glöckchen erinnern an burgundische Hofkunst.

**57** Langer / Rainer 2016, 197 f., Nr. 5.5. – Janzen 2020, 18 f., Abb. 2.

**58** Ausst.-Kat. Frankfurt/Berlin 2008. – Online-Ressource: URL: www.nationalgallery.org.uk/paintings/follower-of-robert-campin-the-virgin-and-child-before-a-firescreen – Online-Ressource: URL: www.metmuseum.org/art/collection/search/470304 (mit Bibliografie) [30. 11. 2021].

**59** Ausst.-Kat Basel 2011, 110–125. – Online-Ressource: URL: http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm878 (mit Bibliografie). – Online-Ressource: URL: www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=863503&viewType=detailView [beide 27.22.3021].

**60** Weniger 2012, passim. – Ausst.-Kat. Wien 2013, 248–251, Kat.-Nr. 31f. (Matthias Weniger).

**61** Ausst.-Kat München 2008, 118 (Blatt 12r).

**62** Höfler 1982, Nr. 9, Abb. 46. – Briel 2015, mit Bibl. – Die Parallele zum *Wildunger Altar* erkannte auch Bartuňková 2021, 134.

**63** Langer / Rainer 2016, 192–194, Kat.-Nr. 5.1. – Janzen 2020, 16–18, Abb. 1.

**64** Suckale 1988, 5. – Oberhaidacher 2012, Abb. 239f. – Ausst.-Kat. Wien 2013, 216f., Kat.-Nr. 19 (Antje-Fee Köllermann). – Janzen 2020, 27f., Abb. 7–9.

**65** Oberhaidacher 2012, 175–188, Abb. 164f., 188, 191f. – Ausst.-Kat. Wien 2013, 206–208, Kat.-Nr. 14/1–2 (Veronika Pirker-Aurenhammer).

**66** Ausst.-Kat. New York/Praha 2006, 77, Kat.-Nr. 1 (Jiří Fajt, Robert Suckale) und 553, Kat.-Nr. 200 (Gerhard Schmidt). – Oberhaidacher 2012, Abb. 65.

**67** Langer / Rainer 2016, 206–208, Nr. 5, 14f. – Janzen 2020, 45, 51f., Abb. 22, 28.

**68** Röhrig 1981, Tafel 26, 30. – Janzen 2020, 45–51, 83, 164f., Abb. 23–27. – Online-Ressource: URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Renner. – URL: https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg471 [beide 24.11.2021].

**69** Janzen 2020, 40–43, 83, Abb. 17.

**70** Janzen 2020, 84–86, Abb. 56.

**71** Janzen 2020, 86–90.

**72** Baldass 1935. – Herbst 1940, 33. – Bartuňková 2021, 92f.

**73** Suckale 1988, 13. – Schmidt 2005, 256–260.

**74** Langer / Rainer 2016, 223, Kat.-Nr. 6.8 (Stefan Roller). – Online-Ressource: URL: https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/gnadenstuhl [28.11.2021].

**75** Ausst.-Kat. Ulm 1997, 302–306, Kat.-Nr. 16 (Rainer Kahsnitz). – Den Zusammenhang sah auch Bartuňková 2021, 145f. – Online-Ressource: URL: www.liebieghaus.de/de/mittelalter/heilige-dreifaltigkeit [29.11.2021].

**76** Schaper 1973, 15, 43, 64, 66, 122f., 169. – Online-Ressource: URL: de.wikipedia.org/wiki/Hirschvogel_(Patrizier) [29.11.2021].

**77** Vítovský 1999, 26. – Saliger 2001, 92. – Schultes 2021a, 68.

**78** Das Haus bei der Burg wurde 1433 *versatzt* und befand sich demnach schon vorher im Besitz Kaschauers und seiner Frau. Es war dasselbe, das Friedrich III. 1447 seinem Rat Walther Czebinger gab. – Wolter 1912, 16. – Herbst 1940, 7–10 und Anm. 10f., 14f.

**79** Wolter 1912, 16. – Herbst 1940, 7–15. – Perger 1981, 19f. – Schultes 1988, 31. – Weniger 2012. – Köllermann 2013a, 22f. – Online-Ressource: URL: www.geschichtewiki.wien.gv.at/Jakob_Kaschauer [2.12.2021].

**80** Herbst 1940, 8f. – Eine erste Spende von 20 Pfund für ein Glasgemälde erfolgte bereits 1426. – Vgl. Perger 1981, 16.

**81** Herbst 1940, 79–99, überlegt, ob der Albrechtsaltar in der Werkstatt Kaschauers ohne dessen Beteiligung entstanden sei. – Bonard 1980. – Perger 1981, 20. – Rosenauer 1981, 121. – Koller 1981, 144. – Kahsnitz 1998, 56f., konnte »keinerlei stilistische Übereinstimmungen« erkennen, worin ihm Köllermann 2013b, 51, Anm. 53 folgte. – Weniger 2012, 56f., sah zwischen der Malerei des Albrechtsmeisters und den Skulpturen Kaschauers immerhin eine »eng verwandte Ästhetik«. – Mit der niederösterreichischen Nachfolge des Albrechtsmeisters beschäftigte sich Kroupová 2016.

**82** Söding 2023, 218–227.

**83** Köllermann 2013b, 47. – Ablehnend äußerte sich bereits Söding 2014, 490–493.

**84** Bartlová 2001, 128f.

**85** Herbst 1940, 61– 64. – Weniger 2012, 56f., Anm. 160.

**86** Perger 1981, 16f.

**87** Röhrig 1981, 68f., Tafel 17, 88f., Tafel 27. Der Preis eines Retabels war im Verhältnis zu den Kriegskosten unerheblich. So betrugen die Ausgaben für die Verteidigung Mährens unter Albrecht V. allein in den Jahren 1431 bis 1433 fast 87 000 Gulden! – Vgl. Elbel 2019, 25.

**88** Zit. nach Petrin 1982, 32.

**89** Perger 1981, 18f., hält die Wappen bloß für ein dekoratives Element, während Söding 2023, 220, darin zumindest eine Referenz für den Herzogshof erkennt.

**90** Der Vorschlag des Autors, Kaschauer eine *sitzende Madonna* aus Weil der Stadt im Württembergischen Landesmuseum (Stuttgart) als Frühwerk zuzuschreiben, wurde bisher nicht akzeptiert. – Schultes 1988, 31f., Abb. 40. – Kahsnitz 1998, 85 (mit der älteren Literatur). – Weniger 2012, 42, Anm. 86.

**91** Herbst 1940, Anm. 23. – Perger 1988, 85f. – Kahsnitz 1998, 56.

**92** Söding 2023, 219f.

**93** Eine Zuschreibung an Kaschauer versuchte bereits Baldass 1961, 102. – Kahsnitz 1998, 91, Anm. 124, nannte die Zuschreibung des Znaimer Altars an Kaschauer hingegen »abwegig«. – Bartuňková 2021, 200, sah die »Notwendigkeit einer konsequenten Unterscheidung« und auch Matthias Weniger äußerte sich in der Diskussion nach dem Referat ablehnend. – Auch Söding 2023, 221, spricht sich für eine Datierung des Altars in die 1440er Jahre und gegen jeden Zusammenhang mit Kaschauer aus.

**94** Röhrig 1981, 84f., Taf. 25.

**95** Röhrig 1981, 42f., Taf. 4.

# Meister Michael Enkinger alias Carpentarius

## Indizienforschung zur Person eines spätgotischen Architekten

TOMASZ TORBUS

Die erste quellengesicherte Nachricht über Meister Michael ist ein Brief des Königs von Polen und Großfürsten Litauens Alexanders I. (Aleksander Jagiellończyk) vom 15. Juli 1506 an den Rat der Stadt Danzig (Gdańsk). Darin bittet er die Ratsherren und Bürgermeister darum, dass der Meister, ein Bürger Danzigs, die in Wilna (Vilnius) übernommenen Arbeiten an der Franziskanerkirche zu Ende bringen könne, ohne dass ihm aus der Abwesenheit von seiner Heimatstadt, wie vom Meister befürchtet, Nachteile entstehen: *Famosis preconsulibus et consulibus civitatis nostre Gdanensis, fidelibus nostris dilectis* […] *Alexander Dei gracia rex Polonie, magnus dux Lithvanie, Russie Prussieque dominus et heres etc. Famosi fideles nostri dilecti. Magister Michael Carpentarius, vester fortasse civilis, assumpsit labores edificiorum in templo Fratrum Minorum in civitate hac nostra. Quia vero metuit ne interim servicium civile Gdani ammittat, cui eum Vestre Famositates ex solario alligarunt, pro qua racione hinc abire vellet labore inconsumato. Igitur rogati sumus Fratrum eorundem nomine eis provideri de remedio; hortamur itaque Famositates Vestras pya et nostri racione bono ferant animo, ut ipse carpentarius laborem hunc consumaret absque iactura quam apud Famositates Vestras metuit sibi futuram. Facturi pro gracia nostra. Datum Vilne, feria quarta post festum sancte Margarethe a. D. MDVI. Dominus Rex per se.*[1]

Der königliche Wunsch blieb jedoch unerfüllt und jener Meister Carpentarius kehrte offenbar nach Danzig zurück, denn im September 1507 fragte der neue polnische Herrscher Sigismund I. der Alte (Zygmunt I Stary) den Danziger Stadtrat, ob der Meister seine Arbeit in Litauen fortsetzen wolle.[2] In einer weiteren Quelle aus dem darauffolgenden Jahr wandten sich die Ratsherren von Elbing (Elbląg) an die Danziger mit der Bitte, Meister Michael zu beurlauben, damit dieser das dortige Brigittenkloster fertigstellen könnte.[3] In einem Brief der Ratsherren von Elbing von 1514 wurde zum ersten und zugleich letzten Mal der Nachname des Baumeisters erwähnt: *Meister Michael Enkinger Stadtzimmermann*.[4] In anderen Zusammenhängen haben wir es lediglich mit der Form *Carpentarius* in verschiedenen Varianten zu tun (*Meister Michael, Stadtzimmermeister Michael, magister Michael carpentarius*).

Sigismund der Alte wandte sich erneut im Juli 1514 in einem Schreiben an den Danziger Stadtrat, diesmal um Vermittlung bei der Fertigstellung der begonnenen und zu einem Teil bereits errichteten Stadtbefestigung in Wilna: *Edificamus arcem hanc Vilnensis iamque fere eius arcis unam partem moeniis ereximus indigemus autem bono carpentario seu lignario fabro eorumque istic copiam intelleximus et presertim quedam Magistrum Michaelem Carpentarium istic in servitio esse qui etiam antea hic labores exercuerit. Hortamur itaque vos habere poscentes voli-*




**Abb. 1** Ansicht der Stadt Danzig von Westen, Ausschnitt mit Blick auf die Rechtstadt und die Vorstadt, die Marienkirche und das Hohe Tor mit dem Stockturm. Georg Braun / Franz Hogenberg: Civitates orbis terrarvm. De praecipvis, totivs vniversi vrbibvs. Liber secvndvs. Köln 1575, Nr. 46 (Gdańsk, Biblioteka PAN).

*tis eundem Michaelem huc ad nos citius transmittere, ut ipse ante hieme omnia tecta perficere valeat, rem enim nobis valde gratam facietis.*[5]

Damit enden die dürftigen Schriftquellen, in denen die Namen Enkinger, Carpentarius bzw. Meister Michael greifbar sind.[6] Was ich hier also vorhabe, ist eine Art Indizienforschung zur Person des Architekten, bei der ich versuche, sämtliche Quellen über Enkinger alias Meister Michael alias Meister Carpentarius zusammenzubringen. Anschließend wende ich mich den ihm zugeschriebenen Bauten zu. Als Ergebnis hoffe ich, dass die Person eines herausragenden Baumeisters der Spätgotik feste Konturen annimmt und dass man seine Person im Kontext der architektonischen Kontakte zwischen Danzig, dem Großfürstentum Litauen und der polnischen Krone sowie in Bezug auf das Mäzenatentum Alexanders I. besser positionieren kann.

Zunächst sollen jene Bauten vorgestellt werden, die man in der Forschung traditionell Enkinger zuschreibt. Anfang des 20. Jahrhunderts stellte der Danziger Bauforscher und Architekt Georg Cuny die These auf, dass Michael Carpentarius bis 1509 den Stockturm an der repräsentativen Einfahrt zur Danziger Rechtstadt durch das Aufschlagen eines Zeltdachs mit vier schlanken Ecktürmchen vollendet habe. Die Bekrönung brannte 1577 während der Belagerung von Danzig durch König Stephan Báthorys Truppen ab und ist nur durch den Stich von Braun/Hogenberg aus dem Jahr 1575 überliefert (Abb. 1).[7]



**Abb. 2** Danzig (Gdańsk), Marienkirche, Ansicht des Gewölbes nach Westen, 1506–1509 (Foto: Dariusz Kula, 2015, Pfarrei der St. Marienkirche).



**Abb. 3** Danzig (Gdańsk), St. Annenkapelle an dem Franziskanerkloster, Westfassade, 1503–1513 (Foto: Tomasz Torbus, 2018).

Setzt man die Indizienkette fort, so gab es laut Cuny einen weiteren prominenten Bau in Danzig, an dem er die Signatur Enkingers zu erkennen glaubte. Während an dem bereits erwähnten Stockturm nachweislich Heinrich Hetzel arbeitete, der die Netz- und Zellengewölbe der Danziger Marienkirche schuf, sei unser Meister zwischen 1506 und 1509 zusammen mit Hetzel und Meister Matz an der Errichtung des Gewölbes in den Seitenschiffen der Marienkirche beteiligt gewesen (Abb. 2).[8]

Ein weiteres Projekt des Carpentarius war vermutlich der Umbau des Franziskanerklosters in Danzig einschließlich der Westfassade der Kirche, des westlichen Flügels des Klosters mit seinen charakteristischen Giebeln und der davorliegenden Annenkapelle (Abb. 3). Sie wird heute in die Jahre 1503 bis 1513 datiert, gleichzeitig mit dem Kloster und ihren damals modernen Zellengewölben.[9] Die ursprüngliche Funktion der Annenkapelle lässt sich nicht sicher ermitteln. Die Existenz einer zweiten Kapelle innerhalb des Klosters würde laut Jacek Friedrich mit der Sprachentrennung zusammenhängen – hier sollten Messen in polnischer Sprache abgehalten werden, was aber eine spätere Funktion der Kapelle zu sein scheint.[10] Möglicherweise wurde die ältere Annenkapelle – vor 1503 – während des Baus der Hauptkirche der Franziskaner für liturgische Zwecke der Brüder genutzt. Der Standort der Kapelle in der Nähe der Westfassade der Hauptkirche der Franziskaner weckt allerdings spontane Assoziationen zu einem weiteren vermutlichen Werk Enkingers – der St. Annenkirche in Wilna.

Die Wilnaer St.-Anna-Kirche wurde gemäß aktueller Forschungslage vor 1503 erbaut (Abb. 4).[11] Ihre Fassade ist wohl das reichste Beispiel der Backsteingotik des Ostseeraumes, wie Adam Miłobędzki es formuliert: »Im Dickicht der Stäbe, Rippen und Prismen brach die Tektonik der architektonischen Strukturen zusammen, gleichzeitig aber kam die völlig entgegengesetzte ›neoromanische‹ Dekoration der Wände und Öffnungen zum Vorschein.«[12] An dieser beeindruckenden, spitzenartigen Fassade wurden 33 Arten von Backsteinprofilen gezählt. Es sind fantastische Formen, die mehr an Goldschmiedearbeiten als an Architektur erinnerten.



**Abb. 4** Vilnius (Wilna), St. Annenkirche, vor 1503, Fassade (Foto: Diliff – Eigenes Werk, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36005271).

Enkinger zugeschrieben wurde außerdem das sogenannte Perkunas-Haus in Kauen (Kaunas, Kowno), Sitz der Danziger hanseatischen Kaufleute (Abb. 5).[13]

An die St. Anna-Kirche in der Krakauer Vorstadt in Warschau (Warszawa) grenzt im Süden das Kloster der Franziskaner-Observanten[14] – ein weiteres hypothetisches Werk des Danziger Architekten, dessen Nord- und Ostflügel *cum pinaculis*[15] 1512 bis 1515 errichtet wurde. Beide Niederlassungen des Ordens in Wilna und Warschau waren über den Guardian Johannes aus Kummerow (Komorowo) miteinander verbunden, was den Wechsel eines Baumeisters von dort nach hier wahrscheinlich macht.[16] Bis heute erhalten geblieben sind das Zellengewölbe im Kreuzgang und in den Räumen im Ostflügel (Abb. 6).

Eine weitere These schreibt Enkinger die Errichtung der Stiftskirche in Łask zu. In diesem 1506 begonnenen und 1515 bis 1523 von Kardinal Jan Łaski fertiggestellten Bauwerk sind Backsteinformen erhalten, die für Zentralpolen einzigartig sind und eher für eine preußische Provenienz des Architekten sprechen.[17]

Eine vergleichende Analyse der oben aufgeführten Bauten lässt einige Gemeinsamkeiten erkennen – eine Vorliebe für reiche Giebel mit Eselsbögen und um 45 Grad gegenüber der Achse versetzte Fialen in Danzig und Wilna sowie die Verwendung von Zellengewölben sowohl dort als auch in Warschau. Wenn auch letzteres ein gemeinsames Merkmal der Kirchen und Klöster der Franziskaner der sächsischen und böhmischen, später auch der polnischen Provinzen ist, so können die Formen der Giebel tatsächlich von einem gemeinsamen Schöpfer dieser Kirchen zeugen.

Könnte Carpentarius, der für diesen Orden in Danzig, Elbing, Warschau und Wilna tätig war, selbst ein Franziskaner gewesen sein? Cuny zitiert eine Quelle aus dem Danziger Archiv: »Eine Nonne […] bittet sie im Namen der Priorin, bei den grauen Mönchen [d. h. den Observanten], unter denen sich viele [in der Baukunst] erfahrene Ausländer befinden, anzufragen, ob es ihnen geraten scheine, dass man zum Dache des Klosters flache Steine streichen lasse […].«[18] Natürlich ist dieses Zitat aus der Zeit um 1510 kein Beweis, abgesehen von der theoretischen Möglichkeit, dass es unter den Mönchen auch Baumeister gegeben haben könnte. Erschwerend für die Forschung kommt jedoch bei dieser Frage hinzu, dass man nicht genau feststellen kann, ob und – wenn ja – ab welchem Zeitpunkt die Danziger Franziskaner-Konventualen die Reform der Franziskaner-Observanten angenommen haben.[19] Wäre es unter diesen Umständen für einen Architekten möglich gewesen, in Danzig, Elbing, Wilna und Warschau für die beiden Abspaltungen des Ordens zu arbeiten?

Danzig und Wilna lassen sich durch das Mäzenatentum Alexanders I. miteinander verbinden. Der bereits zitierte Brief des Königs an die Danziger Ratsherren aus dem Jahr 1506 weist auf dessen unmittelbares Interesse an diesen Bauprojekten hin. Das Mäzenatentum des Königspaares Alexander Jagiello und Helena von Moskau umfasste die Stiftungen orthodoxer Kirchen wie Supraśl (Abb. 7), Małomożejków (belaruss. Muravanka/Мураванка), Synkowicze (belaruss. Synkovìčy/Сынковічы); darüber hinaus initiierte der König den Ausbau des Krakauer Königsschlosses. Die architektonischen Formen umfassen, abgesehen von russisch-byzantinischen Einflüssen wie dem Zentralbau, halbrunde, archaisch anmutende Friese oder runde Türme,



**Abb. 5** Kaunas (Kauen; Kowno), sog. Perkunas-Haus (Perkūno namas), Anfang 16. Jh. (Foto: Diliff, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:House_of_Perkūnas,_Kaunas,_Lithuania_-_Diliff.jpg).



**Abb. 6** Warschau (Warszawa), Zellengewölbe des Kreuzganges im Franziskaner-Observanten-Kloster St. Annen in der Krakauer Vorstadt (Krakowskie Przedmieście), 1507–1515 (Foto: Tomasz Torbus, 2022).

viele Elemente, darunter die konsequente Verwendung von Sterngewölben, die auf eine Mitwirkung von preußischen Werkstätten schließen lassen. Wie es scheint, manifestierten sie genauso wie die St. Anna-Kirche die ästhetischen Vorlieben des Königspaares, das eindeutig den reichen spätgotischen Stil bevorzugte.

Es gibt eine Quelle, die zumindest indirekt von einer persönlichen Beteiligung des Königs an der Gestaltung der St. Anna-Kirche in Wilna spricht. Im Diplomatischen Kodex der Kathedrale von Wilna findet sich ein entsprechender Eintrag von 1503, dass der König dieser Kirche eine besondere Verehrung entgegenbrachte.[20] Anders als bei seinem Vorgänger und übrigens auch im Gegensatz zu seinem Nachfolger waren Alexanders Beziehungen zu Danzig ausgezeichnet. Er hielt sich mehrmals in der Stadt auf und verbrachte 1505 zwei Wochen im Privathaus des Bürgermeisters Matthias Zimmerman.[21] In diesem Zusammenhang wäre es möglich und logisch, dass er die Karriere eines Danziger Baumeisters in anderen polnischen und litauischen Städten förderte.

Quellenhinweise, die sich auf Enkingers Tätigkeit in Elbing oder am Danziger Stockturm beziehen, sind nur in der Überlieferung von Georg Cuny aus dem frühen 20. Jh. bekannt, die Originale sind heute nicht mehr auffindbar. Wie im Fall von Antonis van Oppergehen (Anton van Obbergen) – dem ebenfalls von Cuny ans Licht gebrachten Baumeister – kann man Arnold Bartetzki paraphrasieren und sagen, dass die ganze Diskussion um ihn einem emotionalen und schwer fassbaren »Dickicht aus Missverständnissen, phantastischen Spekulationen, Manipulation von Argumenten und lokalem Wunschdenken« gleicht.[22] Cuny schrieb 1906 ohne Angabe von Quellen: »Zur Ausführung der Bedachung [des Stockturms] berief der Rat im Frühjahr 1507 den ebenfalls mit auswärtigen Bauten beschäftigten Stadtzimmermeister Michael Enkinger.«



**Abb. 7** Supraśl, orthodoxe Kirche Mariä Verkündigung, vor 1510 (Foto: Henryk Poddębski, 1936).

Und weiter mit seinen eigenen Worten: »Er erscheint uns als ein vielbeschäftigter Mann, dessen tiefe und umfassende Kenntnisse auf den Gebieten des Zimmerhandwerks, der Holzarchitektur und der Befestigungskunst dazu führten, dass er so viele Arbeitsangebote von polnischen Königen, Städten und Klöstern erhielt, dass er die ungeduldigen Stifter nicht zufriedenstellen konnte.«[23] Cuny war Amateurarchitekt und Kunsthistoriker; sein 1910 erschienenes Werk »Danzigs Kunst und Kultur«[24] erregte großes Aufsehen. Die Quellen, auf die er sich bezog, existieren oft nicht, und wir wissen nicht immer, ob sie zerstört oder vom Autor manipuliert wurden.

Dennoch hat Enkinger alias Carpentarius existiert – dafür reicht der Beweis der anfangs zitierten Schriftquellen aus. Bei dem Begriff *Carpentarius* (bezeichnenderweise in der Quelle großgeschrieben!) handelt es sich – ähnlich wie bei Enkinger – um den Namen des Baumeisters und nicht wie die Kritiker der These argumentieren, lediglich um einen Verweis auf einen Zimmermann. Unumstritten ist dabei, dass er nicht nur in Holz arbeitete, sondern auch als Planer tätig war. Wir sind ferner in der Lage, mit hoher Wahrscheinlichkeit nachzuweisen, dass er in Danzig, Wilna und Warschau – und in einigen anderen, mehr hypothetischen Tätigkeitsfeldern – im ersten und zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts Werke mit einer spezifischen Formensprache errichtete und dass zu seinen Auftraggebern der königliche Hof, der Orden der Franziskaner-Observanten (möglicherweise auch der Franziskaner-Konventualen) und der Danziger Stadtrat zählten. Nur so wenig und doch so viel. Der Rest ist ein bis heute nicht kritisch erschlossenes Quellenmaterial und zugleich ein wichtiges Forschungsdesiderat. Lassen wir die »Fin-de-siècle«-Vision des begnadeten Architekten, des Schöpfers einer solchen architektonischen Perle wie die Annenkirche in Wilna beiseite und kehren zurück zur Person Enkingers. Die Mindestanforderung an ein solches Forschungsprogramm sollte die Klärung der Frage sein, ob sich die Quellen auf ein und dieselbe Person beziehen. Ferner müssten Aspekte des königlichen und städtischen Mäzenatentums sowie seine Verbindungen zu den Franziskanern unter die Lupe genommen werden. Bei dem Baumeister handelt es sich definitiv nicht nur um ein Produkt der Geschichtsschreibung, dennoch können wir immer noch nicht mit Sicherheit sagen, ob er wirklich der Autor all dieser – oft herausragenden – Werke der Architektur war, die ihm zugeschrieben werden.

Es sei mir zum Schluss ein kurzer persönlicher Schlenker in Richtung des Empfängers dieser Festschrift gegönnt. Marian Morelowski, ein Kunsthistoriker aus Wilna und Breslau, bestritt einst gänzlich Enkingers Beteiligung am Bau der St. Anna-Kirche in Wilna: »Bekannt sind weder der Name noch die Nationalität des Schöpfers der St.-Annen-Kirche in Wilna – er war jedenfalls durch und durch vom Geist der späten dekorativen französisch-flämischen Gotik des 15. und 16. Jahrhunderts durchdrungen.«[25] Diese Assoziationen mögen die Grundlage für die mündliche Überlieferung gewesen sein, die zum ersten Mal 1905 aufgezeichnet wurde, dass die Kirche angeblich Napoleon während seines Feldzugs gegen Moskau so sehr gefiel, dass er sie auf der Hand nach Paris tragen wollte. Jedenfalls spannte er mit dieser These einen weiten Bogen nach Frankreich zu der normannischen Kirche Notre-Dame



**Abb. 8** Kloster Brou bei Bourg-en-Bresse, Westfassade von Saint-Nicolas-de-Tolentin, 1513–1532, Lithografie von Richard Parkes Bonington, 1825 (British Museum, London, Inv.-Nr. 1852,0705.12 © The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0).

de Louviers von etwa 1496 bis 1510. Zwar ist diese Verbindung abwegig, sie mag der germanophoben Abneigung des Autors der deutschen Kunst gegenüber entsprungen sein, dennoch bringt sie mich auf die Idee, diesen kurzen Text mit der beinahe parallel von Margarethe von Österreich errichteten Grabkirche in Brou bei Bourg-en-Bresse, der Markus Hörsch bekanntermaßen seine 1994 verlegte Dissertation widmete, abzuschließen (Abb. 8).[26] Er argumentierte stets, dass man um 1500 nicht zwanghaft nach den fortschrittlichen italianisierenden Renaissance-Importen und den verspäteten, manierierten Werken der Spätgotik suchen sollte. War es nach der Argumentation von Markus Hörsch nicht so, dass man in Burgund oder Savoyen gerade die Spätgotik als »modus moderne« – im Gegensatz zu den »alten« klassischen Formen – betrachtete? Nach diesem weiten Bogen kehre ich zurück zu der St. Annenkirche in Wilna, die ein Paradebeispiel dafür ist, dass auch in Osteuropa spätgotische Bauformen ebenso »modern« wie die gerade importierten Italianismen angesehen wurden. Und wie uns das Mäzenatentum König Alexanders I. zeigt,[27] empfand man offenbar keinen Widerspruch zwischen diesen beiden Vokabularien.

**Ungedruckte Quellen**

Brief Sigismunds des Alten an Ratsherren Danzigs, 15. 7. 1506. In: Archiwum Państwowe w Gdańsku (im Folgenden APG), sign. 300, D/4, 639.

Brief Sigismunds des Alten an Ratsherren Danzigs, 8. 9. 1507. In: APG, 300, D/5, 663.

Brief der Ratsherren von Elbing an die Danziger Ratsherren, 12. 9. 1508. In: APG, 300, D/66, 67.

Brief der Ratsherren von Elbing an die Danziger Ratsherren, 5. 7. 1514. In: APG, 300, D/66, 161.

Brief Sigismunds des Alten an Ratsherren Danzigs, 22. 7. 1514. In: APG, 300, D/58, 159.

Brief an den Prior des Franziskanerklosters, um 1510. In: APG, 300,D/46, 28.

**Sekundärliteratur, Gedruckte Quellen, Internetquellen**

Abraham, Richard: Die Trinitatiskirche zu Danzig. Danzig 1910.

[Ausst.-Katalog Schallaburg 1986]: Ausst.-Kat. Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386–1572. Schallaburg, 8. 5.–2. 11. 1986. Wien 1986 (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums N. F. 171).

Bania, Zbigniew (Red.): Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu [Nach dem Himmel und polnischem Brauch. Studien zur Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte, Adam Miłobędzki gewidmet]. Warszawa 1988.

Bania, Zbigniew: Średniowieczna kolegiata w Łasku [Die mittelalterliche Stiftskirche in Łask]. In: Kubiak 2002, 48–56.

Bartetzky, Arnold: Das Große Zeughaus in Danzig. Baugeschichte, architekturgeschichtliche Stellung, repräsentative Funktion, 2 Bde. Stuttgart 2000.

Carstenn, Edward: Geschichte der Hansestadt Elbing. Elbing 1937.

[Cuny 1906 a]: Cuny, Georg: Meister Michael Enkinger. In: Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins 5 (1906), 19–24.

[Cuny 1906 b]: Cuny, Georg: Danziger Stadtbaumeister. In: Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins 5 (1906), 63–72.

Cuny, Georg: Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jahrhundert, Bd. 1: Baugeschichtliches. Danzigs Künstler mit besonderer Berücksichtigung der beiden Andreas Schlüter. Frankfurt a. M. 1910.

Długokęcki, Wiesław / Sarnowsky, Jürgen (Hg.): Gdańsk w okresie nowożytnym [Danzig in der Frühneuzeit]. Gdańsk 2021.

Drėma, Vladas: Vilniaus Šv. Onos bažnyčia. Viliniaus katedros rekonstrukcija 1782–1801 metais [Die St. Anna-Kirche von Wilna. Der Wiederaufbau der Kirche in den Jahren 1782–1801]. Vilnius 1991.

Drost, Willi / Svoboda, Franz: St. Trinitatis, St. Peter und Paul, St. Bartholomäi, St. Barbara, St. Elisabeth, Hl. Geist, Engl. Kapelle, St. Brigitten. Stuttgart 1972 (Kunstdenkmäler der Stadt Danzig, Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens 5).

Fijałek, Jan / Semkowicz, Władysław (Hg.): Kodeks dyplomatyczny katedry i diecezji wileńskiej [Diplomatischer Kodex der Kathedrale und der Diözese von Wilna]. Kraków 1932–1948.

Frazik, Józef Tomasz: Późnogotyckie sklepienia żebrowe w Gdańsku i jego kręgu [Spätgotische Kreuzrippengewölbe in Danzig und Umgebung]. In: Teka Komisji Urbanistyki i Architektury 13 (1979), 133–142.

Friedrich, Jacek: Gdańskie zabytki architektury do końca XVIII w. [Danziger Architekturdenkmäler bis Ende des 18. Jh]. Gdańsk 1997.

Frycz, Jerzy: Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918 [Restaurierung und Konservierung von Baudenkmälern in Polen zwischen 1795 und 1918]. Warszawa 1975.

Gieysztor, Aleksander (Hg.): Polska Jagiellonów 1386–1572 [Das Polen der Jagiellonen 1386–1572]. Warszawa 1987.

Gryglewski, Piotr: Vetusta Monumenta. Szlacheckie mauzoleum od połowy XV do XVII w. [Vetusta Monumenta. Das adlige Mausoleum ab der Mitte des 15. bis zum 17. Jh.]. Łódź 2002 (Sztuka Polski Środkowej, o. Nr.).

Guttmejer, Karol: Barokowa przebudowa kolegiaty w Łasku [Der barocke Umbau der Stiftskirche in Łask]. In: Bania 1988, 336–342.

Hörsch, Markus: Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507–1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse. Brüssel 1994.

Hrankowska, Teresa (Hg.): Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki [Kunst um 1500. Materialien der Tagung des Kunsthistorikerverbandes]. Gdańsk, listopad 1996. Warszawa 1997.

Jäger, Walter: Die St. Annenkirche und die Klosterkirchen von St. Bernhardin und St. Michael in Wilna. Wilna 1918.

Jank, Tomasz: Zespół kościelny św. Trójcy w Gdańsku [Der Komplex der St.-Trinitatis-Kirche in Danzig]. Gdańsk 2002.

Jankevičienė, Algė: Architektura gotyckich zespołów bernardyńskich Wilna i Kowna [Die Architektur der Bernhardineranlagen in Wilna und Kaunas]. In: Hrankowska 1997, 109–122.

Kaczmarczyk, Dariusz: Kaplica św. Anny przy kościele Bernardynów w Wilnie [Die St.-Anna-Kapelle an der Bernhardinerkirche in Wilna]. In: Teka Komisji Historii Sztuki 6 (1976), 83–162.

Kantak, Kamil: Franciszkanie polscy [Polnische Franziskaner], 2 Bde. Kraków 1937–1938.

Karpowicz, Marian: Sztuka Warszawy [Die Kunst Warschaus]. Warszawa 1986.

Keyser, Erich: Die Baugeschichte der Stadt Danzig. Köln/Wien 1972.

Kowalski, Jacek: Arcyutwór architektury czyli kościół św. Anny w Wilnie [Architektonisches Meisterwerk – die St.-Anna-Kirche in Wilna]. In: Kresy, 9 maja 2011 (Online-Ressource: URL: https://kresy.pl/publicystyka/arcyutwor-architektury-czyli-kosciol-sw-anny-w-wilnie/ [15. 5. 2020]).

Kozakiewiczowa, Helena: Mecenat Jana Łaskiego [Das Mäzenatentum von Jan Łaski]. In: Biuletyn Historii Sztuki 23/1 (1961), 3–17.

Kubiak, Ewa (Hg.): Architektura średniowieczna i nowożytna [Mittelalterliche und neuzeitliche Architektur]. Łódź 2002 (Sztuka Polski Środkowej).

[Kultūros vertybių registras 1992]: Kultūros vertybių registras: Kauno jėzuitų vienuolyno komplekso Perkūno namas [Die Jesuiten-Bauanlage mit dem Perkunas-Haus in Kaunas]. Registriert 1992 (Online-Ressource URL: https://kvr.kpd.lt/#/static-heritage-detail/ae2082f9-90db-4bd1-aa6f-783edeocdd97 [2. 4. 2023]).

Kunkel, Robert M.: Fundacje Aleksandra Jagiellończyka w Wilnie i Krakowie [Stiftungen Alexanders I. in Wilna]. In: Hrankowska 1997, 129–143.

Kunkel, Robert M.: Architektura gotycka na Mazowszu [Gotische Kunst in Masowien]. Warszawa 2006.

Kwiatkowska, Maria / Włodarek, Andrzej: Warszawa. Kościół p.w. św. Anny i klasztor Benedyktynów [Warschau. St.-Anna-Kirche und Benediktinerkloster]. In: Mroczko / Arszyński 1995, 252.

Liske, Xavery / Lorkiewicz, Antoni (Red.): Memoriale Ordinis Fratrum Minorum a Fr. Ioanne de compilatum. In: Monumenta Poloniae Historica, T. 5. Lwów 1888, 1–418.

Miłobędzki, Adam: Architektur in Polen zur Zeit der Jagiellonen. In: Ausst.-Katalog Schallaburg 1986, 112–136.

Miłobędzki, Adam: Architektura w Polsce Jagiellonów [Architektur in Polen zur Zeit der Jagiellonen]. In: Gieysztor 1987, 49–64.

Morelowski, Marian: Geneza stylu kościoła św. Anny i formy bramy Subocz w Wilnie [Die Genese des Stils der St.-Anna-Kirche und der Form des Subačius-Tores in Wilna]. In: Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie 2 (1935), 306–308.

Morelowski, Marian: Zarys sztuki wileńskiej z przewodnikiem po zabytkach między Niemnem a Dźwiną [Abriss der Wilnaer Kunst samt eines Führers zu den Denkmälern zwischen Memel und Düna]. Wilna 1939.

Możejko, Beata (Hg.): Poczet sołtysów, burmistrzów, nadburmistrzów, przewodniczących Miejskiej Rady Narodowej i prezydentów Gdańska od XIII do XXI wieku [Verzeichnis von Bürgermeistern, Stadtpräsidenten, Vorsitzenden des Stadtrats und Präsidenten von Danzig vom 13. bis zum 21. Jahrhundert]. Gdańsk 2014.

Mroczko, Teresa: Architektura, rzeźba, malarstwo [Architektur, Skulptur, Malerei]. In: Karpowicz 1986, 9–41.

Mroczko, Teresa / Arszyński, Marian (Hg.): Architektura gotycka w Polsce [Gotische Architektur in Polen], 3 Bde., Bd. 2: Katalog zabytków [Katalog der Denkmäler]. Red.: Andrzej Włodarek. Warszawa 1995.

Papée, Fryderyk (Red.): Acta Alexandri, regis Poloniae, magni ducis Lithuaniae etc. (1501–1506). Kraków 1927 (Monumenta Medii Aevi Historica Res Gestas Poloniae Illustrantia 19 – Wydawnictwa Komisji Historycznej Polskiej Akademji Umiejętności 79).

Reklaitis, Povilas: Die gotische St. Annenkirche in Vilnius. Bonn 1955 (Commentatione Balticae 2/4).

Schmidt, Paul Theodor: Die Trinitatiskirche zu Danzig: nach Vergangenheit und Gegenwart. Danzig 1901.

Siemiaszko, Aleksander / Włodarek, Andrzej: Wilno. Kościół p.w. św. Franciszka, Bernardynów [Wilna. Bernhardinerkirche St. Franziskus]. In: Mroczko / Arszyński 1995, 255–256.

Simson, Paul: Geschichte der Stadt Danzig, 4 Bde. Danzig 1913–1918.

Sokołowski, Maryan [Marian]: Dwa gotycyzmy, wileński i krakowski, w architekturze i złotnictwie i źródła ich znamion charakterystycznych [Zwei Gotizismen – der Wilnaer und der Krakauer Gotizismus in der Architektur und Goldschmiedekunst und die Quellen ihrer charakteristischen Merkmale]. In: Sprawozdania Komisyi do Badań Historyi Sztuki w Polsce 8 (1912), 1–40.

Strehlke, Ernst: Kirche und Kloster zur heiligen Dreifaltigkeit in Danzig. In: Organ für Christliche Kunst 5/14 (1855), 141–144, 153–156, 165–167.

Szulist, Edmund: Monografia architektoniczna późnogotyckiego kościoła franciszkańskiego p.w. św. Anny w Gdańsku [Architekturmonografie zur spätgotischen Franziskanerkirche St. Annen in Danzig]. Diss. Masch. Katolicki Uniwersytet Lubelski. Wydział Nauk Humanistycznych. Lublin 1970.

Torbus, Tomasz: Das Königsschloss in Krakau und die Residenzarchitektur unter den Jagiellonen in Polen und Litauen (1499–1548). Baugeschichte, Funktion, Rezeption. Ostfildern 2014 (Studia Jagellonica Lipsiensia 18).

Torbus, Tomasz: Mistrz Enkinger alias Carpentarius wybitny architekt gdański na progu nowożytności czy historyczna mara [Meister Enkinger alias Carpentarius, ein herausragender Danziger Architekt zu Beginn der Neuzeit oder eine historische Mär]. In: Długokęcki / Sarnowsky 2021, 47–75.

Węcławowicz, Tomasz / Włodarek, Andrzej: Wilno. Kościół p.w. św. Anny [Wilna. St.-Anna-Kirche]. In: Mroczko / Arszyński 1995, 256–257.

Zahorski, Władysław: Kościół św. Anny w Wilnie [Die St.-Anna-Kirche in Wilna]. Wilno 1905.

Zeissberg, Heinrich Ritter von: Johannis de Komorowo Tractatus cronice Fratrum Minorum observancie a tempore Constanciensis Concilii et specialiter de provincia Polonie. Wien 1873.

Żydowicz, Marek: Średniowieczna kaplica pw. św. Anny przy franciszkańskim kościele św. Trójcy w Gdańsku [Die mittelalterliche St.-Anna-Kapelle an der Franziskanerkirche der hl. Dreifaltigkeit in Danzig]. In: Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 16 (1992), 51–89.

**Anmerkungen**

**1** Brief Alexanders I. an den Danziger Rat, 15. 7. 1506; gekürzte Übersetzung des Verf. mit Unterstützung von Jan Przytulski und Hanna Lesner: »Alexander von Gottes Gnaden König von Polen, Großfürst von Litauen, Herr über Ruthenien und Preußen etc. An die berühmten Ratsherren und Bürgermeister unserer Stadt Danzig […] Magister Michael Carpentarius, wohl euer Bürger, übernahm Bauarbeiten im Gotteshaus der Minderen Brüder in dieser unseren Stadt [Wilna]. Da er aber befürchtete, dass er in der Zwischenzeit seine bürgerlichen Verpflichtungen in Danzig aufgeben müsse […], wollte er aus diesem Grund weggehen, ohne die Arbeit zu beenden. Wir wurden daher gebeten für eine Lösung für die Brüder und in deren Namen zu sorgen; wir ermahnen deshalb Euer Gnaden […], dass der Zimmermann [*Carpentarius*] diese Arbeit beendet, ohne Nachteil, den er von Euer Gnaden für sich künftig befürchtet hat […]«. – Die Originalquelle veröffentlicht von Pappée 1927, 540, Nr. 328. – Vgl. auch Cuny 1906, 21. – Kunkel 1997, 132. – Kaczmarczyk 1976, Anm. 150 (mit falschem Datum 8. 9. 1507).

**2** Brief Sigismunds des Alten an die Danziger Ratsherren, 8. 9. 1507. – Cuny 1906 a, 21, zitiert die Quelle als »DSA [Danziger Stadt-Archiv] Schbld V, 579; 76«.

**3** Brief der Ratsherren von Elbing an die Danziger Ratsherren, 12. 9. 1508. – Cuny 1906 a, 21, zitiert die Quelle als »DSA Schbld. LXVI, 346; 12833«. – Vgl. auch Kaczmarczyk 1976, 134.

**4** Brief der Ratsherren von Elbing an die Danziger Ratsherren, 5. 7. 1514. – Cuny 1906 a, 21, zitiert die Quelle als »DSA Schbld. LXVI, 12218«. – Vgl. Kaczmarczyk 1976, 134. – Carstenn 1937, 274, 294.

**5** »Wir sind gerade dabei, Befestigungen in Wilna zu bauen und haben schon einen gewissen Teil der Mauern errichtet; deshalb brauchen wir einen guten Baumeister oder Zimmermann, von denen es dort viele gibt, besonders Meister Michael, einen dort tätigen Architekten, der auch hier gearbeitet hat. Deshalb empfehlen wir Euch, diesen Michael rasch hierher zu schicken, damit er noch vor dem Winter alle Dächer fertigstellen kann, denn das wird uns eine große Freude bereiten.« Brief Sigismunds des Alten an die Danziger Ratsherren, 22. 7. 1514. – Cuny 1906 a, 24, zitiert die Quelle als »DSA Schbld V, 10515«. – Vgl. Kaczmarczyk 1976, 135, der die Quelle als »APG rkps V. 599 i 5, 75« zitiert.

**6** Eine Erwähnung des Meisters Michael im Zusammenhang mit dieser Kirche befand sich angeblich in heute verschollenen Quellen, auf die sich Simson beruft: Simson 1913–1918, Bd. 1, 311, 367.

**7** Cuny 1906 a, 20: »Zur Ausführung der Bedachung berief der Rat im Frühjahr 1507 den ebenfalls mit auswärtigen Bauten beschäftigten Stadtzimmermeister Michael Enkinger.« In seinem Text suggeriert Cuny, dass Enkinger auch in Mohrungen (Morąg) tätig gewesen war. – Vgl. dazu auch Cuny 1906 b.

**8** Cuny 1906 a, 19. – Cuny 1910, 120. – Ein Aufsatz über Meister Enkinger wurde von mir bereits auf Polnisch veröffentlicht: Torbus 2021. Der vorliegende Text beschränkt sich auf die Erörterungen zur Quellenlage zu dem Architekten sowie auf die Wiedergabe einer Diskussion um die ihm zugeschriebenen weiteren Bauten. Ich plane einen längeren deutschsprachigen Text zu seiner Person, einschließlich eines Versuchs, die Herkunft seiner ungewöhnlichen Stileigenschaften zu untersuchen – ein Thema, das in der polnischen Version des Textes nur summarisch behandelt wurde.

**9** Żydowicz 1992, 80 f. Ältere Literatur datierte sie in die Zeit vor 1484, so Strehlke 1855, 166. – Schmidt 1901, 41. – Abraham 1910, 9 f. – Drost/Svoboda 1972, 13. – Szulist 1970, 29–36. Gelegentlich wird in die Zeit nach 1521 datiert, so Keyser 1972, 302–304. – In meinem Aufsatz von 2021 fasse ich die Diskussion um die Datierung zusammen (Torbus 2021, 53 f.).

**10** Friedrich 1997, 151. – Żydowicz zufolge ist diese durch keinerlei Quellen belegbare These bereits in den Schriften aus dem 19. Jh. greifbar (s. Anm. 9).

**11** Vgl. auch Zahorski 1905. – Jäger 1918, 13 f. – Reklaitis 1955. – Siemiaszko/Włodarek 1995. – Węcławowicz/Włodarek 1995. – Jankevičienė 1997. – Kowalski 2011. Siehe auch Literatur zur Restaurierung der Kirche 1900–1904: Frycz 1975, 222–224. – Drėmas 1991.

**12** Miłobędzki 1989, 120. – Miłobędzki 1987, 49 f.

**13** Vgl. Kultūros vertybių registras 1992. URL: https://kvr.kpd.lt/#/static-heritage-detail/ae2082f9-90db-4bd1-aa6f-783edeocdd97 (Zugriff 2. 4. 2023).

**14** Kunkel 2006, 48 f., 347 f.

**15** Liske/Lorkiewicz 1888, 312. – Vgl. auch Mroczko 1986, 34. – Kwiatkowska/Włodarek 1995, 252.

**16** Zeissberg 1873.

**17** Kozakiewiczowa 1961. – Guttmejer 1988. – Bania 2002. – Gryglewski 2002, 52–56.

**18** Brief an den Prior des Franziskanerklosters, um 1510, zitiert nach Cuny 1906 a, 20, Anm. 5 (er gibt die Signatur im Danziger Archiv an als: DSA, Schbld. XLVI, 4182; heute unauffindar).

**19** Möglicherweise wurde die Observanz-Regel in Danzig 1491–1517 eingeführt, so Żydowicz 1992, 80. – Vgl. auch Kantak 1937, Bd. 1, 360.

**20** Fijałek/Semkowicz 1932–1948, 585, Nr. 492: […] *capella sancte Anne in civitate Wylnensi, et ad quam* […] *Alexander* […] *gerit devotionis affectum*. – Vgl. Kaczmarczyk 1976, 93 f., 126, Anm. 48, 49. – Węcławowicz/Włodarek 1995, 256.

**21** Możejko 2014, 116–119.

**22** Bartetzky 2000, Bd. 1, 204.

**23** Cuny 1906 a, 20 f.

**24** Vgl. Cuny 1910.

**25** Vgl. auch Morelowski 1935, 306 f. – Kunkel 1997, 132. Man erkannte dabei Analogien zwischen der Fassade und der Goldschmiedekunst – Sokołowski 1912, 1 f. – Vgl. auch Morelowski 1939.

**26** Hörsch 1994. – Mit den Fragestellungen und Zusammenhängen nähert sich der Autor in seiner profunden Analyse eines savoyanischen Meisterwerks der Spätgotik meinen Überlegungen zu Wilna, beispielsweise wenn er schreibt: (S. 175) »Es ist […] die herkömmliche Frage der ›Priorität‹ gewisser architektonischer Motive […]. Doch Fragen dieser Art sind zu einfach. In Zukunft wird man sich außer den ästhetischen mehr den historischen und soziologischen Zusammenhängen der Verwendung einzelner Formen widmen müssen. Wo für die Architektur des hohen Mittelalters bereits Grundlagen geschaffen sind, bleibt für das sogenannte späte noch alles zu tun.« Oder in dem Erkennen der Verbindungen zu der sog. Kleinarchitektur (S. 176): »[in den Portalanlagen von St.-Nicolas] wird das Kleine im Großen außen ›abgebildet‹. Es entsteht eine Wechselbeziehung zwischen der sogenannten ›Kleinarchitektur‹ und der großen, ›richtigen‹ Architektur, die wir normalerweise zu trennen geneigt sind. Durch die Kostbarkeit des Steinmetzwerks wurde höchster Anspruch signalisiert.«

**27** Sicherlich sind während seiner Regierungszeit die ersten Renaissance-Kunstwerke in Polen-Litauen entstanden, allen voran das Florentiner Grabmal seines Vorgängers Johann Albrecht Jagiello. Die These, dass der Herrscher gezielt Italiener gefördert hat, um die florentinische Renaissance-Kunst zu importieren (vgl. z. B. Kunkel 1997), ist m. E. nicht überzeugend. – Vgl. Torbus 2014, 48–52. Dieses Thema würde jedoch den Rahmen dieses Beitrages sprengen.

# Spätgotische Wandmalereien im salzburgisch-bayerischen Grenzgebiet: St. Philippus und Jakobus in Abtsdorf

## Mit einem Exkurs zur digitalen Erfassung von Wandmalerei in der virtuellen Forschungsumgebung WissKI

HEIDRUN STEIN-KECKS

In der »Geschichte der fließenden Beziehungen« zwischen Bayern und Österreich spielt Salzburg eine besondere Rolle.[1] Die engen Verflechtungen zwischen dem bayerischen Herzogtum und dem späteren Fürsterzbistum Salzburg verdichteten sich in den Zeiten von Baiuwarenmission und Bistumsorganisation im 7./8. Jahrhundert. Das Gebiet der Erzdiözese und das altbayerische Stammesgebiet überschnitten sich weitgehend, und »[v]om Frühmittelalter bis in das 14. Jh. galt Salzburg unbestritten als Teil von Bayern«, bis 1328 die Bestrebungen um die Abgrenzung der territorialen Hoheitsrechte zur Eigenständigkeit des Erzstiftes führten.[2] Dessen Besitzungen und landesherrliche Strukturen dehnten sich auch im Gebiet westlich von Saalach und Salzach aus, das erst 1816 endgültig dem neuen Königreich Bayern zugeschlagen werden sollte, während das Gebiet östlich davon zu Österreich kam. Bis dahin führten die Flussläufe als Hauptverkehrswege und Lebensadern mitten durch das zu beiden Ufern gelegene Salzburger »Außergebirg«,[3] dessen später bayerischer Teil sich nach der Abtrennung als »Rupertiwinkel«[4] eine neue Identität in der Tradition des Salzburger Bistumspatrons konstruierte. Dort liegt Abtsdorf, dessen Kirche und Wandmalereien der Spätgotik hier kurz vorgestellt werden sollen.[5]

In diesem Zusammenhang von einem »salzburgisch-bayerischen Grenzgebiet« zu sprechen, entspringt eher einer neuzeitlichen Perspektive auf moderne Staatsgebiete; wobei im Hoch- und Spätmittelalter freilich immer wieder um Herrschafts- und Nutzungsrechte gestritten wurde und wichtige Orte durch Kauf, Verpfändung, Tausch und militärische Konflikte vom Erzstift zum Herzog und wieder zurück wanderten. Für die Kunstgeschichte liegt kaum eine nennenswerte Aussage in einer solchen Bezeichnung.[6] Über die bekannten »Salzburger« Künstler der Zeit wissen wir vor allem von deren Mobilität, die sich in den Akten niederschlug. So kam beispielsweise Conrad Laib (um 1405–nach 1457) aus der Grafschaft Öttingen über Ulm und Nürnberg nach Salzburg; Rueland Frueauf (um 1440/1450–1507) ist als Bürger von Salzburg nachgewiesen, wo er vielleicht auch geboren ist, und dann als Bürger von Passau, wo er 1507 verstarb; Hans Valkenauer (um 1448–nach 1518) wurde 1479 in Salzburg eingebürgert; wo er zuvor ansässig war, ist umstritten.[7] Sie folgten, wie viele andere, ungeachtet von Grenzverläufen dem Ruf der institutionell und individuell weitläufig vernetzten geistlichen und weltlichen Auftraggeber.

Wandmalereien stehen für Ortsfestigkeit schlechthin. Allerdings verlangte deren Ausführung von Meistern und Mitarbeitern, dass sie überall dort ihre Werkstatt aufschlugen, wo ihre Kunstfertigkeit gefragt war. Architektur und die architekturgebundenen Künste tragen deswegen – ein nur scheinbares Paradox – einen wesentlichen Anteil an Austauschbeziehungen und Grenzüberschreitungen, nämlich über die beteiligten Akteure auf allen Ebenen eines Bau- und Ausstattungsprojektes.

In dem oben kurz umrissenen Gebiet, das der Verwaltung des erzstiftischen Vizedomamts unterstand, boten im 15. Jahrhundert zahlreiche Kirchenneubauten attraktive Aufträge für umfangreiche Wandmalereien. Die dort ansässigen oder begüterten Mitglieder des Adels, der Ministerialität, der Geistlichkeit u. a. ließen nahezu ausnahmslos ältere Pfarr- und Filialkirchen erneuern oder ersetzen und neue Ziele lokaler Wallfahrten errichten.[8] Ein Beispiel dafür ist die Kirche St. Philippus und Jakobus im genannten Abtsdorf, auf einer Anhöhe über dem südöstlichen Ufer des gleichnamigen Abtsdorfer oder kurz Abtsees gelegen (Abb. 1). Die nahe bischofseigene Stadt Laufen mit Pfleg-, Stadt- und Landgericht verfügte mit ihrer reichen Bürgerschaft über potente Auftraggeber für ortsansässige und auswärtige Künstler.[9] Abtsdorf wiederum war, ausweislich einer Quelle vom Ende des 12. Jahrhunderts, Sitz eines erzbischöflichen Urbaramts mit zwei Höfen und einem weiteren umfangreichen hofurbarischen Gut.[10] Eine Kirche wird erstmals 1463 in der Agenda der Pfarrei Salzburghofen genannt. Es heißt dort, dass am Tag der Apostel Philippus und Jakobus (d. J., 1. Mai) das Kirchenvolk aus Saaldorf und Surheim, das waren weitere Filialen derselben Pfarrei, zum Patrozinium der Kirche nach Abtsdorf kamen, wo zwei Priester die Messe bzw. die Predigt hielten; erwähnt wird außerdem ein Kirchenpfleger, der beide entlohnte, was nach Roth auf eine regelmäßige priesterliche Versorgung schließen lässt.[11] Ein heute nicht mehr nachweisbarer Ablassbrief aus dem Jahr 1466 könnte mit Bau- oder Ausstattungsmaßnahmen in Verbindung stehen.[12] Konkrete Hinweise auf die Datierung der bis heute bestehenden Kirche und ihre nicht zwingend bauzeitlichen Wandmalereien lassen sich daraus aber nicht ableiten.

Die Bauform der Chorkirche findet sich in zahlreichen weiteren Beispielen in der Region, ohne dass eine genauere Datierung innerhalb des 15. Jahrhunderts präzisiert werden kann.

Der außen schmucklose, verputzte Saalbau über umlaufendem Sockel mit dreiseitiger, nicht abgesetzter Apsis wird von einem steilen Satteldach gedeckt (Abb. 1). Bündig mit der Westwand schneidet ein einstöckiger Dachreiter mit spitzem Knickhelm, Blendgliederung und vier spitzbogigen Schallöffnungen ein, der 1847 anstelle des ursprünglichen Westturms errichtet wurde.[13] An der Südseite wird das Kirchendach nahtlos über einen den



**Abb. 1** Filialkirche St. Philippus und Jakobus, Abtsdorf, 15. Jh. (Reproduktion nach Postkarte, Abtsdorf, Kirche).

mittleren beiden Jochen vorgelagerten Vorbau heruntergezogen, der in der westlichen Hälfte eine Vorhalle zum einzigen Portal in die Kirche sowie im östlichen Teil eine vom Kircheninneren, vom Chorjoch aus zugängliche Sakristei beherbergt. Hohe Spitzbogenfenster schließen in ihrer Gleichförmigkeit das Chorjoch mit dem Polygon als fünfseitigen Chorbau zusammen.[14] Die Nordseite des Saalbaus weist bis auf ein kleines Rechteckfenster keine Öffnungen auf, was für dort ehemals bestehende bauliche Strukturen spricht. Vermutlich stammt es wie das gleichartige Fenster in der Westwand aus der Zeit nach der Abtragung des Turms im 19. Jahrhundert; darüber im Scheitel ein Okulus (Abb. 2, 3).

Das westliche der insgesamt vier Joche wird von einer (erneuerten) hölzernen Empore eingenommen; das östliche ist um eine niedrige Stufe erhöht und verbindet als Chorjoch das Langhaus mit der dreiseitigen Apsis. Die Jochgliederung erfolgt durch Halbsäulen mit fünfseitig abgefasten Kapitellen auf gekehlten Wandvorlagen. Das tief heruntergezogene Netzgewölbe entbehrt der ursprünglichen plastischen Rippen, die im 17. Jahrhundert zu Gunsten einer zeitgemäßen Raumfassung abgeschlagen wurden. Als erster dokumentierter Schritt einer Barockisierung wurde 1628 ein neuer Hochaltar als Stiftung des Johann Kaspar von Kuenburg (gest. 1628), Land- und Urbarrichter in Abtsdorf u. a., errichtet.[15] Weitere Ausstattungsstücke weisen auf eine zweite Erneuerungsphase in den 1670er und 1680er Jahren hin: So trägt ein Beichtstuhl, der wohl gleichzeitig mit Kanzel und Chorgestühl gefertigt wurde, die Jahreszahl 1676. Das Altarblatt mit dem Hl. Florian im ursprünglich seitlich postierten, heutigen Hochaltar ist 1688 datiert und signiert von Johann Michael Rottmayr (1654–1730), dem in Laufen gebürtigen, späteren fürsterzbischöflichen und kaiserlichen Hofmaler.[16]

Ein erster Hinweis auf eine mittelalterliche Ausmalung findet sich im Denkmälerinventar von 1905: »An den Wänden und der Decke sind allenthalben unter der späteren Tünche Spuren einer durchgängigen spätgothischen Ausmalung der Kirche zu bemerken, ornamentale und figürliche Darstellungen; von letzteren noch über der Thüre eine Kreuztragung, Auferstehung und Apostelfiguren kenntlich«.[17] In einer Mitteilung vom 20. Mai 1906 an das Direktorium des Generalkonservatoriums notierte ein gewisser Anton Holzbauer, Steueradjunkt, seine vor Ort von der Kirche gewonnenen Eindrücke. In der »sehr alten Kirche«, die er mit Vorbehalt (»wenn ich nicht irre«) ins 12. Jahrhundert datierte, sah er »an deren Deckgewölbe durch die jetzige Weißtünchеschichte (sic) Fresken schimmern«. Aufgrund der Tatsache, dass sie als »Privatkirche der Salzburger Erzbischöfe hergestellt worden« und der Ort einst von einer »größeren Bedeutung« gewesen sei, was er einem in der Kirche aushängenden Auszug aus einer Chronik entnommen habe, vermutete er, dass »die jetzt übertünchten Fresken in der Kirche […] wahrscheinlich nur von besten Künstlerhänden geschaffen wurden und nun dem Verfall entgegen gehen.«[18] Mit Verweis auf den Eintrag im Band der Kunstdenkmäler korrigierte man im Generalkonservatorium in einer Notiz zu diesem Schreiben die Datierung des Baus ins späte 15. Jahrhundert; die Ausmalung sei wenig jünger, wobei nicht zwischen der von Holzbauer lokalisierten Deckenmalerei und Malereien an den Wänden oder verschiedenen Ausmalungsphasen differenziert wird. Abschließend wird festgestellt: »Es besteht kein dringender Grund, an eine Aufdeckung der Fresken, die ziemlich erhebliche Mittel beanspruchen würde, z. Z. heranzutreten. Die Malereien scheinen nicht hervorragender Art zu sein. Mittel aus Staatsfonds könnten kaum in Frage kommen und solche aus dem Kirchensvermögen (sic) dürften kaum zur Verfügung stehen.«[19]

Diese Befürchtung bestätigt sich, als sechs Jahre später nach dem Abschluss von Reparaturen am Turm eine Entscheidung über die Renovierung des Innenraums getroffen werden sollte. Dem Wunsch der »Filialisten von Abtsdorf […], daß auch die Kirche im Inneren nun übertüncht wird«, sieht sich der damals als Pfarrvikar von Saaldorf amtierende Pfarrer von Salzburghofen »wegen der deutlichen und schönen Spuren von



**Abb. 2** Innenraum der Filialkirche St. Philippus und Jakobus, nach Osten, Abtsdorf, 15. Jh. [Foto: Ricaralovesmonuments; https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/St._Jakobus_major_%28Abtsdorf%29_Innenraum_1.jpg; CC BY SA 4.0, via Wikimedia Commons].



**Abb. 3** Innenraum der Filialkirche St. Philippus und Jakobus, nach Westen, Abtsdorf, 15. Jh. [Foto: Ricaralovesmonuments; https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/St._Jakobus_major_%28Abtsdorf%29_Innenraum_2.jpg; CC BY SA 4.0, via Wikimedia Commons].

früherer Ausmalung, die anscheinend hinter der Tünche sehr gut erhalten ist, gezwungen entgegenzuwirken.« Da weder in der Pfarrei noch in der Filiale Gelder vorhanden seien, richtet der Pfarrer »daher an das Kgl. Generalkonservatorium die ergebenste Anfrage und Bitte ob ihm nicht die Mittel zur Verfügung stehen, wenigstens 2 Bilder durch fachmännischer Seite von der Tünche losgelegt werden könnten, um dem gläubigen Volk die Schönheit der früheren Ausmalung darzustellen und bei ihm Sinn und Verständnis für Erhaltung der alten Kunstdenkmale in ihrer Kirche zu wecken.«[20] Ob mit den »2 Bilder[n]« die in den Kunstdenkmälern ausdrücklich genannten Darstellungen der *Kreuztragung* und *Auferstehung* gemeint sind, lässt sich aufgrund der Tünchung der betreffenden Südwand Mitte der 1950er Jahre nicht mehr beurteilen. Georg Hager, damals Generalkonservator, musste diesem Wunsch jedenfalls eine Absage erteilen, kündigte aber den baldigen Besuch durch einen der Mitarbeiter an und verfügte, bis dahin keinerlei Arbeiten vornehmen zu lassen.[21] In einem ausführlicheren Schreiben an das Pfarramt präzisierte Hager den Befund, vermutlich aufgrund der inzwischen erfolgten Bestandsaufnahme vor Ort, und differenzierte zwischen zwei stilistisch voneinander zu trennenden Malschichten, von denen »die jüngere, sehr reiche aber nur mittelmäßige Darstellungsmalerei […] so zwischen den sich leicht lösenden Tüncheschichten [steht], daß ihre Bloßlegung und Erhaltung fast unmöglich ist. Unter den Schichten, in Fresko gemalt, befinden sich die einfachen aber sehr guten spätgothischen Malereien die noch größtenteils unversehrt zum Vorschein kommen. So lassen diese Spuren an der Wand gegenüber der Eingangsthür eine St. Christophorusfigur ahnen, darunter befindet sich in 3 Farben gemalt ein Sockelfriesornament mit eingesetztem Apostelkreuz.« Überzeugt von der Qualität der mittelalterlichen Ausmalung empfiehlt Hager eine Münchener Kirchenmalerfirma und stellt die Befürwortung für »einen dem Wert der Malereien entsprechenden Staatszuschuss« in Aussicht. Abschließend mahnt er: »Auf keinen Fall dürfen die nun schon freigelegten Stellen nun übertüncht werden.«[22]

Zu einer grundlegenden Sanierungsmaßnahme und teilweisen Freilegung der spätgotischen Wandmalereien kam es dann erst 1955.[23] In welchem Zustand sich die Raumschale damals präsentierte, welcher barocke Befund mit der Abtragung bis auf die mittelalterliche Malschicht zerstört oder wieder übermalt wurde, und wie weitreichend die Eingriffe und Ergänzungen im Zuge der Restaurierung gingen, lässt sich nicht mehr verifizieren.[24]

Der erste Eindruck vom Kirchenraum ist heute geprägt von einer hellen Buntfarbigkeit von Ockergelb-, Grün-, Blau- und Rottönen sowie dem Kalkweiß des Putzgrundes, deren ursprüngliche Leuchtkraft trotz der teilweise offensichtlichen Veränderungen ihrer Erscheinung durch mechanische und chemische Prozesse im Lauf der Jahrhunderte leicht vorstellbar ist.[25] Diese Farben verteilen sich auf alle Elemente der ursprünglich die Raumschale wohl vollständig einnehmenden Malereien, wie Gewänder, Ornamente und Flächenfüllungen der von den spitzen Schildbögen und Wandvorlagen vor-



**Abb. 4** Nordwand der Filialkirche St. Philippus und Jakobus, Blick von der Empore, Abtsdorf, 15. Jh. (Foto: Heidrun Stein-Kecks).

gegebenen Bildfelder. Des Weiteren fallen die fast lebensgroßen Einzelfiguren in jedem der Joche ins Auge, die zusammen mit dem überlebensgroß hervorgehobenen *Christophorus* den formalen und ikonografischen Kern der Ausmalung bilden. Von farblich kontrastierenden Ehrentüchern hinterfangen und mit verschiedenfarbigen Nimben ausgezeichnet,[26] präsentieren sie sich in ebenso feierlicher Pose wie in leichter Bewegung aufeinander zu und umgrenzen den Innenraum mit einer Versammlung von Heiligen. Narrative Szenen bzw. biblische oder hagiografische Historienbilder fehlen dagegen. Als drittes prägendes Element treten vielfältige Rankenornamente hervor, fein gezeichnete und locker geschwungene Blatt- und Blütenranken, ohne geometrische Strenge oder sich wiederholenden Musterrapport, in breiten Friesen, als Bildgrund, als Figurenbaldachin, Stoffmusterung, die Architektur begleitend und die Bildfelder rahmend. Alles in allem dominiert den Eindruck nicht die bauliche Geschlossenheit eines Innenraumes, vielmehr suggeriert die Malerei einen durch die Reihe der Heiligen und textile Behänge umgrenzten Ort in einer ornamental gestalteten »Natur«; sie eröffnet zudem einen Blick in den mit (heute roten, kaum mehr erkennbaren) Sternen überzogenen »Himmel«, in dem weitere als Einzelfiguren herausgehobene Heilige in den Lünettenfeldern als einem zweiten Register erscheinen.

Im Einzelnen betrachtet, variiert die Gestaltung der Joche aufgrund formaler, architektonischer oder auch ikonografischer Notwendigkeiten. Der heute sichtbare Bestand der spätgotischen Malereien erstreckt sich über die drei östlichen Jochfelder der Nordseite (Schiff und Chor) sowie das nördliche des Apsispolygons (Abb. 4, 5). In den weiteren Apsisfeldern sowie an der Südseite wurden Rundbilder mit Büsten der Apostel mit Weihekreuzen inselartig freigelegt. Sie scheinen die älteste Schicht der figürlichen Ausmalung darzustellen, denn dort, wo weitere Malereien freigelegt sind, nehmen diese auf die demnach bereits vorhandenen Medaillons Rücksicht.

Im mittleren Joch des Kirchenschiffes, dem Eingang direkt gegenüber, erscheint die Gestaltung der gesamten Schildbogenfläche als einheitliche Komposition (Abb. 6). Der Aposteltondo, in dem hier der Hl. Thomas mit Lanze, bärtig, mit grünlichem, über den Kopf gezogenem Umhang über einem weißen Gewand dargestellt ist, das Weihekreuz auf der Brust, markiert etwa in Augenhöhe die Mitte der Jochbreite. Der heute schwarz erscheinende Rahmen, der einen profilierten Holzrahmen um den gelben Grund nachahmt und damit den Tondo als eigenständiges »Bild« an der Wand erscheinen lässt,[27] sprengt in flachen Segmentbögen die gelbe Begrenzung über und unter einem breiten Rankenfries, der als Sockel für das große Bildfeld dient. Die mit gelben Blüten besetzte Blattranke aus schmalen grünen und



**Abb. 5** Nordwand der Filialkirche St. Philippus und Jakobus, Blick vom Altar, Abtsdorf, 15. Jh. (Foto: Heidrun Stein-Kecks).

(heute) schwärzlichen Zweigen setzt sowohl in der linken, als auch in der rechten unteren Ecke an den jochgliedernden Wandvorlagen an. Wie sich beide Ranken in je unterschiedlicher Weise vor dem Tondo in der Mitte einrollen, lässt den Willen zur Integration des Apostelbildes erkennen, ohne dass sich in diesem Fall daraus eine zeitgleiche oder -versetzte Entstehung ableiten lässt.

Ebenso zentriert erhebt sich darüber die eindrucksvolle, das Bildfeld füllende Figur des *Hl. Christophorus mit dem Christuskind*. Breitbeinig steht er im Fluss, mit leicht gebeugten Knien und nach außen weisenden Füßen. Dieser frontalen Ausrichtung widerspricht ein ausgeprägter Hüftknick, der eine Bewegung des Oberkörpers zur Seite, nach (heraldisch) links, anzeigt; verstärkt durch den Griff mit ausgestrecktem Arm zum mächtigen Stab – ein ganzer Baum mit Wurzeln und Krone, die über den Schildbogen hinaus ins Gewölbe zu wachsen scheint. Diese Bewegung lässt sich als eine Art Ausweichen unter der Last des Kindes auf der rechten Schulter lesen, zu dem Christophorus den Kopf zurückwendet. Der Knabe erwidert diesen Blick, während seine Rechte weit ausholend und für die Eintretenden gut sichtbar zum Segensgestus erhoben ist. In seinem weißen Kleid mit vorne geteiltem rotem Kragensaum lassen sich wenige dünne Linien ausmachen, die einen im Sitzen entstehenden Faltenwurf anschaulich machten. Die Frage, wo und wie genau das Kind positioniert ist, wird dadurch unwichtig, dass sein gesamter Körper an Nacken, Schulter und Kopf seines Trägers geschmiegt ist und dort Halt findet. Der Verankerung beider sowohl miteinander als auch im Bildfeld dienen auch die gegengleich ausschwingenden weißen Bänder vom Gewand des Kindes und von der Stirn des Christophorus.

Die Kleidung des Christusträgers gibt Rätsel auf, da im heutigen Zustand der Verlauf der Arme im kurzen taillierten Rock und dem aufgebauschten Schultermantel, dessen farblich abgesetztes Innenfutter durch die Bewegung nach außen umschlägt, nicht mehr klar zu erkennen ist; nur die Hände geben einen Hinweis darauf, wie er mit der Linken seitlich nach oben zum Stab und mit der Rechten zur Körpermitte nach unten an den Gürtel bzw. einen daran befestigten Beutel greift.[28] Die reiche Ornamentierung des Rockes in farbigen Streifen mit fein gezeichneter Rankenmusterung[29] verstärkt die Verwirrung, da diese die Körperformen und -bewegungen überlagern, den beschriebenen Hüftknick durch ihren Verlauf aber stark betonen; flächige Ergänzungen durch die Restaurierung verunklären zusätzlich die Gestaltung. Allerdings deuten einige schwarze Linien noch auf eine verlorene Binnenzeichnung und Abschattierung von vertikalen Faltenstegen hin, was einen ganz anderen Eindruck eines ursprünglich plastisch modellierten Gewandes vermuten lässt. Der Saum eines roten Hemdes, das unter dem bunten Rock in Kniehöhe hervorlugt,




**Abb. 6** Hl. Christophorus trägt das Christuskind über den Fluss, Brustbild des Apostels Thomas und Rankenfries. Mittleres Joch der Nordwand (Foto: Heidrun Stein-Kecks).



**Abb. 7** Hl. Christophorus mit dem Christuskind im Fluss. Holzschnitt aus dem Baseler Gebetbuch (Schoch / Mende / Scherbaum 2004, Nr. 265,7).



**Abb. 8** Meister von Großgmain (Werkstatt), Hll. Christophorus und Jakobus d. Ä., linker Flügel (Innenseite) des Pretschlaipfer-Triptychons, vor 1486. Malerei auf Lindenholz, 57,5 × 43,8 cm. Wien, Oberes Belvedere, Inv.-Nr. 4957 (Foto: Belvedere online, CC BY-SA 4.0).

zeigt solche parallelen Falten noch deutlich an. Am sichtbaren Knie bauscht sich zusätzlich noch der weiße Stoff von Beinlingen, die über dem Wasser hochgezogen sind. Im Vergleich mit anderen Christophorusfiguren werden Bewegung und Gewandung des Heiligen in der Abtsdorfer Darstellung besser erkennbar: Ein Holzschnitt aus dem Baseler Gebetbuch, an dem u. a. auch Albrecht Dürer mitgewirkt haben soll, macht die Kleidungsstücke und die Bewegung der Arme deutlich; ein Tafelbild aus dem Umkreis des Großgmainer Meisters klärt die Zweifarbigkeit des Mantels (Abb. 7, 8).[30] Der ursprünglich außen rote und innen grüne Umhang wird an der Brust vermutlich mit einem Band zusammengehalten, liegt an der Schulter an, wird von den Armen zu beiden Seiten zurückgeschlagen und bauscht sich um die Beine, einmal vor und einmal hinter dem Knie; während dort seitlich die (schwarz-)rote Außenseite mit grünem Zipfel umschlägt, zeigt sich zwischen den Beinen nur das grüne Innenfutter. Die Streifen des Rockes in Gelb, Grün und Weiß verstärken den Eindruck der Neigung des Oberkörpers und das Beugen des Knies nach rechts, wodurch insgesamt eine stärkere Bewegung des Körpers zur Seite suggeriert wird, als dies in der Beinstellung angelegt ist.

Während der Oberkörper des Heiligen mit dem Christuskind von einem (weitgehend erneuerten) ockergelben Bildgrund hinterfangen wird, breitet sich im unteren Bereich der Fluss mit einer an beiden Ufern über die scharfe Trennlinie des Wasserspiegels in Höhe des Wölbungsansatzes aufragenden Landschaft aus. Rechts steht über einem schroffen Abhang die Kapelle des Einsiedlers, der dem Heiligen mit seiner Laterne im wörtlichen wie im übertragenen Sinn den Weg zu Christus weist. Links deuten nur noch gelbe, rötlich-braune und grüne Schichten die Vegetation des Steilufers an. Das Wasser des Flusses, in dem sich Fische, Krebse und ein zweischwänziges Meerweibchen tummeln, zeigt sich heute ohne Buntfarbe im Kalkweiß des Malgrundes, so dass sich nicht mehr beurteilen lässt, wie der Maler mit der Herausforderung umgegangen ist, das Durchscheinen der Gegenstände unter Wasser wiederzugeben.



**Abb. 9** Maria mit Kind sowie die Hll. Laurentius, Urban und Florian, östliches Joch
[Foto: ricardalovesmonuments CC BY SA 4.0, via Wikimedia Commons].



**Abb. 10** Hl. Laurentius (Foto: Heidrun Stein-Kecks).



**Abb. 11** Hll. Urban und Florian (Foto: Heidrun Stein-Kecks).

Deutlich kleiner als der *Hl. Christophorus,* finden die Figuren in den beiden östlich anschließenden Jochen in zwei Registern eines horizontal geteilten Bildfeldes Platz, allerdings um den Preis von Abweichungen in der gemalten Ordnung der Komposition (Abb. 4). Der breite Rankenfries als untere Begrenzung musste auf ein schmales Band reduziert werden, das sich zwischen den Registern und über den seitlichen Vorlagen wiederholt (Rekonstruktion); die Aposteltondi werden in das untere Figurenregister integriert, was nun eindeutig einen zeitlichen Abstand in der Ausführung belegt.

Im östlichen Joch des Schiffes ist das Rundbild, in dem hier *Matthäus* mit einer Hellebarde als Attribut abgebildet ist, leicht aus der Mitte gerückt,[31] wodurch links davon nur eine Einzelfigur, der *Hl. Laurentius*, rechts aber zwei Heilige, *Urban* und *Florian*, dargestellt sind (Abb. 9). Das schon bekannte große Rankenornament scheint sich hier über den ganzen Bildgrund auszubreiten, nur teilweise verdeckt von zwei hinter den Heiligen ausgerollten Ehrentüchern. Dadurch kann die über dem Aposteltondo ansetzende Ranke, die erst gerade nach oben schwingt und sich dann in Kopfhöhe der Heiligen bis zu den Wandvorlagen ausbreitet, auch wie ein T-förmig vertikal und horizontal verlaufender Fries wahrgenommen werden. Wie der Zwischenraum zwischen Tuch und Randstreifen gestaltet war, bleibt im heutigen Zustand unklar, ebenso wie die Standfläche der Figuren zu rekonstruieren ist.

Als Diakon trägt *Laurentius* über der Albe eine Dalmatik, die hier aus ockerfarbenem (Gold-)Brokat besteht und an einem leicht nach oben gezogenen Schlitz unter dem Ärmel mit derselben Form der Randborte verziert ist wie die Ehrenteppiche (Abb. 10).[32] *Urban* trägt als Papst die Tiara sowie über Albe und Dalmatik ein Pluviale, farblich kontrastierend in hellem Rot, Blau, grünem Innnenfutter und schwärzlichen Saumborten (Abb. 11). Das in Streifen angelegte Rankenmuster des Chormantels variiert die bei *Christophorus* beschriebene Zierform.[33] *Florian*, mit einem modischen Kranz und üppig gewellten, langen Haaren, tritt in schimmernder Rüstung auf, darüber einen außen heute schwarz erscheinenden, innen heller grünen Umhang.




**Abb. 12** Hll. Valentin, darunter Sebastian und Rochus, Georg und Dionysius, Chorjoch (Foto: ricardalovesmonuments CC BY SA 4.0, via Wikimedia Commons).

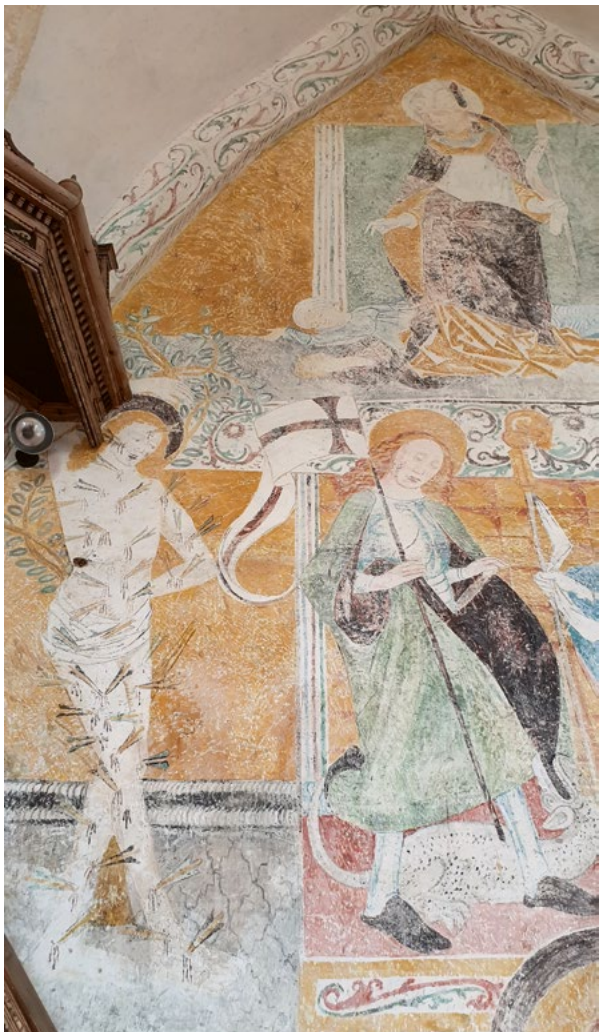


**Abb. 14** Hll. Sebastian und Georg sowie Valentin (Foto: Heidrun Stein-Kecks).



**Abb. 13** Hll. Sebastian, Georg und Dionysius, Rochus (Foto: Heidrun Stein-Kecks).



**Abb. 15** Hl. Valentin (Foto: Heidrun Stein-Kecks).



**Abb. 16** Apsispolygon der Filialkirche St. Philippus und Jakobus, Abtsdorf, Nord- und Ostseite (Foto: Heidrun Stein-Kecks).

Während die Stangen des Pontifikalkreuzes des Papstes und der Fahne des Florian, die sie beide jeweils mit der nach außen weisenden Hand halten, gegengleich zueinander diagonal positioniert sind, schlagen die Gewandzipfel jeweils so um, dass zwischen den beiden das brennende Haus Platz findet und der Schwall aus dem Scheffel des Florian nicht auf die Gewänder treffen kann (Abb. 11).

Im oberen Bildfeld tritt die Gestaltung der Figurenbühne mit einer grauen Wellenmusterung klarer zu Tage und legt eine ähnliche Gestaltung für beide Register nahe. Als Einzelfigur füllt die *Madonna mit Kind* das spitze Bogenfeld aus. Exakt in der Mitte platziert, fällt die Asymmetrie des Aposteltondos noch stärker ins Auge, zumal der halbrunde Bogen der Mondsichel zu ihren Füßen dessen Form wiederholt. Entsprechend dem Typus der *Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius* (Apok. 12,1) wird Maria von einer ockergelben, mit etwas helleren Strahlen gesäumten Mandorla umgeben; statt eines Sternenkranzes trägt sie eine geschlossene Lilienkrone mit roter Haube.[34] Zwei Engel mit ausgebreiteten Flügeln und wie Maria mit langem, blond-gewellten Haar spannen das heute schwärzlich-rote Ehrentuch auf, hinter dem sie selbst halb verdeckt sind; über der Brust gekreuzte rote bzw. schwärzliche Stolen zieren ihre Alben. Das Christuskind liegt lang ausgestreckt in einer weichen Mulde des weißen Mantels der Madonna, den sie an ihrer rechten Seite nach oben zieht und damit ihren Arm wie mit einem Velum vollständig verdeckt. Der nackte Knabe greift mit seinem linken Arm nach oben zum Kinn der Mutter, mit dem rechten zu einem (heute) schwarzen, mit weißen Punkten übersäten runden Gegenstand, den Maria vor ihrer Brust hält; die Hände beider treffen sich bei diesem Attribut, das als ein aufgeschnittener Granatapfel zu verstehen sein mag. Die Schultern Mariens sind so schmal, dass ihr von zwei gelb-roten Tasseln gehaltener Mantel nur von einem breiten, hohen Kragen auszugehen scheint und in einer schlanken, weich ausschwingenden Silhouette bis hinunter zur nach oben geöffneten Sichel mit dem Mondgesicht herabfällt, wo er sich in vielen Falten fast kugelig bauscht. Das blaue Innenfutter wird in einer Weise sichtbar, dass das Farbenspiel zusammen mit dem ockergelben Kleid dem *Christophorus* vergleichbare Streifen ausbildet, die hier aber in langen, weichen Bögen verlaufen.

Das anschließende Wandfeld, das bereits zu dem um eine Stufe erhöhten Chorbereich gehört, ist entsprechend dem eben beschriebenen gegliedert (Abb. 12). Aufgrund des Niveauunterschieds rücken die Figuren allerdings nach oben. Die Heiligen des unteren Registers ragen weiter in den Bereich des Bogenfeldes hinein, das obere Register wird dadurch reduziert und der trennende Rankenfries hinterfängt die Köpfe der Heiligen. Am unteren Rand, wo das ältere Gestühl vermutlich in die Malerei hineinragte, hat die Freilegung einen unregelmäßigen Befund erzeugt. Der breite Rankenfries ist

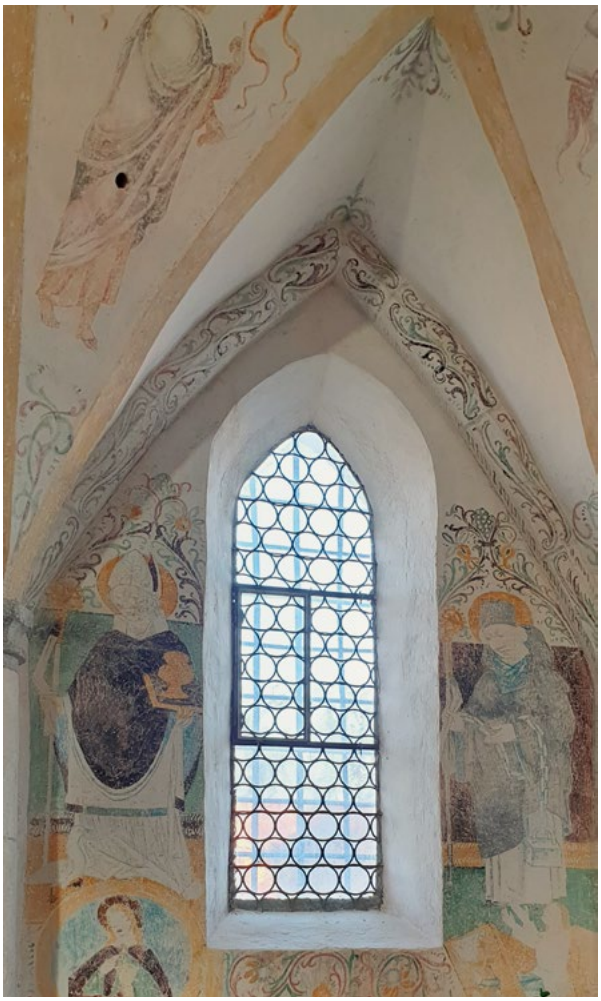


**Abb. 17** Apsispolygon der Filialkirche St. Philippus und Jakobus, Abtsdorf, Nordseite (Foto: Heidrun Stein-Kecks).

nur zur Hälfte ausgeführt bzw. sichtbar. Dabei ist das Bildfeld grundsätzlich regelmäßiger geordnet als das benachbarte. Die vier Figuren teilen sich auf in zwei einzelne außen links und rechts, *Sebastian* und *Rochus*, sowie eine mittige Zweiergruppe mit *Georg* und *Dionysius*. Neben der Drehung der Körper von außen zur Mitte und der Zuwendung der beiden mittleren zueinander organisieren die aneinanderstoßenden, aber farblich bzw. durch die Musterung variierten Ehrentücher die Gruppierung der Figuren. Das ockerfarbene Tuch in der Mitte zeichnet sich, wie schon bei den Heiligen *Urban* und *Florian*, durch eine schattenbildende Fältelung in kleinen Quadraten aus. *Georg* und *Dionysius* stehen davor auf einer roten Bühne, die nach unten durch ein schmales Rankenband abgeschlossen wird, durchbrochen vom oberen Segment des Aposteltondos (Abb. 13). Die gelbe, fliesenartige Standfläche des *Rochus* setzt dagegen direkt über dem breiten Rankenfries an, der bei *Sebastian* fehlt. Dessen von Pfeilen übersäter nackter Körper – nur ein schmales, dünnes Tuch legt sich über seine Hüften – scheint die anderen zu überragen (Abb. 14): Die Füße reichen weiter nach unten; über den Kopf hat er seinen rechten Arm erhoben; der Stamm des Baums, an den er gebunden ist, wird zwischen den Beinen des Märtyrers sichtbar, die belaubten Äste wuchern über den Rankenfries bis ins obere Bildfeld hinein. Dort ist, wiederum vor einem hier grünlichen Ehrentuch und gestirntem (ockerfarbenen) Himmel, der *Hl. Valentin* dargestellt, der mit einer Geste seiner rechten Hand auf ein am Boden liegendes Paar weist. Die mit einer weißen Haube und einfachem Gewand bekleidete Frau hat den einen Arm über den Kopf ausgestreckt und dreht sich zu dem (in der Bildfläche) unter ihr liegenden Jüngling mit blonden Locken. Der weit ausschwingende Chormantel des Bischofs verdeckt die Beine der beiden. Wieder wird mit den Gewändern ein Farbspiel erzeugt, wenn hier das Pluviale in ehemals kräftigem, heute schwärzlichem Rot in einer breiten Bahn, die die an der Brust noch sichtbare (in glattem Weiß ergänzte) Tunika überdeckt, quer über den Leib gezogen wird. An Hals (Amikt?), Ärmeln und Beinen zeigen sich im weißen Stoff der Albe kräftige Falten mit ockergelben Mulden (ergänzt?); ockergelb schlägt auch die Innenseite des von der rechten Hand aufgeschlagenen Mantels nach außen.

Die Fenster, die im Polygon die Wände aufbrechen, beschränken die Malfläche auf zwei seitliche Streifen, die von je einer Figur eingenommen werden: die Hll. *Martin* und *Leonhard* (Abb. 16, 17). Beide werden wieder von Textilbehängen hinterfangen, darüber bildet die bekannte Ranke jeweils eine Bekrönung in Form eines vegetabilen Baldachins aus. Unter dem Fenster ist der breite Rankenfries als Verbindung der beiden Figurenfelder und als Abschluss nach unten erhalten.[35] Während unterhalb der Figur des Martin ein weiterer Aposteltondo ins Bildfeld einschneidet und gleichsam zur Standfläche des Bischofs wird – selbst die Gans zu seinen Füßen hebt einen Fuß auf den Rahmen –, sitzt an entsprechender Stelle auf der anderen Seite des Fensters ein Gefangener im Stock, die Beine eingespannt und die Hände flehend zu Leonhard erhoben. Wie *Martin*, der in bischöflichem Ornat mit Mitra und Krummstab ausgestattet ist und zudem mit der Kasel ein Meßgewand trägt, zeichnet auch *Leonhard* ein Krummstab als (in-



**Abb. 18** Hl. Martin (Det. aus Abb. 17) (Foto: Heidrun Stein-Kecks).



**Abb. 19** Hl. Leonhard (Det. aus Abb. 17) (Foto: Heidrun Stein-Kecks).

fulierten) Abt aus (Abb. 18, 19). Seine schwarze Kutte bauscht sich an der linken Seite über der mit dunkler (ergänzter?) Modellierung der Falten versehenen Albe auf, obwohl gerade hier das ganze Gewicht an der über beide Arme gelegten Kette die Hand und das Gewand eigentlich niederdrücken müsste. So aber wird der Blick, wie schon bei den weiten Ärmeln, auf ein blaues Innenfutter frei, und der schwere Eisenblock scheint fast schwerelos den darunter festsitzenden Gefangenen nicht mehr zu bedrohen.

Achtet man auf Details der Darstellung der Heiligen und ihrer Attribute, die sie durchweg mit festem Griff ihrer natürlich umrissenen Hände umfassen, wie den Baum des Christophorus, den Rost des Laurentius, Pontifikalkreuz, Krummstab, alle mit Velen, sowie Fahnen, Pilgerstock, Buch u. a., kommt doch auch eine erzählerische Komponente in die Reihe der Einzelfiguren. Das beschränkt sich nicht auf die Einbettung des *Christophorus* in die Flusslandschaft mit der Klause des Einsiedlers, der mit seiner Laterne über Stab und Mantel hinweg direkt auf den Heiligen zugeht, sondern zeigt sich etwa bei *Valentin* und *Leonhard*, die jeweils mit den zu ihren Füßen recht lebendig agierenden Exempla ihrer heilenden Kraft kommunizieren. Auch das brennende Haus, auf das *Florian* in breiter Schrittstellung zueilt, mit weit ausgestrecktem Arm den Mantel zurückhaltend, um mit einem kräftigen Schwall aus dem Eimer das Feuer zu löschen, ist nicht nur attributiv zu sehen, sondern als »Mikro-Episode«, die sich im Moment zu ereignen scheint – während der Papst neben ihm, wie oben beschrieben, sein Gewand ebenfalls gerade in Sicherheit bringt. *Georg* drückt den Drachen mit seinem



**Abb. 20** Hl. Urban, Det. (Foto: Heidrun Stein-Kecks).



**Abb. 21** Hl. Florian, Det. (Foto: Heidrun Stein-Kecks).

Stab nieder, der sich noch wie wild mit offenem Maul zu ihm aufbäumen will und, wie es scheint, einen Zipfel vom Mantel geschnappt hat. Alle deuten durch eine Schritt- oder zumindest offene Beinstellung und eine seitliche Wendung des Körpers eine lebendige Beweglichkeit an, die sie auch als hier und jetzt Handelnde erscheinen lässt.

Auf Schriftbänder oder Namensbeischriften wird gänzlich verzichtet, ebenso auf gemalte, Raumillusion erzeugende Architektur(-elemente). Die Ehrentücher schließen einen schmalen Aktionsraum nach hinten ab, der den groß proportionierten Figuren für ihre eher in die Breite gerichteten Bewegungen, die keine Darstellung von Verkürzungen im Raum erfordern, völlig ausreicht. Es liegt allein an den in schwingenden Falten bewegten und mit den Armen weit aufgeschlagenen Mänteln, den Eindruck von Volumen und Dynamik zu vermitteln. Dabei kommt den farblichen Kontrasten der übereinander getragenen Gewänder und deren umgeschlagenem Innenfutter sowie den heute nur mehr schwach erkennbaren Musterungen eine wichtige Rolle zu.

Auf die überzeugende Wiedergabe der Qualität der verschiedenen Materialien muss im ursprünglichen Bestand sehr geachtet worden sein, wie sich an den Fransen und Säumen der Teppiche und auch der Gewänder, den Brokat- und Rankenmustern der Stoffe, den Rüstungen von *Florian* und *Georg* noch erahnen lässt. In Details wie etwa den Mitren der heiligen Bischöfe Dionysius, Martin und Valentin fällt die sorgfältige Differenzierung zwischen dem ursprünglich plastisch illusionierten Schmuck der Außenseite und der mit rotem Stoff gefütterten Innenseite auf, entsprechend auch die Abstufung der Tiara Papst Urbans mit drei gelb-metallenen Kronreifen über einem (heute) schwarzen Spitzhut. Allerdings wird darauf verzichtet, die Aufhängung der Ehrentücher, die ja nur bei der *Mondsichelmadonna* von Engeln gehalten werden, abzubilden; sie schließen einfach nur in einer geraden Linie nach oben ab. Dies kontrastiert mit den durch ihre »Bilderrahmen« als plastische Objekte an der Wand vorgeführten Aposteltondi. Was die Gesichter betrifft, bei denen die modellierenden Malschichten über der teilweise grünen und roten Untermalung im überkommenen Zustand besonders vermisst werden, fallen die eher langgezogene Form mit langer Nase, kleinem Mund und großen, von Brauen und Schatten umringten Augen auf, die keine Variationen



**Abb. 22** Nothelfer, Mauthausen (Piding), St. Laurentius, Wandmalerei, Ende 15. Jahrhundert (Foto: Heidrun Stein-Kecks).

der ernsten Mimik zeigen; dazu üppige, teils sehr lange Haare mit dichten Locken, die etwa bei Florian mit lockeren roten Kringeln in der gelben Fläche angedeutet sind, und teils modische Kopfbedeckungen (Abb. 21). Der oben beschriebene heutige Eindruck von der hellen Farbigkeit der Malereien lässt die ursprünglich wohl kräftiger bunte Pracht der (Gewand-)Figuren schmerzlich vermissen, die eine beeindruckend lebendige Präsenz in ihrem ebenso prächtigen Bildraum vermittelten.

Diese Beobachtungen decken bemerkenswerte Eigenarten auf, die wenig Vergleichbares in der Wandmalerei des späten 15. Jahrhunderts im regionalen Umfeld finden lassen. Die Reihe der *Nothelfer* in der Laurentiuskirche in Mauthausen (Piding), die leider durch die friesartig-isolierte Freilegung noch mehr an ursprünglicher Substanz und vor allem die Einbettung in die mittelalterliche Fassung der Raumschale verloren haben, scheinen in der Farbgebung, der allgemeinen Figurengestaltung und in der Gesichtsbildung den Abtsdorfer Malereien am nächsten zu stehen (Abb. 22).[36] Die Heiligen, die sich in Mauthausen in gleichmäßigen Gruppen in drei Jochen der um 1500 in den romanischen Bau eingestellten Wandvorlagen und Gewölbe verteilen, stehen auf einer schmalen, hier von einer einheitlichen Farbfläche abgegrenzten Bühne, über die die Köpfe jetzt ins Kalkweiß der modernen Verputzung hinausragen. Die »erzählerische« Verlebendigung fehlt ebenso wie die reiche Ornamentierung und Materialdetails.

Die Figur des Abtsdorfer *Christophorus* findet in der Johanneskirche in Grabenstätt am Ostufer des Chiemsees eine Entsprechung in der gesamten Figurenauffassung und einer ebenso auffälligen, reichen Ornamentierung der Gewänder (Abb. 23). Statt der feinen Ranken in farbigen Streifen, die in Abtsdorf einzigartig bleiben, schmückt hier ein Brokatmuster aus Herzpalmetten mit regelmäßigem Rapport, das sich aber deutlich vom Brokat beim Abtsdorfer *Hl. Laurentius* unterscheidet, sowohl den kurzen, gelben Rock als auch den weißen, ebenfalls nur bis zum Knie reichenden Umhang. In der Kirche St. Peter und Leonhard in Greimharting, auf der Westseite des Chiemsees, zeigt die Figur des *Christophorus* zwar weniger Volumen und Dynamik, aber die noch schwach erkennbare, freilich viel einfachere Musterung folgt ebenfalls der Ikonografie des Heiligen als Edelmann (Abb. 25). Dem lässt sich ferner die in ihrer Bewegung noch weiter zurückgenommene Darstellung in



**Abb. 23** Hl. Christophorus, Grabenstätt, St. Johannes, Wandmalerei, Ende 15. Jahrhundert (Foto: Heidrun Stein-Kecks).



**Abb. 24** Hl. Christophorus, Greimharting, St. Peter und Leonhard, Wandmalerei, Ende 15. Jahrhundert (Foto: Heidrun Stein-Kecks).

der Johanneskirche in Kammer bei Traunstein anschließen (Abb. 25).[37] Ein weiteres Beispiel in Heiligkreuz bei Trostberg muss ebenso flächenfüllend und raumgreifend wie in Abtsdorf angelegt gewesen sein, denn Reste der sich bauschenden Gewänder blieben seitlich eines später mitten im Bildfeld ausgebrochenen Fensters erhalten (Abb. 26).[38] Schließlich sei noch auf die Darstellung des Heiligen in der Filialkirche Hl. Kreuz in Gebertsham am Mattsee, hingewiesen (Abb. 27).[39] Die Salzburg-bayerische »Grenzsituation« zeigt sich hier in der Bedeutung als Ort der Übergabe von Delinquenten, die eine Todesstrafe zu erwarten hatten, vom Pfleggericht Mattsee in die damals herzöglich-bayerische Stadt Braunau mit Hoch- und Niedergericht.[40] Das in situ erhaltene Altarretabel wird mit der Werkstatt des Laufener Malers Gordian Guckh in Verbindung gebracht, was zumindest die künstlerische Verbindung zum erzstiftischen »Außergebirg« belegt.[41]

Wie der *Christophorus* in der Servatiuskirche am Streichen, der den Typus und das Standmotiv des Abtsdorfer Heiligen in einer älteren Form aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zeigt, mit der Salzburger Malerei um Conrad Laib in Verbindung gebracht wurde, weist die Gesichtsbildung der Abtsdorfer Figuren auf einen freilich weit gefassten Umkreis um die Malerei des Rueland Frueauf und der Werkstatt des Großgmainer Meisters.[42] Die Form der großen Augen und deren kreisförmige Umrahmung, die unbewegte Mimik, die sich eher an niederländischen Errungenschaften orientierende Wiedergabe der Stofflichkeit, die Ehrentücher mit Fransenborten und dem vom Falten des Stoffes entstandenen Schattenmuster lenken die Suche nach der Werkstatt der Abtsdorfer Malereien ebenso in diese Richtung wie die aufbauschenden Gewandzipfel, die weich schwingenden Faltenverläufe und Umhänge, die wie bei der *Mondsichelmadonna* den Blick auf das Kleid in voller Länge erlauben und damit das Farbenspiel der Gewänder noch



**Abb. 25** Hl. Christophorus, Kammer (Traunstein), St. Johannes, Wandmalerei, Ende 15. Jahrhundert (Foto: Heidrun Stein-Kecks).



**Abb. 26** Hl. Christophorus, Fragmente der Wandmalerei zu beiden Seiten des Fensters erhalten, Heiligkreuz (Trostberg), Wandmalerei, Ende 15. Jahrhundert (Foto: Heidrun Stein-Kecks).



**Abb. 27** Hl. Christophorus, Hl. Kreuz, Gebertsham (Lochen am Mattsee), Wandmalerei, Ende 15. Jahrhundert (Foto: Heidrun Stein-Kecks).

stärker betonen (Abb. 11, 28). Bei der *Mondsichelmadonna mit den Hll. Markus und Sebastian* (um 1495/1500) aus der Pfarrkirche in Piding, die der Großgmainer Gruppe zugeordnet wird, fällt zudem die ungeschickte Darstellung der Bewegung der Engel im Raum auf: Die gleichzeitige Seit- und Frontalansicht von Körper, Gewand, Kopf und Flügeln führt zu gefährlich wirkenden Verdrehungen.[43] Wie in Abtsdorf, wo solche Schwierigkeiten der Raumdarstellung gleich ganz vermieden wurden, ist der nackte Körper des Christuskindes groß und mit besonders langen Armen und Beinen dargestellt. Die beschriebenen Abtsdorfer Charakteristika, wie sich die farbenfrohen Gewänder bauschen, Säume umschlagen, von den Figuren hochgezogen werden, finden sich z. B. in den Seitenflügeln des *Pretschlaipfer-Retabels*; die Standfiguren der Heiligen helfen, wie oben schon vorgeschlagen, die durch die Restaurierung verunklärten Gewänder in den Wandmalereien lesbar zu machen.[44] Sowohl die vertikalen Parallelfalten, die in Abtsdorf nur zu erahnen sind, als auch die die Füße verdeckenden, sich bauschig, in kräftigen Faltenstegen und stark verschatteten Vertiefungen über den Boden ausbreitenden Stoffe mit reicher Ornamentik finden sich sowohl an den Außenseiten der Flügel, als auch an den Innenseiten wieder (Abb. 7, 29, 30). Die in Laufen erhaltene Tafel unklarer Provenienz mit den *Hll. Urban und Wolfgang* schließt sich hier begründet an, zeigt aber in einem direkten Detailvergleich noch einmal exemplarisch den Unterschied in der Raumdarstellung auf: So ist das attributive Buch mit der Weintraube hier verkürzt dargestellt, und Finger und Daumen der Hand greifen das Buch über Eck an zwei Seiten, wodurch ebenfalls eine Raumillusion suggeriert wird (Abb. 31).[45] Mit den wenigen Beispielen im stilistischen Umfeld soll freilich keine direkte Verbindung der Werkstätten nahegelegt werden. Zu allgemein sind dafür auch die genannten Charakteristika. Bei der Lückenhaftigkeit der Überlieferung sowohl der Tafel- als auch der Wandmalerei kön-



**Abb. 28** Meister von Großgmain (zugeschrieben), Mondsichelmadonna mit den Hll. Markus und Sebastian, um 1495/1500, 114,2 × 75,2 cm, Eichenholz, London, Sam Fogg (Ausst.-Kat. Wien 2017, 161).

nen nur Beobachtungen am erhaltenen Bestand miteinander verglichen und die Verbreitung bestimmter Phänomene festgehalten werden. Allein die nachweisbaren Stationen des Rueland Frueauf von den 1470er Jahren bis ins beginnende 16. Jahrhundert und seiner in beiden Gattungen aktiven Werkstatt von Salzburg und Passau bis Nürnberg, Regensburg und vielleicht bis Wiener Neustadt eröffneten viele Möglichkeiten zum Austausch unter Malern, die ihrerseits auf der Suche nach Anregungen und Aufträgen an verschiedenen Orten Station machten, wie z. B. in Abtsdorf.

Trotz des reduzierten Zustandes der Abtsdorfer Ausmalung ist ein mit diesem Auftrag verbundener hoher Anspruch erkennbar. Dieser äußert sich nicht nur in der besonders aufwändigen und stimmigen Wiedergabe der prachtvollen liturgischen Gewänder, der außergewöhnlichen Ornamentik, der reichen Farbigkeit, sondern auch in der Konzeption der Gestaltung der gesamten Raumschale und der Disposition der Heiligenfiguren in der gebauten Architektur. Was deren Auswahl und die damit intendierte Aussage, also das »ikonografische Programm« betrifft, schränkt die unvollständige Überlieferung der Ausmalung den Versuch einer Rekonstruktion erheblich ein. Spontan denkt man an die Vierzehn Nothelfer. Die geringe Schnittmenge der elf erhaltenen Heiligen mit der sog. »Normalreihe«, nämlich Christophorus, Dionysius, Georg sowie Leonhard (häufig anstelle des Ägidius oder des Cyriacus), und das Fehlen von weiblichen Heiligen sprechen eher gegen eine Variante dieser Gruppe.[46] Vielmehr scheint die Auswahl – über eine Fortsetzung der Reihe im Apsispolygon und an der Südseite der Kirche kann man nur spekulieren – eine lokale Verehrung einzelner, freilich allgemein verbreiteter und für zahlreiche Nöte angerufener Heiliger widerzuspiegeln, wie sie sich in Patrozinien und Wallfahrten der Umgebung zeigt.[47] Florian gilt aufgrund seines Martyriums und seiner legendarischen Grablege im späteren Augustinerchorherrenstift bei Linz gewissermaßen als regionaler frühchristlicher Heiliger, dessen Feuerwunder ihn im Spätmittelalter besonders populär machte. Valentin war als (Co-)Patron des Bistums Passau im Erzbistum präsent und zugleich ein Pestheiliger wie Sebastian und Rochus sowie auch Georg. Leonhard genoss als Patron der Gefangenen ebenso wie des Viehs so breite Verehrung, dass es der Förderung des Kults durch Leonhard von Keutschach (um 1442–1519) gar nicht mehr bedurfte, der als Domprobst (ab 1490) und Salzburger Erzbischof (ab 1495) zahlreiche Bauvorhaben durchführte und die Rahmenbedingungen für eine Blüte des Fürstbistums gestaltete.[48] Martin ebenso wie Laurentius, der den päpstlichen Schatz an die Armen verteilt haben soll, gelten als Patrone aller Armen und Bettler und Urban wird von den (Wein-)Bauern angerufen. Ein monumentales Bild des Christophorus in der Blickachse vom Eingang her, der vor dem unversehenen Tod bewahren soll, findet sich in vielen Kirchen und bedarf hier keiner tieferen Begründung;[49] ebensowenig die Gottesmutter in ihrer Ausdeutung als die gekrönte, erhöhte, apokalyptische Siegerin über das Böse, deren Verehrung als die unbefleckt Empfangene seit der Einführung des Festes im Jahr 1476 durch Sixtus IV. noch gesteigert wurde. Im heutigen Bestand vermisst man eine Darstellung der Titelheiligen Philippus und Jakobus, die vermutlich im Altarretabel



**Abb. 29** Salzburger Maler (?), Hl. Gregor und Hl. Agathe (?), rechter Flügel des Pretschlaipfer-Triptychons des Meisters von Großgmain, Innenseite, vor 1486. Lindenholz, 57,5 × 43,8 cm, Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 4958 (Foto: Belvedere online, CC BY-SA 4.0).



**Abb. 30** Salzburger Maler (?), Hl. Erasmus und Hl. Barbara, rechter Flügel des Pretschlaipfer-Triptychons des Meisters von Großgmain, Außenseite, vor 1486. Lindenholz, 57,5 × 43,8 cm, Wien, Belvedere, Inv.-Nr. 4958 (Foto: Belvedere online, CC BY-SA 4.0).

repräsentiert waren. Die aufwändige Umsetzung der Weihekreuze in Form der Rundbilder der Apostel, unter ihnen die Titelheiligen, mag mit dem Apostelpatrozinium zu begründen sein.[50]

Berücksichtigt man, dass sich die Verehrung der Vierzehn Heiligen keineswegs auf den einfachen, ländlichen Raum reduzieren lässt, sondern der Kult in der Folge der wiederholten Visionen des Schäfers von der Zisterze Langheim in den Jahren 1445/46 gerade vom hohen Adel, insbesondere von Habsburgern und Wettinern, intensive Förderung erfuhr, gewinnen andere als rein volkstümliche Erklärungen dieser und anderer Reihen von Heiligen Märtyrern und Nothelfern an Bedeutung.[51] Wie Hlavaczek betonte, wurden auch politisch relevante Bemühungen wie die Aussöhnung im sächsischen Brüderkrieg unter den Schutz dieser Gruppe gestellt und schließlich 1451 eine Kirche zu Ehren der Vierzehnheiligen in Lützendorf gestiftet.[52] Die theologische Auslegung richtete den Fokus im 15. Jahrhundert, ausgehend von Nikolaus von Kues, auf eine christologische und reformerische Bedeutung, insbesondere gegen hussitische und andere als ketzerisch bezeichnete Bewegungen. Die Erscheinung Christi im Kreis von Märtyrern wurde als ein »Symbol der ganzen *communio sanctorum*« verstanden, als ein Bild der einen Kirche.[53]

Eine solche Bedeutung kommt auch den Heiligen in der Abtsdorfer Kirche zu, und sie ist durch die oben beschriebene Anordnung der Figuren in der Architektur überzeugend veranschaulicht. Die Hervorhebung der kirchlichen Würdenträger in ihren vollen Ornaten lässt keine Zweifel an der Einheit der Kirche in Gestalt ihrer Bischöfe, Päpste und Märtyrer, deren besondere Heiligkeit sich in der Nachfolge Christi bis in den Tod ebenso zeigt wie in ihrer Kraft, Wunder zu wirken. Die liturgischen Gewänder verweisen auf die Bedeutung der Sakramente und die darin durch die Priesterschaft vermittelte Nähe zu Gott. Die gemalten Geistlichen und Märtyrer nehmen in ihrem Abbild teil an der Liturgie am Altar und repräsentieren dauerhaft die Gemeinschaft



**Abb. 31** Meister von Großgmain (?), Rueland Frueauf (d. J.?), Hll. Urban und Wolfgang, um 1498. Tannenholz, 85 × 62,5 cm. Laufen, Stiftsmuseum (Ausst.-Kat. Wien 2017, Abb. 34).

der Heiligen in dem durch die Weihe geheiligten Raum der Kirche. Die bildliche Hervorhebung der Apostel bei den Weihekreuzen macht deutlich, dass die Kirche auf dem Fundament der Apostel errichtet ist, und die Heiligen diese apostolische Kirche als »lebende Steine« weiterbauen; dieser Gemeinschaft schließen sich die Gläubigen in der Kirche an.

Ein solches Konzept ist für sich genommen nicht außergewöhnlich, aber die stringente Umsetzung in Bildern, die den Raum schlüssig als ein veritables »Sanktuarium«, eine Wohnstätte der Heiligen erkennen lassen, lässt weniger auf einen dörflichen Kontext des Auftraggebers und des primär angesprochenen Publikums schließen, sondern auf einen am Ort begüterten erzstiftischen Ministerialen oder einen anderen höherrangigen Vertreter des Klerus oder des Adels mit entsprechender Entourage – und eine erprobte und leistungsfähige Werkstatt.

## Exkurs zur digitalen Erfassung von Wandmalerei in der virtuellen Forschungsumgebung WissKI

Der Forschungsstand zu mittelalterlicher Wandmalerei steht deutlich hinter dem zu anderen Bildkünsten zurück. Das hat verschiedene Ursachen, wie die weiträumige Streuung der Objekte, die oft eingeschränkte Zugänglichkeit und besonders die fragmentierte Überlieferung der Malereien, deren lange Biografie nur noch anhand schwer lesbarer Spuren zu rekonstruieren ist. Wandmalereien lassen sich nicht in Ausstellungen präsentieren, sind nicht relevant für den Kunstmarkt und mehr noch als bei anderen Objekten bedarf es der vernetzten Arbeit von Bauforschung, Denkmalpflege, Restaurierung und Restaurierungswissenschaft und Kunstgeschichte – vor Ort und mit umfänglichem technischem Equipment –, um zu fundierten Ergebnissen zu kommen. Das ist nicht leicht zu organisieren und noch schwieriger zu finanzieren. Historische Quellen sind rar, lokale Forschung wird wenig wahrgenommen, aussagekräftige Abbildungen sind kaum verfügbar. Für Masterarbeiten oder Dissertationen ein schwieriges Feld, auf das sich nur wenige wagen – aber dabei grundlegende Forschungsergebnisse bereitstellen.

Die Erfahrung, dass ambitionierte Corpusprojekte ohne langfristige Finanzierung einer interdisziplinären Forschungsgruppe kaum jemals bis zum projektierten Ziel fortgeführt werden können, zwingt dazu, andere Wege einzuschlagen. Das größte Desiderat, nämlich zumindest einen Überblick über die Objekte und den aktuellen Wissensstand aus verschiedenen fachlichen Perspektiven an einem Ort zusammenzuführen und zugänglich zu machen, lässt sich über ein virtuelles Corpuswerk angehen. Die dafür notwendige digitale Infrastruktur, die hier kurz vorgestellt werden soll, wurde im Rahmen einer Masterarbeit an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (FAU) von Laura Albers erstellt.[54] Seither wird sie mit Daten befüllt und am FAU Competence Center for Research Data and Information (CDI) gehostet.[55]

WissKI, abgekürzt für Wissenschaftliche Kommunikations-Infrastruktur, ist eine Software, die für den Cultural Heritage-Bereich entwickelt wurde und sich dort inzwischen vielfach bewährt hat.[56] Für stets aktuelle technische Details sei auf die Entwickler- und Anwenderseiten im Netz verwiesen; hier seien nur wesentliche Punkte genannt, die das Projekt der Erfassung

mittelalterlicher Wandmalerei mit WissKI näher beschreiben.[57] Die Datenbanksoftware WissKI ist webbasiert, open source und damit unabhängig von kommerziellen Anbietern; sie verwendet für die Datenerschließung eine spezielle Ontologie, das zur Vereinheitlichung von Datenformaten in der Museumsdokumentation entwickelte Datenmodell CIDOC CRM, das für verschiedenste Bereiche des kulturellen Erbes angepasst werden kann, und speichert die semantischen Daten als Graphdaten im Triplestore.[58] Die »FAIR-Prinzipien für die Beschreibung, Speicherung und Veröffentlichung wissenschaftlicher oder Verwaltungsdaten« werden strikt eingehalten, d. h. die Daten sind: findable, accessible, interoperabel, reusable.[59]

Damit ist die Software bestens geeignet für ein Langzeitprojekt, in dem sich viele mit ihren eigenen Forschungsvorhaben beteiligen können, das fortlaufend inhaltlich erweitert wird und das die Daten sofort veröffentlicht, um eine möglichst produktive Forschungsdiskussion anzuregen.

Die Herausforderungen der Modellierung der Daten architekturgebundener Ausstattung liegen in der Strukturierung der Architektur als Bildträger, in der formalen und der inhaltlichen Strukturierung der figürlichen, narrativen, ornamentalen Malerei sowie darin, beide Elemente zusammen konzeptionell zu erfassen. Das bedeutet, nicht einzelne als solche definierte »Bilder« linear nacheinander in je einem Datensatz zu beschreiben und allenfalls einen Standort im Gebäude zu benennen, sondern die Organisation der Malerei als eine Farbfassung der Raumschale, die Architektur als Bildraum und das Netz aus den Beziehungen zueinander sowie aller Informationen zu Beteiligten, Daten und Fakten angemessen zu beschreiben. Das Grundschema geht von der Gesamtanlage des Baukomplexes aus, ein Konvent, eine Burg, ein Rathaus usw. Zu dieser Gesamtanlage gehören ein oder mehrere Bauwerke in bestimmten Funktionen und Bautypen, z. B. die Klosterkirche (in Form einer Basilika, Saalkirche o. Ä.) usw. Das Bauwerk wiederum hat Raumkompartimente, die Teil des Bauwerks sind (Langhaus, Querhaus, Krypta, Burgkapelle, Ratssaal o. Ä.), diese wiederum Subkompartimente (Seitenschiff, Empore …), diese haben Wandteile, denen schließlich die Wandmalerei zugeordnet ist.

Der Sinn dieser detaillierten Ordnung liegt darin, die Ordnung der Wandmalerei in der Architektur exakt zu beschreiben und die Beziehungen maschinenlesbar und durchsuchbar zu machen. Alle Informationen werden als Ereignisse in einem Triple aus Subjekt, Prädikat, Objekt formuliert und damit eindeutig zugeordnet; es werden also keine Namen, Jahreszahlen, Maße, Ikonografien, Informationen aus Archivmaterial, Abbildungen, Restaurierungsberichten usw. ohne eindeutige Beziehung zu einem mit dem Objekt(teil) verbundenen Ereignis belassen, denn damit wären sie nicht eindeutig verständlich und kaum nutzbar.

Der Unterschied zu und der Mehrwert gegenüber der freien kunsthistorischen Beschreibung, bei der man die Informationen letztlich nach Belieben sortieren kann, liegt eben in dieser strukturierten Erfassung der definierten Informationen in einer semantischen Datenbank. Dadurch werden Inhalte maschinell lesbar und automatisiert durchsuchbar. Auf der Arbeitsoberfläche erfolgt die Dateneingabe selbst wie in den bekannten Textverarbeitungsprogrammen.

Eine in die Tiefe gehende Forschung zu einzelnen Objekten, die weiterhin unersetzlich bleibt, kann dabei nicht geleistet werden, aber vielleicht kann ein offen zugängliches Repositorium dazu anregen, das in der Datenbank zur Verfügung gestellte Wissen und Bildmaterial in eigenen Studien zu vertiefen und zu ergänzen – und die wesentlichen Erkenntnisse wiederum in der Datenbank einzutragen. Nach und nach verdichtet sich dabei das Netz der Objekte und das semantisch angereicherte Wissen um diese weit unter Wert behandelten Zeugnisse des kulturellen Erbes. Damit wird nicht nur ein Beitrag zur Forschung geleistet, sondern darüber hinaus ein zutiefst demokratischer Beitrag für die Allgemeinheit – denn die meisten Wandmalereien befinden sich an bzw. in grundsätzlich der Öffentlichkeit zur Verfügung stehenden Räumen, deren Restaurierung mit öffentlichen Ressourcen gefördert wird und deren Erhaltung ganz wesentlich von der Aufmerksamkeit der Menschen vor Ort abhängt.

Wandmalereien waren stets »Kunst im öffentlichen Raum«, wenn auch der Begriff der Öffentlichkeit Restriktion und Selektion beinhaltete. Wandmalereien konnten effektiver als andere Bildformen (inklusive der Architektur) als Medien der Überredung, der Überwältigung, auch der Einschüchterung bzw. als Medien der Macht und der Deutungshoheit genutzt werden. Die Wirkung der Wandmalerei geht weit über die gern verkürzt rezipierte Begründung der Ausmalung von Kirchen mit biblischen oder hagiografischen Historienbildern als Mittel der Laieninstruktion hinaus; das wussten alle, die seit der Verknüpfung des Christentums mit der politischen und Gesellschaftsordnung des Römischen Reichs um die Frage der Bilder gestritten haben, sie alle nutzten

dieses Wissen und fanden stetig aktualisierte Legitimationen dafür. In der Einheit von Architektur und Bild, der Transformation des Raumes durch Bilder, steigert sich die Botschaft zu einer quasi immersiven Suggestion auf das damalige Publikum, wenn eine solche modernistische Parallele zur historisch geforderten Erhebung der Seele durch die Betrachtung eines Werks vom Sichtbaren zum Unsichtbaren erlaubt ist. Das macht die Wandmalereiforschung so spannend, aktuell und relevant.

**Quellen**

Laufen, Stadtarchiv, Ortsakte Abtsdorf.

München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Archiv, Ortsakte Abtsdorf.

München, Archiv des Erzbistums München und Freising (Digitales Archiv):
– Agenda der Pfarrei Salzburghofen PB224
– AB001/3, PfarrA490, A495, A548, A5341617
– CB105, U3506

**Online-Ressourcen**

Belvedere online: URL: https://sammlung.belvedere.at/start

Pfleggericht Mattsee: URL: www.sn.at/wiki/Pfleggericht_Mattsee

RDK Labor: URL: www.rdklabor.de/

ROMA – Erfassung mittelalterlicher Wandmalerei in Bayern, URL: https://roma.wisski.data.fau.de/

**Literatur**

Albers, Laura: Die digitale Erfassung von romanischen Wandmalereien – Die virtuelle Forschungsumgebung ›Roma‹. Unveröffentlichte Masterarbeit FAU Erlangen-Nürnberg 2017.

[Aust.-Kat. Burghausen/Braunau/Mattighofen 2012]: Ausst.-Kat. Verbündet verfeindet verschwägert. Bayern und Österreich. Bayerisch-Oberösterreichische Landesausstellung. Hg. von Wolfgang Jahn und Evamaria Brockhoff. Burghausen, Braunau, Mattighofen, 27.4.–4.11.2012, Bd. 1. Augsburg 2012 (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 61).

[Ausst.-Kat. Salzburg 1972]: Ausst.-Kat. Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400–1530. Hg. vom Salzburger Museum Carolino Augusteum, Schriftleitung Josef Gassner. Salzburg, im Neuen Haus und im Gotischen Saal, 26.5.–1.10.1972. Salzburg 1972.

[Ausst.-Kat. Wien 2017]: Ausst.-Kat. Rueland Frueauf d.Ä. und sein Kreis. Hg. von Stella Rollig und Björn Blauensteiner. Wien, Oberes Belvedere, 23.11.2017–11.3.2018. Wien 2017.

[Beyträge 1803]: Beyträge zur Geschichte und Topographie vom Abtsdorfer=See, und der umliegenden Gegend. In: Intelligenzblatt von Salzburg 4 (1803), Nr. XLI, 8.10.1803, Sp. 641–645, Fortsetzung in Nr. XLII, 15.10.1803, Sp. 654–659, Beschluß in Nr. XLIII, 22.10.1803, Sp. 668 f.

Bezold, Gustav von / Riehl, Berthold / Hager, Georg (Bearb.): Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom elften bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 1: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern. München 1905.

Bibra, Marina Freiin von: Wandmalereien in Oberbayern 1320–1570. Diss. München 1970. München 1970 (Miscellanea Bavarica Monacensia 25).

Bittmann, Yvonne: Standort und Funktion von Christophorusfiguren im Mittelalter. Diss. Heidelberg 2003. Heidelberg 2004 (Online-Publikation erstellt am 22.1.2004. DOI: https://doi.org/10.11588/heidok.00004350).

[Blauensteiner 2017a]: Blauensteiner, Björn: Meister von Grossgmain. In: Ausst.-Kat. Wien 2017, 131–162.

[Blauensteiner 2017b]: Blauensteiner, Björn: Rueland Frueauf d.Ä. (um 1440/1450–1507 Passau). Sein Leben, sein Werk und seine künstlerische Herkunft. In: Ausst.-Kat. Wien 2017, 19–50.

Bös, Werner: Gotik in Oberbayern. Mit Aufnahmen von Thomas Klinger. München 1992.

Brugger, Walter: Die bildende Kunst. In: Dopsch / Roth 1998, 429–433.

Brugger, Walter: Johann Michael Rottmayr. Sein Leben und sein Wirken (1654–1730). Laufen 2004 (Salzfass 38,1).

Brugger, Walter: Bau- und Kunstgeschichte des Stiftes Höglwörth und seiner Kirchen. In: Brugger / Dopsch / Wild 2008, 187– 237.

Brugger, Walter / Dopsch, Heinz / Wild, Joachim (Hg.): Höglwörth. Das Augustiner-Chorherrenstift mit den Pfarreien Anger und Piding. Salzburg 2008.

Büchner, Joachim: Über die dekorative Ausmalung spätgotischer Kirchenräume in Altbayern. In: Ladendorf 1960, 184–193.

Demus, Otto: Wandgemälde aus der Werkstatt Conrad Laibs in der Franziskanerkirche in Salzburg. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 9 (1955), 89–97.

[Dopsch 1983a]: Dopsch, Heinz: VIII. Salzburg im Spätmittelalter. 2. Salzburg im 15. Jahrhundert. In: Dopsch / Spatzenegger 1983/84, Bd. I/1, 487–593.

[Dopsch 1983b]: Dopsch, Heinz: X. Recht und Verwaltung. In: Dopsch / Spatzenegger 1983/84, Bd. I/2, 867–950.

Dopsch, Heinz: Von der Adelsherrschaft zur erzbischöflichen Verwaltung. Unter Mitarbeit von Helga Reindel-Schedl und John B. Freed. In: Dopsch / Roth 1998, 93–115.

Dopsch, Heinz / Roth, Hans (Hg.): Laufen und Oberndorf. 1250 Jahre Geschichte Wirtschaft und Kultur an beiden Ufern der Salzach. Laufen/Oberndorf 1998.

Dopsch, Heinz / Spatzenegger, Hans (Hg.): Geschichte Salzburgs, Bd. I/1–3. Salzburg 1983/84.

Fuchs, Herbert: Abtsdorf und seine Kirche. Tittmoning 1965.

Fuhrmann, Horst: XV. Die bildende Kunst. In: Dopsch / Spatzenegger 1983/84, Bd. I/2, 1107–1136.

Fürst, Heinrich: Die Vierzehn Nothelfer. Unsere Freunde. Ihre Verehrung von den Anfängen bis zum Dreißigjährigen Krieg. Petersberg 2008.

Gaude-Ferragu, Murielle / Sohn, Andreas / Michel, Marie-José (Hg.): La cour celeste. La commémoration collective des saints au Moyen Âge et á l'époque modern. Turnhout 2014 (Les études du RILMA 6).

Hahnl, Adolf: IX.4. Die bauliche Entwicklung. In: Dopsch / Spatzenegger 1983/84, Bd. I/2, 836–865.

Hecht, Christian: Komposition und Kolorit in den frühen Altarbildern Johann Michael Rottmayrs. In: Barockberichte 22/23 (1999), 280–293.

Hermann, Karl Friedrich: XII. Die Salzburger Kirche. 1. Kirchliches Leben. In: Dopsch / Spatzenegger 1983/84, Bd. I/2, 983–1001.

Hespers, Simone: Kunstlandschaft. Eine terminologische und methodologische Untersuchung zu einem kunstwissenschaftlichen Raumkonzept. Stuttgart 2007 (Literaturen und Künste der Vormoderne, 3).

Hlavacek, Petr: Vierzehn Nothelfer. Ein Kulturkode des mitteleuropäischen Spätmittelalters? In: Gaude-Ferragu / Sohn / Michel 2014, 261–267.

Hubala, Erich: Johann Michael Rottmayr. Wien/München 1981.

Huber, Markus Tobias: Gotische Wandbilder in Schildthurn, Neumarkt sowie Burgkirchen am Wald und die Salzburger Malerei um Conrad Laib. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 63 (2009), 183–195.

Kammel, Frank Matthias / Gries, Carola Bettina (Hg.): Begegnungen mit Alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand. Nürnberg 2000 (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 17).

Knoepfli, Albert: Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Bd. 2: Wandmalerei und Mosaik. Stuttgart 1990.

Knoepfli, Albert / Emmenegger, Oskar: Wandmalerei bis zum Ende des Mittelalters. In: Knoepfli 1990, 7–212.

Kolb, Peter: Zur Geschichte der Stadt Laufen an der Salzach. Die wirtschaftliche Entwicklung einer landständischen Handels- und Gewerbestadt vom frühen 16. bis zum späten 19. Jahrhundert. Diss. München 1986. Typoskript Laufen 1986. Online verfügbar: URL: https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015055333465 (15.1.2024).

Koller, Fritz: Salzburg im Spätmittelalter. VII/3. Die innere Entwicklung. In: Dopsch / Spatzenegger 1983/84, Bd. I/1, 594–661.

Köllermann, Antje-Fee: Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg. Berlin 2007 (Neue Forschungen zur deutschen Kunst 8).

Komarek-Moritz, Sabine: Pfarrkirche Heiligkreuz. Passau 2001 (Peda-Kunstführer 174/2002).

[Kunstdenkmale 1905]: Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern vom elften bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. I: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern. Bearb. von Gustav von Bezold, Berthold Riehl und Georg Hager. München 1905.

Ladendorf, Heinz (Hg.): Mouseion. Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster. Köln 1960.

Leitner, Florian / Mahringer, Paul / Weigl, Sabine / Winkel, Andreas (Bearb.): Oberösterreich Innviertel. Wien 2020 (Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs).

Ločičnik, Raimund Andreas: Lochen (Gebertsham, Astätt). Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt, Bezirk Braunau/OÖ, Diözese Linz. 2. verbesserte Auflage Salzburg 1993 (Christliche Kunststätten Österreichs 145).

Menath, Jan Günther: Studien zur Wandmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts in Bayerisch-Schwaben/Allgäu. Diss. Dresden 2020. Online-Publikation Dresden 2021, veröffentlicht am 29.6.2021. URL: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-752558 (15.1.2024).

Mitterer, Kurt Anton: Patrozinien der Diözese Salzburg unter besonderer Berücksichtigung der Heiligenverehrung im 8. und 9. Jahrhundert. In: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 132 (1992), 7–127.

Reindel-Schedl, Helga: Laufen an der Salzach. Die alt-salzburgischen Pfleggerichte Laufen, Staufeneck, Teisendorf, Tittmoning und Waging. München 1989 (Historischer Atlas von Bayern. Teil Altbayern, Heft 55).

Reygers, Leonie: Apostelkreuz, Apostelleuchter. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (1935), Sp. 830–832 (RDK Labor, URL: www.rdklabor.de/w/?oldid=88800 [21.2.2024]).

Rohrmoser, Albin: Die Salzburger Tafelmalerei von Conrad Laib bis zur Jahrhundertwende. In: Ausst.-Kat. Salzburg 1972, 75–162.

Roth, Hans: Die St. Jakobus-Kirche in Abtsdorf. In: Das Salzfaß N.F. 5 (1971), 19–32.

Roth, Hans: Gordian Guckh. Leben und Werk eines Laufener Malers aus dem beginnenden 16. Jahrhundert. In: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst 8 (1974), 34–50.

Roth, Hans: Rupertiwinkel nicht Rupertigau. In: Das Salzfaß N.F. 15 (1989), 93–96.

Roth, Hans: Die Kirchen der Pfarrei St. Martin in Saaldorf. Salzburg 2006.

Roth, Hans / Hofmann, Fritz: Georg Gschwendtner (1904–1991). Kirchenmaler und Restaurator. Leben und Werk Georg Gschwendtners. In: Das Salzfaß N.F. 26 (1992), 36–46.

Schindler, Herbert: Berchtesgadener Land und Rupertiwinkel. München 1989.

Schleif, Corine: Donatio et memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg. München 1990 (Kunstwissenschaftliche Studien 98).

Schmidt, Yvonne: Die Ausstattung der Kirchen. In: Soika 1990, 201–260.

Schoch, Rainer / Mende, Matthias / Scherbaum, Anna (Hg.): Albrecht Dürer, Das druckgraphische Werk, Bd. 3. München/Berlin/London/New York 2004.

Soika, Christian (Hg.): Heimatburch des Landkreises Traunstein V. Der nördliche Rupertiwinkel. Erbe des Landkreises Laufen. Trostberg 1990.

Wagner, Hans: Salzburg im Spätmittelalter. VII/1. Vom Interregnum bis Pilgrim von Puchheim. In: Dopsch / Spatzenegger 1983/84, Bd. I/1, 437–486.

Suckale, Robert: Ein Nürnberger Bild aus der Frühzeit des Konrad Laib. In: Kammel / Gries 2000, 51–60.

[Weinfurter 2012a]: Bayern und Österreich – eine Geschichte der fließenden Beziehungen. In: Ausst.-Kat. Burghausen/Braunau/Mattighofen 2012, 14 f.

[Weinfurter 2012b]: Auf dem Kampffeld Christi – Kirche und Klöster im bayerisch-österreichischen Land. In: Ausst.-Kat. Burghausen/Braunau/Mattighofen 2012, 94–99.

Wieser, Max: Schloß Staufeneck. Beiträge zur Geschichte des ehemaligen salzburgischen hochfürstlichen Pfleg- und Landgerichtes. Piding 1978.

**Anmerkungen**

**1** Zitat Weinfurter 2012a, 14. – Weinfurter 2012b. – Grundlegend zur Geschichte Salzburgs: Dopsch / Spatzenegger 1983/84.

**2** Dopsch 1983b, 868; zum hier betreffenden Gebiet siehe auch 922–924. – Wagner 1983. – Hermann 1983, 983–988. – Reindel-Schedl 1989. – Zur Entwicklung der erzbischöflichen Verwaltung in Auseinandersetzung mit der Adelsherrschaft im bayerischen Salzburggau siehe, mit Fokus auf Laufen: Dopsch 1998.

**3** Die Bezeichnung geht zurück auf die Teilung des Archidiakonats Salzburg in die beiden Bezirke *in montibus* und *ante montes*: Hermann 1983, 999.

**4** Roth 1989. – Betroffen waren die ehemaligen Landgerichte Laufen, Teisendorf, Tittmoning und Waging.

**5** Die Wandmalereien wurden erstmals beschrieben in Roth 1971, 20–22. – Zusammengefasst in Roth 2006, 10–15. – Kurze Erwähnung in: Bibra 1970, T. 1, 63 f., T. 2, 24 (ohne Abbildungen). – Schindler 1989, 360–369 mit einer Beschreibung nach Roth. – Erwähnungen der Abtsdorfer Wandmalereien in Bös 1992, 188, 191, sowie Schmidt 1990, 222, Anm. 3. – Herrn Fritz Auer in Abstdorf, Frau Erdmuthe Farthofer und Herrn Dr. Thomas Döring (Stadtarchiv Laufen) sowie Frau Angelika Reichendorfer vom Archiv des Landesamts für Denkmalpflege München danke ich herzlich für ihre freundliche Unterstützung.

**6** Zu den kulturgeografischen Konstruktionen von »Kunstlandschaften« und anderen starren Abgrenzungen sowie dem Konzept kultureller Transferprozesse siehe Hespers 2007.

**7** Alle drei genannten Künstler sind über gesicherte Werke auch in Nürnberg nachweisbar, was im Hinblick auf den weiteren Kontext der Abtsdorfer Wandmalereien bedeutsam wird (s. u.). – Suckale 2000. – Köllermann 2007. – Blauensteiner 2017b. – Schleif 1990, 77. – Vgl. Fuhrmann 1983, 1134, der im damals noch verbreiteten Jargon den »Reichtum der Altdeutschen Kunst im Zusammenwirken der einzelnen Stämme während der Jahrzehnte um 1500 beglückend erkennbar« bezeichnet, die sich in Salzburg »wie in einem Mischkessel trafen und vereinigten«, und konstatiert: »Die schöpferischen Kräfte kamen aber, wie eh und je, fast durchweg von auswärts […].«

**8** Zu den bürgerlichen und patrizischen Stiftungen der Spätgotik und dem »geradezu hektischen Baueifer« in der Stadt Salzburg selbst, unter maßgeblicher Beteiligung »bayerischer« Baumeister wie Hans von Burghausen, Stephan Krumenauer, Hans Stetheimer, u. a. siehe Hahnl 1983, 854–865, Zitate 857.

**9** Reindel-Schedl 1989, 409–423. – Dopsch 1998. – Koller 1983, 611–613. – Dopsch / Spatzenegger 1983/84, Bd. I/3., 1631 f., s. v. Laufen. – Brugger 1998. – Ferner Kolb 1986.

**10** Im 15. Jahrhundert wurde der Amtssitz auf die landesherrliche Burg der Herren von Kuchl auf der Insel im See verlegt: Reindel-Schedl 1989, 122 f., zum Hofurbaramt Abtsdorf 439–443. – Dopsch 1983b, 913 und passim.

**11** Agenda der Pfarrei Salzburghofen, Archiv des Erzbistums München und Freising PB224, fol. 11. – Roth 1971, hier 19 f. – In Bezug auf das Patrozinium wird in späteren (nicht systematisch gesichteten) Pfarrbeschreibungen und Visitationsberichten auch nur Jakobus oder sogar Jakobus d. Ä. genannt, z. B. Beschreibung der Säkular-Pfarrei Salzburghofen, München, Diözesanarchiv, AB001/3, PfarrA490, o. p. (1645, 1816, 1820) (https://digitales-archiv.erzbistum-muenchen.de/actaproweb/document/Vz_5569a8b5-4c0e-45fc-956b-25269c0f9f42; Zugriff hier und im Folgenden: 15. 1. 2024). Die bis heute erhaltene Figur des Jakobus d. Ä., die nach Roth 1971, 22, aus dem spätgotischen Altar stammen könnte, würde auf eine unklare Deutung des Jakobuspatroziniums bereits um 1500 hindeuten oder aber auf die Darstellung beider Apostel in einem größeren Bildprogramm des Retabels. – Vgl. Visitation 1621, ebd., AB001/3, PfarrA495 https://digitales-archiv.erzbistum-muenchen.de/actaproweb/document/Vz_f434179c-56ef-4b92-93ff-0ea51886637b). Das Patrozinium wird am Sonntag nach Jakobi gefeiert, die Kirchweihe am Sonntag nach Johannes dem Täufer. Die Beschreibungen wiederholen sich: So sei die Kirche geräumig, aber nicht hell, in einem baufälligen Zustand. Neben dem Hochaltar mit dem Jakobspatrozinium wird der Seitenaltar St. Florian genannt (https://digitales-archiv.erzbistum-muenchen.de/actaproweb/document/Vz_5569a8b5-4c0e-45fc-956b-25269c0f9f42). – 1740 werden außerordentliche Funktionaria für Abtsdorf verzeichnet zu St. Florian, St. Urban, den Hll. Aposteln Philippus und Jakobus (minor, Patrozinium) und am Sonntag nach St. Veit (Kirchweihe); auch die 1463 erstmals genannte Prozession nach Abtsdorf zum Apostelpatrozinium wird hier immer noch verzeichnet: München, Diözesanarchiv, AB001/3, PfarrA534 (https://digitales-archiv.erzbistum-muenchen.de/actaproweb/document/Vz_9e44accf-8408-4a22-ba43-88241fc0c17e). – In der erhaltenen Korrespondenz zu Instandhaltungsmaßnahmen zwischen 1696 und 1802 wird die Kirche durchwegs »St. Jakobi-Gottshaus« bezeichnet (vgl. Anm. 16).

**12** Beyträge 1803, Sp. 643 mit Anm. 17, Sp. 658: »Das Original dieser Urkunde befindet sich bey der Pfarrey Salzburghofen«. – Vgl. Roth 1971, 20. – In derselben Pfarrei wird am 8. 6. 1481 ein 40-tägiger Ablass ausdrücklich zum Unterhalt und Schmuck der Kirche St. Peter in Salzburghofen vom Salzburger Erzbischof bestätigt: München, Archiv des Erzbistums München und Freising, CB105, U3506 (https://digitales-archiv.erzbistum-muenchen.de/actaproweb/document/Vz_f34534a9-aaff-4050-ae08-0808d7fa13cd; Zugriff 15. 1. 2024).

**13** Roth 1971, 20.

**14** Zur Erneuerung der Fenster Mitte der 1950er Jahre siehe München, Landesamt für Denkmalpflege, Archiv, Ortsakte Abtsdorf, Rechnung vom 30. 7. 1955 und weitere Unterlagen ab 1948, als die Notwendigkeit der Renovierung der Kirche durch das Pfarramt Saaldorf signalisiert wurde.

**15** Dieser Altar (ohne das ursprüngliche Altarblatt) kam im Zug der Freilegung der Wandmalereien Mitte des 20. Jahrhunderts in die Filialkirche in Westerndorf St. Peter und ist bis heute dort erhalten. Eine Inschrift an der Rückseite gibt ausführliche Informationen zum Stifter, siehe Roth 1971, 22–26, mit Transkription und Erläuterungen.

**16** Roth 1971, 26–28, mit Hinweis auf die ausführlich erhaltene Dokumentation und Rechnungen. – Hubala 1981, 177 (G1). – Hecht 1999, 285. – Brugger 2004, 53 f. – Für 1696 ist eine umfangreiche Baumaßnahme an Dach, Dachstuhl und Glockenturm dokumentiert; eine erneute Renovierung nach Sturmschäden 1798–1802: Instandsetzung der Filialkirche Abtsdorf 1696–1802, München, Archiv des Erzbistums München und Freising, AB001/3, PfarrA548 (https://digitales-archiv.erzbistum-muenchen.de/actaproweb/archive.xhtml?id=Vz+++++df410922-95f4-46e0-b03c-9e70bf3db50a&parent_id=#; Zugriff 15. 1. 2024).

**17** Bezold/Riehl/Hager 1905, 2673; vgl. 2661: »Wandmalereien der Späthgotik sind unter der Tünche im Innern der Kirche von Abtsdorf verborgen.«

**18** München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Archiv, Ortsakte Abtsdorf, Nr. 801. Abschließend bemerkt Holzbauer: »Die Kirche – von der Größe gewöhnlicher Dorfkirchen – ist gänzlich ausgeplündert und dient z. Zt. nur noch als Kapelle.«

**19** Ebd. mit Datum 23. Mai 1906.

**20** München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Archiv, Ortsakte Abtsdorf, Nr. 2580, 21. Juni 1912.

**21** München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Archiv, Ortsakte Abtsdorf, Nr. 2580, kurzer Entwurf des Antwortschreibens vom 25. Juni 1912. – Zu Georg Hager (1863–1941) siehe Menath 2021, Bd. 2, 545 f.

**22** München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Archiv, Ortsakte Abtsdorf, Nr. 2580, Entwurf eines ausführlicheren Schreibens vom 21. Juli 1912.

**23** Roth 1971, 30; erwähnt wird hier auch die Freilegung einiger »Fresken« bereits um 1930. – Vgl. zwei Schreiben in München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Archiv, Ortsakte Abtsdorf, vom 3. 6. sowie vom 27. 6. 1930, in denen zuerst Dr. Robert Einhauser, Vorstand des Bezirksamts Laufen, »Fresken, die im Gewölbe durchschlagen«, meldet und von Seiten des Amtes eine Ortsbesichtigung in Aussicht gestellt wird. Weitere Maßnahmen scheinen daraufhin nicht erfolgt zu sein.

**24** Roth 1971, 20 und 26, und ebenso Roth 2006, 11, deutet eine vollständige figürliche Raumfassung aus der Barockzeit an, zu der er neben den bei der Freilegung zerstörten »barocken Bildern« an den Längswänden auch die heute sichtbare Deckenbemalung zählt. Die 1905 (siehe Anm. 17) genannten Darstellungen der *Kreuztragung* und *Auferstehung* an der Südwand könnten zur barocken oder einer anderen Phase der Ausmalung gehört haben. Die Neufassung der architekturbegleitenden Malerei im Gewölbe mit gelben Bändern, die den Verlauf der ursprünglichen Netzrippen anzeigen, und Rankenornamenten nach dem Muster des spätgotischen Befundes, ebenso wohl auch die Apostelfiguren in den Zwickeln zeigen sich augenscheinlich in weitgehender Überarbeitung durch den mit der Freilegung beauftragten Kirchenmaler Georg Gschwendtner (1904–1991) aus Karlstein (Bad Reichenhall) zurück, der sich dabei wohl auf Reste des barocken Bestandes stützen konnte. – Fuchs 1965, o. Pag. [2], beschreibt als kundiger Zeitgenosse der Freilegung eine Ausmalung »aus der Zeit um 1620, […] die in Kaseinfarben gehalten war. Von dieser 2. Ausmalung konnten nur die Apostel an der Decke erhalten werden, und zwar dort, wo man in der Renaissance die gotischen Gewölberippen abgeschlagen hatte. Die Ornamente an der Decke sind noch aus der Spätgotik.« – Zu Georg Gschwendtner siehe Roth/Hofmann 1992.

**25** Da kein detaillierter Freilegungs- und Restaurierungsbericht verfügbar ist, kann die Beschreibung nur vom Augenschein ausgehen; Fehlinterpretationen sind damit nicht auszuschließen. Der Zustand erscheint insgesamt vergleichsweise gut. Die Freilegung hat flächendeckend Kratzspuren verursacht. Kalkunechte Pigmente haben ihren Farbwert verändert. Die ursprünglich wohl kräftigeren Blautöne erscheinen grünlich; dunkle grau-rote Flächen wie bei den Ehrentüchern stellen vermutlich eine Untermalung für eine verlorene (blaue?) Farbschicht dar; Grün erscheint verblasst, unterschiedliche Rot-Pigmente zeigen sich ebenfalls verblasst bzw. schwärzlich oxydiert. Ockergelbe und -rote Umrisslinien lassen an einigen Stellen die zeichnerische Anlage der Figuren erkennen. Zirkellöcher u. a. Spuren von Hilfsmitteln sind nicht erkennbar. Obwohl selbst Georg Hager von »Fresken« sprach (s. o.), handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um die übliche Mischtechnik, eine Seccomalerei auf (feuchter) Kalktünche oder eine Kalkmalerei mit einem freskal in einer dünnen, feuchten Kalkschlämme abgebundenen Farbauftrag, oft mit einem wässrigen Bindemittel wie Kasein, sowie Secco-Partien, die heute weitgehend verloren sind. – Knoepfli/Emmenegger 1990, 22–25, 61 und öfter.

**26** Die Nimben zeigen sich im aktuellen Zustand weiß, schwärzlich, rot, meist aber ockergelb, ohne sichtbare Spuren einer ursprünglichen weiteren Bearbeitung.

**27** Diese Gestaltung ist bei allen Tondi gleich, die Farbigkeit variiert. – Vgl. die Rundbilder der Apostel mit Weihekreuzen im Chor der Minoritenkirche, Regensburg und in Tier, Liebfrauenkirche, nach Mitte 14. Jahrhundert: Reygers 1935, 830.

**28** Ein heute von einem weißen Streifen ausgehendes spitzes weißes Dreieck deutet auf einen solchen Beutel hin, dessen Gestaltung bei der Restaurierung offenbar nicht mehr zu erkennen war.

**29** Ob die feine Rankenmusterung der farbigen Stoffstreifen auch in den heute glatt weißen angelegt waren, lässt sich ohne genauere Untersu-

chung nicht klären. Der von der rechten Schulter des Christophorus diagonal über die Brust bis unter die linke Hand gezogene Streifen scheint ebenfalls durch die Restaurierung vereinfacht ergänzt zu sein.

**30** Zum Holzschnitt: Schoch / Mende / Scherbaum 2004, 7, Nr. 265. – Zur Tafelmalerei: Ausst.-Kat. Wien 2017, 145–154, Kat.-Nr. 9/1–3 (Björn Blauensteiner) mit Zuschreibung an einen »Salzburger Maler (?)« und Datierung vor 1486 [Todesjahr des Stifters, des Berchtesgadener Stiftsprobstes Erasmus Pretschlaipfer (1473–1486)]. – Ausst. Kat. Salzburg 1972, 131 f., Kat.-Nr. 112 (Albin Rohrmoser) mit Datierung um 1480 (vor 1483) und Zuschreibung an einen Gehilfen des Meisters von Großgmain. – Ebenso der online-Katalog des Belvedere (»Meister von Großgmain, Werkstatt, um 1480«) in Belvedere online https://sammlung.belvedere.at/objects/3710/die-heiligen-christophorus-und-jakobus-major-innenseitev? (15. 1. 2024). – Vgl. Anm. 45.

**31** Die Verschiebung aus der Achse war wohl einer Schranke am Eingang zum Chor geschuldet, wo sich bis heute die barocke Kanzel befindet. Das Ehrentuch entbehrt an dieser Stelle auch des seitlichen Abschlusses.

**32** Die Falten der Albe scheinen im Bereich der Beine ergänzt worden zu sein.

**33** Eine vergleichbar reiche und formal ganz ähnliche Ornamentierung findet sich bei den *Nothelfern* der *Basilikatafel St. Peter* von Hans Burgkmair, 1501, Augsburg, Staatsgalerie Altdeutsche Meister, Inv.-Nr. 5341.

**34** In der heute bläulichen Färbung des Nimbus fällt auf, dass sich die Zeichnung der Flügelfedern des Engels rechts von Maria in die Kreisfläche hinein fortzusetzen scheint; ein Befund, der ohne genauere Untersuchung nicht geklärt werden kann.

**35** Die abweichende Farbigkeit (es fehlen die schwarz oxydierten Teile der Ranke, stattdessen helles Rot) könnte auf eine Ergänzung im Zuge von Freilegung und Restaurierung hindeuten. S. o. Anm. 24 zu den wohl ebenfalls neu gemalten Ranken in den Gewölbezwickeln und Bogenrahmungen.

**36** Die Freilegung und Restaurierung oblag ebenfalls Georg Gschwendtner; eine Reihe von auffälligen Formen können im Vergleich mit Abtsdorf hier wie dort als Ergänzungen Gschwendtners erkannt werden, besonders die dicken Faltenformen im vermutlich stark zerstörten unteren Bereich der Figuren. – Bibra 1970, T. 1, 64, T. 2, 44 f. – Brugger 2008, 245–248. – Zu den hier dargestellten Nothelfern mit Leonhard statt Cyriakus sowie Nikolaus als 15. Heiligen siehe Fürst 2008, 123 f. – Zur namengebenden Mautstelle, die v. a. den Salzhandel an der Gabelung der Straße von Reichenhall nach Teisendorf bzw. nach Laufen sowie über die Saalach kontrollierte, vgl. Wieser 1978, 342.

**37** Bibra 1970, T. 1, 86, 92, T. 2, 47 f.

**38** Leitner / Mahringer / Weigl / Winkel 2020, 522 f. – Bibra 1970, T. 2, 65 f. – Komarek-Moritz 2002, 11 f.

**39** Ločičnik 1993.

**40** Leitner / Mahringer / Weigl / Winkel 2020, 86. – Vgl. den kurzen Beitrag: URL: www.sn.at/wiki/Pfleggericht_Mattsee (15. 2. 2024). – Solche notwendigen Übergabestellen von »Malefizverbrechern« sind öfter belegt, z. B. auch aus dem Urbar Abtsee an die »herrschaft von Lebenau«: Reindel-Schedl 1989, 442, Anm. 25.

**41** Roth 1974, 50. – Ausst.-Kat. Salzburg 1972, 198, Kat.-Nr. 217 f. (Isolde Hausberger).

**42** Demus 1955. – Huber 2009. – Rohrmoser 1972. – Bibra 1970, T. 1, 42–44 sowie zu weiteren Beispielen, die mit Conrad Laib in Beziehung gesetzt werden ebd. 44–48. Zu »Malereien in der Art des Rueland Frueauf d. Ä.« ebd. 65–68: Niedergottsau und Elsenbach (Mühldorf).

**43** Blauensteiner 2017 a. – Ausst.-Kat. Wien 2017, 160–162, Kat.-Nr. 11 (Björn Blauensteiner). – Ein Hinweis auf die lange verschollene, erst 2014 im Kunsthandel (siehe URL: www.christies.com/en/lot/lot-5813585) wieder aufgetauchte *Mondsichelmadonna* findet sich im Ausst.-Kat. Salzburg 1972, 134, Kat.-Nr. 116 (Albin Rohrmoser), beim Eintrag zur »Kornährenmadonna aus Piding« (München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. M A 2855).

**44** Ausst.-Kat. Wien 2017, 145–154, Kat.-Nr. 9 (Björn Blauensteiner), mit Diskussion der Aufteilung in drei beteiligte Meister aus derselben Werkstatt durch Otto Demus. – Ausst.-Kat. Salzburg 1972, 131 f., Kat.-Nr. 112 f. (Albin Rohrmoser). – Vgl. Anm. 30.

**45** Ausst.-Kat. Wien 2017, 144, zu Kat.-Nr. 8 (Matthew Reeves und Björn Blauensteiner): »dem Großgmainer bzw. dessen Kreis zuzuordnen«. – Ausst.-Kat. Salzburg 1972, 129 f., Kat.-Nr. 110 (Albin Rohrmoser): dem Meister A (Otto Demus) des Großgmainer Altars bzw. Rueland Frueauf d. J. zugeschrieben und um 1498, »mit oder knapp nach den Wiener Kirchenvätern« datiert.

**46** Fürst 2008, 118–124, für die hier betreffende Region. – Die seit dem 17. Jahrhundert belegte Wallfahrt auf dem Margarethenberg, zur ehem. Zisterzienerabtei Raitenhaslach (Burghausen) gehörig, geht vermutlich bereits auf das 15. Jahrhundert zurück, wie eine 1486 nachgewiesene Nothelfermesse nahelegt (ebd. 122).

**47** Beispiele u. a. St. Florian in Tettenhausen bei Waging, St. Laurentius als Patron von Mauthausen (Piding) und Niederheining (Laufen), zahlreiche Leonhards- und Georgskirchen (v. a. auch die Georgskapelle auf der erzbischöflichen Feste Salzburg), eine Wallfahrt zu St. Valentin in Marzoll (Reichenhall), die den Zulauf mit einer Wunderheilung 1496 noch vervielfachen konnte. – Grundlegend Mitterer 1992.

**48** Als ein Beispiel sei nur die 1496 vom Erzbischof von Grund auf erneuerte Wallfahrtskirche St. Leonhard am Wonneberg (bei Waging) genannt. Allgemein siehe Dopsch 1983 a, 567–585. – Hahnl 1983, 860 f.

**49** Vgl. Bittmann 2003, 45–69.

**50** Die Aposteltondi verweisen auf die Weihe der Kirche, genauer die »Salbung der inneren ›Kirchenwände an 12 durch Kreuze und Wandleuchter mit brennender Kerze bezeichneten Stellen‹« (Reygers 1935, Sp. 830: URL: www.rdklabor.de/w/?oldid=88800). Sie bilden hier das Fundament der Reihe der Heiligen, in die sie sich zugleich bildlich integrieren.

**51** Margarethe von Österreich (1416–1486) und ihr Gemahl Kurfürst Friedrich von Sachsen (1412–1464) sind besonders hervorzuheben; Margarethes Bruder, Kaiser Friedrich III., gehörte der Wiener Nothelfer-Bruderschaft an. – Fürst 2008, 255 f. – Hlavacek 2014.

**52** Hlavacek 2014, 264.

**53** Hlavacek 2014, 263.

**54** Albers 2017. – ROMA. Erfassung mittelalterlicher Wandmalerei in Bayern, URL: https://roma.wisski.data.fau.de/ (15. 1. 2024).

**55** URL: www.cdi.fau.de/ (15. 1. 2024). – Zu Roma: https://roma.wisski.data.fau.de/ (15. 1. 2024).

**56** »WissKI ist eine virtuelle Forschungsumgebung, die wissenschaftliches, ortsunabhängiges und kollaboratives Arbeiten mit linked data ermöglicht. Auf Basis einer Ontologie werden die Forschungsdaten semantisch angereichert und in Form von Triples in einem zusammenhängenden Datennetzwerk gespeichert (Graphdatenbank). Für den Bereich des kulturellen Erbes verfügt die Wissenschaft über eine als ISO-Standard anerkannte Ontologie, das CIDOC Conceptual Reference Model, welche als Erlangen CRM in OWL implementiert vorliegt. So können Forschungsdaten mit vielfältigen inhaltlichen Bezügen systematisch in einem für das Projekt konzipierten Datenmodell beschrieben und erfasst werden und bleiben mit anderen auf CIDOC CRM basierenden Datenpools vergleichbar. Zudem können Normdaten (GND, Getty AAT, u. a.) durch Adapter integriert sowie DOIs für die Datensätze vergeben werden. Basierend auf dem Content Management System Drupal bringt der Einsatz von WissKI direkt die Möglichkeit eines Webauftritts und Rechtemanagements mit und kann so als Arbeitsplattform und gleichzeitig offene Forschungsumgebung gestaltet werden. Technische Standards wie die Verwendung von RDF und OWL gewährleisten die Interoperabilität der Daten.« URL: www.cdi.fau.de/services/wisski-und-fauwisskicloud/ (15. 1. 2024).

**57** WissKI-Startseite: URL: https://wiss-ki.eu. – Universitätsbibliothek Heidelberg: URL: https://sempub.ub.uni-heidelberg.de/wisski_projekte/de (15. 1. 2024).

**58** URL: www.cidoc-crm.org/ sowie https://en.wikipedia.org/wiki/Resource_Description_Framework (15. 1. 2024).

**59** URL: https://de.wikipedia.org/wiki/FAIR-Prinzipien (15. 1. 2024).

# Wie sich Weltliches und Geistliches mischten

## Die Trinkstube in der Burg Kanitz (Dolní Kounice) und die spätmittelalterliche profane Wandmalerei in mitteleuropäischen Klöstern, Pfarrhöfen und Burgen

JAN DIENSTBIER

Wenn man von einer Grenzüberschreitung in der mittelalterlichen Kunst Mitteleuropas sprechen will, ist die Burg in Kanitz (Dolní Kounice) genau der richtige Ort (Abb. 1). Die mittelalterliche Besiedlung dieses südmährischen Dorfes ist untrennbar mit dem dortigen Prämonstratenserinnenkloster Rosa Coeli verbunden,[1] das 1181 von einem Adligen namens Wilhelm gegründet wurde, angeblich als Buße für den Schaden, den er bei Raubüberfällen den Gütern seiner österreichischen Nachbarn zugefügt hatte.[2] Die ersten Schwestern, die dem nur wenig älteren Mutterkloster in Launiowitz (Louňovice) angehörten, stammten wahrscheinlich überwiegend aus deutschen Landen.[3] Dies belegt der Chronist Gerlach, der zu dieser Zeit als Kaplan bei Abt Gottschalk von Seelau (Želiv), dem geistlichen Vater beider Frauenklöster, tätig war. Im Kloster Launiowitz lebte auch die Nichte Gottschalks, der im 12. Jahrhundert zweifellos zu den wichtigsten Organisatoren und Förderern des Prämonstratenserordens in Böhmen gehörte.[4] Wie für die Zeit typisch, stammte Gottschalk aus dem Rheinland, während sein späterer Biograf Gerlach in der Nähe von Würzburg geboren wurde.[5]

Die Burg Kanitz, die Ende des 13. bis Anfang des 14. Jahrhunderts zum Schutz des Klosters und als Sitz des örtlichen Propstes errichtet wurde, war daher von Anfang an eng mit dem nahe gelegenen deutschsprachigen Raum verbunden.[6] Dies galt auch noch im 15. Jahrhundert und vor allem nach den Hussitenkriegen, in denen das Mutterkloster in Launiowitz zerstört wurde. Das Kloster in Kanitz wurde damals ebenfalls niedergebrannt, verlor viele seiner Besitztümer und büßte seine frühere Macht ein. In den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts, die für uns von Interesse sein werden, befanden sich die Güter des Klosters in einem desolaten Zustand, was damit zusammenhing, dass König Matthias Corvinus sie, wie auch einige andere kirchliche Güter, an seine Verbündeten aus dem mährischen Adel verlieh. Das galt auch für die Burg, die am Ende der Herrschaft von Matthias im Besitz von Johann Kropatsch von Newiedomi (Jan Kropáč von Nevědomí) war.[7] Doch bessere Zeiten sollten folgen. Nach dem Tod von König Matthias 1490 und der Vereinigung von Böhmen und Ungarn unter der Herrschaft von Ladislaus Jagiello (Vladislav II.) wurde die Macht der Kanitzer Pröpste



**Abb. 1** Kanitz (Dolní Kounice), Burg, Ansicht von Südwesten (Foto: Stanislav Dusík/, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dolní_Kounice_-_hrad,_zámek.jpg).



**Abb. 2** Kanitz (Dolní Kounice), Burg, Südwestbastion (Foto: Jan Dienstbier).

wiederhergestellt.[8] Johann Kropatsch musste die Burg vor 1494 verlassen und der König gab sie dem Propst Johann (Jan) zurück. Die Rückkehr unter die wichtigen kirchlichen Institutionen war unter Propst Johann und später unter Propst Georg (Jiří) erfolgreich.[9] Deren Nachfolger, Propst Johann von Althan, zählte wieder zu den mächtigsten mährischen Prälaten und stand in Bezug auf die Steuerpflicht nur eine Stufe unter dem Bischof von Olmütz.[10]

Doch weniger die politischen Aspekte dieses Wandels als vielmehr eine Reihe bemerkenswerter Wandmalereien in einem kleinen Raum im Obergeschoss der ehemaligen Bastion der inneren Burg sollen uns hier interessieren (Abb. 2). Im Gegensatz zum Rest des Gebäudes, das in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Zuge der Säkularisierung der Klostergüter nach der Reformation in Renaissanceformen erheblich umgebaut wurde, ist dieser Raum im Wesentlichen in seinem ursprünglichen spätmittelalterlichen Zustand erhalten. Was die Nutzung betrifft, handelt es sich um einen problematischen Raum, der durch zwei Schießscharten und zwei später vergößerte Fenster nach außen hin geöffnet wurde. In den Wänden des langgestreckten Innenraums befinden sich mehrere Nischen (Abb. 3, 4). Die Tonnenwölbung bildet zur Fensterseite eine Kalotte aus.

Die Raumschale war vollständig mit Wandmalereien bedeckt, für die in der deutschsprachigen Literatur der Name »Rankenmalerei« eingeführt ist. In der tschechischen, slowakischen und polnischen Literatur weist die Bezeichnung als »Grünes Zimmer« eher auf einen bestimmten Inhalt dieser Malereien, wie der prominente tschechische Kunsthistoriker Josef Krása in den 1960er Jahren erstmals anmerkte.[11] Für unsere Zwecke erscheint es jedoch besser, sich an den formalen Sinn des Begriffs Rankenmalerei zu halten. In die gemalte Vegetation sind verschiedene Szenen eingewoben (Abb. 5).[12] Es gibt mehrere Jagdszenen – zum Beispiel eine Hirschjagd und eine Bärenjagd, eine Jungfrau mit einem Einhorn (Abb. 6), junge Männer im Ringkampf (Abb. 7), Schwertkämpfer, aber auch verschiedene Tiere und zwei Szenen aus der Fabel vom Fuchs und dem Storch. Die einzige eindeutig sakrale Szene, die aus diesem Rahmen hervorsticht, ist die Darstellung der Begegnung Jesu mit der samaritanischen Frau am Brunnen, die sich direkt über dem Eingang befindet (Abb. 4).

Technisch gesehen handelt es sich um Ausarbeitungen in Secco auf weißem Kalkgrund, was im deutschsprachigen Raum relativ häufig vorkommt, weniger jedoch in Böhmen, wo die Gestaltung in grüner Farbe verbreiteter ist, wie z. B. auf den Burgen Blatna (Blatná) oder Klingenberg (Zvíkov).[13] Beispiele für Rankenmalerei auf weißem Grund finden sich etwa im Alten Zollamt in Kempten aus der Zeit um 1480[14] oder im Schmuckzimmer im Turm von Schloss Freundsberg in Schwaz, Tirol, die der dortige Maler Josef Weniger um 1475 für Sigismund den Münzreichen schuf.[15] Die Wandmalereien in Kanitz stehen diesen beiden Beispielen stilistisch recht nahe, obwohl es natürlich keine direkte Verbindung gibt; aufgrund der Typen der erhaltenen Figuren lässt sich die Datierung der Kanitzer Wandmalereien um 1490 – entweder noch in den 80er oder in den 90er Jahren des 15. Jahrhunderts – ansetzen, d. h. sie entstanden in zeitlicher Nähe zu den genannten Beispielen.



**Abb. 3** Kanitz (Dolní Kounice), Burg, Südwestbastion, erstes Obergeschoss, sog. Grünes Zimmer, Inneres nach Süden (Foto: Jan Dienstbier).



**Abb. 4** Kanitz (Dolní Kounice), Burg, Südwestbastion, erstes Obergeschoss, sog. Grünes Zimmer, Inneres nach Norden (Foto: Jan Dienstbier).

Leider ist der Zustand der Gemälde nicht ideal. Das liegt vor allem an der Technik der Seccomalerei, die auf eine bereits trockene Kalkoberfläche aufgetragen wird. Im Gegensatz zur Freskomalerei kam es hier nicht zu der typischen chemischen Bindung der Pigmente an den Untergrund, so dass diese großflächig abfielen und Teile der Kompositionen völlig verloren gingen. Bei ihrer Entdeckung und Freilegung Ende der 1980er Jahre wurden keine Ergänzungen vorgenommen; durch die Sicherung der Malschicht konnten aber glücklicherweise weitere Verluste verhindert werden. Bei Burg Kanitz und ihren Wandmalereien handelt es sich um ein wenig bekanntes Denkmal: Das Schloss befindet sich heute in Privatbesitz und ist aufgrund seines Zustands normalerweise nicht zugänglich. Dies spiegelt sich leider auch in den nur sporadischen Erwähnungen in der tschechischen Fachliteratur wider.[16]

Dennoch handelt es sich um sehr wichtige Malereien, die von unbestrittener Qualität sind. Dies wird besonders an den Details eines Jägers mit gespannter Armbrust und eines Jägers mit Hunden deutlich (Abb. 8, 9). Die Ausführung zeigt die volle Souveränität des Malers, so dass diese Wandbilder sicherlich zum Besten gehören, was an profaner Malerei in Böhmen und Mähren erhalten ist. Gleichzeitig weisen sie unzweifelhaft Verbindungen zu einer ähnlichen künstlerischen Produktion im Ausland auf, insbesondere in den deutschsprachigen Ländern. Im Vergleich zu anderen Denkmälern der böhmischen Profanmalerei lässt sich dies im Fall von Kanitz sehr gut nachweisen. Dies wurde durch die jüngsten technologischen Untersuchungen mit einer OSIRIS-Kamera bestätigt, mit der es uns gelungen ist, Teile der Malereien zu kartieren, die unter neueren Farbschichten verborgen sind.



**Abb. 5** Rankenmalerei mit verschiedenen Szenen, um 1490, Seccomalerei auf weißem Kalkgrund, Kanitz (Dolní Kounice), Burg (Foto: Jan Dienstbier).



**Abb. 6** Dame mit Einhorn, um 1490, Seccomalerei auf weißem Kalkgrund, Kanitz (Dolní Kounice), Burg (Foto: Jan Dienstbier).

Im Sockelbereich befand sich ein typischer Streifen aus illusionistischer Draperie, der die figürlichen Szenen vom Boden abhebt (Abb. 3, 4). An den wenigen erhaltenen Fragmenten kann man noch erkennen, dass die gemalte Stoffdraperie mit auffliegenden Adlern mit ausgebreiteten Schwingen verziert war (Abb. 10). Diese waren durch die Äste einer Art stilisierter Vegetation mit geometrisierten Blättern voneinander getrennt. Wie sehr die künstlerische Produktion in Mitteleuropa im Mittelalter vernetzt war, zeigt die Tatsache, dass man ein eng verwandtes Motiv mehrere hundert Kilometer entfernt in der bemalten Kammer des Löwenturms in München findet (Abb. 11).[17] Der heute isoliert stehende Turm war im Spätmittelalter Teil einer patrizischen Hofanlage. Darauf deutet auch ein bemalter Raum im vierten Stock, der laut Wappen mit Balthasar Pötschner und seiner Ehefrau Anna Fröschl verbunden ist. Die Pötschner waren eine der wohlhabendsten und angesehensten Familien Münchens, und Balthasar ist sowohl als Ratsherr, Konsulent am herzoglichen Hof und Unternehmer, als auch als Stifter überliefert. Das aufwändige, 1505 und damit noch zu Lebzeiten vollendete Rotmarmorepitaph für das Ehepaar in St. Peter zeugt ebenso wie ein heute ebenfalls dort aufgestelltes Flügelretabel von 1477 aus ihrer Hauskapelle von den kunstsinnigen Aktivitäten des Stifterpaars. Die Malereien im Turm können damit mit Sicherheit auf das Ende des 15. Jahrhunderts datiert werden.



**Abb. 7** Zwei Männer im Ringkampf, um 1490, Seccomalerei auf weißem Kalkgrund, Kanitz (Dolní Kounice), Burg, Aufnahme mit digital Scanner OSIRIS (Foto: Jan Dienstbier, Patrik Farkaš, Miroslav Kindl).



**Abb. 8** Jäger mit gespannter Armbrust, um 1490, Seccomalerei auf weißem Kalkgrund, Kanitz (Dolní Kounice), Burg, Aufnahme mit digital Scanner OSIRIS (Foto: Jan Dienstbier, Patrik Farkaš, Miroslav Kindl).

Im Löwenturm wurden, wie auch in Kanitz, zweifellos Schablonen verwendet, um das sich wiederholende Ornament zu schaffen. Die leichten Unterschiede zwischen den beiden Malereien (wie abweichende Flügel, fehlende Federn an den Beinen der Greifvögel in Kanitz) zeigen, dass es sich um verschiedene Ausformungen handelt, die auf einem gemeinsamen Muster basieren. Die Verwendung von Schablonen war in mitteleuropäischen Malerwerkstätten keine Ausnahme, sondern vielmehr gängige Praxis, wie der Fall des Kabinetts aus Böhmisch Aicha (Český Dub) zeigt, wo Schablonen mit Entsprechungen in Sachsen, Bayern und Oberkrain verwendet wurden.[18]

Über die Verwendung von Schablonen hinaus hatte der Maler von Kanitz auch andere Verbindungen zur visuellen Kultur des süddeutschen Raums, die in Südmähren ihren Widerhall fanden. Dies zeigt die Fabel vom Fuchs und dem Storch, deren Darstellung sich am Gewölbe des Raumes befindet (Abb. 12). Sie basiert auf dem Holzschnitt zum sogenannten Ulmer Aesop von Heinrich Steinhöwel, der wohl 1476/77 ebendort bei Johann Zainer d. Ä. gedruckt wurde (Abb. 13).[19] Möglicherweise diente dem Maler auch einer der Nachdrucke, in denen die Zainerschen Holzschnitte weitere Verbreitung fanden, als Vorlage. Schon seit langem gelten diese Holzschnitte als eines der einflussreichsten Produkte



**Abb. 9** Jäger mit vier Hunden (Ausschnitt), um 1490, Seccomalerei auf weißem Kalkgrund, Kanitz (Dolní Kounice), Burg (Foto: Jan Dienstbier).



**Abb. 10** Gemalte Stoffdraperie mit auffliegendem Adler, um 1490, Seccomalerei auf weißem Kalkgrund, Kanitz (Dolní Kounice), Burg (Foto: Jan Dienstbier).



**Abb. 11** Gemalte Stoffdraperie mit auffliegendem Adler und Schriftband mit der Inschrift *memoriale*, Ende 15. Jahrhundert, Kalkmalerei unter Verwendung von Schablonen, München, Löwenturm, sog. »Greifenzimmer« (Foto: Hacklberger, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege).



**Abb. 12** Fabel vom Fuchs und dem Storch: Der Fuchs bewirtet den Storch, um 1490, Seccomalerei auf weißem Kalkgrund, Kanitz (Dolní Kounice), Burg (Foto: Jan Dienstbier).



**Abb. 13** Fabel vom Fuchs und dem Storch, aus Heinrich Steinhöwel, Fabulae des Äsop (GW 351), Ulm, Johann Zainer d. Ä. [um 1476/77], Holzschnitt, München, Bayerische Staatsbibliothek Rar. 762, 97r (CC BY-NC-SA 4.0 Deed. URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00024825-3).



**Abb. 14** Fabel vom Fuchs und dem Storch: Der Storch bewirtet den Fuchs, um 1490, Seccomalerei auf weißem Kalkgrund, Kanitz (Dolní Kounice), Burg, Aufnahme mit digital Scanner OSIRIS (Foto: Jan Dienstbier, Patrik Farkaš, Miroslav Kindl).



**Abb. 15** Rundbild mit Segenshand und Rahmeninschrift, um 1490, Seccomalerei auf weißem Kalkgrund, Kanitz (Dolní Kounice), Burg (Foto: Jan Dienstbier).



**Abb. 16** Jesus und die Samariterin, um 1490, Seccomalerei auf weißem Kalkgrund, Kanitz (Dolní Kounice), Burg (Foto: Jan Dienstbier).

des Ulmer Drucks.[20] Mit der OSIRIS-Kamera ist es uns gelungen, die zweite, bisher verdeckte Szene zu dokumentieren, die dem Holzschnitt entspricht und den zweiten Teil der Fabel darstellt, in der der Storch den Fuchs bewirtet (Abb. 14). Die Szene ist im Vergleich zum Druck spiegelbildlich dargestellt.

Inmitten der Fabelszenen fügt sich ein mit einer Inschrift kreisförmig umrahmtes Medaillon in die Ranken ein, das eine segnende Hand zeigt. Die ältere Forschung hielt die Darstellung für ein Wappen und bezeichnete die Inschrift als unleserlich (Abb. 15).[21] Tatsächlich ist die in Versform verfasste Inschrift fast vollständig erhalten und kann zu einer Segnung von Speisen und Getränken ergänzt werden, aus der sich auch die Bedeutung des Raumes eindeutig ableiten lässt: *potum cu(m) esu benedic nobis criste ihesu / in hoc esu sit tibi laus criste ihesu* (»Trank und Speise segne uns, Christus Jesus. In diesem Mahl sei dir Lob, Christus Jesus.«). Offenbar diente der kleine Raum als Speisezimmer, und der Burgherr, ob es nun Johann Kropatsch oder ein Propst war, beherbergte hier ausgewählte Gäste.

In Bezug auf die Funktion des Raumes ist auch die Szene, die sich direkt über dem Eingang befindet, wichtig (Abb. 4, 16). Die Darstellung von Jesus und der Samariterin am Brunnen basiert auf einem Entwurf von Israhel van Meckenem (Abb. 17).[22] Der Maler hat den kleinen Kupferstich ziemlich originalgetreu wiedergegeben – er hat nur die Position des Kruges in der Hand der Samariterin verändert und die Apostel hinzugefügt, die im Hintergrund in Richtung der Stadt weggehen. Beide Details spielen aus meiner Sicht eine Rolle bei der Interpretation der Szene.

Am Rande sei erwähnt, dass dasselbe Blatt mindestens noch ein weiteres Mal als Muster für profane Wandmalereien diente, und zwar im Falle eines Gemäldes mit demselben Thema im »Grünen Zimmer« im Haus des Johann Thurzo (Ján Thurzo z Betlanoviec) in Neusohl (Banská Bystrica).[23] Auch hier bildet das Sujet keine eindeutig geschlossene Bedeutungseinheit, sondern stellt vielmehr einen Schlüssel zur Interpretation der Bedeutung des leider teilweise zerstörten Bildprogramms dar.

In Kanitz ist der Zusammenhang zwischen dem biblischen Gleichnis und der Bedeutung des Raumes unübersehbar. Aus den schlecht lesbaren Inschriftenbändern konnte ich lateinische Wortfragmente rekonstruieren, die bestätigen, dass sie das Gespräch des Heilands mit der samaritanischen Frau enthalten, wie es im biblischen Text steht. Die Frau bittet Jesus, ihr das Wasser zu geben, nach dessen Genuss sie nie wieder durstig sein werde.[24] Im Einklang mit dem biblischen Text, aber auch mit der Nutzung des Raumes, steht die Gruppe der Apostel, die Jesus in die Stadt schickte, um etwas zu essen zu holen (Joh 4,8 und Joh 4,30–31). Die ganze Szene ist also eine Anspielung auf die Funktion des Zimmers. Einerseits können wir die Szene als eine Art Eingangsgebet verstehen, die das Festmahl im Raum weihen sollte, gleichzeitig erinnerte sie die Gäste an die Notwendigkeit ihrer geistigen Umwendung von der irdischen Festlichkeit zu den ewigen Wahrheiten. Zweifelsohne hat die Szene eine liminale Rolle – sie markiert den Eingang zum Raum und stellt dem Betrachter, der sich nach außen wendet, ein biblisches Gleichnis vor Augen.[25]



**Abb. 17** Israhel van Meckenem, Christus und die Samariterin, letztes Drittel 15. Jahrhundert, Kupferstich, 6,8 × 4,7 cm, London © The Trustees of the British Museum (https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1850-0223-15).

Die anderen, humoristischen Szenen, vor allem die Fabel vom Fuchs und vom Storch, die sich gegenseitig betrügen und damit das gemeinsame Fest erheblich



**Abb. 18** Pelikan mit seinen Jungen, um 1490, Seccomalerei auf weißem Kalkgrund, Kanitz (Dolní Kounice), Burg (Foto: Jan Dienstbier).

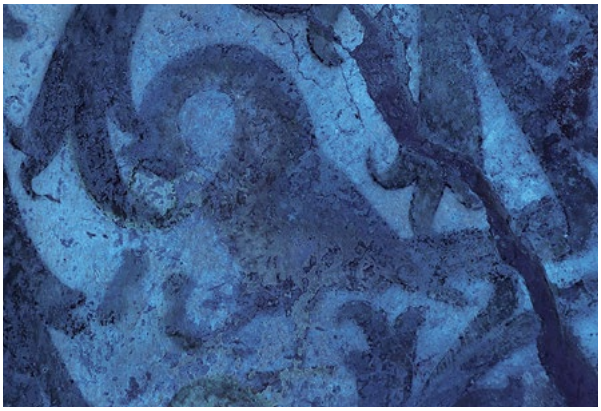


**Abb. 19** Pelikan mit seinen Jungen, um 1490, Seccomalerei auf weißem Kalkgrund, Kanitz (Dolní Kounice), Burg. Aufnahme mit UV-Licht (vgl. Abb. 18) (Foto: Jan Dienstbier).

verderben, sind weit vom Sinn des biblischen Textes entfernt. Das Gleiche gilt für die fechtenden und ringenden jungen Männer, die Hirschjagd, die Bärenjagd und andere Szenen, die in die Rankenornamente eingebunden sind.

Es gibt jedoch einige Ausnahmen. Unter den Tieren, die sich in der dichten Vegetation verstecken, konnte ich zwei entdecken, die sicherlich nicht mit dem Interesse an der Natur oder mit dem Interesse an Fabeln in Verbindung gebracht werden können.

An einer Stelle sind die spärlichen Überreste eines gelbgrünen Vogels erhalten, der an seiner Brust pickt, während direkt davor noch Spuren von kleineren Vögeln – seinen Jungen – zu erkennen sind (Abb. 18, 19). Es handelt sich also eindeutig um die Darstellung eines Pelikans mit den bekannten christologischen Konnotationen. Hinter den Flügeln verbirgt sich ein weiterer Vogel, diesmal in Gestalt eines Steinadlers, der hier in einer Art gelb-roter Wolke sitzt. Vermutlich ist damit ein Phönix gemeint, der sich aus den Flammen erhebt, oder eine andere christologische Referenz. Die beiden symbolhaltigen Vögel können so mit dem Bild der Jungfrau mit dem Einhorn verbunden werden, das sich an der Stirn des Raumes befindet (Abb. 6).

Die bisherige Literatur geht davon aus, dass die Wandmalereien in der Zeit entstanden, als die Burg im Besitz des Adligen Kropatsch von Newiedomi war, also irgendwann zwischen den späten 80er und den frühen 90er Jahren des 15. Jahrhunderts; in meiner Dissertation sowie in weiteren kurzen Verweisen auf die Malereien stimmte ich dieser Datierung zu. Wie oben erwähnt, gab König Ladislaus II. die Burg dem Propst des Klosters zurück. Die bisherige Datierung ist aber keineswegs gesichert, und das bringt uns schließlich zu einem der kleineren Forschungsbeiträge von Markus Hörsch, die innerhalb seines umfangreichen Œuvres nicht übersehen werden sollten: Gemeint ist die erste systematischere Behandlung der Wandmalereien in Kloster Blaubeuren.[26]

Dort gibt es einen bemerkenswerten Raum, der sich in einem ebenso bemerkenswerten Gebäude innerhalb der Klosteranlage befindet: das Jagdzimmer im Badhaus der Mönche (Abb. 20).[27] Das Bad war offenbar für die Gäste des Klosters bestimmt, scheint aber auch von den Benediktinermönchen selbst genutzt worden zu sein. Tatsächlich tauchen Verbote in den Quellen auf, das Bad während der Fastenzeit und an anderen Tagen als dem Samstag zu benutzen, was darauf hindeutet, dass sich die Mönche samstags dort aufhalten konnten.[28] Wie die Figur eines Mannes zeigt, der ein Glas Wein einschenkt – ein Begrüßungstrunk (im Tschechischen hieß dieses Glas übrigens »vilikum«, vom deutschen Willkommen)[29] –, wurde der Raum als Trinkstube genutzt (Abb. 21). Die Dekoration bezieht sich teilweise auf den Schutzpatron des Klosters: So gibt es eine Darstellung Johannes des Täufers in der Wüste, und auf einem der Deckenbalken sind weitere Szenen aus seinem Leben zu sehen (Abb. 20). Die meisten Bildmotive werden jedoch von Jagdszenen begleitet, einige davon von geradezu humoristischer Natur – zum Beispiel ein Putto, der mit einem Blasrohr auf einen Vogel zielt. Über einem der Eingänge befindet sich die Figur des Samson, der mit einem Löwen ringt. Die begleitende Inschrift besagt, dass selbst dieser mächtige biblische Held von Frauen



**Abb. 20** Jagdzimmer, Badhaus der Mönche, Blaubeuren (Foto: Jasnaah, Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Badhaus_Blaubeuren_Innenansicht_20220909_13.jpg).

überwunden wurde.[30] Es ist zu bedenken, dass auch Jagdszenen oft mit der allmächtigen Minne in Verbindung gebracht werden können, die meist das verbindende Prinzip profaner Bilder ist.[31]

Eine humorvolle Note wie bei den Benediktinern von Blaubeuren findet sich vergleichbar auch in weiteren Malereien in Räumen des Klerus. Ein Beispiel dafür sind die abgenommenen Wandmalereien aus dem ehemaligen Pfarrhaus in Altsohl (Zvolen) in der heutigen Slowakei.[32] Obwohl das Gebäude selbst zerstört ist, ist der größte Teil der um 1450 entstandenen Dekoration erhalten geblieben. In der älteren Literatur wird seit langem nach Zusammenhängen zwischen den Szenen, die sowohl sakrale als auch profane Themen darstellen, gesucht. Einige Forscher gehen davon aus, dass die Szenen der verkehrten Welt mit Hasen und Bären, die die Jäger jagen, oder die Predigt des Wolfes an die Gänse nicht gleichzeitig mit den sakralen Darstellungen entstanden sind (Abb. 22).[33] Tatsächlich handelt es sich aber, wie Maria Smoláková bereits angemerkt hat, um ein perfekt miteinander verbundenes Ensemble.[34] So kann die Huldigung der heiligen Elisabeth (Abb. 23)



**Abb. 21** Mundschenk, 1514, Seccomalerei auf weißem Kalkgrund, Blaubeuren, Badhaus der Mönche, Jagdzimmer (Foto: Thomas Bachmann).



**Abb. 22** Verkehrte Welt: Hasen und Jäger, musizierende Hasen und Bären, Wolfspredigt, um 1450, Seccomalerei, Altsohl (Zvolen), Altes Pfarrhaus – heute Altsohl, Slowakische Nationalgalerie (Foto: © SNG – Martin Deko).

durch die musizierenden Engel mit der spöttischen Musik der Bären und Hasen in Verbindung gebracht werden, die den Jäger, den sie gefangen haben, als Beute davontragen. Die Predigt des zwölfjährigen Jesus im Tempel hat ihre Entsprechung in der Wolfspredigt. Ebenso findet die Szene der Geißelung Christi eine Analogie in der Szene, in der zwei Männer auf Wurfzabelspieler einschlagen. Dabei sind die Marterwerkzeuge in beiden Bildern dieselben – eine Geißel und ein Ast. Schließlich gibt es noch eine Analogie zwischen dem blutenden, angeschossenen Hirsch und dem gekreuzigten Christus. Die Gemälde zeichnen sich also durch spielerische Allegorien aus, denen man zwar einen gewissen moralisierenden Sinn nicht absprechen kann, die aber aus heutiger (falscher) Sicht fast sakrilegisch erscheinen mögen.

Wir wissen von anderen Gemälden, die von Mitgliedern des Klerus beauftragt wurden und in denen sich heitere und scheinbar profane Themen frei mit Moralismen vermischen, die oft mit biblischen Szenen durchsetzt sind. Dazu gehören die Malereien im Pfarrhaus in Ostermiething (Oberösterreich), dessen Wände nach der Errichtung im Jahr 1462 von einem der dortigen Pfarrer nicht nur mit Szenen der Verkehrten Welt, sondern auch mit volkstümlichen Kompositionen zur Illustration der Weibermacht überzogen wurden.[35] Dazu nutzte er auch die Tierszene vom Löwen und dem Esel, in der sich der Löwe bereitwillig der Herrschaft des Esels unterwirft, parallel zu den Frauen, die Samson, Salomo oder Aristoteles überwinden; in einer weiteren Szene finden wir auch eine Jungfrau mit dem Einhorn.

Arnold Taubenbrunner in Ostermiething war nicht der einzige Pfarrer, der sich ein Zimmer im Pfarrhof aufwändig ausmalen ließ, das offenbar für den Empfang und die Bewirtung von Gästen gedacht war. Ein weiteres Beispiel ist der Winandturm in Bacharach im Rheinland. Der zum ehemaligen Pfarrhof gehörende Turm wurde in den Jahren 1431–1433 vom Bacharacher Pfarrer Dr. Winand Ort von Steeg erbaut.[36] Im Turm befindet sich die Kammer, die wie in Ostermiething, wo sich das Zimmer wohl einst in einen Erker öffnete, oder wie in der Bastei von Kanitz einerseits Privatsphäre und andererseits einen Ausblick auf die umliegende Landschaft bot. Die Dekoration des Raums verweist wiederum eindeutig auf die Bedeutung der Gastfreundschaft – eine Frau, die Würstchen brät, und ein Paar, das sich an den Händen hält. Ein Mann in Hofkleidung hält einen Becher in der freien Hand, während die Frau im Hausgewand einen Kochtopf umklammert.

Darüber hinaus ist das Jagdzimmer im Badhaus in Blaubeuren nicht das einzige Beispiel für profane Malerei in einem Kloster. Ein weiteres ist die Darstellung des Jungbrunnens in einem der Räume des Franziskanerklosters in Zittau.[37] Wie hat das aus heutiger Sicht fast frivol erscheinende Thema des Brunnens, der die Kraft hat, den Alten die Jugend zurückzugeben, damit sie sich als junge Menschen wieder unbeschwert dem Liebesleben hingeben können, seinen Weg in ein Franziskanerkloster gefunden?

Die Frage, ob die bemalte Kammer in Kanitz von dem früheren Besitzer der Burg aus dem örtlichen Adel, Johann Kropatsch von Newiedomi, in Auftrag gegeben



**Abb. 23** Hl. Elisabeth von Thüringen mit musizierenden Engeln, 12-jähriger Jesus im Tempel, um 1450, Seccomalerei, Altsohl (Zvolen), Altes Pfarrhaus – heute Altsohl, Slowakische Nationalgalerie (Foto: © SNG – Martin Deko).

wurde, oder ob sie auf Veranlassung eines der Pröpste entstand, denen es Anfang der 1490er Jahre gelang, die Burg zurückzugewinnen, ist nicht leicht zu klären. Der profane Charakter der Malereien mag auf einen weltlichen Auftraggeber hindeuten, aber die Beispiele in Blaubeuren und an den anderen oben erwähnten Stätten legen nahe, dass auch Geistliche Gemälde mit solchem Inhalt in Auftrag gegeben haben. Im Gegenteil, die durchdachte Verwendung der Szene mit Jesus und der Samariterin über dem Eingang sowie das Vorhandensein typologischer Tiere, die auf die Erlösung durch Christus verweisen, passen eher zu einem kirchlichen Rahmen. Andererseits finden sich sakrale Themen auch in profanen Räumen, die von Adeligen in Auftrag gegeben wurden.[38] Wie dem auch sei, die Wandmalereien auf der Burg in Kanitz zeigen in hohem Maße die Grenzüberschreitung zwischen dem Sakralen und dem Profanen, zwischen dem Leben des Adels und dem wohlhabender Kleriker. Gleichzeitig bezeugt das Beispiel aber auch die Überschreitung kultureller Grenzen und belegt die Tatsache, dass die profane Kultur Mitteleuropas trotz aller lokalen Unterschiede bemerkenswert einheitlich war. Dies ist natürlich auch eine Aufforderung an die Forschung, die sich mit der Kunst dieser Zeit beschäftigt, grenzüberschreitend zu arbeiten. Die Arbeit von Markus Hörsch erfüllt dies in vorbildlicher Weise.

**Literatur**


[Ausst.-Kat. Brno 1999]: Ausst.-Kat. Od gotiky k renesanci Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550 [Von der Gotik zur Renaissance. Kunst und Kultur in Mähren und Schlesien 1400–1500]. Hg. Von Kaliopi Chamonikola, Bd. 2. Brno 1999.

Bawden, Tina: Die Schwelle im Mittelalter: Bildmotiv und Bildort. Köln/Weimar/Wien 2014 (Sensus: Studien zur mittelalterlichen Kunst 4).

Benz, Richard / Worringer, Wilhelm (Hg.): Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesopi. Ulm 1476. München 1925.

Bretholz, Bertold (Hg.): Libri citationum et sententiarum. Tomus VII. 1490–1503. Brunae 1911.

Csémyová, Eva: Dílo Mistra šablonového konvolutu ve světle nových poznatků [Die Arbeit des Meisters der Vorlagen im Lichte neuer Erkenntnisse]. In: Monumentorum custos 9 (2016), 73–78.

Decker-Hauff, Hansmartin / Eberl, Immo (Hg.): Blaubeuren. Die Entwicklung einer Siedlung in Südwestdeutschland. Sigmaringen 1986.

Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III: Schwaben. München/Berlin 2008.

Dienstbier, Jan: Vain and Transitory Love. Mural Paintings in the Žirovnice Chamber and Mural Decoration in Late Gothic Secular Interiors. In: Umění 65 (2017), 2–25.

Dlabačž, Gottfried Johann: Nachricht von dem Premonstratenser Frauenstifte zu Kaunicz in Mähren. Praha 1817.

Dülberg, Angelica: Die sogenannte Schatzkammer im Kaufmannshaus Untermarkt 5 in Görlitz. Zur Ikonographie der illusionistischen Wandmalereien vom Anfang des 16. Jahrhunderts. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 28 (2001), 133–158.

Dülberg, Angelica: Die illusionistischen Wandmalereien in der so genannten »Schatzkammer« des Hans Frenzel in Görlitz. In: Torbus 2006, 149–162.

Ďurdiaková, Eva: Slovenská neskorogotická ornamentálná nástenná maľba v profánnej architektúre [Slowakische spätgpotische ornamentale Wandmalerei in profaner Architektur]. In: Ars 5 (1971), 121–144.

Dvořáková, Vlasta / Krása, Josef / Stejskal, Karel: Středověká nástěnná malba na Slovensku [Mittelalterliche Wandmalerei in der Slowakei]. Praha 1978.

Edel, Tomáš (Hg.): Příběh gotické šablony / Geschichte der gotischen Schablone. Český Dub 1997.

Egg, Erich: Spätgotische Rankenmalerei in Tirol. In: Tiroler Heimatblätter 44 (1969), 44–52.

Egg, Erich: Kunst in Schwaz. Zum 75. Stadtjubiäum herausgegeben von der Stadt Schwaz. Schwaz 1974.

Emler, Josef (Hg.): Fontes rerum bohemicarum II. Cosmae Chronicon Bohemorum cum Continuatoribus. Praha 1874.

Foltýn, Dušan (Hg.): Encyklopedie moravských a slezských klášterů [Enzyklopädie der mährischen und schlesischen Klöster]. Praha 2005.

Frank, Lorenz / Westerhoff, Ingrid: Der Winandturm im Posthof zu Bacharach und seine profanen Wandmalereien. In: Denkmalpflege in Rheinland-Pfalz 52–56 (2003), 103–111.

Gerevich, László: Mitteleuropäische Bauhütten und die Spätgotik. In: Acta historiae artium 5 (1958), 241–282.

Hacklberger, Thomas: Das »Greifenzimmer« im Löwenturm. In: Hemmeter 2008, 77–90.

Hemmeter, Karlheinz (Schriftl.): Der Löwenturm in München. München 2008 (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 118).

Homolka, Jaromír u. a.: Pozdně gotické umění v Čechách (1471–1526) [Spätgotische Kunst in Böhmen (1471–1526)]. Praha 1978 (Edice České dějiny 51).

Hörsch, Markus: Blaubeuren. Die Wandmalereien in Kloster, Stadtkirche und Spital. Tübingen 2005.

Karłowska-Kamzowa, Alicja (Hg.): Gotyckie malarstwo ścienne w Europie środkowo-wschodniej [Gotische Wandmalerei in Mittel- und Osteuropa]. Poznań 1977.

Kašička, František / Eliáš, Jan O.: Klášterní hrad v Dolních Kounicích [Die Klosterburg in Kanitz]. In: Památková péče 35 (1975), 216–234.

Krása, Josef: Nástěnné malby žírovnické zelené světnice. Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby [Wandgemälde der grünen Zimmer von Žirovnice. Ein Beitrag zur Erforschung der spätgotischen Profanmalerei]. In: Umění 12 (1964), 230–248.

Krása, Josef: Bemerkungen zur nachhussitischen Wandmalerei in Böhmen. In: Karłowska-Kamzowa 1977, 109–124.

Krása, Josef: Nástěnná malba [Wandmalereien]. In: Homolka u. a. 1978, 256–313.

Lehrs, Max (Hg.): Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Bd. 9: Israhel von Meckenem. Wien 1934.

Merta, David / Pešta, Marek: Ke stavu poznání stavebních dějin bývalého kláštera premonstrátek Rosa Coeli v Dolních Kounicích. Nález románského obytného objektu pod stavbou barokního konventu [Zum Forschungsstand zur Baugeschichte des ehemaligen Prämonstratenserklosters Rosa Coeli in Kanitz. Die Entdeckung eines romanischen Wohngebäudes im Rahmen des Baus eines barocken Klosters]. In: Archaeologia historica 40, H. 2 (2015), 131–147.

Möller, Roland: Illusionistische und grünmonochrome Wandmalerei als Dekoration in Sakral- und Profanräumen der Spätgotik. In: Reupert / Trajkovits / Werner 1995, 223–229.

Münch, Birgit Ulrike / Müller, Jürgen (Hg.): Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550. Wiesbaden 2015.

Oettinger, Karl: Laube, Garten und Wald. Zu einer Theorie der süddeutschen Sakralkunst 1470–1520. In: Oettinger / Rassem 1962, 201–228.

Oettinger, Karl / Rassem, Mohammed (Hg.): Festschrift für Hans Sedlmayr. München 1962.

Oriško, Štefan (Hg.): Pocta Vladimírovi Wagnerovi. Zborník štúdií k otázkám interpretácie stredoeurópskeho umenia 2 [Hommage an Vladimir Wagner. Sammlung von Studien zur Interpretation mitteleuropäischer Kunst 2]. Bratislava 2004.

Pfeifer, Gustav / Andermann, Kurt (Hg.): Ansitz – Freihaus – corte franca. Bauliche und rechtsgechichtliche Aspekte adligen Wohnen in der Vormoderne. Linz 2013 (Veröffentlichungen des Südtirolers Landesarchivs 36).

Radová-Štiková, Milada: Dolní Kounice, hrad, klášter, městečko. Stavebně historická studie [Kanitz, Burg, Kloster, Stadt. Architekturhistorische Studien]. In: Acta polytechnica, práce ČVUT v Praze 4, řada 1 (1975), 75–93.

Rapp Buri, Anna: Der Zittauer Jungbrunnen. Zittau 2011.

Rapp Buri, Anna / Stucky-Schürer, Monica: Zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts. Mainz 1990.

Reupert, Ute / Trajkovits, Thomas / Werner, Winfried (Hg.): Denkmalkunde und Denkmalpflege. Wissen und Wirken. Festschrift für Heinrich Magirius zum 60. Geburtstag. Dresden 1995.

Šášky, Ladislav: Zvolen [Altsohl]. In: Vlastivedný časopis 11, 2 (1962) 72–73.

Smoláková, Mária: K ikonografickej problematike nástenných malieb v tzv. Thurzovom dome v Banskej Bystrici [Zu den ikonografischen Fragen der Wandmalerei im sogenannten Thurzo-Haus in Banská Bystrica]. In: Archeologia historica 26 (2001), 227–240.

Smoláková, Mária: K problematike tzv. zelených izieb neskorého stredoveku [Zur Frage der sogenannten Grünen Zimmer des Spätmittelalters]. In: Archeologia Historica 28 (2003), 633–647.

Smoláková, Mária: Neskorogotické nástenné maľby zo starej zvolenskej fary [Spätgotische Wandmalereien aus dem alten Pfarrhaus in Altsohl]. In: Oriško 2004, 95–117.

Studeník, Jan: Klášter Rosa Coeli – nejstarší šlechtická fundace na Moravě [Kloster Rosa Coeli – die älteste Adelsstiftung in Mähren]. Unveröffentlichte Diplomarbeit. Praha 2010.

Stampfer, Helmut: Kleine ausgemalte Räume in Südtiroler Ansitzen. In: Pfeifer / Anderman 2013, 129–152.

Sydow, Jürgen: Fest und klösterlicher Alltag des Spätmittelalters in der Abtei Blaubeuren. In: Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte 9 (1990), 55–66.

Sydow, Jürgen: Sichtbare Auswirkungen der Klosterreform des 15. Jahrhunderts. Beobachtungen an historischen Quellen südwestdeutscher Klöster – das Beispiel Blaubeuren. In: Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte 11 (1992), 209–221.

[Torbus 2006 a]: Torbus, Tomasz (Hg.): Die Kunst im Markgraftum Oberlausitz im Zeitalter der Jagiellonenherrschaft. Ostfildern 2006 (Studia Jagellonica Lipsiensia 3).

[Torbus 2006 b]: Torbus, Tomasz: Die Kunst im Markgraftum Oberlausitz im Zeitalter der Jagiellonenherrschaft – Versuch einer Neubewertung. In: Torbus 2006 a, 7–19.

Vácha, Zdeněk: Pozdně gotický náhrobník dolnokounického probošta Jana z Althannu [Der Spätgotische Grabstein des Kanitzer Propstes Johann von Althann]. In: Epigraphica & Sepulcralia 12 (1922), 35–56.

Vítovský, Jakub: Monumentální malířství a sgrafito [Monumentale Malerei und Sgraffito]. In: Ausst.-Kat. Olomouc 1999, 183–222.

Wagner, Václav: Vývin výtvarného umenia na Slovensku [Die Entwicklung der bildenden Kunst in der Slowakei]. Bratislava 1948.

Weil, Ernst: Der Ulmer Holzschnitt. Berlin 1923.

Wilhelm, Johannes: Die Bau- und Kunstgeschichte des Klosters und der Stadt Blaubeuren (mit Ausnahme d. Chores d. Klosterkirche). In: Decker-Hauff / Eberl 1986, 709–802.

Wolter-von dem Knesebeck, Harald: Bilder für »wirt«, »wirtin« und »gast«. Studien zur profanen Wandmalerei von 1200 bis 1500. Unveröffentlichte Habilitation Universität Kassel. Kassel 2005.

Wolter-von dem Knesebeck, Harald: Das »Greifenzimmer« im Löwenturm und seine Wandmalereien. Ein Münchener Beispiel für eine reich ausgestattete Turmkammer im internationalen Vergleich. In: Hemmeter 2008, 91–100.

Wolter-von dem Knesebeck, Harald: Die Bedeutung des Themenkreises ›Haus‹ in der Profanen Wandmalerei des Spätmittelalters für die Genese der Genremalerei. In: Münch / Müller 2015, 267–295.

Zíbrt, Čeněk: Poctivé mravy a společenské řády při jídle a pití po rozumu starých Čechův [Ehrenhafte Umgangsformen und soziale Regeln beim Essen und Trinken nach der Tradition der alten Tschechen]. Praha 1890.

**Anmerkungen**

**1** Zur baulichen Entwicklung siehe Merta / Peška 2015. – Studeník 2010. – Foltýn 2005, 277–285. – Radová-Štiková 1975. – Zur Geschichte und den einzelnen Pröpsten vgl. Dlabacž 1817.

**2** Emler 1874, 476 f.

**3** Emler 1874, 496. Die Schwestern sollen aus Dünnwald (heute ein Stadtteil von Köln) stammen.

**4** Emler 1874, 499.

**5** Emler 1874, 468 und 484.

**6** Zur baulichen Entwicklung siehe Ausst.-Kat. Brno 1999, 160–162 (Miroslav Plaček). – Radová-Štiková 1975. – Kašička / Eliáš 1975. – Gerevich 1958.

**7** Siehe Bretholz 1911, 100 f., Nr. 557.

**8** Ibidem.

**9** Bretholz 1911, 88, Nr. 508 f.

**10** Vácha 2022.

**11** Krása 1977. – Krása 1964. – Vgl. den Ansatz in der deutschsprachigen Literatur in Dülberg 2006. – Dülberg 2001, 150. – Möller 1995. – Egg 1969. – Oettinger 1962. – Ein der deutschen Rankenmalerei nahestehender Begriff wurde vor Krása und parallel dazu von einem Teil der slowakischen Literatur verwendet; vgl. Ďurdiaková 1971. – Zu den ikonologischen Wurzeln der tschechischen Nomenklatur der »Grünen Zimmer« vgl. Dienstbier 2017.

**12** Die Gemälde wurden bisher in der Fachliteratur nur am Rande erwähnt: vgl. Vítovský 1999, 212. – Záruba 2016, 391. – Der Katalogeintrag von Jakub Vítovský ist der umfangreichste veröffentlichte Text über die Gemälde. Ich werde sie in meinem Buch (im Druck) ausführlicher behandeln.

**13** Krása 1978, 282 f., 289 f. – Krása 1977, 121 f.

**14** Dehio 2008, 573.

**15** Egg 1974, 14–150. – Egg 1969, 44–51.

**16** Siehe Anm. 12.

**17** Hackelberger 2008. – Wolter-Von Dem Knesebeck 2008.

**18** Csémyová 2016. – Edel 1997, 28–37.

**19** GW 351. – Benz / Worringer 1925. Vgl. auch die nahezu identische Fassung in der Augsburger Ausgabe von Anton Sorg, GW 354: Washington, Library of Congress, Lessing J. Rosenwald Collection, Incun. X. A28, Teil II, fol. 20v. URL: https://lccn.loc.gov/47043560 (Zugriff 11. 2. 2024).

**20** Weil 1923, 34–38.

**21** Vítovský 1999, 212. – Záruba 2016, 391.

**22** Lehrs 1934, 93 f., Kat.-Nr. 80 f.

**23** Es gibt eine umfangreiche Literatur zu den Malereien im Thurzo-Haus. Vgl. Megyeši 2014. – Smoláková 2003, 503 f. – Smoláková 2001.

**24** Das Fragment der Inschrift über der samaritanischen Frau […]a(m) ut no(n) si[…] lässt sich zu *aquam ut non sitiam* weiterentwickeln, was der Evangelienstelle in der Vulgata entspricht (Joh 4,15): *Dicit ad eum mulier: Domine, da mihi hanc aquam, ut non sitiam, neque veniam huc haurire.*

**25** Zur Akzentuierung der Liminalität in der mittelalterlichen Kunst siehe Bawden 2014.

**26** Hörsch 2005.

**27** Hörsch 2005, 47 und 65–66. – Wilhelm 1986, 733–734.

**28** Siehe Sydow 1990, 63. – Sydow 1992, 219–221. Die Quellen sagen jedoch nichts über die Nutzung des anscheinend hauptsächlich als Gästezimmer genutzten Raumes im ersten Stock des Badehauses aus.

**29** Zu den Trinkgewohnheiten der alten Böhmen vgl. Zíbrt 1890, 55–56. – Das Wort *vilkum* taucht beispielsweise in der alttschechischen Übersetzung der Schriften von Johann von Schwarzenberg auf, die der tschechische Adlige Hynek Krabitz von Weitmühl 1538 erworben hat.

**30** Hörsch 2005, 66: »[Simson bin] ich genant / in allen lande(n) wol / erkant Doch tan(n) hatt mich ain weib iber / wunten zulet(zt) / mitt töttliche(n) wu(n)den.«

**31** Die Verbindung zwischen Minne und Jagd lässt sich in spätmittelalterlichen Wandteppichen gut nachvollziehen, siehe Rapp Buri / Stucky-Schürer 1990, 56–57. – Siehe auch Camille 1998, 96–107.

**32** Smoláková 2004.

**33** Wagner 1948, 32. – Šášky 1962, 73. – Dies wurde bereits von Josef Krása in Dvořáková / Krása / Stejskal 1978, 173–174, entschieden zurückgewiesen.

**34** Smoláková 2004.

**35** Wolter-Von Dem Knesebeck 2015, 285–286. – Wolter-Von Dem Knesebeck 2005, 325–326.

**36** Wolter-Von Dem Knesebeck 2005, 223–225. – Frank / Westerhoff 2003.

**37** Rapp Buri 2011, 31–47.

**38** Dies ist der Fall bei den bereits erwähnten Malereien im Eingangsturm von Blatná, wo sogar die meisten der größeren figürlichen Szenen aus der Kindheit Christi und dem Leben der Heiligen bestehen. Vgl. Anm. 13.

# Grenzüber-schreitungen





# Frankreich und der »Rest der Welt«

## Spätgotische Figurenportale im internationalen Zusammenhang

STEPHAN ALBRECHT

Kunstgeschichte war lange Zeit eine Geschichte der Erfindungen, der stilistischen Neuerungen, der konzeptionellen Innovationen. Die vielen neuen methodischen Zugänge der letzten 60 Jahre haben diese populäre Vorstellung im breiten Bewusstsein nur wenig verändert. Liest man in Überblickswerken zur Kunst zum Thema des mittelalterlichen Portals, so landet man bei den romanischen Anfängen um 1100 und der vermeintlich endgültigen gotischen Ausformulierung um 1260. Wenig Aufmerksamkeit finden die Portale der immerhin 260 folgenden Jahre. Es gehört zu den wissenschaftlichen Leistungen von Markus Hörsch, die Aufmerksamkeit immer wieder auf die reiche und qualitätvolle künstlerische Produktion dieser Epoche gelenkt zu haben.

Als ich vor einigen Jahren den Auftrag erhielt, für die Neuedition von Viollet-le-Ducs »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle« einen Artikel über spätgotische Portale zu schreiben, betrat auch ich ein mir mehr oder weniger bekanntes wissenschaftliches Neuland. Dieses Neuland führte mich wissenschaftlich bedenklich auf dünnes Eis, gäbe es nicht auch auf diesem Feld inzwischen sehr gute, tragfähige Detailstudien in großer Zahl. Im Gegensatz zu diesen monografischen Untersuchungen sind vergleichende Studien selten,[1] fast nie überschreiten sie die nationalen Grenzen. Ein wissenschaftliches Desiderat also? Nur eingeschränkt. Überblickt man die lange Produktion mittelalterlicher Figurenportale, so wird eines schnell deutlich: Diese Geschichte ist geprägt von Autonomien, Ungleichzeitigkeiten, Brüchen, Neuanfängen. Ein roter Faden, der die Fragmente zusammenfügt, lässt sich nicht finden. Stattdessen über Jahrhunderte andauernde Selbstbezogenheit auf der einen und einseitiger Kulturimport auf der anderen Seite. Auf diese Phänomene möchte der folgende vergleichende Essay hinweisen.

Trotz einiger antiker Anklänge ist das Figurenportal eine spezifisch mittelalterliche Erscheinung. Der Gedanke, die tektonischen Elemente des Kircheneingangs durch Bilder zu ergänzen oder gar zu ersetzen, ist geradezu renitent unklassisch. Figürliche Skulptur und Architektur verschmelzen kaum trennbar zu Bildarchitekturen. Eine widersprüchliche Kunst, für die die Architektur Regeln aufstellt, die die Skulptur sogleich übertritt.

Von einer stringenten Entwicklung zum Figurenportal wagt man kaum zu sprechen. Im Grunde sind um 1100, also gleich zu Beginn, alle Elemente in irgendeiner Form vorhanden. Ohne deutlich erkennbare Einflussnahmen treten sie fast gleichzeitig in Spanien, Frankreich und Italien auf. Spätestens in der Mitte des 12. Jahrhunderts hatte sich vor allem in Frankreich, in Saint-Denis (vor 1144) und Chartres (um 1145), das Figurenportal zu einem fast kanonischen Typ verfestigt: gestufte Gewände mit Sockelreliefs, Säulenfiguren und Türpfosten, Tympanon mit Bildszenen, Archivolten mit Figuren. Folgenreich war die Kombination der Einzelportale zu einer einheitlich gegliederten Dreiportalanlage. Diese Lösung wurde auch in Spanien früh entwickelt (Santiago de Compostela, Puerta de las Platerias mit zwei Türen, um 1101–1103; Pórtico de la Gloria mit drei Türen, 1168, 1188), sie taucht um die Jahrhundertmitte ohne erkennbare unmittelbare Bezüge nach Spanien auch in Frankreich auf. In Italien wird sie erst in den Jahrzehnten um 1300 aufgegriffen. In den deutschen Regionen des Reiches spielen Dreiportalanlagen nur in den französisch geprägten Domen von Köln und Straßburg eine Rolle.

Wie ging man im späteren Mittelalter mit den jeweiligen Traditionen in der Portalgestaltung um? Wo lassen sich internationale Rezeptionen oder Formen des gegenseitigen Austausches erkennen? Mit diesen Fragen beschäftigen sich die folgenden Abschnitte, geografisch getrennt nach Regionen.

Die zeitliche Grenze zur »Spätgotik« erscheint zugegebenermaßen etwas willkürlich. Sie orientiert sich mit Dieter Kimpel und Robert Suckale an dem Ende der großen Kathedralprojekte in Frankreich.[2] Hinsichtlich der Portalanlagen ist diese Zäsur jedoch weniger offensichtlich. Noch bis in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts werden aufwendige Portale in der »klassischen« Gestaltung des 13. Jahrhunderts errichtet. Mit den nach 1258 entstandenen Querhausfassaden von Notre-Dame in Paris erhält das Portal eine Formulierung, die die Anlagen der kommenden Generationen bestimmt. Die Pariser Portale übertreffen das Überlieferte und legen das Zukünftige auf einen Typ fest. Insofern kommt ihnen nicht nur für Frankreich eine Schlüsselstellung zu.

## Portale in Frankreich

Viele Elemente der Portale des späten 13. und frühen 14. Jahrhunderts sind in den Pariser Querhausportalen bereits vorgeprägt (Abb. 1): die kulissenartig vorgeblendeten Wimperge, die Ausdehnung der Portalgliederung und deren Skulpturen auf die angrenzenden Seitenwände, der Wechsel von Säulenfiguren zu Nischenfiguren, die zweizonigen Gewände mit geschlossenen Postamenten unter den Figurennischen. Die Postamentsockel sind in Paris so arrangiert, dass jeweils eine Kante vorsteht. Dadurch erhält das Gewände ein Relief von Vor- und Rücksprüngen. Gleichzeitig kündigt sich im Gewände ein Spiel mit geometrischen Formen an: ein Wechsel von vier- zu sechs- und achteckigen Elemen-

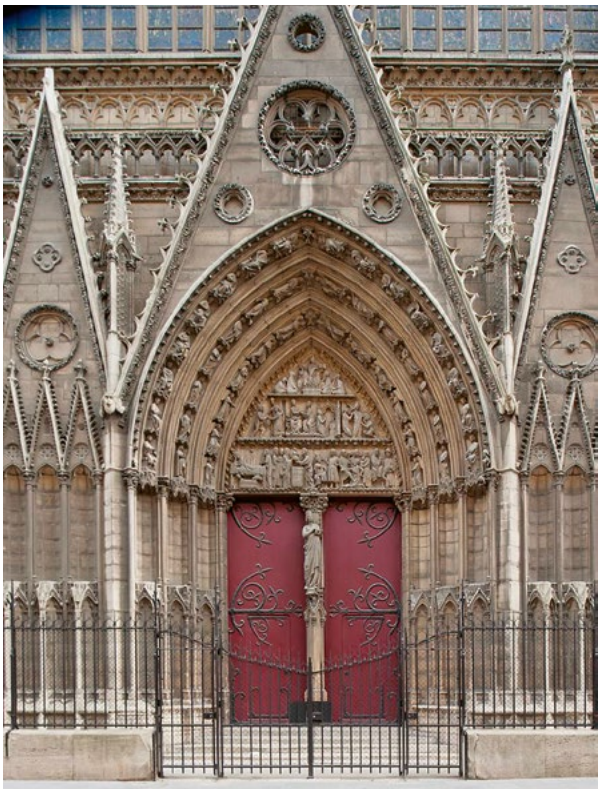


**Abb. 1** Paris, Kathedrale Notre-Dame, Portal des Nordquerhauses (Foto: Stefan Breitling, IADK Uni Bamberg).



**Abb. 2** Bordeaux, Kathedrale Saint-André, Nordportal (portail des flèches) (Foto: By GO69 – Own work, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42939331).

ten. Schließlich tauchen an den Rändern der Sockel am südlichen Querhausportal bereits kleine, szenische Reliefs auf. Diese Details bilden den Ausgangspunkt für die Struktur fast aller bedeutenden Portale des frühen 14. Jahrhunderts: Die Querhausportale der Kathedrale von Rouen, Saint-Jacques in Dieppe (um 1300), die Westportale der Kathedrale von Lyon (1308–1332), das Nordportal der Kathedrale von Bordeaux (um 1325) (Abb. 2), Saint-Sulpice-de-Favières (nach 1320), das rechte Westportal in Mantes (portail des échevins, um 1320), die zerstörten Pariser Portale von Saint-Jacques-de-l'Hôpital (1320–1322) und Saint-Sépulcre (nach 1329), das mittlere und südliche Westportal der Kathedrale von Meaux (nach 1336).[3] Letztlich steht auch das Westportal der Abteikirche Saint-Robert in La Chaise-Dieu (1349) in dieser Tradition. Hier ist außerdem zu beobachten, dass im Tympanon Einzelfiguren an die Stelle von Bildzyklen treten, Repräsentation ersetzt dabei Narration. Diese Disposition findet sich wieder am Portal des zerstörten Konvents der Grands Augustins in Paris (1375) und an vielen spanischen Portalen des 14. Jahrhunderts. Eine Kombination von gereihten Einzelfiguren und narrativen Szenen zeigt bereits das Portal am Südquerhaus der Kathedrale von Auxerre (1330?).

Der radikale Rückgang an Bauprojekten in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts machte sich auch am Bau der Portale bemerkbar. Portale entstanden fast nur noch im Zusammenhang von kleineren privaten Stiftungen. Dies zeigt sich auch in der Ikonografie: Zwei Stifter in den Gewänden beten Maria am Trumeau an. So z. B. am zerstörten Portail des Carmes de Paris (1353), des Célestins de Paris (1360/1370), der Kartause von Champmol (nach 1386) und als Ausnahme in Südfrankreich am Westportal der Kathedrale von Toulouse (um 1450). An dieser Stelle lässt sich vielleicht eine der im spätmittelalterlichen Kontext seltenen internationalen Bezüge festmachen. Möglicherweise stehen die beiden Fürstenportale am Wiener Dom (1360) mit den französischen Beispielen in Zusammenhang. Allerdings handelt es sich um eine exakte Motivübernahme. Ikonografisch wird dabei die Anbetung ganz durch den Aspekt der Stiftung ersetzt: Maria und Trumeau fehlen ganz.

Das mittlere Westportal der Kathedrale von Auxerre gehört zu den wenigen Beispielen des frühen 15. Jahrhunderts (Abb. 3). Es knüpft in der Grundstruktur immer noch an das Vorbild des Pariser Querhauses an. Folgenreich für die großen Portale des späten 15. Jahrhunderts war die Verbindung zwischen Archivolten und Wimperg. Die äußere Archivolte ist im Verhältnis zu den anderen abgesetzt und nach innen gedreht. So verschmilzt sie mit dem Ansatz des Wimpergs. Sichtbar wird dies an einem Dreipass an der Schnittstelle von Archivolten und Wimperg, der beide Elemente miteinander verschleift. Die Archivolten zeigen eine technische Innovation: Erstmals bestehen Figuren und Baldachine nicht mehr nur aus einem Steinblock, sondern aus zwei getrennten Blöcken. Das erleichtert die Herstellung des Baldachins mit seinem fragilen, à jour gearbeiteten Maßwerk.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen, verhinderte die Situation im 100-jährigen Krieg die Realisierung größerer Bauprojekte. Über mehrere Architektengenerationen hinweg wurden keine größeren Portalanlagen mehr errichtet. Eine Ausnahme stellt, wohl wegen der politischen Neutralität, die Westfassade der Kathedrale von Nantes (1434–1480) dar. Erst Ende des 15. Jahrhunderts bekam mit der Vollendung vieler bis dahin unfertig liegengebliebener Langhäuser die Planung großer Fassaden eine neue Dynamik. Im Grunde handelte es sich nun um einen kompletten Neuanfang: Keiner der Baumeister hatte die großen Kathedralbaustellen aus eigener Anschauung erlebt. Fassadenbestimmende Portalanlagen wurden zu einer bestimmenden Bauaufgabe an den Kathedralen von Toul (1496 vollendet), Beauvais (Querhäuser 1499), Troyes (1506), Sens (Querhäuser 1490 und 1512), Tours (1509 vollendet), Évreux (nördliches Querhaus 1504), Rouen (ab 1509), Senlis und den Kirchen von Abbéville (1488 begonnen), Sainte-Trinité in Vendôme (Anfang 16. Jahrhundert) und Saint-Riquier (1511).

Es ist bemerkenswert, dass diese Portalanlagen nach einer fast 150-jährigen Unterbrechung nicht auf die inzwischen entstandenen zahlreichen deutschen Beispiele zurückgreifen. Der Blick richtete sich auch nicht auf die modernen italienischen Beispiele, wie Albertis Fassade von Santa Maria Novella in Florenz. Stattdessen setzte man sich noch einmal mit dem klassischen Typ des französischen Portals auseinander, wie er im 13. Jahrhundert geprägt worden war. Das kann auch daran liegen, dass diese Fassaden eine sinnvolle Verbindung mit den älteren, zumeist unvollendeten gotischen Lang- und Querhäusern bieten müssen. Trotz des großen zeitlichen Abstands greifen diese Fassaden das alte Portalthema wieder auf: Sockelgestaltung, Nischenfiguren, Archivoltenfiguren, Wimperge; die seit 250 Jahren bekannten Elemente sind wiedererkennbar, gleichzeitig wird die Komplexität enorm gesteigert, so dass der virtuose, artifizielle Charakter in den Vordergrund tritt. In einem großen Maß besteht der Reiz dieser »Preziosen« in der Auseinandersetzung mit den berühmten Vorbildern des 13. Jahrhunderts, im zeitlichen Abstand zur klassischen Form wirken die um 1500 entstandenen Portale wie eine virtuose Auseinandersetzung mit einem alten Thema.

Diese neuen Fassaden werden maßgeblich von der Struktur der Portale beherrscht, deren Wimperge weit in die oberen Zonen aufragen oder vorstoßen. Zunächst sind hier Phänomene zu beobachten, wie sie für die architektonische Struktur vieler Kirchenbauten der Zeit charakteristisch sind: der Eindruck von Beliebigkeit, Zufälligkeit, die Freude an Regelverstößen. Der Widerspruch von Wand und Vorlage, Aufriss und Grundriss.



**Abb. 3** Auxerre, Kathedrale Saint-Étienne, mittleres Westportal (Foto: Heike Hansen, Aix-en-Provence).



**Abb. 4** Beauvais, Kathedrale Saint-Pierre, Südquerhaus (Foto: by David Iliff. License: CC BY-SA 3.0).

Die Umkehrung der Verhältnisse im tektonischen Spiel von Tragen und Lasten, die Durchdringung von Pfeiler und Bogen, die Verschneidung von Profilen in die Mauermasse und eine scharfe Linearität der Einzelglieder.

Diese manchmal fast ironische Auseinandersetzung mit etablierten Formen und Vorstellungen findet sich auch an vielen Portalen. Erst im Gegenüber mit dem historischen Formenkanon ist der Witz zu verstehen. Nur wer die Regel kennt, kann über den Verstoß schmunzeln. In Sainte-Trinité de Vendôme wird das seit dem 13. Jahrhundert fest definierte Verhältnis von Gewände, Tympanon und Archivolten aufgehoben: Sturzhöhe und Kämpferpunkt der Archivolten sind nicht mehr identisch, Gewändefiguren und Archivoltenfiguren nähern sich in ihrer Größe an, die Gewändefiguren stehen nicht mehr im Gewände, sondern zwischen Gewände und Tympanon. Das Tympanon ist komplett in Flamboyant-Maßwerk aufgelöst. Dasselbe Maßwerk taucht in der Galerie oberhalb des Portals wieder auf. Dadurch entsteht der Eindruck, die Wand bestehe nur noch aus einem dünnen Vorhang aus Maßwerk. Das eigentliche Mauerwerk springt an dieser Stelle zurück, gleichzeitig schiebt sich der ebenfalls in Maßwerk aufgelöste Wimperg in den Vordergrund, so dass die Wand insgesamt aus mindestens drei verschiedenen Ebenen besteht. Das Tympanon, ehemals der Mittelpunkt des Portals, verliert an Eigenständigkeit. Oftmals finden sich hier isolierte Figurennischen, nicht selten verbin-



**Abb. 5** León, Kathedrale Santa María de Regla, Westfassade (Foto: Alessio Damato).

den sich diese mit einer zentralen, größeren Mittelfigur, die nun vom Trumeau ins Tympanon verschoben ist.

Die um 1500 errichteten Fassaden sind in besonderem Maße von den Baumeistern Martin und Pierre Chambiges geprägt. Sie leiteten die großen Baustellen in Sens, Beauvais (Abb. 4), Troyes und Senlis. Kein Wunder also, dass sich diese Fassaden eng aufeinander beziehen. Auf den ersten Blick lässt sich die Struktur von Fassaden und Portalen kaum überblicken. Erst bei genauerer Analyse wird der Eindruck des überwältigenden *horror vacui* überwunden. Tatsächlich basieren die Portale auf einem durch und durch berechneten und ausgewogenen architektonischen System. Die Portale spannen sich zwischen massive Strebepfeiler, die die horizontale Gliederung mit Figurennischen, Blendmaßwerk und Galerien weiterführen. Die Mauer verschwindet fast vollständig hinter einem Gitter aus Maßwerk, Profilen, Nischen und Fialen. Einzelelemente entwickeln eine geometrische Raffinesse. In den Strebepfeilern wechseln sich verschiedene Grundrisse zonenweise ab. Die Gewändewinkel der Portale ändern sich mehrmals. In Troyes schwingt der Sockel sogar zu mehreren konvexen Bögen aus. Im Gewände gewinnen die architektonischen Elemente immer mehr Bedeutung gegenüber den Skulpturen, horizontale und vertikale Profile sind eng miteinander verklammert und der Größe nach gestaffelt. Die Tympana besitzen riesige Dimensionen, jedoch keine szenischen Darstellungen mehr. Die Archivolten

werden von einem Schleier aus sehr zerbrechlich wirkenden Dreipässen gegliedert. Die Wimperge wiederum sind fast vollständig in Maßwerk aufgelöst, sie erwecken den Eindruck eines Metallgitters, das sich mit der darüber liegenden Galerie verschneidet und bis weit in die Rose der Fassade hinaufreicht.

Viele dieser Prinzipien finden sich auch in anderen künstlerischen Gattungen dieser Zeit, besonders in der Kleinkunst. Ihre Anwendung auf dem Feld der Portale zeugt jedoch von einer intimen Kenntnis und engen Auseinandersetzung mit den französischen Portalen des 13. Jahrhunderts, die immer noch als Bezugspunkt gelten. Anregungen von ausländischen Portalen sind hingegen kaum zu finden.

## Portale in Spanien

Obwohl die nordspanischen Königtümer eine reiche eigene Tradition an romanischen Portalen besitzen, entstanden die Portale des 14. und 15. Jahrhunderts unter starkem französischem Einfluss. Als wichtige Vermittler wirkten die Baustellen von Burgos, Toledo und León, prägend waren besonders die Portale in Burgos aus der Mitte des 13. Jahrhunderts und die Ende des 13. Jahrhunderts entstandenen Westportale der Kathedrale von León. So sind z. B. in León die Portale wie ein eigener Baukörper dem Langhaus vorgesetzt, so dass sie fast wie ein Zitat wirken. Schon hier findet sich auch die für spätere Portale charakteristische Besonderheit, dass die Reihe der Gewändefiguren weit über die anschließenden Seitenwände fortgesetzt wird. Diesem klassischen Schema mit Gewändefiguren, szenischem Tympanon und Archivoltenfiguren folgen die meisten kastilischen Portale des 14. Jahrhunderts, wie in der Kathedrale von Vitoria-Gasteiz (Anfang 14. Jahrhundert, Westfassade vor 1337), den beiden benachbarten Kirchen San Pedro und San Miguel und Santa María de los Reyes in Laguardia (Ende 14. Jahrhundert). Allen vier Kirchen ist gemeinsam, dass die Türen statt mit einem geraden Sturz mit niedrigeren Segmentbögen abschließen, so dass sich das Tympanon weiter nach oben verschiebt.

In den übrigen Regionen Navarra, Aragon und Katalonien ist das Erscheinungsbild der Portale weniger einheitlich als in Kastilien. Oft beschränkt sich der figürliche Schmuck ganz auf das Tympanon und die Kapitelle, während Gewände und Archivolten nur aus Vorlagen und Profilen bestehen. Dieses Schema findet sich schon an San Salvador in Sangüesa (Ende 13. Jahrhundert), der lineare, fast grafisch wirkende Charakter nimmt in der Folge zu: am Nordportal von San Cernin in Pamplona (um 1300), am Nordportal der Kirche San Sepulcro in Estella (um 1340) und in Santa Maria in Ujue (14. Jahrhundert). Die Ende des 14. Jahrhunderts entstandenen Portale der Kathedrale Santa Maria del Mar und Santa Maria del Pi in Barcelona sind ganz von der strengen Linearität der Gewände und Archivolten geprägt. Im Tympanon finden sich nur noch Statuen und Maßwerk.



**Abb. 6** Wimpfen im Tal, St. Peter, Südportal (Foto: Dieter-Robert Pietschmann).

Die politische Situation in Spanien erlaubte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kaum nennenswerte Bauprojekte. Die 1464–1467 errichteten Portale an der weit im Süden gelegenen Kathedrale von Sevilla knüpften weitgehend an die nördlichen Vorbilder des 14. Jahrhunderts an. Andernorts waren es ausländische Künstler, die der Portalarchitektur neue Impulse gaben: An der Kathedrale von Toledo gestaltete Hanneken van Brussel das Löwenportal (1445–1465) in flandrischen Formen, Simon von Köln schuf in den 1480er Jahren in Aranda de Duero und Valladolid Anlagen, die das Portal ins Zentrum der ganzen Fassade stellten.

## Portale in Deutschland

In den deutschsprachigen Regionen und ihren östlichen Nachbarn sah die Situation wieder anders aus. Hier sind die Kircheneingänge erst spät mit einer anspruchsvollen architektonischen und plastischen Gestaltung hervorgehoben worden. Die Beispiele des 13. Jahrhunderts orientierten sich mehr oder weniger an italienischen Beispielen oder wie in Basel, Paderborn, Freiberg und Bamberg an französischen Vorbildern. Der enge Frankreichbezug am Südportal in Wimpfen im Tal (Abb. 6) wird in einer berühmten Schriftquelle sogar als *opus francigenum* bezeichnet.

Spätgotische Portale knüpften nicht an deutsche Portalbauten des mittleren 13. Jahrhunderts an. Bestimmend wurde vielmehr eine Variante des französischen Portals, wie es in den Rheinlanden vor allem über die Projekte und Fragmente des Kölner Doms (das im 19. Jahrhundert abgerissene Nordportal, Westportale in Riss F) und die Liebfrauenkirche in Mainz (Abb. 7) vermittelt wurde. Der Bauboom in den prosperierenden Städten des 14. Jahrhunderts sorgte für eine neue Konjunktur der Portalarchitekturen. Besonders in der Mitte des 14. Jahrhunderts wurden fast gleichzeitig an vielen Kathedralen (Augsburg, Köln, Magdeburg, Meißen, Prag, Wien, Worms), Pfarr- und Stiftskirchen (Esslingen, Langensalza, Nürnberg, Schwäbisch Gmünd, Ulm, Wetzlar) große Portale errichtet. In dieser Periode, in der in Frankreich kaum nennenswerte Portale entstanden, wurden in Deutschland die über 50 Jahre älteren französischen Vorbilder in großem Umfang bestimmend. Das Portal geriet zu einem eigenständigen künstlerischen Thema.

Wie groß die Variationsbreite in der Gestaltung schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts war, macht ein Vergleich der Westportale von Magdeburg (um 1310) (Abb. 8) und Freiburg (um 1280–1300) (Abb. 9) deutlich. Das Magdeburger Westportal spannt sich zwischen zwei massive Strebepfeiler, die oberhalb des Wimpergs durch einen frei vor der Wand stehenden Maßwerkschleier verbunden sind. Das Erscheinungsbild wird von rein architektonischen Elementen geprägt. Sie erzeugen eine lineare Wirkung von Licht und Schatten. Die enge Reihe der sehr dünnen und langen Dienste in den Gewänden setzt sich fast ohne Unterbrechung in den Archivolten fort, nur kleine Kapitelle trennen Gewände und Archivolten. Tympanon und Wimperge sind wie bereits 50 Jahre zuvor an der Westfassade der Kathedrale von

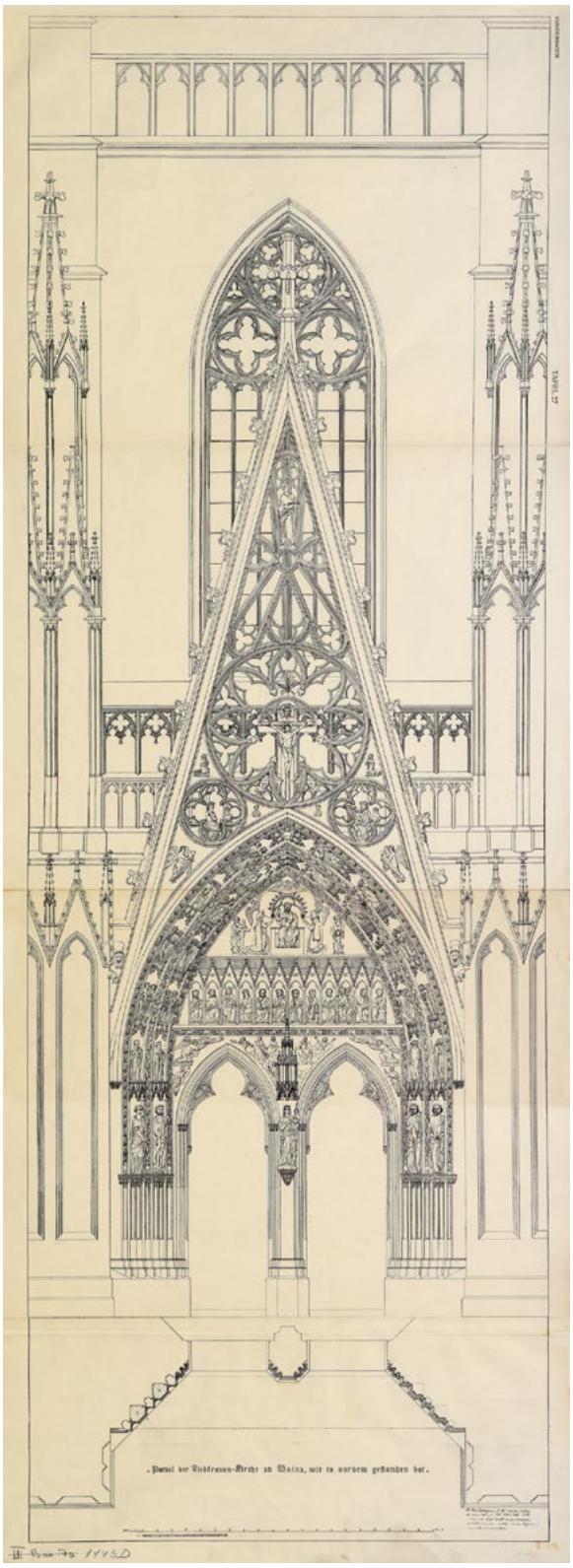


**Abb. 7** Zeichnung des ehemaligen Ostportals der 1803 zerstörten Kirche St. Maria ad Gradus, Mainz (Stadtarchiv Mainz, BPSP-1443D.200).

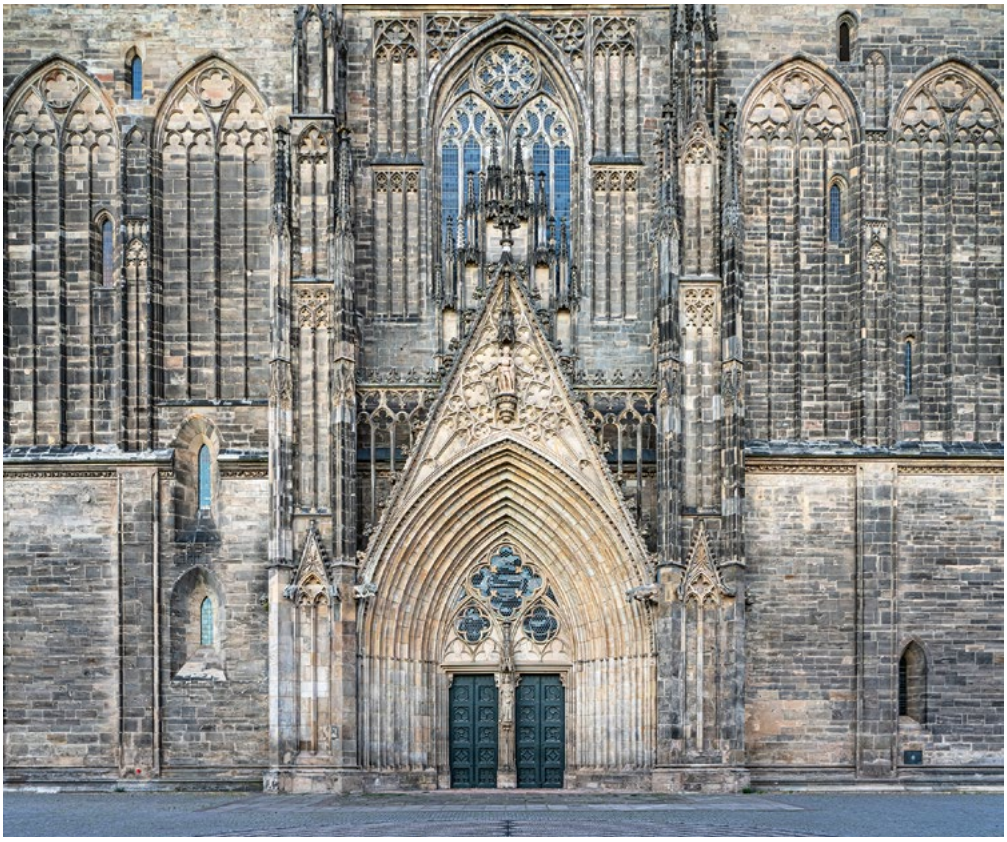


**Abb. 8** Magdeburg, Dom St. Mauritius, Westportal (Foto: A. Savin, FAL, via Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Magdeburg_asv2022-08_img39_Dom_Westportal.jpg).



**Abb. 9** Freiburg, Münster Unserer Lieben Frau, Westportal (Foto: Mati Finepix – Eigenes Werk, CC BY-SA 4.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=72981847).

Reims vollständig in Maßwerk aufgelöst. Skulptur findet sich nur in zwei Einzelfiguren am Trumeau und im Wimperg. Das Freiburger Westportal hingegen wird von seiner figürlichen Ausstattung bestimmt: Gewände und Archivolten besitzen Figuren, das Tympanon wird von einem narrativen Zyklus über fünf Register beherrscht.

Was sich hier offenbart, sind aber nicht nur regionale Unterschiede. In der Mitte des 14. Jahrhunderts wurden öfter an einem Bau gleichzeitig ganz unterschiedliche Portale gebaut. So besitzen beispielsweise die sechs nebeneinanderliegenden Portale am Langhaus von St. Sebald in Nürnberg fast alle eine andere Struktur. Die Beispiele veranschaulichen die Variationsmöglichkeiten des 14. Jahrhunderts: mit und ohne Vorhalle, Tympanon mit Reliefs, Tympanon als Maßwerkfenster, mit oder ohne Gewände- und Archivoltenfiguren, mit oder ohne Wimperg und Maßwerkgitter. Möglicherweise gingen diese Variationen auch auf die Wünsche unterschiedlicher Stifter zurück. Angesichts dieser Vielfalt von einer einheitlichen Entwicklung zu sprechen, erscheint wie schon im 13. Jahrhundert sinn- und aussichtslos. Gleichzeitig ist jedoch gerade für das 14. Jahrhundert nicht zu übersehen, dass es ein gemeinsames, aus Frankreich übernommenes Formenrepertoire gibt, aus dem fast alle Beispiele schöpfen.

Im 14. Jahrhundert setzte sich in den deutschen Portalen bei den Archivolten eine technische Besonderheit durch: Die Skulptur und der eigentliche Block der Bogenarchitektur bestehen nicht mehr aus einem Stein. Die Figuren wurden von nun an separat angefertigt und in den Archivolten des fertigen Portals mit Eisenhaken aufgehängt. Das hatte mehrere Vorteile: Die Formate der Skulpturen waren unabhängig von den Steinformaten der Architektur, dadurch konnten wesentlich höhere Figuren untergebracht werden. Zum ersten Mal ist diese Praxis am heute zerstörten Portal der Liebfrauenkirche in Mainz (um 1315) nachweisbar. Die Trennung in der Anfertigung von Architektur und Skulptur hatte auch einen praktischen Vorteil: Die Figuren konnten als Fremdauftrag von separaten Bildhauern außerhalb der Werkstatt hergestellt werden. Die Fürstenportale am Wiener Stephansdom zeigen, dass sogar ganz unterschiedliche Handwerker an einer Archivolte tätig waren. Diese Praxis wurde in Deutschland zur Regel, ist im 14. Jahrhundert auch in Spanien (Huesca) nachweisbar, kaum jedoch in Frankreich (Kathedrale von Toulouse, West- und Südportal; Kathedrale von Toul, Westportale). Diese Beispiele gehören bislang zu den wenigen Zeugnissen dafür, dass überhaupt zumindest in einem technischen Detail in Frankreich Elemente von außerhalb rezipiert wurden.

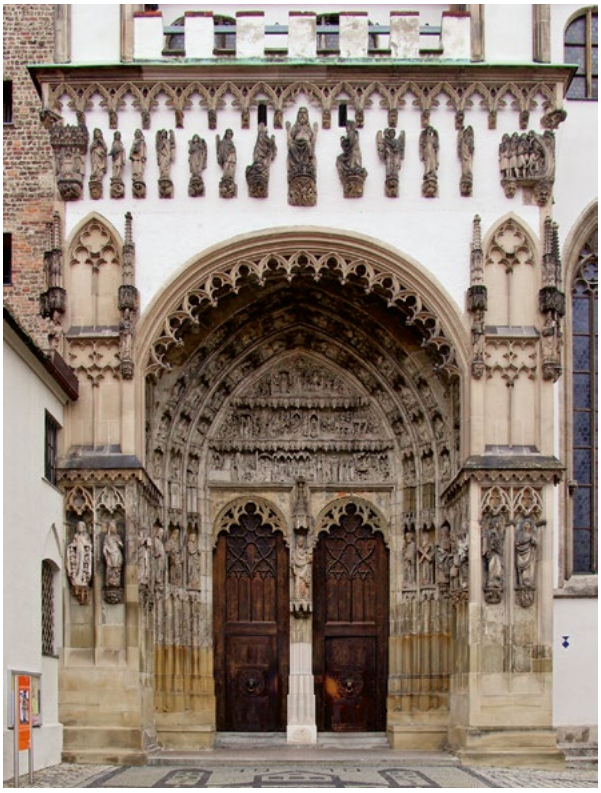


**Abb. 10** Augsburg, Dom Mariä Heimsuchung, Südportal (Foto: © Jörgens.mi, CC BY-SA 3.0, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=22782435).

Wie in Frankreich und Spanien gibt es auch in Deutschland vereinzelt die Tendenz, die Portalgestaltung auf die oberen Fassadenabschnitte auszudehnen. Dabei scheint es sich jedoch um eine eigenständige Erscheinung, ohne gegenseitige Beeinflussung zu handeln. In Augsburg (Dom, nördliches Chorportal, 1343; südliches Chorportal, um 1360) (Abb. 10), Schwäbisch Gmünd (Heilig-Kreuz-Kirche, südl. Chorportal, 1360er Jahre), Frankfurt (Kaiserdom St. Bartholomäus, Nordquerhausportal, um 1363) und Meißen (Dom, Westportal, 1370) setzt oberhalb der äußersten Archivolte eine Pyramide aus Skulpturen mit hohen Baldachinen an. An der Westfassade der Nürnberger Lorenzkirche nimmt das Tympanon so monumentale Ausmaße an, dass es die Fassade dominiert.

Zugleich entstanden originelle Vorhallen, die selber wiederum mehrere Portale enthalten können. In Erfurt (Dom, Triangelportal, um 1330) und Regensburg (Dom, Westportal, um 1380) haben sie einen dreieckigen

Grundriss, in Prag (Dom, südliches Querhaus, um 1368) eine komplexe geometrische Gestaltung, in Nürnberg (Frauenkirche, um 1350) setzt sich die Vorhalle sogar aus vier Einzelportalen zusammen. Um 1440 wurden am Wiener Stephansdom die Fürstenportale nachträglich mit eigenen Vorhallen versehen. Es ist wiederum bezeichnend für die historische Situation, dass keine der deutschen Architekturen Einfluss auf die spätgotischen Vorhallen in Frankreich hatte. Die Vorhallen von Saint-Germain-l'Auxerrois in Paris (1435), in Saint-Maclou in Rouen (vollendet 1517) und die wenig später entstandenen Beispiele in Caudebec-en-Caux, Notre-Dame, und Notre-Dame d'Alençon knüpften vielmehr an das Vorbild von Saint-Urbain in Troyes aus dem 13. Jahrhundert an.

## Portale in Italien

Spätmittelalterliche Portalfassaden finden sich in Italien vor allen in der Toskana und Umbrien. Fast immer sind sie das Produkt mehrerer Planänderungen, dabei bleibt das Erbe der romanischen Portale besonders aus Oberitalien, aus Venetien und der Emilia stets unübersehbar. Schon die konstruktive Besonderheit, dass diese flachen Marmorfassaden den eigentlichen Wänden vorgeblendet sind, steht in der italienischen Tradition und unterscheidet sie von den französischen, spanischen und deutschen Beispielen. Das gleiche gilt für den Verzicht auf Trumeau, Säulen- und Archivoltenfiguren. Während sich bei den nordeuropäischen Portalen architektonische und skulpturale Elemente durchdringen, bleiben sie in den italienischen Regionen fast immer getrennt. Allenfalls das Zusammenwachsen der drei Portale zu einer ästhetischen Einheit mag man als Reflex auf die französischen Kathedralen verstehen. Die Dreiportalanlage der 1285 begonnen Sieneser Domfassade (Abb. 11) bezieht ihren ästhetischen Reiz vor allem aus dem Material und seiner unterschiedlichen Farbigkeit, der Variation der unterschiedlich gemusterten Säulen und Archivolten und den Figuren zwischen den niedrigen Wimpergen. In diesen Details ist sie eher romanischen Prägungen wie in Piacenza oder gotischen Beispielen wie den Portalen von Unter- und Oberkirche in Assisi verpflichtet. Ähnliches gilt für die architektonisch verwandte, um 1310 begonnene Fassade des Domes von Orvieto, dessen Portale noch flacher und höher sind. In der ab 1300 begonnenen Fassade des Domes von Florenz spielen die Portale eine eher untergeordnete



**Abb. 11** Siena, Kathedrale S. Maria Assunta, Westfassade (Repro aus Enciclopedia dell'arte medievale, Volume X, Rom 1999, 633).

Rolle. Der aufwändige Skulpturenschmuck konzentriert sich gerade auf die Nischen zwischen den Portalen. Überhaupt ist an den großen gotischen Portalfassaden zu beobachten, dass hier die Trennung von Architektur und Skulptur zunimmt. Tektonische Elemente konzentrieren sich auf das Portal, Bildelemente auf die Wandflächen. Italien blieb von dem französischen Einfluss weitgehend unberührt.

## Konjunkturen

Wie die gesamte Baukonjunktur ist der kostspielige und künstlerisch aufwendige Bau von Portalen in besonderer Weise von politischen und ökonomischen Verhältnissen abhängig. Über einen langen Zeitraum gesehen geben sie die Produktionsphasen für monumentale Architektur und Skulptur vor. Die große Erfolgsgeschichte der französischen Kathedrale und mit ihr der besonderen Bauaufgabe »Figurenportal« hängt im 12. und 13. Jahrhundert ursächlich mit dem Aufstieg des französischen Königtums und dem damit verbundenen

wirtschaftlichen Erfolg zusammen. Auch das fast abrupte Ende ist auf äußere Umstände zurückzuführen. In Frankreich entstanden nur noch in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bedeutende Portale, bis der Hundertjährige Krieg (1337–1453) die meisten Projekte dramatisch verlangsamte und schließlich zum Ende brachte. Von sehr wenigen Ausnahmen abgesehen, kam es erst am Ende des 15. Jahrhunderts zum Bau neuer Fassaden mit innovativen Portalkonstruktionen. Ähnliche Konjunkturen gab es in Spanien, das im frühen 14. Jahrhundert unter dem Einfluss französischer Portale stand, um dann wieder eigene Traditionen zu entwickeln. In Deutschland entstanden erst im 14. Jahrhundert Figurenportale in großer Zahl. Zu einem Zeitpunkt also, als in Frankreich und Spanien nur wenig gebaut wurde. In Italien waren besonders die Dreiportalanlagen nur eine kurze Episode, die mit der künstlerischen Konkurrenz der Städte untereinander zusammenzuhängen scheint.

## »Frankreich und der Rest der Welt«

Frankreich ist im späten Mittelalter, was das Figurenportal angeht, in vielen Regionen das Maß aller Dinge. Dabei fällt auf, dass das lange Spätmittelalter hindurch nicht die aktuellen, zeitgenössischen Portale in Frankreich rezipiert wurden, sondern die »klassischen« Anlagen des 13. Jahrhunderts, allen voran die Beispiele von Paris und Reims. In Spanien nahm man um 1300 die 50 Jahre älteren französischen Vorbilder als Ausgangspunkt, statt die eigene Tradition weiterzuentwickeln. In Deutschland, wo sich bis dahin keine eigene Tradition ausbilden konnte, orientierte man sich in der Mitte des 14. Jahrhunderts an den »klassischen« Portalen Frankreich des mittleren 13. Jahrhunderts. Das Gleiche gilt natürlich auch für Frankreich selbst, wo um 1500 nach einer großen zeitlichen Unterbrechung der Neuanfang auf einer Rezeption der eigenen Tradition beruht, statt zeitgenössische Tendenzen aus anderen europäischen Regionen aufzugreifen.

Was auf den ersten Blick wie eine einheitliche künstlerische Auseinandersetzung mit dem berühmten Vorbild erscheint, beruht bei genauerem Hinsehen auf unterschiedlichen Mechanismen und Motivationen. In Spanien ist die formale Anknüpfung an die französischen Portale so deutlich, dass man von einem gewollten, vielleicht auch inhaltlich gemeinten Bezug sprechen kann. In den deutschen Städten scheinen die französisch geschulten Bauhütten in Köln, Mainz und Straßburg so prägend für die Gestaltung von Portalen gewesen zu sein, dass sie bis ins späte 14. Jahrhundert mehr oder weniger verbindlich blieben. Ein inhaltlicher Rekurs auf Frankreich erscheint in den vielen süddeutschen Kommunen eher unwahrscheinlich. Schließlich bleibt die Frage, wie die Situation in Frankreich zu bewerten ist. Handelt es sich hier um einen zitathaften Rückgriff auf das »goldene Zeitalter« der Kathedralen?

**Literatur**


Dalmases, Núria de: Historia de l'art catala, Bd. 3: L'art gotic, S. XIV–XV. Barcelona 1984.

Emmerling, Erwin / Knipping, Detlef / Niehhoff, Franz (Hg.): Das Westportal der Heiliggeistkirche in Landshut. Ein Symposium zur Geschichte und Farbigkeit des spätgotischen Figurenportals. München 2001 (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 106).

Grandmontagne, Michael / Kunz, Tobias (Hg.): Skulptur um 1300 zwischen Paris und Köln. Fulda 2016.

Kimpel, Dieter / Suckale, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270. 2. Aufl. München 1995.

Kurmann, Peter: Das mittlere und südliche Westportal der Kathedrale von Meaux: Repräsentanten der Pariser Plastik aus dem 2. Viertel des 14. Jahrhunderts und ihr politischer Hintergrund. In: Nobile claret opus. Festgabe für Ellen Judith Beer (Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 43, H. 1 [1986]), 37–57.

Niehr, Klaus: Vorüberlegungen zu einer Geschichte des Figurenportals in Deutschland vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. In: Emmerling / Knipping / Niehhoff 2001, 161–196.

Sanfaçon, Roland: Le tympan dans les portails flamboyants en France. In: Revue d'art canadienne 15, H. 2 (1988), 100–108.

Schlicht, Markus: Die Baumeisterfamilie Deschamps, Papst Clemens V. und der letzte Schrei aus Paris. Bemerkungen zur Porte des Flèches der Kathedrale von Bordeaux. In: Grandmontagne / Kunz 2016, 208–233.


**Anmerkungen**

**1** Eine vollständige Literaturliste zu dieser Zusammenschau würde den Anmerkungsapparat überlasten. Deshalb ist der Beitrag als Essay ohne umfangreichen Literaturnachweis konzipiert. Zum Einstieg: Dalmases 1984. – Niehr 2001. – Sanfaçon 1988. – Schlicht 2016.

**2** Kimpel / Suckale 1995.

**3** Kurmann 1986, 37–57.

# Von Nord nach Süd, von West nach Ost

## Der Frankfurter *Rimini-Altar* und verwandte Alabasterwerke in Europa

STEFAN ROLLER

1913 gelang dem Gründungsdirektor der städtischen Skulpturensammlung im Liebieghaus, Georg Swarzenski, mit dem sogenannten *Rimini-Altar* eine der aufsehenerregendsten und bedeutendsten Erwerbungen für das Frankfurter Museum.[1] Namengebend für das Skulpturenkonvolut aus Alabaster, das aus je sechs Aposteln zu beiden Seiten eines Volkreichen Kalvarienberges besteht (Abb. 1–3), ist dessen Herkunftsort Rimini-Covignano. In der dortigen Wallfahrtskirche Santa Maria delle Grazie lässt sich das Ensemble seit 1580 nachweisen.[2]

Swarzenski scheint sich des einmaligen kunsthistorischen Wertes der zweifellos um 1430 zu datierenden Figuren sofort bewusst gewesen zu sein,[3] die sich nicht nur durch den stattlichen Umfang des weitgehend vollständig erhaltenen Ensembles und ihren vergleichsweise guten Erhaltungszustand, sondern auch durch die hohe künstlerische und überragende handwerkliche Qualität auszeichnen. Ostern 1914 wurde die Neuerwerbung der Öffentlichkeit präsentiert.

Mit einer Reihe von Publikationen zwischen 1914 und 1929 verschaffte Swarzenski dem *Rimini-Altar* eine beachtliche Popularität und initiierte damit auch entscheidend die kunsthistorische Alabasterforschung.[4] Infolge wurden weltweit zahlreiche in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandene Alabasterwerke mehr oder weniger überzeugend mit dem Rimini-Meister in Verbindung gebracht. Der Meister des Rimini-Altars avancierte rasch zur namengebenden Referenzgröße der spätmittelalterlichen Alabasterforschung und ist dies bis heute geblieben.

Die Anzahl an Alabasterwerken in öffentlichen, kirchlichen und privaten Sammlungen weltweit, die den Frankfurter Figuren stilistisch mehr oder weniger eng verwandt erscheinen, ist frappierend.[5] Das stilistische und handwerkliche Spektrum innerhalb dieser wohl zwischen 1430 und 1440 entstandenen Objektgruppe ist mitunter bei isolierter Betrachtung allerdings so groß, dass bei manchen Einzelbildwerken erst beim stilistischen und formalen Abgleich mit dem gesamten Figurenkonvolut die Zugehörigkeit nachvollziehbar wird.

Allerdings muss in diesem Zusammenhang berücksichtigt werden, dass die Mehrheit der Alabasterwerke materialbedingt schlecht erhalten ist, was eine objektive Bewertung in vielen Fällen nur sehr bedingt ermöglicht und zahlreiche kunsthistorische Fehleinschätzungen zur Folge hatte. Häufig sind aufgrund der Weichheit des Materials und dessen extremer Hitze- und Wasserempfindlichkeit nicht nur die Oberflächen durch Abgriff, Witterung oder falsche konservatorische und restauratorische Behandlung in Mitleidenschaft gezogen, sondern auch die plastischen Formen erheblich reduziert und damit die ursprüngliche bildhauerische Gestalt stark verändert.[6]



**Abb. 1** Rimini-Altar. Südliche Niederlande (Brügge?), um 1430. Aktuelle Präsentation seit November 2021. Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung. © Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung (Foto: Rühl und Bormann, Darmstadt).



**Abb. 2** Rimini-Altar, Kreuzigung. Südliche Niederlande (Brügge?), um 1430. Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung.
© Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung (Foto: Rühl und Bormann, Darmstadt).



**Abb. 3** Rimini-Altar, Apostel Simon Zelotes, Matthäus, Paulus. Südliche Niederlande (Brügge?), um 1430. Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung. © Frankfurt am Main, Liebieghaus Skulpturensammlung (Foto: Rühl und Bormann, Darmstadt).

Dennoch fällt auf, dass kaum ein Bildwerk einen ähnlich hohen künstlerischen Anspruch und eine entsprechende handwerkliche Qualität aufweist wie der *Rimini-Altar,* der ebenfalls seine »Außenhaut« verloren hat. Hingewiesen sei in diesem Kontext vor allem auf eine leider ihrer Köpfe verlustig gegangene Gruppe der *Heiligen Drei Könige* in Privatbesitz (Abb. 4),[7] die sicherlich auch zu den stilistisch am engsten verwandten Bildwerken zu zählen ist. Ebenso gehört eine sehr qualitätvolle *Mariengruppe* im Muzeum Narodowe in Warschau (Warszawa) angeführt (Abb. 5), die in der Gewandbildung den Rimini-Figuren auffallend nahekommt, sich in der Gesichtstypik der Frauen aber deutlich unterscheidet.

Von der Mehrheit »rimineser« Skulpturen existieren keinerlei Hinweise auf ihre originale Provenienz. Nur in wenigen Fällen haben sich Objekte am originalen Bestimmungsort erhalten oder ist dieser bekannt bzw. glaubhaft überliefert. In Rimini selbst befindet sich heute noch in San Francesco die sogenannte *Madonna dell'Acqua* (Abb. 6). Die kleine, um 1430 entstandene Pietà aus der Rimini-Werkstatt wird dort nachweislich seit der Mitte des 16 Jahrhunderts verehrt, dürfte aber bereits in der gotischen Kirche ausgestellt gewesen und zur selben Zeit wie die Frankfurter Bildwerke dorthin gekommen sein – wenn denn die jüngst geäußerte Hypothese zutrifft, der *Rimini-Altar* sei ursprünglich von den Malatesta für die rimineser Franziskanerkirche erworben worden.[8] Eine ebenfalls recht eng mit den Figuren des *Rimini-Altars* verwandte und um 1430 geschnitzte kopflose *Muttergottes* im Museo Civico Medievale in Bologna (Abb. 7) lässt sich seit 1814 in der italienischen Stadt nachweisen.[9] Eine noch ältere, vielleicht sogar bis in mittelalterliche Zeit zurückreichende Geschichte ist daher alles andere als abwegig. Aus Santa Maria Podone in Mailand wurde Ende des 19. Jahrhunderts ein ehemals 28 Figuren umfassendes Retabel in den Palazzo Borromeo auf der Isola Bella im Lago Maggiore transloziert.[10] Bei den mit dem *Rimini-Altar* eng verwandten, formal aber deutlich einfacheren und weniger qualitätvollen, partiell auch veränderten und stark in Mitleidenschaft gezogenen Figuren (Abb. 8), die jeweils zu siebt in vier Registern übereinander angeordnet sind, handelt es sich ursprünglich wohl um zwei in



**Abb. 4** Heilige Drei Könige einer Anbetung. Rimini-Werkstatt, südliche Niederlande, um 1430. Privatbesitz. © London, Victoria and Albert Museum.



**Abb. 5** Mariengruppe. Rimini-Werkstatt (?), südliche Niederlande, um 1430. Warschau (Warszawa), Muzeum Narodowe. © Collection of National Museums in Warszawa; Piotr Ligier/NMW.

derselben Werkstatt entstandene Zyklen von Aposteln und Heiligen. Ob es sich dabei um die des Rimini-Meisters handelt, muss nach jetzigem Wissensstand offenbleiben. Beide Zyklen waren wohl von Anfang an um etwas größere Bildwerke einer stehenden *Muttergottes*, einer *Verkündigungsmaria* und eines *hl. Christophorus* aus einer weiteren stilistisch nahestehenden Werkstatt ergänzt, die heute zusammen mit einer *thronenden Salvatorfigur* die Nischen der Mittelachse besetzen. Möglicherweise bereits in den 1430er Jahren von Vitaliano Borromeo (gest. 1449), dem ehemaligen Schatzmeister Filippo Maria Viscontis und Spross einer angesehenen Bankiersfamilie, erworben, scheinen die Figuren dann 1445 im neuen Hochaltarretabel der Mailänder Kirche vereint worden zu sein.[11] Ein *Geburtsrelief* im Musée des Arts Décoratifs in Paris soll aus Bourg-en-Bresse im ehemaligen Herzogtum Savoyen stammen (Abb. 9).[12] Für Süddeutschland kennen wir zwei Objekte mit überlieferter bzw. gesicherter Provenienz, die sich unterschiedlich eng an die Figuren des *Rimini-Altars* angliedern lassen: Das ehemalige Benediktinerkloster Gengenbach am Rande des Schwarzwaldes gilt als Herkunftsort einer kleinen *Pietà* in Boston (Abb. 10), die trotz ihrer schlechten Erhaltung eine augenfällige Nähe zum *Rimini-Altar* offenbart.[13] Eine körperlich vierschrötige, aber im Gewand kleinteilig-fein geformte *Muttergottes* in Stuttgart, deren Stilmerkmale sichtlich auf den Rimini-Meister zurückgehen, sie aber durchaus eigenständig interpretieren, kommt aus Mariäkappel bei Schwäbisch Hall.[14] Die sogenannte *Lorcher Pietà* in Wiesbaden erhielt ihren Namen von Lorch am Rhein (Abb. 11). Dort befand sie sich bis zu ihrem Erwerb 1927 in der Kapelle des im 16. Jahrhundert erbauten Wohnsitzes der adligen Familie Hilchen von Lorch.[15] Wann und wie die Figur, deren originaler maßwerkdurchbrochener Sockel erhalten ist, allerdings dorthin gelangte, wissen wir nicht. Aus der Kirche in Uslar, Landkreis Northeim, stammt der Kopf einer *Johannesschüssel* im Niedersächsischen Landesmuseum in Hannover (Abb. 12).[16] In die Predella des 1523 datierten und aus Antwerpen eingeführten Hochaltarretabels von St. Viktor in Schwerte wurde bei dessen Errichtung ein lose mit den Rimini-Figuren zu verbindender *Apostelzyklus* übernommen (möglicherweise aus dem Vorgängerretabel), von dem sich acht zum Teil stark fragmentierte Apostel und die zentrale Figur des *Thronenden Salvator* erhalten haben.[17] Das kleine *Marienbild* in der 1640/41 erbauten Kapelle Onze-Lieve-Vrouw van de Beukenboom in Lummen, zwischen Köln und Brüs-



**Abb. 6** Pietà (»Madonna dell'Acqua«). Rimini-Werkstatt, südliche Niederlande, um 1430. Rimini, San Francesco. © Gilberto Urbinati.

sel im niederländischen Limburg gelegen, soll aus der dortigen Pfarrkirche überführt worden sein (Abb. 13).[18] Die großkopfige und in den Details einfacher gestaltete Figur könnte bereits seit dem Mittelalter dort Verehrung gefunden haben. In der Sint-Martinuskerk im niederländischen Oud-Zevenaar, auf halbem Weg zwischen Amsterdam und Dortmund, befand sich das in den 1970er Jahren leider gestohlene Gnadenbild einer kleinen *Pietà*.[19] Die fließend-dynamische Formensprache des *Rimini-Altars* ins Harte und Schematische abändernd, ist die Skulptur gewiss erst einige Jahre später entstanden. Der bislang westlichste bekannte Standort einer Figur des Rimini-Kreises ist Clerques zwischen Calais und Saint-Omer mit seiner *Verkündigungsmaria* in der Kirche Saint-Barthélémy.[20] Die bereits genannte *Mariengruppe* in Warschau markiert den östlichsten Punkt (Abb. 5).[21] Mit großer Wahrscheinlichkeit bildet sie den letzten Rest einer *Kreuzigungsgruppe*, die Jodokus von Ziegenhals, der Abt des Augustiner-Chorherrenstiftes Maria auf dem Sande in Breslau (Wrocław), von einem Pariser Händler im Jahr 1431 erwarb.[22] Das schwedische Glanshammar, westlich von Stockholm, bildet den nördlichsten bekannten Bestimmungsort (Abb. 14). In der dortigen Kirche befindet sich neben den *hll. Christophorus und Katharina* eine sehr qualitätvolle *Muttergottes*.[23] Den mit Abstand südlichsten Standort einer Figur mit (wenngleich nur mehr recht losem) Bezug zum Rimini-Kreis markiert die *Virgen de la Peña* genannte kleine Thronende Muttergottes in Betancuria auf Fuerte Ventura, deren barocke Kronen auf eine lange Verehrung von denkbar spätmittelalterlichem Ursprung schließen lassen (Abb. 15).[24]



**Abb. 7** Muttergottes. Rimini-Werkstatt (?), südliche Niederlande, um 1430. Bologna, Museo Civico Medievale. © Musei Civici d'Arte Antica, Bologna.

Wir haben es also mit einer stattlichen Anzahl erhaltener Objekte zu tun, die stilistisch und qualitativ keineswegs homogen ausfallen und die für quer über den Kontinent verteilte Aufstellungsorte gedacht waren. Offenkundig muss es neben dem Rimini-Meister und seinen Mitarbeitern weitere, unterschiedlich stark an dieser Werkstatt orientierte Schnitzer gegeben haben,[25] wobei sich eine klare Abgrenzung zur Rimini-Werkstatt nicht vornehmen lässt.

Die breite geografische Streuung der Objekte macht außerdem deutlich, dass der *Rimini-Altar* keine Ausnahme darstellte: Exportorientiertheit war offenkundig Teil der allgemeinen Produktions- respektive Verkaufsstrategie zumindest einiger Werkstätten des Rimini-Kreises.

Bei den Skulpturenmaßen dominiert eine Objekthöhe zwischen 20 und 40 cm. Deutlich seltener finden sich Maße zwischen 40 und 50 cm, wie sie die Frankfurter Bildwerke aufweisen.[26] Und kaum einmal werden 50 cm übertroffen.[27] Die wenigen noch größeren Arbeiten sind in der Regel aus mehreren Steinen zusammengefügt.[28] Demnach scheinen auch die handlichen Formate ganz auf einen leichten Transport abgestimmt. Doch haben Erfahrungen mit dem riminispezifischen Alabaster gezeigt, dass Blöcke für Figuren in der Größe und Steinqualität des *Rimini-Altars* nur mit Mühe zu finden sind. Die Figurenmaße erklären sich also vielmehr aus der Natur des Materials.

Vielleicht kann dieser zwar nur recht kurze, aber nichtsdestotrotz erfolgreiche Alabasterboom um 1430 rund um den Meister des Rimini-Altars als gezielte und konzertierte Reaktion auf die englischen Alabasterimporte erklärt werden, die mit nach offenkundig standardisierten Mustern und Größen seriell hergestellten Retabeln, Reliefs und Einzelbildwerken den gesamten Kontinent seit dem 14. Jahrhundert geradezu überschwemmten.[29] Dabei imitierte man nicht einfach die Konkurrenz: Mit einem eigenen, wiedererkennbaren Stil und

– so wie es aussieht – werkstattübergreifend einheitlichem Material,[30] das sich optisch absetzt vom englischen Alabaster, konzentrierte man sich, wie der Bestand an Bildwerken nahelegt, vor allem auf wenige populäre Darstellungen: Pietàs, Johannesköpfe, vor allem aber Apostelstatuetten.[31] Letztere konnten einzeln aufgestellt oder mit Salvatorfiguren, Marienkrönungen oder wie umfangreich auch immer ausgebildeten Kreuzigungsgruppen kombiniert werden. Eine begrenzte Auswahl an Heiligen- und Marienbildern sowie mariologischer und christologischer Szenen ergänzte das Angebot.[32] Dabei beschränkte man sich, anders als bei den englischen Alabasterwerkstätten, die Retabel bildende Ensembles gleich zusammen mit der Altararchitektur verschifften, allein auf den Verkauf der Alabasterobjekte und überließ dem Kunden die Produktion der Altararchitektur. Der konnte auf diese Weise nicht nur nach eigenem Geschmack, finanziellem Hintergrund und lokalen Gepflogenheiten sein Altargehäuse selbst in Auftrag geben. Es ergaben sich darüber hinaus auch kostensparende Vorteile für den Transport: Anstelle sperriger und schwerer Formate, die nur mit einigem Aufwand zu bewegen waren, wurden leicht zu verpackende und zu transportierende, kleindimensionierte Einzelobjekte vertrieben. Kostensenkungen ergaben sich auch aus der wiederum von der englischen Gepflogenheit abweichenden Entscheidung, die Bildwerke ohne Farbfassung anzubieten und das farbige Finish ebenfalls dem Käufer zu überlassen.

Da kleinere Blöcke leichter zur Verfügung standen als große, dürften Bildwerke geringeren Maßstabes merklich günstiger angeboten worden sein, zumal wenn sie aus Alabasterresten bestanden, die beim Zuschnitt größerer Blöcke anfielen.[33] Da sich somit das kaufmännische Risiko in Grenzen hielt, könnten sie auch seriell und möglicherweise auf Lager produziert worden sein. Arbeiten in den Formaten des *Rimini-Altares* hingegen gingen angesichts der gewiss deutlich höheren Kosten, die aus dem gesteigerten Aufwand bei der Suche nach Blöcken in geeigneter Größe und Materialqualität resultierten,[34] wohl eher auf individuelle Bestellungen zurück. Bei einem ikonografisch und handwerklich herausragenden Werk wie dem *Rimini-Altar* ist ohnehin davon auszugehen.[35] Entsprechendes muss für die noch größeren und aus mehreren Blöcken zusammengefügten Werke gegolten haben.

Wo aber sind die Werkstätten, insbesondere jene des *Rimini-Altars* zu lokalisieren? Klar ist: Es muss neben einem gut funktionierenden Handelsnetz die Möglichkeit zur Verschiffung von Waren auf dem Seeweg und die kontinuierliche Gelegenheit zur Rekrutierung neuer Kunden gegeben haben. Ging Swarzenski, der eine Entstehung des *Rimini-Altars* in Italien zurecht von vornherein aus stilistischen Gründen ausschloss, anfänglich von einer deutschen Provenienz aus,[36] wurde später Nordfrankreich ins Spiel gebracht.[37] Inzwischen präfe-



**Abb. 8** Hl. Andreas im Retabel aus Santa Maria Podone, Mailand. Rimini-Zirkel, südliche Niederlande, um 1430/1440. Isola Bella, Lago Maggiore, Palazzo Borromeo. © Isola Bella, Lago Maggiore, Palazzo Borromeo, Archivio.



**Abb. 10** Pietà. Rimini-Zirkel, südliche Niederlande, um 1430. Boston, Museum of Fine Arts, Leihgabe aus Privatbesitz. Photography © Museum of Fine Arts, Boston.



**Abb. 9** Geburt Christi. Rimini-Zirkel, südliche Niederlande, um 1430. Paris, Musée des Arts Décoratifs. © MAD, Paris.

riert die Forschung die burgundischen Niederlande,[38] auch wenn Deutschland und Nordfrankreich nach wie vor diskutiert werden.[39] Ein wesentliches Problem bei der regionalen Verortung ist das Fehlen stilistisch verwandter Objekte aus anderen Materialien, die mit ihrer Provenienz bei der Lokalisierung der Werkstatt oder gar der Identifizierung des Meisters helfen könnten.[40]

In den letzten Jahren rückte eine wiederholt geäußerte und mit verlockenden Argumenten untermauerte These Brügge verstärkt in den wissenschaftlichen Fokus und lieferte mit Gilles le Blackere überdies einen dort ansässigen Bildhauer,[41] der in Publikationen des 19. Jahrhunderts als *tailleur d'imaiges d'albastre* (Alabasterbildschnitzer) bezeichnet wurde. Er schien sich damit als der einzige in den erhaltenen Quellen des 15. Jahrhunderts ausgewiesene niederländische Alabasterspezialist überliefert zu haben.[42] Das prädestinierte ihn geradezu für eine Identifizierung mit dem Rimini-Meister, in dem aufgrund des Fehlens vergleichbarer Objekte aus anderen Materialien tatsächlich ein ebensolcher Spezialist zu vermuten ist. Und tatsächlich erhielt le Blackere vom burgundischen Herzog Philipp dem Guten (1396–1467) in der ersten Hälfte der 1430er Jahre den Auftrag, das Grabmal für seine Ehefrau Michelle de France (1395–1422) in Gent auszuführen, das in seinen figürlichen Teilen aus Alabaster bestand.[43] Mit seiner vermeintlichen Konzentration auf dieses Material erklärte sich fast wie von selbst, warum der Bildhauer sich gegen die Konkurrenz in der Residenzstadt Gent hatte durchsetzen können.[44] An ihm, so machte es den Eindruck, führte bei der Suche nach dem Meister des Rimini-Altars kein Weg mehr vorbei.

Eine jüngst vorgenommene Überprüfung der originalen Quellen ergab jedoch, dass dort nur von einem *tailleur d'imaiges* die Rede ist.[45] Le Blackere war demnach also gar kein Alabasterspezialist, sondern Holzbildhauer, der, wie wohl viele seiner Kollegen auch, technisch in der Lage war, dieses weiche Gestein künstlerisch zu bearbeiten: Nach der ersten groben Zuformung des Alabasterblockes durch Säge und Zahneisen des Steinmetzen erfolgt die weitere Ausarbeitung schneidend und schabend unter weitgehender Verwendung von Schnitzwerkzeug.[46] Die Nutzung von Arbeitsgeräten beider Bildhauersparten mag erklären, warum wir keine mittelalterlichen Quellen oder Zunftordnungen kennen, in denen dezidiert Alabasterschnitzer auftauchen: Sie wurden wohl einfach in der jeweiligen Rubrik der Holz- oder Steinbildhauer geführt.



**Abb. 11** Sog. Lorcher Pietà. Rimini-Zirkel, südliche Niederlande, um 1430. Wiesbaden, Stadtmuseum, Sammlung Nassauischer Altertümer. © Stefan Roller, Frankfurt am Main.

Dass le Blackere kein Alabasterspezialist war, und damit das vermeintliche Hauptargument für seine besondere Eignung als Bildhauer des Grabmals der Michelle de France in Gent entfällt, nimmt der Idee, er könne der Rimini-Meister gewesen sein, zwar erheblich an Überzeugungskraft. Als unmöglich scheidet sie aber dennoch keineswegs aus. Denn leider lässt sich weder das eine noch das andere belegen, da das Grabmal, das einzige für le Blackere gesicherte Werk, bis auf ein Fragment der Deckplatte in der Krypta von St. Bavo zerstört ist. Erschwerend kommt hinzu, dass sich ausgerechnet in Brügge kein einziges Alabasterwerk des Rimini-Kreises mit gesicherter örtlicher Provenienz erhalten hat. Wir sind also gezwungen, uns der Lösung dieses Problems auf anderem Wege zu nähern.

Betrachten wir den heutigen Bestand »rimineskер« Arbeiten, lässt sich zahlenmäßig eine Dominanz der italienischen gegenüber den transalpinen notieren. Doch entspricht diese Verteilung gewiss nicht den historischen Gegebenheiten des 15. Jahrhunderts, fehlen in Italien doch die den Weltkriegen des 20. Jahrhunderts

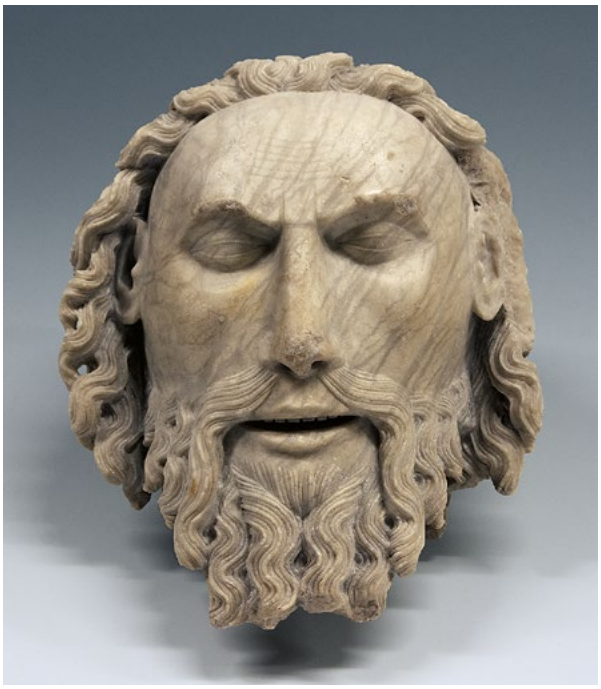


**Abb. 12** Kopf einer Johannesschüssel. Rimini-Zirkel, südliche Niederlande, um 1430. Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum.
© Stefan Roller, Frankfurt am Main.

vorausgehenden großen ikonoklastischen Ereignisse wie die reformatorischen Bilderstürme des 16. Jahrhunderts, der Dreißigjährige Krieg oder die Französische Revolution. Schon die Tatsache, dass es südlich der Alpen im Grunde genommen nur zwei Ensembles und zwei Einzelfiguren an drei Orten sind,[47] denen einzelne Bildwerke und (gesicherte oder anzunehmende) Objektgruppen an elf Orten nördlich der Alpen gegenüberstehen, spricht für sich.[48] Die transalpine Streuung der Objekte ist also heute noch trotz aller Zerstörungen deutlich größer, was historisch generell auf ein weitaus höheres Vorkommen von Figuren des Rimini-Kreises außerhalb Italiens schließen lässt. Berücksichtigen wir noch die Bildwerke bekannter oder vermuteter Provenienz, die mit dem *Rimini-Altar* zwar weniger konkret als durch eine gemeinsame stilistische Grundlage verbunden und wohl in derselben Region entstanden sind, dann ergibt sich eine Massierung der Objekte im norddeutsch-niederländischen Raum. Bei den letztgenannten Bildwerken handelt es sich um vier *Apostel* im nordfranzösischen Saint-Omer im Département Pas-de-Calais,[49] einen jüngst bei Sotheby's versteigerten *Apostel/Heiligen* aus der Prämonstratenserabtei Grimbergen nördlich von Brüssel,[50] einen Figurenzyklus mit Heiligen und mariologischen Szenen in einem kleinen Retabel aus St. Jacobi in Schwabstedt, der ehemaligen Residenz der Schleswiger Bischöfe,[51] und den neben dem *Rimini-Altar* einzigen vollständig erhaltenen *Apostelzyklus* (allerdings mit *Marienkrönung*) im dänischen Haderslev, einst zum Herzogtum Schleswig gehörig.[52] Fast zwangsläufig resultieren daraus erneut als plausibelster Vorschlag für die Lokalisierung der Rimini-Werkstatt die südlichen Niederlande.

Nur hier und insbesondere in Brügge existierten die notwendigen Voraussetzungen. Seit den 1380er Jahren entwickelte sich die Stadt zur führenden europäischen Handelsmetropole.[53] Schon Ende des 14. Jahrhunderts lässt sich für Flandern und etwas später auch für Brabant ein reger Retabelexport aufzeigen und damit der Beginn jener niederländischen Retabelproduktion, die im 15. und 16. Jahrhunderts auch weit entfernte Gebiete Europas erreichen sollte und ebenfalls als Konkurrenz zur englischen Alabasterproduktion zu verstehen ist.[54] Diese wirtschaftliche Entwicklung war nicht denkbar ohne die regionale Konzentration großer und ökonomisch potenter Städte.[55] Für den Erfolg des flämischen Tuchgewerbes war ein ausgeprägter Fernhandel mit einem gut funktionierenden Transportwegenetz unabdingbar. Mit seinem vorgelagerten Hafen Sluis konnte Brügge einen wesentlichen Trumpf gegenüber seinen Konkurrenten ausspielen, und der alljährlich stattfindende Markt fungierte als wichtige wirtschaftliche Drehscheibe, die zahlreiche internationale Kaufleute anzog. Die bedeutende Stellung Brügges verdeutlichen auch die Niederlassungen italienischer, kastilischer und katalanischer, aber auch englischer und schottischer Händler sowie der deutschen Hanse. Brügge als potenzieller Sitz des Rimini-Meisters hätte also allerbeste Voraussetzungen für den Vertrieb der Bildwerke in den deutschen Raum, nach Schweden und Schlesien, Italien oder auf die Kanaren geboten.

Zudem waren in Brügge wichtige Bankhäuser ansässig. Nicht nur die Medici besaßen hier eine Filiale. Auch jener Vitaliano Borromeo, der für Santa Maria Podone in Mailand 1445 den neuen Hochaltar mit den heute auf der Isola Bella befindlichen Alabasterfiguren herstellen ließ (Abb. 8), eröffnete dort 1434 eine Bank.[56] Damit besaß er unmittelbaren Zugriff auf den Brügger Kunstmarkt und auf dessen hochwertiges Vertriebsnetz, mit dessen Hilfe er die umfangreichen Alabasterkonvolute hätte nach Mailand transportieren können – am schnellsten und bequemsten über den Seeweg via Genua oder Venedig.

Die Geschichte Brügges könnte auch eine stimmige Erklärung für die, wie es scheint, nur wenige Jahre erfolgreich andauernde Alabasterproduktion in den Jahren um 1430 liefern: Der politische Wechsel Burgunds im hundertjährigen Krieg von der englischen auf die französische Seite 1435 provozierte durch englische Raubzüge in Flandern und das Ausbleiben englischer Wolle eine Wirtschaftskrise, die durch einen Boykott der flandrischen Städte durch die Hanse noch verstärkt wurde.[57] Die Situation verschärfte sich, als 1436 ein zweijähriger Aufstand Brügger Bürger gegen die städtische Obrigkeit und den Herzog begann, der in einer Hungersnot und einer bis Sommer 1439 dauernden Pestepidemie endete. Daraus resultierende drastische ökonomische Einbußen bis hin zum Bankrott könnten auch das Ende der Rimini-Werkstatt und generell des kurzen Alabasterbooms bedeutet haben.

Für Flandern sprechen auch die Bezüge zur zeitgleichen Malerei der Ars nova, auch wenn diesen Verbindungen in künstlerischer Hinsicht weitaus weniger Gewicht zukommt als stets postuliert.[58] Immer wieder wurde auf vermeintliche Beziehungen insbesondere zu Jan van Eyck oder zum Meister von Flémalle hingewiesen. Bei kritischer Betrachtung kann dies aber nicht überzeugen. Der Stil der Rimini-Figuren speist sich noch wesentlich aus einer Tendenz der Malerei um 1400, die als »voreyckischer Realismus« bezeichnet wurde.[59] Dabei geht es zwar, den Malern der Ars nova durchaus vergleichbar, auch um neue Darstellungskonzepte bei der Vermittlung tradierter Inhalte, doch bezieht man sich weniger auf die erlebbare Realität des Betrachters, sondern hält an der ornamentalen und stilisierten Formensprache des Schönen Stils fest, freilich mitunter ins Formelhafte abgewandelt, expressiv übersteigert und mit realistischen Details »gewürzt«. So erweisen sich die häufig als »realistisch« apostrophierten Köpfe des glatzköpfigen Longinus-Gehilfen oder des hakennasigen Stephaton eher als traditionsgebunden überzeichnete Typen »böser Menschen« als um tatsächlich individualisierte Gesichter. Die Wundmale der Rimini-Schächer werden im Gegensatz zu den sehr genau beobachteten und nüchtern dokumentierten Verletzungen des wiederholt als Vergleich herangezogenen Schächers auf der Frankfurter Tafel des Meisters von Flémalle ins plakativ Schockierende übertrieben.[60] Und bei der Realisierung nackter Körper steht dem Verharren in schematischer Vereinfachung bei den Gekreuzigten des Rimini-Altars genaue Naturbeobachtung beim gemalten Schächer gegenüber.



**Abb. 13** Muttergottes. Rimini-Zirkel, südliche Niederlande, um 1430. Lummen, Kapelle Onze-Lieve-Vrouw van de Beukenboom. © KIK-IRPA, Brüssel.

Verbindungen finden sich aber in motivischer Hinsicht. Das in späterer Kopie überlieferte, berühmte *Kreuzabnahmeretabel* des Meisters von Flémalle, dessen letzter Rest sich mit der Frankfurter Schächertafel erhalten hat, zeigte einen der mitgekreuzigten Verbrecher mit einer Augenbinde.[61] Dieses ungewöhnliche und seltene Motiv wird normalerweise dem Bösen Schächer zugeordnet, hier aber überraschenderweise seinem Gegenüber, dem Guten Schächer zur Rechten Christi. Und



**Abb. 14** Muttergottes. Rimini-Werkstatt (?), südliche Niederlande, um 1430. Glanshammar, Kirche. © The Swedish Heritage Board, Stockholm.

genau diese Kombination findet sich auch bei einer expressiven Schächerfigur aus dem engeren Rimini-Kreis in Privatbesitz,[62] die mithilfe des kleinen Engels auf dem Kreuzbalken eindeutig als Guter Schächer zu identifizieren ist. Die Frankfurter Tafel ist dendrochronologisch um 1430 datiert und entstand damit ungefähr zur selben Zeit wie der Alabaster-Schächer. Das Binden-Motiv wurde demnach auffallend zeitnah aufgegriffen.[63] Dies spricht dafür, dass die Rezeption unmittelbar am Aufstellungsort des entsprechenden Werkes erfolgte. Denn dort muss es als erstes das notwendige öffentliche Aufsehen erregt haben. Und da das *Kreuzabnahmeretabel* des Meisters von Flémalle in Brügge verortet wird,[64] darf dies als weiteres Argument für den dortigen Sitz der Rimini-Werkstatt gelten. Das muss nun nicht zwangsläufig bedeuten, dass die anderen Alabaster-Schnitzer und -Werkstätten, von denen auszugehen ist, ebenfalls dort zu lokalisieren sind. Andere flämische Städte wie Gent oder Tournai sind aufgrund der engen Verbindungen und relativ kurzen Distanzen nicht auszuschließen.

Interessant erscheint in diesem Kontext auch, dass der von 1431 bis zu seinem Tod in Brügge ansässige Jan van Eyck seinen Johannesfiguren im 1432 aufgerichteten Genter Altar, die er als weiße Steinskulpturen malte, eine feine, hellgraue Äderung verlieh, die merklich an die Struktur des Rimini-Alabasters erinnert.[65] Auch die Glanzlichter auf der Steinoberfläche lassen an Alabaster denken. All dies macht aber nur Sinn, wenn Alabasterfiguren in Flandern weit über das durch die Schriftquellen überlieferte Maß hinaus verbreitet und geschätzt waren.

So haben die südlichen Niederlande und insbesondere Brügge für den Sitz der Rimini-Werkstatt weiterhin die größte Wahrscheinlichkeit. Doch wie ist das mit der jüngst durch eine Isotopenanalyse gewonnenen Er-



**Abb. 15** Thronende Muttergottes (»Virgen de la Peña«). Südliche Niederlande, um 1440. Betancuria, Fuerte Ventura (Repro aus Gómez 2006).

kenntnis zu vereinbaren, dass der Rimini-Alabaster aus dem viele hundert Kilometer entfernten Ickelheim im Steigerwald stammt?[66] Wäre da nicht Nürnberg als eine der wichtigsten deutschen Handelsmetropolen die im wahrsten Sinne des Wortes näherliegende Option, zumal ausgerechnet hier ein Alabasterspezialist tätig gewesen zu sein scheint? Dieser *Mertein Guldein pildsniczzer alabaster* wird allerdings erst im Jahr 1441 Bürger der Freien Reichsstadt, also nach der für uns interessanten Zeit.[67] Überdies wird sein Metier so dezidiert betont, dass anzunehmen ist, es sei dort etwas bis dahin vollkommen Ungewöhnliches gewesen, wodurch mehr als fraglich wird, ob zuvor andere, zumal sehr erfolgreiche Alabasterwerkstätten dort bereits tätig gewesen sein könnten. Relevante Alabasterfiguren aus der Zeit haben sich in der Region nicht erhalten.[68] Und nicht zu vergessen ist, dass Nürnberg erst nach der Jahrhundertmitte als überregional exportierendes Kunstzentrum an Bedeutung gewinnt – jedoch nie in dem Maße, wie wir dies von den niederländischen Städten kennen. Und zu guter Letzt besaß Brügge gegenüber der fränkischen Metropole mit seinem Hafen in Sluis einen unschlagbaren Vorteil beim Warenexport nach Skandinavien, Italien oder auf die Kanaren. Vergegenwärtigt man sich außerdem, dass die niederländische Wirtschaft seit jeher auf die Einfuhr von Rohstoffen in großen Mengen angewiesen war,[69] dann kann der Transport des Alabasters aus dem Steigerwald nicht weiter überraschen. Die Anbindung Brügges über Sluis an die Rheinschifffahrt ermöglichte einen relativ einfachen Transport des Ickelheimer Alabasters über den Main. Unsere Kenntnis von Holzexporten aus dem Steigerwald nach Holland im 18. Jahrhundert,[70] der nur über diese Route erfolgt sein kann, zeigt, dass hier nach wie vor dieselben Transportmecha-

nismen griffen, derer man sich bereits 300 Jahre zuvor für die Lieferungen des Ickelheimer Alabasters aus dem Steigerwald in die Niederlande bedient haben dürfte.

Dass der fränkische Alabaster allem Anschein nach dort noch längere Zeit geschätzt wurde, verdeutlicht eine ganze Reihe von niederländischen bzw. als niederländisch geltenden Bildwerken vom späteren 15. bis ins 17. Jahrhundert.[71] Der Grund hierfür mag im marmorähnlichen Erscheinungsbild und den zugleich viel besseren, materialbedingten Bearbeitungsmöglichkeiten gelegen haben, die eine weitaus virtuosere Behandlung als das harte Kalkgestein zuließen. Gerade für einen marmorgewohnten italienischen Auftraggeber wie im Falle des *Rimini-Altars* mag dies neben der »exotisch« anmutenden, offenkundig nicht-italienischen Art der Figuren den besonderen Reiz ausgemacht haben.[72]

Für einen knappen Zeitraum von wenigen Jahren um 1430 prägte der Meister des Rimini-Altares mit seiner Werkstatt die Alabasterbildhauerei auf dem Kontinent. Einiges spricht für einen Verbund von Werkstätten, unter denen sich die des Rimini-Meisters als richtungsweisend hervortat. Mithilfe eines mehr oder weniger bewusst entwickelten »Brandings« versuchte man wahrscheinlich von den südlichen Niederlanden aus, eine Strategie gegen die umfangreichen englischen Alabasterimporte zu entwickeln.[73] Die Anzahl erhaltener Werke und ihre regionale Streuung lassen vermuten, dass dies zumindest für befristete Zeit funktioniert haben könnte. Brügge dürfte als Zentrum dieser kontinentalen Alabasterproduktion für deren Herstellung und Vertrieb dabei eine zentrale Funktion zugekommen sein. Doch wer hinter dem anonymen Meister des Rimini-Altares steckt, muss weiterhin offenbleiben.

**Literatur**


Allegri, Agostino / Mazzotta, Antonio: Vesperbild. Un percorso attraverso la mostra. In: Ausst.-Kat. Mailand 2018, 35–125.

Auge, Oliver / Hillebrand, Katja (Hg.): Klosterbuch Schleswig-Holstein und Hamburg. Klöster, Stifte und Konvente von den Anfängen bis zur Reformation, Bd. 1. Regensburg 2019.

[Ausst.-Kat. Bamberg 2018]: Ausst.-Kat. Marianische Herren- und Bürgersodalität Bamberg: ein ungeahnter Schatz! 400 Jahre (1618–2018). Bearb. von Norbert Jung. Bamberg, Diözesanmuseum. Bamberg 2018.

[Ausst.-Kat. Brüssel 1977]: Ausst.-Kat. Duitse Middeleeuwse Beeldhouwwerken in Belgische Verzamelingen / Les Sculptures Medievales Allemandes dans les Collections Belges. Hg. von Robert Didier und Hartmut Krohm. Brüssel, Société Générale de Banque, 6.10.–30.11.1977. Brüssel 1977.

[Ausst.-Kat. Cleveland 2023]: Ausst.-Kat. Riemenschneider and Late Medieval Alabaster. Bearb. von Gerhard Lutz. Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 26.3.–23.7.2023. Lewes, UK 2023 (Cleveland Masterwork Series 6).

[Ausst.-Kat. Frankfurt 2017]: Ausst. Kat. In neuem Glanz. Das Schächer-Fragment des Meisters von Flémalle im Kontext (With New Splendour. The Crucified Thief by the Master of Flémalle in Context). Hg. Von Jochen Sander. Frankfurt a. M., Liebieghaus Skulpturensammlung, 15.11.2017–18.2.2018. Regensburg 2017.

[Ausst.-Kat. Gent 2020]: Ausst.-Kat. Van Eyck. An Optical Revolution. Hg. von Maximilian P.J. Martens, Till-Holger Borchert und Jan Dumolyn. Gent, Museum voor Schone Kunsten, 1.2.–30.4.2020. Gent 2020.

[Ausst.-Kat. Hildesheim 2019]: Ausst.-Kat. Zeitenwende 1400. Hildesheim als europäische Metropole. Hg. von Claudia Höhl, Gerhard Lutz und Felix Prinz. Hildesheim, Dommuseum, 1.10.2019–2.2.2020. Regensburg 2019.

[Ausst.-Kat. Leuven 2022]: Ausst.-Kat. Alabaster Sculpture in Europe 1300–1650. Hg. von Marjan Debaene, Leuven, M Leuven, 14.10.2022–26.2.2023. London/Turnhout 2022.

[Ausst.-Kat. Mailand 2018]: Ausst.-Kat. Dürer e il rinascimento tra Germania e Italia. Hg. von Bernard Aikema und Andrew John Martin. Milano, Palazzo Reale 2018. Milano 2018.

[Ausst.-Kat. New York 1968]: Ausst.-Kat. Medieval Art from Private Collections. A Special Exhibition at the Cloisters. New York, The Cloisters, 30.10.1968–30.3.1969. New York 1968.

[Ausst.-Kat. Paris 2009]: Ausst.-Kat. Les premiers retables (XII$^{e}$ – début du XV$^{e}$ siècle). Une mise en scène du sacré. Hg. von Pierre-Yves Le Pogam und Christine Vivet-Peclet. Paris, Musée du Louvre, 10.4.–6.7.2009. Paris 2009.

[Ausst.-Kat. Utrecht / Aachen 2013]: Ausst.-Kat. Mittelalterliche Bildwerke aus Utrecht 1430–1530. Hg. von Dagmar Preising, Truus van Bueren und Sarvenaz Ayooghi. Anlässlich der Ausstellungen Ontsnapt aan de Beeldenstorm. Middeleeuwse Beeldbouwkunst uit Uitrecht, Utrecht, Museum Catharijneconvent, 16.11.2012–24.2.2013, und Made in Utrecht. Meisterwerke Mittelalterlicher Bildhauerkunst 1430–1530, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 14.3.–16.6.2013. Stuttgart 2013.

Blackburn, Bonnie (Hg.): Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays. London 1989.

Blanc, Monique: Retables. La collection du Musée des Arts Décoratifs. Paris 1998.

Blockmans, Wim: Institutionelle Rahmenbedingungen der Kunstproduktion in den burgundischen Niederlanden. In: Franke / Welzel 1997, 11–27.

Boesch, Hans: Heiligtümer, Kleinodien und Ornat der Spitalkirche zum Heiligen Geist in Nürnberg im Jahr 1401. In: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum 2 (1887/1889), 28–31.

Bolton, Jim L. / Guidi Bruscoli, Francesco: When Did Antwerp Replace Bruges as the Commercial and Financial Centre of North-Western Europe? The Evidence of the Borromei Ledger for 1438. In: Economic History Review 61 (2008), 360–370.

Brantley, Jessica / Perkinson, Stephen / Teviotdale, Elizabeth C. (Hg.): Reassessing Alabaster Sculpture in Medieval England. Berlin 2021.

Braunfels, Wolfgang (Hg.): Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann. Berlin 1956.

Bresc-Bautier, Geneviève: Les sculptures européennes du Musée du Louvre. Byzance, Espagne, îles Britanniques, Italie, anciens Pays-Bas et Belgique, pays germaniques et de l'Europe de l'Est, pays scandinaves, Antiques restaurées et copies d'antiques. Paris 2006.

Cheetham, Francis W.: English Medieval Alabasters. With a Catalogue of the Collection in the Victoria and Albert Museum. Oxford 1984.

Cheetham, Francis W.: Alabaster images of medieval England. Woodbridge 2003.

Curman, Sigurd: Sveriges kyrkor, konsthistoriskt inventarium. Närke, Bd. 1. Kyrkor i Glanshammars härad, sydvästra delen. Stockholm 1961.

Dehaisnes, Chrétien: Inventaire sommaire des archives départementales antérieures à 1790: Nord. Archives civiles, Série B. Chambre des comptes de Lille, Bd. 4. Lille 1881.

de Laborde, Léon: Les Ducs de Bourgogne. Études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le Duché de Bourgogne. Seconde partie, tome 1, preuves. Paris 1849.

Dumolyn, Jan: De Brugse Opstand van 1436–1438. Kortrijk 1997 (Standen en Landen 101).

Dumolyn, Jan / Buylaert, Frederik: Van Eyck's World. Court Culture, Luxury Production, Elite Patronage and Social Distinction within an Urban Network. In: Ausst.-Kat. Gent 2020, 84–121.

Elsig, Frédéric / Étienne, Noémie / Extermann, Grégoire (Hg.): Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale. Milano 2009.

Fajt, Jiří / Hörsch, Markus (Hg.): Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Ostfildern 2014 (Studia Jagellonica Lipsiensia 15).

Fircks, Juliane von: Bestandskatalog der Sammlung Nassauischer Altertümer im Museum Wiesbaden: Skulpturen des Mittelalters 1250–1520. Typoskript 2003.

Franke, Birgit / Welzel, Barbara (Hg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Berlin 1997.

Geelen, Ingrid: Jan van Eyck and the Medium of Sculpture. In: Ausst.-Kat. Gent 2020, 364–389.

Gil, Marc / Nys, Ludovic: Saint-Omer gothique. Les arts figuratifs à Saint-Omer à la fin du Moyen Age 1250–1550: peinture, vitrail, sculpture, arts du livre. Valenciennes 2004.

Gliesmann, Niklas / Meier, Esther / Welzel, Barbara (Hg.): 500 Jahre vor Ort. Das Antwerpener Retabel in St. Viktor Schwerte. Berlin 2023

Gómez, Francisco José Galante: La Virgen de la Peña. Un Pregón en su Santuario. Madrid 2006.

Gómez, Francisco José Galante: Una escultura de alabastro producida en los talleres del maestro de Rímini: la Virgen de la Peña, en Betancuria (Fuerteventura). In: Archivo Espanol de Arte 80 (2007), 141–160.

González de Quevedo Ibañez, Miguel / Hildenbrand, Thomas / Theiss, Harald: Material und Werktechnik. Kunsttechnologischer Befund des Rimini-Altars – Experimente zur Bildhauertechnik – Studien zur Oberflächenveredelung und Polychromie mittelalterlicher Alabasterskulpturen. In: Roller / Theiss 2021, 184–227.

Gümbel, Albert: Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte III. Die Malernamen der Nürnberger Meister- und Bürgerbücher 1363–1534 und der Steuerlisten 1392–1440. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 30 (1907), 27–65.

Gunzelmann, Thomas / Kastner, Birgit (Hg.): Vielfalt in der Einheit – Zisterziensische Klosterlandschaften in Mitteleuropa. Fachtagung zum Europäischen Kulturerbejahr, 1.–3. 6. 2018 in Ebrach/Burgwindheim. Lindenberg 2020.

Habicht, Victor Curt: Holzplastiken aus dem Kreis des Meisters des Rimini-Altares. In: Kunstchronik und Kunstmarkt: Wochenschrift für Kenner und Sammler N. F. 34 (1922/23), 501–505.

Hillebrand, Katja / Madsen, Lennart S.: Haderslev. Säkularkanoniker. In: Auge / Hillebrand 2019, 376–403.

Jung, Norbert: »Allzu starker laikaler Charakter?« 400 Jahre Marianische Herren- und Bürgersodalität Bamberg. In: Ausst.-Kat. Bamberg 2018, 2–18.

Kautzsch, Rudolf: Die Alabastergruppe der trauernden Frauen im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. In: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift 7 (1919), 176–184.

Kloppmann, Wolfram: Alabaster. Das Material der Rimini-Werkstatt und seine Herkunft. In: Roller / Theiss 2021, 178–183.

Kloppmann, Wolfram: How to Distinguish Alabaster from Alabaster: Tracing the Material Back from Artwork to the Quarry. In: Ausst.-Kat. Leuven 2022, 24–29.

Kloppmann, Wolfram / Leroux, Lise / Bromblet, Philippe u. a.: A pan-European art trade in the Late Middle Ages: Isotopic evidence on the Master of Rimini enigma. In: Plos One, Online-Ressource 12. 4. 2022 (https://doi.org/10.1371/journal.pone.0265242 [18. 3. 2024]).

Krautheimer, Richard: Ghiberti and Master Gusmin. In: The Art Bulletin 29 (1947), 25–35.

Legner, Anton: Der Alabasteraltar aus Rimini. In: Städel-Jahrbuch NF 2 (1969), 101–168.

Lowinsky, Edward: Jan van Eyck's Tymotheos: Sculptor or Musician? With an Investigation of the Autobiographical Strain in French Poetry from Ruteboeuf to Villon. In: Blackburn 1989, 351–382.

Lutz, Gerhard: Two Standing Apostles (Probably Saint John the Evangelist and Saint Paul), about 1430. In: Ausst.-Kat. Cleveland 2023, 128–135.

Maek-Gérard, Michael: Italien, Frankreich und Niederlande 1380–1530/1540. Melsungen 1981 (Liebieghaus – Museum Alter Plastik. Nachantike großplastische Bildwerke 2).

Medica, Massimo: Una deposizione alabastrina a Bologna nell' ambito del Maestro di Rimini. In: Elsig / Etienne / Extermann 2009, 83–87.

Mergner, Ulrich: Der Waldbau der Ebracher Zisterzienser/The Silviculture oft he Cistercian Monks from Ebrach Abbey. In: Gunzelmann / Kastner 2020, 89–96.

Murat, Zuleika (Hg.): English Alabaster Carvings and their Cultural Context. Martlesham 2019 (Boydell Studies in Medieval Art and Architecture).

Notter, Annick: Fragments d'une splendeur. Arras à la fin du Moyen-Age. Arras 2000.

Paatz, Walter: Eine nordwestdeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzaltären aus der Zeit von 1360 bis 1450. In: Westfalen 21 (1936), 49–68.

Paatz, Walter: Stammbaum der gotischen Alabasterskulptur 1316–1442. In: Braunfels 1956, 127–135.

Pochat, Götz / Wagner, Brigitte (Hg.): Internationale Gotik in Mitteleuropa. Graz 1991 (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24, 1990).

Rief, Michael: Die Technik der Utrechter Holzskulptur. Versuch eines Überblickes. In: Ausst.-Kat. Aachen 2013, 140–145.

Roller, Stefan: Der Rimini-Altar. Meisterwerk in Alabaster. In: Roller / Theiss 2021, 24–105.

Roller, Stefan: The Rimini Altarpiece and Alabaster Sculpture in the Southern Netherlands, around 1430. In: Ausst.-Kat. Leuven 2022, 116–135.

Roller, Stefan: The Master of the Rimini Altarpiece and Contemporaneous Alabaster Sculpture in the Burgundian Netherlands. In: Ausst.-Kat. Cleveland 2023, 56–77.

Roller, Stefan / Theiss, Harald (Hg.): Mission Rimini. Material, Geschichte, Restaurierung. Der Rimini-Altar. München/Berlin 2021.

Scheyer, Ernst: Eine Pariser Alabastergruppe um 1430. In: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Kunstaltertümer 10 (1933), 35–42.

Schmeisser, Iris: Eine »künstlerische Sehenswürdigkeit von einzigartigem Reiz und imposantem Eindruck«. Der Ankauf des Rimini-Altars im Jahr 1913. In: Roller / Theiss 2021, 14–23.

Schmidt, Gerhard: Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven. In: Pochat / Wagner 1990, 34–49.

Scholten, Frits: Acquisitions: Sculpture. In: The Rijksmuseum Bulletin 62 (2014), 288–327.

Seidel, Max: Il mito del ›Maestro di Rimini‹. Riflessioni in merito alla scoperta di un capolavoro. In: Prospettiva 167/168 (2017), 3–41.

Stenzel, Gustav Adolf: Scriptores Rerum Silesiacarum oder Sammlung schlesischer Geschichtsschreiber, namens der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur herausgegeben, Bd. 2. Breslau 1839.

Steyaert, John W.: Late Gothic Sculpture. The Burgundian Netherlands. Gent 1994.

[Swarzenski 1914 a]: Swarzenski, Georg: Salve Crux laudabilis. Zur Aufstellung des Kreuzigungsaltars in der Städtischen Skulpturensammlung zu Frankfurt. In: Frankfurter Zeitung, Morgenblatt, 11. April 1914, 1 f.

[Swarzenski 1914 b]: Swarzenski, Georg: Salve Crux laudabilis! Zur Aufstellung des Kreuzigungsaltars in der Städtischen Skulpturengalerie zu Frankfurt. In: Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung 24 (1914), 379–384.

[Swarzenski 1914 c]: Swarzenski, Georg: Eine deutsch-italische Künstlergeschichte. In: Die Rheinlande. Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung 24 (1914), 385–390.

[Swarzenski 1921 a]: Swarzenski, Georg: Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts. In: Städel-Jahrbuch 1 (1921), 167–213.

[Swarzenski 1921 b]: Swarzenski, Georg: Nordische Gotik und Florentinische Renaissance. In: Genius 3 (1921), 59–65.

Swarzenski, Georg: Der Kölner Meister bei Ghiberti: In: Vorträge der Bibliothek Warburg 6 (1926/27). Leipzig 1929, 22–42.

Theiss, Harald / González de Quevedo Ibañez, Miguel: »Der Alabaster will aber etwas anders behandelt syn …«. Die Konservierung und Restaurierung des Rimini-Altars. In: Roller / Theiss 2021, 228–280.

van den Maagdenberg, Joannes: Die sozialen Netzwerke Brügger Bildhauer. In: Roller / Theiss 2021, 106–115.

Varga, Livia / Beke, László / Jávor, Anna u. a. (Hg.): Bonum ut pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday. Budapest 2010.

Verő, Mária: A Head of St John the Baptist at the Museum of Fine Arts in Budapest From the Workshop of the Rimini Master. In: Varga / Beke / Jávor 2010, 309–322.

Volbach, Wolfgang Fritz: Die gotische Plastik (Die zweite Schenkung von Dr. James Simon ans Kaiser-Friedrich-Museum). In: Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen 41 (1920), Sp. 203–217.

**Anmerkungen**

**1** Zur Erwerbungsgeschichte Schmeisser 2021.

**2** Zum *Rimini-Altar* vgl. jüngst Roller / Theiss 2021. – Roller 2022. – Roller 2023. – Ob es sich bei der Kapelle tatsächlich um den ursprünglich intendierten Aufstellungsort handelt, ist anzuzweifeln. Plausibler erscheint diesbezüglich die ehemalige Franziskanerkirche in Rimini. – Vgl. dazu Roller 2021, 31–34.

**3** Zur Datierung vgl. Roller 2021, 31 f.

**4** Swarzenski 1914 a. – Swarzenski 1914 b. – Swarzenski 1914 c. – Swarzenski 1921 a. – Swarzenski 1921 b. – Swarzenski 1929.

**5** Vgl. dazu umfassend Roller 2021, 36–83.

**6** Vgl. dazu Roller 2021, 49 f. – Theiss / González 2021, 238 f.

**7** Ehemals Victoria and Albert Museum, London. – Zu dieser Gruppe vgl. Roller 2021, 52. – Roller 2022, 124. – Roller 2023, 67 f.

**8** Zu Auftraggeber und ursprünglichem Bestimmungsort vgl. Roller 2021, 32–34. – Roller 2022, 130 f. – Zur Rimini-Pietà bes. Roller 2021, 57 f.

**9** H. 43 cm. – Medica 2009, 83. – Roller 2021, 65, 85.

**10** Retabel 310 × 214 cm. Vier Statuetten gehören nicht zum ursprünglichen Bestand. Höhen der relevanten Figuren zwischen etwa 21 und 35,5 cm. – Roller 2021, bes. 37, 39, 67–69, 71–73.

**11** Roller 2021, 69, 70. – Roller 2022, 127.

**12** Inv. 10677. BLANC 1998, 119 f. – Roller 2021, 67 f., 85. Zugehörig wohl ein Relief der *Verkündigungsmaria* in London, Victoria and Albert Museum, Inv. 6970-1861. – Roller 2021, ebd.

**13** Museum of Fine Arts, Leihgabe aus Privatbesitz, Inv. L-R 85.1997, 17,8 × 22,9 cm. Ausst.-Kat. New York 1968, Kat.-Nr. 46. – Roller 2021, 63.

**14** Landesmuseum Württemberg, Inv. 10069, H. 69 cm. – Kollmann 2000, 164–167, 179, Nr. 1. – Roller 2021, 77, 85, 86, 94, 79, Abb. 100.

**15** Fircks 2003, 69. – Roller 2021, 62, 85, 93.

**16** Inv. WM XXVI,10, 22,5 × 19,2 × 12,5 cm. – Verő 2010, 313 f. – Ausst.-Kat. Hildesheim 2019, 374 f., Kat.-Nr. 72. – Roller 2021, 53, 55 f., 85. – Zu den Johannesköpfen des Rimini-Zirkels vgl. Roller 2021, 53–56.

**17** Intakte Apostel H. 33,5–35,5 cm, Salvator H. 38,5. – Ohlig 1939, 22 f. – Woods 2014, 44. – Roller 2021, S. 39, Abb. 17, S. 80, Abb. 102, S. 81, 85. – Zu diesem Retabel jüngst Gliesmann / Meier / Welzel 2023.

**18** H. 36 cm. – Ausst.-Kat. Brüssel 1977, 37–39, Kat.-Nr. 15. – Roller 2021, 75, 76, 85. Dieser kleinen Marienfigur lassen sich weitere Bildwerke zuordnen: *Jakobus der Ältere und der Jüngere* in Paris, Musée du Louvre, Inv. R.F. 4401 und 4402, sowie ein in Stil und Größe wohl zugehöriger *hl. Petrus* in Richmond, Virginia Museum of Art, Inv. 63.10. Es könnte sich hier ursprünglich um einen Apostelzyklus gehandelt haben. – Roller 2021, 40 f., Abb. 25–27. Ein weiterer *Apostel* oder *Heiliger* in New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 55.20, kann dieser kleinen Gruppe ebenso zugeordnet werden wie ein kleines Relief mit dem *Gebet Christi am Ölberg*, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA 1947.191.231. – Roller 2021, S. 74, Abb. 89, S. 75, Abb. 91.

**19** H. etwa 30 cm. Heute durch eine Kopie ersetzt. – Vgl. Witte 1912, 404–410. – Roller 2021, S. 63, Abb. 69, S. 85.

**20** H. 61 cm. – Notter 2000, 111, Nr. 52. – Woods 2012, 66 f., 69. – Woods 2018, 107, 119. – Roller 2021, S. 65, Abb. 74, S. 68, 76, 81, 85.

**21** H. 46 cm. – Kautzsch 1919. – Scheyer 1933. – Legner 1969, 122–125. – Woods 2012, 65, 73, 76. – Woods 2018, 91, 107. – Roller 2021, 10, 31 f., 46, 47, 74, 84 f., 95. – Roller 2023, 68–70.

**22** Dies geht aus der von ihm verfassten, aber nur in Abschrift erhaltenen *Chronica abbatum Beatae Mariae virginis in Arena* hervor. – Stenzel 1839, 156–286, bes. 223.

**23** H. 36 cm. – Curman 1961, 466–471. – Roller 2021, 74 f., 85.

**24** Wallfahrtskirche Nuestra Señora de la Peña, 21 × 15 × 9 cm. – Gómez 2006. – Goméz 2007. – Roller 2021, 85 f.

**25** Roller 2021, 49–83. – Zum einen machen die häufig sehr schlechten Erhaltungszustände eine Beurteilung der Objekte enorm schwierig. Zum anderen können wir nicht ermessen, ob die überragende künstlerische und handwerkliche Qualität der Frankfurter Figuren den normalen Standard der Rimini-Werkstatt repräsentiert oder ob dort auch eine weitaus breitere Spanne an Qualitäten produziert wurde, um eine möglichst große Klientel mit unterschiedlichen künstlerischen Ansprüchen und finanziellen Mitteln zu bedienen.

**26** Die Blockhöhen der intakten Rimini-Skulpturen bewegen sich zwischen 42,5 und 49,4 cm. Zu den Maßen vgl. Roller 2021, 99, Anm. 5.

**27** Die kopflose *Muttergottes* in Bologna dürfte ursprünglich um die 50 cm hoch gewesen sein (vgl. Anm. 9). Das Relief der *Verkündigungsmaria* in London, Victoria and Albert Museum, Inv. 6970-1861, misst 51 × 43 × 19 cm. Williamson 2002, 64 f., Nr. 2. – Woods 2018, 107, 118. – Roller 2021, 67 f.

**28** So die *Verkündigungsmaria* in Clerques, 61 × 20 × 14 cm, die stehende *Muttergottes* aus Mariäkappel in Stuttgart (vgl. Anm. 14), 69 × 28 × 13,5 cm (mit Krone), die jeweils aus zwei Blöcken bestehen, oder eine *Pietà* in Paris, Musée du Louvre, Inv. R.F. 1807, die mit 95 × 83 × 38 cm die größten Maße innerhalb des Rimini-Zirkels besitzt und aus 15 Blöcken zusammengesetzt ist. – Bresc-Bautier 2006, 352. – Woods 2018, 25 f., 102. – Allegri / Mazzotta 2018, 40. – Roller 2021, 62, 85. – Die absolute Ausnahme bildet der Corpus Christi vom *Rimini-Altar*, der zusammen mit dem zentralen Teilstück des Kreuzes aus einem einzigen Block von erstaunlichen 60 × 55,4 × 13,5 cm gefertigt wurde.

**29** Cheetham 1984, 11, spricht von über 50 vollständig erhaltenen Retabeln und rund 2000 Reliefs und Statuen außerhalb Englands. – Zur englischen Alabasterproduktion vgl. außerdem Cheetham 2003. – Murat 2019. – Brantley / Perkinson / Teviotdale 2021.

**30** Bislang wurden nur bei wenigen Objekten Isotopenuntersuchungen vorgenommen, so dass wir hauptsächlich auf optische Bestimmung angewiesen sind. – Vgl. Kloppmann 2021, 181. – Kloppmann 2022.

**31** Zu den Pietàs des Rimini-Kreises vgl. Roller 2021, 57–63. Zu den Johannesköpfen ebd., 53–56. Zu den Aposteldarstellungen bzw. -altären ebd., 34–48.

**32** Einen Überblick bietet Roller 2021, 34–84.

**33** González / Hildenbrand / Theiss 2021, 203.

**34** Hierzu González / Hildenbrand / Theiss 2021, 201–203.

**35** Als ikonografisch durchaus ungewöhnlich darf die Ausformung des Kruzifixes als Triumphkreuz innerhalb der Kalvarienbergszene bezeichnet werden, und auch der Typus der Kreuzigung mit dem isoliert und gegenüber der Mariengruppe platzierten Johannes entspricht nicht der Norm. Beides ist gewiss auf einen speziellen Auftraggeberwunsch zurückzuführen. – Dazu Roller 2021, 30–32.

**36** Swarzenski dachte an den von Lorenzo Ghiberti hochgelobten Meister Gusmin in Köln, eine These, die Richard Krautheimer später quellenkritisch widerlegte. – Swarzenski 1921 b. – Swarzenski 1929. – Krautheimer 1947.

**37** Paatz 1956.

**38** So bereits Volbach 1920, Sp. 209 f. – Forschungsüberblick bei Maek-Gérard 1981, 150 f. – Woods 2018, 93.

**39** So schlägt Steyaert 1994, 327 f., etwa Thüringen vor. – Seidel 2017, 24–28, plädiert ausgehend von der Breslauer Mariengruppe (Abb. 5) für Paris, kann aber aus methodischen Gründen nicht überzeugen. – Vgl. dazu Roller 2021, 84.

**40** Habicht 1923. – Generell finden sich für die Alabasterskulptur des 15. Jahrhunderts nur in ganz wenigen Fällen Beispiele für stilistisch verwandte Objekte aus anderem Material. Das gilt etwa für Hans Multschers *Trinitätsrelief* in Frankfurt, Liebieghaus Skulpturensammlung, Inv. St. P. 401, oder Tilman Riemenschneiders diverse Alabasterarbeiten. – Ein kleiner von Scholten 2014, 289, dem Rimini-Kreis zugeordneter *Elfenbeinchristophorus* im Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. BK-2014-11, ist eher als Reaktion auf den populären Rimini-Stil zu verstehen.

**41** Woods 2012, 75–77. – Woods 2018, 120–122.

**42** De Laborde 1849, 352 f., Nr. 1196. – Dehaisnes 1881, 133 f.

**43** Ursprünglich in der Abteikirche St. Bavo in Gent. Nach deren Zerstörung im 16. Jahrhundert wurde das Grabmal in die in St. Bavo umbenannte Kathedrale transloziert. – Vgl. Van Den Maagdenberg 2021, 107 f.

**44** Woods 2018, 120.

**45** Lowinsky 1989, 351–382. – Van Den Maagdenberg 2021, 109.

**46** Zur Herstellung von Alabasterfiguren vgl. González / Hildenbrand / Theiss 2021, bes. 200–209.

**47** Das Frankfurter Ensemble aus und die *Pietà* in Rimini (Abb. 6), das *Mailänder Retabel* auf der Isola Bella (Anm. 10) und die *Madonna* in Bologna (Abb. 7).

**48** Der Zyklus in Schwerte (vgl. Anm. 17) umfasste ursprünglich vier Apostel mehr. Das Pariser *Geburtsrelief* dürfte aus einem größeren Retabelkontext unbestimmbaren Ausmaßes stammen, zu dem aber wohl das Relief in London zu zählen ist (vgl. Anm. 12, 27). Die *Verkündigungsmaria* in Clerques ist selbstverständlich um einen *Engel* zu ergänzen, und die Warschauer *Mariengruppe* (Abb. 5) gehörte zu einer Kreuzigungsgruppe, zu der mindestens ein Kruzifix und eine Johannesfigur gezählt haben müssen.

**49** Musée de l'Hôtel Sandelin, Inv. 2911.1–2911.4, H. 22,7–24 cm. Möglicherweise stammen sie vom Hochaltar der dortigen Kirche Notre-Dame, für den der Kanoniker Gauthier Ponche und dessen Bruder Michel im Jahr 1429 einen *Apostelzyklus* aus Alabaster in Auftrag gaben. – Steyaert 1994, 327–329, Nr. 99. – Gil / Nys 2004, 87 f. – Ausst.-Kat. Paris 2009, 175–177, Kat.-Nr. 47. – Woods 2014, 44. – Roller 2021, S. 39, 80, Abb. 103, S. 81, 87, 94. – Drei weitere Apostel in Berlin und Cleveland gehörten möglicherweise diesem Zyklus an. – Roller 2023, 70 und 76 f., Anm. 27 und 28. – Lutz 2023.

**50** H. 34 cm. – Roller 2021, S. 42, 43, Abb. 30, S. 81, 87. – Maße nach Sotheby's London, Old Master Sculpture & Works of Art, 6. 7. 2021, Los 16; vgl. www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/old-master-sculpture-works-of-art/circle-of-the-master-of-rimini-active-circa-1420 (18. 3. 2024).

**51** Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Inv. 1931-197, Schrein 148 × 110,5 × 13,8 cm, Figurenhöhe etwa 25 cm; teilweise stark beschädigt und fragmentiert, das Mittelrelief mit der *Anbetung der Hirten* um 1600 wohl als Ersatz für eine mittelalterliche Geburtsdarstellung erneuert. – Zubek / Spielmann 1994, 149 f. – Woods 2018, 106 f. – Roller 2021, S. 81 f., Abb. 105, S. 87.

**52** Marienkirche, ehem. Kollegiatskapitelkirche, *Apostel* H. 30–32 cm, *Maria* 31,5 cm, *Christus* 34,5 cm (Maße ohne Sockel und Nimbus). – Vgl. Hillebrand / Madsen 2019, 395. – Roller 2021, S. 35, Abb. 9, S. 37, 39.

**53** Blockmans 1997, 20. – Buylaert / Dumolyn 2020, 97. – Gegen Ende des Jahrhunderts wurde es dann von Antwerpen abgelöst. – Bolton / Bruscoli 2008.

**54** Paatz 1936. – Fajt / Hörsch 2014. – Woods 2007.

**55** Blockmans 1997, 11 f.

**56** Woods 2018, 106.

**57** Dumolyn 1997. – Buylaert / Dumolyn 2020, 100.

**58** Legner 1969, 132. – Maek-Gérard 1981, 150. – Woods 2018, 119 f. – Kritisch hierzu Roller 2021, 88–90.

**59** Schmidt 1990, 34 f.

**60** Städel Museum, Inv. 886. – Vgl. Ausst.-Kat. Frankfurt 2017.

**61** Vgl. die Kopie um 1470–1500 in Liverpool, Walker Art Gallery, Inv. WAG 1178. – Ausst.-Kat. Frankfurt 2017, 114–125, Kat.-Nr. 3. – Roller 2021, 90.

**62** 35 × 19 × 8,5 cm. – Woods 2012, 62–65, 69, 73. – Ausst.-Kat. Frankfurt 2017, 140–144. – Woods 2018, 40, 113–117, 119. – Roller 2021, 28, 29, Abb. 3, 45 f., 90. – Roller 2022, 128–130.

**63** Zurecht wurde die Frage aufgeworfen, wer da eigentlich wen zitiert. – Woods 2018, 120. – Einem der jungen Neuerer der Ars nova scheint mir ein solch unkonventioneller Einfall aber weitaus eher zuzutrauen als einem Bildhauer, der – bei all seiner figürlichen und handwerklichen Qualität – sich ikonografisch eher andernorts bediente.

**64** Wolf 2017.

**65** Was allerdings nur noch an der deutlich besser erhaltenen Täuferfigur erkennbar ist. – Geelen 2020. – Roller 2021, 90.

**66** Kloppmann 2021, 182. – Kloppmann / Leroux / Bromblet 2021. – Kloppmann 2022.

**67** Gümbel 1907, 33, Nr. 130. Schriftquellen für den relevanten Zeitraum fehlen leider. – Zur Nürnbergfrage ausführlich Roller 2021, 86 f.

**68** 1401, also noch vor der Rimini-Zeit, sind für die Nürnberger Heilig-Geist-Kirche einige Alabasterfiguren dokumentiert. – Boesch 1887, 29. Über die Herkunft dieser nicht erhaltenen Skulpturen ist jedoch nichts bekannt. Eine um 1430/1440 anzusetzende *Muttergottes* in der Bamberger Martinskirche hat stilistisch nichts mit dem Rimini-Zirkel zu tun und stammt aus Widdern in Württembergisch-Franken. – Jung 2018, 8.

**69** Blockmans 1997, 19. – Zur Einfuhr westfälischer, rheinischer und baltischer Eiche nach Utrecht beispielsweise vgl. Rief 2013, 141.

**70** Mergner 2020.

**71** Z. B. *zwei Apostel* in Frankfurt, Liebieghaus Skulpturensammlung, Inv. 725 und 726, und im selben Museum eine *Heimsuchungsgruppe*, Inv. 751, beide wohl südliche Niederlande, um 1450–1470; ein *liegender trauernder Junge auf Schild und Helm*, New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv. 36.246.2, um 1475–1490; *Porträtrelief Kaiser Karls V.*, Niederlande, um 1530, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. ANSA XII 82, und ebenda eine *Pietà*, Jerome Duquesnoy in Brüssel zugeschrieben, um 1645, Inv. KK 8860. Alle Objekte scheinen dem optischen Befund nach aus dem Rimini-Alabaster gefertigt.

**72** Zu den Malatesta, den Herren von Rimini, als wahrscheinlichen Auftraggebern vgl. Woods 2018, 99–102. – Roller 2021, 33 f.

**73** Allerdings können in einigen Fällen andere Erklärungsmodelle keineswegs ausgeschlossen werden: Mit der Stuttgarter *Madonna* aus Mariäkappel (Anm. 28) etwa zeigen sich eine *hl. Magdalena* im niederbayerischen Landshut-Achdorf, St. Margaret und eine Muttergottes unbekannter Herkunft im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, Inv. Pl.O. 345, so eng verwandt, dass dieselbe Werkstatt außer Frage steht. – Roller 2021, 77, 79, Abb. 101 und 99. Eine *Apostelfigur* in Freising, Diözesanmuseum, Inv. P 145, sowie zwei *Apostel/Heilige* in München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. MA 1024, vor allem aber Inv. MA 1016, lassen die Produktion eines (niederländisch geschulten?) Nachahmers in Süddeutschland möglich erscheinen. – Roller 2021, 42, 44, Abb. 32–34.

# Grenzüberschreitungen zwischen den Königreichen Polen und Ungarn

## Jakob von Sandez und der Hochaltar der Ägidiuskirche zu Bartfeld (Bardejov)

ZOLTÁN GYALÓKAY
(ÜBERSETZUNG AUS DEM POLNISCHEN VON EWA GÓRBIEL)

Die Schöpfer der Skulpturen und Gemälde, die bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts im Grenzgebiet der Königreiche Polen und Ungarn entstanden, bilden eine Schar namenloser Künstler. Der Grund, warum diese Bildschnitzer und Maler bis heute anonym geblieben sind, ist offensichtlich: Es fehlen Dokumente, die Werke mit Namen verbinden würden. Die Forschung zur Kunst jener Zeit geht daher zwei Wege parallel: Zum einen findet sich eine Vielzahl von Werken, die manchmal beidseitig der Grenze so enge stilistische Merkmale aufweisen, dass sie sich zu grenzübergreifenden Werkgruppen verbinden lassen. Zum anderen werden in den Quellen Namen von Malern und Bildschnitzern genannt, ohne dass es möglich wäre, sie mit bestimmten, bis heute erhaltenen Kunstwerken zu verbinden. Eine Ausnahme aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stellt, neben Werken mit unsicherer Zuweisung, der 1427 vollendete Passionsaltar des Thomas von Klausenburg dar, bei dem eine nicht erhaltene, aber in Abschrift überlieferte Inschrift auf der Predella den Namen des Malers nannte.[1]

Man muss sich der Zufälligkeit der Überlieferung gleichermaßen der Werke wie der Quellen bewusst sein. Bei Bränden von Städten und ihren Archiven wurden Dokumente manchmal vollständig vernichtet. Besonders wichtig ist vor diesem Hintergrund das Stadtarchiv von Bartfeld (Bardejov, ungarisch Bártfa), in dem sich ausnahmsweise zahlreiche Schriftstücke erhalten haben, darunter auch solche aus dem 15. Jahrhundert, dem hier unser Interesse gilt. Aufgrund dieser Quellen war es möglich, die Entstehungsgeschichte des Hochaltarretabels der Bartfelder Stadtpfarrkirche St. Ägidius zu rekonstruieren (Abb. 1). Von diesem monumentalen Altaraufsatz hat sich eine einzige Skulptur erhalten, und zwar die des Patronatsheiligen der Kirche (Abb. 2, 4). Den Dokumenten zufolge wurde das Retabel bei dem Maler Jakob von Sandez in Auftrag gegeben. Erstmalig in der Kunsthistoriografie zu den ehemaligen Königreichen Polen und Ungarn sind nicht nur der Text des Vertrags und die Einträge in den Rechnungsbüchern dokumentiert, sondern wir verfügen auch über einen Briefwechsel zwischen dem Auftragnehmer und dem Stadtrat von Bartfeld.[2]

Bevor wir uns jenem grenzüberschreitenden Projekt, nämlich der Ausführung des Bartfelder Retabels durch einen Maler aus Polen, zuwenden, seien einige Daten aus dem Leben des Meisters angeführt.[3] Mit



**Abb. 1** Bartfeld, Stadtpfarrkirche St. Ägidius (Bardejov, Bazilika sv. Egidia) (Foto: Ondřej Žváček, Wikimedia Commons, CC BY 2.5).



**Abb. 2** Hl. Ägidius, um 1465, Bartfeld, St. Ägidius (Bardejov, Bazilika sv. Egidia), H. 194 cm (Foto: Paweł Gąsior).

Sicherheit war er Maler – so bezeichnen die Quellen einstimmig seinen Beruf – und stand über dreißig Jahre lang einer Krakauer Werkstatt vor, bis zu seinem Tod, der spätestens 1479 erfolgte. In den Quellen ist er sowohl als Jakob von Sandez (Neu Sandez, polnisch Nowy Sącz) als auch als Jakob von Krakau (Kraków) belegt. Wegen der dauerhaften Kontakte, die ihn mit Neu Sandez verbanden, wird aber angenommen, dass er eben aus dieser Gegend stammte. Erstmals erwähnt wird er 1443 im Zusammenhang mit der Annahme des Krakauer Bürgerrechts. Der Erwerb des Bürgerrechts war notwendig, damit er eine Malerwerkstatt eröffnen durfte. In den Satzungen der Krakauer Zunft der Maler, Schnitzer und Glaser von 1490 waren die Voraussetzungen für die Führung einer Werkstatt genau festgelegt. Ein Zunftmitglied musste verheiratet sein und ein eigenes Haus besitzen, in dem außer ihm und seiner Familie auch Lehrlinge und Gesellen leben durften.[4] Jakob erfüllte diese Anforderungen zunächst nur teilweise: Er heiratete die Tochter eines Krakauer Bürgers und zog in das Haus seines Schwiegervaters. Nach der Aufteilung von dessen Vermögen im Jahre 1449 fiel das Haus dem Maler und seiner Gemahlin zu.[5] Möglicherweise eröffnete er erst dann eine Werkstatt und begann, Lehrlinge aufzunehmen. Nach Krakau war er aber auf jeden Fall als ausgebildeter Maler gekommen, denn erste Aufträge sind bereits für die Zeit nach seiner Einbürgerung, aber vor der Besitzübernahme des Hauses und der wahrscheinlichen Eröffnung einer eigenen Werkstatt bezeugt.

Im Jahre 1445 führte er nicht näher bezeichnete Malerarbeiten in der Krakauer Marienkirche, der Hauptpfarrkirche der Stadt, aus. 1454, elf Jahre nach seiner Ankunft in Krakau, wird er bereits als Zunftältester der Maler erwähnt, was auf eine hohe soziale Stellung schließen lässt. Im Auftrag von Geistlichen führte er in den Jahren 1455 und 1459 in zwei Kirchengemeinden Reparaturen an Gemälden durch. Für den zweiten Auftrag erhielt er als Bezahlung zwei Mäntel, einen aus Brüsseler und einen aus Florentiner Tuch. 1455 verpflichtete er sich, Bilder anzufertigen, die er nach Lemberg (heute Львів, Ukraine, polnisch Lwów) an einen gewissen Nikolaus Verzynek liefern sollte. Im Auftrag des Krakauer Domherrn Jan Długosz schuf er 1460 einen Fastenvorhang mit Darstellungen der Passion Christi vor einer Stadtansicht Jerusalems. Der Domherr hatte auch die Vorlage für die Bildkomposition bestimmt, nämlich ein Tuch, das die französische Königin einst dem König geschickt hatte. Dieser Vorgang ist ein auf-



**Abb. 3** Heilige Märtyrer, 1467, Flügelbild des Dreifaltigkeitsretabels, geöffneter Zustand, Krakau, Kathedrale (Kraków, katedra wawelska) (Foto: Michał Grychowski).

schlussreiches Beispiel für die Festlegung einer Bildvorlage durch einen mittelalterlichen Auftraggeber. 1465–1466 arbeitete der Maler ferner an einem nicht näher bezeichneten Altaraufsatz für die Pfarrkirche in Neu Sandez. Leider hat sich keines der genannten Werke erhalten.

Die wichtigste Position in der dokumentierten Tätigkeit Jakobs nimmt der Auftrag ein, den ihm der Stadtrat von Bartfeld erteilte. Im Jahre 1460 schloss er mit den Ratsmitgliedern einen Vertrag, in dem er sich verpflichtete, *ain Bilth Sancti Egidii zu machen* (…) *also das dy taffel oder das Bilde sool anrwren an payde wende*.[6] Der Vertragstext legte auch die Form und die Höhe der Bezahlung fest: Für die Ausführung des Auftrags sollte der Maler 100 Gulden und ein Festgewand erhalten. Allerdings zog sich die Erledigung des Auftrags über Jahre in die Länge, vermutlich wegen anderer Werke, die der Maler zur gleichen Zeit ausführte. Zu den Arbeiten, die das Bartfelder Projekt verzögerten, gehörte ein Retabel für die Pfarrkirche in Neu Sandez. Dieser Umstand muss die Auftraggeber von Bartfeld dermaßen verärgert haben, dass sich die Neu Sandezer Ratsmitglieder genötigt sahen, ein Schreiben an sie zu richten mit der Bitte, sich zu gedulden und von strafrechtlichen Konsequenzen gegen Jakob abzusehen.[7] In dem Brief teilten sie mit,



**Abb. 4** Hl. Ägidius, Detail (Foto: Paweł Gąsior).

dass der Maler Neu Sandez noch nicht verlassen habe, weil er verpflichtet sei, eine (in der Quelle nicht näher bezeichnete) *Arbeit* in der dortigen Pfarrkirche zu vollenden. Jakob selbst wird in dem Schreiben als *unser mittewoner* bezeichnet, was bedeuten kann, dass er, obwohl er das Bürgerrecht von Krakau besaß, zugleich auch ein Bürger von Neu Sandez war.[8] Es haben sich außerdem zwei Briefe erhalten, die Meister Jakob persönlich aus Neu Sandez nach Bartfeld sandte. In dem ersten, vom Donnerstag nach dem Pfingstfest 1465 datierten Brief rechtfertigt er die Verzögerungen bei der Ausführung des Auftrags, kündigt aber gleichzeitig an, dass er bald nach Krakau reisen werde, um ein Bildwerk zu holen, das für die Empfänger des Briefes bestimmt sei: *das ich yn kurz mit dem woyne czihen wil ken Crocke noch eynen geschnytinen bilde, das do euch werden sal*[9]. Diese Stelle aus dem Brief wurde in der einschlägigen Literatur mehrfach zitiert. Besonders wertvoll war für die Kunstgeschichte die Information, dass die Skulptur aus Krakau geliefert werden sollte. Ein Abgleich zwischen dem Inhalt des Briefes und dem Wortlaut des Vertrags führte zu der Annahme, dass das im Brief erwähnte Bildwerk mit der Figur des hl. Ägidius identisch ist, die sich als einziger Bestandteil der plastischen Ausstattung des Hochaltarretabels in der Pfarrkirche von Bartfeld erhalten hat.

In dem anderen Brief, den er ein Jahr später, am 1. Mai 1466, aus Neu Sandez schickte, versprach der Maler um Pfingsten nach Bartfeld zu kommen, und bat um eine Anzahlung in Höhe von 7 bis 8 Gulden für den Kauf von Farben in Krakau.[10] Wir wissen nicht, ob sich die beiden Briefe auf dieselbe Reise beziehen. Sollte es sich um zwei Reisen handeln, würde das bedeuten, dass sich Jakob sowohl 1465 als auch 1466 zwischen Neu Sandez, Krakau und Bartfeld bewegte. Betrachtet man aber die Sachverhalte aus beiden Briefen in der Gesamtschau, kommt man zu dem Schluss, dass Jakob erst im Frühjahr 1466 nach Krakau ging und von dort sowohl die ein Jahr zuvor angekündigte Figur, als auch die für die Ausführung des Auftrags benötigten Farben nach Bartfeld brachte.

Jakob kam wie versprochen nach Bartfeld und hielt sich dort in der zweiten Hälfte des Jahres 1466 auf. Im städtischen Rechnungsbuch von 1466 sind unter dem Sammeltitel *Ymago Sancti Egidy Abbatis* die Ausgaben sowohl für das Material als auch die Honorare für die Fertigung des Kunstwerks dokumentiert.[11] Laut dem ersten Eintrag waren einem Maler (war das Meister Jakob?) im Jahr zuvor ganze 100 Floren ausgezahlt worden. Möglicherweise wurde die im Vertrag von 1460 vereinbarte Zahlung aufgrund der Verspätung erst zu diesem Zeitpunkt geleistet. Es muss auch erwähnt werden, dass sich in den Einträgen neben Jakob mehrmals ein weiterer Maler namens Nicolaus findet, der wahrscheinlich sein Gehilfe war. Ferner wird im Rechnungsbuch auch eine, vielleicht längere, Abwesenheit Jakobs – *In Absentia Jacobi* – verzeichnet, was bedeutet, dass der Maler seinen Aufenthalt unterbrach, vielleicht um nach Polen zu reisen und dort die Durchführung anderer Aufträge zu überwachen. Die letzte Zahlung an den Meister wurde *in vigilia omnium Sanctorum* durchgeführt. Zum Schluss wurde die Gesamtsumme der Ausgaben errechnet: 39 ungarische Floren und 27 Denare.[12] Mit Sicherheit war das Retabel vor Ende des Jahres fertiggestellt, da sich im *Liber Ecclesiarum* der Kirche unter dem Jahresdatum 1466 die Notiz findet: *perfecta est Imago et Tabula magna beati Egidii*.[13]

Der Entstehungsprozess des Werkes ist, wie wir gesehen haben, relativ gut dokumentiert, auch wenn sich das Werk selbst, bis auf eine Figur, nicht erhalten hat. Wie bereits erwähnt, geht die Forschung heute allgemein davon aus, dass sich Jakobs Brief über die Lieferung einer Figur aus Krakau eben auf diese erhaltene Skulptur des hl. Ägidius bezieht. Nahezu alle anderen künstlerischen Fragen bleiben offen. Handelt es sich bei der Figur um ein eigenhändiges Werk Meister Jakobs, der urkundlich ausschließlich als Maler bekannt ist? In welcher Beziehung steht die Figur zur Krakauer Bildschnitzerei? Wie war das nicht erhaltene Retabel aufgebaut und wie sah es aus?

In der Literatur wird die Ägidiusfigur traditionell stilistisch mit dem Dreifaltigkeitsretabel in der Krakauer Kathedrale in Verbindung gebracht, das heute in der dortigen Heilig-Kreuz-Kapelle aufgestellt ist. Dieser Altaraufsatz entstand zur selben Zeit, in der das Bartfelder Retabel errichtet wurde. Das Jahr der Fertigstellung des Krakauer Werkes ist überliefert: 1467. Es ist, wie die stilistischen Unterschiede der plastischen wie auch der gemalten Teile belegen, ein Werk mehrerer Hände. Der Name des Meisters, dessen Werkstatt den Auftrag ausführte, ist nicht überliefert, doch aufgrund der stilistischen Merkmale der gemalten Altartafeln wird in ihm Jakob von Sandez vermutet. Hervorzuheben ist dabei, dass die Figur des Heiligen Ägidius in Bartfeld formal nicht mit den Skulpturen des Krakauer Retabels verwandt ist, sondern mit dessen gemalten Tafeln (Abb. 4).

Ausschlaggebend für die Klärung der Autorschaft ist daher die Frage, ob man Jakob ausschließlich als Maler oder auch als Bildschnitzer identifiziert. Diejenigen, die von seinen Fähigkeiten auf beiden Gebieten ausgehen, halten Jakob für den Schöpfer aller genannten Werke und schreiben ihm gelegentlich noch weitere Arbeiten sowohl in Bartfeld, als auch in Kleinpolen zu.[14] Andere wiederum sprechen sich gegen diese Annahme aus, ohne jedoch die Herkunft der Bartfelder Figur aus der Krakauer Werkstatt, in der das Dreifaltigkeitsretabel entstanden ist, in Frage zu stellen.[15] Nach dieser Hypothese soll Jakob in eben dieser Werkstatt die Ägidiusfigur gekauft haben, um sie dann nach Bartfeld zu bringen, was sein Brief an die Ratsmitglieder der Stadt belegt. Die gemeinsamen stilistischen Merkmale, welche die erhaltenen Malereien und die Skulptur aufweisen, zeigen allerdings, dass innerhalb dieser Werkstatt nach einem Stilidiom gearbeitet wurde, dem alle dort



**Abb. 5** Madonna mit Kind, 1470–1480, Lindenholz/Tempera, 59 × 44 cm, ehemals Bartfeld, Stadtpfarrkirche St. Ägidius (Bardejov, Bazilika sv. Egidia), heute Budapest, Ungarische Nationalgalerie, Inv.-Nr. 55.908 (© Szépművészeti Múzeum, 2024).

gefertigten Arbeiten, sowohl plastische als auch malerische, unterworfen waren. Diese Annahme kann durch ein weiteres, stilverwandtes Werk aus der Bartfelder Kirche St. Ägidius bekräftigt werden. Gemeint ist ein Tafelbild mit Maria und dem Jesuskind, heute in der Ungarischen Nationalgalerie (Abb. 5).[16] Es beweist die ehemalige Existenz mindestens je eines Schnitz- und Malwerks mit gemeinsamen Stilmerkmalen in derselben, der Bartfelder Kirche. Unsicher bleibt jedoch, ob Jakob aus Sandez der Meister war, der diesen Stilausdruck prägte.

Die künstlerischen Beziehungen des Bartfelder Altaraufsatzes zur Kunst Krakaus bleiben unklar. Das Retabel in Bartfeld ist nicht erhalten, doch lassen die überlieferten Archivquellen keinen Zweifel daran, dass Meister Jakob den Auftrag als Unternehmer vollständig ausführte.

Der durch Quellen nachgewiesene Aufenthalt des Meisters in Bartfeld in der zweiten Hälfte des Jahres 1466 kann als der Zeitpunkt angesehen werden, zu dem

das große Retabel fertiggestellt und in der Kirche St. Ägidius aufgestellt wurde. Die wenigen Monate reichten nicht nur aus, um den kompletten Aufbau zu bewerkstelligen, sondern auch, um die Tafeln zu malen, zumal die für den Altar bestimmte Skulptur zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich schon aus Krakau eingetroffen war. Bekannt ist, dass Jakob Gehilfen hatte, auf jeden Fall den Tischler Caspar und den bereits erwähnten Maler Nicolaus. Ein Beweis dafür, dass manche Malerarbeiten vor Ort ausgeführt wurden, sind einerseits die von Jakob in einem der Briefe geäußerte Bitte um Geld für den Kauf von Farben in Krakau und andererseits die Eintragungen im Ausgabenbuch der Stadt Bartfeld über die Beträge, die für Malpigmente bestimmt waren.

Im Ganzen betrugen die jährlichen Ausgaben für diese Arbeiten nicht mehr als 40 Floren, was eine vergleichsweise geringe Summe war, auch wenn man die bereits zuvor an den Maler ausgezahlten 100 Floren mitberechnet. Vielleicht war Jakob tatsächlich nur der leitende Unternehmer, der für das ganze Projekt zuständig war, und die Stadt bezahlte die Subunternehmer getrennt. Allerdings ist nicht auszuschließen, dass gerade der günstige Preis den Ausschlag dafür gab, dass Jakob aus Sandez mit den Arbeiten beauftragt wurde. Wirtschaftliche Erwägungen dürften eine bedeutende Rolle gespielt haben, zumal gleichzeitig auch der Umbau des Kirchenchores im Gange war.[17]

Der Einbezug ökonomischer Faktoren in die Entstehungsgeschichte des Retabels eröffnet neue Forschungsmöglichkeiten. Diese Perspektive bietet sich insofern an, als Jakob von Sandez nicht nur Maler, sondern auch Kaufmann war, wie aus einer bisher unbeachteten Quelle hervorgeht. In dem schon erwähnten Brief aus Neu Sandez, in dem Jakob versprach, die Skulptur aus Krakau zu holen, erklärte er, dass er mit Wein dorthin reise. Es ist also offenkundig, dass Jakob mit Wein handelte. Die Vermittlerrolle in diesem grenzüberschreitenden Handel spielten oft Kaufleute aus den Städten Oberungarns, darunter aus Bartfeld. Der Brief wirft auch ein Licht auf die Art, wie die Skulptur befördert wurde. Die Passage des Briefes, in der Jakob berichtet, dass er *mit dem woyne czihen wil ken Crocke noch eynen geschnytinen bilde*, lässt vermuten, dass die Figur mit demselben Wagen, mit dem zuvor der Wein befördert worden war, auf dem Rückweg von Krakau nach Neu Sandez gelangte. Den weiteren Weg von Neu Sandez nach Bartfeld könnte die Figur mit einer anderen von Meister Jakob getätigten Lieferung zurückgelegt haben. In diesem Fall kann man mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass die Produkte der Maler- bzw. Schnitzerwerkstatt zusammen mit anderen Waren transportiert wurden.

Noch eine weitere Stelle aus dem Brief verdient unsere Aufmerksamkeit. Jakob von Sandez beruft sich darin auf den Kaufmann Nikolaus Pesch, einen Bartfelder Bürger, der seine schwierige Lage kenne und die Wahrheit seiner Worte bezeugen könne (*froget Nicolaum pesch kaufmann ewn mitteburgen*).[18] Dies ist ein Hinweis auf eine persönliche und vertraute Bekanntschaft zwischen dem Maler und dem Kaufmann. Dass künstlerische Aufträge durch die Vermittlung von Händlern vergeben wurden, ist ein bekanntes Phänomen. Hier sei nur ein Beispiel aus der Entstehungszeit des Bartfelder Retabels genannt, nämlich die wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Breslau und Nürnberg, die zur Lieferung eines Altarretabels für die Breslauer Elisabethkirche durch den in Nürnberg tätigen Maler Hans Pleydenwurff führten.[19] Der Bartfelder Bürger Nikolaus Pesch war einer der Händler, die auf ihren Geschäftsreisen wohl häufiger die Karpaten überquerten. Es kann gut sein, dass seine Kontakte zu dem Maler, die nicht unbedingt künstlerischer, sondern eher kommerzieller Natur waren – Jakob betrieb ja, wie gesagt, auch ein Handelsgewerbe – als wichtiger, nicht-künstlerischer Faktor dazu beitrugen, dass der Meister den Auftrag von der Stadt Bartfeld erhielt. Diese Bekanntschaft wie auch finanzielle Überlegungen (der günstige Preis?) dürften in diesem Fall eine mindestens ebenso wichtige Rolle gespielt haben wie die Anerkennung der künstlerischen Fähigkeiten des Malers, der seine Dienste anbot.

Möglicherweise liegt hier die Erklärung dafür, dass dessen Werke an einem so weit entfernten Bestimmungsort ihren Platz fanden. Für eine Kunstgeschichte, die lange Zeit in erster Linie nach Spuren künstlerischer Verbindungen suchte, mochte dies ein Randthema sein. Doch zeigt die Vita des Jakob von Sandez, wie vielfältig die Beziehungen waren, auf denen der Erfolg von Werkstätten aufbaute, die Altarretabel herstellten. Dank ihrer breitgefächerten Kontakte und ihrer enormen Mobilität fanden Meister wie Jakob von Sandez Aufträge an fern gelegenen Orten und überquerten dabei wie selbstverständlich auch territoriale Grenzen.

**Literatur**

[Ausst.-Kat. Bratislava 2003]: Ausst.-Kat. Gotika. Dejiny Slovenského Výtvarného Umenia [Gotik. Geschichte der slowakischen Kunst]. Hg. von Dušan Buran. Slovenská národná galéria v Bratislave. Bratislava 2003.

Barral i Altet, Xavier / Lővei, Pál / Lucherini, Vinni / Takács, Imre (Hg.): The Art of Medieval Hungary. Roma 2018 (Bibliotheca Academiae Hungariae – Roma. Studia 7).

Bartlová, Milena: Skulptúra a tabulové maliarstvo 1400–1470 [Skulptur und Tafelmalerei 1400–1470]. In: Ausst.-Kat. Bratislava 2003, 251–273.

Endrődi, Gábor: Winged Altarpieces in Medieval Hungary. In: Barral i Altet / Lővei / Lucherini / Takács 2018, 193–209.

Gadomski, Jerzy: Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500 [Gotische Tafelmalerei Kleinpolens 1460–1500]. Kraków 1988.

Horzela, Dobrosława: Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce około 1440–1477 [Spätgotische Skulptur in Kleinpolen 1450–1477]. Kraków 2012 (Studia do dziejów sztuki średniowiecznej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego 1).

[Kyrik 1992a]: Kyrik, Feliks (Hg.): Dzieje Miasta Nowego Sącza [Geschichte der Stadt Neu Sandez]. Warszawa/Kraków 1992.

[Kyrik 1992b]: Kyrik, Feliks: Mieszkańcy [Einwohner]. In: Kyrik 1992a, 169–178.

Michalczyk, Zbigniew / Timann, Ursula / Walde, Benno: III.55-1: Jagiellonische Bibliothek Krakau/Biblioteka Jagiellońska, Krakow, Kodeks Baltzara Behema, MS 16, fol. 272v – 275v. In: Tacke 2018, Bd. 3, 55–61.

Mihalik, József: Egy művészettörténeti tévedés helyreigazítása. Szandeczi Jakab képíró Bártfán [Die Revision eines Irrtums. Der Maler Jakob von Sandez in Bartfeld]. In: Muzeumi és Könyvtári Értesítő 12 (1918), 191–197.

Mojzer, Miklós (Bearb.): Ungarische Nationalgalerie Budapest. Alte Sammlung. Budapest 1984.

Myskovszky, Viktor: Bártfa középkori műemlékei. A Szent Egyed templomának műrégészeti leirása [Mittelalterliche Denkmäler in Bartfeld. Kunstgeschichtliche Beschreibung der Ägidiuskirche]. Budapest 1879 (Monumenta Hungariae Archeologia, 4/1).

Patała, Agnieszka: Nuremberg and the Late Gothic panel painting in Silesia: selected problems. In: Sarnecka / Fedorowicz-Jackowska 2013, 131–146.

Patała, Agnieszka: Pod znakiem świętego Sebalda. Rola Norymbergii w kształtowaniu późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku [Unter dem Zeichen des Hl. Sebald. Die Rolle von Nürnberg für die Gestaltung spätgotischer Tafelmalerei in Schlesien]. Wrocław 2018.

Polak-Trajdos, Ewa: Więzi artystyczne Polski ze Spiszem i Słowacją od połowy XV do początków XVI wieku. Rzeźba i malarstwo [Künstlerische Beziehungen Polens zur Zips und der Slowakei von der Mitte des 15. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Skulptur und Malerei]. Wrocław/Warszawa/Kraków 1970.

Przybyszewski, Bolesław (Bearb.): Cracovia artificium. Supplementa. Teksty źródłowe do dziejów kultury i sztuki z archiwaliów kurialnych i kapitulnych w Krakowie 1451–1460 [Quellen zur Kultur- und Kunstgeschichte aus den Archiven der Metropolkurie und des Domkapitels Krakau 1451–1460]. Kraków 2001.

Ptaśnik, Jan (Bearb.): Cracovia artificium 1300–1500. Kraków 1917.

Sarkadi Nagy, Emese (Bearb.): Műhelytitkok / Workshop secrets. Rendhagyó kalauz a Keresztény Múzeum középkori magyarországi, valamint a német és osztrák tartományokból származó műalkotásainak gyűjteményéhez / A Unique Guide to the Christian Museum's Collection of Medieval Works from Hungary and the German and Austrian Territories. Esztergom 2018.

Sarnecka, Zuzanna / Fedorowicz-Jackowska, Aleksandra (Hg.): Artistic translations between fourteenth and sixteenth centuries. International seminar for young researchers. Proceedings. Warszawa 2013.

Sroka, Stanisław A.: Średniowieczny Bardiów i jego kontakty z Małopolską [Das mittelalterliche Bartfeld und seine Beziehungen zu Kleinpolen]. Kraków 2010.

Tacke, Andreas (Hg.): Statuta pictorum. Kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches, 5 Bde. Petersberg 2018 (Artifex: Quellen und Studien zur Künstlersozialgeschichte / Sources and Studies in the Social History of the Artist).

**Anmerkungen**

**1** Heute im Christlichen Museum zu Gran (Keresztény Múzeum Esztergom). Sarkadi Nagy 2018, 156–161.

**2** Die Einträge in den Rechnungsbüchern und der Text der erhaltenen Briefe bei Mihalik 1918.

**3** Polak-Trajdos 1970, 100–128. – Sroka 2010, 189–196. – Die Quellen zur Tätigkeit des Meisters gesammelt in: Ptaśnik 1917, Nr. 390, 401, 472, 490. – Przybyszewski 2001, Nr. 410.

**4** Michalczyk / Timann / Walde 2018, 57–59.

**5** Sroka 2010, 189 f.

**6** Zitiert nach Sroka 2010, 190.

**7** Mihalik 1918, 194.

**8** Über Bürger von Krakau, die gleichzeitig das Bürgerrecht von Neu Sandez hatten, siehe Kyrik 1992b.

**9** Zitiert nach Mihalik 1918, 192.

**10** Mihalik 1918, 193.

**11** Mihalik 1918, 195 f.

**12** Mihalik 1918, 196.

**13** Myskovszky 1879, 33.

**14** Polak-Trajdos 1970, 121–143. – Bartlová 2003, 264. – Ausst.-Kat. Bratislava 2003, 264, 705–707, Kat.-Nr. 4.31, 4.32, 4.33 (Milena Bartlová).

**15** Gadomski 1988, 134 f. – Horzela 2012, 148, 197–200, mit älterer Literatur. – Zuletzt Endrődi 2018, 198 f.

**16** Mojzer 1984, Kat.-Nr. 37.

**17** Ausst.-Kat. Bratislava 2003, 646–648, Kat.-Nr. 1.3.30 (Norma Urbanová).

**18** Mihalik 1918, 192.

**19** Patała 2013, 132–135. – Patała 2018, 132–143.

# Von allen Sinnen

## Über eine Zeichnung des Danziger Künstlers Anton Möller d. Ä. aus dem frühen 17. Jahrhundert

WILFRIED FRANZEN



**Abb. 1** Anton Möller d. Ä., Die Fünf Sinne, um 1600/10, Pinsel/Papier, 257 × 385 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-T-1916-28 (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam).

Es ist eine seltsame Gesellschaft, die sich hier in einem nicht näher definierten Innenraum um einen Tisch versammelt hat (Abb. 1): Links sitzt ein älterer Mann, der sich eine Klemmbrille auf die Nase gesetzt hat, um in einem aufgeschlagenen Buch eine Kreuzigungsdarstellung zu studieren. Neben ihm steht ein Musiker, der konzentriert seine Laute stimmt – er hat sein Ohr an den Korpus seines Instruments gelegt und dreht mit seiner Linken an einem Wirbel, während seine Rechte eine Saite anspielt. Sein Nachbar ist ein beleibter Mönch, der in sich versunken einen großen gefüllten Becher an seinen Mund führt. Rechts wird eine Frau im Profil gezeigt, die an einer Blume riecht und zugleich einen kleinen Jungen stützt, der halb entblößt auf dem Tisch liegt. Mit weit geöffnetem Mund und aufgerissenen Augen schaut dieser direkt den Betrachter an. Seine Mimik soll offenkundig den Ausdruck von Schmerz vermitteln, dessen Ursache ein näherer Blick offenbart: Auf seinem Oberschenkel sitzt ein Vogel, der in das Genital des Jungen beißt.

Was wir hier sehen, ist eine Darstellung der Fünf Sinne (Visus/Gesicht, Auditus/Gehör, Gustus/Geschmack, Olfactus/Geruch und Tactus/Gefühl), eine sorgfältig mit schwarzer Tusche ausgeführte Federzeichnung, in die mit weißer Kreide einzelne Höhen gesetzt wurden. Das 257 × 385 mm große Blatt Papier wird heute in den Sammlungen des Amsterdamer Rijksmuseums verwahrt.[1] Auf der Rückseite ist es – ein seltener Glücksfall – mit einer Widmung versehen worden, der wir entnehmen können, dass es sich offenbar um ein Auftragswerk (als Geschenk?) handelt: *Dem Ehrbaren vnd Kunstreichen Herrn Gregor*[…] / *Kongeln des Lheibs*-[…] *Herrn Frid*[…] / *lautenisten vnd musico.* […] *dis Stue*[…] / *macht in Danzick zu guten gedechtnis . 16*[…] / *den 4 maij*. Der Umstand, dass Teile der Inschrift verdeckt und andere nicht entziffert werden können, verhindert eine weitergehende Interpretation der Auftragsumstände. Die Federzeichnung kann dem aus Königsberg stammenden und in Danzig tätigen Maler Anton Möller d. Ä. (1563–1611) zugeschrieben werden.[2] Die beiden lesbaren Ziffern der Datierung weisen auf eine Entstehung im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts hin.

Anton Möller zählt zu den angesehensten Künstlern seiner Zeit in Danzig und wurde mit bedeutenden öffentlichen Aufträgen betraut, wie der Ausschmückung des Großen Saals des Artushofes für die Danziger Bankenbruderschaften. Hier schuf er u. a. für die Schildwand der Gerichtsbank das monumentale Gemälde mit




**Abb. 2** Cornelis Cort (nach Frans Floris), Tactus, 1561, Kupferstich, 209 × 268 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-1950-336 (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam).

der Darstellung des Jüngsten Gerichts, das eine ungewöhnliche, von der Bildtradition abweichende Ikonografie zeigt, indem eine eher weltliche Interpretation des Themas vorgenommen wird (als Kampf zwischen den Tugenden und Lastern).[3] Zugleich hat Möller ein großes Konvolut an Zeichnungen hinterlassen, das zahlreiche Skizzen und Vorstudien, aber auch autonome Werke mit zumeist moralisierenden Darstellungen umfasst, zu denen auch das Amsterdamer Blatt gerechnet werden kann.[4]

Ebenso wie andere serielle Allegorien (zu den Tugenden und Lastern, den Jahresszeiten oder Planeten) erlangte das Thema der Fünf Sinne kurz nach Mitte des 16. Jahrhunderts und ausgehend von den Niederlanden eine ungemeine Popularität.[5] Gedruckte Grafiken zirkulierten in ganz Europa und regten zu Nachahmungen und Weiterentwicklungen an. Die bildkünstlerischen Umsetzungen spiegeln hierbei die ambivalente Bewertung der Sinne wider: Einerseits galten sie als die Organe der Seele, die zur Wahrnehmung der Heilsbotschaft und der göttlichen Ordnung dienten, andererseits wurde eine übermäßige Hingabe an die Sinne den Lastern gleichgestellt.[6] Einen nachhaltigen Einfluss besaß eine von Frans Floris entworfene und von Cornelis Cort gestochene Grafikserie, die 1561 von Hieronymus Cock in Antwerpen veröffentlicht wurde.[7] Das von Floris entwickelte Darstellungsprinzip prägt die Ikonografie der nachfolgenden Fünf-Sinne-Allegorien bis in das frühe 17. Jahrhunderts.[8] Die Darstellung der einzelne Sinne erfolgt in Gestalt weiblicher Personifikationen, denen im Rückgriff auf mittelalterliche Bildtraditionen unterschiedliche Tiere zugeordnet werden (Adler, Hirsch, Hund, Affe und Spinne) und die zusätzlich sinnfällige Attribute erhalten: einen Spiegel, eine Laute, Früchte, Blumen sowie für das Gefühl einen Papagei, der in den Finger der Personifikation beißt (Abb. 2) – letzteres ein Motiv, das unzweideutig sexuell konnotiert war, als Anspielung auf die gängige Wendung *voghelen* (einen Vogel fangen).[9] Floris kombiniert dieses Motiv mit dem erhobenen Zeigefinger der rechten Hand, der als Mahnung zur Mäßigung gedeutet werden kann, und fügt überdies mit einer Schildkröte als Symbol der Keuschheit ein weiteres Tier hinzu.

Eine frühe Rezeption niederländischer Stichserien zu den Fünf Sinnen in Ostmitteleuropa und zugleich bemerkenswerte Variation findet sich am Sarkophag des letzten jagiellonischen Herrschers auf dem polnischen Thron, dem 1572 verstorbenen Sigismund August.[10] Der von einer Danziger Zinngießerwerkstatt geschaffene Zinnsarkophag war noch zu Lebzeiten des Königs begonnen worden.[11] Sein originelles Programm wurde wahrscheinlich von Gelehrten und Humanisten aus dem Umfeld des Königs und möglicherweise unter seiner Mitwirkung entworfen: Anstelle von Schlachtenszenen oder anderen Heldendarstellungen, die zur Verherrlichung des Verstorbenen beitragen sollen, oder biblischer Szenen schmückt hier ein Fünf-Sinne-Programm die Seitenwände. Die Personifikationen sind allerdings – stellvertretend für den Verstorbenen – in Schlaf gefallen und symbolisieren das Ende der sinnlichen Wahrnehmung und damit auch der sinnlichen Freuden. Lateinische Verse begleiten erläuternd die Szenen.[12] Das Gefühl (Tactus) ist an das Fußende des Sarkophags platziert (Abb. 3). Der obligatorische Papagei ist hier auf die Schulter der Personifikation geklettert um sie scheinbar



**Abb. 3** Tactus, Sarkophag König Sigismunds August, 1572, Krakau, Wawel-Kathedrale, Krypta, Zustand während der Restaurierung, Foto: Agnieszka Trzos (aus: Kolendo-Korczak / Trzos 2018).




**Abb. 4** Adriaen Collaert (nach Adam van Noort), Die Fünf Sinne, um 1590, Kupferstich, 222 × 271 mm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. RP-P-BI-6081 (Foto: Rijksmuseum, Amsterdam).

wachzuküssen. Am Kopfende wird als Antithese zu den Sinnen und der Sterblichkeit des Köpers die Personifikation der unsterblichen Seele dargestellt – sie ist bezeichnenderweise als einzige der Personifikationen wach.[13] Eine konkrete Vorlage für die Kompositionen konnte bislang nicht ermittelt werden.[14] Der Künstler bedient sich hier der Motive und einiger Versatzstücke aus der Serie von Cornelis Cort. Ihre Umdeutung ist indes ohne Parallele.

Die Zusammenführung der Sinnes-Personifikationen in einer gemeinsamen Komposition erfolgte um 1590 in den auf Zeichnungen Adams van Noort basierenden Kupferstichen von Antonius Wierix d. J. und Adriaen Collaert.[15] Der Stich Adriaen Collaerts[16] zeigt die Fünf Sinne dabei erstmals als »Tischgesellschafft« (Abb. 4). Das gesamte Setting ist, wenn auch im Freien platziert, als Bordellszene gehalten, indem die einzelnen Personifikationen der hier am Tisch sitzenden männlichen Gestalt die jeweiligen Sinnesfreuden bereiten, womit der negative Aspekt der Sinneswahrnehmungen herausgestellt wird. Entsprechend wird der Mensch in der lateinischen Bildunterschrift zur Mäßigung und zu einem umsichtigen Umgang mit den Sinnen aufgefordert.[17]

Gegenüber diesen älteren Allegorien wartet Anton Möller d. Ä. mit einer anderen Lösung auf: Er vereint alle Sinne in einer (angedeuteten) häuslichen Szenerie und gibt den Personifikationen ein alltägliches Antlitz. Für seine Komposition bedient sich Möller der auf Aristoteles zurückgehenden Hierarchisierung der Sinne, nach der das Sehen als wichtigster Sinn eingeordnet wird, gefolgt vom Hören, Schmecken, Riechen und Fühlen, und bringt dies prononciert zum Ausdruck. Das Sehen dient dem Studium geistlicher Bücher und Darstellungen. Das Hören, durch den Vorgang des Stimmens nochmals betont, ist mit dem mutmaßlichen Auftraggeber, dem »Lautenisten und Musiker«, verbunden. Die »niederen« Sinne sind hingegen in die rechte Hälfte gedrängt. Möller nutzt die Darstellung des Geschmacksinns für eine Kritik am Mönchtum mit der karikierenden Zeichnung eines trinksüchtigen Mönchs – ein Motiv, das sich wiederholt in seinem zeichnerischen Œuvre findet.[18] Das Riechen ist bezeichnenderweise mit der einzigen Frau in dieser Runde verbunden und ist gerade in der Gegenüberstellung mit dem frommen Sehen als eitler, wenig nützlicher Sinn zu verstehen. Für das Fühlen als niedrigsten Sinn wählt der Künstler schließlich eine bemerkenswerte Variation der Tactus-Ikonografie. Möller erlaubt sich hier einen aus heutiger Sicht befremdlichen – grenzüberschreitenden – Scherz: Einerseits verharmlost und entsexualisiert er die Darstellung, indem er das erotische Element der weiblichen Allegorie durch ein unschuldiges Kleinkind ersetzt, das




**Abb. 5** Anton Möller d. Ä., Die Fünf Sinne (*Vive memor Christi*), 1609, verschollen, Foto: Muzeum Narodowe w Gdańsku (aus: Mielnik 2019).

das Gefühl als Schmerz erlebt. Das Wissen um die tiefere Bedeutung des Vogelbisses wird aber zugleich durch den Biss in das Genital des Jungen explizit vor Augen geführt. Und doch schwingt bei aller sexuellen Konnotation möglicherweise noch eine andere Bedeutung mit: Die Art und Weise, wie der Knabe auf dem Tisch liegend dem Betrachter präsentiert wird, weckt Assoziationen mit Darstellungen des Jesuskinds bei der Beschneidung Christi[19] – der Vogelbiss ließe sich dementsprechend als Anspielung auf die Zirkumzision interpretieren.

Das Thema der Fünf Sinne verarbeitete Anton Möller d. Ä. in ähnlicher Weise offenbar noch ein weiteres Mal: So ist eine Variante der Amsterdamer Komposition mit einer 1609 datierten und mit dem Monogramm des Künstlers versehenen Zeichnung überliefert, von der wir gleichwohl nur eine Fotografie kennen, sodass sich ihre Echtheit nicht mehr verifizieren lässt (Abb. 5).[20] Es handelt sich um eine, wie älteren Beschreibungen zu entnehmen ist, weiß gehöhte Feder- und Tuschezeichnung auf blau grundiertem Papier, das ca. 340 × 400 mm maß. Sie ist mit VIVE MEMOR CHRISTI betitelt. Der Künstler verknüpft hier auf geschickte Weise die Fünf-Sinne-Allegorie mit dem Vanitas-Thema. Erneut ist es eine häusliche Szenerie mit einem ähnlichen Setting und z. T. übereinstimmendem Personal. Der Greis mit Brille studiert hier einen Totenschädel, der neben einem mit Klammern verschlossenen Buch liegt, dessen Buchdeckel mit MEMOR VIVE MEMOR AET.I beschriftet ist. Eine Matrone hinter ihm blickt über seine Schulter hinweg ebenfalls auf den Schädel. Das »Hören« repräsentiert eine junge Frau, die hinter dem Tisch steht und mit erhobenem Zeigefinger auf eine tickende Wanduhr weist, die mit dem Schriftzug MEMENTO MORI versehen ist. Mit ihrer Linken umfasst sie ein Kind, das auf dem Tisch liegt und versonnen an einer Rose schnuppert. Auch die beiden weiteren »niederen« Sinne werden durch Kinder repräsentiert, die die Zeichen der Vergänglichkeit nicht wahrnehmen: ein Junge, der eine Birne isst und eine Hand begehrlich nach weiteren Früchten auf dem Tisch ausstreckt, sowie ein weiterer Knabe, der von einem kleinen, auf dem Tisch tobenden Hund in den Finger gebissen wird.

In seinen beiden Zeichnungen nimmt Anton Möller die erzählerischen Genredarstellungen der Fünf Sinne vorweg, die sich im Laufe des 17. Jahrhunderts etablieren sollten. Dort dominieren die moralisierenden Aspekte zu den Lastern, insbesondere der Völlerei und Wollust. Diese Aspekte spielen bei Möller eine nur untergeordnete Rolle. Vielmehr erprobt er in seinen Zeichnungen eine Verknüpfung mit neuen Bedeutungsebenen und gelangt auf diese Weise zu durchaus singulären Bilderfindungen.

**Literatur**

[Ausst.-Kat. Stuttgart 1980]: Ausst.-Kat. Zeichnung in Deutschland. Deutsche Zeichner 1540–1640. Hg. von Heinrich Geissler. Stuttgart, Staatsgalerie, 1. 12. 1979–17. 2. 1980. Bd. 2. Stuttgart 1980.

Cavalli-Björkman, Görel (Hg.): Netherlandish Mannerism: Papers Given at a Symposium in the Nationalmuseum Stockholm, Sept. 21–22, 1984. Stockholm 1985.

Czyż, Anna Sylwia: Śpiące Zmysły i Nieśmiertelna Dusza, czyli wizja życia wiecznego na sarkofagu Zygmunta Augusta [engl. Zusammenfassung: The Sleeping Senses and the Immortal Soul as a Vision of Eternal Life of Zygmunt Augusts' Sarcofagus]. In: Saeculum Christianum. Pismo historyczno-społeczne 7/2 (2000), 181–197.

De Jongh, Erik: Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de eeuwse genrevoorstellingen (Double Entendre in Some 17th-Century Genre Subjects). In: Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art 3/1 (1968/69), 22–74.

Gyssling, Walter: Anton Möller und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte der niederdeutschen Renaissancemalerei. Strassburg 1917 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 197).

Harasimowicz, Jan: Der Danziger Maler Anton Möller als Bürger seiner Stadt und eifriger Moralist im Geiste der lutherischen Reformorthodoxie. In: Muller 1997, 77–104.

Kaufmann, Hans: Die Fünfsinne in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Breslau 1943.

Kolendo-Korczak, Katarzyna / Trzos, Agnieszka: Cynowe sarkofagi Zygmunta Augusta i Anny Jagiellonki. Konserwacja i restauracja, historia, wymowa ideowa / Tin sarcophagi of Sigismund Augustus and Anna Jagiellon. Conservation and restoration, history, ideological meaning. In: Ochrona Zabytków 2018, 61–106.

Mielnik, Magdalena: Tematyka moralistyczna w gdańskiej sztuce świeckiej XVI i XVII wieku [Moralistische Themen in der Danziger weltlichen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts]. Gdańsk 2019.

Muller, Franck: Art, religion, société dans l'espace germanique au XVI$^{e}$ siècle. Actes du colloque Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 21–22 mai 1993. Strasbourg 1997.

[NHD Collaert V]: The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. The Colaert Dynasty Part V. Ouderkerk aan den Ijssel 2005.

[NHD Cort III]: The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Cort Part III. Ouderkerk aan den Ijssel 2000.

[NHD Hendrick Goltzius II]: The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Hendrick Goltzius Part II. Ouderkerk aan den Ijssel 2012.

[Nordenfalk 1985a]: Nordenfalk, Carl: The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 48 (1985), 1–22.

[Nordenfalk 1985b]: Nordenfalk, Carl: The Five Senses in Flemish Art before 1600. In: Cavalli-Björkman 1985, 135–154.

Renger, Konrad: Lockere Gesellschaft. Zur Ikonografie des verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei. Berlin 1970.

Tietze, Hans (Bearb.): Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus, Bd. 1: Text. Wien 1933 (Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina 4).

Tuchołka-Włodarska, Barbara: Z badań nad sarkofagiem króla Zygmunta Augusta. In: Biuletyn Historii Sztuki 1986, Nr. 2–4, 221–245.

Tylicki, Jacek: Nowożytne malarstwo i rysunek w Elblągu do 1772 r. [Frühneuzeitliche Malerei und Zeichnung in Elbing bis 1772]. Elbląg 2001.

Tylicki, Jacek: Rysunek gdański ostatniej ćwierci XVI i pierwszej połowy XVII wieku [Danziger Zeichnung des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts]. Toruń 2005.

**Anmerkungen**

**1** Inv.-Nr. RP-T-1916-28. – Siehe Tylicki 2001, 190. – Tylicki 2005, 47, 196, Nr. VIII/S 4 (mit weiterer Literatur). – Mielnik 2019, 167. – Das Blatt wurde 1916 im Amsterdamer Kunsthandel erworben.

**2** Die Zuschreibung erfolgte erstmals durch Hans Tietze. Tietze 1933, 70, Nr. 619. – Zur Transkription der Inschrift siehe Tylicki 2005, 196.

**3** Harasimowicz 1997, 78–81, 84 f. – Tylicki 2005, 20–23. – Das 7,80 m hohe und 6 m breite Leinwandgemälde ist im März 1945 verbrannt.

**4** Zu den Zeichnungen Möllers siehe Gyssling 1917. – Tylicki 2005, 177–212.

**5** Zur Geschichte der Fünf-Sinne-Darstellungen in Mittelalter und Früher Neuzeit siehe insbes. Nordenfalk 1985a und 1985b. – Vgl. Kaufmann 1943.

**6** Siehe Nicolaus Brontius: *Libellus compediarum*. Antwerpen 1541. Zu Brontius und der mittelalterlichen Lastertradition Renger 1970, 121–124.

**7** NHD Cort III, 108, 204–208.

**8** Als Anregung diente Frans Floris sehr wahrscheinlich die 1544 datierte Stichserie von Georg Pencz. – Nordenfalk 1985a.

**9** Siehe hierzu De Jongh 1968/69, 27. – Im Wörterbuch des Cornelis Kiel (Etymologicum Teutonicae linguae, sive dictionarium Teutonico-Latinum. Antwerpen 1599) heißt es zum Eintrag *Voghelen* entsprechend: *coire, rem veneream exercere*.

**10** Hierzu zuletzt: Kolendo-Korczak / Trzos 2018, 68–83.

**11** Der königliche Verwalter Franciszek Wolski, der mit der Herstellung des Sarkophags beauftragt war, hielt sich von Mitte März bis Ende Juli 1672 in Danzig auf. Der Auftrag ist in den Krakauer Quellen außerordentlich gut dokumentiert. – Kolendo-Korczak / Trzos 2018, 68 f. – In den Dokumenten sind die Kosten für die Herstellung des Sarges aufgeführt: Honorare für den Bildhauer, der die Gussformen herstellte, den Zinngießer und den Goldschmied sowie die Kosten für den Transport nach Warschau.

**12** Visus: NEC NON MAGIS ASPICIVNT OCVLI MORTALIA TRISTES, Auditus: NEC GRAVIS AVDITVS LIQVIDO CAPIT AERE VOCES, Gustus: NEC DVLCES SENTIT FLACCENS LINGVA SAPORES, Olfactus: NEC FLORES VERNI POSSVNT RELEVARE CEREBRVM, Tactus: MEMBRA STVPENT OMNIS MOTVS TACTVSQVE RECESSIT, Anima Immortalis: AT MENS MORTE CARET, TENVES EVECTA SVB AVRA. – Siehe Kolendo-Korczak / Trzos 2018, 72.

**13** Zur Deutung siehe Tuchołka-Włodarska 1986. – Czyż 2000.

**14** Czyż 2000, 185 f., 193

**15** Nordenfalk 1985b, 150.

**16** NHD Collaert V, 1397.

**17** *Accipe homo quae quinque ferunt tibi munera sensus / Ne te quos tibi jam cernis famalarier ultro / Accipe & oblatis prudentius utere donis / His famulum adfectus reddat male suada cupidio*.

**18** Ausst.-Kat. Stuttgart 1980, 160, Kat.-Nr. o 16.

**19** Vgl. z. B. den Kupferstich von Hendrick Goltzius. – NHD Hendrick Goltzius II, 11.

**20** Auf der Rückseite sollen sich Studien mehrerer weiblicher Figuren im Stile Möllers befunden haben. Gyssling 1917, 69. – Tylicki 2005, 209 f., Nr. VIII nz-s 15.





# Kritische Beiträge zur Kunst-geschichte

# »Mystischer Schlummer«

## Überlegungen zur Schlafsymbolik der Christus-Johannes-Gruppe

TOBIAS FRESE

Kaum ein anderes Bildwerk des Mittelalters regt bis heute die Imagination so stark an wie die sog. Christus-Johannes-Gruppe (Abb. 1).[1] Die anhaltende Faszination liegt sicherlich darin begründet, dass hier zwei Figuren der christlichen Heilsgeschichte – Jesus und sein Lieblingsjünger – zu sehen sind, aber weder Attribute die beiden Figuren festlegen, noch ein narrativer Zusammenhang unmittelbar ersichtlich ist. Derart entkontextualisiert eignet dem Bildwerk eine semantische Offenheit, die zu subjektiven Projektionen geradezu einlädt.[2]

Der Reiz der Darstellung liegt dabei, wie schon oft bemerkt, in ihrem scheinbar privaten, gleichsam ›unkirchlichen‹ Charakter:[3] Zwei Männer sitzen in inniger Verbundenheit beieinander, wobei der jüngere sein Haupt geneigt hat und sich an die Brust des älteren schmiegt. Seit der kunsthistorischen Wiederentdeckung dieses Bildes im frühen 20. Jahrhundert war es vor allem die Darstellung des schlafenden Johannes, der die einfühlende Interpretation vieler intellektueller Persönlichkeiten angeregt hat. So bemerkte Georg Dehio die hingebungsvolle »Schlaftrunkenheit«[4] dieser Figur, Manfred Hausmann war fasziniert von dem Jünger, der »schläft und träumt und tastet«[5] und Romano Guardini sprach vom »mystischen Schlummer«,[6] der in dieser Gruppe zur Anschauung komme.

Gegenüber dem schwärmerischen Tenor dieser Stimmen muss allerdings betont werden, dass dem Schlaf (*dormitio, somnus*) in der christlichen Vorstellungswelt des Mittelalters zunächst keineswegs eine positive Bedeutung zugesprochen wurde. Im Gegenteil: Seit frühester Zeit galt die Wachsamkeit (*vigilantia*) als eine der zentralen ethischen Forderungen des Christentums.[7] Schon Jesus hatte am Ölberg seine Jünger – Petrus, Jakobus und Johannes – ermahnt, zu wachen und zu beten, um nicht »in Versuchung zu fallen« (Mk 14,38). Mit Blick auf die Wiederkunft Christi forderte Paulus: »Lasst uns nicht schlafen wie die andern, sondern lasst uns wachen und nüchtern sein« (1. Thess 5,2–6). In Spätantike und Mittelalter avancierte dieses Wachsamkeitsgebot zu einer zentralen monastischen Tugend. So forderte die Regel des Hl. Benedikt, dass die Mönche mit Kleidung und Gürtel zu schlafen hätten und sich auch während der Nachtruhe »stets bereit« halten sollten (RB, Kap. 22).

Vor diesem Hintergrund ist der in den Christus-Johannes-Gruppen dargestellte Schlaf also durchaus nicht selbstverständlich – vor allem, wenn man bedenkt, dass die großformatigen Bildwerke aus Holz offenbar auf Altären in Frauenklöstern ihren Platz hatten. Erklärungsbedürftig, ja geradezu sinnwidrig, erscheint dieses Motiv aber auch im Kontext des letzten Abendmahls (Abb. 2).[8] In den entsprechenden Evangelien-Berichten wird ein schlafender Jünger nicht erwähnt. Im Johannes-Evangelium, das am ausführlichsten vom letzten Abendmahl berichtet, wird dem »Jünger, den Jesus liebte«, sogar eine sehr aktive Rolle in dieser Episode zugesprochen. Nach dem dramatischen Höhepunkt, der Verratsankündigung Jesu, heißt es: »Einer von seinen Jüngern lag bei Tisch an der Brust Jesu, der, den Jesus liebte. Diesem nun winkte Simon Petrus zu und sagte zu ihm: ›Sprich, wer ist es, von dem er redet?‹ Der lehnte sich also an die Brust Jesu und sagt zu ihm; ›Herr, wer ist es?‹« (Joh 13, 23–25).



**Abb. 1** Christus-Johannes-Gruppe, frühes 14. Jh. Berlin, Staatliche Museen, Bode-Museum (Foto: Andreas Praefcke, Public domain, via Wikimedia Commons, URL:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apostel_Johannes_an_der_Brust_Christi_Bodenseegebiet_um_1310.jpg).

Welche Bedeutung kommt nun der Darstellung des Schlafs zu, die in Bildern des letzten Abendmahls seit dem 12. Jahrhundert anzutreffen ist und bei den überlieferten Christus-Johannes-Gruppen niemals fehlt? Keineswegs handelt es sich bei diesem Motiv um ein künstlerisches Missverständnis, also um eine »nachträgliche Fehlinterpretation«[9] einer biblischen Textstelle, wie schon vermutet wurde. Vielmehr verweist



**Abb. 2** Letztes Abendmahl, um 1280, Straßburg, Münster, Tympanon des westlichen Mittelportals (Hamann, Richard: Das Straßburger Münster und seine Bildwerke. Berlin 1928. Taf. 66).

dieses charakteristische Motiv zum einen auf die Brautthematik des Hohenliedes und zum anderen auf die Legende von der Berufung des Johannes, wie sie schon in frühchristlicher Zeit kolportiert wurde.[10]

In denkbar lapidarer Weise wird dieser Vorstellungskomplex in einer Handschrift vor Augen geführt, die um die Mitte des 12. Jahrhunderts in Salzburg hergestellt wurde und in der Stiftsbibliothek von Admont (Steiermark) aufbewahrt wird (Abb. 3).[11] In der sparsam kolorierten Federzeichnung ist links eine Frau in reicher Kleidung zu sehen, die ihre Hand unter das Kinn geführt hat. Daneben ein Jüngling mit Heiligenschein, der offenkundig von der Frau wegschreitet, wobei er sich gestikulierend nochmals zu ihr umwendet. Rechts platziert sind sodann Jesus und Johannes – es handelt sich hier um eine der ältesten bekannten Darstellungen einer Christus-Johannes-Gruppe überhaupt. Auf dem oberen Rand der Rahmung wird diese Miniatur von einer Inschrift kommentiert. Hier heißt es: *Tu leve coniugis pectus respuisti super pectus domini Iesu recumbens* (»Du hast die weiche Brust Deiner Gattin verschmäht, um an der Brust des Herrn Jesu zu liegen«).[12]

Text und Bild thematisieren hier explizit die Legende von der Berufung des Johannes, die nach altkirchlicher Überlieferung auf einer Hochzeit erfolgt sein soll.[13] Die Admonter Miniatur veranschaulicht dies auf äußerst knappe Weise: Johannes verlässt seine Braut und findet seinen Bräutigam; er tauscht die weltliche Liebe gegen die spirituelle Liebe ein. Die im Bild differenziert dargestellte Gestik Jesu verweist direkt auf das Hohelied, die *Cantica Canticorum*. So heißt es im 2. Kapitel des Hohenliedes vom Geliebten: »Seine Linke liegt unter meinem Haupt und seine Rechte umarmt mich« (Ct 2,6). Und weiter ist zu lesen: »Ich beschwöre Euch, Jerusalems Töchter, was wollt ihr stören, was wollt ihr wecken die Liebe, ehe ihr es selbst gefällt?« (Ct 2,7).

Beide charakteristischen Motive der Christus-Johannes-Gruppe – die Umarmung und der Schlaf – rekurrieren auf diese Verse des Hohenlieds.[14] Was aber hat es mit dem Schlaf in diesem Fall auf sich? Warum soll die Geliebte nicht geweckt werden?

Offensichtlich waren dies Fragen, deren Beantwortung schon im Mittelalter nicht ganz einfach war. Eine wertvolle Schriftquelle des 12. Jahrhunderts ist diesbezüglich eine Hohelied-Predigt Bernhards von Clairvaux, in der sich der Zisterzienserabt ausführlich mit der Bedeutung des *somnus* befasst:[15] In dieser Predigt betont Bernhard zunächst, dass der betreffende Hohelied-Vers den Leser durchaus »verwirren« könne, sei doch in der Bibel an anderen Stellen explizit vom Gebot zur Wachsamkeit bzw. von der Aufforderung, »vom Schlafe aufzustehen« (*de somno surgere*) die Rede.[16] Der Schlaf der Braut sei aber, so Bernhard, weder mit dem »angenehmen Entschlummern des Leibes« (*dormitio corporis vel placida*), noch mit dem sündhaften »Entschlafen im Tod« (*obdormitur in morte*) zu verwechseln.[17] Vielmehr müsse das Schlafen im Hohenlied als ein Zustand der Entrückung verstanden werden, der wiederum mit vollem Recht ein »Tod« (*mors*) genannt werden könne – ein Tod, der »jedoch nicht aus dem Leben, sondern aus den Schlingen des Lebens reißt« (*quae tamen non vita, sed*



**Abb. 3** Die Berufung des Johannes, Mitte 12. Jh. Admont, Benediktinerstift, Ms. 289, fol. 56r (URL: https://manuscripta.at/diglit/AT1000-289/0113).



**Abb. 4** Der Traum Jakobs und Christus mit den »Gerechten«, um 1225. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1179, fol. 12r (https://search.onb.ac.at/permalink/f/sb7jht).

*vitae eripiat laqueis*).[18] Diesen Schlingen könne man immer dann entkommen, »wenn die Seele durch einen heiligen und kraftvollen Gedanken sich selbst entrissen wird« (*quoties sancta aliqua et vehementi cogitatione anima a seipsa abripitur*).[19] Bernhards Predigt kulminiert schließlich in dem Bekenntnis:

*Utinam hac morte ego frequenter cadam, ut evadam laqueos mortis, ut non sentiam vitae luxuriantis mortifera blandimenta, ut obstupescam ad sensum libidinis, ad aestum avaritiae, ad iracundiae et impatientiae stimulos, ad angores sollicitudinum et molestias curarum! Moriatur anima mea morte iustorum, ut nulla illaqueet iniustitia, nulla oblectet iniquitas.*

»Könnte ich nur häufig diesem Tod verfallen, um den Schlingen des Todes zu entkommen, um die todbringenden Schmeicheleien dieses lustvollen Lebens nicht zu fühlen, um abgestumpft zu sein gegenüber der Empfindung der Begierde, der Glut der Habgier, den Stacheln des Zornes und der Ungeduld, dem angstvollen Kummer und den drückenden Sorgen! Würde meine Seele nur den Tod der Gerechten sterben, damit keine Ungerechtigkeit sie einfange, kein Unrecht sie ergötze!«[20]

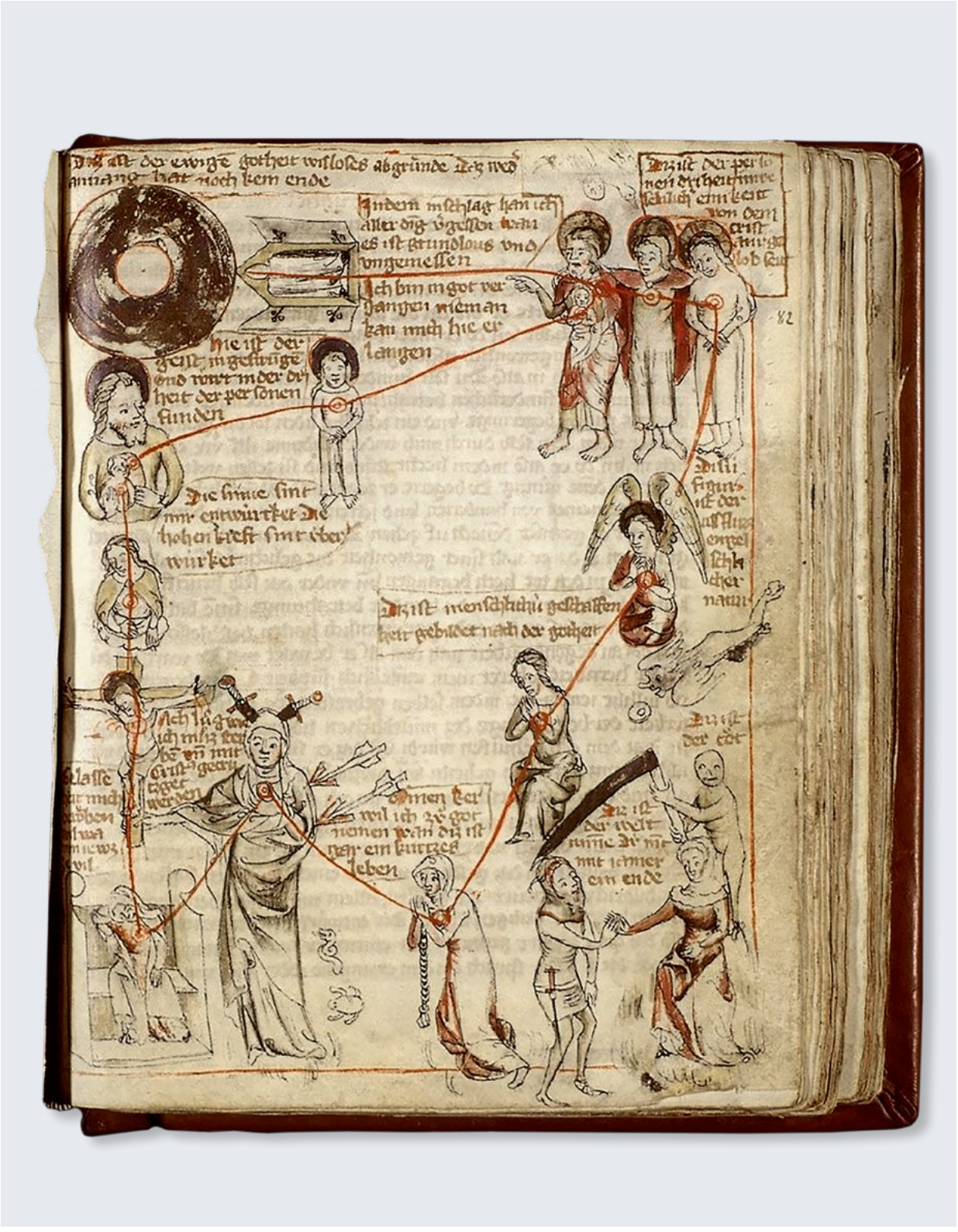


**Abb. 5** Seuses »mystischer Bildkreislauf«, um 1370. Strasbourg, Bibliothèque Nationale et Universitaire, Ms. 2.292, fol. 82r (Open Source; URL: https://www.numistral.fr/ark:/12148/btv1b10224795t/f169.item).

Wie eine späte Illustration dieses Gedankens wirkt eine Miniatur in einer *Bible moralisée*, die in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird.[21] Auf fol. 12r dieser Handschrift wird in zwei übereinander angeordneten Medaillons der Jakob-Traum von der Himmelsleiter (Gen 28,11) mit dem Schlafen des Johannes an der Brust Christi verglichen (Abb. 4). Interessant ist nun, dass in diesem typologischen Vergleich nicht, wie man meinen könnte, der visionäre Aspekt,[22] sondern das Moment der spirituellen Weltentsagung ausschlaggebend ist. So heißt es im lateinischen Kommentar daneben: *Hic per iacob iustos intelliguntur quia carnalibus cessantes desideriis in lapide angulari christo iesu qui sanctorum est requies capite inclinato corde humiliato et corpore castigato quiescunt*. »Hier werden durch Jakob die Gerechten bezeichnet, weil sie den fleischlichen Begierden entsagt haben und auf dem Eckstein Jesus Christus, welcher der Ruheort der Heiligen ist, mit geneigtem Haupt, demütigen Herzen und keuschem Körper ruhen«.

In der Miniatur daneben ist in der Mitte Christus mit seinem Lieblingsjünger zu sehen. Flankiert wird dieses Paar von drei Amtsträgern – einem weltlichen und zwei kirchlichen: Direkt über Johannes, der sein Haupt hier auf die Rechte gestützt hat, ist ein Bischof mit Mitra und einem geschlossenen Buch zu sehen. Auf der anderen Seite hat ein Mönch mit Tonsur und aufgeschlagenem Codex Platz genommen; dahinter ist ein König mit Krone zu erkennen. Alle Figuren sind der zentralen Christus-Figur zugeneigt und haben die Augen geschlossen. Wie es der Text-Kommentar erläutert, sind hier – ganz im Sinne Bernhards – die »Gerechten« (*iusti*) zu sehen, deren Schlaf die Demut und Abkehr von »fleischlichen Begierden« (*carnalibus cessantes desideriis*) vor Augen führt.

Wie steht es aber um die großformatigen Christus-Johannes-Gruppen des 14. Jahrhunderts, die vor allem in Dominikanerinnen-Konventen des alemannischen Raums verbreitet waren? Galt für die Nonnen, die vor diesem Bildwerk beteten, andere geistige Voraussetzungen? Wurde der Schlaf des Johannes, wurde dessen *minnekliche ruwe*[23] in diesem Milieu anders, womöglich sinnenfreudiger, bewertet? – Auch wenn die in den Nonnenkonventen gepflegte Christus- und Johannesminne starke ekstatische, visionäre und erotische Züge aufweisen konnte,[24] so muss betont werden, dass der mystische Topos vom Schlaf seine asketische, weltentsagende Bedeutung stets beibehielt. Einen wichtigen Hinweis darauf bietet eine Illustration in einer Handschrift, die in Straßburg aufbewahrt wird und eine Auswahl deutschsprachiger Texte (das sog. »Exemplar«) des mystischen Theologen Heinrich Seuse enthält.[25] Auf fol. 82r wird eine diagrammatisch angelegte Text-Bildseite präsentiert, welche die Vita Seuses beschließt und als Summe der vorangegangenen Überlegungen verstanden werden kann (Abb. 5).[26] Es ist dies der »mystische Bildkreislauf«, der sich im Uhrzeigersinn entlang einer roten Linie entwickelt und in der linken, oberen Ecke beginnt. Hier ist der Ausfluss der Gottheit in die Trinität zu sehen, deren Bild – symbolisiert durch einen Ring – in die Engelsnatur und die menschliche Geschöpflichkeit getragen wird, sodann durch sündhaftes Verschulden verloren geht, in einem Akt der frommen Umkehr wiedergefunden und schließlich zum göttlichen Ursprung zurückgetragen wird.



**Abb. 6** Das Sterben mit Christus und die Gelassenheit (Detail aus Abb. 5).

Von diesem komplexen Bildkreislauf soll in unserem Zusammenhang lediglich die Darstellung in der linken unteren Ecke der Seite interessieren, von der aus der Weg nach oben, zurück zum Göttlichen führt (Abb. 6). Hier ist eine Nonne zu sehen, die mit seitlich gesenktem Kopf und geschlossenen Augen in einer Chorstalle zu schlafen scheint. Der Text darüber erläutert diese Darstellung wie folgt: *Gelassenheit mich berouben will; wa min ie wz ze vil.* »Gelassenheit wird mich [dort] berauben, wo meiner immer zu viel war«.

Gezeigt wird hier also, wie die weibliche Figur von der mystischen »Gelassenheit« erfasst wird, die der Seele das Eigene, Selbstbezogene wegnimmt. Dass dieser Vorgang als ein Sterben, konkreter: als ein Absterben der Sinne, verstanden wird, verdeutlicht der weitere Fortgang des mystischen Bildkreislaufs, der zum Bild des Gekreuzigten führt und von dort zur kompletten Entsinnlichung der Seele.[27]

Nun soll hier keinesfalls der »mystische Bildkreislauf« Seuses als Interpretationsanleitung der Christus-Johannes-Gruppen herhalten – zu unterschiedlich sind schließlich schon allein die ikonografischen Voraussetzungen. Und doch sollte klargeworden sein, dass der »mystische Schlummer« in der Theologie und Frömmigkeitspraxis des Mittelalters nichts mit lieblicher »Schlaftrunkenheit« zu tun hat, sondern – im Gegenteil – mit der asketischen Loslösung von allen sinnlichen Qualitäten und Reizen. Dies sollte bei den Christus-Johannes-Gruppen des 14. Jahrhunderts stets mitbedacht werden. Geradezu paradoxal mutet es allerdings an, dass diese Gruppen oftmals mit größtem Formbewusstsein gestaltet wurden und künstlerisch von außerordentlich hohem Reiz sind. Rezeptionsästhetisch bewertet, handelt es sich bei den Christus-Johannes-Gruppen letztlich um ein hochgradig ambigues Bildphänomen: Einerseits zogen die Bildwerke mit ihren hohen Schauwerten sicherlich schon im Mittelalter die Blicke auf sich und luden zu ausgiebiger *minniglicher* Betrachtung ein. Andererseits gemahnte die Figur des schlafenden Johannes die Rezipientinnen und Rezipienten, ebenfalls die Augen zu schließen und nicht nur die irdischen Neigungen, sondern sämtliche sinnlichen Vorstellungen hinter sich zu lassen.[28] In diesem Sinne scheinen die Christus-Johannes-Gruppen geradezu paradigmatisch der Bildmystagogie Heinrich Seuses zu entsprechen, demzufolge man auf dem Weg zu Gott »Bild mit Bildern auszutreiben habe« (*bild mit bilden us tribe*).[29]

**Literatur**


Autenrieth, Johanne (Hg.): Festschrift Bernhard Bischoff. Zu seinem 65. Geburtstag dargebracht von Freunden, Kollegen und Schülern. Stuttgart 1971.

Becksmann, Rüdiger / Korn, Ulf Dietrich / Zahlten, Johannes (Hg.): Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag. Berlin 1975.

Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. 6. Aufl. München 2004.

Birlinger, Anton: Leben alemannischer Frauen des Mittelalters V: Die Nonnen von St. Katharinental bei Dießenhofen. Bonn 1887 (Alemania 15).

Butz, Magdalena / Grollmann, Felix / Mehltretter, Florian (Hg.): Sprachen der Wachsamkeit. Berlin/Boston 2023.

Dehio, Georg: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2. Berlin/Leipzig 1921.

Greenhill, Eleanor S.: The group of Christ and St John as Author Portrait: Literary Sources, Pictorial Parallels. In: Autenrieth 1971, 406–416.

Guardini, Romano: Der religiöse Gehalt der Sigmaringer Jesus-Johannes-Gruppe. In: Wentzel 1947, 24–29.

Hamburger, Jeffrey: St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology. Berkley/London 2002.

Hausmann, Manfred: Einer muß wachen. In: Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur 54 (1938/39), Sp. 136–139.

Haussherr, Reiner: Christus-Johannes-Gruppen in der Bible moralisée. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 27 (1964), 133–152.

Haussherr, Reiner: Über die Christus-Johannes-Gruppen. Zum Problem »Andachtsbilder« und deutsche Mystik. In: Becksmann / Korn / Zahlten 1975, 79–103.

Jirousek, Carolyn S.: Christ and St. John the Evangelist as a Model of Medieval Mysticism. In: Cleveland Studies in the History of Art 6 (2001), 6–27.

Knoepfli, Albert: Das Kloster St. Katharinenthal. Basel 1989 (Die Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau 4).

Kunz, Tobias (Bearb.): Bildwerke nördlich der Alpen und im Alpenraum 1050–1380. Kritischer Bestandskatalog der Berliner Skulpturensammlung. Berlin/Petersberg 2014.

Lang, Justin: Herzensanliegen. Die Mystik mittelalterlicher Christus-Johannes-Gruppen. Ostfildern 1994.

Lentes, Thomas: Der mediale Status des Bildes. Bildlichkeit bei Heinrich Seuse. In: Lentes / Ganz 2004, 12–73.

Lentes, Thomas / Ganz, David (Hg.): Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne. Berlin 2004.

Levin, Christoph: Vigilate et orate. Wachsamkeit als religiöse Grundhaltung anhand der Bibel. In: Butz / Grollmann / Mehltretter 2023, 9–26.

Linke, Guido: Die Christus-Johannes-Gruppe – Frauenmystik und Skulptur im 14. Jahrhundert. In: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg 2020, 165–173.

Meyer, Ruth: Das »St. Katharinentaler Schwesternbuch«. Untersuchung, Edition, Kommentar. Tübingen 1995 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 104).

Muir, Carolyn Diskant: Saintly brides and bridegrooms: the mystic marriage in northern Renaissance art. London/Turnhout 2012 (Studies in medieval and early Renaissance art history 70).

Pächt, Otto: The illustrations to St. Anselm's Prayers and Meditations. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 19 (1956), 68–83.

[RB 1992]: Regula Benedicti. Die Benediktusregel. Lateinisch-deutsch. Hg. im Auftrag der Salzburger Äbtekonferenz. Endredaktion von Athanasius Polag. Beuron 1992.

[Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg 2020]: Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg (Hg.): Kloster Heiligkreuztal. Geistliche Frauen im Mittelalter. Oppenheim am Rhein 2020.

Stucky-Schürer, Monica: Die Passionsteppiche von S. Marco in Venedig. Bern 1972 (Schriften der Abegg-Stiftung 2).

Wentzel, Hans (Hg.): Die Christus-Johannes-Gruppe des 14. Jahrhunderts. Berlin 1947 (Der Kunstbrief 41).

Wentzel, Hans: Die ikonografischen Voraussetzungen der Christus-Johannes-Gruppe und das Sponsus-Sponsa-Bild des Hohen Liedes. In: Heilige Kunst. Jahrbuch des Kunstvereins der Diözese Rottenburg. Stuttgart 1952, 6–21.

Winkler, Gerhard (Hg.): Bernardus. Sämtliche Werke. Lateinisch-deutsch, Bd. VI. Innsbruck 1994.

**Anmerkungen**

**1** Vgl. zuletzt Linke 2020. – Muir 2012, 67–90. – Jirousek 2001. – Zu der im Berliner Bode-Museum aufbewahrten Skulptur vgl. Kunz 2014, 291–297, Kat.-Nr. 75. – Zum Kult des Evangelisten Johannes im Mittelalter vgl. Hamburger 2002, 95–164. – Einen guten Überblick über die ältere Literatur zu den Christus-Johannes-Gruppen bietet Haussherr 1975.

**2** Zum »subjektiven Moment« der Christus-Johannes-Gruppen vgl. Belting 2004, 464.

**3** Vgl. Haussherr 1975, 80. Hier auch schon eine kritische Auseinandersetzung mit dem problematischen Begriff des »Andachtsbildes«.

**4** Dehio 1921, 117 f.

**5** Hausmann 1938/39, 136.

**6** Guardini 1947, 26.

**7** Zum Christentum als »Religion der Vigilanz« vgl. Levin 2023, 19 f.

**8** Vgl. Haussherr 1975, 88.

**9** Stucky-Schürer 1972, 13, Anm. 2.

**10** Vgl. Greenhill 1971, 408 f. – Muir 2012, 68 f. – Linke 2020, 166.

**11** Admont, Benediktinerstift, Cod. 289, Bl. 56r. – Vgl. Pächt 1956, 77 f. – Muir 2012, 71 f. Die Handschrift enthält Meditationen und Gebete des Hl. Anselm von Canterbury.

**12** Diese Worte gehen auf einen von Notker Balbulus verfassten Hymnus zurück. Vgl. Pächt 1956, 78.

**13** In frühchristlicher Zeit, vermutlich schon in den apokryphen Johannesakten des 2. Jh., wurde dies konkret mit der Hochzeit von Cana in Verbindung gebracht, die im Johannes-Evangelium im zweiten Kapitel beschrieben wird (Io 2,1–12). Dabei wurde Johannes direkt mit dem Bräutigam von Cana identifiziert. – Vgl. Greenhill 1971, 409. – Muir 2012, 68 f.

**14** Zum Motiv der Umarmung vgl. v. a. Wentzel 1952.

**15** Bernardus, *Sermo* LII, Ed. Winkler 1994, 195–202. Ich bedanke mich bei Jonas Narchi für diesen Hinweis.

**16** Bernardus, *Sermo* LII, Ed. Winkler 1994, 196 f.

**17** Bernardus, *Sermo* LII, Ed. Winkler 1994, 196–199.

**18** Bernardus, *Sermo* LII, Ed. Winkler 1994, 198 f.

**19** Bernardus, *Sermo* LII, Ed. Winkler 1994, 198 f.

**20** Bernardus, *Sermo* LII, Ed. Winkler 1994, 198 f.

**21** Wien, ÖNB, Cod. 1179. Paris, um 1225. – Vgl. Haussherr 1964, 136–140. – Haussherr 1975, 95 f.

**22** Man beachte, dass Jakob die Augen geöffnet hat, während die »Gerechten« um Christus allesamt die Augen geschlossen haben.

**23** Birlinger 1887, 152. – Grundlegend zum Katharinenthaler Schwesternbuch: Meyer 1995. – Allgemein zu den Bildwerken aus Katharinental: Knoepfli 1989.

**24** Vgl. Muir 2012, 85–87.

**25** Straßburg, Bibliothèque Nationale et Universitaire, MS. 2929. Straßburg, um 1370.

**26** Vgl. hierzu Lentes 2004, 49–64. – Hamburger 2002, 198–201.

**27** Vgl. Lentes 2004, 55.

**28** Vgl. Linke 2020, 172.

**29** Vgl. Lentes 2004, 58 f.

# Autorität und Ironie in der *Pronosticatio* von Johannes Lichtenberger

GÁBOR ENDRŐDI

# I.

Johannes Lichtenbergers *Pronosticatio,* am 1. April 1488 abgeschlossen, erstmals in Heinrich Knoblochtzers Heidelberger Offizin auf Latein und Deutsch gedruckt und in den folgenden Jahrzehnten oft zitiert, neu übersetzt und aufgelegt, war das wohl einflussreichste Beispiel der Weissagungsliteratur seiner Zeit.[1] Einer der wichtigsten Faktoren für diesen Erfolg mag darin liegen, dass das Werk mehrere Diskurse mit neuer Überzeugungskraft zusammenführte: die astrologische Vorhersage und die Tradition der oft von Bildern begleiteten politischen Vatizinien mit eschatologischer Perspektive.[2] Nach dem Eindruck, den die Forschung bisher über den Autor gewonnen hat, entsprach Lichtenbergers eigentliche intellektuelle Leistung nicht der Breitenwirkung des Buches. Die Planetenkonjunktion, von der die *Pronosticatio* ihren Ausgang nimmt, wurde fast wörtlich aus einem wenig früheren Werk von Paulus van Middelburg übernommen,[3] wogegen der plagiierte Autor, einer der kenntnisreichsten Astrologen der Zeit, bald in einer eigenen Druckschrift protestierte.[4] Auf dieser Spur weitergehend, charakterisierte Dietrich Kurze das ganze Buch Lichtenbergers als eine Kompilation.[5] Um diese Bilanz ziehen zu können, konnte Kurze die *Pronosticatio* zum größeren Teil nur auf verschollene Werke zurückführen, die sonst nicht bezeugt sind und deren einstige Existenz daher als hypothetisch gelten muss. Dessen ungeachtet hat diese Wertung zu dem tragfähigen Konsens geführt, dass bei Lichtenberger weniger der Inhalt der einzelnen Weissagungen als vielmehr die auktoriale Persona von Interesse für die Forschung ist. Seine zeitgenössische Wirkung wird in erster Linie dadurch verständlich, wie er seine prophetische Autorität konstruierte und sie bei seinen Lesern durchsetzte.[6]

Schon bei flüchtiger Lektüre fällt auf, dass diese auktoriale Persona mehrere Schichten hat und – zumindest in der sorgfältigeren Formulierung der lateinischen Fassung – bewusst auf Widersprüchen gegründet ist. Im Vorwort und in der theoretischen Einleitung, in denen sich der Autor an den Leser wendet, betont er mehrmals, dass er anonym bleiben möchte;[7] wenn er sich im anschließenden Gebet an Gott wendet, nennt er dennoch seinen vollen Namen.[8] Auf dem Holzschnitt, der dieses Gebet einleitet (Abb. 1), erscheint der Autor als relativ junger Kleriker mit gepflegtem Äußeren,[9] während die auktorialen Masken, die Lichtenberger im Explicit des Werks annimmt, sowohl diesem Holzschnitt als auch einander widersprechen: »Gegeben unten am von Eichen beschatteten Ort von Carpentulus […] von Ruth, dem sich in Wäldern versteckt haltenden Fremdling, dessen Augen verfinstert sind und dessen vom Alter niedergedrückter Griffel zittern wird«.[10] Der Autor identifiziert sich hier gleichzeitig mit einer jungen Frau, die nach alttestamentarischer Überlieferung aus der Ernte eines anderen für sich sammelte und die im Einleitungsteil der *Pronosticatio* mehrfach als Symbolfigur für den kompilatorischen Charakter des Werkes erwähnt wird,[11] sowie mit einem greisen Einsiedler, einem Rollentypus, der im Spätmittelalter häufig mit neuen Orakelsprüchen unklarer Herkunft in Verbindung gebracht wurde. Lichtenberger scheint mit dem Leser ein eigenartiges Vexierspiel zu treiben, indem er seine Autorenrollen, die damit verbundenen Autoritätsansprüche und die inhaltlichen Schwerpunkte launisch wechselt. Die Bedeutung dieses Spiels wird sich im Lichte zweier wichtiger Fragen erhellen, die in der einschlägigen Forschung entweder als offen gelten oder noch nicht gestellt worden sind. Die eine Frage betrifft die Holzschnittillustrationen der *Pronosticatio,* die andere den Lollarden Reinhard, den Lichtenberger als die Quelle eines Großteils der in das Werk aufgenommenen Prophezeiungen angibt. Es wird sich zeigen, dass diese beiden Fragen eng zusammenhängen.

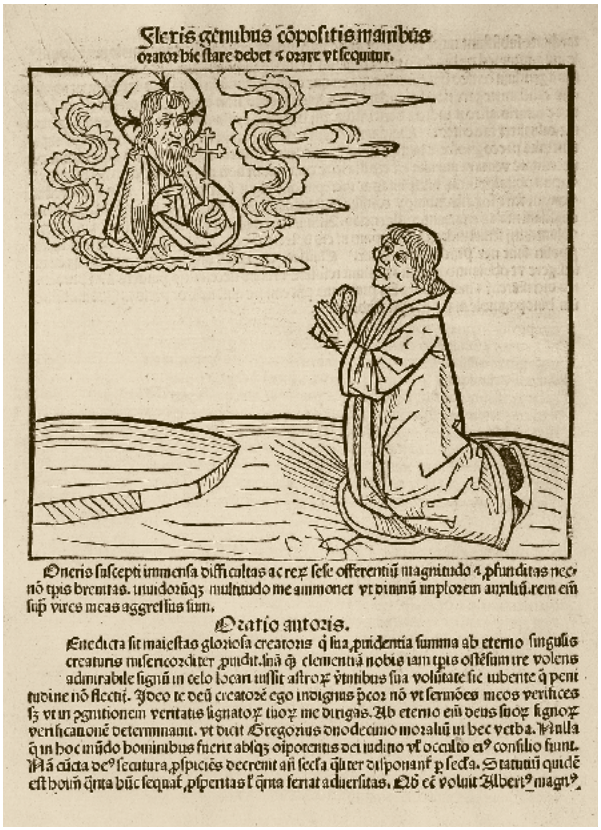



**Abb. 1** Der Autor in Anbetung Gottes, Holzschnitt aus Johannes Lichtenberger: Pronosticatio, Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer, 1488. Exemplar in Oxford, Bodleian Library (Foto: © Bodleian Libraries, University of Oxford. CC-BY-NC 4.0), URL: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/1b5deb94-65cf-44f5-a029-19307b4d82de/.

## II.

Der Band enthält zahlreiche Holzschnitte größeren Formats, jeweils einen zu den meisten Kapiteln, wobei die Verbindung der Bilder mit den Textabschnitten keinem völlig konsequent durchgeführten System folgt. Die Holzschnitte wurden seit der Erstveröffentlichung als Bestandteil der Konzeption des Verfassers betrachtet und für die neueren Ausgaben mehrmals wiederverwendet oder nachgeschnitten. Einige prominente Leser in der frühen Reformationszeit schrieben vor allem oder ausschließlich den Bildern eine prophetische Bedeutung zu.[12] Schon Paulus van Middelburg nahm die »unnützen Bilder«, die die Vorhersage »entstellen«, in Lichtenbergers Sündenregister auf.[13] Der Konjunktion, die im Mittelpunkt des Plagiatsvorwurfs stand, war allerdings bereits bei Paulus eine Illustration (Abb. 2) beigegeben, die in ihrer personifizierenden Bildsprache dem entsprechenden Holzschnitt Lichtenbergers (Abb. 3) nahe steht.[14] Daraus lässt sich schließen, dass der Astrologe nicht die Bebilderung an sich tadelte, sondern inhaltliche Einwände gegen Lichtenbergers andere Holzschnitte hatte.

Auch die moderne Forschung zählte die Holzschnitte zur Konzeption des Autors. Kurze, dessen Einschätzung bis in die jüngere Zeit allgemein akzeptiert wurde, bezeichnete sie als Hilfsmittel, die vor allem den Ungebildeten das Verständnis des Textes erleichtern sollten.[15] Diesen Konsens kündigte Jonathan Green in seiner in vielerlei Hinsicht verdienstvollen Dissertation auf, indem er dafür plädierte, dass das gesamte Illustrationsprogramm vom Drucker selbstständig, ohne Lichtenbergers Kenntnis und Zustimmung hinzugefügt worden wäre.[16] Diese These beruht auf der einfachen, aber nicht einfach zu beweisenden Annahme, dass Illustrationen in der Frühzeit des Buchdrucks in der Regel auf Anregung des Druckers und unter seiner nicht nur handwerklichen, sondern auch konzeptionellen Regie entstanden. Selbst wenn sich dafür aussagekräftige Beispiele anführen ließen (worum sich Green nicht bemüht), wäre es zweifelhaft, ob sie eine solche Generalisierung erlauben. Und selbst wenn der allgemeine Eindruck richtig wäre, wäre er für den Einzelfall der *Pronosticatio*-Holzschnitte nicht verbindlich. Von den Textautoren verantwortete und mitunter sehr anspruchsvolle Illustrationskonzepte spielten im frühen Buchdruck eine durchaus relevante Rolle, wie unter anderem das Beispiel von Sebastian Brant, das auch in Greens Buch




**Abb. 2** Die Konjunktion von Jupiter und Saturnus im Zeichen des Skorpions, Holzschnitt aus Paulus van Middelburg: Prognostikon für die Jahre 1484–1504, Antwerpen: Gerhard Leeu, 1484. Exemplar in Washington, Library of Congress (Public domain), URL: https://lccn.loc.gov/65058928.

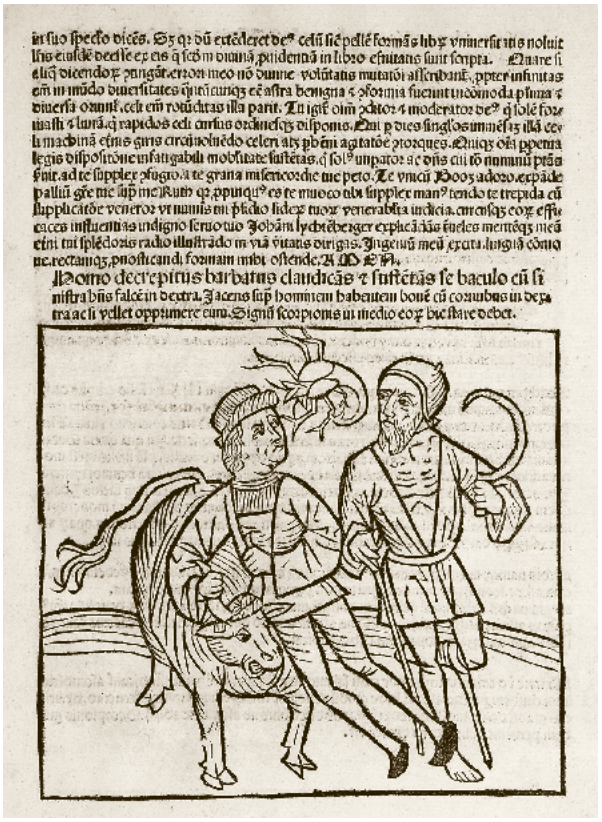


**Abb. 3** Die Konjunktion von Jupiter und Saturnus im Zeichen des Skorpions, Holzschnitt aus Johannes Lichtenberger: Pronosticatio, Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer, 1488. Exemplar in Oxford, Bodleian Library (Foto: © Bodleian Libraries, University of Oxford. CC-BY-NC 4.0), URL: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/1b5deb94-65cf-44f5-a029-19307b4d82de/.

mehrmals auftaucht, anschaulich zeigt.[17] Die *Pronosticatio* bietet dabei mehrere gute Anhaltspunkte – sowohl mit Absicht als auch unfreiwillig – dafür, dass Lichtenberger mit den Holzschnitten rechnete und diese als integralen Teil seines Werkes ansah.

Einer der Holzschnitte zeigt die Kurfürsten des Reiches, daneben ein sinkendes Schiff, Symbol der Kirche, auf dem ein Adler sitzt, als Bildzeichen des deutsch-römischen Kaisers (Abb. 4).[18] Der einschlägige Kapiteltext enthält eine Aufforderung, die mit kalkulierter Zweideutigkeit gleichzeitig an die Leserschaft des Buches und an die Kurfürsten im Bild gerichtet ist: »Seht euch den Adler an, der seine Feder gleichwie verloren hat«.[19] Diese deiktische Wendung ist charakteristisch für die Tradition der Bildorakel, in die bereits Kurze die *Pronosticatio* gestellt hat.[20] Die Stelle befindet sich in der zweiten Hälfte des Textabschnitts, allerdings ist dies die erste Erwähnung eines Adlers in diesem Kapitel. Die Vertrautheit des Lesers mit dem Motiv, die durch die Zeigegeste am Satzanfang impliziert wird, konnte nur durch das Bild entstehen. Nimmt man dagegen die Kurfürsten als die Adressaten des zitierten Spruchs, so setzt dies das Nebeneinander ihrer Figuren und des Adlers voraus, das sich ebenfalls nur vom Bild ablesen lässt. In diesem Fall ist es nicht das Bild, das den Text illustriert oder sein Verständnis erleichtert, sondern der Text, der als Auslegung des Bildes dient.

Jeder Holzschnitt wird mit Überschriften eingeleitet, die wie Anweisungen an den Drucker oder den Zeichner formuliert sind, im Falle des eben besprochenen Bildes etwa so: »Hier sollen die sieben Kurfürsten um einen Adler herum stehen, und der Adler soll auf einem Schiff stehen, das beinahe versunken ist«.[21] Dass solche Instruktionen auch im fertigen Buch zu lesen sind, ist ein in illuminierten Handschriften des Mittelalters nicht selten anzutreffendes Phänomen. Auch für die Diktion und Ausführlichkeit der Bildüberschriften in der *Pronosticatio* gibt es in diesem Kreis mehrere Parallelfälle.[22] Der Funktion dieser Bildüberschriften als Anweisungen an den Künstler entspricht auch, dass sie in der deutschen Fassung sehr oft deutlich ausführlicher sind und Informationen enthalten, die bei der Annahme einer Übersetzung aus dem Lateinischen nicht erklärbar wären.[23] Im Gegensatz zum Haupttext, bei dem eine unsystematische Sondierung die Priorität der lateinischen Version vermuten lässt,[24] waren also die Anweisungen für die Bilder ursprünglich auf Deutsch formuliert und dadurch für die ausführenden Handwerker tatsächlich nutzbar.

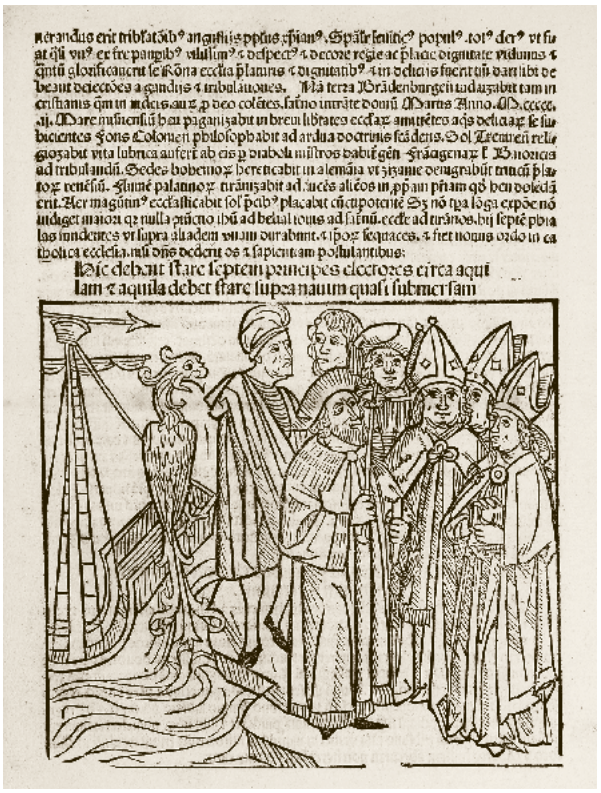



**Abb. 4** Die Kurfürsten, das sinkende Schiff der Kirche und der Adler des deutsch-römischen Kaisers, Holzschnitt aus Johannes Lichtenberger: Pronosticatio, Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer, 1488. Exemplar in Oxford, Bodleian Library (Foto: © Bodleian Libraries, University of Oxford. CC-BY-NC 4.0), URL: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/1b5deb94-65cf-44f5-a029-19307b4d82de/.

Die Frage, wer diese Überschriften abfasste, entscheidet offenkundig auch über die Urheberschaft des Illustrationskonzeptes, woraus sich für Green eine Zuschreibung der schriftlichen Anweisungen an den Drucker ergibt. Im Blick auf ihre pragmatische Funktion stellt sich jedoch die Frage, warum ein solches Verständigungsmittel zwischen dem Zeichner und dem Drucker, der den Herstellungsvorgang unmittelbar begleitete, nötig gewesen wäre. Die Bildüberschriften sind einfacher zu erklären, wenn man sie dem Autor Lichtenberger zuschreibt.

Etwas sicherere Anhaltspunkte können wir gewinnen, wenn wir die sekundäre Funktion dieser Texte berücksichtigen. Es handelt sich nämlich keineswegs nur um Hilfsmittel, die versehentlich in die Reinschrift mitkopiert wurden. Das bezeugt schon der Umstand, dass die deutschen Anweisungen, wohl noch bevor sie im Druck erschienen, für die lateinische Erstausgabe eigens übersetzt wurden. Sie zeigen – hier wie in den hand-




**Abb. 5** Der Erzbischof von Trier mit der unteren Hälfte des Petrusstabs, Holzschnitt aus Johannes Lichtenberger: Pronosticatio, Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer, 1488. Exemplar in Oxford, Bodleian Library (Foto: © Bodleian Libraries, University of Oxford. CC-BY-NC 4.0), URL: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/1b5deb94-65cf-44f5-a029-19307b4d82de/.




**Abb. 6** Die Erzbischöfe von Trier und Köln, Holzschnitt aus Johannes Lichtenberger: Pronosticatio, Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer, 1488. Exemplar in Oxford, Bodleian Library (Foto: © Bodleian Libraries, University of Oxford. CC-BY-NC 4.0), URL: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/1b5deb94-65cf-44f5-a029-19307b4d82de/.

schriftlichen Parallelfällen – sowohl im Layout als auch in der Funktion Ähnlichkeiten zur Titulus-Literatur und der Rubrizierung, lenken auch den Blick des Betrachters und unterstützen ihn beim Verständnis des Bildes. Im Falle der *Pronosticatio* war diese ergänzende Funktion schon deshalb notwendig, weil die Bildüberschriften nicht selten auch Anweisungen enthalten, die nicht in den Holzschnitt umgesetzt werden konnten. In einigen Fällen wurden sie den Eigenheiten des Mediums nicht gerecht, so wenn in den Anweisungen auch Farben genannt wurden (Abb. 5–6).[25] In anderen Fällen handelte es sich um Details, die eine größere Feinheit und Präzision erfordert hätten, als sie der Zeichner und der Formschneider der Erstausgabe zu erreichen vermochten. So sollten mehrere Holzschnitte traurige und dünn gefiederte Adler darstellen, womit die Ausführenden sichtlich überfordert waren (Abb. 12–13).[26] Dieser informationelle Mehrwert der Überschriften gegenüber den Bildern spricht deutlich dafür, dass erstere von Lichtenberger verfasst wurden. Das schriftliche ›Drehbuch‹ des Illustrationsprogramms besteht vorerst aus rhetorischen Bildern, bei denen die tatsächliche Visualisierbarkeit der direkten Mitteilungsabsicht untergeordnet wurde.

Andere Fälle bieten noch deutlichere Aufschlüsse, indem sie bezeugen, dass der Zeichner die Instruktionen mitunter missverstanden hat. Diese Missverständnisse lassen sich auf uneindeutige Formulierungen der Bildüberschriften zurückführen, die nur anhand der entsprechenden Kapiteltexte besser zu verstehen sind; diese hat der Zeichner aber anscheinend nicht oder nicht immer gelesen. Dies ist bei dem Holzschnitt der Fall, der laut Überschrift den Trierer und den Kölner Erzbischof darstellen soll, mit einem an beiden Enden gemeinsam gehaltenen Stab, an dessen Enden das rote und das schwarze Kreuz aus den Wappen der beiden Erzbistümer erscheinen sollten (Abb. 6).[27] Der Zeichner hat das Wort »Stab« als bischöflichen Krummstab verstanden, daraus folgte, dass er die Anweisung über die heraldischen Kreuze nicht umsetzen konnte. Dabei hätte er aus dem Kapiteltext eindeutig herauslesen können, dass

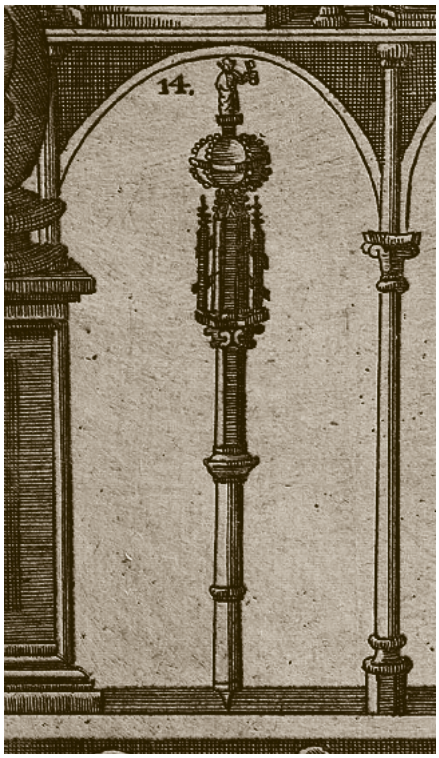



**Abb. 7** Detail mit dem Kölner Teil des Petrusstabes von Johann Eckhard Löffler: Thesaurus sanctarum reliquiarum templi metropolitani Coloniensis, 1671. Exemplar in Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek (…). Public domain urn:nbn:de:tuda-tudigit-77006, PURL: https://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/M10401_14.



**Abb. 8** Veit Wagner: Hl. Petrus übergibt seinen Stab an die Hll. Eucharius und Valerius, die den toten Maternus wiedererwecken. Flügelrelief vom ehemaligen Hochaltarretabel, um 1500. Straßburg, Alt-Sankt-Peter (Foto: Wikimedia Commons–Ralph Hammann CC-BY-SA 4.0), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:StPierreVieuxC55.JPG.

es sich um den Petrusstab handelt: den eigenen Stab des Apostelfürsten, den er der Legende zufolge zwei im Rheinland missionierenden Geistlichen gab, damit diese ihren kürzlich verstorbenen Gefährten Maternus, den späteren Erzbischof von Köln und Tier, wiedererwecken könnten.[28] Der Stab wurde im 10. Jahrhundert zwischen Köln und Trier zweigeteilt und seitdem in beiden Domkirchen als Reliquie hoch verehrt. Der Petrusstab endete nie in einer Krümme, sondern in einem kugeligen Knauf. Dieser blieb auf dem Kölner Stück erhalten, seine Form war auch durch die seither entfernte spätgotische Montierung sichtbar (Abb. 7), der ottonische Behälter des Trierer Teils imitierte ebenfalls die vollständige Form des Stabes mit dem Kugelknauf.[29] Die Maternus-Legende und die Reliquien wurden seit dem 12. Jahrhundert in den Grundtexten der Liturgieexegese bei der Frage berücksichtigt, warum der Papst keinen *baculus* habe.[30] Die beiden Reliquien wurden im späten Mittelalter sowohl in Köln als auch in Trier regelmäßig bei Prozessionen und Heiltumsweisungen vorgeführt.[31] Wie etwa ein Flügelrelief (Abb. 8) von Veit Wagners ehemaligem Hochaltarretabel der Straßburger Alt-Sankt-Peterkirche zeigt, das die Übergabe des Stabes durch Petrus und die Auferweckung des Hl. Maternus darstellt, war das Aussehen der Endung des Petrusstabes am Ende des Mittelalters in weiten Kreisen bekannt.[32] Mit diesen Anhaltspunkten vor Augen darf man davon ausgehen, dass das Missverständnis von »Stab« als Bischofsstab mit gotischer Krümme die Unkenntnis des Zeichners und des Druckers darüber verrät, dass es sich hier um den Petrusstab handelt. Dies wiederum weist darauf hin, dass sie nur die Bildüberschrift und nicht den Kapiteltext zur Herstellung des Holzschnittes verwendeten. Das wäre schwer zu erklären, wenn die Überschriften – wie aus Greens Hypothese folgt – nicht zur Konzeption des Autors, sondern zur Ausführung in der Druckerwerkstatt gehören würden. Denn wer die Überschriften formulierte, muss den Kapiteltext eingehend gekannt haben; Missverständnisse zwischen den beiden Textkomponenten sind bisher nicht aufgefallen.

## III.

Als Zwischenbilanz lässt sich festhalten, dass das Bildprogramm der *Pronosticatio* ein integraler Bestandteil von Lichtenbergers Konzept ist und einen wesentlichen Beitrag zur Aussage des Werkes leistet. Das ist bei einigen Holzschnitten, die für den Autoritätsanspruch der *Pronosticatio* wichtig sind, besonders zu beachten. Der Band schließt nach dem Explicit mit einer Art Anhang mit zwei Holzschnitten, denen keine vollwertigen Textkapitel zugeordnet sind; außer den Bildüberschriften sind sie nur mit wenigen Zeilen ergänzt. Der erstere Holzschnitt stellt eine volkstümliche Form der Wahrsagung aus dem Gallapfel vor, die im Anschluss an die mit gelehrtem Anspruch auftretenden Prognostika nur ironisch verstanden werden konnte.[33] Der letzte Holzschnitt zeigt einen Mann mit langem Bart und Rosenkranz, der von zwei Frauen Geld entgegennimmt (Abb. 9). Die Überschrift bezeichnet den Mann als Lollarden, einen Angehörigen einer in Kontinentaleuropa meist als suspekt angesehenen Spiritualengruppe mit einsiedlerischer Lebensweise.[34] Die abfällige Bedeutung des Bildes wird durch den Vers deutlich, der nur im lateinischen Druck darüber zu lesen ist: »Wie Reinhard das Geflügel, so führt der Lollarde die Frauen in die Irre«. Es handelt sich um eine doppelte Anspielung. Der Name Reinhard bezieht sich hier primär auf den Helden eines im Spätmittelalter populären Tierepos, einen betrügerischen Fuchs, der sich als Einsiedler verkleidet bei den Hühnern einschmeichelte (Abb. 10).[35] Die Namensgleichheit macht andererseits deutlich, dass der Lollarde auf dem Bild mit dem Lollarden Reinhard identisch ist, den Lichtenberger im Vorwort und im zugehörigen Holzschnitt (Abb. 11) als eine seiner fünf wichtigsten Quellen nennt und dessen Visionen in der *Pronosticatio* am häufigsten zitiert werden. Die beiden abschließenden Bilder, besonders das letzte, untergraben offenbar den Autoritätsanspruch des gesamten Werkes. Dass Green Lichtenberger das ganze Illustrationsprogramm abschrieb, kann als ein Versuch gesehen werden, einen Ausweg aus diesem Widerspruch zu finden.[36]

Ein Widerspruch liegt jedoch nur dann vor, wenn wir den Lollarden Reinhard für eine reale Person halten und die von ihm zitierten oder paraphrasierten Stellen auf einen ehemals existierenden Text zurückführen. Die bisherige Forschung ist diesem Weg gefolgt; Kurze, der einen eigenen Artikel über diesen Reinhard zum




**Abb. 9** Ein Lollarde nimmt von zwei Frauen Geld entgegen, Holzschnitt aus Johannes Lichtenberger: Pronosticatio, Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer, 1488. Exemplar in Oxford, Bodleian Library (Foto: © Bodleian Libraries, University of Oxford. CC-BY-NC 4.0), URL: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/1b5deb94-65cf-44f5-a029-19307b4d82de/.

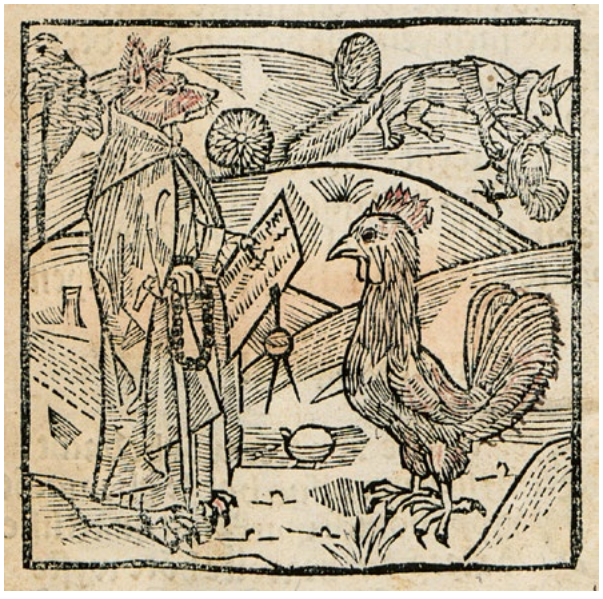


**Abb. 10** Reinhard Fuchs als Einsiedler verkleidet im Hühnerhof, Holzschnitt aus Reynke de vos, Lübeck: [Hans van Ghetelen], 1498. Exemplar in Berlin, Staatsbibliothek (Public domain Mark 1.0), URL: http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000CDDE00000000.

Verfasserlexikon beisteuerte,[37] vermutete sogar, dass Lichtenberger auch die Prophetien bekannterer Autoren aus Reinhards Werk übernommen hatte.[38] Es ist dabei zu bedenken, dass es vor Lichtenberger keine handschriftlichen oder gedruckten Spuren von Reinhards Person oder Schrift gibt. Solche Spuren sind nach 1488 zwar in großer Zahl vorhanden, sie lassen sich aber ausnahmslos auf die *Pronosticatio* zurückführen; unabhängige Zeugnisse fehlen auch in dieser Zeit.[39] Grund genug, Reinhards Person und Visionen als Erfindung Lichtenbergers zu verdächtigen. Es wäre nicht der erste Fall dieser Art in seinem Werk: In dem Horoskop, das er für den bayerischen Herzog Ludwig IX. zusammenstellte, berief er sich mehrfach auf *myn meister Arfaxt von Arabia Marsussa* sowie auf verschiedene chaldäische Könige, die aus anderen Quellen allesamt unbekannt und offenkundig frei erfunden sind.[40]

Im Falle der *Pronosticatio* erhärtet sich der Verdacht beinahe zur Gewissheit, wenn man betrachtet, wie sich die Reinhard zugeschriebenen Visionen in das Textganze einfügen und welche Rolle sie dort spielen. Reinhard ist der einzige nichtbiblische Prophet, dessen Visionen in den Holzschnitten direkt dargestellt werden. Bei den Sibyllen, der hl. Birgitta oder Joachim von Fiore sind den Kapiteln, in denen sie zitiert werden, typischerweise Bilder beigegeben, die die Figur der Seherin oder des Sehers darstellen oder einen nicht bildlichen Gedanken visualisieren.[41] Die Berichte über Reinhards Visionen hingegen erschließen sich aus der Verschränkung von Text und Bild – ebenso wie sich Holzschnitt und Bildhaftigkeit des Textes auch in den Fällen verschränken, wo Lichtenberger keine Autorität ins Feld führt. Auch deshalb fügen sich die Reinhard zugeschriebenen Visionen so nahtlos in das Textganze ein, als diene der Name Reinhard eigentlich dazu, der prophetisch-visionären Komponente der *Pronosticatio* einen Authentizitätsstempel aufzudrücken. Ungleich den anderen genannten Propheten lässt sich bei Reinhard nicht entscheiden, wie lange das Zitat dauert und an welcher Stelle Lichtenberger das Wort übernimmt.[42] Das liegt zum Teil daran, dass Reinhards Visionen sehr direkte heraldische Anspielungen enthalten, die in mehreren Fällen nur im lokalen rheinländischen Kontext gedeutet werden können. Lichtenberger braucht bei Reinhard keine neue Auslegung und keinen neuen politischen Bezug für obskure, sinnoffene Weissagungen zu finden; diese scheinen vielmehr auf das politische Programm der *Pronosticatio* zugeschnitten zu sein.




**Abb. 11** Lichtenbergers fünf astrologische und prophetische Autoritäten erhalten göttliche Inspiration, Holzschnitt aus Johannes Lichtenberger: Pronosticatio, Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer, 1488. Exemplar in Oxford, Bodleian Library (Foto: © Bodleian Libraries, University of Oxford. CC-BY-NC 4.0), URL: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/1b5deb94-65cf-44f5-a029-19307b4d82de/.

Zwei Beispiele sollen diese Einschätzung untermauern. In Kapitel 3 des zweiten Teils kombinierte Lichtenberger mehrere prophetische Überlieferungen. Die erste ist eine hier ohne Autorennamen angeführte und nicht identifizierte (vielleicht auch nicht identifizierbare) Schrift, die die beiden Söhne Lots mit den beiden »Geschlechtern des wilden Löwen und der Lilie des Westens« in Beziehung setzt, die »in den Acker der Jungfrau« eindringen werden.[43] Dies soll geschehen, wenn »der Adler mit seinem Jungen fliegen wird«, wobei unklar ist, ob auch dieser Zusatz zitiert oder von Lichtenberger hinzugefügt wurde. Anschließend erwähnt er das pseudobirgittische Orakel über den König vom keuschen Angesicht, das Lichtenberger (in der Ich-Form) statt auf Friedrich III. auf den jungen Maximilian bezieht.[44] Der Holzschnitt zeigt laut Überschrift einen traurigen Adler mit wenigen Federn und einen jungen




**Abb. 12** Zwei Adler, Holzschnitt aus Johannes Lichtenberger: Pronosticatio, Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer, 1488. Exemplar in Oxford, Bodleian Library (Foto: © Bodleian Libraries, University of Oxford. CC-BY-NC 4.0), URL: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/1b5deb94-65cf-44f5-a029-19307b4d82de/.




**Abb. 13** Ein Wolf greift einen großen und einen jungen Adler an, Holzschnitt aus Johannes Lichtenberger: Pronosticatio, Heidelberg: Heinrich Knoblochtzer, 1488. Exemplar in Oxford, Bodleian Library (Foto: © Bodleian Libraries, University of Oxford. CC-BY-NC 4.0), URL: https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/1b5deb94-65cf-44f5-a029-19307b4d82de/.

Adler (Abb. 12). Der Textbezug ist punktuell, das Bild isoliert ein beiläufig erwähntes Detail mit ungewissem Status und erweitert es um einen Aspekt (die Traurigkeit und das dünne Gefieder des großen Adlers), der in dieser Form im Text nicht vorkommt, sondern nur an Lichtenbergers Aktualisierung (die Bevorzugung Maximilians) anknüpft. Das nächste Kapitel beginnt mit der Beschreibung einer Vision, die auch im Holzschnitt getreu wiedergegeben wird: Ein Wolf greift einen Adler und sein Junges an (Abb. 13). Der Wolf, so der Text, wird den Adler aus dem westlichen Land vertreiben, der junge Adler wird im Krieg dienen und dann mit zerfetzter Haut dasitzen und vergeblich um Hilfe rufen.[45] Damit wird die heraldische Metapher des vorhergehenden Holzschnitts zu einer komplexeren Allegorie erweitert, die Lichtenberger jedoch als Visionsbericht mit Nachdruck dem Bruder Reinhard zuschreibt.

Ein ähnlicher Fall liegt bei dem oben erwähnten Bild mit den Erzbischöfen von Trier und Köln vor (Abb. 6). Auch hier entspricht der Holzschnitt genau einer im Text beschriebenen Vision, die wiederum mit Reinhards Namen etikettiert ist.[46] Sowohl in der Bildüberschrift als auch im Visionsbericht werden sogar die Wappen der Erzbistümer erwähnt, was an sich schon misstrauisch macht. Noch aufschlussreicher ist das Verhältnis der Vision und ihrer Darstellung zu den vorangehenden Kapiteln, in denen die Geschichte des Petrusstabs ohne prophetisches Beiwerk erzählt wird. Der beigegebene Holzschnitt zeigt Kernmotive der später folgenden Visionsdarstellung: Hier erscheint der Trierer Erzbischof allein, mit der ihm zugefallenen Hälfte des Petrusstabs (Abb. 5). Der zuvor ohne Quellenangabe begonnene motivische Faden wird auch diesmal in einem weiteren Kapitel weitergesponnen und durch neuere

Motive ergänzt, bis ein komplexes, rätselhaftes Bild entsteht. Es ist die enigmatische Suggestivkraft dieses Bildes, die dem ganzen, sich über mehrere Kapitel erstreckenden Textgefüge prophetisches Gewicht verleiht. Lichtenberger verstärkt diese Wirkung, indem er das Bild wie eine aus früherer Zeit überlieferte Vision rahmt. Dafür wird der Name Reinhard gebraucht. Reinhards Prophezeiungen scheinen wie geschaffen dafür, von Lichtenberger zitiert zu werden, und das dürfen wir auch wörtlich nehmen.

Aus diesem Blickwinkel erscheint der Holzschnitt am Ende des Buches nicht als ein seltsamer Widerspruch, sondern als eine Mahnung an den Leser. Es ist nicht der einzige in diesem Buch. Der erste Holzschnitt (Abb. 11) wird von fünf Sprüchen begleitet, die den fünf dargestellten Autoritäten in den Mund gelegt werden. Der erhabene Ton dieser Zitate wird nur durch den Reinhard zugeschriebenen Satz gebrochen, der – wie auch die Textbeigaben zum abschließenden Holzschnitt – von einer merkwürdigen Differenzierung zwischen den beiden Fassungen zeugt. In der lateinischen Ausgabe heißt es: »Sei vorsichtig, sei vertraulich mit vielen, aber um andere zum Schweigen zu bringen, sollst du der erste sein, der schweigt«.[47] Den Leser der deutschen Ausgabe warnt Reinhard hingegen vor zu großer Leichtgläubigkeit.[48] Lichtenberger scheint mit unterschiedlichen Lesern gerechnet zu haben: mit solchen, die dem Witz leichter erliegen, und anderen (eher unter den Lateinkundigen), die ihn teils aus eigener Einsicht, teils aus dem Fingerzeig des Autors verstehen. Letztere werden um Diskretion gebeten.

Inwieweit diese Bitte erhört wurde, sei dahingestellt, immerhin gab es die verständnisvollen Leser, an die sich Lichtenberger mit dem zitierten Satz wandte. Pamphilus Gengenbach, der Lichtenbergers Buch in seinem Fastnachtspiel *Der Nollhart* von 1517 verarbeitete, ließ die Sibylle und Birgitta als eigene Akteure auftreten. Die Titelfigur hingegen, der hier namenlose Walderemit, erzählt nicht nur die bei Lichtenberger Reinhard zugeschriebenen Visionen, sondern tritt auch als Moderator des ganzen Spiels auf und übernimmt die Autorschaft der Quelle, der in der Vorrede durch die Jahreszahl 1488 unmissverständlich identifizierten *Pronosticatio* (Abb. 14).[49] Die Rollen des Sehers und des Auslegers sind miteinander verschmolzen, aber das ist kein Missverständnis, sondern eine Vereinfachung, zugleich die verständnisvolle Aufnahme der Lichtenbergerschen Autoritätskonstruktion.

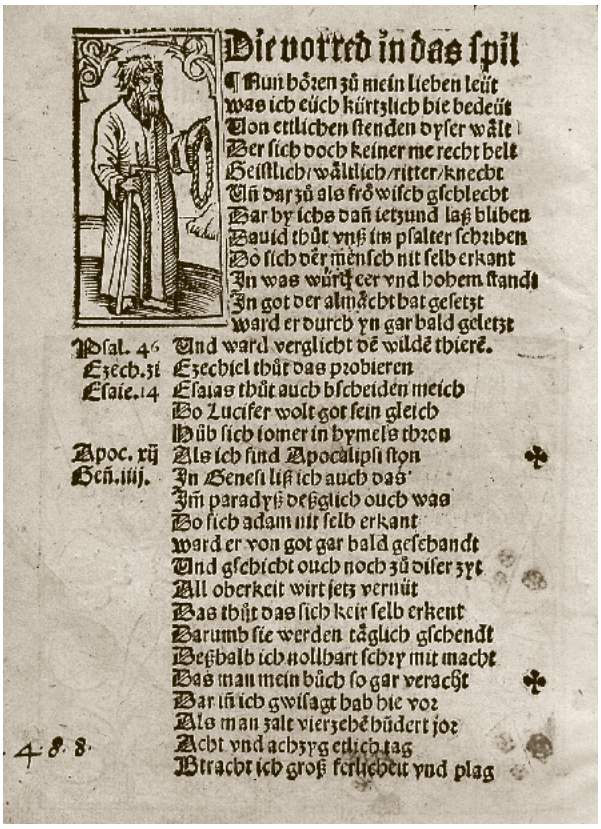



**Abb. 14** Der Walderemit Nollhart, Holzschnitt aus Pamphilus Gengenbach: Der Nollhart …, Basel: Pamphilus Gengenbach, 1517. Exemplar in Halle, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt (Public domain), URL: http://dx.doi.org/10.25673/opendata2-3797.

Auch für die moderne Forschung ist es an der Zeit einzusehen, dass Reinhard der Lollarde nichts anderes ist als das Alter Ego Johannes Lichtenbergers, seine auktoriale Maske. Die zeitgenössische Leserschaft brauchte daran umso weniger Anstoß zu nehmen, als Pseudonyme und fiktive Zuschreibungen geradezu zu den Gattungsmerkmalen spätmittelalterlicher Weissagungsliteratur gehörten. Besonders gern verkleideten sich die Autoren als Einsiedler. Beispiele sind die unter dem Pseudonym Telesforus von Cosenza verbreiteten Vatizinien, die auch Lichtenberger verwendete,[50] der Brief eines angeblichen Bruders Sigwalt, der sich viel älter ausgibt als die wahrscheinliche Entstehungszeit um 1430,[51] oder die Reformschrift eines Anton Zipfer, der vorgab, aus einer Höhle bei Eichstätt zu sprechen.[52] Der Lollarde Reinhard stellt in dieser Gesellschaft insofern eine Besonderheit dar, als er in einer Schrift erscheint,

die auch den wirklichen Namen des Verfassers angibt. Die Aufspaltung der Figur des Autors in Lichtenberger, der in der realen Welt lebt und schreibt, und in Reinhard, den er zitiert und auslegt, spiegelt sich auch im Explicit wider, im Zwiespalt der Rollenmodelle von Ruth und dem Greis. Diese Aufspaltung entspricht zugleich dem Spannungsverhältnis zwischen Wissenschaft und Offenbarung, Astrologie und Prophetie, die in der *Pronosticatio* zusammenkommen. Ironischerweise führte dies dazu, dass Lichtenberger in der Rolle des sternenkundigen Gelehrten, der die prophetische Überlieferung lediglich sortiert und mit der Astrologie in Einklang bringt, ausgerechnet die von Paulus von Middelburg plagiierten Textstellen für sich beanspruchte, während er die Urheberschaft seiner originellsten Beiträge, der Visionsberichte und ihrer Darstellung im materiellen Bild, durch eine erfundene Gestalt verschleierte.

**Literatur**


[Ausst.-Kat. Magdeburg 2001]: Ausst.-Kat. Otto der Große, Magdeburg und Europa. Hg. von Matthias Puhle. Magdeburg, 27. 8. – 2. 12. 2001. Mainz 2001.

Baert, Barbara: Iconographical Notes to the Prognosticatio by Johannes Lichtenberger (1488): Using an Edition Printed by Peter Quentel (1526). In: Gistelinck / Sabbe 1994, 139–168.

Baeumker, Clemens / Fischer, Ludwig (Hg.): Beiträge zur Geschichte der Renaissance und Reformation. Joseph Schlecht am 16. Januar 1917 als Festgabe zum 60. Geburtstag. München/Freising 1917.

Bouwman, André / Besamusca, Bart (Hg.): Of Reynaert the Fox. Text and Facing Translation of the Middle Dutch Beast Epic Van den vos Reynaerde. Amsterdam 2009.

Braun-Niehr, Beate / Niehr, Klaus: Tücken der Kommunikation. Kursorische Überlegungen zu Maleranweisungen und zu ihrer Umsetzung in Bilder hoch- und spätmittelalterlicher Handschriften. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 70 (2016), 87–116.

Daniel, E. Randolph: Abbot Joachim of Fiore: The De ultimis tribulationibus. In: Williams 1980, 165–189.

Deimann, Wiebke: Astrology in an Age of Transition. Johannes Lichtenberger and His Clients. In: Deimann / Juste 2015, 83–104.

Deimann, Wiebke / Juste, David (Hg.): Astrologers and Their Clients in Medieval and Early Modern Europe. Köln 2015.

Del Savio, Michela: Apocalyptic Animals in the Johannes Lichtenberger's Prognosticatio and its Italian Translation. In: Reinardus 26 (2014), 66–84.

Del Savio, Michela: »Ut Reynhart, sic Lolhart«: il ricettario multiforme di Raffaello di Bernardo Lorenzi (ms. 425, Wellcome Library, Londra). In: Del Savio / Martina / Pastore / Rivoira 2018, 217–228.

Del Savio, Michela / Martina, Piero Andrea / Pastore, Graziella / Rivoira, Matteo (Hg.): Fay ce que vouldras. Mélanges en l'honneur de Alessandro Vitale-Brovarone. Paris 2018.

Depreux, Philippe: Der Petrusstab als Legitimationsmittel. Zu Kommunikation, Erinnerungskultur und Autorität im Mittelalter. In: Patzold / Rathmann-Lutz / Scior 2012, 412–430.

Donckel, Emil: Studien über die Prophezeiung des Fr. Telesforus von Cosenza. In: Archivum Franciscanum Historicum 26 (1933), 29–104, 282–314.

Eis, Gerhard: Wahrsagetexte des Spätmittelalters. Aus Handschriften und Inkunabeln. Berlin/Bielefeld/München 1956.

Fleming, Martha H.: The Late Medieval Pope Prophecies: The Genus nequam Group. Tempe 1999.

Giestelinck, Frans / Sabbe, Maurits J. (Hg.): Early Sixteenth Century Printed Books 1501–1540 in the Library of the Leuven Faculty of Theology. Leuven 1994.

Goldammer, Kurt: Paracelsische Eschatologie. Zum Verständnis der Anthropologie und Kosmologie Hohenheims, II. In: Nova Acta Paracelsica 6 (1952), 68–102.

Green, Jonathan: Bilder des fiktiven Lesers als Imaginationslenkung in Lichtenbergers Pronosticatio. In: Starkey / Wenzel 2007, 177–190.

Green, Jonathan: Printing and Prophecy. Prognostication and Media Change 1450–1550. Ann Arbor 2012.

[GW]: Gesamtkatalog der Wiegendrucke (Online-Ressource: URL: www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/ [15. 2. 2024]).

Halbronn, Jacques: De l'agencement des recueils prophétiques. De la Pronosticatio de Lichtenberger au Mirabilis Liber parisien. In: Revue française d'histoire du livre 134 (2013), 7–34.

Heitzmann, Christian: Hüte dich vor Pfeil und Gift! Johannes Lichtenbergers Vorhersagen und seine bisher unbekannten Horoskope. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 3 (2009), 103–112.

Henkel, Nikolaus: Sebastian Brant. Studien und Materialien zu einer Archäologie des Wissens um 1500. Basel/Berlin 2021.

Holenstein-Weidmann, Pia: Paracelsus propheta – göttlicher Magier? In: Nova Acta Paracelsica n.s. 7 (1993), 11–44.

Kiening, Christian / Prica, Aleksandra / Wirz, Benno (Hg.): Wiederkehr und Verheißung. Dynamiken der Medialität in der Zeitlichkeit. Zürich 2011.

Krause, Friedhilde (Hg.): Von der Wirkung des Buches. Festgabe für Horst Kunze zum 80. Geburtstag. Berlin 1990.

Kühne, Hartmut: Ostensio reliquiarum. Untersuchungen über Entstehung, Ausbreitung, Gestalt und Funktion der Heiltumsweisungen im römisch-deutschen Regnum. Berlin/New York 2000.

Kurze, Dietrich: Johannes Lichtenberger. Leben und Werk eines spätmittelalterlichen Propheten und Astrologen. In: Archiv für Kulturgeschichte 38 (1956), 328–343.

Kurze, Dietrich: Prophecy and History: Lichtenberger's Forecasts of Events to Come (From the Fifteenth to the Twentieth Century). Their Reception and Diffusion. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 21 (1958), 63–85.

Kurze, Dietrich: Johannes Lichtenberger (gest. 1503). Eine Studie zur Geschichte der Prophetie und Astrologie. Lübeck/Hamburg 1960.

Kurze, Dietrich: Die festländischen Lollarden. Zur Geschichte der religiösen Bewegungen im ausgehenden Mittelalter. In: Archiv für Kulturgeschichte 47 (1965), 48–76.

Kurze, Dietrich: Popular Astrology and Prophecy in the Fifteenth and Sixteenth Centuries: Johannes Lichtenberger. In: Zambelli 1986, 177–193.

[Luther WA]: D. Martin Luthers Werke. Weimar 1883–2009.

Mentgen, Gerd: Astrologie und Öffentlichkeit im Mittelalter. Stuttgart 2005.

[MGH Staatsschriften]: Monumenta Germaniae Historica 500–1500, Staatsschriften des späteren Mittelalters. Leipzig 1941 ff.

Mohr, Walter: Alexander von Roes – Die Krise in der universalen Reichsauffassung nach dem Interregnum. In: Wilpert 1968, 270–300.

Mösenеder, Karl: Paracelsus und die Bilder. Über Glauben, Magie, Astrologie im Reformationszeitalter. Tübingen 2009.

Oliger, Livarius: Das sozialpolitische Reformprogramm des Eichstätter Eremiten Antonius Zipfer aus dem Jahre 1462. In: Baeumker / Fischer 1917, 263–280.

[Paracelsus / Sudhoff 1922–1933]: Sudhoff Karl (Hg.): Theophrast von Hohenheim gen. Paracelsus, Sämtliche Werke. München/Berlin 1922–1933.

Patzold, Steffen / Rathmann-Lutz, Anja / Scior, Volker (Hg.): Geschichtsvorstellungen. Bilder, Texte und Begriffe aus dem Mittelalter. Festschrift für Hans-Werner Goetz zum 65. Geburtstag. Wien/Köln/Weimar 2012.

Petrella, Giancarlo: La Pronosticatio di Johannes Lichtenberger: un testo profetico nell'Italia del Rinascimento. Udine 2010.

Recht, Roland: Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525). Strasbourg 1987.

Reeves, Marjorie: Joachimist Influences on the Idea of a Last World Emperor. In: Traditio 17 (1961), 323–370.

Reeves, Marjorie: The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages. A Study in Joachimism. Oxford 1969.

Reifferscheid, Alexander: Neun Texte zur Geschichte der religiösen Aufklärung in Deutschland während des 14. und 15. Jahrhunderts. Greifswald 1905.

Salmon, Pierre: Mitra und Stab. Die Pontifikalinsignien im römischen Ritus. Mainz 1960.

Sandl, Marcus: Prekäre Zeiten. Der Diskurs des Propheten im Zeitalter der Reformation. In: Kiening / Prica / Wirz 2011, 149–173.

Schmitt, Anneliese: Text und Bild in der prophetischen Literatur des 15. Jahrhunderts. Zu einer Praktik Johannes Lichtenbergers aus dem Jahre 1501. In: Krause 1990, 160–176.

Starkey, Kathryn / Wenzel, Horst (Hg.): Imagination und Deixis. Studien zur Wahrnehmung im Mittelalter. Stuttgart 2007.

Talkenberger, Heike: Sintflut. Prophetie und Zeitgeschehen in Texten und Holzschnitten astrologischer Flugschriften 1488–1528. Tübingen 1990.

[VD16]: Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (Online-Ressource: URL: www.vd16.de [15. 2. 2024]).

[VL²]: Ruh, Kurt / Wachinger, Burghart (Hg.): Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage. Berlin/New York 1978–2008.

Warburg, Aby: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. Heidelberg 1920 (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 1920/26).

Werren-Uffer, Violanta: Der Nollhart von Pamphilus Gengenbach. Diss. Genf 1981. Bern/Frankfurt a. M./New York 1983.

Williams, Ann (Hg.): Prophecy and Millenarianism. Essays in Honour of Marjorie Reeves. Harlow 1980.

Wilpert, Paul (Hg.): Universalismus und Partikularismus im Mittelalter. Berlin 1968.

Zambelli, Paola (Hg.): »Astrologi hallucinati«. Stars and the End of the World in Luther's Time. Berlin/New York 1986.

Zumbült, Beatrix: Die europäischen Illustrationen des ›Reineke Fuchs‹ bis zum 16. Jahrhundert. Diss. Münster 2003. Münster 2011.

**Anmerkungen**

**1** Als Basis der Forschung dient nach wie vor Kurze 1960. – Vgl. auch die vorbereitenden Publikationen desselben Verfassers: Kurze 1956. – Kurze 1958, sowie seine späteren Zusammenfassungen: VL² 5 (1985), Sp. 770–776. – Kurze 1986. – Die seit der Monografie erschienene Literatur zu Werk und Autor: Reeves 1961. – Reeves 1969, bes. 347–351. – Schmitt 1990. – Talkenberger 1990, 56–110. – Baert 1994. – Mentgen 2005, 227–235. – Green 2007. – Heitzmann 2009. – Petrella 2010. – Sandl 2011. – Green 2012. – Halbronn 2013. – Del Savio 2014. – Deimann 2015. – Del Savio 2018. – Weder die lateinische (GW M18217) noch die deutsche (GW M18242) Erstausgabe enthält ein Kolophon, am Schluss des Bandes findet man stattdessen ein Explicit, das das Werk (in beiden Fällen auf denselben Tag) und nicht den Druck datiert. In der Forschung wird die lateinische Fassung einhellig als die frühere angesehen: VL² 5 (1985), Sp. 773. – Green 2012, 39. – Die von Halbronn 2013, 28–30, vertretene These, dass Bartholomäus Kistlers Ausgabe von 1499 (GW M18233) eine verschollene Erstausgabe bezeugt, beruht m. E. auf unhaltbaren Argumenten. – Alte Drucke werden im Folgenden mit ihren Nummern im Gesamtkatalog der Wiegendrucke (GW) bzw. Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD16) zitiert, die bibliografischen Angaben können in den entsprechenden Datenbanken entschlüsselt werden (URL: www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de bzw. www.gateway-bayern.de/index_vd16.html). – Während der Vorarbeiten zu diesem Aufsatz bezog ich das Bolyai-Forschungsstipendium der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (MTA). Die Materialkosten wurden teilweise durch das Projekt K-129362 der Nationalen Forschungs-, Entwicklungs- und Innovationsstelle (NKFIH) gedeckt.

**2** Dieses in der Sekundärliteratur wiederholt betonte Charakteristikum spiegelt sich auch in Lichtenbergers Vorwort wider, in dem er drei Wege der Weissagung unterscheidet und für sein Werk als maßgebend hinstellt: Außer der im Laufe eines langen Lebens erworbenen Erfahrung, die jedem Menschen Vorhersagen über die Zukunft ermöglicht, sind dies die *scientia astrorum* und die *via revelationum*. Die Offenbarung kommt immer von Gott, aber sie kann unterschiedliche Formen annehmen: *Vel in spiritu vel in visione et quasi in enigmate vel per angelos palam missos ac aliis quibusdam occultis modis que futura sunt certis hominibus ingerit ut futura vere pronuncient;* GW M18217, fol. [A]v. Der zweite Weg setzt Bildung voraus, der dritte einen auserwählten Status. Letzterer wurde nach den heidnischen Sibyllen, den alttestamentlichen Propheten und dem hl. Johannes in jüngerer Zeit Birgitta von Schweden und *quidam Reynhardus Lolhardus* gewährt, der in den nachstehenden Überlegungen eine zentrale Rolle spielen wird.

**3** Dem ersten bekannten Druck des Prognostikons von Paulus für die Jahre 1484–1504, der am 31. August 1484 in Löwen erschien (GW M3021210), folgten in rascher Folge zahlreiche weitere Ausgaben. – Zu Lichtenbergers Plagiat: Warburg 1920, 38. – Kurze 1960, 34 f.

**4** GW M30188.

**5** Kurze 1960, 33 f., 37 f.

**6** Die neuere Forschung, besonders Green 2012 und Deimann 2015, hat diese Fragen mehrmals in den Vordergrund gerückt. Die hier vorgelegten Überlegungen möchten daher nicht in dieser Problemstellung, sondern nur in den Antworten Neues bieten.

**7** GW M18217, fol. [A]v: *autor presentis operis qui sese innominabilem compellabit;* A3r (s. Zitat in Anm. 11). In der deutschen Fassung wurde an der Stelle, die dem ersten Zitat entspricht (GW M18242, fol. [A2]r), der Ausdruck des Wunsches nach Anonymität weggelassen. Beim zweiten Zitat gibt es keinen solchen Unterschied.

**8** GW M18217, fol. [A5]r (s. Zitat in Anm. 9). Die Namensnennung fehlt in der deutschen Fassung: GW M18242, fol. [A5]r.

**9** GW M18217, fol. [A4]v. Green und Deimann sehen in diesem Holzschnitt eine dialogische Beziehung zwischen dem Kleriker (den sie unzutreffend als Mönch bezeichnen) und Gott, die auf Lichtenbergers gott-

gegebene prophetische Gabe hinweisen soll: Green 2012, 49. – Deimann 2015, 94–95. Ich sehe keinen Grund für diese Interpretation. Das Bild begleitet einen Gebetstext, und in den bildlichen Darstellungen des Betens ist die segnende Geste Gottes ein fester Bestandteil, der über die Erhörung des Gebets hinaus nichts weiter bedeutet. Lichtenberger bittet in diesem Text um keine direkte und exklusive Offenbarung der Zukunft, keine prophetische Gabe im Sinne des dritten Weges (vgl. oben, Anm. 2), sondern um die Fähigkeit, die von Gott in den Sternen für alle Menschen geoffenbarten Zeichen zu deuten, also um astrologische Kompetenz im Sinne des zweiten Weges: *Ideo te deum creatorem ego indignus precor non ut sermones meos verifices, sed ut in cognitionem veritatis signatorum tuorum me dirigas;* und weiter auf fol. [A5]r: *ut numinis tui presidio siderum tuorum venerabilia iudicia, cursusque eorum efficaces influentias indigno servo tuo Johanni Lychtenberger explicandas reveles.*

**10** GW M18217, fol. [F6]r: *Datum in vico umbroso subtus quercum Carpentuli* […] *per peregrinum Ruth in nemoribus latitantem, cuius oculi caligaverunt, stilus tremet senio oppressus.*

**11** GW M18217, fol. A3r: *Ego igitur innominabilis timens iram demonis, exurgens in rure ut miser Ruth sequens Boaz ac messores, antecessores philosophos astrorum iudices, in agro multarum fatigationum colligens grana spicasque, diversarum scripturarum astrorum iudicum sentencias atque experientias;* fol. [A5]r: *Te unicum Booz adoro, expande pallium gratie tue supra me Ruth.* (Der in der letzteren Passage vorgenommene Vergleich zwischen Gott und Boas fehlt in der deutschen Fassung: GW M18242, fol. [A5]r.)

**12** Martin Luther schrieb in seiner Vorrede zur Wittenberger Ausgabe der *Pronosticatio* von 1527, dass Lichtenberger, wenn nicht *mit den worten,* so doch *sonderlich mit den bildern und figuren* manchmal das Richtige getroffen hatte: VD16 L 1597, fol. A2v. – Luther WA, Bd. 23, 8. Zu dieser Ausgabe und zu Luthers Vorrede vgl. Talkenberger 1990, 368–378. Paracelsus verfasste um 1530 einen Kommentar zur *Pronosticatio,* in dem er den Text teilweise widerlegen und den Bildern eine bessere Auslegung geben wollte. Dabei schrieb Paracelsus sowohl den Text als auch die Bilder mit Nachdruck Lichtenberger zu: Paracelsus / Sudhoff 1922–1933, Abt. 1, Bd. 7, 475–529. – Vgl. Goldammer 1952, 85 f. – Kurze 1960, 62–66. – Holenstein-Weidmann 1993, 15–17. – Möseneder 2009, 86 f., 104 f.

**13** GW M30188, fol. [a]v: *Illud inquam prognosticum, quid variis et inanibus picturis deformatum* […] *Addidit preterea picturas quasdam inanes.*

**14** Die erste bekannte Ausgabe des zwanzigjährigen Prognostikons des Paulus van Middelburg enthält zwar nur ein Profilporträt im Medaillonformat (GW M3021210, fol. [c7]r), und der erwähnte Holzschnitt erschien erst in der zweiten Ausgabe (GW M30195, fol. [b8]v). Diese zweite Ausgabe ist jedoch bereits auf den 28. September 1484 datiert, also nur knapp einen Monat später als die erste, und ihr Drucker war der Antwerpener Gerard Leeu, der auch die Klageschrift gegen Lichtenberger veröffentlichte. Dies deutet darauf hin, dass auch diese Ausgabe auf die Initiative von Paulus und nach seinen Vorgaben entstand.

**15** Kurze 1960, 29, 31 f. – Vgl. auch Talkenberger 1990, 108 f.

**16** Green 2012, 45, 54 f. – Seitdem hat sich nur Deimann zur Frage geäußert, Greens These vorsichtig akzeptierend: Deimann 2015, 92, Anm. 39, 95.

**17** Über Brants Arbeit an den Illustrationen zu seinen oder von ihm herausgegebenen Texten vgl. Henkel 2021, 649–657 und passim.

**18** GW M18217, fol. [B6]r.

**19** GW M18217, fol. [B6]v: *Aspicite aquilam quasi deplumatam.*

**20** Siehe etwa den Beginn des Textes zum wohl bekanntesten Bild der Papstvatizinien *Genus nequam …,* dem Mönch mit der Sichel und der Rose: *Vide iterum alienum existentis modum;* Fleming 1999, Taf. V. – Über die Verwandtschaft der *Pronosticatio* mit den mittelalterlichen Bildorakeln vgl. Kurze 1960, 30.

**21** GW M18217, fol. [B6]r: *Hic debent stare septem principes electores circa aquilam et aquila debet stare supra navim quasi submersam.* Nach der deutschen Version sollen die Kurfürsten nicht *circa,* sondern *by dem adler* stehen, was besser dem ausgeführten Holzschnitt entspricht: GW M18242, fol. C1r.

**22** Vgl. vor allem die materialreiche Studie von Braun-Niehr / Niehr 2016, bes. 94–101. Dort ist auch die ältere Literatur aufgeführt.

**23** Im Folgenden zitiere ich nur einige aussagekräftigere Stellen nach dem deutschen Druck, die ins Lateinische nicht übernommenen Abschnitte werden in {geschweifte Klammern} gesetzt: GW M18242, fol. [A4]r: *Hy sal sten {der meyster dißs buchs} knyen und mit zů samen gelachten henden beden das nach geschreben gebett;* [A5]v: *Hy sal steen der Salvator {als am Jungsten gericht} unnd sprechen dem bapst {unnd den synen}, du salt flelichen beten. Zům keyser, du salt beschirmen. Zům buren, du salt arbeyten;* B1r: *Hie sal sten der bapst {mit cardinelen} und sal beden;* B2v: *Hye sal sten Brigitta {als eyn beghyn} gestobt;* C2r: *{Hie sal sten eyn jůngfrauwe und eyn baum sal yr wachsen uß yrm schőß uber sich sie sal die hende heben yn hymel als sie claget die Rynschen fürsten und von dem baum sullen iiij eym gen}* (der lateinische Druck enthält hier keine Bildüberschrift); [C4]r: *Hye sal sten eyn bischoff und sal han eyn rőt crütz in der {rechten} hant und das enderst deyl von eym halben stabe* (der lateinische Druck enthält an der entsprechenden Stelle die zusätzliche Information, dass es sich um den Bischof von Trier handelt, wie anhand der Farbe des Kreuzes ohnehin unschwer zu erraten war); [C5]v: *Zwene bischoff Trier und Collen sullen hie stan und haben eynen stab {iglicher an eym ende, und an eym ende eyn rőt crutz, am andern eyn swartz crůtz}. Eyn swartz bere nympt den stab. Eyn graer wolff bißt auch dar an;* D1r: *Hie sal eyn monch sten {mit eym stecken der den lygende monch discipline geben ungestummicklichen}* (das Wort *percutiens* in der lateinischen Fassung, die dem Bild nicht entspricht, ist als ein Missverständnis der deutschen Version zu bewerten; *stecken* wurde wohl als »stechen« verlesen); F3v: *Hye sal sten eyn man ußwendig ertzeigende grőße heiligkeit als eyn geystlich religiose {und bedůten eyn ander prophet geborn sal werden};* G2v: *Hie sal sten eyn ackerman {und sal sewen} und eyn wyngarter {sal baum besneyden};* G3v: *Hie sullen sten {drij} swanger frauwen.*

**24** Vgl. oben Anm. 7 und 8.

**25** GW M18242, fol. [C4]r (s. oben, Anm. 23); [C5]v (ebd.); [F6]r: *Hie sal sten eyn graer man und sal eyn crütz in syner hant han, by dem sullen sten pabst, cardinele, bischoff, gelerte prelaten in graen cucullen.* Diese Farben konnten eventuell vom Käufer des Buches nachgetragen werden, aber in der Druckerwerkstatt wurden die Holzschnitte anscheinend nicht koloriert.

**26** GW M18242, fol. [B4]v: *Hie sal sten ein drůrich adler mit wenig federn und ein iunger by yme;* [B5]r: *Hie sal stein ein wolff mit uffgethanen müle der gaget den adler und der jůng adler drürich sten uff der erden under den baům.*

**27** GW M18242, fol. [C5]v–[C6]r; den Wortlaut s. in Anm. 23.

**28** Auch Lichtenberger erzählt diese Geschichte: GW M18217, fol. C3r. Seine Quelle war offenbar das *Memoriale* des Kölner Kanonikers Alexander von Roes (MGH Staatsschriften 1.1, 143–147), wie textliche Anleihen, besonders die Übernahme der Parallelisierung der Übergabe des Petrusstabes und der *translatio imperii* durch die Kaiserkrönung Karls des Großen (ebd., 147, Z. 2–5), zeigen. – Zu dieser Deutung der Reliquie vgl. MOHR 1968, 284–286. – Über die Abhängigkeit Lichtenbergers von Alexander von Roes allgemein s. Kurze 1960, 36 f. – Zur Genese der Maternus-Legende und der Überlieferung über die Geschichte des Petrusstabes zuletzt Depreux 2012, mit Hinweisen auf die frühere Literatur.

**29** Die beste Einführung in die Geschichte des Objektes bietet der Katalogartikel Ausst.-Kat. Magdeburg 2001, Bd. 2, 305–310, Kat.-Nr. IV. 81 (Rolf Lauer und Gabriel Hefele).

**30** Vgl. Salmon 1960, 69. – Im Supplement zum dritten Teil der *Summa theologiae* von Thomas von Aquin (q. 40, ad 8) und im *Rationale divinorum officiorum* des Durandus von Mende (lib. 3, c. 15, § 5–6) findet man dieselben zwei Antworten auf die Frage: Die Päpste haben keinen Stab, weil

Petrus seinen den rheinischen Missionaren gegeben habe, aber auch, weil sie ihre Macht direkt von Gott empfangen hätten; diese Macht unterliege also nicht der Beschränkung, die durch die Krümmen der Bischofsstäbe symbolisiert werde. Es wird zwar nicht ausdrücklich gesagt, dass der ehemalige Stab von Petrus keine Krümme hatte, aber man muss dies annehmen, um die beiden Begründungen widerspruchsfrei verbinden zu können.

**31** Kühne 2000, 250–274, 496–511.

**32** Zu diesem Retabel vgl. Recht 1987, 285–288.

**33** Gerhard Eis hat zwei literarische Spuren dieser Wahrsagemethode gefunden, die sowohl von Lichtenberger als auch voneinander unabhängig sind und damit ihre tatsächliche volkstümliche Verbreitung belegen; vgl. Eis 1956, 26, 69.

**34** GW M18217, fol. [F7]r: *Hic debet stare lulhardus et dicere versus sequentes: / Lulhardi lollant ut nummos undique tollant. / Ut reynhart volucres sic lolhard fallit mulieres;* GW M18242, [H3]v: *Hie sal sten eyn lolhart und sal sprechen dyeße wort: / Bruder Lolhart byn ich genant / den frauwen mach ich mich gern bekant. / Das ich die phennige von yne erkryege dar umb ich tzijtlich smeichel und dryege.* – Das unterschiedliche Vorkommen von Lollarden in der *Pronosticatio* veranlasste Dietrich Kurze zu einer eigenen Untersuchung: Kurze 1965.

**35** Einführend zur literarischen und ikonografischen Überlieferung zum Fuchs Rénard, Reynaert oder Reynke vgl. Zumbült 2011, mit weiterer Literatur. – Die oben erwähnte Geschichte wird in der mittelniederländischen Fassung von einem gewissen Willem erzählt (Bouwman / Besamusca 2009, 62–67, Z. 356–420), die auch den Inkunabelausgaben zugrunde lag, und bildet dort den Ausgangspunkt der ganzen Handlung.

**36** Nach Green sei der letzte Holzschnitt als Zugeständnis seitens des Druckers zu werten, mit dem er der Zensur vorbeugen wollte: Green 2012, 54. – Dass die Zensoren durch einen solchen ›Disclaimer‹ in irgendeiner Weise beeinflusst werden könnten, ist eine Vorstellung, die jeder historischen Grundlage entbehrt.

**37** VL² 7 (1989), Sp. 1177 f.

**38** Kurze 1960, 37.

**39** Die Erwähnung des *Reinhardus atque Lolhardus* in Joseph Grünpecks *Prognosticon* von 1496 (GW 11567, fol. a3v) ist eine wörtliche Übernahme von Lichtenbergers Vorwort (GW M18217, fol. [A1]v); ebenso getreu schrieb er eine der reinhardinischen Visionen ab (GW 11567, fol. b2r; vgl. GW M18217, fol. [B4]v). Die letztere Stelle wurde im selben Jahr auch von Wolfgang Aytinger in dessen Kommentar zu den pseudomethodischen *Revelationes* wiederholt (GW M23054, fol. e[1]r). Der Oberrheinische Revolutionär (MGH Staatsschriften 7, 365, Z. 3–5) verband ein Zitat des Pseudo-Methodius mit einer Prophezeiung Reinhards, die sich auch bei Lichtenberger findet (vgl. GW M18217, fol. [B5]v). In der 1513 gedruckten Türkenchronik von Johannes Adelphus erscheint Reinhards Name in der mehrseitigen türkischen Herrscherabfolge, die aus der deutschen Ausgabe der *Pronosticatio* abgeschrieben wurde (VD16 A 236, foll. [B6]v–C2r; vgl. GW M18242, foll. E3v–[E5]v). Dieselbe Stelle wurde auch in eine 1516 gedruckte Kompilation prophetischer Texte aufgenommen (VD16 A 4440, fol. B2v). Die Reihe ließe sich fortsetzen.

**40** Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. Germ. 12. – Kurze vermutet gutgläubig auch in diesem Fall, dass Lichtenberger die Namen aus einer verlorenen Kompilation übernahm: VL² 5 (1985), Sp. 771. – Vgl. dagegen Mentgen 2005, 229.

**41** Beispiele der Darstellung der Seherin oder des Sehers: GW M18217, foll. B2v, [B5]r, [E6]r. Der Holzschnitt auf fol. B1v mit der Darstellung der Ureltern, die nach der Überschrift die heilige Kirche »bedeuten« und im Bild ein Kirchengebäude tragen, setzt eine Stelle des pseudo-joachimitischen Jeremia-Kommentars ins Bild, wo Adam und Eva im allegorischen Sinn auf den Klerus und das Kirchenvolk bezogen werden. Diese Allegorie war weder im Original noch in der verkürzten Paraphrase Lichtenbergers bildlich gemeint, es handelt sich nicht um eine Visionsdarstellung. Bei den übrigen von Reeves verzeichneten Zitaten aus joachimitischen Quellen (Reeves 1969, 348, Anm. 1) beziehen sich die Bilder auf eine andere Stelle des jeweiligen Kapiteltextes.

**42** Ähnlich auch Reeves 1969, 350, Anm. 4.

**43** GW M18217, fol. [B4]r: *Unde in libro multarum tribulationum. Dicit Moab et Amon duo filii Loth, qui nati sunt de incestu, duas generationes denotant, leonem silvestrem et lilium occidentalem, in agrum virginis insultandos temporibus quibus aquila cum pullo volabit;* GW M18242, fol. [B4]v: *In dem buche der vil verfolgůng stet geschreben, das Moab und Amon tzwene sone geborn mit synen dochtern von Loth bedůten tzwey geschlecht den wilden lewen und die lilien von occident infallen werden in den acker der jůngfrawen in der tzyt so der adler mit dem jůngen flůget.* – Kurze setzt diesen *Liber multarum tribulationum* mit dem verschollenen Werk Reinhards gleich (Kurze 1960, 37), Lichtenberger erwähnt Namen und Werktitel jedoch nie zusammen. – Reeves identifiziert den *Liber multarum tribulationum* mit *De ultimis tribulationibus*, einem authentischen Werk von Joachim von Fiore (Reeves 1969, 348, Anm. 1), diese Identifizierung kann aber anhand der seitdem erschienenen Edition (Daniel 1980) nicht bestätigt werden.

**44** Zum Orakel von *rex pudicus facie* vgl. Reeves 1969, 339.

**45** GW M18217, fol. [B4]v: *Unde in revelationibus fratris Reynhardi lolhardi ita dicitur. Lupus in terra occidentalis aquilam eiciet, tunc pullus merebit et sui proprii pellem eius dilacerabunt sedebitque nudus querens adiutorium parum inveniens;* GW M18242, fol. [B5]r: *Da von in den uffenbarüngen bruder Reynhartz des lolhartz also stet geschreben, der wolff das ist die erde von occident wirt verwerffen den adler und der iunge adler wirt drurig syn, und die syn eigen syn werden ym syn hüt zürißen und wirt sitzen blöß suchend hůlff und wenig finden.*

**46** GW M18217, fol. C3r: *O viri prudentissimi sub baculo sancti Petri attendite queso. Reynhardus lolhardus in quadam visione ita videns tribulationes cleri in ecclesiis sancti Petri, prorupit in hec verba: Post hoc certabant ii fratres habentes unum baculum in ambabus manibus, unus rubeam crucem inferius gestabat, altam nigram crucem superius, et totus clerus tristabatur. Accesserunt lupus et ursus rapientes baculum. Steterunt fratres contristati timendum quod tempus adsit;* GW M18242, fol. [C5]r: *O ir aller wißten menner under dem stab sant Peters ich bitt uch, hörent zů was spricht Reynhart der lolhart da er in eym gesicht hat gesehen anfechtüng der geistlichen in den kirchen sant Peters. Darnach spricht er: Stritten tzwen brüder die hatten eynen stab in beyden henden, eyner drug eyn röt crůtz unden, der ander eyn swartz crütz oben, und die geistlichen waren alle drürich. Vielen tzů der wolff und der berre und namen den stab da stünden die bruder drürich. Ist zů forchten, das die tzüt hie sii.*

**47** GW M18217, fol. A2r: *Sis cautus, multis esto familiaris, sed quod silere vis alios, primus sile.*

**48** GW M18242, fol. [A2]r: *Hut dich, truw ist mißlich, getruwe viel und gleube wenig.*

**49** VD16 ZV 6498, fol. [a1]v: *Deßhalb ich nollhart schry mit macht / Das man mein bůch so gar veracht / Dar inn ich gwisagt hab hie vor / Als man zalt vierzehen hundert jor / Acht und achzyg etlich tag / Btracht ich groß ferlicheit und plag.* – Zu Gengenbachs *Nollhart* und seiner Beziehung zu Lichtenberger vgl. Werren-Uffer 1983, bes. 56–65.

**50** Der Autor bezeichnet sich im Widmungsbrief und in der Einleitung mehrfach als *eremita* oder *presbyter ac eremita;* s. Donckel 1933, 282 f., 298 f. – Zur Verwendung dieser Schrift durch Lichtenberger vgl. Kurze 1960, 37 f. – Reeves 1969, 348.

**51** Reifferscheid 1905, 41: *So habe ich mich von weltlichem geschefte gezogen in das ellend unde in den walt dieser wustung.*

**52** Oliger 1917, 275: *Ich unwirdiger, armer, gewirttiger pruder Anthonius Zyppffer, der da hat wonung yn dem hag unter dem haus Eysteten in ainer höl des erttreichs.*

# Altertümer werden Kunstgeschichte

## Über Johann Gustav Gottlieb Büschings Breslauer Museumsgründungen und seine Erforschung der mittelalterlichen Kunst in Schlesien

WOLFGANG BRÜCKLE

Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit den Anfängen der wissenschaftlichen Erschließung mittelalterlicher Kunst in Schlesien – und anderer preußischer Gebiete nebenbei. Sie wurde zunächst fast im Alleingang von einer Einzelperson vorangetrieben, vor allem soweit mehr als die lokalgeschichtliche Beschäftigung mit einzelnen Kulturzeugnissen zur Debatte stand: Johann Gustav Gottlieb Büsching, ein Sohn des Berliner Schulleiters Anton Friedrich Büsching und ein nach dem Studium der Rechte in Erlangen und Halle früh in den Staatsdienst getretener Gerichtsreferendar. Dieser Beruf hat ihn offenbar nicht ausgefüllt. Er kam zu dieser Zeit in Verbindung mit mehreren Männern, die kunsttheoretische und philologische Fragen zum Gegenstand ihres freundschaftlichen Austauschs machten, und trat der sogenannten Freitagsgesellschaft bei, einer in Halle gegründeten und nach Berlin gewanderten Vereinigung gleichgesinnter Akademiker. Er hatte auch Gelegenheit zum Besuch der Vorlesungen über Ästhetik, die August Wilhelm Schlegel in der eigenen Berliner Wohnung für einen Kreis zahlender Hörerinnen und Hörer gab. Zur Freitagsgesellschaft gehörten einige etwa Gleichaltrige wie Friedrich Heinrich von der Hagen, Friedrich von Raumer, Karl Wilhelm Ferdinand Solger.[1] Auch sie alle fanden sich mit unterschiedlicher Regelmäßigkeit bei Schlegel ein. Im damaligen Berlin ergab sich so eine – von Schlegel auch zur Aufbesserung seiner Mittel genutzte – besondere Gelegenheit für geistige Anregungen. Denn die Stadt wies damals noch keine Universität auf und, bedeutsamer für das Folgende, auch kein öffentliches Kunstmuseum.

Wir sind damit schon bei der Sache. Denn Preußens erstes staatliches Kunstmuseum sollte in Breslau (Wrocław) entstehen. Friedrich Schinkels 1830 eröffnetes Berliner Museumsgebäude und die Bedeutung der darin untergebrachten Sammlungen haben dafür gesorgt, dass die Hauptstadt des Königreichs auch im Hinblick auf ihre Rolle in der frühen Geschichte öffentlicher Sammlungen allseits bekannt ist. Dass in Wahrheit Breslau voranging, fällt dabei üblicherweise unter den Tisch. Zwar reichen die Berliner Bemühungen um ein Haus für die Bildende Kunst tatsächlich länger zurück, denn schon im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts setzten Planungen am Hof der Hohenzollern ein. Aber der Krieg gegen Napoleon und die Niederlage, die daran anschließende sogenannte Franzosenzeit und die mit alledem einhergehenden Kosten ließen auf einige Jahre alle auf eine Museumsgründung bezogenen Vorschläge in den Hintergrund treten. Breslau fand sich als Hauptstadt einer seit 1742 zu Preußen gehörigen Provinz grundsätzlich in derselben Lage. Nur gereichte sie Breslau aus der Sicht von Befürwortern einer zeitgemäßen staatlichen Kulturpflege und der Gewinnung einer kollektiven kulturellen Identität zum Vorteil. Denn angesichts der prekären staatlichen Finanzlage wurde beschlossen, die schlesischen Klöster aufzulösen. Büsching hatte sich auf der Suche nach mittelalterlichen Handschriften, deren Herausgabe er sich zusammen mit seinem Freund von der Hagen zu widmen begonnen hatte, jüngst mit vielen Klosterbibliotheken in Schlesien vertraut gemacht und wurde für die Bearbeitung der Buch- und Kunstbestände als Säkularisierungskommissar angestellt. Er kam in diesem Zusammenhang an Aufgaben, die anhand der Erschließung mittelalterlicher Kunst einen Übergang von der Altertumswissenschaft der Aufklärungszeit in ein neues Verständnis von Kunstgeschichtsschreibung nachzuzeichnen erlauben.

Büsching hatte die schlesischen Klöster – und die schlesische Landschaft, eine ausgedehnte Wanderung auf die Schneekoppe inbegriffen – 1809 bereist. Die im Jahr 1810 von Friedrich Wilhelm III. beschlossene Säkularisierung war bereits seit mehreren Jahren erwogen worden. Man hat sogar vermutet, dass Büschings unter dem Deckmantel seiner privat betriebenen germanistischen Forschungen angetretene Rundreise einer Sichtung der für die Enteignung vorgesehenen Güter habe dienen sollen. Vorstellbar ist das allemal, denn sein Freund von der Hagen und er hatten im selben Jahr eine Zulassung als Adjunkte an der Berliner Akademie der Wissenschaften beantragt mit der Begründung, dass sie dann in ihrer Forschungstätigkeit nicht nur auf »merkantilische Spekulazionen« zu achten hätten und »gehaltvollere Untersuchungen« zu liefern in der Lage wären.[2] Büsching wäre eine staatliche Unterstützung seiner Reise also gewiss gelegen gekommen. Aber ob er tatsächlich als Kundschafter eingesetzt wurde, bleibt im Dunkeln. Jedenfalls konnte er nach seiner ersten Begegnung mit Schlesien als eingearbeitet gelten.

Der königliche Erlass betraf 80 Klöster und Stifte, viele von ihnen reich mit älterer Malerei ausgestattet. Büsching wurde seinen ersten Erkundungen zum Trotz an manchen Orten von der Menge und Unübersichtlichkeit der Bestände überrascht, als er sein neues Amt antrat, und vor allem davon, dass oft für den staatlichen Kulturbesitz an Bildender Kunst mehr zu gewinnen war als für die Bibliotheken. Er lässt sich außerdem immer wieder darüber aus, wie sehr der Zustand des klösterlichen Besitzes von einer völligen Gleichgültigkeit der in den Einrichtungen lebenden Nonnen und Mönche zeugt. Und in einigen Bischofs- und Pfarrkirchen, die er bei der Gelegenheit in Augenschein nimmt, findet er dieselbe Geringschätzung des Kulturerbes vor. Davon zeugen die Briefe an seine in Berlin weilende Verlobte Karoline. Aus Glogau (Głogów) schreibt er ihr nach

einem Besuch des Franziskanerklosters: »Die Bücher, mit Staub und Schmutz bedeckt, liegen grösstentheils auf der Erde, mehre sind mit Schimmel bedeckt. Die Gemälde liegen in so dunklen Löchern, dass man mit Licht hingehen muss und durch das ganze Gebäude zieht der Moder und Gruftgeruch.«[3] Viele Äußerungen aus den an Karoline gerichteten Schreiben enthalten ähnliche Klagen. Bald nach dem Ende seiner kommissarischen Tätigkeit veröffentlichte Büsching den ersten Teil eines als Reisebeschreibung gehaltenen, wohl wegen mangelnden verlegerischen Erfolgs nicht mehr vervollständigten Berichts über seine Tätigkeit und Erfahrungen. Über weite Strecken schlägt er darin einen etwas milderen Ton an. Aber auch in seinem Buch geben einige Stellen, wenn auch vielleicht verfasst im Gedanken an die Rechtfertigung des von Büsching selbst mitbetriebenen Umbruchs, eine anschauliche Schilderung von den schlechten Überlieferungsbedingungen mittelalterlicher Kunst. Die ebenfalls geäußerte Begeisterung über den von Büsching als große Entdeckung herausgestellten Michael Willmann verblasst demgegenüber fast. Über St. Peter und Paul in Liegnitz (Legnica), wo Büsching in Fensterläden verwandelte Altartafeln unter den Augen gehabt hatte, heißt es: »In der Kirche selbst verschwinden immer mehr die alterthümlichen Reste und man ist besonders jetzt sehr beflissen, sie vollständig auszurotten. Dieser Wandalismus äußert sich auch vorzüglich gegen die alten und unschuldigen Holzgemälde, den einzigen Rest altdeutscher Zeit.«[4] Die Rede vom Vandalismus kommt nicht von ungefähr. Büsching zeigt sich so mit einer damals erst vor kurzem in Gebrauch gekommenen Begrifflichkeit vertraut, und er schreibt sich in eine größere Debatte über das Verhältnis von Politik, Geschichte, Aufklärung und Kultur ein. 1794 hatte Henri Jean-Baptiste Grégoire Einspruch gegen die in Frankreich aufgetretenen Bilderstürme geäußert und diese Praxis als Vandalismus an den Pranger gestellt. Daran schließt Büsching an: Die Geringschätzung von Kunstwerken des Mittelalters erscheint, wenn sie als Vandalismus bezeichnet wird, nicht mehr als bloßer Ausweis eines Geschmackswandels im kulturellen Prozess; sie zeugt von sittlichem Verfall. Büsching muss sich des diskursiven Zusammenhangs nicht voll bewusst gewesen sein. Aber Berichte über die Ereignisse in Frankreich sickerten sehr bald in deutsche Veröffentlichungen ein. Der Weg zu ihm war sogar besonders kurz. Denn mit dem Dresdner Karl August Böttiger, der in einem Bericht über die französischen Zustände Grégoires Stellungnahme auf Deutsch wiedergegeben hatte, stand Büsching in persönlichem Austausch. Böttiger spricht in seinem Bericht aus Paris noch von der Kunst als »dem edelsten Archive der Menschheit« und vertritt so eine spürbar von den weltbürgerlichen Idealen der Spätaufklärung geprägte Haltung.[5] Und er sagt: Jedes sei es auch ein ästhetisch mangelhaftes Erzeugnis der Vergangenheit – gotische Heiligenfiguren inbegriffen – sei für den Wissensfortschritt nützlich. Büsching wird in einer Zeit tätig, die nationalpatriotische Töne fördert, bei ihm und anderen Gelehrten. Aber die Vorstellung, dass die Wissenschaft Ansprüche an den gesellschaftlichen Umgang mit den Zeugnissen der Vergangenheit zu stellen habe, teilen Büsching und viele Wortführer seiner Generation mit Böttiger. Bei Büsching wird sie zugleich mit der Möglichkeit, kollektive Identität geschichtlich zu untermauern, zu einem Hauptantrieb seiner Arbeit.

Eigentlich hatte Büsching nur Anweisung, für eine Sicherung und Ordnung der Bücher, Urkunden und Kunstgegenstände in den aufgelassenen Klöstern und Stiften zu sorgen. Aber ihn musste der Gedanke beschäftigen, was aus allen diesen Dingen werden sollte. Vielleicht beschäftigte ihn auch der Gedanke daran, was aus ihm selbst werden sollte, aber das kann hier unberücksichtigt bleiben. So oder so, Büsching wusste die Gunst der Stunde zu nutzen. Er entwarf schon 1810 einen Plan für die weitere Verwendung der Bücher und Bilder, die er vorfand, und schickte ihn an den Staatskanzler Karl August von Hardenberg. Im Vorgriff auf eine Verwirklichung, die noch gar nicht beschlossene Sache war, begann er die eingezogenen Güter massenweise nach Breslau zu überführen. Dieser Prozess und die anschließend einsetzende Institutionenbildung ist der am besten bekannte Bereich von Büschings Tätigkeit. Er ist seit dem 19. Jahrhundert immer wieder geschildert worden, und im Zusammenhang mit einer erneuten Bearbeitung der Säkularisierungsvorgänge wurde das Schicksal der Kunstwerke jüngst in Polen noch einmal sorgfältig untersucht. Es geht auch im Folgenden allein um die Kunst; ich gebe nur kurz den größeren Zusammenhang an: Büsching sah die Einrichtung einer Zentralbibliothek, eines Provinzialarchivs, eines Kunstmuseums und einer Stelle für Tausch und Verkauf von nicht besser anders verwendbaren Gegenständen vor, alle diese Einrichtungen in Breslau angesiedelt. Schon in der 1810 an Hardenberg geschickten Eingabe heißt es: Die auf den verlassenen Altären der Kirche stehenden Bilder haben ihre »heilige Kraft« verloren, aber sie haben ihre »Kunst-



**Abb. 1** Schlesischer Maler: Epitaph der Anna Poley aus Breslau, frühes 15. Jahrhundert, Tempera auf Holz, 76 × 86,5 cm. Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie, aus St. Barbara in Breslau (© Collection of National Museums in Warszawa).

kraft« behalten.[6] Etwas später schreibt Büsching einen Aufsatz, in dem er in Breslauer Kirchen gemachte Funde der Öffentlichkeit bekannt macht und bei der Gelegenheit für die Überführung mittelalterlicher Bilder in ein Museum wirbt. Der Gedanke ist noch einmal derselbe: dass sie in den Kirchen nicht mehr der Andacht dienen und dass sie sich im Museum wieder »Leben verschaffen« müssen. Walter Benjamins vielzitierte Unterscheidung vom Kult- und Ausstellungswert wird hier halb vorweggenommen, wenn auch Büsching insofern in eine andere Richtung geht, als er den seit langem auf Missachtung gegründeten Entzug der Bilder dankbar als Beitrag zu ihrem Schutz verzeichnet: »Wir müssen den Vorfahren dankbar sein, daß sie uns diese Gemälde aufsparten, und sie dem Blick eines jeden entzogen.« Viele Altäre hatte Büsching sogar zugenagelt vorgefunden. Für die Gläubigen haben sie offensichtlich keinen Wert mehr. Aus ihnen ist, wie er einerseits sagt, totes Kunstkapital geworden. Andererseits sagt er auch, offenbar ohne klar zu unterscheiden: Diese Bilder haben nur noch historischen Wert.[7] Folgt bei ihm eine Aufzählung von Kunstwerken, die in den evangelischen Pfarrkirchen von Breslau hängen und mehr Aufmerksamkeit verdienen würden. Darunter ist auch eine Tafel, die er als bisher ältestes von ihm in Schlesien vorgefundenes Stück reklamiert: ein Epitaph in St. Barbara, auf dem er zusammen mit einer Widmungsinschrift die Jahreszahl 1309 zu erkennen glaubt (Abb. 1). Büsching hatte eigentlich gar keine Befugnisse an diesem Ort und den anderen evangelischen Gotteshäusern. Er will mit seiner Erörterung vermutlich Stimmung machen, damit er dem ihm vorschwebenden Museum zu einer guten Sammlung verhelfen kann.

Für Büschings kuratorische Grundvorstellungen bedarf es zunächst keiner ästhetischen Positionserklärungen. Es gibt zwar durchaus Stellungnahmen, in denen er geschichtliche und künstlerische Reize auseinanderhält. Aber vor allem will er das Museum zu einem Gefäß für die Kunstgeschichte machen. Zusammen mit von der Hagen hatte er 1809–1811 das *Museum für Altdeutsche Kunst und Literatur* herausgegeben. Im Sprachgebrauch der Spätaufklärung kommt das Museum als Metapher für Speicher kultureller Überlieferung üblicherweise ohne institutionellen Rückhalt und ohne feste Wände aus. Aber die Stoffe, die in jener Zeitschrift behandelt werden, erscheinen darin als Denkmäler der Geschichte betrachtet. Für Büsching muss sich der Gedanke an eine Übertragung seiner als Herausgeber verfolgten Ziele auf die mit der Säkularisierung geschaffene Lage aufgedrängt haben. Und es gab Vorläufer. In Paris waren das Musée du Louvre und das Musée des monumens français für in Staatsbesitz gekommene Kunstgegenstände gegründet worden, letzteres als Ergebnis der Bemühungen von Alexandre Lenoir, der zunächst nur als Leiter eines Depots bestellt worden war. Büsching war nie in Frankreich, aber von den Neugründungen in der französischen Hauptstadt konnte das gesamte Zeitungspublikum in Deutschland Kenntnis haben. In seinem Aufsatz über mittelalterliche Kunstwerke in den Breslauer Kirchen zeigt sich Büsching außerdem auf dem Laufenden über Museumsgründungen in Deutschland und die darin zutage tretende neue Aufmerksamkeit für die mittelalterliche Kunst. Noch besteht Aufholbedarf, auch angesichts der schon viel weiter gediehenen Erforschung von Werken der gleichzeitigen Literatur. Jetzt aber zeigen die Münchener und die im Verbund mit ihr entstehenden Gemäldegalerien, dass Anstrengungen unternommen werden. In Franken war Büsching gewesen, bevor dort eine öffentliche Sammlung zusammengezogen wurde. Nun kann er sagen: »Nürnberg sammelte in diesen Tagen aus seinen alten Kirchen, seinem Rathause und seiner Burg die Überbleibsel seiner alten Mahlerschule, und erfreut sich schon, wie öffentliche Blätter es uns verkündigen, einer sehr unterrichtenden Galerie.«[8] Und er weiß, dass in Schleißheim mittelalterliche Meister zusammenge-



**Abb. 2** Das Breslauer Sandstift aus südöstlicher Richtung mit dem für die Bildergalerie genutzten Flügel und einem älteren, 1825 zum Aufbewahrungsort für die Altertümersammlung umgebauten, vorgelagerten Gebäude, Fotografie von Paul W. John, um 1925, Archiv Verfasser.

tragen werden. Ein Vergleich mit dieser Einrichtung drängte sich schon deshalb auf, weil nach der Überführung der einstigen Bestände nach München auch dort 1803–1806 ein Säkularisierungsvorgang die Grundlage für eine neue Sammlung gelegt hatte und Büsching davon ausgehen konnte, dass weit in die Geschichte der Kunst zurückreichende Beispiele zu sehen sein würden. In Erwartung der kürzlich erschienenen, aber Büsching noch nicht zugänglichen Beschreibung der Schleißheimer Bestände kommt es ihm vor allem darauf an zu prüfen, wie sich im Vergleich Schlesien macht. Denn er glaubt, dass es mit dem oben erwähnten Epitaph vielleicht in Breslau ein älteres sogenanntes altdeutsches Gemälde gibt als in Schleißheim.[9] Vor allem glaubt er außerdem, im Vergleich mit dem viel höher angesehenen Kunstzentrum Nürnberg Breslau als Siegerin hervorgehen zu sehen: »Keine einzige Kirche, selbst nicht die reiche Lorenzokirche kommt, in Hinsicht der Menge der alten Gemälde, der hiesigen Elisabethkirche gleich. Welch ein höherer Antrieb daher, alles sorgfältig zu sammeln!«[10] Büsching trägt hier zwar dick auf. Aber tatsächlich hatten, ohne dass er davon wusste, in Nürnberg königliche Wünsche dafür gesorgt, dass die Stadt etwas von ihrem besonderen Rang als Kunststätte verlor: Sie hatte Werke aus der eigenen älteren Malerei abzugeben, weil bei Einrichtung der Gemäldegalerie in Schleißheim Lücken gefüllt werden sollten. Johann Georg von Dillis erstellte eine Liste geeigneter Werke auf der Burg und in Kirchen. Im Tausch wanderten nach Nürnberg zweit- und drittrangige frühneuzeitliche Gemälde.[11] In der Sache verfuhr Büsching genauso, indem er Werke einzutauschen und so die Möglichkeit, seine in Vorbereitung befindliche Galerie als Abbild der Kunstgeschichte zu betrachten, zu erhöhen versuchte.

Bald nach dem Beginn seiner Tätigkeit in Breslau richtete sich Büsching auf eine Nutzung des Augustiner-Chorherrenstifts auf dem Sande ein. In einem der drei Flügel des Stiftsgebäudes fand er infolge einer vorangehenden behördlichen Aneignungsmaßnahme schon die im Jahr 1800 eröffnete Bauschule und die 1801 dorthin verlegte Kunstschule vor (Abb. 2). Büsching erkannte den Ort schnell als auch für seine Zwecke gut geeignet und betrieb die Werbung um staatliches Wohlwollen ebenso im Briefwechsel mit den zuständigen Stellen wie in der Teilnahme an der öffentlichen Meinungsbildung. Seinen Aufsatz über die Kunstschätze in Breslauer Kirchen schreibt er als offenen Brief an Johann Gottlieb Rhode, der ihm nicht nur schon als Berater zur Seite stand, sondern als Lehrer an der örtlichen Kriegsschule öffentliches Ansehen genoss. Außerdem fand Büsching 1812 in der soeben von Friedrich Schlegel gegründeten Zeitschrift *Deutsches Museum* einen Ort für die öffentliche Vorstellung seiner Museumspläne, brachte aber nur die gekürzte Fassung unter und fügte eine längere dem Bericht über seine Reise durch die schlesischen Klöster an. Man kann darin Büschings wichtigsten Beitrag zur Sache sehen. Wo von Büschings Tätigkeit die Rede ist, wird meistens dieser Beitrag zusammengefasst, aber

noch hat sich niemand Gedanken über dessen Stellenwert in der zeitgenössischen Sammelprogrammatik gemacht. Ich gebe ihn deshalb auch hier wieder: Das Museum habe drei Abteilungen zu enthalten, deren erste die Malerei »anfangend von den frühesten Jahren« bis ins 16. Jahrhundert vor Augen führe, so dass eine Geschichte der schlesischen Kunst vor Augen stehe. Zweitens sollte eine Abteilung Willmann gewidmet sein, wohl auch wegen der großen verfügbaren Menge an Werken dieses Künstlers, aber vor allem angesichts seiner Bedeutung als wichtigster Alter Meister in Schlesien, also im Sinne der Kanonbildung. Dass dieser Gedanke zugrunde gelegen haben muss, ergibt sich aus der Erläuterung, die Büsching von der letzten Abteilung gibt. Er will sie als »vielleicht die eigentliche Gallerie« verstanden wissen, und sie soll Gemälde »aus andern berühmten Schulen, von andern berühmten Meistern« mit den besten Stücken von Willmann zusammenführen.[12] Büsching will also erstens die älteste Malerei zum Bestandteil einer heimischen Kunstgeschichte machen und verortet zweitens diese heimische Kunstgeschichte in der allgemeinen Geschichte der Kunst, vertreten – soweit vorhanden, in Wahrheit nur im Ansatz der Fall – durch die maßgeblichen Schulen. Büsching war bekannt, dass in der jüngst von der bayerischen Krone eingezogenen berühmten Kurfürstlichen Galerie in Düsseldorf ein ganzer Saal allein Peter Paul Rubens vorbehalten gewesen war. Zweifellos hatte er sich eine Vorstellung als Betrachter des von Nicolas de Pigage erstellten Galeriewerks verschafft.[13] Er bezieht sich auf dieses Vorbild in seinem Versuch, mit Willmann einen Künstler besonders herauszuheben. Im Übrigen folgt er in einem kuratorischen Grundgedanken, den Christian von Mechel bereits mehrere Jahrzehnte zuvor in Wien verwirklicht hatte: Auch dort hatte eine Gruppierung nach Schulen unter besonderer Hervorhebung großer Meister, denen eigene Räume vorbehalten blieben, in Zusammenhang mit einer allerdings nur ganz spärlich zum Zuge kommenden Rücksicht auf die Frühzeit der deutschen Malerei gestanden. In Bayern hatte Mannlich diese kunstgeschichtliche Hängung übernommen. Ob Büsching davon wusste, ist aber nicht feststellbar. Verallgemeinernd ist zu sagen: Der Blick in die geschichtliche Tiefe und der Blick auf die Breite der Möglichkeiten bestehen nebeneinanderher. Wir haben es also mit einem halb an Düsseldorf, halb an Wien angelehnten Entwurf zu tun. Paris scheint für Büsching keine ausschlaggebende Rolle gespielt zu haben, obwohl Lenoirs selbstgestellte Aufgabe als Museumsgründer Überschneidungen mit der seinen hatte und sich Lenoir darüber mehrfach schriftlich ausgelassen hatte. Von einem Marsch durch die Stilepochen, wie er im Musée des monumens français auf einen die Hauptwerke verschiedener Zeiten zusammenführenden ersten Saal folgte, ist bei Büsching nirgends die Rede. Allerdings läuft bei ihm der die Schulen vereinende Saal doch fast auf dasselbe hinaus, weil er darin auch Willmanns beste Werke sowie Stücke von Lucas Cranach und Albrecht Dürer zeigen will.[14] An mehreren Stellen seiner Darlegung betont Büsching, dass er auf weitere Zugänge hofft und vor allem mit Rücksicht darauf glaubt, seine Ordnung werde bestehen können.

1815 konnte Büsching in dem Gebäude, das er bewohnte und in dem er arbeitete, seine Gemäldegalerie als Bestandteil der Universitätssammlungen eröffnen. 1818 wurde aus ihr und einer ebenfalls von Büsching betreuten Sammlung weiterer alter Kulturzeugnisse das öffentlich frei zugängliche Königliche Museum für Kunst und Alterthümer. Beide Abteilungen waren nebeneinander im östlichen Flügel des Stifts untergebracht.[15] Die Galerie präsentierte in vier Räumen und einem Korridor Bilder großteils schlesischer Maler, in den ersten beiden dieser Räume die deutsche Kunst des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts. Eine gattungsübergreifende Aufstellung hätte damals gegen das Übliche verstoßen, aber Büsching hatte – vielleicht schon wegen seiner Vorstellungen von der mangelnden Verwendbarkeit für eine Galerie – ohnehin nur sieben plastische Arbeiten eingesammelt. Schatzkunst fehlte ganz, vielleicht weil der Staat die am ehesten des Materialwerts wegen veräußerlichbaren Sachen zu verkaufen vorzog. Immerhin befand sich darunter aber eine 1431 von Abt Jodok für das Sandstift erworbene, dem Händler zufolge aus Paris stammende Gruppe der trauernden Marien unter dem Kreuz (Abb. 3). Sie musste vermutlich bis zur Einrichtung der Altertümersammlung auf eine Ausstellung warten, obwohl Büsching sie als »recht zierlich gearbeitet« besonders schätzte.[16] Ein anderes Hauptstück der Sammlung hatte er ebenfalls schon besonders hervorgehoben, nachdem er im Zisterzienserkloster Leubus (Lubiąż) darauf gestoßen war: eine von ihm Hans Holbein d. Ä. zugeschriebene *Beweinung* im Beisein von Mitgliedern zweier Stifterfamilien, durch Wappen kenntlich gemacht. Ihre Wiedergabe widerspricht dem Üblichen. Denn einige der auf dem Gemälde unzweifelhaft als Zeitgenossinnen und Zeit-



**Abb. 3** Französischer oder niederländischer oder deutscher Bildschnitzer (evtl. Meister des Rimini-Altars): Die drei Marien unter dem Kreuz, vor 1430, Alabaster, 46 × 15 × 11 cm. Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie (© Collection of National Museums in Warszawa; Piotr Ligier/NMW).

genossen des Malers erkennbare Personen haben sich hier viel weiter in das heilsgeschichtliche Ereignis hineingedrängt, als von gleichzeitigen Stifterdarstellungen sonst bekannt ist. Sie haben sich zur Linken des Leichnams Christi versammelt, wie in ein Rollenspiel eingetaucht. Büsching fällt diese ikonografische Besonderheit nicht auf; er sagt nur: »Dieser Leib Christi ist das schlechteste im ganzen Gemählde, aber die Köpfe sind mit unendlicher Wahrheit und hoher Festigkeit entworfen.«[17] Büsching sagt nichts über die seltsame Regie der Blicke, von denen vier auf den Raum vor dem Bild gerichtet sind (Abb. 4). Vor Büsching hatte der durch Schlesien reisende Carl Julius Weber eine Darstellung der Beweinung in der Fürstenkapelle desselben Klosters gesehen und beschrieben wie folgt: »eine Kreuzabnahme von Cranach, wo alle um den Leichnam stehende Figuren zu lachen scheinen, nur einer benimmt sich mit Anstand und weinet!«[18] Die Beschreibung stimmt nicht bis ins Einzelne mit dem Bild überein, aber eine andere ähnliche Szene von Cranach ist, wenn recht sehe, für Leubus nicht bezeugt. Die Bemerkung könnte von dem tatsächlich seltsamen verschmitzten Ausdruck einzelner Figuren hervorgerufen worden sein. Es hätte sich also um die Tafel gehandelt, die erst danach in Büschings Museum kam. Ob die Zuschreibung an Cranach auf einer in Leubus gepflegten Überlieferung beruht, muss aber auch dann offenbleiben. Das nach Breslau gelangte Bild wird jedenfalls heute wieder ihm oder seinem Umkreis zugeschrieben. Dafür könnte auch ein zweiter, vielleicht von seiner Werkstatt bewältigter Auftrag sprechen: Die erwähnten Wappen beziehen sich auf die Familien Alnpeck und Günterrode. Kunz von Günterrode hatte Anna von Alnpeck geheiratet und war Kaufmann und Ratsherr in Leipzig. Seine um sechs Jahre ältere Tante Apollonia ließ sich zusammen mit ihrem zweiten Ehemann Georg von Wiedebach, auch ein Leipziger, in einem auf zwei Tafeln verteilten Doppelporträt darstellen. Da er 1526 starb, müssen diese Porträts zuvor entstanden sein. Cranach gilt als der Urheber.[19] Die Ähnlichkeit von Apollonias Gesichtszügen mit denen mehrerer Familienmitglieder auf dem Epitaph aus Leubus springt ins Auge, vor allem mit der heraldisch links vorne knienden Person. Apollonia kann aber ihres fortgeschrittenen Alters wegen nicht gemeint sein. Eher sind die 1513, 1518 und 1520 geborenen Töchter Anna, Veronika und Magdalena zu sehen sowie der 1512 geborene Sohn Tilemann. Ob die anderen drei Frauen – eine als Muttergottes, die andere als Maria Magdalena – dann auch alle als Kryptoporträts zu verstehen wären, ist nicht mit Sicherheit zu sagen. Die Ähnlichkeit der Gesichtszüge macht es denkbar. Die Gesichter der Stifterfamilie auf dem Gemälde aus Leubus deuten übrigens eher nicht auf Cranachs Hand hin. Immerhin, der vor ihnen liegende Christus wirkt wie die schrecklichere Antwort auf ein unzweifelhaft zum Cranach-Umfeld gehörendes Gegenstück in St. Nikolai zu Weistropp-Constappel, und der Bildaufbau entspricht in einigen Einzelheiten genau Cranachs Holzschnitt desselben Themas von 1509, insbesondere in der zurückgedrängten Platzierung des Johannes, dem Kopfputz der Maria Magdalena und dem Hügel im Hintergrund (Abb. 5). In der einzigen ausführlichen Beschreibung



**Abb. 4** Maler aus dem Umkreis der Werkstatt von Lucas Cranach d. Ä.: Epitaph der Familien Günterrode und Alnpeck, 1530er Jahre, Öl auf Holz, 156 × 131,5 cm. Breslau, Muzeum Narodowe.

aus der ersten Bestehenszeit der Galerie gilt »ohnstreitig das Hauptbild der altdeutschen Sammlung« eben dieses auch von Büsching besonders geschätzte Bild. Aber als »ein Kunstwerk altchristlich byzantinischer Kunst« hebt derselbe Verfasser auf seinem weiteren Rundgang auch die elfenbeinerne Mariengruppe als vortreffliches Werk hervor.[20] Er hatte also keine Schwierigkeiten mit der Erhebung mittelalterlicher Werke in den Stand der Kunst.

Es gibt aus den ersten auf die Gründung folgenden Jahrzehnten nur wenige Zeugnisse der Wirkung von Büschings Galerie, und sie liefern keine ästhetischen Erweckungserlebnisse oder kunstwissenschaftlich nennenswerten Betrachtungen. Breslau lag abseits der Wege, auf denen Kunstkenner sich in Europa bewegten, und war nicht selbst schon ein beliebtes Reiseziel – ein ausländischer Zeitgenosse sagt sogar, man habe ihm die Stadt auf seiner Schlesienreise nicht zu beachten geraten. Weber erwähnt die Galerie zwar, bekennt sich aber nach vorangehenden Seherlebnissen in Wien, München, Prag und Dresden als zu verwöhnt für das Breslauer Angebot. Friedrich August Nösselt geht in dieselbe



**Abb. 5** Lucas Cranach d. Ä., Die Beweinung, 1509, Holzschnitt, 25,1 × 17 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. H5958 (http://objektkatalog.gnm.de/objekt/H5958).

Richtung, indem er »nur einige vorzüglich gelungene Stücke« gesehen haben will.[21] Einigermaßen ausführlich ist eigentlich nur eine 1825–1832 gedruckte landeskundliche Beschreibung von Schlesien, aus der auch das oben wiedergegebene Urteil über den hohen Rang von Büschings vermeintlichem Holbein stammt. Manche Auskünfte werden die Redakteure von Büsching erhalten haben, darauf lässt der Reichtum an Einzelheiten schließen. Vielleicht ist Büsching sogar der Verfasser. Einzelne Bemerkungen klingen auf den ersten Blick vielleicht nicht danach. Denn da heißt es: »Die Gemäldesammlung hat zunächst nur ein provincielles Interesse, ein allgemein kunstgeschichtliches fehlt ihr bei ihrer Einseitigkeit, und wir möchten sie auch keineswegs jungen und übenden Künstlern empfehlen, um sich in ihr und nach ihr zu bilden.« Aber genau so hat sich Büsching tatsächlich gegenüber Vorgesetzten geäußert, um Anschaffungsmittel zu erhalten. Er hätte gewiss auch gesagt, was der Urheber der Beschreibung als Hauptsache erkennt: die altdeutschen Werke von vermutlich mehrheitlich böhmisch-schlesischen Malern. Alle diese Dinge werden als »ihres Alters wegen« wertvoll hingestellt.[22] Die Gemälde von Willmann und eine Zusammenstellung von Bildern verschiedener Herkunft werden als die beiden anderen Museumsabteilungen beschrieben. Es ergibt sich: Zu diesem Zeitpunkt war die Sammlung etwa in der von Büsching einst zum Programm gemachten Weise geordnet. Die altdeutsche Malerei war ohne besondere Rücksicht auf die chronologische Abfolge auf die Wände zweier Räume verteilt; den zweiten Raum teilte sie mit jüngeren Werken; der dritte enthielt frühneuzeitliche Meisterstücke; es folgte das Willmann vorbehaltene Kabinett; den Korridor teilte sich Willmann mit anderen Meistern. Gesondert behandelt wird im Anschluss das Museum der Antiken und Altertümer, in das die 1818 eröffnete Altertümersammlungen eingegangen war; es war im Jahr der Niederschrift des Berichts noch im Aufbau befindlich. Hier diente ein erster Hauptsaal der Ausstellung von auf Büschings Betreiben aus Berlin herangeschafften Abgüssen antiker Skulpturen. Daran schloss ein Raum für wenige weitere Abgüsse von Antiken und eine neuzeitliche Skulptur sowie die Kleinkunst an, und zwar unter Vereinigung von Stücken aus allen Zeiten und Kulturen. Das heißt: Vorchristliche und christliche Werke standen und lagen nebeneinander, einerseits Gemmen und eine römische Vase und andererseits verschiedene nachantike Kult- und Gebrauchsgegenstände. Eine den St. Georg darstellende Holzskulptur wird ebenfalls erwähnt. In zwei Räumen bildeten heidnische Altertümer aus Schlesien und alte Waffen für sich bestehende Abteilungen innerhalb der insgesamt auf die schlesische Kulturgeschichte ausgerichteten Sammlungen. Diese Schwerpunktsetzung ist auch mit Rücksicht auf die Sonderrolle von Willmann in Büschings Galerie zu unterstreichen. Er hat sich mit ihm nie beschäftigt, soweit seine Schriften das zu sagen erlauben. Dass ihm Willmann gelegen kam, hatte wahrscheinlich mehr mit der Aussicht, mit seiner Hilfe eine schlesische Kunstgeschichte darzustellen, als mit einem ästhetischen Kanon zu tun. Auch Weber würdigt Willmann, das konnte man wohl erwarten. Hervorgehoben gehören nur die Worte, in die er seine Erörterung münden lässt: Er sieht die Galerie als »nicht italienisch – nicht niederländisch oder französisch, aber deutsch« an.[23] Diese Einschätzung muss Wasser auf Büsching Mühlen gewesen sein.

Als Büsching 1811 ankündigt, dass er sich von der Erforschung der Literatur des Mittelalters auf die von dessen Kunstgeschichte verlegen wolle, hebt er die »Nazionalität« des Gegenstands besonders hervor. Die deutsche Kunst sei ganz auf heimischem Boden gewachsen, auch wenn es Wurzeln in der Fremde gebe. Eine dieser Wurzeln entdeckt er unmittelbar nach der Niederschrift dieser patriotisch gefärbten Überlegungen bei den Breslauer Dominikanern: eine Tafel scheinbar italienischen Ursprungs und »das nunmehr älteste Gemälde« in Breslau, weil vielleicht Giotto oder seinem Umkreis zuzuweisen.[24] Er findet auch Hinweise darauf, dass aus Franken Anregungen aufgenommen wurden. Büsching hatte sich zuerst den Nachweis einer Breslauer Malerschule zum Anliegen gemacht, womöglich durch briefliche Nachfragen eines Berliner Förderers angeregt. Schon nach kurzer Zeit verwirft er diese Möglichkeit wieder, schafft aber mit der Vorstellung von einer Assimilierung auswärtiger Künstler Ersatz für das Vorhandensein einer regelrechten heimischen Schule: »Dies kann durch nichts dargethan werden, da die Schlesischen Künstler in einem ganz unverbrüchlichen Zusammenhange mit der Nürnberger und andern Schulen standen. Diese sendete ihre Zöglinge nach Schlesien. Es kann nur von einem Mahlerverein in Schlesien geredet werden, welcher in Breslau immer zunftmäßig war, der die Kirchen und Altäre schmückte. Aus andern deutschen Ländern kam der Meister her und ward hier, in dem durch Kunstliebe gesegneten Lande, zünftig. Dies läßt sich beweisen und der Glaube einiger, es sey alles, wenigstens das meiste und Bessere, auf Bestellung in Nürnberg gearbeitet und hergebracht, mag sich einzeln nachweisen lassen, im Ganzen aber ist er durchaus verwerflich.«[25] Über Jahre hinweg wird er versuchen, sich der dafür sprechenden Tatsachen zu versichern, auch ausgreifend auf andere künstlerische Gattungen. Nach einem Besuch in Löwenberg (Lwówek Śląski) bedauert Büsching, eine dort verwahrte Handschrift des Sachsenspiegels nicht gesehen zu haben, weil sie, mit Rücksicht auf ihr hohes Alter und zweier bei Benjamin Gottlieb Sutorius erwähnter Miniaturen darin, Aufschluss über den Zustand der Bildenden Kunst im Schlesien des 13. Jahrhundert geben könne.[26] 1815 stand in Johann Dominik Fiorillos *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden* zu lesen, dass die Stifterbildnisse im Westchor des Naumburger Doms womöglich ein Erzeugnis süditalienischer, von Otto III. ins Land geholter Künstler seien. Fiorillo gibt hier einen schon von anderer Seite geäußerten Vorschlag wieder, hält ihn aber für erwägenswert. Anders Büsching. Büsching hat eigentlich keine viel bessere Ausgangslage, soweit seine und Fiorillos Denkmälerkenntnisse und damit Vergleichsmöglichkeiten zur Debatte stehen. Aber er hat erstens etwas mehr Gespür für Wahrscheinlichkeit und vertritt zweitens, als er den Naumburger Fall behandelt, die oben schon vertretene Ansicht. Erstens: »Die Bildsäulen im Abendchor sind zum größten Theil sehr gut gearbeitet, und erscheinen in ihrer beträchtlichen Höhe noch schöner. Es ist eine der wichtigsten Steinarbeiten alter Zeit, die uns vorgekommen; aber in die Gründungszeit des Doms gehören sie nimmer, sondern sind aus dem vierzehnten Jahrhundert frühstens.« Und zweitens: »Sie verrathen eine solche Kunstvollkommenheit, daß man hat annehmen wollen, sizilianische Bildhauer wären die Verfertiger gewesen. Aber es ist wohl nunmehr unbestreitbar, daß unter den deutschen Steinmetzen sehr bedeutende Künstler gelebt haben.«[27] Die Datierung auf das 14. Jahrhundert ist natürlich ganz verfehlt, kommt der Sache aber näher als Fiorillo, obwohl Fiorillo sogar vor Ort gewesen zu sein scheint.

Bleibt die Frage, was Büsching an seinem ›ältesten‹ Stück wirklich hatte. Aus seiner Beschreibung geht hervor, dass es sich um eine auf Goldgrund gemalte Maria im Ährenkleid gehandelt haben muss, »das Gesicht ausdrucksvoll und lieblich« mit lang herabwallendem Haar, einer vom Gürtel herabhängenden langen Borte, einem tief eingegrabenen goldenen Spitzenkragen um den Hals und den ausschlaggebenden Kornähren auf dem Gewand, anders als üblich hier vermengt mit Sternen. Büsching war unbekannt, dass sich dieser Bildgegenstand vom späten 14. Jahrhundert an großer Beliebtheit erfreute. Einige Beispiele für diesen Typ zeigen zwei Engel, die hinter Maria ein Tuch halten; Büschings weiterer Beschreibung zufolge waren sie auch auf dem Breslauer Stück zu sehen. In mehreren Fällen wird der Rahmen für eine rundherum laufende Beschriftung genutzt, ohne dass der Wortlaut immer auf dieselbe Quelle verweisen würde. Aufgrund einzelner solcher Inschriften kam ein Teil der Forschung zur Vermutung, dass die Verehrung der Maria im Ährenkleid unter deutschen Kaufleuten in Mailand aufgekommen sei, und tatsächlich ist kein auf weiter zurückreichende Ursprünge verweisendes Beispiel der von Böhmen bis England reichenden, aber vor allem im österreichischen und süddeutschen Raum nachweisbaren Verehrung des Typs

nachweisbar.[28] Büsching hält allerdings das Breslauer Gemälde für so alt, dass wir es als ältestes bekanntes Zeugnis überhaupt zu nehmen hätten: Er verweist einerseits auf die altertümliche Erscheinung, aber ernster zu nehmen als sein von keiner Inaugenscheinnahme Giottos genährtes Urteil über die Form ist, was er noch berichtet. Das Bild wies einen um den Rahmen herumlaufenden Teil des lateinischen Ave Maria auf, wie ihn in ähnlichem Wortlaut viele Darstellungen der Maria im Ährenkleid geben. Bedeutsamer ist aber, was auf der vierten Seite des Rahmens stand: »M. Comes de Moncada Bearnii, Foxii et Bigorrae«. Das heißt: Graf von Montcada, Béarn, Foix und Bigorre. Büschings Kenntnis der verzweigten Geschichte des in diesem Wortlaut erwähnten Geschlechts ließ ihn annehmen, dass der Auftraggeber Giotto 1306 in Avignon getroffen haben könne oder zumindest einer von dessen Schülern der Urheber sei. Er brachte keine mit Montcada verbundenen Namen ins Spiel, und seine Annahme hat in diesem Fall keine Wahrscheinlichkeit für sich. Aber er hoffte nicht ganz ohne Erfolg, dass die Inschrift zu weiteren Nachforschungen Anlass geben werde. Tatsächlich haben sich Gustav Ludwig Heinrich von Amstetter und Alwin Schultz noch ein halbes Jahrhundert später sehr darum bemüht, das verschollene Bild wiederzufinden. Sie hätten sich allerdings die Mühe sparen können. Denn an allerdings entlegener Stelle berichtet Büsching schon wenige Jahre nach der ersten Bekanntmachung seines Funds, dass sich der Kreidegrund und der Farbauftrag des über viele Jahrzehnte hinweg unsachgemäß aufbewahrten Gemäldes abgelöst hätten, nachdem er es ins Trockene hatte bringen lassen, und dass es sich nicht retten ließ. Immerhin, sagt Büsching wahrscheinlich zu Recht, gibt es in Breslau spätere Nachahmungen der verlorenen Tafel.[29] Der Komposition nach eng verwandt ist ein aus Breslau stammendes, mittlerweile in Warschau (Warszawa) befindliches Stück (Abb. 6). Aber es entstand erst am Ende des 15. Jahrhunderts. Mutmaßungen über stilistische Eigenschaften des Vorbilds sind also hinfällig. Aber die Inschrift bleibt bemerkenswert, und ich glaube, dass man auf ihrer Grundlage die Tafel etwas näher, als es mit einem Hinweis auf Avignon der Fall wäre, an die überlieferten Fassungen der Ährenkleidmaria heranrücken kann. Denn für die Vereinigung der aufgezählten Herrschaftsgebiete auf eine Person kommt fast niemand in Frage. Wohl aber Gaston III. Fébus. Und eben dieser mögliche Stifter unserer Tafel macht wenigstens im Ansatz ihre Auffindung in Breslau erklärlich. Denn in den Jahren 1357–1358 beteiligte er sich an einem Kreuzzug im Deutschordensland Preußen. Er war in der Marienburg zu Gast; sein Name soll danach in eine Liste von Kriegshelden an einer Wand des Schlosses aufgenommen worden sein. Der übliche Reiseweg führte aus Frankreich über Breslau und Prag nach Norden.[30] Es liegt also am ehesten nahe, das Bild als in seinem Auftrag entstanden zu denken. Wir erhalten auf diese Weise ein so frühes Zeugnis für die Verehrung des Bildtyps weit nördlich der Alpen, dass zwar der angebliche Zusammenhang des ebenfalls verschwundenen Gnadenbilds im Dom von Mailand mit dort lebenden Deutschen Rückhalt erhält, aber am ehesten als aus dem Norden dorthin verpflanzter Kult. Es ist nicht zu hoffen, dass sich noch jemals Sicherheit gewinnen lässt. Aber vielleicht vertrat Büsching tatsächlich zu Recht die Annahme, dass er das älteste erhaltene Tafelbild in Breslau vor Augen hatte.

Später will Büsching in der Klarenkirche zu Breslau eine Bildtafel von 1206 entdeckt haben und in Schweidnitz (Świdnica) eine Tafel von 1310. Er hält an letzterem Datum sogar gewissermaßen wider besseres Wissen fest, denn er muss dafür das auf 1508 lautende Todesdatum von Stanislaus Bernwaldt, als dessen Epitaph er das Bild richtig bezeichnet, in Zweifel ziehen.[31] Im Fall der verschollenen Schweidnitzer Tafel macht seine Schilderung der szenenreichen und heilsgeschichtlich komplexen Ikonografie deutlich, dass er es mit einer spätmittelalterlichen Tafel zu tun hatte. Sogar Büschings eigene zaghaften Versuche, die Raumauffassung des Malers in Worte zu fassen, legen nahe zu vermuten, dass er es mit einer 5 zu tun hatte, wo er eine 2 las: »Wenn auch das Ganze wenig Kenntnisse der Fernkunst zeigt, so drückt es doch nicht zu heftig gegen vorne, sondern vertieft sich so ziemlich.«[32] In seiner Beschreibung des Epitaphs der Anna Poley bemerkt Büsching sogar selbst eine erstaunliche Nähe der Tafel zu Werken des 15. Jahrhunderts, stellt aber die angeblich frühere Entstehung nicht in Frage. Büsching ist zu diesem Zeitpunkt noch immer vor allem Schriftgelehrter und vertraut auf die vermeintliche Sicherheit des positiven Datums mehr als auf seine Augen. Dabei bleibt es aber nicht. Er fand bei Fiorillo eine ganz überwiegend auf Schriftzeugnisse gegründete Übersicht der Kunstgeschichte vor und glaubte, seine eigenen Anstrengungen als Ergänzung zu dessen unerlässlicher, aber unvollständiger Erfassung von Tatsachen hinstellen zu können. Immerhin berief er sich damit auf die erste Darstellung der überhaupt

ersten Geschichte vorneuzeitlicher Kunst in Deutschland und konnte eine Ermunterung darin sehen, dass Fiorillo aus seinen eigenen Schriften schöpfte.[33] Aber sein Vorgehen ist dem von Fiorillo nur entfernt verwandt. Ein Kritiker hatte aus Anlass der Veröffentlichung des ersten Bands von dessen im übrigen gelobten Buch das häufige Fehlen von eigener Inaugenscheinnahme der behandelten Kunstwerke bemängelt. Diese Ansicht scheint sich den Zeitgenossen schon aufgedrängt zu haben, man stößt auf sie wiederholt.[34] Im Einklang damit, vielleicht sogar in Kenntnis der Besprechung betont Büsching, dass er alles in seiner eigenen Bestandsaufnahme von mittelalterlicher Kunst im nördlichen Deutschland Beschriebene »mit eigenen Augen« angesehen habe. 1817 bereiste er mehrere Provinzen und veröffentlichte seine Funde und Beobachtungen zwei Jahre später als Reisebericht.[35] Er folgte damit einer literarischen Mode und hat vermutlich auf Verkaufserfolge geschielt. Aber die mit der Wahl dieser Gattung einhergehende Beglaubigungsstrategie steht wohl auch im Zusammenhang mit dem Wunsch, als Augenzeuge gelesen zu werden. Mehr und mehr schält sich bei Büsching heraus, dass sich aus der Seherfahrung Erkenntnismöglichkeiten für die Kunstgeschichte ergeben. Ich gebe im Folgenden Beispiele für die Andeutungen einer kritischen Betrachtung von Bildern, weil sie davon zeugt, wie aus dem Antiquar, als der er zunächst an die von Zerstörung bedrohten Kulturgüter herantritt, nach und nach ein Kunstgelehrter wird. Im schlesischen Neumarkt (Środa Śląska) ist Büsching 1811 begeistert von einem in der Pfarrkirche gesehenen Tafelbild von 1491, weil es einem nicht datierten Breslauer Gegenstück »durchaus gleich« sei. Man erfährt nicht, ob Büsching hier von der künstlerischen Handschrift oder der Behandlung der Ikonografie spricht.[36] Aber an anderer Stelle wird er deutlicher. Er sieht in St. Peter und Paul zu Striegau (Strzegom) die Reste eines auseinandergenommenen Altaraufsatzes, seiner Angabe zufolge unter anderem ein mit der Jahreszahl 1481 versehenes Stück. Es erinnert ihn an fünf 1487 entstandene Tafeln in Breslau. »Hier finden wir nun ein Blatt, das vollkommen einem Gemälde aus drei Bruchstücken bestehend gleicht, wir sehen dieselbe Idee, denselben Pinsel, aber, nach den sechs Jahren, in welcher geläuterten Verbesserung, wie weit sinniger, schöner und kunstreicher ausgeführt. So erhalten beide Gemälde einen doppelten Werth. Leider fehlt noch immer der Name des Malers, wie auf allen altdeutschen Gemälden.«[37]



**Abb. 6** Schlesischer Maler, Maria im Ährenkleid, um 1490, Tempera mit Öllasur auf Holz, 164,5 × 72 cm. Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie (© Collection of National Museums in Warszawa)..

Der Name fehlt bis heute. Hier muss uns das nicht kümmern, ebenso wenig die Überzeugungskraft von Büschings Unterscheidungsversuch. Es ist nur wichtig festzuhalten, dass er sich um die Identifizierung eines

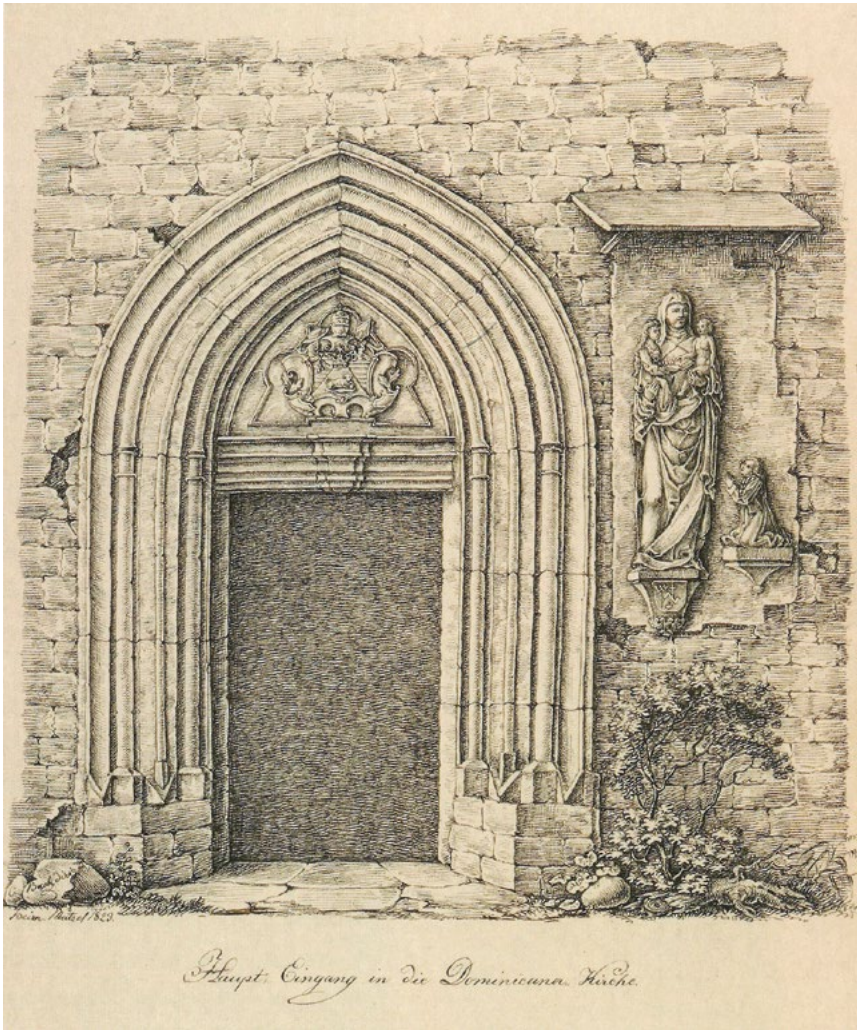



**Abb. 7** Heinrich Mützel nach Carl Daniel David Friedrich Bach: Haupt Eingang in die Dominikaner Kirche, 1823, Federzeichnung, 42,5×34,5 cm. Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie, Inv.-Nr. MNW 1822/3.

Œuvres und dessen innerer Entwicklungszusammenhänge bemüht. Einige Jahre später regt Büsching die Gegenüberstellung zweier von ihm nicht weit voneinander entfernt vorgefundenen, in seinem Gedächtnis aber nicht mehr ganz gegenwärtigen Tafelbilder an, weil er hofft, so einen Cranach von einer vermutlichen Kopie unterscheiden zu können. Und er leitet daraus den Vorschlag ab, umfassendere Typenreihungen als Untersuchungsmethode zu verwenden, weil man so vermutlich die Festigung von Mustern in der Geschichte und Abweichungen von ihnen feststellen kann.[38] Er glaubt mit diesem Gedanken Neuland zu betreten, und durchaus zu Recht, wenn auch die Architekturgeschichtsschreibung bereits einen Anfang gemacht hatte.

Büsching stand wie Fiorillo und andere Zeitgenossen vor der Herausforderung, die eigenen Seherlebnisse anhand von bildlichen Vergleichsgrundlagen einzuordnen und seinerseits zu deren Vermehrung beizutragen. Er kam kaum einmal in die Lage, dass er Abbildungen der ihn unmittelbar angehenden Kunstwerke in Preußen schon vorgefunden hätte. Seine Schriften sind denn auch voller Hinweise auf für die Wiedergabe im Kupferstich oder im Steindruck geeignete Gegenstände und voller Klagen darüber, dass für diese Aufgabe geeignete Kunstschaffende schwer zu finden waren. Noch dazu waren offenbar seine Mittel begrenzt. Ich halte es mit Rücksicht auf alles das für gut möglich, dass er die nach 1820 einsetzende serielle Beschäftigung des als Professor an der Königlichen Kunst- und Gewerbeschule wirkenden Karl Daniel Friedrich Bach mit den örtlichen Altertümern angeregt hat (Abb. 7). Nachweise dafür fehlen.[39] Aber die bildliche Unterfütterung seiner Arbeits-



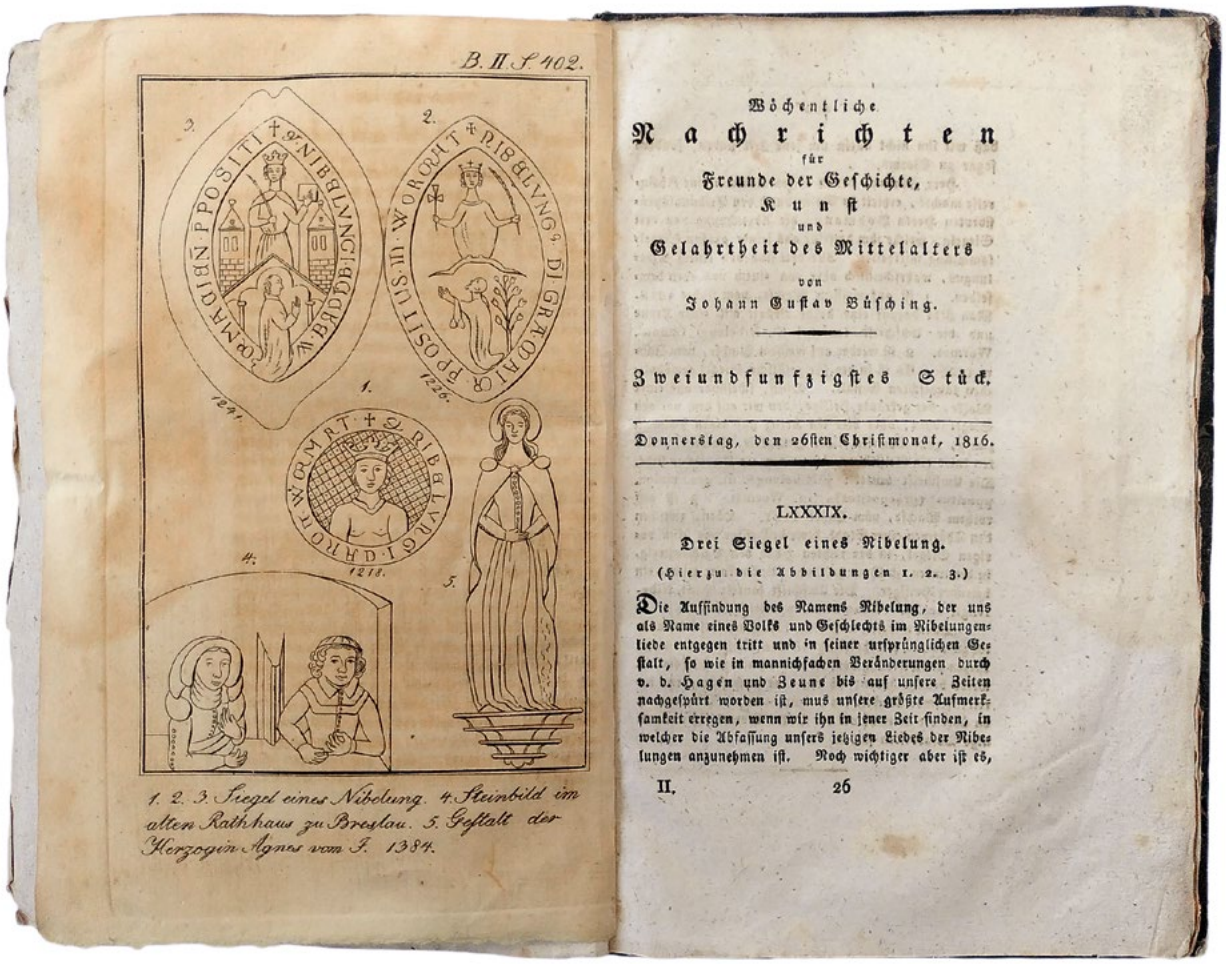

**Abb. 8** Thieme nach einer Zeichnung von Karl Bräuer: Das Stadtwappen zu Görlitz, in: Johann Gustav Gottlieb Büsching: Die Alterthümer der Stadt Görlitz. Görlitz 1825, Tafel 4, Zürich, Zentralbibliothek.

ergebnisse bekommt doch zunehmende Wichtigkeit, sei es als die *in absentia* beschworene nötige Evidenz oder als tatsächliche Ergänzung seiner Texte. Auf diese Weise wird auch Methodisches auf eine – nicht nur von Büsching, aber von ihm als einem der ersten damit beschäftigen Forscher – neue Weise verhandelt. Je nach Schreibgelegenheit und Verfügbarkeit von Vorlagen geht er unterschiedlich vor in Ansprüchen, Wahl der Bildgegenstände und Reproduktionsmedium. In seiner zuerst in einer Zeitschrift abgedruckten, dann auch als Buch erschienenen Bestandsaufnahme der Altertümer in Görlitz widmet er sich dem großen über der Rathaustreppe angebrachten Wappen von Matthias Corvinus, in seinen Augen »eine tüchtige Arbeit« und wohl deshalb eine Abbildung wert (Abb. 8). Büsching hat anlässlich desselben Aufenthalts in Görlitz Hans von Olmütz (Hans Olomuczer) für die Kunstgeschichte entdeckt und ihm, der Bedeutung seiner Entdeckung gewiss, gleich eine Notiz im Kunst-Blatt gewidmet.[40] Dass er das steinerne Wappen mit ihm in Verbindung zu bringen versäumt, hat vielleicht mit einem Irrtum zu tun, denn er glaubt es auf das Jahr 1422 datieren zu müssen. Vielleichte fehlte es ihm aber auch noch an Kriterien für den Vergleich von Skulpturen. Vor den Naumburger Stifterfiguren war es ihm auch nicht eingefallen, sie mit den zuvor in Nordhausen gesehenen Nachfolgewerken in Beziehung zu setzen.[41] Aber in einem anderen Fall geht er weiter. In einem Breslauer Haus befand sich damals eine Skulpturengruppe, die ursprünglich an diesem oder einem nahegelegenen Außenbau befestigt gewesen sein muss. Zweifellos ein Ehepaar, das aber erst jüngst von Romuald Kaczmarek als eine Darstellung Wenzels von



**Abb. 9** Schlesischer Bildhauer: Darstellung eines unbekannten Ehepaars aus dem Haus am Ring Nr. 30, 2. Hälfte 14. Jahrhundert, Stein. Breslau, Muzeum Narodowe.

Luxemburg und seiner ersten Ehefrau Johanna von Bayern näher bestimmt wurde (Abb. 9).[42] Diese Deutung hat viel für sich, wenn es auch seltsam ist, dass unter den im 18. Jahrhundert zusammen mit den zwei Figuren aufgefundenen, aber später zerstörten Wappen des Reichs, Böhmens und Breslaus nicht auch das von Johanna vertreten war und dass Wenzel, obschon bereits König von Böhmen, barhäuptig erscheint. Ungewöhnlich ist auch, dass die Frau heraldisch rechts erscheint und der Mann einst einen Ring in den Händen hielt statt der böhmischen Herrschaftsinsignien. Womöglich kommen eher Thimo VII. von Colditz, königlicher Hauptmann von Schlesien, und seine Gattin Anna von Kittlitz in Frage. Der Ring wäre dann als Siegelring zu deuten. Die Wappen ergäben noch immer Sinn als Herrschaftszeichen an einem der Krone gehörenden Haus; eine ähnliche Verwendung von Wappen war wohl im bayerischen Sulzbach gegeben.[43] Büsching erwähnt sie nicht. Für ihn war nur »ein Spiel der Einbildungskraft des Künstlers« gegeben, aber als Zeugnis der Breslauer Bildhauerkunst fand er es erwähnenswert, und mithilfe eines Bildvergleichs glaubt er es datieren zu können. Zu diesem Zweck veröffentlicht er ein Siegel, das 1384 in Gebrauch war, und eine Wiedergabe der wegen ihrer Kleidung ähnlich wirkenden Gestalten nebeneinander (Abb. 10). Seine so begründete Datierung wird noch bei Kaczmarek aufrechterhalten, wenn auch nicht aufgrund der gestalterisch kläglichen Wiedergabe der Skulpturen bei Büsching. Ein weiteres Beispiel macht deutlicher, wie weit sich Büsching auf eine wissenschaftlich verwertbare Abbildungspraxis zubewegte: 1826 erschien eine von ihm verantwortete Monografie über das um 1330 entstandene Grabmal des Piastenherzogs Heinrich IV. von Breslau (Henryk IV Prawy). Einen ähnlichen Beitrag zur Entwicklung wissenschaftlicher Buchgattungen hatte Büsching noch nicht geliefert. Möglicherweise war er angeregt von Carl Peter Lepsius' kurz zuvor veröffentlichter Untersuchung der Naumburger Stifterfiguren. Das würde sich aber vor allem auf den Textteil mit seiner Ausstattung – Nachweise, Exkurse, Quellenanhang – beziehen. Im Bildteil hat Lepsius vergleichsweise wenig zu bieten und räumt kleine Schwächen auch ein.[44] Büsching dagegen teilt mit: »Der Maler Herr Karl Bräuer nahm die obere Platte und die vier Seitenflächen mit der ihm gewohnten großen Genauigkeit und Sorgfalt auf und hat, als ersten Versuch im Ätzen, auch alle Blätter in Kupfer gearbeitet. Für treue und sorgfältigste Richtigkeit kann daher eingestanden werden.«[45] Das Buch enthält also eine regelrechte Abwicklung des Grabmals statt eines bloßen Einzeleindrucks. Hinzu kommen Abbildungen der ikono-


B. II. S. 402.

1. 2. 3. Siegel eines Nibelung. 4. Steinbild im alten Rathhaus zu Breslau. 5. Gestalt der Herzogin Agnes vom J. 1384.

Wöchentliche
Nachrichten
für
Freunde der Geschichte,
Kunst
und
Gelahrtheit des Mittelalters
von
Johann Gustav Büsching.

Zweiundfunfzigstes Stück.

Donnerstag, den 26sten Christmonat, 1816.

LXXXIX.

Drei Siegel eines Nibelung.

(Hierzu die Abbildungen 1. 2. 3.)

Die Auffindung des Namens Nibelung, der uns als Name eines Volks und Geschlechts im Nibelungenliede entgegen tritt und in seiner ursprünglichen Gestalt, so wie in mannichfachen Veränderungen durch v. d. Hagen und Zeune bis auf unsere Zeiten nachgespürt worden ist, mus unsere größte Aufmerksamkeit erregen, wenn wir ihn in jener Zeit finden, in welcher die Abfassung unsers jetzigen Liedes der Nibelungen anzunehmen ist. Noch wichtiger aber ist es,



**Abb. 10** Unbekannter Stecher: Steinbild im Alten Rathhaus zu Breslau und Gestalt der Herzogin Agnes vom J. 1384. In: Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geschichte, Kunst und Gelahrtheit des Mittelalters 2 (1816), am Beginn von Nr. 52 eingebundene Tafel.

grafisch zur Sache gehörigen Siegel und einer bald nach dem Tod des Herzogs entstandenen Widmungsplatte aus der Breslauer Kreuzkirche (Abb. 11, 12). In der Beschreibung geht es kurz um die auf Büsching deutsch wirkende Machart und um Vorbilder, allerdings ohne dass er letztere beim Namen nennen würde.[46] Er kümmert sich vor allem um das Ikonografische.

Bei anderer Gelegenheit habe ich August Schmarsows 1892 veröffentlichtes Buch über die Naumburger Stifterfiguren als die erste moderne wissenschaftliche Abhandlung über ein Ensemble mittelalterlicher Skulpturen bezeichnet.[47] Mit der Beschränkung auf die Moderne glaubte ich mich abgesichert gegen die naheliegende Möglichkeit, dass mir dieses oder jenes Vergleichsbeispiel unbekannt sei. Im Nachhinein erscheint mir das aber keine befriedigende Lösung, weil ich angesichts von Büschings Praktiken nicht mehr so sicher bin, dass sich eine moderne Kunstwissenschaft deutlich genug von den Ansätzen des frühen 19. Jahrhunderts abgrenzen lässt. Für einen Vergleich von Büschings Buch über das Grabmal Heinrichs IV., eines einzigen Kunstwerks noch dazu, gilt jedenfalls: Es ist kaum anders aufgebaut als besagte Arbeit seines zeitweiligen Breslauer Amtsnachfolgers Schmarsow. Damit komme ich abschließend auf Büsching als Fachvertreter. 1818 erwähnt Büsching seinen schon seit Jahren gehegten Vorsatz, eine Kunstgeschichte Schlesiens zu schreiben. Es blieb beim bloßen Vorsatz. Aber er war seit dem vorausgehenden Jahr der erste Professor für Kunstgeschichte an der Breslauer Universität und damit nach Fiorillo der erste überhaupt. Davon ist in der Fachgeschichtsschreibung bisher nicht die Rede. Büsching ist



**Abb. 11** Johann Gustav Gottlieb Büsching: Grabmal des Herzogs Heinrich IV. von Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der altdeutschen Kunst im 13ten Jahrhundert. Nebst einer urkundlichen Darstellung des Lebens Heinrich IV. Breslau 1826, Tafel 1.

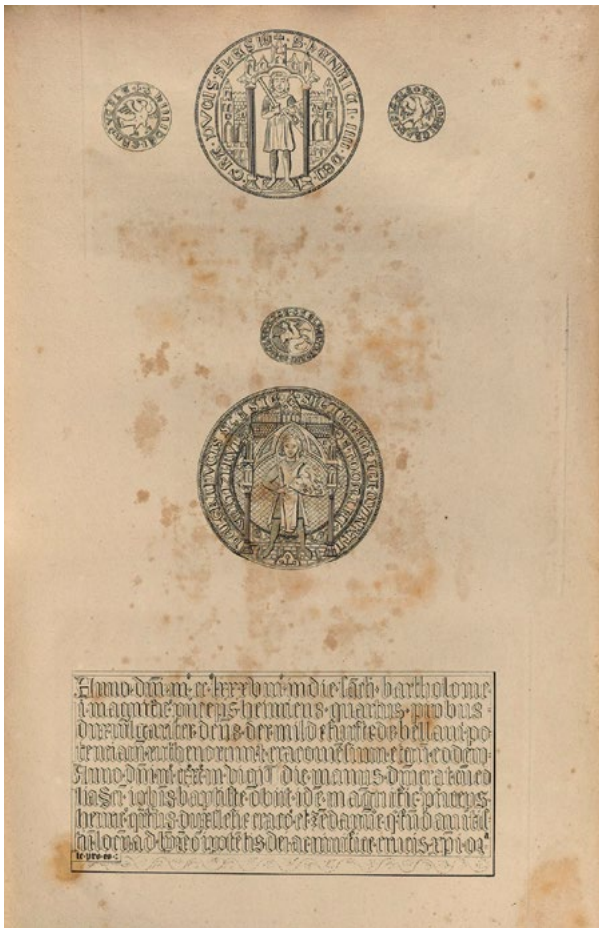


**Abb. 12** Johann Gustav Gottlieb Büsching: Grabmal des Herzogs Heinrich IV. von Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der altdeutschen Kunst im 13ten Jahrhundert. Nebst einer urkundlichen Darstellung des Lebens Heinrich IV. Breslau 1826, Tafel 2.

im 19. Jahrhundert und darüber hinaus als Gründer von staatlichen Einrichtungen in Erinnerung gehalten worden und stößt im heutigen Wrocław als Säkularisierungskommissar auf Interesse. Marek Hałub und andere Germanisten haben ihn zuvor als Akteur in der Entstehungszeit der Germanistik gewürdigt. Nur als Kunstgelehrter gilt er nichts. Hans Tintelnot sagt sogar, Büschings von romantischem Geist getragene Wissenschaftsauffassung habe mit Kunstforschung »im eigentlichen Sinn« gar nichts zu tun gehabt.[48] Büsching war allerdings vor allem Romantiker, wo er nationalpatriotische Äußerungen über Deutschland und das Deutsche von sich gab, und in seiner von den Gebrüdern Schlegel angeregten Begeisterung für das Mittelalter. Von der romantischen Abstraktionsleistung der Schlegels ist bei ihm nichts zu finden, und Schwärmerei war ihm fremd.[49] Wie so oft in solchen Stellungnahmen erfahren wir auch bei Tintelnot mehr über die Überzeugungen des Urhebers als über die Sache, der er sich widmet: Bei ihm gilt anscheinend nicht als verhandelbar, worum es in seinem Fach gehen und auf welche Weise es darin zugehen sollte. In der Tat hatte Büsching wahrscheinlich keine klare Vorstellung davon, wo die Grenzen seiner fachlichen Zuständigkeit zu ziehen seien. Er beschäftigte sich als Philologe mit der Überlieferung mittelalterlicher Literatur und er betätigte sich als Archäologie in der Erforschung von heidnischen Altertümern in seiner Wahlheimat Schlesien ebenso, wie er sich deren mittelalterlicher Kunstgeschichte widmete und, in einer Verbindung aller dieser Interessen, Kulturgeschichte und Volkskunde betrieb. Allerdings war dergleichen bekanntlich zu Lebzeiten von Büsching

unter Wissenschaftlern noch eher die Regel als die Ausnahme. Und in Büschings Leben lassen sich Zeiten feststellen, in denen er von dem einen zum nächsten Schwerpunkt übergeht. Er unterschied durchaus zwischen Stoffgebieten und zugehörigen Fragestellungen, wenn auch ohne sich in die letzteren lange zu vertiefen. In seiner Beschäftigung mit der Kunstgeschichte hat er kaum jemals über die Grenzen Preußens hinausgeschaut und er blieb, zum Schaden seiner Ergebnisse, bei diesbezüglichen Bemerkungen immer noch mehr im Ungefähren als sonst. Hier ging es aber auch nicht um seine Einsichten über Einzelwerke. Es ging darum nachzuvollziehen, wie im Fall der Tätigkeit eines Wissenschaftlers aus der Sorge um den Verbleib von kulturellem Erbe Kunstwissenschaft wird, wenn auch vor allem erfolgreich in der Erschließung eines Stoffgebiets und weniger in der Erforschung von Zusammenhängen. Ob er ein anregender Lehrer war, ist ungewiss.[50] Namentlich bekannte Schüler hatte er nicht. Am ehesten kann man sagen, dass der eingangs erwähnte von der Hagen in seiner gelegentlichen, Büschings Beispiel folgenden Beschäftigung mit Gegenständen der Kunstgeschichte aus des Freundes Interessenbildung Nutzen gezogen hat. Zu von der Hagens Berliner Schülern wiederum gehörte ein Kunsthistoriker, dem unsere Wissenschaft viel schuldet: Franz Kugler. Auch diese fast unsichtbare Verbindung gehört zur Geschichte des Fachs.

**Literatur**


Adams, John Quincy: Briefe über Schlesien auf einer in dem Jahre 1800 durch dieses Land unternommenen Reise. Aus dem Englischen übersetzt von Friedrich Gotthelf Friese und mit einigen berichtigenden und ergänzenden Anmerkungen versehen von Friedrich Albert Zimmermann. Breslau 1805.

[Ausst.-Kat. Leipzig 1997]: Ausst.-Kat. Vergessene altdeutsche Gemälde. 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden, 1997 anläßlich des 27. Deutschen Evangelischen Kirchentages präsentiert. Hg. von Herwig Guratzsch. Leipzig, Museum der Bildenden Künste, 19. 6.– 3. 8. 1997. Heidelberg 1997.

[Ausst.-Kat. Naumburg 2011]: Ausst.-Kat. Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. Hg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde. Naumburg, 29. 6.– 2. 11. 2011, Landesausstellung Sachsen-Anhalt, 2 Bde. Petersberg b. Fulda 2011.

[Ausst.-Kat. Seedamm/Utrecht 2006]: Ausst.-Kat. Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau. Hg. von Suzanne Greub, Thierry Greub und Malgorzata Kochanowska-Reiche. Seedamm, Kulturzentrum, 12. 11. 2006–4. 2. 2007; Utrecht, Museum Catharijneconvent, 10. 10. 2007–6. 1. 2008. München 2006.

[Ausst.-Kat. Stockholm 1988]: Ausst.-Kat. Cranach och den tyska renässansen [Cranach und die deutsche Renaissance], Stockholm, Nationalmuseum, 23. 9.– 20. 11. 1988. Hg. von Nils-Göran Hökby. Stockholm 1988.

[Ausst.-Kat. Wrocław 2019]: Ausst.-Kat. Migrations. Late Gothic Art in Silesia. Hg. von Agnieszka Patała. Wrocław, Muzeum Narodowe, 9. 10.– 30. 12. 2018. Wrocław 2019.

[Ausst.-Kat. Wrocław 2021/22]: Ausst.-Kat. Wrocław według Bacha [Breslau mit Bachs Augen gesehen], Bearb. von Aurelia Zduńczyk. Wrocław, Muzeum Narodowe, 9. 11. 2021–27. 2. 2022. Wrocław 2021.

Bandurska, Zofia: Königliches Museum für Kunst und Altertümer. In: Łukaszewicz 1998, 27–36.

[Benjamin 1974 a]: Benjamin, Walter: Abhandlungen. Frankfurt a. M. 1974 (Gesammelte Schriften Bd. 1).

[Benjamin 1974 b]: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [Dritte Fassung, 1936–1939]. In: Benjamin 1974 a, 470–508.

Beyrodt, Wolfgang: Kunstgeschichte als Universitätsfach. In: Ganz 1991, 313–333.

Bogade, Marco (Hg.): Stadtkultur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Ostmitteleuropa und ihre Renaissance im 19. Jahrhundert. In memoriam Andrzej Tomaszewski. Warschau 2012.

Bończuk-Dawidziuk, Urszula / Wojtyła, Arkadiusz: Przebieg postępowania kasacyjnego w opactwie norbertanów przy kościele św. Wincentego we Wrocławiu w świetle Akt Büschinga ze zbiorów Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu [Der Verlauf des Kassationsverfahrens in der Norbertinerabtei an der Kirche St. Vinzenz in Breslau im Lichte der Büsching-Akte aus den Beständen der Universitätsbibliothek in Breslau]. In: Hereditas Monasteriorum 5 (2014), 331–367.

Bończuk-Dawidziuk, Urszula: Die Sammlungen der Malerei, Skulptur und Graphik an der Universität Breslau nach der Säkularisation der Klöster 1810. In: Derwich 2016, 201–223.

Bończuk-Dawidziuk, Urszula / Wojtyła, Arkadiusz: Rękopiśmienne wykazy malarstwa i grafiki zebrane przez Johanna Gustava Gottlieba Büschinga i przechowywane w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu. Część 2 [Handschriftliche Verzeichnisse der Gemälde und Grafiken, die Johann Gustav Gottlieb Büsching gesammelt und in der Universitätsbibliothek in Breslau aufbewahrt hat. Teil 2]. In: Hereditas Monasteriorum 8 (2016), 291–365.

Böttiger, Carl August: Zustand der neuesten Litteratur, der Künste und Wissenschaften in Frankreich, in Auszügen und Erläuterungen, 2 Bde. Berlin 1795–1796.

Braunfels, Wolfgang (Hg.): Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann. Berlin 1956.

Brückle, Wolfgang: Mittelalterliche Werke als Geschichtszeugnis und Kunsterzeugnis. Wege ins Museum. In: Brückle / Mariaux / Mondini 2015, 11–29.

Brückle, Wolfgang: Medieval Sculpture and the Origins of Modern Art History Writing in Germany. Individuality, Psychology, Empathy, Style. In: Lindley / McNeill Hale 2023, 45–75.

Brückle, Wolfgang / Mariaux, Pierre Alain / Mondini, Daniela (Hg.): Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche. München/Berlin 2015.

Buran, Dušan (Hg.): Galéria. Ročenka Slovenskej národnej galérie 2004/05. Bratislava 2006.

[Büsching 1811 a]: Büsching, Johann Gustav Gottlieb: Über die Kunstschätze in den evangelischen Kirchen Breslau's. An den Herrn Professor Rhode. In: Schlesische Provinzialblätter 53 (1811), 330–340, 416–419.

[Büsching 1811 b]: Büsching, Johann Gustav Gottlieb: Von einem sehr alten Italienischen Gemälde aus der Zeit des Giotto, in Breslau. In: Schlesische Provinzialblätter 53 (1811), 419–422.

Büsching, Johann Gustav Gottlieb: Nachricht von der Breslauer Gemähldesammlung. Ein Beitrag zur schlesischen Kunstgeschichte. In: Deutsches Museum 2 (1812), Nr. 7, 39–59.

Büsching, Johann Gustav Gottlieb: Bruchstücke einer Geschäftsreise durch Schlesien, unternommen in den Jahren 1810, 11, 12. Erster Band, mit einem Anhange, worin vermischte Aufsätze, Schlesien betreffend. Breslau 1813.

[Büsching 1816 a]: Büsching, Johann Gustav Gottlieb: Das älteste Bild der Gemäldesammlung der Hochschule zu Breslau. In: Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geschichte, Kunst und Gelahrtheit des Mittelalters 1 (1816), 12–18.

[Büsching 1816 b]: Büsching, Johann Gustav Gottlieb: Steinbild im Alten Rathause zu Breslau. In: Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geschichte, Kunst und Gelahrtheit des Mittelalters 2 (1816), 403–405.

Büsching, Johann Gustav Gottlieb: Rez. von Johann Dominik Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden [1815]. In: Jahrbücher der Literatur 1 (1818), 58–87.

Büsching, Johann Gustav Gottlieb: Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands im Spätjahr 1817. Leipzig 1819.

Büsching, Johann Gustav Gottlieb: Steinbild von Georg Emzich zu Görlitz. In: Kunst-Blatt Nr. 80 (1821), 320.

[Büsching 1822/2012]: Büsching, Johann Gustav Gottlieb: Bericht der Sektion für Kunst und Alterthum in der Schlesischen vaterländischen Gesellschaft an das Kultusministerium [1822]. In: Holtz 2012, 6 f.

Büsching, Johann Gustav Gottlieb: Die Alterthümer der Stadt Görlitz. Görlitz 1825 (zuerst erschienen in: Neues Lausitzisches Magazin 3 (1824), 1–26, 163–187, 381–393 und 4 (1825), 161–180).

Büsching, Johann Gustav Gottlieb: Grabmal des Herzogs Heinrich IV. von Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der altdeutschen Kunst im 13ten Jahrhundert. Nebst einer urkundlichen Darstellung des Lebens Heinrich IV. Breslau 1826.

[Büsching 2018]: Büsching, Johann Gustav Gottlieb: Briefe. Hg., kommentiert und mit einem Vorowrt versehen von Żarski, Krzysztof / Żarska, Natalia: »Die Schlesier im Ganzen taugen wahrlich nichts!« Johann Gustav Gottlieb Büschings Briefe an seine Braut. An der Wiege der Breslauer Germanistik. Leipzig 2018.

Büsching, Johann Gustav Gottlieb / von der Hagen, Friedrich Heinrich: Antrag auf Anstellung als Adjunkte an der Akademie der Wissenschaften [Schreiben an die Sektion des Kultus und des öffentlichen Unterrichts vom März 1809]. In: Meves 2011, 4–7.

Cieński, Tadeusz: La sculpture tombale d'Henri IV, duc de Silésie et de Cracovie par rapport à l'art tombal occidental contemporain. In: Roczniki sztuki slaskiej 4 (1967), 185–203.

Czechowicz, Bogusław (Hg.): O sztuce sepulkralnej na Śląsku. Materiały z sesji Oddziału Wrocławskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki [Über die Grabmalskunst in Schlesien. Materialien der Sitzung der Breslauer Zweigstelle des Kunsthistorikerverbandes]. Breslau 1997.

Derwich, Marek (Hg.): Die Auflösung der Klöster in Preußisch-Schlesien 1810. Breslau 2016.

Detzel, Heinrich: Maria im Ährenkleide. In: Archiv für christliche Kunst 23 (1905), 6–10, 19–23, 34 f.

Engellau-Gullander, Cecilia: Lucas Cranach d y och efterföljare [Lucas Cranach d. J. und seine Nachfolge]. In: Ausst.-Kat. Stockholm 1988, 77–90.

[Eröffnung 1811]: Eröffnung der neuen Gemäldesammlung in Nürnberg. In: Der Korrespondent von und für Deutschland 76 (1811), 305 f.

[Festschrift Fleischhauer]: Beiträge zur Schwäbischen Kunstgeschichte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Werner Fleischhauer. Konstanz 1960.

Fiorillo, Johann Dominik: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden, 4 Bde. Hannover 1815–1820, Bd. 1. Hannover 1815.

Ganz, Peter u. a. (Hg.): Kunst und Kunsttheorie 1400–1900 (Vorträge des 22. Wolfenbütteler Symposions, 1.–5. 12. 1987, Kunstgeschichte von Vasari bis Winckelmann, und des 24. Wolfenbütteler Symposions, Kunstgeschichte seit Winckelmann, vom 27. 11.–1. 12. 1988 in der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel). Wiesbaden 1991 (Wolfenbütteler Forschungen 48).

Graus, Johannes: Maria im Ährenkleid und die Madonna cum cohazono vom Mailänder Dom. In: Kirchenschmuck 35 (1904), 59–73, 101–114.

Günther, Ursula: Eine Ballade auf Mathieu de Foix. In: Musica Disciplina 19 (1965), 69–81.

Hałub, Marek: Johann Gustav Gottlieb Büsching 1783–1829. Ein Beitrag zur Begründung der schlesischen Kulturgeschichte. Breslau 1997.

Hölter, Achim: Goethe, Meyer und der Kunsthistoriker Johann Dominik Fiorillo. Mit einem ungedruckten Brief. In: Goethe-Jahrbuch 109 (1992), 115–130.

Holtz, Bärbel u. a. (Hg.): Kulturstaat und Bürgergesellschaft im Spiegel der Tätigkeit des preußischen Kultusministeriums. Dokumente (Acta Borussica, N. F., 2. Reihe. Preußen als Kulturstaat. Abt. 1: Das preußische Kultusministerium als Staatsbehörde und gesellschaftliche Agentur, 1817–1934, B. 3.2). Berlin 2012.

Hörsch, Markus: Die Bamberger ›Judenkapelle‹ und ihre Ährenkleidbilder. Untersuchungen zu den Umständen ihrer Entstehung und zur Judenfeindlichkeit im Franken der 1420er Jahre. In: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte 3 (1998), 82–107.

Hörsch, Markus: Zur Rezeption der Skulpturen des Naumburger Meisters. In: Ausst.-Kat. Naumburg 2011, Bd. 2, 1428–1443.

Jahn, Johannes: Die Erschließung der Bildwerke des Naumburger Meisters. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstwissenschaft. Berlin 1964 (Sitzungsberichte der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse 109, Nr. 4).

Jessen, Hans: Büsching und Uhden. Ein Briefwechsel. In: Beiträge zur Geschichte der Stadt Breslau N. F. (1939), 93–124.

Kaczmarek, Romuald: Nagrobek księcia Henryka IV Probusa a wrocławska rzeźba architektoniczna [Das Grabmal Heinrichs IV. Probus von Breslau, Architektur und Skulptur]. In: Czechowicz 1997, 23–34.

Kaczmarek, Romuald: Prawdopodobna siedziba królów czeskich na rynku we Wrocławiu [Vermutlicher Sitz der böhmischen Könige am Marktplatz in Breslau]. In: Quart 10 (2008), 27–43.

Kaczmarek, Romuald: Breslau im Netz. Einige Bemerkungen zum Problem der künstlerischen Verbindungen der Stadt unter der Herrschaft der Luxemburger und Jagiellonen. In: Bogade 2012, 77–92.

[Kat. Breslau 1863]: Katalog der Bilder-Galerie im Ständehause zu Breslau. Breslau 1863.

Kauffmann, Georg: Die Entstehung der Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert. Opladen 1993.

Kautzsch, Georg: Eine Alabastergruppe der trauernden Frauen im Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. In: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift N. F. 7 (1916), 176–184.

Kloss, Ernst: Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters. Berlin 1942.

Knie, Johann Georg / Melcher, J. M. L.: Geographische Beschreibung von Schlesien preußischen Antheils, der Grafschaft Glatz und der preußischen Markgrafschaft Ober-Lausitz. Breslau 1825–1834.

Knoblich, Augustin: Leben und Werke des Malers Michael Lucas Leopold Willmann, 1629–1706. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens. Breslau 1868.

Lepsius, Carl Peter: Über das Alterthum und die Stifter des Doms zu Naumburg und deren Statuen im westlichen Chor. Naumburg 1822.

Lindley, Phillip / McNeill Hale, Meredith (Hg.): Nationalism, Medievalism and the Study of Sculpture. Prior and Gardner's ›Account‹ Reassessed. Donington 2023.

Lipińska, Aleksandra / Nürnberger, Ulrike / Störtkuhl, Beate (Hg.): Wege und Kontaktzonen. Kunstmobilität und -austausch in Ostmittel- und Nordosteuropa. München 2022.

[Literarische Nachrichten 1808]: Anon.: Literarische Nachrichten. In: Allgemeine Literatur-Zeitung 315 (1808), 458–488.

Łukaszewicz, Piotr (Hg.): Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu. Kunstmuseen im alten Breslau. Breslau 1998.

Mannlich, Johann Christian von: Beschreibung der Churpfalzbaierischen Gemälde-Sammlungen zu München und zu Schleißheim, 3 Bde., München 1805–1810.

Mechel, Christian von / Pigage, Nicolas de: La Galerie *Électorale* de Dusseldorff ou Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux, 2 Bde. Basel 1778.

Meves, Uwe (Hg.): Deutsche Philologie an den Preußischen Universitäten im 19. Jahrhundert. Dokumente zum Institutionalisierungsprozess, 2 Bde. Berlin/Boston 2011.

Mieth, Katja Margarethe / Winzeler, Marius: Das Görlitzer Corvinus-Wappen von 1488. Repräsentationsmuster landesherrlicher Macht. In: Buran 2006, 211–226.

Mila, Wilhelm: Reise durch die Preußischen Staaten. Ein Handbuch für Fremde und Einheimische zur Kenntniß der Natur- und Kunstmerkwürdigkeiten dieser Länder, nebst einem vollständigen Wegweiser durch das Böhmische und Schlesische Riesengebirge, den Harz und am Rhein von Mainz bis Holland. Weimar 1821.

Muther, Richard: Das Museum. In: Die Eule. Schlesische Wochenschrift für Kunst und Leben 1 (1900), 3–10.

Nicolaisen, Jan: Der Hofmaler in der Handelsstadt. Aufträge und Auftraggeber Lucas Cranachs in Leipzig. In: Ausst.-Kat. Leipzig 1997, 100–111.

Nösselt, Friedrich August: Breslau und dessen Umgebungen. Beschreibung alles Wissenswürdigen für Einheimische und Fremde. Breslau 1825.

Paatz, Walter: Stammbaum der gotischen Alabasterskulptur 1316–1442. In: Braunfels 1956, 127–135.

Paravicini, Werner: Die Preußenreisen des europäischen Adels, 2 Bde. Sigmaringen 1989–1995.

Pasquier, Félix: Gaston Phœbus en Prusse 1357–1358. In: Bulletin périodique de la Société ariégeoise des sciences, lettres et arts 4 (1891), 166–177.

Patała, Agnieszka: Foreign and Elusive. The activity of the workshops of Wilhelm Kaltesyen von Oche, Master of the Years 1486–1487, and Master of the Gościszowice Polyptych. In: Ausst.-Kat. Wrocław 2019, 35–55.

Patała, Agnieszka: Breslau as a Contact Zone for Itinerant Artists in the Late Middle Ages. In: Lipińska / Nürnberger / Störtkuhl 2022, 29–52.

Paulin, Roger: The Life of August Wilhelm Schlegel. Cosmopolitan of Art and Poetry. Cambridge 2016.

[Rezension Fiorillo 1817]: Anon.: Rezension zu Johann Dominik Fiorillo, Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden [1815]. In: Allgemeine Literatur-Zeitung 1817, Bd. 3, Sp. 220–224.

Sander, Dietulf: Museum der Bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde. Leipzig 1995.

[Schlegel / Knödler 2016]: Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über Ästhetik 1798–1827 (Vorlesungen Band: 2/2). Hg. von Stefan Knödler. Paderborn 2016.

Scales, Len: Wenceslas Looks Out. In: Central European History 52 (2019), 179–210.

Scheyer, Ernst: Eine Pariser Alabaster-Gruppe um 1430. In: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift N. F. 10 (1933), 35–42.

Schmarsow, August: Die Bildwerke des Naumburger Domes. Magdeburg 1892.

Schrapel, Claudia: Johannes Dominicus Fiorillo. Grundlagen zur wissenschaftsgeschichtlichen Beurteilung der »Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden«. Hildesheim u. a. 2004.

Schultz, Alwin: Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523. Breslau 1866.

Schwartz [Vorname nicht ermittelbar]: Günterode. In: Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste. Erste Section. A – G (97. Teil). Leipzig 1878, 114–133.

Schwemmer, Wilhelm: Aus der Geschichte der Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 40 (1949), 97–206.

Seger, Hans: Geschichte des ehemaligen Museums schlesischer Altertümer. In: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift N. F. 1 (1900), 1–24.

Spiess, Karl: Neue Marksteine. Drei Abhandlungen aus dem Gebiete der überlieferungsgebundenen Kunst. Wien 1955.

Störtkuhl, Beate: Die Kunstgeschichte an der Breslauer Universität und ihre Dozenten bis 1945. In: Śląska Republika Uczonych. Schlesische Gelehrtenrepublik. Slezská vědecká obec 1 (2004), 635–669.

Suckale, Robert: Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer, 2 Bde. Petersberg 2009.

Sutorius, Benjamin Gottlieb: Die Geschichte von Löwenberg aus Urkunden und Handschriften gesammlet. Erster Theil. Bunzlau 1784.

Tintelnot, Hans: Kunstforschung in Breslau. In: Zeitschrift für Ostforschung 2 (1953), 491–506.

Tucoo-Chala, Pierre: Gaston Fébus. Un grand prince d'Occident au XIV^e siècle. Pau 1976.

Vogel, Julius: Noch einmal Georg und Apollonia von Widebach. Zwei neue Bildnisse von Lucas Cranach d. Ä. In: Leipziger Tageblatt und Anzeiger Nr. 38 vom 21. Januar 1901, Abend-Ausgabe, 527.

Walczak, Marek: Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego [Bauskulptur in Kleinpolen während der Regierungszeit Kasimirs des Großen]. Krakau 2006.

Walzer, Albert: Noch einmal zur Darstellung der Maria im Ährenkleid. In: Festschrift Fleischhauer 1964, 63–100.

Weber, Carl Julius: Deutschland, oder Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen, 4 Bde. Stuttgart 1826–1828.

Wustmann, Gustav: Georg und Apollonia von Widebach. Zwei neu entdeckte Cranach'sche Bildnisse in Leipzig. In: Leipziger Tageblatt und Anzeiger Nr. 19 vom 11. Januar 1901, Morgen-Ausgabe, 257.

Wutke, Konrad: Ein Urteil Wilhelm von Humboldts über den späteren Breslauer Universitätsprofessor und schlesischen Archivar Johann Gustav Büsching. In: Schlesische Geschichtsblätter 1 (1916), Nr. 1, 19.

**Anmerkungen**

**1** Siehe Paulin 2016, 202 f. und 209, sowie Schlegel / Knödler 2016, 181, mit einer Erwähnung von Büsching als Hörer im Kommentar. Büschings nach Breslau führender Lebensweg lässt sich nicht verlässlich wiedergeben. Die üblichen kurzen Lebensbeschreibungen bleiben mangels Quellen dürftig. Auch in der maßgeblichen Abhandlung über Büsching ist darüber fast nichts zu finden; vgl. Hałub 1997, 15. Es ist nicht bekannt, wann er die Hochschulreife erlangte – vermutlich als Schüler im Grauen Kloster, dem sein Vater vorstand. Wir kennen seine beiden Studienorte und wissen, dass er Halle 1806 mit einem Abschluss verlassen hat. Am 15. August 1808 wird er in Erlangen promoviert; vgl. Literarische Nachrichten 1808, 487. Damals ist er bereits in Berlin tätig.

**2** Büsching / von der Hagen 1809/2011, 6. – Auf der Schlesienreise von 1809 war Büsching im Besitz eines Schreibens, das Wilhelm von Humboldt als Geheimer Staatsrat im Ministerium des Inneren für ihn ausgestellt hatte und den Zugang zu geistlichen Einrichtungen erleichterte. Dass Humboldt ihn zu der Reise allererst veranlasst habe, vermutet Jessen 1939, 93. Er gibt dafür keinen Nachweis. Aber Humboldt zog Büsching, den er offenbar zu fördern suchte, auch für eine Tätigkeit als Sekretär in Rom in Betracht. Siehe dafür Wutke 1916, 19, Nr. 1.

**3** Büsching 2018, 501: Brief vom 14. August 1811.

**4** Büsching 1813, 75 f. Ganz ähnlich spricht er wenige Jahre später von der Entfernung mittelalterlicher Glasgemälde aus der Erfurter Probsteikirche St. Maria, »ein trauriges Zeichen des allenthalben herrschenden Vandalismus«: Büsching 1818, 87.

**5** Siehe Böttiger 1795–1796, Bd. 1, 84. – Die Rede des Abbé Grégoire fand am 31. August 1794 im Nationalkonvent statt und fand als *Rapport sur les destructions opérées par le Vandalisme et les moyens de le réprimer* Verbreitung.

**6** Vgl. die Wiedergabe der Quelle bei Seger 1900, 13 (dort ohne Nachweis zitiert).

**7** Vgl. Büsching 1811 a, 334 f. – Eine von Büsching verfasste Schrift ging 1811 über Wilhelm Uhden an Böttiger, der sich darüber gefreut haben soll: vgl. Jessen 1939, 124. Es muss sich dabei um den hier nachgewiesenen Text handeln. – Einen Überblick der damals einsetzenden Debatte über die Brauchbarkeit von mittelalterlicher Kunst als Ausstellungsgegenstand gibt Brückle 2015, 28 f. Die paradigmatische Unterscheidung von Kunst- und Ausstellungswert findet sich bei Benjamin 1974, 482.

**8** Büsching 1811 a, 331. Gegenstand von Büschings Bemerkung ist die im Jahr 1811 auf Betreiben des bayrischen Kronprinzen Ludwig nach seinem am Ende des Jahres 1809 erfolgten Besuch in der Nürnberger Burg eingerichtete Gemäldesammlung. Büsching gibt einen ungenauen Nachweis; siehe Eröffnung 1811, 305. Dort ist von Zweibrücken, Mannheim und Bamberg als Herkunftsorten der neu hinzugekommenen Bilder die Rede. Ihr erster Leiter war Albert Reindel.

**9** Büsching 1811 a, 336. – Er bezieht sich auf Mannlich 1805–1810: Bd. 1 gibt Lebensbeschreibungen in Verbindung mit einer Rechtfertigung der Anordnung; Bd. 2 stellt die Münchner Galerie vor; Bd. 3 ist Schleißheim und Lustheim gewidmet. Die ältesten Bilder der Sammlung datiert Mannlich auf das 7. und auf das 11. Jahrhundert. Seine Fähigkeit, sich für eine Kunstbetrachtung nach Maßgabe der Kategorie ›Geschichte‹ zu erwärmen, hat während der Entstehung seiner Sammlungsbeschreibung zugenommen, vgl. Bd. 2, IX f., und Bd. 3, V f. Dieser Bewusstseinswandel steht natürlich im Einklang mit dem allgemeinen Gang der Dinge und kam, wie bei Büsching, auch unter dem Eindruck der an ihn herangetragenen Aufgaben im Zusammenhang mit der Säkularisation der Klostergüter zustande.

**10** Büsching 1811 a, 333.

**11** Siehe Schwemmer 1949, 139.

**12** Büsching 1812, 52, 56. Siehe auch Büsching 1813 mit der ausführlicheren Fassung, hier bes. 527 f.

**13** Vgl. Büsching 1812, 54, und Büsching 1813, 525, sowie Mechel / Pigage 1778, geordnet als Abfolge von teils verschiedenen Meistern nach Schulen, teils Rubens allein, teils nach Gattungen. Für Rubens vgl. Bd. 2, Tafel 18–22. Einen Willmann-Saal befürwortet noch einmal Muther 1900, 8. Unter Heinz Braune, der sein Amt als Leiter des Schlesischen Museum der Bildenden Künste 1919 antrat, entstand ein solcher Saal tatsächlich erneut.

**14** Büsching 1812, 56 f., und Büsching 1813, 528.

**15** Genaues ist, soweit ich sehen kann, über Ort und Einrichtung nicht bekannt; vor allem fehlen Bildzeugnisse. Vgl. die Andeutungen bei Nösselt 1825, 189, 251. Einen Überblick der Sammlung geben Bandurska 1998, bes. 31, und Bończuk-Dawidziuk 2016, 209 f.

**16** Brief vom 25. Dez. 1810 an Uhden; vgl. Jessen 1939, 97, sowie Bończuk-Dawidziuk / Wojtyła 2014, 345. – Den obigen Versuch einer Begründung für das Fehlen von Schatzkunst macht Seger 1900, 14. Siehe auch Bończuk-Dawidziuk 2016, 219. – Zuweisung der Mariengruppe an eine von ihm in Paris vermutete Werkstatt des sogenannten Rimini-Meisters bei Paatz 1956, 132. Scheyer 1933, 36, veröffentlichte die Quelle, in der von dem Ankauf einer Pariser Alabasterskulptur die Rede ist; allerdings äußert schon Kautzsch 1916, 178, berechtigte Zweifel an einer eindeutigen Identifizierbarkeit der überlieferten Mariengruppe mit dem von Büsching im Sandstift gefundenen Werk. Als einen anderen möglichen Herkunftsort bringt er den im späten Mittelalter zum Zisterzienserkloster Grüssau (Krzeszów) gehörigen Ort Altreichenau (Stare Bogaczowice) ins Spiel.

**17** Büsching 1812, 52, und Büsching 1813, 523.

**18** Weber 1826–1828, Bd. 3, 421. Aus den Briefen geht nicht hervor, auf welchen genauen Zeitpunkt sie sich jeweils beziehen. Die Reise lag möglicherweise schon einige Jahre zurück. Allerdings weist eine Bemerkung über das bereits in Breslau aufgestellte Blücher-Denkmal darauf hin, dass der Verfasser nach 1819 unterwegs gewesen sein muss, und allerspätestens 1821 ist Büschings Bild, der allerdings auch einen etwaigen zweiten Cranach gewiss mitgenommen hätte, nicht mehr in Leubus. Davon zeugt das damals erstellte Galerie-Inventar: Bończuk-Dawidziuk / Wojtyła 2016, 303, 328. In den Briefen an Karoline macht Büsching 2018, 408 f., über die Kunstwerke in Leubus leider nur allgemeine Bemerkungen. Dass die Beweinung jedoch nicht gleich nach Büschings Sichtung der klösterlichen Kunstbestände abgegangen sein mag, ist immerhin denkbar. Denn bald darauf erreichte Büsching die behördliche Anweisung, von der Einziehung weiterer Gemälde abzusehen. In Leubus kamen so einige schon für den Versand ausgesuchte Stücke vorerst wieder an ihren angestammten Platz in der Kirche. Vgl. Knoblich 1868, 22. Die Beweinung könnte also ihren Weg ins Museum mit Verzögerung gefunden haben. – Nach 1853 hing das fragliche Gemälde in der Breslauer Ständegalerie, damals noch als eine vermutliche Schöpfung Holbeins d. Ä. bezeichnet; vgl. Kat. Breslau 1863, 19 mit Kat.-Kr. 25, ausgewiesen als Übernahme aus der Sammlung der Universität; später ging es ins Schlesische Museum der Bildenden Künste über. Nach dem Zweiten Weltkrieg galt es als verschollen. Erst 2022 wurde das Gemälde im Stockholmer Nationalmuseum entdeckt und kam nach Breslau zurück. In Stockholm war es bereits in einer Cranach-Ausstellung gezeigt und seinem Umfeld zugewiesen worden; vgl. Engellau-Gullander 1988, 82 mit Nr. 66 und der nicht ganz überzeugenden Rückleitung auf eine Vorzeichnung von Cranach. – In Büschings Museum wies das Bild noch zwei Flügeltüren auf, die aber schon bald nicht mehr vorhanden waren.

**19** Für die Bildnisse des Ehepaars siehe Wustmann 1901, 257, und Vogel 1901, 527. Beide weisen das Bildnispaar Cranach zu, letzterer unter Annahme einer Entstehung im Jahr 1519. – Vgl. auch Sander 1995, 35, Kat.-Nr. 762, 763, sowie Nicolaisen 1997, 104 und 108, mit Hinweisen auf die lange anhaltende Beschäftigung der Cranach-Werkstatt durch Leipziger Auftraggeber, aber ohne Erwähnung des oben erörterten Epitaphs. – Über Kunz von Günterrode siehe Schwartz 1878, bes. 122. Aus seiner und Anna von Alnpecks Ehe gingen neun Söhne und vier Töchter hervor, von denen einige jedoch schon im Kindesalter starben. Die Familie Alnpeck war in Freiberg ansässig; aus Freiberg kamen auch die Günterrodes. Das weiter unten erwähnte Weistropp-Constappel ist nicht weit von Freiberg entfernt. Die jetzt wieder in Breslau aufbewahrte *Beweinung* könnte einst für eine Leipziger Kirche bestimmt gewesen und infolge der Reformation von 1539 und dem im Jahr 1540 folgenden Bildersturm daraus entfernt worden sein. Wie sie nach Leubus kam, wäre damit allerdings noch nicht erklärt.

**20** Knie / Melcher 1825–1834, T. 1, H. 7, 760, 763.

**21** Adams 1805, 225. – Weber 1826–1828, 443. – Nösselt 1825, 251. – Völlig unergiebig ist eine kurze Erwähnung der Galerie in Mila 1821, 314.

**22** Knie / Melcher 1825–1834, 758 ff., für die obigen Zitate vgl. 759 und 763. – Die Redakteure Knie und Melcher haben gewiss Beiträge Dritter eingeholt. Es ist auch im gegebenen Fall wahrscheinlich, zumal Knie blind war. In diesem Fall wäre wohl Büsching die bestgeeignete Ansprechperson gewesen. Zwar wird in dem Beitrag schon drei Jahre bevor man ihn auch andernorts lesen kann, Zweifel an der Datierung des vermeintlich ältesten Gemäldes auf 1206 laut, aber Büsching kann sehr gut schon vorher mit besagtem oder einem anderen Kenner in Austausch getreten sein. Im Übrigen korrigiert Büsching 1813, 69, sich schon früher bereitwillig selbst in einem ähnlichen Fall. – Siehe auch Büsching 2012, 7.

**23** Weber 1826–1828, 443.

**24** Büsching 1811 a, 332. – Büsching 1811 b, 419.

**25** Büsching 1812, 51, und Büsching 1813, 521 f. – Die Frage nach einer örtlichen Schule stellt Büsching 1811 a, 416. – Vgl. auch Jessen 1939, 106, 111. – Es ist nicht Zweck meines Beitrags, die Stichhaltigkeit von Büschings Annahmen herauszustreichen. Ich verweise nur nebenbei darauf, dass seine obige Äußerung als erster Schritt auf einem bis heute von der Forschung beschrittenen Weg zu sehen ist; siehe in diesem Sinne Patała 2022, 41, 47.

**26** Büsching 1813, 209, stützt sich auf eine die Miniaturen einschließende kurze Beschreibung bei Sutorius 1784, 22 f., wo allerdings das Alter etwas zu hoch eingeschätzt wird. In Wahrheit stammt die vor allem auf Eike von Repgows Sachsenspiegel fußende Handschrift nicht aus dem dritten Viertel des 13. Jahrhunderts, sondern aus den 1320er Jahren. Sie liegt heute in Breslau, Archiwum Pánstwowe, Rep. 132 a, Dep. miasta Lwówka Nr. 1. Kloss 1942, 172, streift die noch später entstandenen darin enthaltenen Miniaturen.

**27** Büsching 1818, 61, und Büsching 1819, 343. In der ersteren Veröffentlichung kündigt Büsching das Erscheinen der zweiten an; er muss an den beiden Texten etwa zugleich gearbeitet haben. – Zuvor Fiorillo 1815, 77. – Vgl. auch Jahn 1964, 7 f.

**28** Der älteste bekannte Vertreter entstand zu Beginn des 15. Jahrhunderts und hing bis 1976 in der Zisterzienserkirche Maria Straßengel bei Graz. Ich verzichte auf weitere Beispiele und nenne an ihrer statt Forschungsbeiträge, die sich der Herkunft des Bildthemas widmen: Graus 1904, bes. 63. – Detzel 1905, 20 f. und 35, mit einer Herleitung des Kults aus dem Mailänder Raum. – Spiess 1955, 112. – Walzer 1964, bes. 88 f., mit einem Hinweis auf den Sternenschmuck auf dem vermutlich ersten Mailänder Beispiel. – Hörsch 1998, bes. 92, mit kritischer Aufnahme der früheren Versuche, Mailand als Ursprungsort der Verehrung hinzustellen.

**29** Büsching 1811 b, 422. – Schultz 1866, 134 f. – Büsching 1813, 69. – Für eines der beiden von Büsching als Nachahmungen angesehenen Bilder siehe Ausst.-Kat. Seedam/Utrecht 2006, 118 (Małgorzata Kochanowska-Reiche) und Kat.-Nr. 19 (Bożena Guldan-Klamecka). Das zweite Bild, ein Kriegsverlust und einst von Büsching aus der Pfarrkirche von Neumarkt in sein Museum gebracht, trug die Jahreszahl 1491. Die erhaltene Breslauer *Maria im Ährenkleid* gleicht der aus Neumarkt bis in die ornamentale Prägung des Goldhintergrunds hinein so sehr, dass eine ungefähr gleichzeitige Entstehung in derselben Werkstatt außer Zweifel steht, wenn auch nicht notwendigerweise in der bei Guldan-Klamecka angegebenen Reihenfolge. – Erwähnung und Fotografie der Fassung aus Neumarkt bei Spiess 1955, 65 und Abb. 19. – Wie ein ferner Nachhall von Büschings Bezugnahme auf Avignon erscheint ein Verweis auf die Bedeutung der Stadt für Schlesien bei Kaczmarek 2012, 81.

**30** Gaston Fébus scheint auf dem Hinweg zu Schiff, auf dem Rückweg aber über Land gereist zu sein. Er wird sich am wohl auf dem unter Preußenfahrern aus Frankreich üblichen Weg über Thorn, Breslau und Prag bewegt haben. Vgl. die Zusammenstellung von Reisewegen von Adligen bei Paravicini 1989–1995, Bd. 1, 210. In Bezug auf die von Tucoo-Chala 1976, 30, erwähnte Wandinschrift im Schloss Marienburg rät Paravicini 1989–1995, Bd. 1, 316, allerdings zur Vorsicht. Leider verhilft auch das bei Tucoo-Chala gegebene Zeugnis für die Selbstbezeichnung Gastons III. Fébus zu keiner weiteren Bestätigung, indem er in einer Urkunde von 1347 als Graf von Foix, Vizegraf von Béarn, Marsan und Gabardan erscheint: Tucoo-Chala 1976, 21, vgl. auch 80. Ähnliches gilt für die bei Pasquier 1891, 174 und 176 f., gegebenen Quellen. Bleibt das M in der Inschrift. Ich bin in meiner obigen Übersetzung darüber hinweggegangen. Es könnte auf einen Namen hinweisen. Dann wäre nicht Gaston Fébus, sondern – als überhaupt einziges Mitglied der Dynastie, das einen mit dem Buchstaben anhebenden Namen aufweist – sein Neffe und Erbe Mathieu gemeint. Nur wäre dann ein Rätsel, warum einerseits der nordspanische Stammsitz, in dem Gaston geboren wurde, Erwähnung findet und andererseits weder Mathieus Fürstentümer Andorra und Marsan noch die aus der Ehe mit Johanna von Daroca abgeleiteten Herrschaftsansprüche. Eine zu seinen Ehren verfasste zeitgenössische Ballade nennt ihn im Refrain den Herrn von »Ffoyx et Bearn, Castelbon et Novalles«; vgl. Günther 1965, 74. Und für Mathieu können wir nicht wie für Gaston eine Verbindung in die östlichen Gebiete des Deutschen Reichs herstellen. Nebenbei lässt sich darauf hinweisen, dass Gaston ein Dominikanerkloster als Begräbnisstätte wählte.

**31** Büsching 1813, 20 f.

**32** Büsching 1816, 16.

**33** Fiorillo 1815, bes. 164. Hinweise auf die gegenseitige Wahrnehmung der beiden Gelehrten bringt auch Schrapel 2004, 364 f.

**34** Rezension Fiorillo 1817, Bd. 3, Sp. 221. – Weitere Stimmen bei Hölter 1992, 115 (Johann Wolfgang Goethe), 117 (Bernhard Joseph Docen), 118 f. (Basilius von Ramdohr), 119 f. (Heinrich Meyer), 128 f. (Sulpiz Boisserée).

**35** Büsching 1819, 11; auf S. IV reiht sich Büsching in die Nachfolge von Fiorillo ein.

**36** Büsching 2018, 284.

**37** Büsching 1813, 46. – Büsching lässt die Striegauer Funde nach Breslau bringen. Die von ihm gelesene Jahreszahl 1481 taucht in der späteren Forschung nicht mehr auf. Den unbekannten Meister, dessen Notname sich auf die verbürgten Datierungen mehrerer Werke bezieht, muss man eher als eine Gruppe mehrerer Künstler betrachten; siehe Suckale 2009, Bd. 1, 251 f., und Patała 2019, 41 und 45, sowie zuletzt Patała 2022, 44. – Zu den von Büsching in Striegau gefundenen Tafeln siehe auch behandelt auch Ausst.-Kat. Seedamm/Utrecht 2006, 102, Kat.-Nr. 15 (Bożena Guldan-Klamecka).

**38** Büsching 1819, 327 und 96.

**39** Jüngst hat eine Ausstellung die von Bach angeleitete, mithilfe seiner Schüler verwirklichte Wiedergabe von fast 200 Bauten oder Bauteilen des alten Breslau aufgearbeitet; siehe Ausst.-Kat. Breslau 2021/22, bes. 47 und 50. Von Büsching ist dort nicht die Rede; die Verfasserin Aurelia Zduńczyk stellt andere Beweggründe in den Vordergrund. Büsching hatte aber mit Bach seit seiner Ankunft in Breslau zusammengewirkt und war zusammen mit ihm verantwortlich für die Kunstausstellungen des Breslauer Kunstvereins, in deren Rahmen die Ergebnisse zuerst vorgestellt wurden.

**40** Büsching 1825, 35 (Hans von Olmütz) und 80 (Wappen). – Erstaunlicherweise haben die Herausgeber Büsching nicht darauf aufmerksam gemacht, dass er in der Bestimmung der Skulptur als Stadtwappen von Görlitz einen Fehler beging. – Siehe auch Büsching 1821, 320, mit einer kurzen Notiz über Hans von Olmütz, allerdings damals noch unter Verwechslung des Auftraggebers mit dem Künstler. Die schon früher mehrfach vertretene Zuschreibung des Wappens an denselben Künstler erneuern Mieth / Winzeler 2006, bes. 224.

**41** Vgl. Büsching 1819, 310. – Über den Skulpturenzyklus in Nordhausen äußerte sich zuletzt Hörsch 2011, bes. 1441, mit einer Datierung auf die 1270er Jahre.

**42** Siehe Kaczmarek 2008, 37. – Zuvor Büsching 1816 b, 403–405. – Vgl. auch Nösselt 1825, 52.

**43** Siehe Scales 2019, 206.

**44** Vgl. Lepsius 1822, 17 f.

**45** Büsching 1826, 3.

**46** Büsching 1826, 2. – Jüngere Beiträge zur Herleitung und zur Datierung, die bei Büsching noch auf die 1290er Jahre lautete: Cieński 1965–1967, 190 und 192, sowie Kaczmarek 1997, 28 und 31. Büsching war nie in Frankreich und nie in Marburg. Er hatte also keine nennenswerte Kenntnis der Wege, auf denen sich Anregungen in der Grabmalskulptur des 14. Jahrhunderts verbreiteten. Er war, soweit wir heute wissen, auch nicht in Krakau, wo ihm sonst vielleicht die Nachwirkungen des Breslauer Grabmals aufgefallen wären. Siehe dazu Walczak 2006, 78 f. und 97 f.

**47** Vgl. Brückle 2023, 46, unter Verweis auf Schmarsow 1892.

**48** Tintelnot 1953, 492. – Büsching fehlt bei Beyrodt 1991, 314 f., wo nach Fiorillos Berufung von 1813 die 13 Jahre später erfolgte Berufung von Eduard d'Alton an eine zweite Stelle rückt. Kauffmann 1993, 13, übergeht Büschings Professur ebenfalls. Die Beispiele ließen sich leicht häufen; bemerkenswert ist vor allem Störtkuhl 2004, 637; dort beginnt die Kunstgeschichte an der Breslauer Universität im Jahr 1866 mit Alwin Schultz. – Büschings Stellenbezeichnung von 1817 lautete: Professor extraordinarius historie artis medii aevi rerumque diplomaticarum. Für den der Kunstgeschichte Schlesiens geltenden Vorsatz siehe Büsching 1813, 66.

**49** Es gibt Ausnahmen, die hier zu verhandeln aber den Rahmen sprengen würde. Ich hoffe, sie in einer geplanten Fortsetzung der vorliegenden Darstellung berücksichtigen zu können.

**50** Zu Beginn hatte Büsching in der kunstgeschichtlichen Lehre anscheinend nur zwei Studierende, später erhöhte sich der Zulauf etwas. Vgl. Hałub 1997, 64 f.; ebd., 62, findet sich eine Auflistung von Büschings Lehrveranstaltungen.

# Jens Harders Comics zur Evolutions- und Zivilisationsgeschichte

## Grenzüberschreitungen zwischen Realität, Fiktion und Mythologie

SIMONE HESPERS

## Der Weltraum … unendliche Weiten

Ein winziger roter Punkt verliert sich auf der weißen Fläche einer Buchseite, nahezu nicht erkennbar. Mit jedem Umblättern der Seiten wird er größer, gewinnt an Struktur, wirkt zuerst wie eine Rosenblüte, verändert die Form und franst zu den Rändern hin aus, bis er in einem strahlenden Lichtkranz zu explodieren scheint und aus seinem Zentrum eine neue, sich konzentrisch ausbreitende rote Fläche entsteht. Die Farbe wechselt von Rot zu Orange. Bilder mit kleinen Punkten und Kreisen, manchmal wild durcheinanderwirbelnd und von wechselnder Dichte und Größe, so als würde man hinein- und herauszoomen, daneben blasenartige Formen, Gewebestrukturen, Strömungen und Bewegungsmuster wie durch Lichtmalerei hervorgebracht, Fraktale und Modelle von Teilchen, die auf elliptischen Bahnen umeinander kreisen, dazwischen Fragmente des Hindu-Gottes Shiva Nataraja in einem Flammenkranz. Gottvater aus Dürers elftem Kupferstich der *Apokalypse* von 1498, *Das Tier aus dem Meer und das Tier aus der Erde*, umgeben von Bildern, die wiederum Strukturen, Lichtstrahlen, Feuerschweife, aber auch Billardkugeln mit Queue sowie Puzzleteilchen zeigen. Auf der gegenüberliegenden Seite vier Perspektiven des Foucault'schen Pendels im Pariser Panthéon, flankiert von Petrischalen und weiteren Strukturen. Es folgen Doppelseiten mit noch mehr Strukturbildern, die schließlich durch Bilder von Sternen und Universen abgelöst werden, dazwischen das Atomium in Brüssel, Ansichten eines Newton-Pendels, ein fallender Apfel, Aladins Wunderlampe, eine NASA-Rakete beim Start, Hände, die ein Streichholz anreißen, ein Satellit in der Erdumlaufbahn, Hubschrauberrotoren, eine Sternwarte – und immer wieder Bilder aus verschiedenen Schöpfungsmythologien der Menschheit.

So beginnt der in Berlin lebende Comicautor und -zeichner Jens Harder seinen Comic *Alpha*, den Auftaktband seiner Evolutionstrilogie, ein bildgewaltiges Werk, das in einem visuellen Panoptikum die Geschichte unserer Erde und die Entwicklung menschlicher Zivilisationen vom Urknall bis in die Zukunft vor Augen führen möchte.

Bislang sind zwei Teile in drei Bänden erschienen: Der erste Band *Alpha … directions* erschien zunächst 2009 in Frankreich (dt. 2010), es folgten *Beta … civilisations volume I* (2014) und *Beta … civilasations volume II* (2022).[1] Jeder Band umfasst gut 350 Seiten, auf die sich jeweils rund 2 000 Bilder verteilen. *Alpha* umspannt die Evolutionsgeschichte vom Urknall über die erdzeitlichen Entwicklungsstufen bis hin zum Ende der großen Eiszeit und damit einen Zeitraum von 13,8 Milliarden Jahren. Im Vergleich dazu wird die Erzählung in den Folgebänden *Beta I* und *Beta II* zunehmend ausdifferenzierter. Zunächst verfolgt Harder, wie sich der Mensch als soziales Wesen aus den Säugetieren herausbildet, wobei er die Fähigkeiten zur Kommunikation und zur Erschaffung und Verwendung von Werkzeugen besonders betont. Bis in die Zeit um Christi Geburt geht er der darauf gründenden Entwicklung komplexer Sozial- und Machtstrukturen nach. Der zweite Teilband reicht bis in die Gegenwart des Jahres 2022 und beleuchtet mit einem zunehmend eurozentrischen Fokus schlaglichtartig Zivilisationen weltweit, deren Ausdehnung durch Kriege, ihre Erfindungen und Entwicklungen auf den Gebieten der Wissenschaft und Kultur, bis hin zu den politischen Verwerfungen und sozialen Umbrüchen im 20. und 21. Jahrhundert. Der geplante Abschlussband *Gamma … visions* schließlich wird in die Zukunft blicken.[2]

Das Besondere an dem Werk: Harder hat kein Bild selbst erfunden, sondern greift nach eigenen Angaben ausschließlich »auf das gewaltige visuelle Erbe zurück, das zeichnende, malende und fotografierende Vertreter unserer Art in den letzten rund 30 000 Jahren Kulturgeschichte produziert haben«.[3] Er adaptiert Vorlagen aus einer breiten Palette visueller Erzeugnisse unterschiedlicher Gattungen, Medien, Zeiten und Kulturen, die er nachzeichnet und neu arrangiert. Neben mittelalterlichen Handschriften, frühneuzeitlichen Tafelgemälden, Ölgemälden des 19. Jahrhunderts, präkolumbianischen Rotuli, chinesischen Malereien aus dem 4./5. Jh. n. Ch. oder antiken Reliefs und Höhlenmalereien finden Fotografien, Stills aus Spiel- und Dokumentarfilmen, Abbildungen aus Zeitschriften und (populär-)wissenschaftlichen Büchern ebenso wie Comicpanels Verwendung. Der holzschnittartige Stil der Zeichnungen Harders sowie die regelmäßig wechselnde monochrome Farbigkeit schafft eine formale Einheit.[4]

Dadurch entsteht eine einzigartige Erzählung, für die *Alpha* mehrfach mit renommierten Preisen ausgezeichnet wurde.[5] Harder führt den Leser:innen die Weltgeschichte im Spiegel des kollektiven Bildgedächtnisses der Menschheit vor Augen (wenngleich westliche Bilderwelten deutlich überrepräsentiert sind), das historische Vorstellungswelten ebenso umfasst wie mythologische und religiöse Weltbilder.

Harder selbst bezeichnet diese »Erzählung über die Evolution – meine Erzählung, mit meinen Schwerpunkten und roten Fäden«[6] als subjektiv. Schlaglichtartig und lückenhaft beleuchtet er ausgewählte Momente und Ereignisse der Erd- und Zivilisationsgeschichte, die er mehr assoziativ als deskriptiv umkreist. Zwar hat er die Relevanz der Wissenschaften für sein Projekt wiederholt betont, dennoch scheut er sich nicht, »aus struktu-

rellen, vielleicht sogar aus nostalgischen Gründen« überholte Bezeichnungen der Erdzeitalter beizubehalten.[7] Entsprechend überrascht war er über die Longlist-Nominierung von *Alpha* für den NDR-Sachbuchpreis.[8]

Im Folgenden sollen exemplarisch erzählerische Möglichkeiten dieser Werkkonzeption aufgezeigt, aber auch einzelne Kritikpunkte angebracht werden. Vor dem Hintergrund erzähltheoretischer Überlegungen wird ein Fokus auf die formale Gestaltung gelegt, unter besonderer Berücksichtigung der Verwendung kunsthistorischer Bildvorlagen. Dabei kann hier keine vollständige Analyse vorgenommen werden, vielmehr wird beispielhaft vorgegangen, um einen ersten Einblick in dieses komplexe und vielschichtige Werk zu geben.

## Erzählstrategien: Horizontales und vertikales Erzählen

Die Bände sind inhaltlich in Kapitel gegliedert, die sich an den Erdzeitaltern sowie an den historischen Epochen der westlichen Geschichtsschreibung orientieren. Die Kapitelbezeichnung findet sich in den Kopfzeilen jeder Buchseite. Die in kräftigen schwarzen Linien holzschnittartig angelegten Bilder sind lagenweise monochrom koloriert. Zwar transportiert diese wechselnde Farbigkeit explizit das Motiv der Veränderung, inwiefern hierin aber mehr zu sehen ist als eine dramaturgische Anreicherung des Werkes (etwa als Referenz auf das Entwicklungsmoment, welches sowohl der Evolution als auch der Geschichte aneignet), kann nur vermutet werden.

Die Erzählung selbst entfaltet Harder in einer Kombination aus Bildern und Textbestandteilen, allerdings werden Bild und Sprache hier nicht – wie im Comic üblich – zu einer homogenen Ausdrucksform verschränkt.[9] Die direkt und ohne Rahmen auf die Seite gesetzten, typografisch zurückhaltenden Textzeilen fallen zwischen den expressiv-monochromen, meist durch Rahmen klar als distinkte Einheiten definierten Panels[10] zunächst kaum auf, auch weil sie sparsam und unregelmäßig auftreten. Zahlreiche Seiten zeigen sogar ausschließlich Bilder. Auch strukturell gibt es nur vereinzelt Bezüge. In der Regel reichen die Textzeilen über die gesamte Seitenbreite, womit sie je nach Seitenarchitektur ein oder mehrere Bilder begleiten. Auf die Rezeption des Comics dürfte die Zurückhaltung des Textes durchaus Einfluss haben, werden beide Medien insgesamt doch als komplementär zueinander wahrgenommen.[11]

Dieses Nebeneinander der beiden Ausdrucksformen setzt sich auf der Ebene der Erzählung als »ausgeprägte Text-Bild-Schere«[12] fort, betrachtet man die Art und Weise, wie jene in beiden Medien unterschiedlich realisiert wird.

Der Text ist in einer verhältnismäßig sachlichen und im Präsens gehaltenen Sprache verfasst und hat eher informierend-darstellerischen als erzählenden Charakter, was durch die nicht näher bestimmbare Erzählinstanz gestützt wird. Damit erzeugt er insgesamt mehr eine faktuale denn eine fiktionale Welt, die die Leser:innen schlaglichtartig in den zeitlichen Ablauf der Natur- und Kulturgeschichte einführt.[13]

Die Bildfolgen hingegen haben fiktionalen Charakter. Versatzstückartig montiert Harder visuelle, nicht zusammengehörende Einzelinformationen zu etwas Neuem, womit er nicht das wirklich Gewesene und Geschehene rekonstruiert und nacherzählt, sondern die »künstlerische Konstruktion einer möglichen Wirklichkeit«[14] vorlegt. Die Bilderzählung deshalb als rein fiktiv einzustufen, greift jedoch zu kurz. Denn die hier verwendeten Einzelbilder und Bildausschnitte verweisen teilweise auf durchaus reale gewesene Dinge. Allerdings existieren (oder existierten) sie eben nicht in der hier präsentierten Zusammenschau. Die Grenze zwischen Fiktion und Realität bleibt in der Erzählung also fließend.[15]

Den chronologisch-horizontalen Erzählfluss des Textes unterbricht Harder durch Auswahl und Anordnung der Bilder immer wieder und fokussiert visuell auf einzelne Aspekte und Ereignisse, die er von verschiedenen Seiten beleuchtet oder deren Entwicklung und Auswirkungen er in Sprüngen bis in die Gegenwart hinein verfolgt – eine Methode, die »als eine Art vertikales Erzählen«[16] bezeichnet wurde. Gleichzeitig lässt er die Leser:innen jedoch im Unklaren darüber, in welcher Beziehung die Bilder im Kontinuum des Erzählflusses zueinander stehen.

Hier sind drei Aspekte erwähnenswert, die letztlich beeinflussen, wie ein Comic wahrgenommen, »gelesen« wird: Der erste betrifft die formale Struktur des Mediums Comic, das sich durch die sequenzielle Anordnung der Bilder bestimmt.[17] Der zweite stellt die Frage nach der Reihenfolge, in der die Bilder auf der Seite betrachtet, also gelesen, werden. Der dritte schließlich betrifft die symbolische Struktur von Bildern (und anderen visuel-

len Darstellungsformen), die im Unterschied zur diskursiven Sprache als präsentativ zu bezeichnen ist.

Während die meisten Comics die Sequenzialität der Bilder erzählerisch nutzen, indem motivische oder formale Bezüge zwischen den einzelnen Panels Kohärenz erzeugen (z. B. wiederkehrende Figuren, Wiederholung von Motiven, Darstellung von Handlungsabläufen, unterschiedliche Blickwinkel auf dieselbe Szenerie),[18] sind Harders Möglichkeiten, eine zusammenhängende Erzählung zu schaffen, bereits durch die Konzeption, allein auf vorhandenes Material zurückzugreifen, stark eingeschränkt. Weder lässt die Anordnung der Bilder Rückschlüsse auf zeitliche Kausalitäten noch auf handlungsräumliche Kontinuitäten zu.

Aufgrund der weitgehend fehlenden logischen Bezugnahmen zwischen den einzelnen Panels sowie der unregelmäßigen, bisweilen geradezu willkürlich anmutenden Seitenarchitektur stellt sich die Frage nach der richtigen Betrachtungsweise. In der westlichen Tradition werden Comics üblicherweise wie Bücher auch von links oben nach rechts unten gelesen. Diese konventionalisierte, aus dem Umgang mit Büchern in gewisser Weise ererbte Leserichtung in sog. Z-Form wird ergänzt durch die holistische Wahrnehmung der Seite oder Doppelseite als Ganzes, wodurch letztlich auch eine andere Form der Informationsaufnahme und inhaltlichen Exploration eines Themas als die linearsprachliche ermöglicht wird.[19] Die Beziehung der Panels zueinander müssen die Leser:innen induktiv herstellen.[20] Der leere Raum, der die Panels voneinander trennt, ist hierfür zentral, suggeriert er doch, dass zwischen den Bildern mehr passiert, als auf den Bildern gezeigt wird. Um diese Leerstelle zu füllen, greifen Leser:innen sowohl auf motivische Hinweise, die sie in den Bildern zu sehen meinen, als auch auf ihr Weltwissen zurück. So werden auch große räumliche und zeitliche Distanzen bilderzählerisch überbrückbar. Je abstrakter ein Thema ist oder je mehr es auf Spezialwissen gründet, desto herausfordernder wird es für die Leser:innen, desto mehr basiert die Kohärenzerzeugung auf subjektiver Interpretation.

Die Narration entfaltet sich in den Bildern also eher zeigend als erzählend,[21] eher implizit als explizit, was wiederum auf die präsentative Symbolik alles Visuellen zurückzuführen ist. Darin unterscheiden sich Bilder und Filme ebenso wie Theater und Tanz fundamental von der Diskursivität von Sprache und Schrift. So lassen sich Bilder anders als Texte, Sätze und Wörter nur schwer in Einzelelemente zerlegen, da sie sich nicht nacheinander, sondern gleichzeitig präsentieren und ebenso wahrgenommen werden. Auch haben die identifizierbaren Einzelemente (Striche, Bögen, Farben, Formen etc.) keine von dem Gesamtwerk unabhängige konventionalisierte Eigenbedeutung und werden nicht unter Berücksichtigung von Syntax und Grammatik strukturiert.[22] Die Bedeutung eines Bildes realisiert sich also in der sinnlichen Wahrnehmung, insofern sie nicht von ihrer Präsentationsform loszulösen ist. Wie die Einzelelemente inhaltlich besetzt werden, welcher Bedeutung sie damit unterworfen werden, das wiederum wird erst im Kontext des Ganzen ersichtlich.

Als prominentes Projekt, das eben diesen Bedeutungsverschiebungen präsentativer Symbolik nachspürte, kann der Bilderatlas von Aby Warburg angeführt werden, der zum Zeitpunkt seines Todes 1929 unvollendet geblieben war.[23] Auf großformatigen Tafeln (die Stellwände maßen 1,40 m auf 1,70 m) arrangierte Warburg Reproduktionen von Bildern unterschiedlicher Herkunftskontexte so, dass Zusammenhänge zwischen einzelnen Motiven hergestellt und das vielfach unbewusste Nachleben sowie der Bedeutungswandel antiker Motive und Ausdrucksformeln während der italienischen Renaissance sichtbar wurden. Zwar mag Harders Werk den einen oder die andere an dieses kunst- und kulturhistorische Großprojekt erinnern,[24] insofern über weite Teile der Comics ebenfalls »visuelle Cluster« aus nicht zusammengehörigen Bildern erstellt werden. Während der Bildatlas Warburg jedoch primär als Erkenntnisinstrument diente, sind die Bildtafeln in Harders Werk immer auch ins Verhältnis zu der textgeleiteten Erzählung zu setzen, ohne dass sie dieser jedoch unterzuordnen wären.

## Visualisierungsstrategien: Darstellungsmodi und Rezeptionsmodi

Harder nutzt die gestalterische Flexibilität, die ihm das Medium Comic bietet, und exploriert verschiedene Wege der Informationsvermittlung. Er öffnet den Leser:innen variable Zugriffswege auf das Dargestellte, wodurch auch Querverbindungen sichtbar werden können, die allein sprachlich vielleicht nicht artikulierbar




**Abb. 1** Jens Harder, *Beta … civilisations volume II*, 2022, 158–159, © Jens Harder/Carlsen Verlag GmbH 2022.

sind.[25] Neben dem Einsatz unterschiedlicher Stilmittel wie Akkumulationen, Analogien, Metaphern, Personifikationen oder Allusionen, die eher die inhaltliche Ebene der Bilder berücksichtigen, spielt auf einer rezeptionsästhetischen Ebene die Seitenarchitektur sowie das Arrangement der Bilder eine zentrale Rolle. Die formalen Möglichkeiten sind vielfältig, und im Kontext der Erzählung werden sie funktional unterschiedlich eingesetzt, was von den Leser:innen Abstraktionsvermögen und Transferleistungen auf unterschiedlichen Niveaus verlangt. Fünf ausgewählte Beispiele sollen das verdeutlichen.

Im einfachsten Fall können die Leser:innen mithilfe grundlegenden Weltwissens Zusammenhänge erkennen. Dafür ist es auch nicht notwendig, das Dargestellte jedes einzelnen Bildes wiederzuerkennen, solange die Bilder als akkumulierte Exempel für ein gemeinsames Themenfeld, dem sie motivisch und/oder inhaltlich verhaftet bleiben, erkannt und akzeptiert werden. So können unterschiedliche Aspekte oder Varianten eines Gegenstandes bei Bedarf auch über Zeiten und Kulturen hinweg verfolgt werden. Eine Doppelseite im Kapitel Mittelalter (*Beta II*, 158 f.) beispielsweise zeigt rechts Bilder von bebrillten Figuren aus Tafelgemälden des 15. Jahrhunderts sowie Portraits prominenter Brillenträger:innen des 20. Jahrhunderts, und auf der gegenüberliegenden linken Seite sind unterschiedliche Fernoptiken vom einfachen Fernrohr bis hin zum Weltraumteleskop zu sehen (Abb. 1). Harder verwendet die Bilder gewissermaßen als historische Quellen und bietet den Leser:innen ein »So ist es (möglicherweise) gewesen«. So lässt sich auch das Moment der Zeit sichtbar machen, legt das Arrangement der Bilder insbesondere auf der linken Seite doch eine fortschreitende Entwicklung nahe. Damit trägt Harder dem – im Vergleich zur frühen Erdgeschichte – rasanten Tempo Rechnung, in dem die Kulturgeschichte Veränderungen hervorgebracht und auch dokumentiert hat.

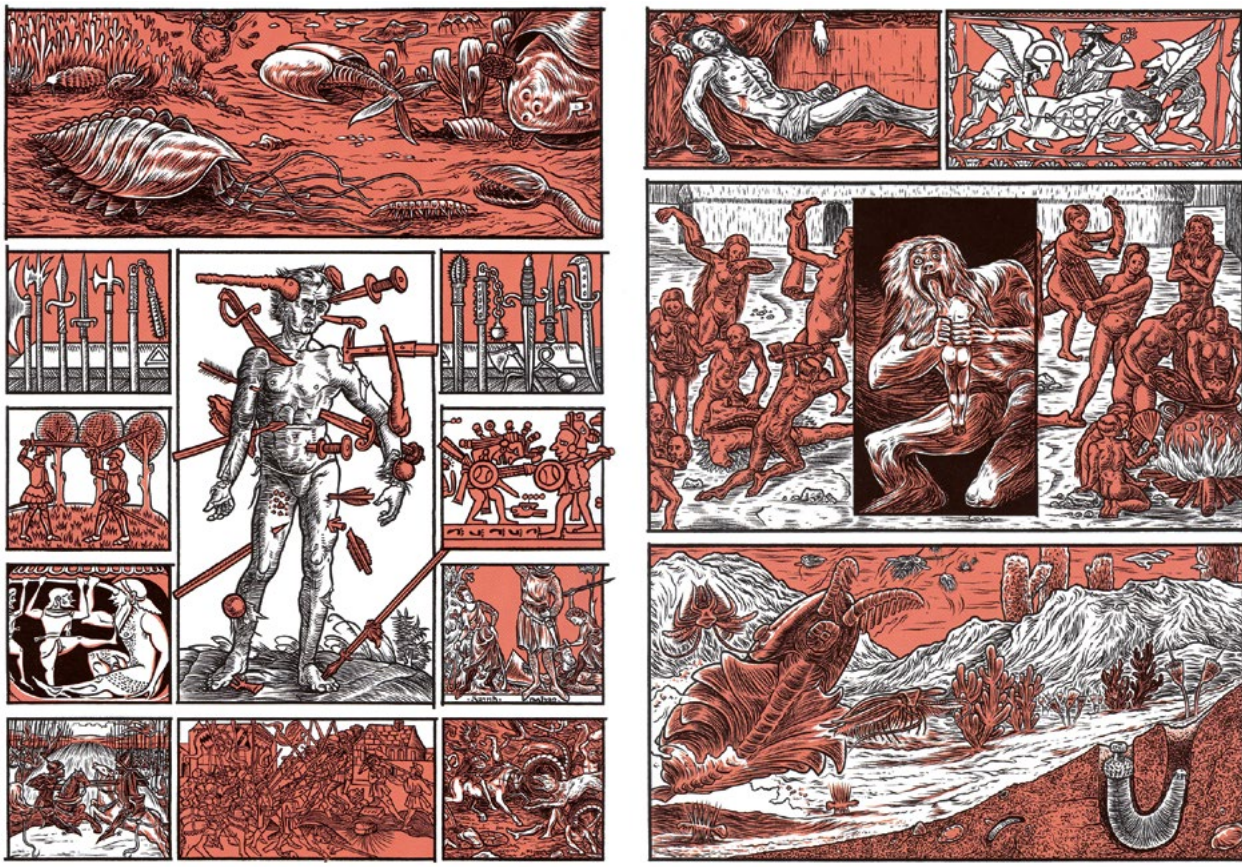


**Abb. 2** Jens Harder, *Alpha … directions*, 2010, 174–175, © Jens Harder/Carlsen Verlag GmbH 2010.

Einen anderen Zugriff bieten unterschiedliche Formen der Analogie. Neben motivischen Analogien, die einen Aspekt eines Themas eher frei umkreisen, stehen solche, die assoziativ ganz neue Perspektiven ermöglichen. So zeigt Harder auf einer Doppelseite mitten im Paläozoikum (*Alpha*, 174 f.) Bilder von Hieb- und Stichwaffen sowie ihre unterschiedlichen Einsatzmöglichkeiten im Schwertkampf ebenso wie im Ritterturnier, außerdem mit der Blendung des Zyklopen Polyphem durch Odysseus und seine Gefährten sowie dem Leichnam Sarpedons aus der Ilias Szenen aus der griechischen Mythologie und mit dem aus der Seitenwunde blutenden Christus aus Annibale Carraccis Wiener *Pietà* (1603) ein Motiv der christlichen Ikonografie, dazu ein kannibalistisches Gelage und Goyas *Saturn verschlingt seinen Sohn* (1819–1823) (Abb. 2). Anfang und Ende der Bildfolge markieren fiktive Szenen mit zähnen- und dornenbewehrten Lebewesen, die das Urmeer bevölkerten. Auch hier wird ein Thema motivisch exploriert, allerdings ohne das Diktum zeitlicher Entwicklung oder Faktualität. Die Hieb- und Stichwaffen sowie die durch sie hervorgerufenen Verletzungen mit Todesfolge sind analog zur Funktion von Zähnen und Dornen der paläozoischen Lebewesen zu begreifen.

Doch auch zwischen weit entfernt liegenden Konzepten lassen sich visuelle Analogien herstellen, wie die nachfolgende Doppelseite zeigt (*Alpha*, 176 f.). Neben Muscheln und anderen Riffbewohnern wie Korallen finden sich auch zwei Bilder, die Container- und Logistikterminals zeigen, ein Panel bietet frontalen Einblick in sechs über- und nebeneinander gelagerte Wohn- oder Hotelkapseln, ein weiteres zeigt Arbeiter beim Bau der Stahlkonstruktion für ein Hochhaus, und schließlich ist die Skyline einer Megacity zu sehen (Abb. 3). Offenbar ließ Harder sich von strukturellen Zusammenhängen, stabilen Konstruktionsweisen und dichten Lebensräumen zu dieser Analogie inspirieren, die jedoch ohne die Kenntnis des Textes nur schwer assoziierbar ist: »Immer

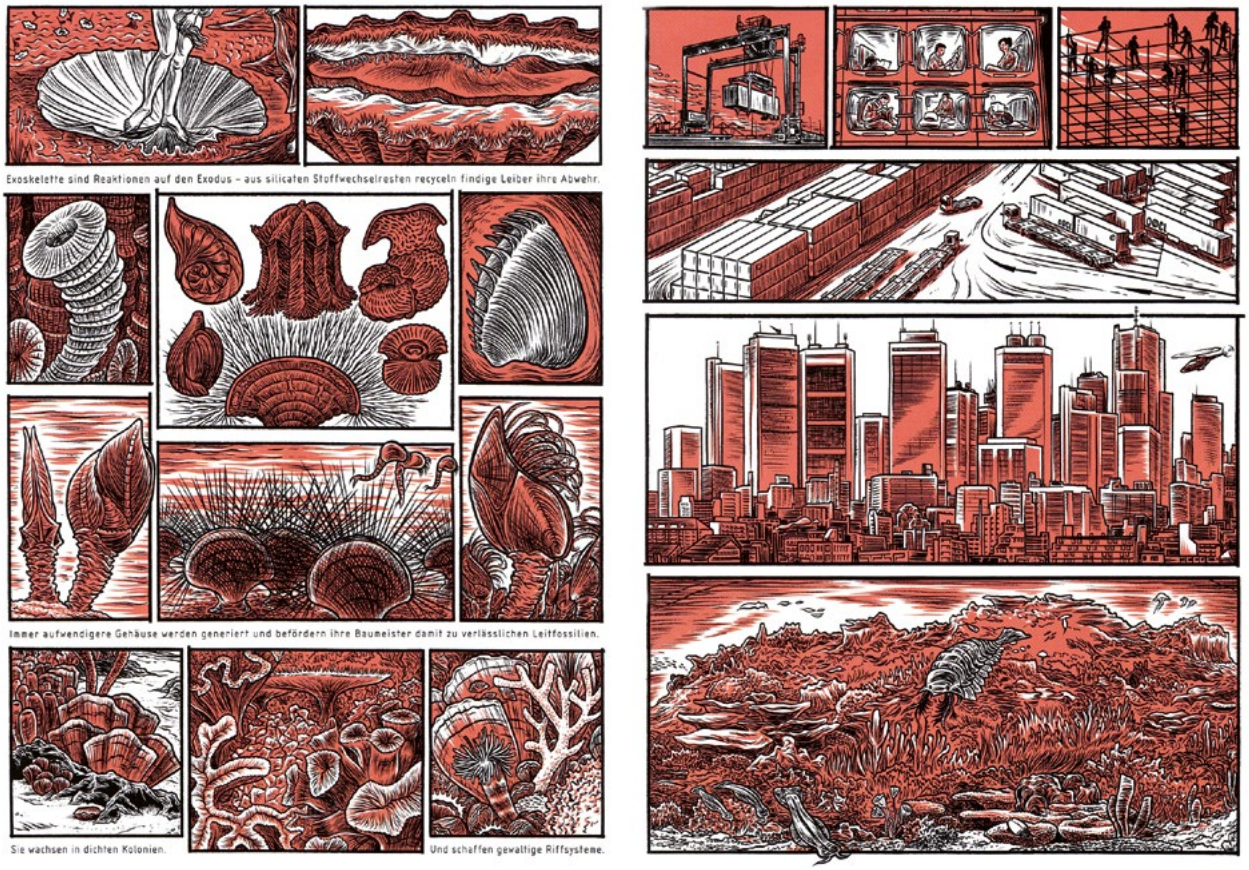



**Abb. 3** Jens Harder, *Alpha … directions*, 2010, 176–177, © Jens Harder/Carlsen Verlag GmbH 2010.

aufwendigere Gehäuse werden generiert und befördern ihre Baumeister damit zu verlässlichen Leitfossilien. Sie wachsen in dichten Kolonien. Und schaffen gewaltige Riffsysteme.« Mit dem Auftaktbild, das die Jakobsmuschel aus Botticellis *Geburt der Venus* (1483–1485) zitiert, hält zusätzlich ein fiktives Moment Einzug in die ansonsten faktisch orientierte Bildsequenz, dessen Funktion vielleicht allein ästhetischer Natur ist.[26]

Neben diesen vergleichsweise einfachen Möglichkeiten ein Thema darzustellen, nutzt Harder die Visualisierung, um nicht nur historische Ereignisse, sondern auch deren Zusammenhang mit gegenwärtigen Ereignissen sichtbar und so sinnlich erfahrbar zu machen. So zeigt er die Annexion Amerikas durch die Europäer 1492 zunächst aus zwei Perspektiven, die er auf der in zwei Spalten unterteilten Seite einander gegenüber anordnet (*Beta II*, 202) (Abb. 4). Die linke Spalte zeigt die Landung und Ankunft von Fremden aus Sicht der indigenen Bevölkerung, wohingegen die rechte Spalte die Inbesitznahme aus der Perspektive der Eroberer zeigt. Die gegenüberliegende Seite spannt nun einen Bogen von 1492 bis zu den Ereignissen des Jahres 2020, als im Rahmen der Antirassismus- und Black-Lives-Matter-Bewegung, die nach der Tötung des Afroamerikaners George Floyd durch einen weißen Polizisten am 25. Mai 2020 weltweit erstarkte, Denkmäler für Christoph Kolumbus in den USA und überall auf dem amerikanischen Kontinent vandalisiert, zerstört oder gestürzt wurden (*Beta II*, 203). Zu sehen ist ein Bild vom 10. Juni 2020, das eine Bronzestatue des italienischen Seefahrers am Boden liegend zeigt, nachdem sie u. a. durch Mitglieder des American Indian Movement in St. Paul bei Minneapolis, Minnesota vom Sockel gestoßen worden war. Darüber wird der Ausschnitt eines T- oder Sweatshirts mit dem Schriftzug »Illegal Immigration started in 1492« gezeigt, darunter zwei Stills aus dem Film *1492 – Conquest of Paradise* des Regisseurs Ridley Scott, der die Ereignisse 1992 mit Gérard Depardieu in der Rolle des Kolumbus verfilmte.




**Abb. 4** Jens Harder, *Beta … civilisations volume II*, 2022, 202–203, © Jens Harder/Carlsen Verlag GmbH 2022.

Die dort gezeigte freundschaftliche Begegnung zwischen Kolumbus/Depardieu und der indigenen Bevölkerung schlägt in den abschließenden Panels um in Bilder, die gewaltsame Übergriffe auf die Einheimischen sowie deren Deportation durch die Fremden zeigt. Damit bilden sie den Auftakt für die auf den nächsten Seiten gezeigten Folgen der grausamen Kolonialisierung und Ausbeutung des amerikanischen Kontinents bis hin zum transkontinentalen Sklavenhandel. Die gefallene Kolumbusstatue als Symbol für die Ereignisse des Jahres 2020 perspektiviert das Ereignis von 1492 nicht nur, sie öffnet aufgrund der hier angenommenen Salienz überhaupt einen neuen Blick auf jenes. Umgekehrt legen die – im weitesten Sinne – Historienbilder eine Ursache für das, was 2020 passiert ist, offen.

Wie sehr auch die Seitengestaltung selbst die Wahrnehmung und Rezeptionshaltung beeinflusst, lässt sich an einem Beispiel zeigen, das Entstehung und Ausbreitung des Christentums illustriert. Auf insgesamt zwei Doppelseiten widmet Harder sich dem Leben Jesu, von der Anbetung der Könige und dem bethlehemitischen Kindermord über ausgewählte Wunder und das letzte Abendmahl bis hin zu Kreuzigung und Auferstehung (*Beta II*, 22–25). Interessant ist v. a. die vierte Seite, zeigt sie doch eine einzigartige Verschränkung von Form und Inhalt (Abb. 5).

Die Seite wird in drei Spalten mit jeweils drei Panels unterteilt, die mittlere Spalte ist etwa doppelt so breit wie die beiden seitlichen. Im Zentrum der Seite ist als größtes Panel ein hochformatiger Ausschnitt aus der Münchner *Hl. Veronika mit dem Schweißtuch* (um 1430) abgebildet, darüber annähernd quadratisch ein Schmerzensmann und darunter im Querformat ein Autoheck, auf dessen Scheibe in ganzer Breite der Schriftzug »JESUS« zu lesen ist, wobei das zentrale »S« dem Superman-S nachempfunden wurde, darunter kleiner »Jesus is our hero!«. Flankiert wird die *Veronika* von dem Gesichtsabdruck auf dem Turiner Grabtuch links und




**Abb. 5** Jens Harder, *Beta … civilisations volume II*, 2022, 25, © Jens Harder/Carlsen Verlag GmbH 2022.

einer weiteren Vera icon rechts, die mittleren und kleinsten Panels der spiegelbildlich angelegten seitlichen Spalten. Darüber ist der in der Mitte zu zwei schlanken Hochformaten geteilte Berliner *Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes* des Jan van Eyck (1430) zu sehen, Maria in der linken Spalte und Johannes in der rechten, und am Fuß der Seite links eine hochformatige Darstellung der Auferstehung Christi sowie rechts ein Bild, das Jesus auf einem T-Rex reitend zeigt.[27]

Die Bilder lassen sich in drei Zeilen betrachten: Schmerzensmann und Christus am Kreuz zeigen den geschundenen und gestorbenen Körper Christi, darunter eine dreifache Wiederholung des Antlitzes Christi und in der dritten Zeile schließlich eine Allusion Christi als Superheld, der im linken Bild den Tod überwindet und rechts den T-Rex bezwingt.

Doch auch eine andere Rezeptionsweise ist möglich. Die zentrale Präsentation des Schweißtuches durch die Veronika unterhalb des Schmerzensmannes, flankiert von dem Gesichtsabdruck auf dem Turiner Grabtuch und einer weiteren Vera icon, führt die Betachter:innen tief in christliche Frömmigkeitspraktiken und repliziert in gewisser Weise sogar einen formalen Rahmen, der eine meditative Betrachtung des dargebotenen Andachtsbildes[28] ermöglicht. Dass die Seitenstruktur hier auf die Kreuzform referiert (Veronika und Autoheck bilden den vertikalen Balken, die flankierenden Kopfbilder die Seitenbalken), ist sicherlich kein Zufall. Dies ist umso sinnfälliger, als van Eycks *Christus am Kreuz* mittig in zwei Bildhälften geteilt wurde, das Kreuz mit dem Christus also nicht als vollständiges Motiv gezeigt wird. Anstelle des Gekreuzigten tritt hier der Schmerzensmann, und so verschmelzen beide Bilder zu einer Einheit.

Hier öffnet die Wahrnehmung der Seite als Ganzes die Rezeptionsweise, unabhängig davon, ob die Bilder und ihre ursprünglichen Gebrauchskontexte bekannt sind. Vermutlich muss man nicht einmal die christlichen Erzählungen kennen, um die Bildseite als Ganzes mit einem Fokus auf das zentrale Bild zu rezipieren, wobei hier die emotionale Ansprache durchaus hilfreich sein dürfte. Der Ritt auf dem Dinosaurier kann als ironisches Augenzwinkern gelesen werden, liefert in seiner Fiktivität und der unmittelbaren Nachbarschaft zur ebenfalls fiktiven Figur des Superman aber einen Hinweis darauf, dass hier Übermenschliches dargestellt wird.

An anderen Stellen ist die Bildauswahl kritischer zu betrachten. Zwar ist Harders Unternehmung, gemessen an den verwendeten Bildvorlagen, insgesamt gefiltert durch einen euro- und nordamerikazentristischen Blick.[29] Es kann jedoch als problematisch angesehen werden, dass auch ausgeprägt stereotypisierende Bilder aus mehr oder weniger rassistischen, mindestens jedoch propagandistisch motivierten Herkunftskontexten Eingang in das Werk gefunden haben. Im Kontext der Erzählung werden mit diesen Bildern falsche Informationen bezüglich eines »So ist es (möglicherweise) gewesen« verbreitet, weil sie selbst schon weltanschaulich und historisch problematische Vorstellungen perpetuieren, die den Bildern aber sehr explizit zu eigen sind.

Beispielsweise wird als Auftakt zur Charakterisierung polynesischer Stämme das Bild auf der Verpackung einer deutschen Kolonialwarenschokolade wiedergegeben, das nicht nur den »Hochzeitstanz auf Samoa« (so ein Schriftzug) zeigt, sondern auch den Oberkörper einer exotischen barbusigen Frau (*Beta II*, 56). Mongolen werden auf großformatigen Bildern als eine Horde mordender und vergewaltigender wilder Reiter gezeigt (*Beta II*, 135). Und zur Illustrierung des arabischen Sklavenhandels greift Harder u. a. auf ein Gemälde des französischen Historienmalers Jean-Léon Gérôme (1824–1904) aus dem Jahr 1866 mit dem Titel *Sklavenmarkt* zurück (*Beta II*, 109). Das Bild zeigt Turban tragende arabische Männer, die eine nackte weiße Frau wie eine Handelsware begutachten. Dass dieses heute in Williamstown, Massachusetts befindliche Gemälde selbst Teil imperialistischer Orientphantasien ist, die nicht auf reale Begebenheiten zurückgehen, sondern sexualisierten misogynen Fantasien eines europäischen Publikums entsprungen sind, ist dem Bild selbst nicht explizit zu entnehmen: Auch die begleitende Textzeile »Die arabischen Machthaber begründen die Staatsform der Kriegssklaverei – nicht nur lukrativ, sondern auch hochansteckend« (*Beta II*, 109) entlarvt das Bild keinesfalls als Fiktion seiner Zeit und trägt folglich ebenfalls nicht unbedingt zu einer kritischen Betrachtung desselben bei.[30]

## Fazit: Bedeutung zwischen Form und Inhalt

Die Rezeptionsangebote, die die Leser:innen von Harders Comics erhalten, sind also durchaus ambivalent. Während der Kontext (Evolutions- und Zivilisationsgeschichte) einen faktualen Rahmen aufspannt, dem die Struktur des Werkes (Gliederung, Zeittafeln) sowie die tendenziell sachliche Sprache zu entsprechen scheinen, verschwimmen in der Auswahl der Bilder Faktualität und Fiktionalität, Historie und Mythologie – gerade wenn man als Leser:in den Ursprung der Bilder nicht kennt.

Die stilistische und formale Homogenisierung der Bilder verschleiert nicht nur, dass ihre Herkünfte sehr heterogen sind, sondern auch den damit verbundenen Umstand, dass ihr Weltbezug höchst unterschiedlich ist. Neben Motiven aus narrativ-fiktionalen Quellen wie Filmen, Comics oder künstlerischen Erzeugnissen finden sich solche aus dokumentarisch-deskriptiven Quellen wie Bilder aus Alltagskontexten, (populär)wissenschaftlicher Literatur und Sachtiteln, Nachrichten- und Dokumentationsmedien. Hinzu kommen Motive mit funktional-normativem Charakter wie Darstellungen aus Mythen, religiöse Kultbilder oder Propagandabilder, die bestimmte Welt- und Wertvorstellungen widerspiegeln. Losgelöst aus ihren ursprünglichen Kontexten und unkommentiert zusammengefügt, verlieren diese Bilder ihren kulturellen und zeithistorischen Referenzpunkt. Dieser ist jedoch notwendig, um darüber zu entscheiden, ob das Bild sich auf eine reale vorbildliche Wirklichkeit bezieht oder ob es fiktiv ist. Zwar dürfte in den meisten Fällen kaum ein größerer Schaden entstehen, wenn auch in der Rezeption Fakten und Fiktionen vermischt werden. Allerdings besteht jedoch auch die Gefahr, dass auf dieselbe Weise stereotypisierende, ideologisch fragwürdige oder rassistisch motivierte Weltbilder und Vorstellungswelten perpetuiert werden. Eine Kontextualisierung der Bildquellen – wenn nicht gar eine umsichtigere Auswahl derselben – wäre hier wünschenswert, denn der Anspruch an das Bildwissen der Leser:innen, ihre ikonografischen und ikonologischen Kenntnisse, sowie das Wissen um sich wandelnde Welt- und Wissensbilder, die zur Vermeidung von Fehlinterpretationen notwendig sind, ist hoch.

Das kreative Arrangement von Bildern aus unterschiedlichen Herkunfts- und Bedeutungskontexten zu neuen Sinnzusammenhängen hat umgekehrt auch positive Effekte. So können beispielsweise zunächst nicht offensichtliche Beziehungen zwischen zeitlich weit auseinanderliegenden Ereignissen sichtbar und sinnlich erfahrbar gemacht oder weltanschauliche und soziokulturelle Narrative hinterfragt und konterkariert werden.

Zusätzlich ergibt sich Bedeutung nicht allein aus dem sequenziellen Nacheinander der Bilder, sondern auch aus ihrem räumlichen Nebeneinander. Das Medium selbst aktiviert bestimmte Rezeptionsgewohnheiten,[31] wird doch die Comic(doppel)seite als kohärente Einheit wahrgenommen, von der eine gewisse inhaltliche Geschlossenheit erwartet wird. Gerade Comics mit freier Paneleinteilung und Seitenarchitektur wie das vorliegende Werk Harders können beispielsweise durch Größe der Panels, ihre Positionierung auf der Seite oder Symmetrien und Asymmetrien in der Seitenkomposition bestimmte Inhalte mit der ihnen eingeschriebenen Bedeutung hervorheben und betonen.

Während Harder also einerseits den bekannten Narrativen von der evolutionären Entwicklung auf unserem Planeten und der fortschreitenden Entwicklung menschlicher Zivilisationen folgt, nutzt er die heterogenen Bilderwelten gewissermaßen als kreatives Spannungsfeld, in dem er das zeitliche Kontinuum gewohnter oder bekannter Erzählung aufsprengt und so dazu anregt, Zusammenhänge neu und anders zu denken.

## Zu guter Letzt: Der Weltraum … unendliche Weiten

Kommen wir abschließend noch einmal zum Anfang zurück. Am Beginn von *Alpha* zeigt sich, wie auf langer Strecke besonders abstrakte Themen von der visuellen und ikonografischen Vielfalt der Bilder profitieren und narrativ entfaltet werden können.

*Alpha* beginnt mit der Entstehung des Universums und unseres Sonnensystems. Auf den ersten 68 Seiten umkreist Harder den Anfang von Raum und Zeit. Zunächst geht er der Rolle grundlegender physikalischer Prozesse, Kräfte und Gesetzmäßigkeiten nach, um anschließend über das Werden erster Sterne und Galaxien zur Ausbildung unseres Sonnensystems zu gelangen.

Um die physikalischen Grundlagen, die in ihrer Komplexität ohnehin schwer verständlich und in der hier vorgetragenen Sprunghaftigkeit kaum nachvollziehbar sind, zugänglich zu machen, greift er mit den durcheinanderwirbelnden und in Strudeln sich auf-

lösenden Punkten, mit den blasenförmigen Gebilden wie auch den Gewebestrukturen und Lichtmalereien auf nicht gegenständliche Bilder zurück, die jedoch eine assoziativ-sinnliche Erfahrung ermöglichen. Dazwischen finden sich gegenständliche Bilder, die den Leser:innen aus ihrer Alltagserfahrung her bekannt sein könnten: Billardkugeln und Queue werden in einer Perspektive gezeigt, als blickte man selbst auf den Billardtisch, das Foucault'sche Pendel im Pariser Panthéon ist ein Touristenmagnet, Newton- oder Kugelstoßpendel sind beliebte Spielzeuge. Wie der fallende Apfel die Schwerkraft vor Augen führt – bekanntlich kam dem englischen Physiker Isaac Newton die Idee zum physikalischen Gesetz der Schwerkraft, als er 1660 in einem Garten einen Apfel senkrecht vom Baum fallen sah –, so zeigen Newton-Pendel und Billard-Kugeln das Gesetz der Impuls- und Energieerhaltung, und mit dem in der Kuppel des Panthéon befestigten 67 m langen Pendel, an dessen Ende eine 28 kg schwere Kugel angebracht war, demonstrierte der französische Physiker Léon Foucault 1851 der Pariser Öffentlichkeit die Erdrotation. Damit gibt Harder den eher assoziativen Bildern einen thematischen Fokus, können sie doch als Visualisierungen von Kraft und Bewegung gesehen werden. Zugleich liefert er Hinweise auf die universalen physikalischen Kräfte, unter deren Zuhilfenahme sich die Entstehung des Universums nach dem Urknall vor 13,8 Milliarden Jahren beschreiben lässt.

Schließlich platziert Harder noch kulturelle Bedeutungsaspekte, indem er mit Visualisierungen von Schöpfungsmythen und Weltenherrschervorstellungen unterschiedlicher Kulturen eine weitere Erzählebene einführt: Der kosmische Tanz, in dem sich der Hindu-Gott Shiva Nataraja in einem Flammenkranz dreht, symbolisiert den Kreislauf von Schöpfung, Zerstörung und Wiedererschaffung des Universums (*Alpha*, 24 f.); Dürers Kupferstich *Das Tier aus dem Meer und das Tier aus der Erde* aus der *Apokalypse* von 1498 (*Alpha*, 26) verweist auf das bevorstehende Ende der Welt, auf das vorausgehende Chaos, aber ebenso auf die Entstehung von etwas Neuem; die Schlange Shesha mit einer mehrköpfigen Kobrahaube, eine Figur aus der indischen Mythologie, wird ebenfalls mit der Entstehung und beständigen Erneuerung des Universums in Verbindung gebracht (*Alpha*, 31); ähnlich die indische Schildkröte Kurma, in deren Gestalt Vishnu die auf dem Rücken von vier Elefanten ruhende Welt aus dem Milchozean rettet (*Alpha*, 36); eine Darstellung der Navajo-Indianer symbolisiert Mutter Erde und Vater Himmel (*Alpha*, 37); ein Bild aus der ägyptischen Mythologie zeigt die Göttin Nut, die als Himmelsgewölbe in anthropomorpher Gestalt die liegende Erdgottheit Queb sowie die kniende Luftgottheit Shu überspannt (*Alpha*, 39); zwei weitere Bilder zeigen den christlichen Schöpfergott, wie dieser am vierten Tag der Schöpfung die Sterne erschafft (*Alpha*, 47, 48).

Letztlich sind es diese mythologischen und religiösen Bilder, die der Erzählung Kohärenz und den Status einer Geschichte verleihen. Sie integrieren die erratischen, oftmals lediglich assoziativ erfassbaren Interpretationsangebote in ein bestehendes Narrativ, das trotz unterschiedlicher Ausprägung universal und überkulturell existiert, jedoch historisch verankert ist. Geschickt nutzt Harder hier den Anspruch der Mythen und Religionen, die Welt erklären zu können, indem sie Naturerscheinungen durch die Einbettung in eine Erzählung sinnstiftende Bedeutung verleihen. Im Mythos findet nicht nur eine Komplexitätsreduktion der Vorgänge um die Entstehung des Universums statt, sie werden konkretisiert und damit vorstellbar, wenn auch nicht auf einer naturwissenschaftlichen Ebene.

**Literatur**


Werke von Jens Harder:

Jens Harder: *Alpha … directions*. Arles 2009.

Jens Harder: *Alpha … directions*. Hamburg 2010.

Jens Harder: *Beta … civilisations volume I*. Hamburg 2014.

Jens Harder: *Beta … civilisations volume II*. Hamburg 2022.

Abel, Julia / Klein, Christian (Hg.): Comics und Graphic Novels. Eine Einführung. Stuttgart 2016.

Cohn, Neil: Un-Defining »Comics«: Separating the cultural from the structural in »comics«. In: International Journal of Comic Art 7 (2005), 237–248. Online-Ressource: URL: www.researchgate.net/publication/234113257_Un-Defining_Comics_Separating_the_cultural_from_the_structural_in_%27comics%27 (zuletzt abgerufen am 7.2.2024).

[Comicgate Forum 2011]: Diskussion im Forum zum Thema Kunst oder Plagiat? Jens Harders »Alpha … Directions« (veröffentlicht 03/2011). Online-Ressource: URL: www.comicforum.de/showthread.php?110668-Kunst-oder-Plagiat-Jens-Harders-quot-Alpha-Directions-quot (zuletzt abgerufen am 5.2.2024).

del Rey Cabero, Enrique: Beyond Linearity: Holistic, Multidirectional, Multilinear and Translinear Reading in Comics. In: The Comics Grid 2019. Journal of Comics Scholarship 9 (1), 5. Online-Ressource: doi: https://doi.org/10.16995/cg.137 (zuletzt abgerufen am 7.2.2024).

Dittmar, Jakob F.: Comic-Analyse. 2., überarbeitete Auflage. Köln 2017.

Eibach, Gerd: Galerie zu Alpha (veröffentlicht am 14.6.2010). Online-Ressource: URL: www.comicdealer.de/galerie/bestoftherest/nggallery/album-2/alpha (zuletzt abgerufen am 5.2.2024).

Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart 1975.

[Genette 1991a]: Genette, Gérard: Fiction et diction. Paris 1991.

[Genette 1991b]: Genette, Gérard: Récit fictionnel, récit factuel. In: Genette 1991a, 65–94.

[Genette 1992a]: Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. München 1992.

[Genette 1992b]: Genette, Gérard: Fiktionale Erzählung, faktuale Erzählung. In: Genette 1992b, 65–94.

Groensteen, Thierry: Un Art en expansion: Dix chefs-d'œuvre de la bande dessinée moderne. Réflexions faites. Bruxelles 2015.

Hangartner, Urs: »Sequential art to teach something specific«. Sachcomics – Definitorisches, Historisches, Aktuelles. In: Hangartner / Keller / Oechslin 2013, 13–42.

Hangartner, Urs: Sachcomics. In: Abel / Klein 2016, 291–303.

Hangartner, Urs / Keller, Felix / Oechslin, Dorothea (Hg.): Wissen durch Bilder. Sachcomics als Medien von Bildung und Information. Bielefeld 2013. – Harder, Jens: Anhang zu *Alpha … directions*. Hamburg 2010, 338–352. – Harder, Jens: Anhang zu *Beta … civilisations volume I*. Hamburg 2014, 350–368. – Harder, Jens: Anhang zu *Beta … civilisations volume II*. Hamburg 2022, 350–368.

Heydenreich, Aura / Heydenreich, Clemens: Evolution im Comic. Jens Harder im Dialog zu »Alpha … directions«. In: Heydenreich / Mecke 2015, 13–145.

Heydenreich, Aura / Mecke, Klaus (Hg.): Physik und Poetik: Produktionsästhetik und Werkgenese. Autorinnen und Autoren im Dialog. Berlin/München/Boston 2015. Online-Ressource: URL: https://doi.org/10.1515/9783110440362 (zuletzt abgerufen am 7. 2. 2024).

Holbo, John: Redefining Comics. In: Meskin / Cook 2012, 3–14.

Hühn, Peter / Meister, Jan Christoph / Pier, John / Schmid, Wolf (Hg.): The Living Handbook of Narratology. Hamburg University 2014. Online-Ressource: URL: https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/index.html (zuletzt abgerufen am 6. 2. 2024).

Klauk, Tobias / Köppe, Tilmann: Telling vs. Showing (erstellt: 8. 5. 2013, Stand: 16. 1. 2014). In: Hühn / Meister / Pier / Schmid 2014. Online-Ressource: URL: https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/84.html (zuletzt abgerufen am 6. 2. 2024).

Kögel, Thomas: Alpha … Directions – geguttenbergt? (veröffentlicht am 4. 3. 2011). In: Comicgate. Online-Ressource: URL: http://archiv.comicgate.de/Welt-am-Draht/alpha-directions-geguttenbergt.html (zuletzt abgerufen am 5. 2. 2024).

Kuttner, Paul J. / Weaver-Hightower, Marcus B. / Sousanis, Nick: Comic-based research: The affordances of comics for research across disciplines. In: Qualitative Research 21/2 (2021), 195–214. Online-Ressource: DOI https://doi.org/10.1177/1468794120918845 (zuletzt abgerufen am 7. 2. 2024).

Langer, Susanne K.: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Frankfurt am Main 1992 (Die amerikanische Originalausgabe 1942 u. d. T. Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. Cambridge, Mass.).

McCloud, Scott: Comics richtig lesen. Die unsichtbare Kunst. Hamburg 1994.

McLuhan, Marshall: Understanding Media: The Extensions of Man. London/New York 2001.

Meskin, Aaron / Cook, Roy T. (Hg.): The Art of Comics. A Philosophical Approach. Malden 2012.

Noll, Thomas: Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67 (2004), 297–328.

Patalong, Frank: Am Anfang war das Bild (veröffentlicht am 3. 6. 2010). In: Spiegel Kultur. Online-Ressource: URL: www.spiegel.de/kultur/literatur/evolutions-comic-alpha-am-anfang-war-das-bild-a-696861.html (zuletzt abgerufen am 5. 2. 2024).

Pratt, Henry J.: Narrative in Comics. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 2009, 107–117.

Schade, Karl: Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs. Weimar 1996.

Schaeffer, Jean-Marie: Fictional vs. Factual Narration (erstellt: 19. 8. 2012, Stand: 20. 9. 2013). In: Hühn / Meister / Pier / Schmid 2014. Online-Ressource: URL: https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/56.html (zuletzt abgerufen am 6. 2. 2024).

Schikowski, Klaus: Der Comic. Geschichte, Stile, Künstler. Stuttgart 2014.

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage. Berlin/Boston 2014.

Schubert-Fuss, Rowena: Buchrezension von Jens Harder: Beta… civilisations. Volume I, Carlsen Verlag 2014 (veröffentlicht am 7. 4. 2014). In: Portal Kunstgeschichte. Online-Ressource: URL: www.portalkunstgeschichte.de/meldung/graphic_novel_of_the_month__jens-6239.html (zuletzt abgerufen am 6. 2. 2024).

Sousanis, Nick: Unflattening. Cambridge, Mass. 2015.

Warburg, Aby: Der Bilderatlas Mnemosyne (Gesammelte Schriften Bd. 2,1). Hg. von Martin Warnke und Claudia Brink. Berlin 2000.

Warburg, Aby: Bilderatlas Mnemosyne – The Original. Hg. von Roberto Ohrt und Axel Heil. Berlin 2020.

White, Hayden: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt am Main 1991.

Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin 2001.

**Anmerkungen**

**1** Im Text werden Kurzverweise verwendet, um Bezugnahmen auf das Werk anzuzeigen: Harder 2010: *Alpha*, Harder 2014: *Beta I*, Harder 2022: *Beta II*. Wird hingegen auf den Anhang eines Werkes Bezug genommen, so findet die übliche Kurzzitation Verwendung.

**2** Harder 2022, 352.

**3** Harder 2014, 356. – Die offensichtliche Nähe der Panels zu ihren Vorlagen hat Harder Plagiatsvorwürfe aus der Comic- und Illustratorenszene eingebracht. Für *Alpha* (und später auch für *Beta I*) hat er sehr umfassend Illustrationen des tschechischen Zeichners und Illustrators Zdeněk Burian (1905–1981) abgezeichnet, die dieser für Werke über paläontologische und paläoanthropologische Themen angefertigt hatte. – Kögel 2011. – Vgl. auch die Diskussion im Comicgate Forum 2011. – Ausgewählte Bilder zum Vergleich bei Eibach 2010. – Von vorsätzlicher Täuschungsabsicht kann nicht die Rede sein, denn im Anhang jedes Buches nennt Harder die von ihm verwendeten Vorlagen, verzichtet allerdings auf genaue Quellenangaben. Es scheint, als sei Harder nach den Plagiatsvorwürfen, denen *Alpha* sich stellen musste, bei der Angabe der Quellen etwas präziser geworden. Während er im Anhang zu *Alpha* (Harder 2009, 350) lediglich in einem Absatz die Namen ausgewählter Vorlagenurheber nennt, finden sich in *Beta I* (Harder 2014, 366 f.) und *Beta II* (Harder 2022, 366 f.) jeweils zwei Seiten mit Quellenangaben und Verweisen auf die Comictafeln, in denen sie Verwendung fanden. Hier ist das Bildzitat als integraler Bestandteil des Werkkonzeptes zu begreifen, unternimmt Harder nach eigener Aussage doch den »Versuch […], erstmals alle visuellen Vorstellungen über die Entwicklungen ab dem angenommenen Nullpunkt zur Entstehung des uns bekannten Universums zu bündeln« (Harder 2010, 339).

**4** Die Farbgebung wechselt nicht mit den Kapiteln, sondern entspricht den fadengebundenen Druckbögen. Bei *Alpha* sind das 24 Seiten, bei *Beta I* und *Beta II* je 32 Seiten.

**5** Für *Alpha … directions* wurde Harder gleich dreifach ausgezeichnet: Die bereits 2009 erschienene französische Ausgabe erhielt 2010 beim Festival de la Bande Dessinée d'Angoulême den Prix de l'audace, die 2010 erschie-

nene deutsche Ausgabe erhielt im selben Jahr auf dem Comic-Salon Erlangen den Max-und-Moritz-Preis für den besten deutschsprachigen Comic und im Folgejahr den Hans-Meid-Preis für Buchillustration.

**6** Harder 2014, 351.

**7** So Harder in Heydenreich / Heydenreich 2015, 144. – Vgl. auch das jeweilige Vorwort/Nachwort der einzelnen Bände.

**8** Harder 2014, 351. – Ein deutschsprachiges Handbuch zur Einführung in Comics und Graphic Novels fasst das Werk als Form des Sachcomics auf, wobei der Gattung auch fiktionale Spielarten offenstehen. Thematisch hat das Genre sich nahezu alle Bereiche erschlossen, in denen Sachliteratur zu finden ist. Hangartner 2016, 297. – Eine umfassende Besprechung von *Alpha* und *Beta I* bei Groensteen 2015.

**9** In den meisten Comics werden die Bilder mit Sprache verknüpft. So kann in Sprechblasen direkte Rede der Figuren ausgedrückt werden, Textblöcke können ergänzende Informationen einer Erzählinstanz liefern und onomatopoetische Zeichen simulieren eine weitere Dimension ästhetischer Wahrnehmung. Vgl. etwa Dittmar 2017, 39–44. – Schikowski 2014, 21–27.

**10** Die Panels sind rechteckig und beinhalten ein Bild, manche Motive werden jedoch auch ohne Rahmung direkt auf der Seite platziert. Gelegentlich sprengt das eigentliche Motiv die Begrenzung seines Rahmens und vereinzelt ist das Bildmotiv panelübergreifend. Text und Bild bleiben jedoch immer überschneidungsfrei.

**11** Ob die Aufmerksamkeit sich zunächst auf Textelemente eines Panels richtet (Pratt 2009, 109) oder doch zunächst auf das Bild (del Rey Cabero 2019), ist vermutlich nicht generalisierbar.

**12** Patalong 2010.

**13** Eine strikte Trennung zwischen fiktionalen und faktualen Texten ist nur eingeschränkt möglich. Darauf hat der amerikanische Historiker und Literaturwissenschaftler Hayden White bereits 1973 in seinem Buch Metahistory (White 1991) hingewiesen. White machte darauf aufmerksam, dass auch die Geschichtsschreibung, der allgemein Objektivität unterstellt wird, fiktionale Schreibverfahren verwendet, insofern Auswahl und Anordnung der Fakten einer philosophisch-ideologischen Deutungsperspektive unterworfen sind. Quellenmaterial wird immer interpretiert, folglich bleibt Geschichtsschreibung immer hypothetisch. Grundlegend auch Genette 1990 (dt. Genette 1992). – Ein Überblick bei Schaeffer 2013.

**14** Schmid 2014, 33. – Vgl. auch Gabriel 1975. – Zipfel 2001.

**15** Zum ontologischen Problem der Fiktivität vgl. Schmid 2014, 33–43.

**16** Harder verweist auf den französischen Comiczeichner Marc-Antoine Mathieu. Harder 2014, 350.

**17** In seinem mittlerweile selbst zum Comic-Klassiker avancierten Metacomic Understanding Comics. The Invisible Art (1992) hat Scott McCloud in Anlehnung an den amerikanischen Comicautor Will Eisner (1917–2005) folgende sehr weite Definition von Comic vorgeschlagen: Comics sind »zu räumlichen Sequenzen angeordnete, bildliche oder andere Zeichen, die Informationen vermitteln und/oder eine ästhetische Wirkung beim Betrachter erzeugen sollen.« McCloud 1994, 17. – Obwohl sich diese Definition weitgehend durchgesetzt hat, zieht sie doch gewisse Schwierigkeiten nach sich. Sequenzialität von Bildern zum Zweck des Erzählens lässt sich in Kunstwerken nämlich schon lange vor der Zeit des expliziten Comics und in vielen Kulturen beobachten, etwa an der *Trajanssäule* (112/113) oder dem *Teppich von Bayeux* (um 1070), in mittelalterlichen Handschriften, Drucken und Tafelwerken ebenso wie in Bilderhandschriften der Maya oder auf altägyptischen Wandmalereien. Auch grafische Bildfolgen wie die von Lynd Ward (1905–1985) oder Frans Masereel (1889–1972) erzählen Geschichten allein in Bildern. McCloud sieht in all dem folglich ebenfalls Formen des Comics – ein Ansatz, der in seinem Revisionismus nicht unwidersprochen blieb. So hat John Holbo nicht ohne Humor darauf hingewiesen, dass es wenig zielführend ist, Michelangelos *Sixtinische Kapelle* (1508–1512) als Comic zu bezeichnen, bloß weil sie formal und funktional einiges mit einem Superhelden-Comic gemeinsam hat: Es folgen einzelne, formal gegeneinander abgegrenzte Bilder überdurchschnittlich muskulöser, spärlich bekleideter Figuren aufeinander, die von links nach rechts gelesen werden, während das Auge die übergeordnete Struktur der Decke vergleichbar einer Buchseite erfasst (Holbo 2012). – Cohn 2005 schlägt daher eine mehr kulturell denn strukturell motivierte Definition von Comic vor.

**18** McCloud 1994, 77–80, nennt sechs Kategorien, wie die Übergänge von einem zum anderen Panel gestaltet werden können: von Augenblick zu Augenblick, von Handlung zu Handlung, von Gegenstand zu Gegenstand innerhalb einer Szene, von Szene zu Szene, von Gesichtspunkt zu Gesichtspunkt und schließlich paralogisch, also ohne logischen Bezug.

**19** Vgl. hierzu Del Rey Cabero 2019, 3–7, unter Bezugnahme u. a. auf Nick Sousanis, der mit Unflattening 2015 an der Columbia University, New York, eine Dissertation in Comicform vorlegte, in der er die Mechanismen des Sehens als Metaphern für die Öffnung neuer Perspektiven untersuchte (Sousanis 2015).

**20** Hierzu McCloud 1994, 77–80.

**21** Zu dieser nicht immer eindeutigen erzähltheoretischen Unterscheidung Klauk / Köppe 2014.

**22** Grundlegend zur Unterscheidung von diskursiven und präsentativen Symboliken Langer 1992.

**23** Eine erstmals vollständige Rekonstruktion der Tafeln des Bilderatlas bietet Warburg 2020. – Vgl. auch Warburg 2010.

**24** Schubert-Fuss 2014.

**25** Zur Frage nach dem Comic als Erkenntnismedium vgl. Hangartner 2013. – Kuttner / Weaver-Hightower / Sousanis 2021.

**26** Harder 2010, 339 f., zur Bildauswahl für die Anfangssequenz von *Alpha*: »Andere der überlieferten Illustrationen hingegen wirken so anrührend naiv und absurd fantastisch, dass ich nicht wiederstehen konnte, sie zwischen die bisweilen etwas trocken und hypothetisch dahinmäandernden Teilchenströme zu schalten, wobei sie jedoch das eigentliche Geschehen eher kontrastieren denn klären.«

**27** Dem Text auf dem Bild nach handelt es sich um eine Seite aus »Beginner's Bible Coloring Book«: »Even though we know dinosaurs survived the flood (on Noah's Ark) we don't know if Jesus ever rode them. But he probably did!« Ob es sich um ein ernstgemeintes Bild aus neokreationistischen christlichen Kreisen handelt oder doch um eine Satire, konnte von der Autorin dieses Beitrags nicht festgestellt werden.

**28** Zur Problematik des Begriffes vgl. Schade 1996. – Noll 2004.

**29** Harder ist sich dessen durchaus bewusst und bezeichnet seine Ansätze des »Dagegen-an-Zeichnens« als »zaghafte Versuche angesichts einer überbordenden Datenflut aus dem Teil der Welt, der bis heute die Geschichtsdokumentation, -deutung und -nacherzählung sehr meinungsstark für sich beansprucht.« Harder 2022, 351.

**30** Das fremdenfeindliche, rassistische Grundmotiv des Bildes versuchte auch der Berliner Landesverband der AfD für sich zu nutzen: Im Wahlkampf für die Europawahl 2019 ließ er das Bild mit dem Slogan »Damit aus Europa kein Eurabien wird« und der vollkommen ahistorischen Erläuterung »Das Bild ist Teil der AfD-Serie *Aus Europas Geschichte lernen*« als Wahlplakat drucken und verteilen.

**31** Die Vorstellung, dass die mediale Disposition Normen und Muster der Wahrnehmung vorgibt und damit der Erkenntnis vorausgeht, wurde maßgeblich durch Marshall McLuhan geprägt, wenngleich dieser sich in seinem 1964 erstmals erschienenen Buch Understanding Media primär auf technologische Medien bezog. – McLuhan 2001, 8 f. – Doch letztlich lässt sich diese Annahme auf alle Medien und somit auch den Comic ausweiten.

# Anhang

# Publikationen Markus Hörsch

**Selbstständige Schriften**

St-Nicolas-de-Tolentin in Brou. Zur Bau- und Kunstgeschichte eines habsburgischen Grabklosters. Magister-Hausarbeit Bamberg (Msc.) 1988.

Bamberg. Ein Führer zur Kunstgeschichte der Stadt für Bamberger und Zugereiste. Hg. von Robert Suckale, Markus Hörsch, Peter Schmidt und Peter Ruderich. 1. Aufl. Bamberg 1989. – 3., überarbeitete Aufl. 1993. – 4., überarbeitete Aufl. 2002.

Mitarbeit an folgenden Kapiteln:
Komplizierte Verhältnisse und ihre Spiegelung in der Architektur 1300–1500, S. 53–68 (zus. mit Peter Schmidt). – Krise und Verwandlung. Von 1500 bis zum Ende des Dreißigjährigen Krieges, S. 85–102 (zus. mit Robert Suckale). – Verfeinerung und Blüte der Kunst 1710–1760, S. 139–156 (zus. mit Robert Suckale, Peter Ruderich und Peter Schmidt). – Die letzten Jahrzehnte des Fürstbistums. Versuche der Sozialreform durch aufgeklärte Fürsten 1757–1802, S. 175–186 (zus. mit Peter Ruderich). – Bamberg nach der Säkularisation: Im Dornröschenschlaf der Romantik 1800–1850, S. 187–198 (zus. mit Peter Schmidt). – Die Stadt wächst. Bamberg in der Gründerzeit 1848–1914, S. 199–214 (zus. mit Peter Ruderich). – Bamberg im 20. Jahrhundert, S. 215–229 (zus. mit Thomas Starke).

Architektur unter Margarethe von Österreich, Regentin der Niederlande (1507–1530). Eine bau- und architekturgeschichtliche Studie zum Grabkloster St.-Nicolas-de-Tolentin in Brou bei Bourg-en-Bresse. Diss. (TU) Berlin 1991. Turnhout/Brüssel 1994 (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren und Schone Kunsten van Belgie, Klasse der Schone Kunsten).

Rezension hierzu: Meischke, Ruud. In: Bijdragen en mededelingen betreffend de geschiedenis der Nederlanden 111 (1996), H. 2, 231–232.

Die evangelische Pfarrkirche St. Gereon und Margaretha in Aichschieß (Gde. Aichwald). Eine Dorfkirche auf dem Schurwald und ihre mittelalterlichen Wandmalereien. Remshalden-Buoch 1997.

Kurzrezension in: Schwäbische Heimat 49 (1998), H. 4, 504.

Die Glasmalereien von Renate Gross in der Ev. Pfarrkirche St. Gereon und Margaretha Aichschieß. Festschrift zur Einweihung. Hg. von der Ev. Kirchengemeinde Aichschieß-Krummhardt. Aichwald-Aichschieß/Bamberg 2000.

Die evangelische Pfarrkirche St. Gereon und Margaretha in Aichwald-Aichschieß. Kurzführer. Aichwald-Aichschieß/Bamberg 2000.

Regensburg. Bamberg 2002 (Collibris kleine Wegweiser 7).

Besprechung in: Mittelbayerische Zeitung v. 30. 8. 2002.

Bad Doberan. Münster – Innenausstattung. Regensburg 2003 (Kleine Kunstführer 2524). 2. Aufl. 2022.

St. Afra in Schelklingen. Die Wandmalereien. Mit Fotografien von Thomas Bachmann. Ulm 2004 (Ulm und Oberschwaben, Kunst und Kultur 38).

Nürnberg, St. Sebald. Nürnberg 2004 (zus. mit Thomas Bachmann). Englische Ausgabe Nürnberg 2005.

Blaubeuren. Die Wandmalereien in Kloster, Stadtkirche und Spital. Mit einem Beitrag und Fotografien von Thomas Bachmann. Ulm 2005 (Ulm und Oberschwaben, Kunst und Kultur 50).

Die hochgotische Ausstattung des Doberaner Münsters. Begründung zum Welterbeantrag. Bad Doberan 2012.

Europa Jagellonica 1386–1572. Umění a kultura ve střední Evropě za vlády Jagellonců. Průvodce výstavou. Hg. von Jiří Fajt. Englische Ausgabe: Europa Jagellonica 1386–1572. Art and Culture in Central Europe under the Reign of the Jagellons. Ausst.-Führer Kutná Hora, Galerie Středočeského kraje (GASK), 20. 5. – 30. 9. 2012. Praha/Kutná Hora 2012 [die meisten Texte zusammen mit Jiří Fajt].

Europa Jagellonica 1386–1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów. Hg. von Jiří Fajt. Warschau, Königliches Schloss und Nationalmuseum, 10. 11. 2012 – 27. 2. 2013. Warszawa 2012 [die meisten Texte zusammen mit Jiří Fajt].

Rezension hierzu: Henkelmann, Vera. In: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung 66 (2017), 239–241.

Ausst.-Kat. Europa Jagellonica. Kunst und Kultur Mitteleuropas unter der Herrschaft der Jagiellonen 1386–1572. Zugleich in englischer Sprache. Hg. von Jiří Fajt. Potsdam, Haus der Brandenburgisch-Preußischen Geschichte, 1. 3. – 16. 6. 2013. Potsdam 2013 [stark veränderte Ausgabe, auch mit externen Objekten; die meisten Texte zusammen mit Jiří Fajt].

Evangelisch-lutherische Stadtpfarrkirche St. Sebald, Nürnberg. Wettin-Löbejün OT Dößel 2017.

Evang.-luth. Kirche und ehem. Deutschordenskirche St. Jakob Nürnberg. Lindenberg/Allgäu 2020 (Kleine Kirchenführer).

**Gutachten**

Versuch einer statistischen Aufnahme Baden-Württembergischer Wandmalerei-Zyklen des Mittelalters. Gutachten für Prof. Dr. Johannes Cramer. Msc. Bamberg 1992.

Die U-Bahnlinie 8 der Berliner Verkehrsbetriebe (Gesundbrunnen–Leinestraße). Bestandsaufnahme und Bedeutung als Baudenkmal. Gutachten für die Berliner Denkmalbehörde mit dem Ziel der Unterschutzstellung. Berlin 1993 (zus. mit Christoph Brachmann).

Bamberger Skulptur und Plastik im öffentlichen Raum, vom Historismus bis heute. Eine Dokumentation. Archivalische und fotografische Dokumentation im Auftrag der Stadt Bamberg. Bamberg 2001.

Gotische Sakralarchitektur in Brabant, im Zusammenhang eines Projekts zur gotischen Architektur im Herzogtum Brabant der Katholischen Universität Leuven. Unter Leitung von Prof. Dr. Krista De Jonge. Leuven 2002.

Zahlreiche Gutachten zu Skulptur und Malerei des Mittelalters und der Frühen Neuzeit für die Fa. Wenzel Kunsthandel, Bamberg.

Gutachten über eine Tafel mit Darstellung des hl. Hieronymus in der Einöde von Lukas Cranach d. Ä. aus Privatbesitz, im Auftrag der Národní galerie Praha. 2018/19.

**Herausgeberschaft und Redaktion**

Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte. Hg. zus. mit Peter Ruderich. Bamberg. 1–2 (1995/96). – 3 (1998). – 4 (2000).

Rezension zu Bd. 3: Badstübner, Ernst. In: Journal für Kunstgeschichte 4 (2000), H. 1, 9–13.

Bamberger Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte. Hg. zus. mit Peter Ruderich und Gudrun Schury.

Bd. 1: Ruderich, Peter: Die Wallfahrtskirche Mariä Himmelfahrt zu Vierzehnheiligen. Eine Baumonographie. Bamberg 2000.

Bd. 6: Zühlcke, Richard / Niedziella, Petra: Bayreuth. Bamberg 2000. – 2. Aufl. 2004.

Bd. 7: Busch, Carsten: Steigerwald. Bamberg 2001.

Collibris Kleine Wegweiser (Kunstführer-Reihe des Collibri-Verlages). Bamberg. Hg. zus. mit Karin Dengler-Schreiber.

Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag. Hg. zus. mit Elisabeth Oy-Marra. Petersberg b. Fulda 1999.

Redaktion des Begleitbandes zur Ausstellung Stadt-Findung. Geschichte – Archäologie – Bauforschung in Esslingen. Hg. vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg unter Leitung von Hartmut Schäfer. Bamberg 2001.

Redaktion (zus. mit Christian Forster): Busch, Carsten: Der Bamberger Reiter. Ein Lesebuch. Bamberg 2002.

Redaktion der Abteilung III und weiterer kunsthistorischer Abschnitte. In: Ausst.-Kat. Zwischen Kathedrale und Welt. 1000 Jahre Domkapitel Merseburg. Hg. von Karin Heise, Holger Kunde und Helge Wittmann. Merseburg, Dom und Schloss, 10. 8. – 14. 11. 2004. Petersberg b. Fulda 2004.

Redaktion der deutschen Ausgabe des Ausst.-Katalogs Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310 – 1437. Prager Burg, 15. 2. – 21. 5. 2006. Hg. von Jiří Fajt unter Mitwirkung von Markus Hörsch und Andrea Langer. München/Berlin 2006.

Rezensionen zur Ausstellung:

Brill, Klaus: Reife, herbe Schönheit. Eine große Ausstellung im Prager Hradschin schwelgt in den Künsten der Zeit Karls IV. In: Süddeutsche Zeitung v. 17. 3. 2006, 14.

Jungen, Oliver: Die europäische Kunst ging in die Prager Hofschule. Eine ausgebuchte Ausstellung ehrt Kaiser Karl IV. als den allergrößten Tschechen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 19. 4. 2006, 42.

Alda, Kristina: Closed Show. Visitors are furious that Prague Castle refuses to extend sold-out exhibition on Charles IV. In: The Prague Post v. 26. 4. – 2. 5. 2006, 1.

Rezensionen zum Katalog:

Schleyer, Winfried: Was hat Sankt Wenzeslaus in Litzendorf zu suchen? In: Fränkischer Tag v. 23. 12. 2006 (Fränkischer Sonntag), 2.

Innocenti, Marco A.: I grandi libri tedeschi sull'imperatore Carlo IV esaltano la Valdinievole. In: La Nazione v. 29. 11. 2006.

Zachow, Bernd: Kaiser, König, Kunstmäzen. Ein Prachtband dokumentiert die Aktivitäten Karls IV. in Nordbayern. In: Nürnberger Nachrichten v. 8. 1. 2007, 24.

Rader, Olaf B.: Die vergessene Dynastie. Die Gotik war nicht national. Eine prächtige Zusammenschau der mitteleuropäischen Herrschaft und Kunst der Luxemburger. In: Süddeutsche Zeitung v. 10. 7. 2007.

Bo., F. In: Mediovo latino Sept. 2007.

Toussaint, Ghia. In: Das Mittelalter 2007, H. 2.

Monnet, Pierre. In: Bulletin d'information de la Mission Historique Française en Allemagne 43 (2007).

Herzogenberg, Johanna von.: In: Stifter-Jahrbuch 21 (2007), 197 – 200.

Battenberg, J. Friedrich.: In: Archiv für hessische Geschichte 65 (2007).

Borchardt, Karl. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 2008.

C., M.: Carlo IV di Boemia. In: Italianistica. Rivista di letteratura italiana 1 (2008).

Schurr, Marc Carel. In: H-Soz-u-Kult. 9. 4. 2008. Http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2008-2-024.

Hamburger, Jeffrey. In: Umění LV (2007), 338 – 340.

Lindner, Michael. In: Neues Archiv für sächsische Geschichte 79 (2008), 347 f.

Benešovská, Klára: L'art à la cour des derniers Luxembourg. In: Perspectives. La Revue de l'INHA 2008, H. 1.

Pfändtner, Karl-Georg. In: Bulletin codicologique 2008, H. 1.

Redaktion, Lektorat, hg. im Eigenverlag: Frese, Tobias: Die Bildkritik des Bernhard von Clairvaux. Die Apologia im monastischen Diskurs. Bamberg 2006.

Studia Jagellonica Lipsiensia. Ostfildern (Thorbecke) 2004 – 2014. Hg. von Jiří Fajt und Markus Hörsch; bis 2013 zusammen mit Evelin Wetter. – Weimar/Köln/Wien (Böhlau) 2015 – 2021. – Dresden (Sandstein) seit 2022. Redaktion/Lektorat der Bände: 1, 3, 5 – 7, 9, 10, 12, 15 – 17, 19 – 24.

Bd. 1: Fajt, Jiří / Hörsch, Markus (Hgg.): Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa. Ostfildern 2006.

Bd. 2: Wetter, Evelin (Hg.): Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471 – 1526). Kunst – Kultur – Geschichte. Ostfildern 2004.

Rezension hierzu:

Da Costa Kaufmann, Thomas. In: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung 55 (2006), H. 2, 278 – 279.

Bd. 3: Torbus, Tomasz (Hg.): Die Kunst der Oberlausitz unter den Jagiellonen. Unter Mitarbeit von Markus Hörsch. Ostfildern 2006.

Rezensionen hierzu:

Enderlein, Lorenz. In: Journal für Kunstgeschichte 11 (2007), H. 2, 178 – 181.

Biller, Thomas. In: Forschungen zu Burgen und Schlössern. Hg. von der Wartburg-Gesellschaft zur Erforschung von Burgen und Schlössern 11 (2008), 250 – 251.

Bd. 4: Madej-Anderson, Agnieszka: Repräsentation in einer Bettelordenskirche. Die spätmittelalterlichen Bildtafeln der Dominikaner in Krakau. Diss. Tübingen. Ostfildern 2007.

Bd. 5: Tångeberg, Peter: Wahrheit und Mythos – Bernt Notke und die Stockholmer St.-Georgs-Gruppe. Studien zu einem Hauptwerk niederländischer Bildschnitzerei. Ostfildern 2009.

Rezensionen hierzu:

Endemann, Klaus. In: Kunstchronik 65 (2012), H. 9 – 10, 474 – 478.

Endrödi, Gábor: Mi marad Bernt Notkéből? [Was bleibt von Bernt Notke?]. Online: www.1100sor.hu/index.php?p=kitk&id=k0036 (2011).

Hedlund, Hans Peter. In: Realia 1 (2010), 14 – 16.

Jurkowlaniec, Tadeusz. In: Biuletyn historii sztuki 3 (2009), 403 – 410.

Kroesen, Justin. In: Historians of Netherlandish Art Newsletter and Review of Book 28 (2011), H. 1, 23 – 24.

Kunkel, Burkhard. In: Sehepunkte 11 (2011), Nr. 10. Online: www.sehepunkte.de/2011/10/17468.html. Auch in: Kunstform.

Pirinen, Hanna. Online: www.tahiti.fi/01-2011/kirja-arvostelut/myyttinen-bernt-notke/ (2011).

Witt, Detlef. In: Baltische Studien. Pommersche Jahrbücher für Landesgeschichte 96 (2010), 142 – 145.

Bd. 6: Borkowska, Urszula / Hörsch, Markus (Hgg.): Hofkultur der Jagiellonendynastie und verwandter Fürstenhäuser / The Culture of the Jagellonian and Related Courts. Ostfildern 2010.

Rezension hierzu:

Srodecki, Paul. In: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung 61 (2012), H. 1, 73 – 76.

Bd. 7: Kohrmann, Gisela: Vom Schönen Stil zu einem neuen Realismus. Unbekannte Skulpturen in Franken 1400 – 1450. Mit einer Einführung von Markus Hörsch. Ostfildern 2014.

Bd. 8: Wetter, Evelin: Objekt, Überlieferung und Narrativ. Spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn. Ostfildern 2011.

Bd. 9: Sarkadi Nagy, Emese: Local Workshops – Foreign Connections. Late Medieval Altarpieces from Transylvania. Ostfildern 2012.

Bd. 10: Gąsior, Agnieszka: Eine Jagiellonin als Reichsfürstin in Franken. Zu den Stiftungen des Markgrafen Friedrichs d. Ä. von Hohenzollern und der Sophie von Polen. Diss. Berlin 2006. Ostfildern 2012.

Bd. 11: Deiters, Maria / Wetter, Evelin (Hg.): Bild und Konfession im östlichen Mitteleuropa. Ostfildern 2013.

Bd. 12: Pelc, Milan: Theatrum humanum. Illustriere Flugblätter und Druckgraphik des 17. Jahrhunderts als Spiegel der Zeit. Beispiele aus dem Bestand der Sammlung Valvasors des Zagreber Erzbistums. Ostfildern 2013.

Bd. 13: Jagodzinski, Sabine: Die Türkenkriege im Spiegel der Adelskultur Polen-Litauens. Kommemoration und Repräsentation bei den Żółkiewski, Sobieski und Radziwiłł (1595–1783). Ostfildern 2013.

Bd. 14: Born, Robert / Jagodzinski, Sabine (Hg.): Türkenkriege und Adelskultur. Ostfildern 2014.

Bd. 15: Fajt, Jiří / Hörsch, Markus (Hgg.): Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Überlegungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe. Ostfildern 2014.

Rezensionen hierzu:
Rasmussen, Mikael Bøgh. In: Renaissance Quarterly 68 (2015), H. 3, 1014–1015.
Fodor, Mihályné. In: Klió (2017), H. 1, 35–43.
Trinkert, Julia. In: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung/Journal of East Central European Studies 66 (2017), 241–242.

Bd. 16: Torbus, Tomasz (Hg.): Architektur und Kunst in der Ära des sächsischen Ministers Heinrich Graf von Brühl (1738–1763). Unter Mitarbeit von Markus Hörsch. Ostfildern 2014.

Rezensionen hierzu:
Bernatowicz, Tadeusz. In: Barok 21 (41) (2014), H. 1, 309–313.
Dygdała, Jerzy. In: Kwartalnik Historyczny 123 (2016), Nr. 1, 163–169. In: Czas Przeszły. Poznańskie Studia Historyczne III (2016), Nr. 1–2, 119–122.
Schuster, Martin. In: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung/Journal of East Central European Studies 66 (2017), Nr. 3, 428–430.

Bd. 17: Fajt, Jiří / Hörsch, Markus / Razím, Vladislav (Hgg.): Křivoklát – Pürglitz. Jagd, Wald, Herrscherrepräsentation. Ostfildern 2014.

Rezensionen hierzu:
Benešovská, Klára. In: Umění 64, 6 (2016), 546–549.
Niedermaier, Jana. In: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung 66 (2017), 234–236.

Bd. 18: Torbus, Tomasz: Das Königsschloss in Krakau und die Residenzarchitektur unter den Jagiellonen in Polen und Litauen (1499–1548). Baugeschichte – Funktion – Rezeption. Ostfildern 2014.

Bd. 19: Fajt, Jiří / Hörsch, Markus (Hg.): Vom Weichen über den Schönen Stil zur Ars Nova. Neue Beiträge zur europäischen Kunst zwischen 1350 und 1450. Wien/Köln/Weimar 2018.

Bd. 20: Fajt, Jiří / Hörsch, Markus / Winzeler, Marius (Hgg.): Nürnbergs Glanz. Studien zu Architektur und Ausstattung seiner Kirchen in Mittelalter und Früher Neuzeit. Wien/Köln/Weimar 2019.

Bd. 21: Baumbauer, Benno: Die Kirche von Eichstätt unter Fürstbischof Wilhelm von Reichenau 1464–1496. Selbstverständnis und visuelle Repräsentation eines spätmittelalterlichen Hochstifts. Wien/Köln/Weimar 2021.

Rezensionen hierzu:
Eberl, Immo. In: Zeitschrift für bayerische Kirchengeschichte 90 (2021), 260–262. Online: www.recensio-regio.net/rezensionen/zeitschriften/zbkg/90-2021/ReviewMonograph656346647?searchterm=Baumbauer (24.9.22).
Braun, Emanuel. In: Eichstätter Diözesangeschichtsblätter 5 (2022), 303–315.

Bd. 22: Gąsior, Agnieszka / Trinkert, Julia (Hgg.): Erfolgreiche Einwanderer. Künstlermigration im Ostseeraum in der Frühen Neuzeit. Dresden 2022.

Bd. 23: Antos, Dorothée: Das ehemalige Zwettler Hochaltarretabel (1525). Historischer Kontext – Stilfrage – Werkstatt. Dresden 2022.

KOMPAS(S) Ostmitteleuropa. Kritische Beiträge zur Kulturgeschichte. Hg. von Jiří Fajt und Markus Hörsch. Ostfildern (Thorbecke). Redaktion bei den Bänden: 1, 2, 3.

Bd. 1: Bartlová, Milena: Unsere »nationale« Kunst. Studien zur Geschichte der Kunstgeschichte. Ostfildern 2016.

Rezension hierzu:
Secklehner, Julia: In: sehepunkte 18 (2018), Nr. 6 [15.6.2018]. URL: www.sehepunkte.de/2018/06/31855.html (4.12.20).

Bd. 2: Iseler, Maritta / Lorenz-Rupsch, Sophie / Hörsch, Markus (Bearbb.): Künstler der Jagiellonen-Ära in Mitteleuropa. Unter Mitarbeit von Mitarbeit von Jana Knejfl und Aleksandra Szewczyk. Ostfildern 2013.

Hierzu Rezension:
SRODECKI, Paul. In: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. jgo.e-reviews. 2017. www.dokumente.ios-regensburg.de/JGO/erev/Srodecki_Iseler_Kuenstler_der_Jagiellonen_Aera.html.

Bd. 3: Meister Ludwig – Peter Parler – Anton Pilgram. Architekt und Bildhauer? Zu einem Grundproblem der Mediävistik. Drei Studien von Achim Hubel, Jens Rüffer und Gábor Endrődi. Ostfildern 2021.

Ausst.-Kat. Gotik ohne Grenzen. Sachsen und Böhmen im Spiegel der Kunst um 1500. Hg. von Uwe Fiedler, Stefan Thiele, Antonia Krüger und Markus Hörsch. Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz, Schlossbergmuseum, 8.5.– 4.9.2016. Chemnitz 2016.

Redaktion der deutschen Ausgabe des Ausst.-Kat. Kaiser Karl IV. 1316–2016. Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung. Hg. von Jiří Fajt und Markus Hörsch. Prag, Waldstein-Reitschule, 15.5.–25.9.2016; Prag, Carolinum, 14.5.–31.8.2016; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 20.10.2016–5.3.2017. Praha 2016.

Herausgeberschaft der Tschechischen Ausgabe des Ausst.-Kat. Císař Karel IV. 1316–2016. První česko-bavorská zemská výstava. Hg. von Jiří Fajt und Markus Hörsch. Prag, Wallenstein-Reitschule, 15.5.–25.9.2016; Prag, Carolinum, 14.5.–31.8.2016; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 20.10.2016–5.3.2017. Praha 2017.

Edition des Manuskripts: Herzog, Erich: Spätgotische Plastik in Eichstätt. Diss. München 1947. In: Eichstätt im Spannungsfeld der Kunstzentren. Die mittelalterlichen Kunstwerke des Domschatz- und Diözesanmuseums Eichstätt. Lindenberg/Allgäu 2021, 30–83.

Redaktion und Lektorat: Ausst.-Kat. Alle Macht der Imagination! Tschechische Saison in Dresden 2022–2023. Hg. im Auftrag der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden durch Jiří Fajt, Jan Šícha und Susanne Jaeger. Dresden, Lipsiusbau, 25.2.–9.7.2023. Dresden/Prag 2023.

**Aufsätze, Katalog- und Lexikonbeiträge**

**1989**

Jüdische Einrichtungen und Siedlungen im Bamberg des 14./15. Jahrhunderts. In: Ausst.-Kat. Der Bußprediger Capestrano auf dem Domplatz in Bamberg. Eine Bamberger Tafel um 1470–1475. Bamberg, Historisches Museum, Mai–Oktober 1989, 141–147.

**1990**

Rettet die Fassade des Dientzenhofer-Hauses Maxplatz 8 in Bamberg. In: Kunstchronik 43 (1990), 251–252 (zus. mit Robert Suckale, Peter Ruderich u.a.).

**1993**

Abschied vom Dorf – Wie sich Aichschieß in eine Wohnsiedlung wandelt. In: Schwäbische Heimat 44 (1993), H. 3, 265–278.

Bibliographie. In: Kerscher, Gottfried (Hg.): Hagiographie und Kunst. Der Heiligenkult in Schrift, Bild und Architektur. Berlin 1993, 41–49.

Licht und Farbe im Berliner Untergrund. U-Bahnhöfe der Klassischen Moderne. Führer durch die U-Bahnlinie 8 zur Ausstellung in der »Kleinen Humboldt-Galerie« der Humboldt-Universität zu Berlin. Berlin 1993 (zus. mit Christoph Brachmann).

Licht und Farbe im Berliner Untergrund. Die U-Bahn-Linie 8 der Berliner Verkehrsbetriebe, ein gefährdetes Verkehrsdenkmal von europäischem Rang. In: Kunstchronik 46 (1993), 604–620 (zus. mit Christoph Brachmann und Robert Suckale).

**1994**

Das Retabel aus der Allerheiligenkirche Kleinschwarzenlohe und die Heilsbronner Schutzmantelmadonna. Kunsthistorische Spurensuche

zu zwei Stiftungen der Familie Kötzler aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1994, 129–151.

Zur Bamberger Malerei in der Jugendzeit Lucas Cranachs d. Ä. In: Ausst.-Kat. Cranach in Kronach. Ein Malerunternehmer aus Franken. Hg. vom Haus für Bayerische Geschichte. Kronach, Veste Rosenberg, 17. 5.–21. 8. 1994. Kronach/Augsburg 1994, 96–110.

**1995**

Maxplatz 8 in Bamberg, das Wohnhaus Johann Dientzenhofers. In: Berichte des Historischen Vereins Bamberg 131 (1995), 261–292.

Das Finanzamt in Bamberg. Anmerkungen zu Baugeschichte, künstlerischer Qualität und Pflege eines Bauwerks der 50er Jahre. In: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte 1/2 (1995/96), 267–282 (zus. mit Florian Wojnar).

**1997**

Anmerkungen zur Architektur der südlichen Niederlande in der Zeit der Burgunderherzöge. In: Franke, Birgit / Welzel, Barbara (Hg.): Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung. Berlin 1997, 45–63.

**1998**

Röver, Elgin [verh. von Gaisberg]: Die Marienkapelle an der Judenstraße in Bamberg. Baubefund und Baugeschichte. Mit Beiträgen von Markus Hörsch. In: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte 3 (1998), 48–81.

Die Bamberger »Judenkapelle« und ihre Ährenkleidbilder. Untersuchungen zu den Umständen ihrer Entstehung und zur Judenfeindlichkeit im Franken der 1420er Jahre. In: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte 3 (1998), 82–107.

Brevier (ohne Psalter)/Zisterzienserbrevier. Msc. lit. 84 der Bamberger Staatsbibliothek. In: Ausst.-Kat. Libri Cistercienses. Buchmalerei der Zisterzienser. Kulturelle Schätze aus sechs Jahrhunderten. Kamp-Lintfort, Ordensmuseum Abtei Kamp, 1998. Stuttgart 1998, 76–79, Kat.-Nr. 10.

**1999**

Liudgers Vita Gregors von Utrecht, im »Catalogus sanctorum et insignium monachorum et monialium ordinis s. Benedicti« des Andreas Lang. Staatsbibliothek Bamberg, Ms. hist. 141. In: Ausst.-Kat. KlosterWelt Werden 799–1803. Das Jahrtausend der Mönche. Essen, Ruhrlandmuseum, 26. 3.–27. 6. 1999. Essen/Köln 1999, 516–518, Kat.-Nr. 377.

Pirckheimer und Scheurl als Stifter. Über das niederländische Credo-Triptychon in Nürnberg-Fischbach und andere Simultanbilder des 15. und 16. Jahrhunderts. In: Hörsch, Markus / Oy-Marra, Elisabeth (Hgg.): Kunst – Politik – Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche zum 60. Geburtstag. Petersberg b. Fulda 1999, 36–68.

**2000**

›Was die Aeltern noch nicht kennen‹ – Dreimal co.nst in Bamberg: Konzert und Kunst in der ›Provinz‹. In: Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte 4 (2000), 277–306 (zusammen mit Tobias Frese).

**2001**

Studien zum Bildgebrauch in Zisterzienserklöstern 1098–1400, unter besonderer Berücksichtigung der Filiation von Morimond und der Abteien im Deutschen Reich und in angrenzenden Gebieten. In: Forschungsforum 10. Bamberg 2001, 96–100.

Future7. In: Begleitheft zur Ausstellung von Future7 in Bayreuth, CampusGalerie, Universität Bayreuth. Bayreuth 2001.

Die Esslinger Sakralbauten. Zum Stand ihrer bau- und architekturgeschichtlichen Erforschung. In: Ausst.-Kat. Stadt-Findung. Geschichte – Archäologie – Bauforschung in Esslingen. Hg. vom Landesdenkmalamt Baden-Württemberg. Esslingen, Altes Rathaus, 15. 9.–4. 11. 2001. Bamberg 2001, 157–204.

**2002**

Zur kunstgeschichtlichen Stellung der Zisterzienserklöster des Bistums Breslau im Mittelalter. In: Köhler, Joachim/Bendel, Rainer (Hgg.): Geschichte des christlichen Lebens im schlesischen Raum. Münster/W. 2002 (Religions- und Kulturgeschichte in Ostmittel- und Südosteuropa 1), 353–392.

**2003**

Lier, St. Gummarus; Mechelen, St. Rombout. In: Heck, Christian (Hg.): L'art flamand. Le siècle des primitifs 1380–1520. Paris 2003 (L'art et les grandes civilisations), 564 f., 569–571.

**2004**

Zur bildlichen Ausstattung von Zisterzienserkreuzgängen des 13. und 14. Jahrhunderts. In: Klein, Peter K. (Hg.): Der mittelalterliche Kreuzgang. The medieval Cloister – Le cloître au Moyen Age. Architektur, Funktion und Programm. Regensburg 2004, 241–268.

19 Katalogbeiträge zu Werken mitteldeutscher Kunst, 13.–16. Jh. In: Ausst.-Kat. Zwischen Kathedrale und Welt. 1000 Jahre Domkapitel Merseburg. Hg. von Karin Heise, Holger Kunde und Helge Wittmann. Petersberg 2004, 123 f., Kat.-Nr. III.12. – 125 f., Kat.-Nr. III.13. – 126 f., Kat.-Nr. III.14, 127–129, Kat.-Nr. III.15. – 129–131, Kat.-Nr. III.16. – 131 f., Kat.-Nr. III.17. – 132–134, Kat.-Nr. III.18. – 134 f., Kat.-Nr. III.19. – 138–140, Kat.-Nr. III.22. – 144–146, Kat.-Nr. III.26. – 146 f., Kat.-Nr. III.27. – 147 f., Kat.-Nr. III.28. – 151 f., Kat.-Nr. III.31. – 152 f., III.32. – 162 f., Kat.-Nr. III.35. – 163–165, Kat.-Nr. III.36. – 167, Kat.-Nr. III.38. – 167–169, Kat.-Nr. III.39. – 269 f., Kat.-Nr. VII.11. – 270, Kat.-Nr. VII.12.

**2005**

Vier Katalogbeiträge zu Werken der luxemburgischen Ära. In: Ausst.-Kat. Prague – the Crown of Bohemia, 1347–1437. Hg. von Barbara Drake Boehm und Jiří Fajt. New York, The Metropolitan Museum of Art, 20. 9. 2005–3. 1. 2006. New York 2005, 242 f., Kat.-Nr. 95 (Maria am Spinnrocken, Berlin). – 246 f., Kat.-Nr. 99 (Martyrientafel der Slg. Waldes, Washington). – 262–264, Kat.-Nr. 111 (Pietà der Marburger Elisabethkirche). – 316 f., Kat.-Nr. 151 (Gerechtigkeitsbild aus einem böhmischen Rathaus, Museum am Dom, Würzburg).

**2006**

Paris – Prag – Würzburg. Die Madonna in Nordheim am Main und ihre kunstgeschichtliche Stellung. In: Fajt, Jiří / Hörsch, Markus (Hgg.): Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa. Ostfildern 2006 (Studia Jagellonica Lipsiensia 1), 27–51.

Zwei Kreuzigungstafeln des frühen 15. Jahrhunderts aus der Leipziger Nikolaikirche. In: Rodekamp, Volker (Hg.): Leipzig original. Stadtgeschichte vom Mittelalter bis zur Völkerschlacht. Katalog zur Dauerausstellung des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig im Alten Rathaus, Teil 1. Altenburg 2006, 84–86.

Sechs Katalogbeiträge zu Objekten des Naumburger Domschatzgewölbes. In: Kunde, Holger (Hg.): Der Naumburger Domschatz. Sakrale Kostbarkeiten im Domschatzgewölbe. Petersberg b. Fulda 2006, 90–97, Kat.-Nr. I.11 (Johannesschüssel). – 97–101, Kat.-Nr. I.12 (Pietà). – 102–107, Kat.-Nr. I.13 (Dreikönigsretabel). – 107–111, Kat.-Nr. I.14 (Marienretabel). – 111–118, Kat.-Nr. I.15 (Dreikönigsaltar aus dem Zisterzienserkloster Pforte). – 118–121, Kat.-Nr. I.16 (Altarflügel mit Schmerzensmutter und Schmerzensmann).

Retabelflügel mit den vier Erzengeln und den Kirchenvätern Gregor und Hieronymus. In: Kunde, Holger / John, Uwe (Hgg.): Das Merseburger Kapitelhaus. Domschatz, Domstiftarchiv und Domstiftsbibliothek. Hg. von den Vereinigten Domstiftern zu Merseburg und Naumburg und dem Kollegiatstift Zeitz. Petersberg b. Fulda 2006 (Kleine Schriften der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz 4), 32–39, Kat.-Nr. I.12.

Herrschaftsrepräsentation der Jagiellonen. Zur Ausstattung der Franziskanerobservantenkirche Kamenz. In: Torbus, Tomasz (Hg.): Die Kunst in der Oberlausitz um 1500. Eine Tagung des GWZO, Leipzig 16.–19. 5. 2001. Unter Mitarbeit von Markus Hörsch. Ostfildern 2006 (Studia Jagellonica Lipsiensia 3), 187–216.

Der Aufstieg des Hauses Luxemburg. Vielfalt der Anfänge künstlerischer Repräsentation. In: Ausst.-Kat. Karl IV. – Kaiser von Gottes Gnaden. Kunst und Repräsentation des Hauses Luxemburg 1310–1437. Hg. von Jiří Fajt unter Mitwirkung von Markus Hörsch und Andrea Langer. Prager Burg, 15. 2.–21. 5. 2006. München/Berlin 2006 (tschechische Ausgabe Praha 2006), 25–39.

Karl IV. und das Heilige Römische Reich. Zwischen Prag und Luxemburg – eine Landbrücke in den Westen. In: Ausst.-Kat. Prag 2006 (s. o.), 357–383 (zusammen mit Jiří Fajt).

Sieben Katalogbeiträge. In: Ausst.-Kat. Prag 2006 (s. o.), 103–105, Kat.-Nr. 19 (Nordheimer Madonna). – 105–107, Kat.-Nr. 20 (Madonna vom Altstädter Rathaus in Prag). – 351–353, Kat.-Nr. 120 (Kruzifix der Cottbuser Franziskanerkirche). – 390 f., Kat.-Nr. 127 (Maria am Spinnrocken, Berlin). – 396–399, Kat.-Nr. 132 (Pietà der Marburger Elisabethkirche). – 194, Kat.-Nr. 66 (Martyrientafel der Slg. Waldes, Washington). – 621–623, Kat.-Nr. 231 (Kopie eines Gerechtigkeitsbildes aus einem böhmischen Rathaus, Würzburg, Museum am Dom). – Ergänzung der Kat.-Nrr. 30, 126 u. a.

Nikolaus Gerhaert von Leyden; Hans Geuch. In: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 52. Leipzig 2006, 101–106.

Veit Stoß aus Horb in Krakau und Nürnberg. Das Hauptwerk des großen Bildschnitzers und seine künstlerische Herkunft. In: Leben mit Vergangenheit. Jahrbuch des Heimatgeschichtsvereins für Schönbuch und Gäu e. V. 5 (2006), 140–169.

**2008**

Zur Rolle der Bildkünste am Hofe der Bischöfe von Merseburg vom 13. Jahrhundert bis zur Reformation. In: Cottin, Markus/John, Uwe/Kunde, Holger (Red.): Der Merseburger Dom und seine Schätze. Zeugnisse einer tausendjährigen Geschichte. Petersberg b. Fulda 2008 (Kleine Schriften der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstiftes Zeitz 6), 67–76.

31 Katalogbeiträge in: Cottin/John/Kunde 2008 (s. o.), 103–105, Kat.-Nr. I.1 (Grabmal des Ritters Hermann von Hagen). – 109 f., Kat.-Nr. I.4 (Epitaph des Bischofs Sigismund von Lindenau). – 110–112, Kat.-Nr. I.5 (Leuchterkrone). – 116 f., Kat.-Nr. I.9 (Hl. Agnes). – 123 f., Kat.-Nr. I.13 (Figur eines männlichen Stifters [?]). – 137–139, Kat.-Nr. I.16 (Steinerne Schranken der Grabkapelle Bischof Sigismunds von Lindenau). – 139 f., Kat.-Nr. I.17 (Gedenkplatte für Bischof Johann III. von Werder). – 140 f., Kat.-Nr. I.18 (Gedenkplatte für Bischof Johann II. Bose). – 150 f., Kat.-Nr. I.21 (Epitaph des Bischofs Vinzenz von Schleinitz). – 151–153, Kat.-Nr. I.22 (Gestühl in den Seitenschiffen des Langhauses). – 153–156, Kat.-Nr. I.23 (Kanzel). – 158 f., Kat.-Nr. I.25 (Kleines Retabel mit Skulptur der Muttergottes). – 162 f., Kat.-Nr. I.27 (Kleines Flügelretabel mit Pietà). – 164–166, Kat.-Nr. I.28 (Grabmal Bischof Friedrichs II. von Hoym). – 184–187, Kat.-Nr. I.37 (Chorgestühl). – 187–189, Kat.-Nr. I.38 (Fünfsitz an der Südseite des Chores). – 189–191, Kat.-Nr. I.39 (Fünfsitz an der Nordseite des Chores). – 192 f., Kat.-Nr. I.40 (Sakramentshaus). – 217 f., Kat.-Nr. I.55 (Triptychon mit Madonna in der Engelsglorie). – 222 f., Kat.-Nr. II.2 (Relief mit hl. Georg und Stifter aus der Familie von Oebisfelde). – 237 f., Kat.-Nr. II.10 (Flügelretabel mit der Muttergottes Hodegetria). – 239–241, Kat.-Nr. II.11 (Flügelretabel mit Gregorsmesse). – 242–246, Kat.-Nr. II.12 (Altarflügel mit den vier Erzengeln). – 246–250, Kat.-Nr. II.13 (Allerheiligenretabel der Panisten). – 281–288, Kat.-Nr. II.19 (Ehemaliges Retabel des Heinrichsaltars). – 289, Kat.-Nr. II.20 (Kleines Retabel mit der Gregorsmesse). – 306 f., Kat.-Nr. III.8 (Goldene Madonna auf der Mondsichel). – 308 f., Kat.-Nr. III.9 (Hl. Margarethe). – 314–316, Kat.-Nr. III.12 (Flügelretabel mit der mystischen Vermählung der hl. Katharina). – 320 f., Kat.-Nr. III.15 (Bildnis einer jungen Frau – Agnes von Sachsen [1529–1555]). – 324, Kat.-Nr. III.17 (Relief mit den heiligen Diakonen Stephanus und Laurentius).

**2009**

St. Ulrich in Chemnitz. Gedanken zu zwei Flügeln, wohl vom Hochaltar der ehemaligen Franziskanerkirche in Chemnitz, und zur Rekonstruktion des Hochaltarretabels der Chemnitzer Jakobikirche von Hans von Köln. In: Hecht, Christian (Hg.): Beständig im Wandel. Innovationen – Verwandlungen – Konkretisierungen. Festschrift Karl Möseneder zum 60. Geburtstag. Berlin 2009, 101–110.

Böhmen und der Westen. Aspekte luxemburgischer Herrschaftsrepräsentation im kulturellen Spannungsfeld zwischen Paris und Prag. In: Fajt, Jiří/Langer, Andrea (Hgg.): Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext. Aufsatzband zur Tagung im Rahmen der Ausstellung Karl IV., Kaiser von Gottes Gnaden. Prager Burgverwaltung; New York, Metropolitan Museum of Art; Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig, Prag 9.–13. 5. 2006. München/Berlin 2009, 4–5 (zusammen mit Verena Kessel).

Zur Architektur unter König Johann dem Blinden. In: Fajt/Langer 2009 (s. o.), 17–38.

De kerkenbouw. Brabantse religieuze architectuur uit de gotiek. Bewerkt door Krista De Jonge. In: De Jonge, Krista/Geleyns, Piet/Hörsch, Markus: Gotiek in het hertogdom Brabant. Leuven 2009, 15–61.

Ich bin so frei – die alte, immer neue Malerei des Richard Wientzek. In: Hörsch, Markus/Taschner, Frank (Hgg.): Richard Wientzek. Nächstes Bild. Gemälde und Zeichnungen. Bamberg 2009, 4–7.

**2010**

Vom Hl. Sebastian in Wiener Neustadt. In: Mitropa 1 (2010), 52–54.

**2011**

Meister Hartmann. In: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 69. Berlin/New York 2011, 492–493.

Vier Katalogbeiträge zu Skulpturen des Bamberger Doms. In: Ausst.-Kat. Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen. Hg. von Hartmut Krohm und Holger Kunde. Naumburg, 29. 6.–2. 11. 2011, Landesausstellung Sachsen-Anhalt. 2 Bde. Petersberg b. Fulda 2011, I, 449 f., Kat.-Nr. IV.16 (Abraham mit den Seelen im Schoß vom Fürstenportal des Bamberger Doms); I, 451–453, Kat.-Nr. IV.17 (Heiliger Stephan zu Pferde aus dem Bamberger Dom); II, 1045 f., Kat.-Nr. XI.27 (Kopf eines heiligen Ritters); II, 1194–1197, Kat.-Nr. XIII.5 (Tympanon des Fürstenportals am Bamberger Dom).

Die Meißner Skulptur des Naumburger Meisters. In: Ausst.-Kat. Der Naumburger Meister (s. o.), II, 1301–1312.

Zur Rezeption der Skulpturen des Naumburger Meisters. In: Ausst.-Kat. Der Naumburger Meister (s. o.), II, 1428–1443.

Neun Katalogbeiträge. In: Brandl, Heiko/Forster, Christian (Hgg.). Der Dom zu Magdeburg. 2 Bde. Regensburg 2011, I, 386–397 (Skulpturenzyklus an der Westfassade); II, 711 f. (Hl. Sebastian der Ernstkapelle), 826–828 (Alabaster-Mauritius), 828–830 (Alabaster-Schmerzensmann), 830 f. (Anna Selbdritt auf dem Bischofsgang), 831–833 (Muttergottes auf der Mondsichel am Kanzelpfeiler), 832 f. (Madonna, Große Sakristei), 833–835 (Relief der Heiligen Sippe), 835 f. (Statuen der Dompatrone Mauritius und Katharina vom Nordportal).

Im Zeichen der Goldwaage. Das Europa der Jagiellonen. In: Mitropa 2 (2011), 13–17 (zus. mit Jiří Fajt und Susanne Jaeger).

Meister Heinrich (von Konstanz). In: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 71. Berlin/Boston 2011, 215–216.

Die mittelalterlichen Bildwerke in der Abtei Ebrach und ihre Bedeutungen. Interessen und Hierarchien in einer Grabeskirche. In: Hubel, Achim (Hg.): Neue Forschungen zur mittelalterlichen Bau- und Kunstgeschichte in Franken. Vorträge der Ringvorlesung des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg im Sommersemester 2010. Bamberg 2011 (Bamberger interdisziplinäre Mittelalterstudien. Vorträge und Vorlesungen 2), 77–112.

**2012**

Spielarten der Rezeption des Riemenschneider-Stils an drei Domen Mitteldeutschlands. In: Schenkluhn, Wolfgang / Waschbüsch, Andreas (Hgg.): Der Magdeburger Dom im Europäischen Kontext. Beiträge des internationalen wissenschaftlichen Kolloquiums zum 800-jährigen Domjubiläum in Magdeburg vom 1.–4. Oktober 2009. Regensburg 2012, 351–373.

Was von der Ausstattung mittelalterlicher Franziskanerkirchen der Ordensprovinz Saxonia blieb. Überlegungen anhand von Skulptur und Malerei. In: Pieper, Roland (Hg.): Kunst. von den Anfängen bis zur Gegenwart. Paderborn/München/Wien/Zürich 2012 (Geschichte der Sächsischen Franziskanerprovinz von der Gründung bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts 5), 385–401.

Malerei und Skulptur im höfischen Umfeld von Jagiellonen und Wettinern, vor allem an Beispielen in den Bergstädten. Zu den Fragen des künstlerischen Austauschs. In: Fiedler, Uwe / Thoss, Hendrik / Bünz, Enno (Hgg.): Des Himmels Fundgrube. Chemnitz und das sächsisch-böhmische Gebirge im 15. Jahrhundert. Ausstellung Chemnitz, Schlossbergmuseum, 3.10.2012–20.1.2013. Chemnitz 2012, 254–269.

Crispin Herrant. In: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 72. Berlin/Boston 2012, 332–333.

Jan de Hervy d.Ä. In: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 72. Berlin/Boston 2012, 442–443.

Antonius Heusler. In: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 73. Berlin/Boston 2012, 17.

Gerard Horenbout, Lucas Horenbout, Susanna Horenbout. In: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 74. Berlin/Boston 2012, 498–500.

**2014**

Die Marienkirche in Danzig. Bürgerliches Bauen in einer Handelsstadt. – St-Nicolas-de-Tolentin in Brou. Brabantische Flamboyantgotik in Savoyen. In: Brachmann, Christoph: Das Mittelalter (800–1500). Klöster – Kathedralen – Burgen. Darmstadt 2014 (Freigang, Christian (Hg.): WBG Architekturgeschichte), 270–274, 319–323.

Vorwort. In: Fajt, Jiří / Hörsch, Markus (Hgg.): Niederländische Kunstexporte nach Nord- und Ostmitteleuropa vom 14. bis 16. Jahrhundert. Forschungen zu ihren Anfängen, zur Rolle höfischer Auftraggeber, der Künstler und ihrer Werkstattbetriebe. Ostfildern 2014 (Studia Jagellonica Lipsiensia 15), 7–10.

Niederländer, niederländische Kunst oder niederländische Formen? Beobachtungen zum Kunst- und Stilimport im höfischen Milieu Mitteleuropas. In: Fajt / Hörsch 2014 (s.o.), 165–184.

Vorwort. In: Fajt, Jiří / Hörsch, Markus / Razím, Vladislav (Hgg.): Křivoklát – Pürglitz. Jagd, Wald, Herrscherrepräsentation. Ostfildern 2014 (Studia Jagellonica Lipsiensia 17), 9–12.

Die Pürglitzer Burgkapelle – Baugeschichte, Nutzung, Künstler. In: Fajt / Hörsch / Razím 2014 (s.o.), 63–85 [zusammen mit Jiří Fajt].

Ein neuer Katalogbeitrag. In: Ausst.-Kat. Thilo von Trotha. Merseburgs legendärer Kirchenfürst. Hg. von Markus Cottin, Claudia Kunde und Holger Kunde. Merseburg, 10.8.–2.11.2014, 266f., Kat.-Nr. VII.1 (Celer-Epitaph aus St. Nikolai, Leipzig). – Dazu überarbeitete ältere Kat.-Beiträge: 223–225, Kat.-Nr. V.3 (Allerheiligenretabel der Panisten). – 228–231, Kat.-Nr. V.5 (Leuchterkrone). – 268–271, Kat.-Nr. VII.2 (Flügelretabel mit der Muttergottes Hodegetria). – 271–274, Kat.-Nr. VII.3 (Flügelretabel mit Gregorsmesse). – 275, Kat.-Nr. VII.4 (Kleines Retabel mit der Gregorsmesse). – 276–278, Kat.-Nr. VII.5 (Altarflügel mit den vier Erzengeln, drei Kirchenvätern und hl. Benedikt). – 360f., Kat.-Nr. XI.6 (Goldene Madonna). – 361f. (Hl. Margarethe).

Baldachinretabel der Schwarzen Madonna, Brünn, Mährische Galerie. In: Ausst.-Kat. Die Heiligen Drei Könige. Mythos, Kunst und Kult. Hg. von Manuela Beer, Moritz Woelk u.a. Köln, Schnütgen-Museum, 25.10.2014–25.1.2015. München/Köln 2014, 202–204, Kat.-Nr. 75.

Zehn Beiträge. In: Ausst.-Kat. Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500. Hg. von Stefan Roller und Jochen Sander. Frankfurt/Main, Städel Museum, 5.11.2014–8.2.2015; Wien, Kunsthistorisches Museum, 17.3.2015–14.6.2015. München 2014, 251–253 (Einführung Künstler und Auftraggeber); 60–63, Kat.-Nr. 16 (Meister IP, Johannesretabel Prag, zusammen mit Jiří Fajt); 65, Kat.-Nr. 19 (Meister IP, Verspottung Hiobs); 66, Kat.-Nr. 20 (Meister IP, Männlicher Leichnam); 186, Kat.-Nr. 102 (Meister IP, Hl. Sebastian); 193, Kat.-Nr. 105 (Claus Berg, Hl. Thomas des Güstrower Apostelzyklus'); 194f., Kat.-Nr. 106 (Gnadenstuhl des Meisters von Bettlern/Žebrák, zusammen mit Jiří Fajt); 196f., Kat.-Nr. 107 (Gefangennahme Christi aus Lüttich); 220f., Kat.-Nr. 125 (Meister IP, Heimsuchung, zusammen mit Jiří Fajt); 254–257, Kat.-Nr. 144 (Meister IP, Epitaph-Retabel, wahrscheinlich für Stefan Schlick).

Plastische Werke des Schönen Stils in Franken. Einleitende Gedanken zum aktuellen Stand der Forschungen auf einem komplexen Gebiet. In: Kohrmann, Gisela: Vom Schönen Stil zu einem neuen Realismus. Unbekannte Skulpturen in Franken 1400–1450. Ostfildern 2014 (Studia Jagellonica Lipsiensia 7), 7–17.

**2015**

Wenn Klosterkirchen zum Muster für Kathedralen werden. Ebrach – Bamberg, Doberan – Schwerin. In: Mitropa 5 (2015), 31–35.

Wie lange weilte Ulrich Creutz in Böhmen?/Jak dlouho působil Ulrich Creutz v Čechách? In: Gubíková, Renáta / Prontekerová, Markéta (Hgg.): Josef Opitz a umění na Chomutovsku a Kadaňsku 1350–1590/Josef Opitz und die Kunst im Komotauer und Kaadner Land 1350–1590. Sammelband der internationalen wissenschaftlichen Konferenz Komotau, 17.–18.10.2013. Chomutov 2015, 200–221 (mit englischer Zusammenfassung).

**2016**

Die Burgkirche Kaiser Friedrichs III. in Wiener Neustadt – Repräsentation habsburgischer Ansprüche im Zeichen des wiedererlangten Königund Kaisertums. In: Dittscheid, Hans-Christoph / Gerstl, Doris / Hespers, Simone (Hgg.): Kunst-Kontexte. Festschrift für Heidrun Stein-Kecks. Petersberg b. Fulda 2016, 33–50.

Verbindungen Sachsens und Böhmens in der Zeit Herzog Georgs und König Wladislaws II., vor allem an Beispielen der Malerei. In: Ausst.-Kat. Gotik ohne Grenzen. Sachsen und Böhmen im Spiegel der Kunst um 1500. Hg. von Uwe Fiedler, Stefan Thiele, Antonia Krüger und Markus Hörsch. Chemnitz, Kunstsammlungen Chemnitz, Schlossbergmuseum, 8.5.–4.9.2016. Chemnitz 2016, 52–69.

19 Katalog-Beiträge. In: Ausst.-Kat. Chemnitz 2016 (s.o.), 75, Kat.-Nr. 3 (Hl. Hieronymus mit dem Löwen, Stiftskirche Chemnitz-Ebersdorf); 76–77, Kat.-Nr. 4 (Haupt Johannes des Täufers aus einer sog. Johannesschüssel; Prag, Nationalmuseum); 78, Kat.-Nr. 5 (Giebelbekrönung eines Retabels aus dem Franziskanerobservantenkloster zu den 14 Nothelfern in Kaaden); 80–81, Kat.-Nr. 7 (Flügel eines Retabels mit Anbetung der Könige aus Kaaden); 86–87, Kat.-Nr. 10 (Retabel aus Großenhain, jetzt in der Schlosskirche Chemnitz); 88–89, Kat.-Nr. 12 (Kruzifix vom Heiligen Grab der Jakobikirche zu Chemnitz); 92, Kat.-Nr. 14 (Salvatorfigur aus St. Jakobi, Chemnitz); 93, Kat.-Nr. 15 (Schmerzensmutter des Meisters HW, Chemnitz); 96–97, Kat.-Nr. 17 (Predella des Retabels aus Einsiedel); 98–99, Kat.-Nr. 18 (Zwei Madonnen aus Waldkirchen bei Zschopau); 100, Kat.-Nr. 19 (Hund von der Tulpenkanzel der Freiberger Marienstiftskirche – Abguss); 101–102, Kat.-Nr. 20 (Geißelungsgruppe des Chemnitzer Benediktinerklosters); 103, Kat.-Nr. 21 (Trauernde Muttergottes aus Seelau [Želina]); 104, Kat.-Nr. 22 (Kruzifix aus dem Franziskanerkloster zu den Vierzehn Nothelfern in Kaaden, Prag, Nationalgalerie); 109, Kat.-Nr. 27 (Salvator mundi, Prag, Nationalgalerie); 110–111, Kat.-Nr. 28 (Mitteltafel des Allerheiligenretabels aus Kloster Ossegg; zusammen

mit Natalie RINBERG); 116–117, Kat.-Nr. 32 (Fragmente der Bauskulptur von Schloss Komotau); 118–119, Kat.-Nr. 33 (Astwerkportal der Chemnitzer Benediktiner-Klosterkirche); 121, Kat.-Nr. 35 (Schlussstein mit der Hl. Anna Selbdritt aus Brüx [Most]).

Die Jugend Karls IV. Abstammung – Ausbildung zum Herrscher – erste Bewährungsproben. In: Ausst.-Kat. Karl IV. 1316–2016. Erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung. Hg. von Jiří FAJT und Markus HÖRSCH sowie der Nationalgalerie Prag und dem Haus der Bayerischen Geschichte, Augsburg. Prag, Wallenstein-Reitschule, 15. 5.–25. 9. 2016; Prag, Carolinum, 14. 5.–31. 8. 2016; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 20. 10. 2016–5. 3. 2017. Praha 2016, 54–63.

Die künstlerische Repräsentation der frühen Jahre – Vorbilder und Vielfalt der bildkünstlerischen Stilsprache bis 1350. In: Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016 (s. o.), 132–137.

Stützen des Kaisers? Die Reichsstädte und die kaiserliche Repräsentation. In: Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016 (s. o.), 195–201.

Karl und die Geistlichkeit – Bischöfe als Stützen der Reichspolitik. Zur Rolle von Netzwerken bei der Entwicklung einer »parlerischen« Kunst unter Karl IV. In: Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016 (s. o.), 208–217.

27 Katalog-Beiträge in: Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2016 (s. o.), 290–291, Kat.-Nr. 2.1 (Steinfigur des thronenden Kaisers Karl IV. vom Altstädter Brückenturm); 294–295, Kat.-Nr. 3.1.a–b (Kaiser Heinrich VII. und sein Bruder, Kurfürst-Erzbischof Balduin von Trier – Wangen vom Chorgestühl der Trierer Kartäuserkirche St. Alban); 302–303, Kat.-Nr. 3.9 (Fragmentierte Skulptur einer Königin, wohl Elisabeths der Přemyslidin (1292–1330), von der Fassade des Hauses zur Steinernen Glocke in Prag); 306–307, Kat.-Nr. 3.13 (Madonna von Rouchovany); 314–316, Kat.-Nr. 3.18 (Madonna von Königsaal); 362, Kat.-Nr. 6.1 (Löwe von der Fassade des Altstädter Brückenturms); 413–414, Kat.-Nr. 8.10 (Pariser Madonna auf Burg Karlstein); 426–427, Kat.-Nr. 9.5 (Madonna aus dem Dominikanerinnenkloster St-Louis in Poissy); 427–428, Kat.-Nr. 9.6 (Stehende Muttergottes, wohl aus einer Würzburger Kirche); 428, Kat.-Nr. 9.7 (Stehende Muttergottes vom Altstädter Rathaus in Prag); 440–441, Kat.-Nr. 10.5 (Thronende Madonna aus der Nürnberger Moritzkapelle); 473–475, Kat.-Nr. 11.12 (Glasmedaillon mit Wappenschild des Königreichs Böhmen aus Hersbruck); 475–476, Kat.-Nr. 11.13 (Puschendorfer Drachenmadonna); 488–489, Kat.-Nr. 12.1 (Madonna aus der Kirche Unserer Lieben Frau in Michle bei Prag); 489–490, Kat.-Nr. 12.2 (Thronende Madonna von Eger); 490–491, Kat.-Nr. 12.3 (Elfenbein-Madonna der Schatzkammer des Veitsdoms); 491–492, Kat.-Nr. 12.4 (Madonna aus Saras); 498–501, Kat.-Nr. 12.10 (Antependium mit der Krönung Marias aus der Marienkirche in Pirna, umfangreiche Ergänzung des Beitrags von Kerstin STÖVER); 518–520, Kat.-Nr. 13.2 (Türzieher vom Hauptportal des Lübecker Rathauses: Der König im Kreis der Kurfürsten); 525–527, Kat.-Nr. 13. 7.a–c (Verkündigung an Maria, Heimsuchung, Einzug in Jerusalem – Tafeln eines Flügels von einem zerstörten Retabel, Meister Bertram zugeschrieben, Paris, Musée des arts décoratifs); 535–537, Kat.-Nr. 13. 13.a–b (Konsolen aus dem Kreuzgang des Zisterzienserklosters Eberbach/Rheingau); 580–581, Kat.-Nr. 15.4 (Muttergottes aus Lucca, zus. mit Chiara URSINI); 598–599, Kat.-Nr. 17. 1.a–b (Zwei Schlusssteine der ehemaligen Cölestinerkirche zu Metz; Ergänzung des Beitrags von Anne ADRIAN); 600–601, Kat.-Nr. 17.3 (Kopf der Grabfigur der Bonne († 1360), Tochter König Karls V. des Weisen von Frankreich und der Johanna von Bourbon); 601–602, Kat.-Nr. 17.4 (Hl. Johannes Ev. aus dem Klarissenkloster Longchamp b. Paris); 601–603, Kat.-Nr. 17.5 (Hl. Laurentius aus dem Dom zu Havelberg); 611, Kat.-Nr. 18.3 (Karl IV. auf dem Thron, mit den Wappen seiner Reiche und seiner vier Frauen; Berlin, Kupferstichkabinett).

Mládi Karla IV, Původ – výchova k vladařským povinnostem – první zkoušky. In: Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2017. In: Ausst.-Kat. Císař Karel IV. 1316–2016. Prvni česko-bavorska zemska vystava. Hg. von Jiři FAJT und Markus HÖRSCH. Prag, Wallenstein-Reitschule, 15. 5.–25. 9. 2016; Prag, Carolinum, 14. 5.–31. 8. 2016; Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 20. 10. 2016–5. 3. 2017. Praha 2017, 54–63.

Umělecká reprezentace raných let – vzory a rozmanitost stylového jazyka výtvarného umění do roku 1350. In: Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2017 (s. o.), 132–137.

Opory císaře? Svobodná říšská a císařská reprezentace. In: Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2017 (s. o.), 195–201.

Karel a duchovenstvo – biskupové jako opory říšské politiky. K roli vzájemných vazeb ve vývoji »parléřovského« umění za Karla IV. In: Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2017 (s. o.), 208–217.

27 Katalog-Beiträge in: Ausst.-Kat. Prag/Nürnberg 2017 (s. o.), 290–291, Kat.-Nr. 2.1 (Socha Karla IV. z průčelí Staroměstské mostecké věže Karlova mostu); 294–295, Kat.-Nr. 3.1.a–b (Císař Jindřich VII. a jeho bratr, kurfiřt a arcibiskup Balduin Trevírský – reliéfy z chórových lavic v kartuziánském kostele sv. Albana); 302–303, Kat.-Nr. 3.9 (Fragmenty sochy královny, pavděpodobně Elišky Přemyslovny (1292–1330), z fasády domu U Kamenného zvonu v Praze); 306–307, Kat.-Nr. 3.13 (Madona z Rouchovan); 314–316, Kat.-Nr. 3.18 (Zbraslavská Madona); 362, Kat.-Nr. 6.1 (Lev z průčelí Staroměstské věže Karlova mostu); 413–414, Kat.-Nr. 8.10 (Pařížská madona z Karlštejna); 426–427, Kat.-Nr. 9.5 (Madona z kláštera dominikánek sv. Ludvíka v Poissy); 427–428, Kat.-Nr. 9.6 (Stojící Madona, pravděpodobně z kostela v Würzburgu); 428, Kat.-Nr. 9.7 (Stojící Madona ze Staroměstské radnice); 440–442, Kat.-Nr. 10.5 (Trůnící Madona z kaple sv. Mořice); 473–475, Kat.-Nr. 11.12 (Skleněný medailon se znakem českého lva); 475–476, Kat.-Nr. 11.13 (Madona z Puschendorfu); 488–489, Kat.-Nr. 12.1 (Michelská madona); 489–490, Kat.-Nr. 12.2 (Trůnící Madona z Chebu); 490–491, Kat.-Nr. 12.3 (Slonovinová madona ze svatovítského pokladu); 491–492, Kat.-Nr. 12.4 (Madona ze Zahražan); 498–501, Kat.-Nr. 12.10 (Antependium s korunováním Panny Marie z mariánského kostela v Pirně; umfangreiche Ergänzung des Beitrags von Kerstin STÖVER); 518–520, Kat.-Nr. 13.2 (Klepadlo hlavního vstupu radnice v Lübecku: Kral Karel IV. s kurfiřty); 526–528, Kat.-Nr. 13.7.a–c (Zvěstování Panně Marii, Navštívení Panny Marie a Vjezd do Jeruzaléma, desky křidla zničeného retáblu); 536–537, Kat.-Nr. 13.13.a–b (Konzoly z křížové chodby cisterciáckého kláštera v Eberbachu/Rheingau); 580–581, Kat.-Nr. 15.4 (Madonna z Luccy; zus. mit Chiara URSINI); 598–599, Kat.-Nr. 17.1.a–b (Dva svorníky z bývalého celestinského kostela v Metách; Ergänzung des Beitrags von Anne ADRIAN); 600–601, Kat.-Nr. 17.3 (Hlava Bony Francouské († 1360), dcery francouského krále Karla V. Moudrého a Jany Bourbonské); 601–602, Kat.-Nr. 17.4 (Sv. Jan Evangelista); 601–603, Kat.-Nr. 17.5 (Sv. Vavřinec z Havelbergu); 611, Kat.-Nr. 18.3 (Trůnící Karel IV. s erby svých říší a znaky svých čtyř manželek).

**2017**

Ein rätselhaftes Wunder der Kunst – Fragen angesichts der Freiberger Goldenen Pforte. In: KROESEN, Justin / NYBORG, Ebbe / SAUERBERG, Marie Louise (Hgg.): From Conservation to Interpretation. Studies of Religious Art (c. 1100–c. 1800) in Northern and Central Europe in Honour of Peter Tångeberg. Leuven 2017 (Art & Religion 7), 23–55.

Das Christentum zwischen Bilderkult und Ikonoklasmus. Kultur- und Medienwandel am Ende des Mittelalters. In: Ausst.-Kat. Ein Schatz nicht von Gold. Benno von Meißen. Sachsens erster Heiliger. Meißen, Albrechtsburg, 12. 5.–5. 11. 2017. Petersberg b. Fulda 2017, 38–43.

Der ehemalige Hochaltar der Stadtkirche St. Michael zu Zeitz und Pankraz Grueber. In: Ausst.-Kat. Dialog der Konfessionen. Bischof Julius Pflug und die Reformation. Hg. von Markus COTTIN und Holger KUNDE. Zeitz, Museum Schloss Moritzburg, 5. 6.–1. 11. 2017. Petersberg b. Fulda 2017, 143–156.

Sechs Katalog-Beiträge. In: Ausst.-Kat. Zeitz 2017 (s. o.), 157–159 (o. Nr.; Beweinung Christi, Mittelteil eines Retabels in der Zeitzer Michaeliskirche); 232–235, Kat.-Nr. I.18 (Bronzestatuette des Schmerzensmannes aus Kloster Pforta); 237–239, Kat.-Nr. I.22 (Heilige Elisabeth von Thü-

ringen, Privatbesitz); 253 f., Kat.-Nr. II.3 (Der auferstandene Christus, Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, Inv.-Nr. Pl. 26); 442–445, Kat.-Nr. X.36 (Johannesschüssel, Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. P 2914); 446, Kat.-Nr. X.39 (Hl. Margarethe, Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum).

Zwei Konsolen aus dem Kreuzgang des Zisterzienserklosters Eberbach/Rheingau. In: Ausst.-Kat. Die Zisterzienser. Das Europa der Klöster. Bonn, LVR-Landesmuseum, 29. 6. 2017–28. 1. 2018. Darmstadt 2017, 219, Kat.-Nr. 40.a–b.

**2018**

Die Entstehung der Hohenzollern-Grablege im Raumgefüge der Zisterzienserabteikirche Heilsbronn. In: Giese, Francine / Pawlak, Anna / Thome, Markus (Hgg.): Tomb – Memory – Space. Concepts of Representation in Premodern Christian and Islamic Art. Berlin/Basel/Boston u. a. 2018, 42–72.

Zu Art und Umfang eines Realismus als konstituierendem Merkmal des Werks des Meisters der Karlsruher Passion. In: In: Fajt, Jiří/Hörsch, Markus (Hg.): Vom Weichen über den Schönen Stil zur Ars Nova. Neue Beitrage zur europäischen Kunst zwischen 1350 und 1450. Wien/Köln/Weimar 2018 (Studia Jagellonica Lipsiensis, 19), 327–359.

Die Berner Schöne Pietà: Zwischen Realität und Konstrukten der Kunstwissenschaft. In: Marti, Susan / Němec, Richard / Winzeler, Marius (Hgg.): Pražská Pieta v Bernu. Předmět obchodu – modla – muzejní exponát. Die Prager Pietà in Bern. Handelsgut – Götzenbild – Museumsexponat. Praha/Bern 2018 (Schriften des Berner Historischen Museums), 165–178.

Imagination der Geschichte: drei Herren in der Oberpfalz. Ein neues Licht auf die Stifterfiguren der ehemaligen Benediktinerabteikirche von Kastl wirft M. H. In: Mitropa 10. Jubiläumsausgabe. Jahresheft des Leibniz-Instituts für Geschichte und Kultur des östlichen Europa. Hg. v. Christine Gölz, Christian Lübke und Stefan Troebst. Leipzig 2018, 38–40.

Sieben Beiträge. In: Brandl, Heiko / Ludwig, Matthias / Ritter, Oliver: Der Dom zu Naumburg. Hg. von Holger Kunde, Harald Meller und Wolfgang Schenkluhn. 2 Bde. Regensburg 2018; Bd. I, 657–664 (Anbetung der Könige an der Dreikönigskapelle); Bd. II, 797–802 (Retabel auf dem Johannesaltar im Nordquerhaus – Bekehrung Pauli, Georg Lemberger zugeschrieben); 1027–1032 (Johannesschüssel); 1033–1037 (Pietà); 1037–1041 (Muttergottes im Strahlenkranz vom Westlettner); 1045–1049 (Kruzifix im Ostchor); 1049–1050 (Kruzifix auf dem Ostlettner).

Das Jodoks-Retabel in Glösa in seinen künstlerischen Verflechtungen. Reflexionen über Kunst im Kloster Chemnitz unter Abt Heinrich von Schleinitz und deren Beziehung zum Hof Herzog Georgs von Sachsen. In: Fasbender, Christoph / Mierke, Gesine (Hgg.): »quasi fundator secundus«. Der Chemnitzer Abt Heinrich von Schleinitz (1483–1522) in seiner Zeit. Tagung Chemnitz, Schlossbergmuseum, 18.–19. 1. 2013. Würzburg 2018, 87–128.

Hierzu Rezension: Sembdner, Alexander. In: Neues Achiv für sächsische Geschichte 91 (2020), 416–418. URL: https://journals.qucosa.de/nasg/article/view/364/239 (13. 4. 2022).

**2019**

St. Sebald – Ablässe, Kirchenbau und Kultbestätigung. In: Ausst.-Kat. Bilderpracht und Seelenheil. Illuminierte Urkunden aus Nürnberger Archiven und Sammlungen. Hg. von Walter Bauernfeind, Michael Diefenbacher und Christine Sauer. Nürnberg, Stadtbibliothek im Bildungscampus Nürnberg, 13. 2.–4. 5. 2019. Nürnberg 2019, 93–104.

Nürnberg und der »Schöne Stil«. Überlegungen an Beispielen der Skulptur, insbesondere zu seiner Formierung und Verwendung in den Parler-Hütten. In: Lehner, Julia (Hg.) / Bauernfeind, Martina (Red.): Politik. Macht. Kultur. Nürnberg und Lauf unter Kaiser Karl IV. und seinen Nachfolgern. Aufsatzband zur gleichnamigen Tagung vom 17. bis 19. Juni 2016. Nürnberg 2019 (Schriften des Kulturreferats der Stadt Nürnberg 5), 164–197.

Bergstädte. Zentren technischen und wirtschaftlichen Fortschritts und der künstlerischen Repräsentation im 15. und 16. Jahrhundert. In: Mitropa 11 (2019), 13–18.

Ansätze. Für die am GWZO betriebene Kunstgeschichte des Mittelalters ist »Repräsentation« ein Schlüsselbegriff. In: Mitropa 11 (2019), 64–65 (zus. mit Christian Forster).

Vorwort. In: Fajt, Jiří / Hörsch, Markus / Winzeler, Marius (Hgg.): Nürnbergs Glanz. Studien zu Architektur und Ausstattung seiner Kirchen in Mittelalter und Früher Neuzeit. Wien/Köln/Weimar 2019 (Studia Jagellonica Lipsiensia 20), 7–11.

Nürnbergs repräsentative Architektur in der Zeit Kaiser Karls IV. und ihre Bedeutung. Architekturikonografische Überlegungen am Beispiel der Frauenkirche und des Ostchors der Sebalduskirche. In: Fajt / Hörsch / Winzeler 2019 (s. o.), 63–88.

St. Jakob in Nürnberg. Architektur und frühe Ausstattung einer Deutschordenskirche. In: Fajt / Hörsch / Winzeler 2019 (s. o.), 125–176.

**2020**

Repräsentative Sakralarchitektur und ihre Ausstattung im Hochstift Eichstätt in der Zeit der Spätgotik. In: Eichstätter Diözesangeschichtsblätter 4 (2018/19) [erschienen 2020], 193–342.

**2021**

Vorwort. In: Hubel, Achim / Rüffer, Jens / Endrődi, Gábor: Meister Ludwig – Peter Parler – Anton Pilgram. Architekt und Bildhauer? Zu einem Grundproblem der Mediävistik. Ostfildern 2021 (Kompass Ostmitteleuropa 3), 7–12.

Rezensionsaufsatz zu: Kammel, Frank Matthias (Hg.): Der Deichsler-Altar. Nürnberger Kunst um 1420. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 5. Mai bis 23. Oktober 2016. Nürnberg 2016 (Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 80 S.). In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 107 (2021), 546–553.

Vorwort der Herausgeber. In: Baumbauer, Benno: Die Kirche von Eichstätt unter Fürstbischof Wilhelm von Reichenau 1464–1496. Selbstverständnis und visuelle Repräsentation eines spätmittelalterlichen Hochstifts. Wien/Köln/Weimar 2021 (Studia Jagellonica Lipsiensia 21), 9–13.

Robert Suckale und die Kunstgeschichte des östlichen Europa – eine Erinnerung. In: Mitropa 2020 [2021], 52–54 (zus. mit Jiří Fajt).

**2022**

24 Katalogbeiträge. In: Eichstätt im Spannungsfeld der Kunstzentren. Die mittelalterlichen Kunstwerke des Domschatz- und Diözesanmuseums Eichstätt. Lindenberg/Allgäu 2022, 91–93, Kat.-Nr. 3 (P171, Stehende Madonna aus Pietenfeld, 1320/1330). – 94–96, Kat.-Nr. 4 (P14, Thronende Madonna, 1330/1340). – 97–99, Kat.-Nr. 5 (P23, Apostel, 1330/1340). – 103–106, Kat.-Nr. 7 (P45, Heilige, M. 14. Jh.). – 107–109, Kat.-Nr. 8 (P1988/1, Kreuztragender Christus, 2. H. 14. Jh.). – 170–174, Kat.-Nr. 24 (B68, Leuchter mit Halbfigur der hl. Irmelgard v. Rosstal, M. 15. Jh.). – 191–194, Kat.-Nr. 29 (P1, P2, Zwei leuchtertragende Engel aus Großlellenfeld, gegen 1468). – 195–198, Kat.-Nr. 30 (P18, Hl. Michael, um 1480). –199–200, Kat.-Nr. 31 (P5, Thronender Papst Urban I.). – 201–203, Kat.-Nr. 32 (P17, Hl. Maria Magdalena, 1470/1480). – 213–215, Kat.-Nr. 36 (P34, Heilige, um 1480). – 230–233, Kat.-Nr. 39 (M50, Tafelbild der Thronenden Madonna mit Kind, umgeben von Heiligen und Engeln). – 234–235, Kat.-Nr. 40 (P50, Ehemalige Madonna, zu Johannes Ev. umgearbeitet, um 1480/1490). – 239–241, Kat.-Nr. 42 (P28, P29, Büsten zweier Heiliger, 1490/1500). – 242–244, Kat.-Nr. 43 (P6, P7, Zwei lesende Mönche, um 1480–1500). – 256–257, Kat.-Nr. 48 (P153, Krönung Marias, um 1490). – 261–264, Kat.-Nr. 50 (P47, P43, Fragmentierte Reliefs der hll. Johannes Ev. und Barbara, 1490/1500). – 265, Kat.-Nr. 51 (P162, Hl. Sebastian, um 1500). – 275–276, Kat.-Nr. 55 (P121, Salvator, um 1500/1510). – 282–285, Kat.-Nr. 57 (P48, P49, Hll. Wolfgang und Briccius, um 1500). – 298–301, Kat.-Nr. 62 (P32, P33, Maria und Johannes unter dem Kreuz, um 1510). – 305–307, Kat.-Nr. 64 (P13, Thronende Madonna mit

Kind aus Ornbau, westfälisch, um 1520). – 319–326, Kat.-Nr. 69 (P37, P38, Reliefs der Flügel des Hl.-Kreuz-Ottilien-Retabels aus Mörsach, um 1515/1518). – 332–334, Kat.-Nr. 71 (P35, P36, Hll. Willibald und Walburga, um 1520).

**2023**

Gemalte Fürsorge und Andacht. Die Wandmalereien in der Spitalkapelle. In: Hiller, Georg / Kölbl, Stefanie / Seibold, Jörg (Hgg.): Heilig-Geist-Spital Blaubeuren (1420). 600 Jahre Fürsorge und Stadtgeschichte. Blaubeuren 2022 (Blaubeurer Baujuwelen 2), 127–168 [überarbeitete und stark ergänzte Version des entsprechenden Texts in: Hörsch, Markus: Blaubeuren. Die Wandmalereien in Kloster, Stadtkirche und Spital. Mit einem Beitrag und Fotografien von Thomas Bachmann. Ulm 2005 (Ulm und Oberschwaben, Kunst und Kultur 50)].

Vom Sitzen um einen Tisch. Vielschichtige Erzählungen Hildesheimer Bildschnitzer. In: Mitropa 2021/22 [2023], 162–165.

Zwei Altarretabel in St. Godehard zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Zur Hildesheimer Schnitzkunst rund um den »Benediktmeister«. In: Lutz, Gerhard / Weyer, Angela (Hgg.): 850 Jahre St. Godehard in Hildesheim. Sammelband der interdisziplinären Tagung Hildesheim 19. – 21. 9. 2022. Petersberg b. Fulda 2023, 220–245.

Vom Nürnberger »Einfluss« in den wettinischen Gebieten – Fragen des Kunst- respektive Künstlerexports. In: Ars bavarica 92 (2023), 102–133.

Vom Naumburger Meister zu den Altarflügeln Lukas Cranachs d. Ä. Zu Funktion und Ausstattung des Marienchors des Naumburger Doms. In: Welck, Karin von / Ranft, Andreas (Hgg.): Das Cranach-Triegel-Retabel im Westchor des Naumburger Doms. Geschichte – Deutung – Wirkung. Petersberg b. Fulda 2023, 105–137.

Das Heilige Grab der Zwickauer Marienkirche. In: Thiele, Stefan / Fiedler, Uwe (Hgg.): Der Schrein der Erlösung. Das Heilige Grab aus der Chemnitzer Jakobikirche im europäischen Kontext. Sammelband des Symposiums Kunstsammlungen Chemnitz, Schlossbergmuseum, 18. 5. – 20. 5. 2022. Chemnitz 2023, 138–157.

Zisterzienserklöster im öffentlichen Raum. Die Pforte als Ort bildlicher Kommunikation. In: Schüppel, Katharina Christa / Tebel, Magdalena u. a. (Hgg.): Kunstgeschichte(n). Festschrift für Stephan Albrecht. Bamberg 2023 (Schriften aus der Fakultät Geistes- und Kulturwissenschaften der Otto-Friedrich-Universität Bamberg 44), 50–63.

**Rezensionen**

Ausst.-Kat. 300 Jahre Jesuitenkirche St. Martin in Bamberg. Hg. von Renate Baumgärtel-Fleischmann und Stefan Renczes. Bamberg 1993. In: Bericht des Historischen Vereins Bamberg 129 (1993), 375–379.

Hanemann, Regina: Johann Lorenz Fink. München 1994. In: Bericht des Historischen Vereins Bamberg 130 (1994), 322–326.

Mayer, Bernd: Johann Rudolf Bys (1662–1738). Studien zu Leben und Werk. München 1994 (Beiträge zur Kunstwissenschaft 53). In: Bericht des Historischen Vereins Bamberg 131 (1995), 470–473.

Ausst.-Kat. Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 4. 4. – 30. 6. 1996. Karlsruhe/Ostfildern-Ruit 1996. In: Kunstchronik 50 (1997), H. 2, 53–61.

Michael Wolgemut – neue Forschungen zur fränkischen Tafelmalerei des späten Mittelalters. Kolloquium in Nürnberg, 21. 2. – 22. 2. 1997. In: Kunstchronik 51 (1998), H. 2, 51–57.

Neues zur Kirche von Brou. In: Kunstchronik 51 (1998), H. 7, 328–334.

Hofkultur der Jagiellonendynastie und verwandter Fürstenhäuser/Kultura dworu jagiellonów i dworów z nimi związanych. Internationale Tagung der Katholischen Universität Lublin und des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas in Leipzig (GWZO), Lublin, 5. – 7. September 2002. In: Kunstchronik 56 (2003), H. 6, 318–324.

Tendenzen der Zisterzienser-Literatur der letzten zehn Jahre unter besonderer Berücksichtigung kunsthistorischer Studien zu den Ordensklöstern in Mitteleuropa. In: Cîteaux. Commentarii cistercienses 58 (2007), H. 1–2, 131–170.

Legitimiert durch Repräsentation? Kulturelle Integrationsstrategien von Außenseitern und Aufsteigern in Mitteleuropa vom 14. bis 18. Jahrhundert. Leipzig, Universität, 7./8. Dezember 2007. Veranstalter: Geisteswissenschaftliches Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas. In: Kunstchronik 61 (2008), H. 7, 317–324.

Ausst.-Kat. Zdaleka i zblízka. Středověké importy v moravských a slezských sbírkách. – From far and near. Medieval imports in Moravian and Silesian Collections. Hg. von Kaliopi Chamonikolá, Bearb. v. ders. und Tomáš Berger. Brünn, Moravská galerie, 30. 10. 2009 – 7. 2. 2010. Brno 2009. In: Umění LVIII (2010), 336–339.

Sowa, Hubert (Hg.): Der Bamberger Dom. Sehen – Verstehen – Nachdenken. Mit Fotografien von Bernhard Kümmelmann und Textbeiträgen von Anna Elisabeth Albrecht, Stephan Albrecht sowie zahlreichen weiteren Fachkollegen. Regensburg (Schnell + Steiner) 2016. In: Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte 37 (2019), 419–422.

Barral i Altet, Xavier / Lővei, Pál / Lucherini, Vinni / Takács, Imre: The Art of Medieval Hungary. Roma (viella) 2018 (Bibliotheca Academicae Hungariae – Roma. Studia 7). In: sehepunkte 20 (2020), Nr. 4 [15. 4. 2020]. URL: www.sehepunkte.de/2020/04/33391.html.

Hess, Daniel / Hirschfelder, Dagmar / Baum, Katja von (Hgg.): Die Gemälde des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum. Franken. Regensburg (Schnell + Steiner) 2019. In: sehepunkte 20 (2020), Nr. 6 [15. 6. 2020]. URL: www.sehepunkte.de/2020/06/33955.html.

**Journalistische Arbeiten**

Bamberger Malerei des Spätmittelalters. In: Bamberg, Fränkische Schweiz. Hamburg/Norderstedt 1996 (HB-Kunstführer 61), 89–95.

Kunst der Renaissancezeit in Nordeuropa (1400–1600). In: Prestel-Atlas der Bildenden Kunst. München 2002, 138–161.

Die Ottheinrich-Bibel – ein bedeutendes Buchkunstwerk des 15. Jahrhunderts liegt als Faksimile vor. In: Libri Pretiosi. Mitteilungen der Bibliophilen Gesellschaft Trier e.V. 5 (2002), H. 2, 27–38.

Krakau. In: Ausst.-Kat. Ferne Welten – freie Stadt. Dortmund im Mittelalter. Dortmund, 2. 4. – 16. 7. 2006. Bielefeld 2006, 358–360.

Blütezeit spätgotischer Skulptur in Krakau. In: Ausst.-Kat. Tür an Tür. Polen – Deutschland. 1000 Jahre Kunst und Geschichte. Kuratiert von Anda Rottenberg. Hg. von Małgorzata Omilanowska unter Mitarbeit von Tomasz Torbus. Berlin, Martin-Gropius-Bau, 23. 9. 2011 – 9. 1. 2012. Berlin 2011, 180–185 [zusammen mit Jiří Fajt].

Seitenblicke auf das alte Böhmen. Jagdforste und Burgen: In: Mitropa 3 (2012), 4–7.

Nürnbergs Glanz und Jakobs Schätze. In: Citykirche. Das Magazin der evang.-luth. Innenstadtgemeinden St. Egidien, St. Jakob, St. Lorenz & St. Sebald 80 (2020), Februar–März, 24–25.

Die neuen Nachbarn der Habsburger. Mit Vladislav und dessen Sohn Ludwig sicherten sich die Jagiellonen auch die Herrschaft über Böhmen und Ungarn (…). In: DAMALS. Das Magazin für Geschichte 54 (2022), H. 3, 28–33.

# Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

**Stephan Albrecht**
Lehrstuhl für Kunstgeschichte, Universität Bamberg, eine langjährige Wirkungsstätte von Markus Hörsch.

**Benno Baumbauer**
ist Sammlungsleiter für Malerei bis 1800 und Glasmalerei am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Markus Hörsch lernte er 2007 als Dozent an der FAU Erlangen-Nürnberg kennen. Eine Exkursion nach Burg Grünsberg war der Beginn einer wunderbaren Freundschaft.

**Wolfgang Brückle**
geb. 1968, studierte Kunstgeschichte und Deutsche Literatur in Marburg, Dijon und Hamburg, wo er 1996 seine Magisterarbeit und 2001 seine Promotionsschrift einreichte. Es folgten Anstellungen an der Staatsgalerie und der Universität Stuttgart, der University of Essex, den Universitäten Bern und Zürich sowie der Hochschule Luzern, wo er seit 2013 als Theorie-Dozent wirkt. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die Gegenwartskunst mit besonderer Rücksicht auf Fotografie und Authentizitätskonzepte, die Museumsgeschichte vor allem des Mittelalters und die mittelalterliche Kunst, der auch seine Dissertation gegolten hatte und mit der er die erste intensive fachliche Berührung auf einer von Markus Hörsch 1992 geleiteten Studienfahrt nach Bamberg und Nürnberg hatte – ein besonderes Erlebnis, aus dem sich eine anhaltende Freundschaft ergeben hat und an das Brückle auch noch dachte, als er in Erarbeitung des hier vorgelegten Beitrags bei Friedrich Heinrich von der Hagen auf die 1818 gedruckte Bemerkung stieß, dass das Bier in Franken so »trefflich« sei.

**Jan Dienstbier**
wurde sowohl am Fachbereich für Wahrscheinlichkeitsrechnung und mathematische Statistik an der Fakultät für Mathematik und Physik als auch am Institut für Kunstgeschichte an der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität in Prag (Univerzita Karlova) promoviert. Er arbeitet an mehreren Forschungsprojekten an den Instituten für Kunstgeschichte der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik bzw. der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität und ist Herausgeber der Zeitschrift Umění/Art. Zu seinen wissenschaftlichen Interessen gehören die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst und die mittelalterliche Buch- und Wandmalerei. Zum Thema der profanen mittelalterlichen Wandmalerei in den böhmischen Ländern, auf die sich sein Beitrag in diesem Band bezieht, hat er ein Buch geschrieben, das in diesem Jahr erscheint. Dieses Thema teilt er auch mit Markus Hörsch, mit dem ihn eine lange Freundschaft und Begegnungen bei verschiedenen Forschungsprojekten zur Kunst Mitteleuropas verbinden.

**Gábor Endrödi**
geboren 1977, arbeitete nach dem Studium der Kunstgeschichte in Budapest, Wien und Berlin sowie an der Ungarischen Nationalgalerie in Budapest. Seit 2007 lehrt er an der dortigen Eötvös Loránd Universität. Er war mehrfach Gastwissenschaftler am GWZO in Leipzig, wo er Markus Hörsch kennenlernte. Die Hauptergebnisse seiner Dissertation über Anton von Brünn gen. Pilgram sind 2021 in der Schriftenreihe »KOMPAS(S) Ostmitteleuropa« unter der Betreuung von Markus Hörsch erschienen. Sein Forschungsschwerpunkt ist die Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts im süddeutschen Sprachraum vom Elsass bis nach Siebenbürgen.

**Jiří Fajt**
studierte Kunstgeschichte an der Philosophischen Fakultät der Karls-Universität in Prag und wurde 1999 mit der Dissertationsschrift »Die westböhmische Skulptur 1400–1475« promoviert. 1988–1992 war er als Kurator am Prager Nationalmuseum tätig, 1992–2000 an der Nationalgalerie Prag, wo er 1994 als Direktor der Sammlung Alte Meister und ab 1998 als Gründungsdirektor des Zentrums für mittelalterliche Kunst wirkte. Von 2001 bis 2019 leitete er mehrere Forschungprojekte am GWZO in Leipzig. Zusammen mit Markus Hörsch ist er Herausgeber der Reihen »Studia Jagellonica Lipsiensia« und »KOMPAS(S) Ostmitteleuropa« sowie des von ihm initiierten »Handbuch der Geschichte der Kunst in Ostmitteleuropa«. 2009 habilitierte er sich an der Technischen Universität Berlin und 2011 an der Prager Karls-Universität. Sowohl am GWZO als auch an der Prager Nationalgalerie, deren Generaldirektor er von 2014 bis 2019 war, konzipierte er zahlreiche internationale Ausstellungen zur mittelalterlichen, frühneuzeitlichen und zur modernen bzw. zeitgenössischen Kunst. Seit 2021 ist Fajt an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden als Head of International Affairs tätig.

**Christian Forster**
studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Denkmalpflege in Bamberg (unter anderem bei Markus Hörsch), Leipzig und Berlin und wurde an der Technischen Universität Berlin (bei Robert Suckale) promoviert. Seine Dissertation behandelt die Damenstiftskirche im elsässischen Andlau und ihre romanische Bauskulptur. Im Mittelpunkt seiner Forschungen stehen mittelalterliche Profan- und Sakralbauten und die damit verknüpften baugeschichtlichen und Nutzungsfragen. Nach mehreren beruflichen Stationen, darunter am GWZO in Leipzig, ist er seit 2024 am Thüringischen Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie, Abteilung Inventarisation/Führung Denkmalbuch angestellt.

**Wilfried Franzen**
ist seit 2008 am Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) tätig und dort für den Bereich »Publizieren« verantwortlich. Gemeinsam mit Jiří Fajt gibt er das »Handbuch zur Geschichte der Kunst in Ostmitteleuropa« heraus. Markus Hörsch lernte er in den 1990ern während seines Studiums in Bamberg kennen. Schon damals beeindruckte ihn Hörschs außergewöhnliche Kennerschaft. Ihrem gemeinsamen Doktorvater Robert Suckale und dessen Interesse an Ostmitteleuropa ist es zuzuschreiben, dass beide dann viele Jahre später am GWZO zusammenarbeiten sollten.

**Tobias Frese**
studierte Kunstgeschichte, Theologie, Geschichte und Philosophie an den Universitäten Bamberg und Frankfurt a. M. Er ist als akademischer Rat am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Universität Heidelberg beschäftigt, wo er mit der Arbeit »Bilder der Christophanie. Ambiguität, Liminalität und Konversion« habilitiert wurde. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der mittelalterlichen Kunstgeschichte (Bild und Liturgie/Theologie, Schriftbildlichkeit, Materialität und Präsenz). Das Interesse an der Kunst, Kultur und Theologie der Zisterzienser verbindet ihn seit langem mit Markus Hörsch, der seine erste Monografie zur »Bildkritik des Bernhard von Clairvaux. Die Apologia im monastischen Diskurs« herausgegeben hat.

**Zoltán Gyalókay**
studierte Kunstgeschichte an der Katholischen Universität von Lublin und der Jagiellonen Universität/Uniwersytet Jagielloński in Krakau. Er ist Assistenzprofessor im Institut für Kunstgeschichte der Universität Warschau. Forschungsschwerpunkte: Bildschnitzerei und Tafelmalerei in Mitteleuropa, künstlerischer Austausch, Bildrezeption im Heiligenkult im Mittelalter und in der frühen Neuzeit.

**Simone Hespers**
Wissenschaftliche Mitarbeiterin am FAU Kompetenzzentrum für interdisziplinäre Wissenschaftsreflexion (ZIWIS), Universität Erlangen-Nürnberg. Sie studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie an den Universitäten Bamberg, Kiel und Erlangen-Nürnberg. In Bamberg besuchte sie die vielseitigen Lehrveranstaltungen von Markus Hörsch und nahm begeistert an seinen (das physische Durchhaltevermögen bisweilen herausfordernden) Exkursionen teil. Die Promotion in Erlangen mit einer Arbeit zum Begriff Kulturtransfer führte sie erneut in die Nähe der Forschungen von Markus Hörsch. Ihr derzeitiges Forschungsinteresse gilt den Überschneidungen von kunsthistorischen und populärkulturellen Bildwelten.

**Markus Leo Mock**
geboren am Fuß der Fränkischen Rhön, Studium der Kunstgeschichte, Mittelalterlichen und Neueren Geschichte, zunächst an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg bei Markus Hörsch, danach in Berlin, seit 2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter am CVMA Deutschland Potsdam, Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften.

**Stefan Roller**
Studium der Kunstgeschichte, Bauforschung und Literaturwissenschaft an den Universitäten Karlsruhe und Bamberg (1983–1990), Promotion an der TU Berlin bei Robert Suckale (1994). An der Universität Bamberg lernte ich Markus Hörsch kennen, mit dem mich seitdem eine enge Freundschaft und das gemeinsame Interesse an der mittelalterlichen, insbesondere der fränkischen und Nürnberger Kunstgeschichte verbindet. Der Mitwirkung am DFG-Forschungsprojekt »Fränkische Tafelmalerei vor Dürer« (1996–1999) folgte bis September 2000 zusammen mit Jiří Fajt die Mitarbeit am GWZO Leipzig im Projekt »Kunst und Kultur der Jagiellonen«. Anschließend Kurator am Ulmer Museum (Ausstellungen z. B. »Michel Erhart und Jörg Syrlin d. Ä.«, 2002). Seit September 2006 Leiter der Abteilung Mittelalter an der Liebieghaus Skulpturensammlung in Frankfurt am Main (Ausstellungen z. B. »Niclaus Gerhaert«, 2011/12, »Die große Illusion«, 2014/15, »Fantastische Welten«, 2014/15, »Mission Rimini« 2021/22).

**Theo Schley**
studierte Geschichte in Leipzig (B. A., Abschluss 2013), Paris (M. A., Abschluss 2016) und Strasbourg (M. A. Abschluss 2017). Im Dezember 2023 wurde er an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und der École des hautes études en sciences sociales Paris (EHESS) in einem Cotutelle-Verfahren promoviert mit einer Arbeit über die Beziehungen der Prager Bürgerelite und König Johanns von Luxemburg (1310–1346). 2011 bis 2017 war Theo Schley studentische, ab 2018 wissenschaftliche Hilfskraft, von 2019 bis 2023 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) in Leipzig. Hier lernte er Markus Hörsch und seine kunsthistorischen Kolleginnen und Kollegen kennen. Zahlreiche Exkursionen, Gespräche und gemeinsame Arbeiten stifteten eine lange Freundschaft und inspirierten Theo Schley zu seiner Doktorarbeit.

**Lothar Schultes**
studierte in Wien Bildhauerei, Archäologie und Kunstgeschichte. Er leitete bis 2020 die Kunstsammlungen des OÖ. Landesmuseums in Linz und lehrte an der Kunstuniversität Linz und der Universität Graz. Seine zahlreichen Ausstellungen und Publikationen reichen vom Mittelalter bis zur Moderne. Er war 2002 Leiter des landesweiten Gotik-Projekts, 2009 kuratierte er die Ausstellung »Sehnsucht Natur-Landschaften Europas« für die Kulturhauptstädte Linz und Vilnius. Er war Mitarbeiter an der »Geschichte der bildenden Kunst in Österreich«, mehreren Lexika und am Oberösterreich Archiv. Mit Markus Hörsch verbinden ihn viele gemeinsame Interessen und eine jahrelange Freundschaft.

**Heidrun Stein-Kecks**
Nach dem Studium der Kunstgeschichte und Romanistik in Regensburg und Wien ging sie als Postdoc mit einem Länderstipendium ans Zentralinstitut für Kunstgeschichte nach München, dann als Stipendiatin zum Projekt »Die Kirchen von Siena« an das Deutsche Kunsthistorische Institut nach Florenz (Max-Planck-Institut). Eine wissenschaftliche Assistentenstelle holte sie zurück nach Regensburg (Habilitation 1997). Seit 1999 Professur für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, seit 2022 dort Senior Professor of History of Arts. Die Klosterbaukunst verbindet sie seit langem mit Markus Hörsch, ebenso wie gemeinsame Exkursionen mit Studierenden der FAU durch Tschechien, Polen und die Slowakei.

**Thomasz Torbus**
studierte in Warschau und Hamburg Kunstgeschichte, Völkerkunde und Altamerikanistik, seit 2010 Professor am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Danzig (Gdańsk). Spezialgebiete – mittelalterliche und frühneuzeitliche Architekturgeschichte, darunter die des Deutschen Ordens oder der Jagiellonen sowie die Problematik der Rekonstruktionen von Baudenkmälern im 19. und 20. Jh. 2000–2012 arbeitete er am Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) in Leipzig – hier in zwei Forschungsprojekten zusammen mit Markus Hörsch, mit dem ihn langjährige Freundschaft und gemeinsame wissenschaftliche Leidenschaften verbinden.

**Gerhard Weilandt**
2011–2023 Lehrstuhlinhaber an der Universität Greifswald, Schwerpunkte der Forschung: Kunstgeschichte des Mittelalters von der Ottonenzeit bis zur Spätgotik, Sozialgeschichte der Kunst, Künstlerwerkstatt der Spätgotik, Bildfunktionen und Sakraltopografie des Mittelalters und der Renaissance, Kunstgeschichte des Ostseeraums, Digitale Kunstgeschichte. Derzeitiges Forschungsprojekt: Die Skulpturen des Bamberger Domes (Bd. 1 erschienen 2022; Bd. 2 in Vorbereitung). Über die Beschäftigung mit Bamberg gibt es enge Berührungspunkte mit den Forschungen von Markus Hörsch, wie überhaupt die Kunstgeschichte Frankens – neben Bamberg vor allem Nürnberg – ein gemeinsames Forschungsgebiet ist, geprägt nicht zuletzt durch die gemeinsame enge Beziehung zu Robert Suckale.

**Richard Wientzek**
geboren 1970, Zeichner und Maler. 1992–2000 Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Niederlandistik in Bamberg und Amsterdam. Richard Wientzek lebt und arbeitet in Bamberg. Viele Impulse aus Seminaren, Exkursionen und Gesprächen mit Markus Hörsch prägten Wientzeks Interesse für historische Bildtraditionen und deren Transformierung in eine zeitgenössische Ästhetik.

# Ortsregister


**A**

Aachen | Domschatzkammer 54, 66
Aachen | Münster, Dom, ehem. Pfalzkapelle 37, 46 49, 53 f., 56, 107, 110
Aachen | St. Adalbert 54
Aachen | Stadttor 56
Abbéville 215
Abtsdorf | St. Philippus und Jakobus 169–173, 179 f., 186, 192
Admont | Benediktinerstift 260, 265
Admont | Stiftsbibliothek 260
Alençon | Notre-Dame 222
Altenburg 125
Altreichenau (Stare Bogaczowice) 300
Altsohl (Zvolen) 205–207
Altzelle, Kloster 77
Amsterdam | Rijksmuseum 241, 251–254
Antwerpen 148, 228, 241, 252, 255, 268, 278
Aranda de Duero | Santa Maria 218
Assisi | San Francesco 144
Auspitz/Hustopeče 12
Auxerre | Kathedrale Saint-Ètienne 214 f.
Augsburg | Dom Mariä Heimsuchung 30 f., 221
Augsburg | Staatsgalerie Altdeutsche Meister 193
Avignon 19 f., 97 f., 290, 301

**B**

Bacharach | Winandturm 206, 208
Bamberg | Martinskirche 241
Bamberg | Otto-Friedrich-Universität 12
Barcelona | Santa Maria del Mar 218
Barcelona | Santa Maria del Pi 218
Bartfeld (Bardejov, Bártfa) | Ägidiuskirche 242–244, 246–248
Basel 142, 175, 275
Basel | Münster 219
Benediktbeuern, Kloster 148
Berlin | Akademie der Wissenschaften 281
Berlin | Bode-Museum 259, 265
Berlin | Staatliche Museen zu Berlin 147
Bernburg 23–26
Betancuria (Fuerte Ventura) | Nuestra Señora de la Peña 230, 237
Beauvais | Kathedrale Saint-Pierre 215–217
Blatna (Blatná) | Burg 169, 209
Blaubeuren | Kloster (Badhaus) 204–207
Böhmisch Aicha (Český Dub) 199
Bologna | Museo Civico Medievale 227, 230
Bonn | Münster 54
Bonn | Sammlung Virnich 67
Bordeaux | Kathedrale Saint-André 214
Boston | Museum of Fine Arts 228, 232
Bourg-en-Bresse (→ Brou)
Braunschweig 25
Breslau 248, 280–284, 286 f., 289–291, 293–295, 301
Breslau (Wrocław) | Archiwum Pánstwowe 300
Breslau (Wrocław) | Dominikanerkirche St. Adalbert 289
Breslau (Wrocław) | Elisabethkirche 248, 284
Breslau (Wrocław) | Haus am Ring 294
Breslau (Wrocław) | Maria auf dem Sande (Sandstift) 284 f., 300
Breslau (Wrocław) | Königliches Museum für Kunst und Alterthümer (Museum der Antiken und Alterthümer, Gemäldegalerie der Universität) 288
Breslau (Wrocław) | Kreuzkirche 295
Breslau (Wrocław) | Muzeum Narodowe 287
Breslau (Wrocław) | Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer 67
Breslau (Wrocław) | Ständegalerie 300
Breslau (Wrocław) | St. Barbara 283
Breslau (Wrocław) | St. Hedwig und Klara (Klarenkirche) 290
Brügge 225–227, 233 f., 236–238
Brou (Bourg-en-Bresse) | Saint-Nicolas-de-Tolentin 165
Brünn (Brno) 135, 139, 156, 209
Brüssel | Atomium 303
Brüssel | Musée des Beaux-Arts de Bruxelles 17
Buda 144
Budapest | Ungarische Nationalgalerie (Magyar Nemzeti Galéria, Szépművészeti Múzeum) 247
Bunzlau (Stará Boleslav) 141
Burghausen 193
Burgos | Kathedrale Santa María 218
Bursfelde 70, 84

**C**

Cadolzburg 37
Calais 230, 234
Cammin 80, 89
Caudebec-en-Caux | Notre-Dame 222
Champmol | Kartause 214
Chartres | Kathedrale Notre-Dame 213
Chicago | Art Institute 143
Chorin | Zisterzienserkloster 106–123
Centula-St. Riquier (→ Saint-Riquier)
Cîteaux | Zisterzienserabtei 126
Clerques | Saint-Barthélémy 230, 240 f.
Constappel (Weistropp-Constappel) | St. Nikolai 286, 300
Corvey, Abtei, Stift 107, 110, 111
Covignano (Rimini) | Santa Maria delle Grazie 225
Crailsheim | St. Johannes 43, 45, 64

**D**

Danzig (Gdańsk) | Artushof 251
Danzig (Gdańsk) | Franziskanerkirche 159
Danzig (Gdańsk) | Marienkirche 159–161
Danzig (Gdańsk) | Stockturm 159, 161, 163
Darmstadt | Hessisches Landesmuseum 67
Deutz 51, 53, 66
Dieppe | Saint-Jacques 214
Dillingen 12
Doberan | Zisterzienserkloster 120, 129, 131 f., 135
Dortmund 230
Dresden | Staatliche Kunstsammlungen, Rüstkammer 20, 35
Düsseldorf | Kurfürstliche Galerie 285

**E**

Eger (Cheb) 95
Eichstätt 275
Elbing (Elbląg) | Corpus-Christi-Kirche 130
Elbing (Elbląg) | Birgittenkloster 159
Emilia Romagna 222
Erfurt 21
Erfurt | Dom St. Marien 72, 221, 299
Erfurt | St. Leonhard 69

Erfurt | St. Petri 68–71, 80–83, 86, 88
Erfurt | St. Severi 77, 78
Erlangen 12, 49, 64, 188, 193, 281, 299, 315
Esslingen | Frauenkirche 219
Estella | San Sepulcro 218
Esztergom (Gran) | Christliches Museum (Keresztény Múzeum) 249
Évreux | Kathedrale Notre-Dame 215

**F**

Florenz | Dom S. Maria del Fiore 222
Florenz | Santa Maria Novella 215
Foix 290, 301
Frankfurt am Main | Liebieghaus 149, 157, 225–227, 241
Frankfurt am Main | Städel-Museum 145 f., 149 f., 241
Frankfurt am Main | St. Bartholomäus 61, 221
Franzensburg 141
Freiberg | St. Marien 219, 291, 300
Freiburg | Münster Unserer Lieben Frau 219–221
Freising | Diözesanmuseum 241
Freising | Dom 145, 150–152

**G**

Gebertsham | Heilig Kreuz 184 f.
Gengenbach | Abtei St. Maria 228
Gent | St. Bavo 241, 233
Genua 234
Giebichenstein | Burg 22
Glanshammer 230
Gleichen | Burg 83
Gleichenstein | Burg 83
Glogau (Głogów) 281
Glogau (Głogów) | Franziskanerkloster 282
Görlitz | Rathaus 293, 301
Gottorf (→ Schleswig)
Grabenstätt | Johanneskirche 183 f.
Gran (→ Esztergom)
Graz | Hofkirche St. Ägidius 48
Greimharting | St. Peter und Leonhard 183 f.
Grimbergen | Prämonstratenserabtei 234
Großgmain 175, 184–188, 193
Groß Meseritsch (Velký Meziříčí) 130
Grüssau (Krzeszów) 300

**H**

Haderslev | Marienkirche, ehem. Kollegiatkapitelkirche 234
Halberstadt | Dom 129
Halle (Saale) 281
Hannover | Niedersächsisches Landesmuseum 228, 234
Havelberg 25
Heidelberg | Universitätsbibliothek 157, 193, 279
Heiligkreuz (→ Trostberg)
Heilsbronn | Zisterzienserkloster 129
Helmstedt | St. Marienberg 25
Hirsau 69
Huesca | Kathedrale Transfiguración del Señor 221

**I**

Ichtershausen | Zisterzienserinnenkloster St. Georg und Marien 81, 87, 89
Ickelheim | St. Georg 64
Ingolstadt | Liebfrauenkirche 149
Ingolstadt | Schloß Sandizell 149
Innsbruck 35, 45
Isola Bella 227, 231, 234, 241

**J**

Jerusalem | Grabeskirche 113
Jervaulx | Zisterzienserkloster 119

**K**

Kammer (→ Traunstein)
Kanitz (Dolní Kounice) 194–209
Kanitz (Dolní Kounice) | Prämonstratenserinnenkloster Rosa Coeli 195
Karlstein (Karlštejn) | Burg 18 f., 28
Katharinental 265
Kaunas (Kowno) 162 f.
Kempten | Altes Zollamt 196
Klausenburg (Cluj-Napoca) 243
Kleinschwarzenlohe 37
Klingenberg (Zvíkov) 196
Klosterbruck (Louka) 140 f.
Klosterneuburg 46, 47, 53, 150
Köln | Dom St. Petrus 128, 213, 219
Köln | St. Barbara (Kartause) 60, 61
Köln | St. Columba 52
Köln | St. Gereon 54, 66
Köln | Wallraf-Richartz-Museum 55
Königsberg 251
Königslutter | Stiftskirche 77
Konstanz 12
Karakau (Krakow) 244, 246–248
Krakau (Krakow) | Kathedrale (Wawel-Kathedrale) St. Stanislaus und Wenzeslaus 245, 247, 252
Krakau (Krakow) | Königsschloss 162
Krakau (Krakow) | Marienkirche 244
Kressenbrunn (Groissenbrunn) 131 f.
Kummerow (Komorowo) 162
Kuttenberg (Kutná Hora) 94, 102

**L**

La Chaise-Dieu | Saint-Robert 214
Laguardia | Santa María de los Reyes 218
Laguardia | San Pedro 218
Launiowitz (Louňovice) 195
Landshut-Achdorf | St. Margaret 241
Langensalza (Bad Langensalza) | St. Bonifacii 219
Langheim Zisterzienserkloster 187
Lask (Łask) | Stiftskirche 162
Laufen 169 f., 184 f., 188, 191–193
Laxenburg 141
Leipzig 286, 300
Leitmeritz (Litoměřice) 97
Leitomischl (Litomišl) 21, 31
Lemberg (Lwiw/Львів, Lwów) 244
León | Kathedrale Santa María de Regla 217 f.
Leubus (Lubiąż) | Zisterzienserkloster 285 f., 300
Leubus (Lubiąż) | Fürstenkapelle 286
Liegnitz (Legnica) | St. Peter und Paul 282
Limburg | Pfarrkirche 230
Linz 186
Liverpool | Walker Art Gallery 241
Loccum | Zisterzienserkloster 119
London | British Museum 144, 165, 203
London | Victoria and Albert Museum 29, 228, 240
Lorch am Rhein 228, 233
Lothringen 126
Louviers | Notre-Dame 165
Löwen (Leuven, Louvain) 277
Löwenberg (Lwówek Śląski) 289
Lucca 31
Lützen | Bischöfliches Schloss 20, 35
Lummen | Onze-Lieve-Vrouw van de Beukenboom 228, 235
Lützendorf | Vierzehn Heiligen 187
Lyon | Kathedrale Saint-Jean-Baptiste 214

## M

Magdeburg | Dom St. Mauritius 21–27, 78, 219 f.
Mailand | Dom Santa Maria 290
Mailand | Santa Maria Podone 227, 231, 234
Mainz | Liebfrauenkirche (St. Maria ad Gradus) 219, 221
Mainz | St. Alban 77
Małomożejków (Murawanka/Мураванка) 162
Mannheim 300
Mantes | Stiftskirche (Collégiale) Notre-Dame 214
Marburg | St. Elisabeth 26
Mariakäppel 228
Marienburg (Zamek w Malborku) 290, 301
Mariental, Zisterzienserkloster 119
Marzoll | St. Valentin 193
Mattsee 184 f.
Mauthausen (Piding) 183
Meaux | Kathedrale Saint-Ètienne 214
Meißen | Dom St. Johannis und St. Donatus 221
Mende 131, 278
Merseburg | Dom St. Johannes und St. Laurentius 20, 22–24, 31, 75, 84
Merseburg | St. Maximi 20, 35
Metz | Musée de La Cour d'Or 65
Minneapolis (Minnesota) 308
Mohrungen (Morąg) 167
Mühlhausen 83, 89, 99
München | Alte Pinakothek 52
München | Bayerisches Nationalmuseum 193, 241
München | Löwenturm 199 f.
München | Neues Schloss Schleißheim 300, 283 f.
München | Schloss Lustheim 300
München | St. Peter 199

## N

Nantes | Kathedrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul 215
Naumburg | Dom St. Peter und Paul 73, 77, 289, 293
Neumarkt (Środa Śląska) | Pfarrkirche St. Andreas 291, 301
Neu Sandez (Nowy Sącz) 244, 246, 248, 249
Neusohl (Banská Bystrica) | Thurzo-Haus (Thurzov dom) 203
Neuss 47
New York | The Metropolitan Museum of Art 240, 241
Niederlande 152, 225–238
Niederorschel | Kloster Reifenstein 80, 89
Nordhausen 293, 301
Northeim 228
Nürnberg 19, 25 f., 36 f., 42, 45–49, 60, 145, 148 f., 169, 186, 219, 237, 241, 248, 284, 289
Nürnberg | Augustinerkirche St. Veit 42
Nürnberg | Kaiserburg, Burgkapelle 37–44, 58 f.
Nürnberg | Frauenkirche 13, 27, 31 37, 67, 222
Nürnberg | Friedenskirche 64
Nürnberg | Germanisches Nationalmuseum 57, 64, 65, 241, 288
Nürnberg | Heilig-Geist-Spital 28, 65
Nürnberg | Kunstsammlungen der Stadt Nürnberg 37, 40–42, 64
Nürnberg | Rathaus 148
Nürnberg | Stadtarchiv 37, 42, 64
Nürnberg | St. Lorenz 26, 42–44, 46 f., 64 f., 221
Nürnberg | St. Sebald 67, 148, 221

## O

Oberkrain (Gorenjska) 199
Ostermiething 206
Öttingen 169
Olmütz (Olomouc) 196, 292, 301
Orvieto | Kathedrale Santa Maria Assunta 222
Oud-Zevenaar | Sint-Martinuskerk 230
Oxford | Ashmolean Museum 240

## P

Paderborn 219
Pamplona | San Cernin 218
Paris | Kathedrale Notre-Dame 213 f., 222 f.
Paris | Konvent der Carmeliten (Couvents des Carmes Barrés) 214
Paris | Konvent der Cölestiner (Couvent de Célestins) 214
Paris | Musée des Arts Décoratifs 228, 232
Paris | Musée du Louvre 17, 67, 240, 283
Paris | Musée des Monuments français (Musée des monumens français) 283, 285
Paris | Panthéon 303, 313
Paris | Saint-Augustin (Couvent des Grands-Augustins) 214
Paris | Saint-Germain-l'Auxerrois 222
Paris | Saint-Denis 76, 125, 213
Paris | Saint-Jacques-de-l'Hôpital 214
Paris | Saint-Sépulcre 214
Paris | St. Viktor (Saint-Victor) 127
Passau 169, 186
Piacenza 222
Piding 183, 185
Pirna 20
Pisa 31
Pleißengau 125
Pforte → Schulpforte
Porta → Schulpforte
Prag (Praha) 19 f., 26, 28 f., 31, 33, 90–99, 219, 222, 287
Prag (Praha) | Ägidienkirche 95
Prag (Praha) | Altstädter Ring 91–93, 95 f., 96, 99, 101
Prag (Praha) | Dom St. Veit 31
Prag (Praha) | Galluskirche 91 f.
Prag (Praha) | Gallusmarkt 92
Prag (Praha) | Haus zur Steinglocke 93–95, 102
Prag (Praha) | Maria-Schnee-Kirche 65
Prag (Praha) | Peterskirche am Pořič 92
Prag (Praha) | Rathaus 92 f., 99
Prag (Praha) | St. Michael 42
Prag (Praha) | St. Nikolaus 91–93
Prag (Praha) | Teynhof 92 f., 96, 99
Prag (Praha) | Unser Lieben Frau vor dem Teyn (Teynkirche) 90–94, 99
Prag (Praha) | Vyšehrad (Wyschehrad) 91 f., 94 f., 97–99

## R

Raudnitz (Roudnice nad Labem) | Burg 29
Ravenna 77
Raitenhaslach 193
Regensburg 37, 186, 221
Regensburg | Dom St. Petrus 221
Regensburg | Minoritenkirche 192
Reichenhall (Bad Reichenhall) 192 f.
Reifenstein | Zisterzienserkloster 80
Reims | Kathedrale Notre-Dame 65, 219, 221, 223
Richmond | Virginia Museum of Art 240
Rimini | San Francesco 227, 229
Rokitzan (Rokycany) 29
Rom 20 f., 31, 46, 139, 222, 299
Rouen | Kathedrale Notre-Dame 214 f.
Rouen | Saint-Maclou 125, 222
Rouen | Saint-Ouen 125

## S

Saar (Žďár nad Sazavou) | Zisterzienser-kloster 119
Saaldorf 169 f., 192
Saint-Omer (Pas-de-Calais) | Musée de l'Hôtel Sandelin 230, 234, 241

Saint-Omer (Pas-de-Calais) | Notre-Dame 230, 234, 241
Saint-Riquier (Centula) | Abteikirche 107, 111, 215
Saint-Sulpice-de-Favières 214
Salzburg 46, 169, 184, 186, 191, 260
Salzburghofen (Freilassing) 169 f., 192
Sandez (→ Neu Sandez, Nowy Sącz)
Sangüesa | San Salvador 218
Santiago de Compostela 213
Schaffhausen | Kloster Allerheiligen 77
Schintau (Šintava) 151
Schleißheim (→ München)
Schleswig | Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf 241
Schmölln 125
Schulpforte (Pforte, Porta) 124–135
Schwabach | Stadtkirche, St. Martin und St. Johannes 42 f., 64
Schwabstedt | St. Jacobi 234
Schwäbisch Gmünd | Heilig-Kreuz-Kirche 219, 221
Schwäbisch Hall 228
Schwaz | Schloss Freundsberg 196
Schwerte | St. Viktor 228
Schweidnitz (Świdnica) 290
Seelau (Želiv) 195
Seckau 44, 59
Senlis | Kathedrale Notre-Dame 215, 217
Sens | Kathedrale Saint-Ètienne 215, 217
Sevilla | Kathedrale Santa María de la Sede 218
Siena | Kathedrale Santa Maria Assunta 222
Sluis (→ Brügge)
Stockholm | Nationalmuseum 300
Stolp (Słupsk) 80, 88
Straßburg | Alt-Sankt-Peter 271
Straßburg | Bibliothèque Nationale et Universitaire 265
Straßburg | Münster 213, 223, 260
Streichen (Schleching) | Servatiuskirche 184
Striegau (Strzegom) | St. Peter und Paul 291, 301
Stuhlweißenburg (Székesfehérvár) 142
Stuttgart | Württembergisches Landesmuseum 157
Sulzbach 294
Supraśl 162, 164
Surheim 169
Synkowicze (Synkoviči/Сынковічы) 162

## T

Tangermünde 20
Taus (Domažlice) 97, 169
Teisendorf 191, 193
Tettenhausen | St. Florian 193
Thorn (Thoruń) | St. Jakob 129 f., 133, 301
Tirol | Schloss Tirol 28
Tittmoning 191
Toledo | Santa María de la Asunción 218
Tonna 83
Toul | Kathedrale Saint-Ètienne 215, 221
Toulouse | Kathedrale Saint-Ètienne 214, 221
Tours | Kathedrale Saint-Gatien 215
Tournai 236
Traunstein (Kammer) St. Johannes 184 f.
Trier | Dom, St. Peter 54
Trier | Liebfrauenkirche 192
Trostberg 184 f.
Troyes | Kathedrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul 215, 217, 222
Troyes | Saint-Urbain 222
Turin 309, 311

## U

Ujue | Santa Maria 218
Ulm | Münster Unserer Lieben Frau 219
Uslar (Northeim) 228

## V

Valladolid | San Pablo 218
Vendôme | Sainte-Trinité 215 f.
Venedig | Fondaco dei Tedeschi 149
Vienne 91, 94 f.
Villiers 122
Vilnius (→ Wilna)
Vitoria-Gasteiz | Kathedrale S. María 218
Vitoria-Gasteiz | San Miguel 218
Vitoria-Gasteiz | San Pedro 218
Vorau | Augustiner-Chorherrenstift 65

## W

Waging | St. Laurentius 193
Walkenried | Zisterzienserkloster 125
Warschau (Warszawa) 162, 164, 230, 290
Warschau (Warszawa) | Muzeum Narodowe w Warszawie 227 f., 254, 283, 286, 291 f.
Wechselburg | Augustiner-Chorherrenstift 74 f.
Weil der Stadt 157
Weißenburg (Elsass) 76
Weistropp-Constappel (→ Constappel)
Werden | Abtei 107, 312
Westerndorf | St. Peter 192
Wetzlar | Unserer Lieben Frau 219
Widdern 241
Wien 38, 45–47, 139, 141, 143, 147–152, 285, 287
Wien | Albertina 143 f., 147, 149, 156
Wien | Burg (Burgkapelle) 141, 156
Wien | Dom St. Stephan 140 f., 214, 222
Wien | Freisinger Hof 150
Wien | Hacking b. Wien 150
Wien | Hofburgkapelle (→ Burgkapelle)
Wien | Karmeliterkirche 150
Wien | Kunsthistorisches Museum 241
Wien | Michaelerkirche 150, 152
Wien | Österreichische Galerie, Belvedere 139, 141, 144–147, 149–151, 175, 187
Wien | Österreichische Nationalbibliothek 35, 47, 261
Wien | Widmertor 149 f.
Wiener Neustadt 37, 39, 45 f., 48, 143, 186
Wiener Neustadt | Burgkirche St. Georg 37
Wiesbaden | Stadtmuseum 228, 233
Williamstown (Massachusetts) 311
Wilna (Vilnius) | St. Anna-Kirche 161–165
Wimpfen im Tal | St. Peter 218 f.
Wittenberg 278
Wonneberg | St. Leonhard 193
Worms | Dom St. Peter 219
Würzburg 195

## Y

Yorkshire 119

## Z

Zeitz 129
Zittau | Franziskanerkloster 206
Znaim (Znojmo) | Annenkapelle 140
Znaim (Znojmo) | St. Nikolaus 140–142
Znaim (Znojmo) | Wenzelskapelle 139–141, 156
Zürich | Zentralbibliothek 293
Zweibrücken 300

# Personenregister


## A

Adam von St. Viktor (um 1110–1192?) 127 f., 132, 135

Adelheid von Burgund (931/932–999) Kgn. und Ksn. des HRR 78

Adelphus, Johannes (gen. Muling) (gest. nach 5. 8. 1523) 279

Albert von Dubá 97

Albert von Sternberg (um 1333–1380), Bf. von Schwerin, Bf. von Leitomischl (Litomišl), EB. von Magdeburg 21

Alberti, Leon Battista (1404–1472) 215

Albrecht der Stolze (1158–1195), Mgf. von Meißen 77

Albrecht III. (1349–1395), Hzg. von Österreich, Kärnten, Steiermark und Krain, Gf. von Tirol 28

Albrecht (V.) II. (1397–1439), Hzg. von Österreich, Kg. des HRR, von Ungarn, Kroatien und Böhmen 141 f., 157

Albrecht IV. (gen. der Weise) (1447–1508), Hzg. von Bayern 45

Albrecht von Mansfeld (gest. 1357), Bf. von Halberstadt, Elekt von Merseburg 19

Alexander I. der Jagiellone (Aleksander Jagiellończyk) (1461–1506), Grfst. von Litauen, Kg. von Polen 159, 162, 165, 167

Alnpeck, Anna von (gest. 1541) 286, 300

Alnpeck, Apollonia (1456–1526) (→ Wiedebach, Apollonia von)

d'Alton, Eduard (1772–1840) 301

Amstetter, Gustav Ludwig Heinrich von (1800–1875) 290

Andreas (1254–1300), OB, Abt von St. Peter und Paul, Erfurt 76

Anna von Böhmen (1366–1394), Kgn. von England 21

Anna von Kittlitz 294

Anna Přemyslovná (1290–1313), Kgn. von Böhmen 98

Anselm von Canterbury (um 1033–1109), EB. von Canterbury 265

Antonis van Oppergehen (→ Obbergen, Anton van)

Aspelt, Peter von (um 1245–1320), EB. von Mainz 71, 94 f.

## B

Bach, Karl Daniel Friedrich (1756–1828) 292, 301

Balthasar (1336–1406), Mgf. von Meißen 20

Bardenhewer, Anton (1857–1939) 49, 66 f.

Barfuß, Carl jun. (1912–1988) 64

Barfuß, Karl sen. (1875–nach 1955) 64

Báthory (→ Stephan Báthory)

Bavor, OB, Abt von Kloster Břežnov 91, 95, 97, 102

Becmann, Johann Christoph (1641–1717) 123

Berenger von Meldingen 71

Bernhard von Clairvaux (1090–1153), OCist, Abt von Clairvaux 260

Bertha von Lohra (→ Ernst III. von Gleichen-Velseck)

Bernwaldt, Stanislaus (gest. 1508) 290

Blanche de Valois (Blanca Margarete von Valois, Markéta Blanka z Valois) (1316/17–1348), Kgn. von Böhmen und Ksn. des HRR 65

Bohusch von Merica 102

Borromeo, Vitaliano I. (gest. 1449) 228, 234

Botticelli, Sandro (1445–1510) 308

Böttiger, Karl August (1760–1835) 282, 300

Bořivoj I. Přemysl (852/855–888/890), Hz. von Böhmen 92, 94

Bräuer, Karl 293 f.

Braune, Heinz (Hans Heinrich Braune-Krickau) (1880–1957) 300

Brant, Sebastian (1457/58–1521) 268, 276, 278

Brun, Elisabeth (gest. 1433) 71, 87

Brun, Heinrich (gest. 1425) 71, 87

Buchkremer, Joseph (1864–1949) 66

Bučice (Bucziczer), Martin von 140

Bučice (Bucziczer), Katharina von 140

Burchard II. von Scharzfeld (gest. 1233) 79 f.

Burgkmair, Hans (1473–1531) 193

Burian, Zdeněk (1905–1981) 314

Büsching, Anton Friedrich (1724–1793) 281

Büsching, Johann Gustav Gottlieb (1783–1829) 280–297, 299–301

Büsching, Karoline 281 f., 300

## C

Carracci, Annibale (1560–1609) 307

Chambiges, Martin (1460–1532) 217

Chambiges, Pierre (gest. 1544) 217

Cock, Hieronymus (um 1510–1570) 252

Collaert, Adriaen (um 1560–1618) 253

Conrad von Hainburg (Haimburg) (gest. 1360), OCart 27, 31, 132

Cort, Cornelis (1533–1578) 252 f., 255

Corvinus, Matthias (→ Matthias Corvinus)

Cranach d. Ä., Lucas (1472–1553) 285–288, 292, 300

Czebinger, Walther 157

## D

Dagobert I. (um 608/610–638), Kg. der Franken 76 f., 83, 88

Dahlen, Adam (s. 1662–1681), OB, Abt von St. Peter und Paul, Erfurt 80

Daroca, Johanna von (1375–1407) 301

Depardieu, Gérard (*1948) 308 f.

Dietrich von Portitz (um 1300–1367), EB. von Magdeburg 21

Dillis, Johann Georg von (1759–1841) 284

Dirslaus, Dekan von Vyšehrad 91, 95, 97, 99, 103

Długosz, Jan (1415–1480)

Donatus, Pfarrer der Prager Teynkirche 91, 95, 97, 101

Duquesnoy, Jerôme (1602–1654) 241

Durandus, Wilhelm d. Ä. (um 1230–1296), OP, Bf. von Mende 131 f., 278

Dürer, Albrecht (1471–1528) 44, 64, 175, 285, 303, 313

## E

Ebram, Nicolaus 94

Edith (Edgith) von Wessex (910–946), Kgn. und Ksn. des HRR 78

Eike von Repgow (1180/1190–nach 1233) 300

Einhauser, Robert (1871–1931) 192

Ekkehard II. von Meißen (um 985–1046), Mgf. von Meißen 74–76

Eleonore von Portugal (1436–1467), Kgn. und Ksn. des HRR 42, 46, 53, 65

Elisabeth Richza (Rycza) von Polen (1286/1288–1335), Kgn. von Böhmen und Polen 98
Elisabeth von Luxemburg (Alžběta Lucemburská) (1409–1444), Hzgn. von Österreich, Kgn. von Ungarn, Kgn. des HRR 28, 156
Elisabeth von Bayern (Isabeau de Bavière) (um 1370–1435), Kgn. von Frankreich 144
Elisabeth von Thüringen (von Ungarn) (1207–1231), Hl., Lgfn. von Thüringen 25, 27, 207
Enkinger, Michael (Carpentarius) 158 f., 161–164, 167
Ernst von Sachsen (1441–1486), Kfst. von Sachsen 61
Ernst II. von Tonna-Gleichen, Bgrf. von Harburg 79 f., 83
Essenwein, August von (1831–1892) 44, 64
Eyb, Gabriel von (1455–1535), Bf. von Eichstätt 56
Eyb, Ludwig d. Ä. Ritter von (1417–1502) 56 f., 59, 61, 66 f.
Van Eyck, Jan (1390–1441) 235 f., 311

F

Fébus, Gaston III. (1331–1391) 290, 301
Fébus, Mathieu (nach 1363–1398) 301
Figoleis, Otto 95, 102
Fiorillo, Johann Dominik (1748–1821) 289–292, 295, 301
Floris, Frans (1517–1570) 252, 255
Floyd, George (1973–2020) 308
Franz II./I. (1768–1835), Kg. und Ks. des HRR, Ks. von Österreich 141
Frei, Sixtus (nachgew. 1472–1515) 37 f., 44 f.
Friedrich I. (gen. Barbarossa) (um 1122–1190), Kg. und Ks. des HRR 80
Friedrich II. (1194–1250), Kg. und Ks. des HRR 79
Friedrich III. (1332–1382), Lgf. von Thüringen, Mgf. von Meißen 20 f.
Friedrich III. (1415–1493), Kg. und Ks. des HRR 36–40, 42–48, 50 f., 53 f., 56 f., 60 f., 64 f., 152 , 157, 193, 273
Friedrich von Heldrungen (gest. 1367) 84
Friedrich II. von Hoym (gest. 1382), B. von Merseburg, EB. von Magdeburg 16–35
Friedrich III. (gen. der Weise) (1412–1464), Kfst. von Sachsen 193
Friedrich von Heldrungen (gest. 1367) 84
Friedrich Wilhelm III. (1740–1840), Kg. von Preußen 126, 281
Fröschl, Anna (gest. 1506) 199
Frueauf, Rueland d. Ä. (um 1440/1450–1507) 169, 184, 186, 188, 193
Foucault, Léon (1819–1868) 303, 313

G

Gallus, Erzdiakon von Grätz 91, 97 f.
Gengenbach, Pamphilus (um 1480–1525) 275, 279
Gerhaert, Nikolaus (van Leyden) → Nikolaus Gerhaert (van Leyden)
Gerlach (Jerlach) von Mühlhausen (Milevsko) (um 1165/66–1228) 195
Gérôme, Jean-Léon (1824–1904) 311
Ghiberti, Lorenzo (1378–1455) 241
Gilles le Blackere 233
Giotto di Bondone (um 1267–1337) 289 f.
Gleichen, Grafen von
Adela (gest. 1266) 79 f., 82
Albert I. (gest. 1290) 79, 83
Ernst I. (gest. 1152) 79, 82, 89
Ernst II. (gest. 1170) 79 f., 83
Erwin II. (gest. 1192) 79, 82 f.
Erwin III. (gest. 1266) 79, 82, 89
Heinrich I. (gest. 1257) 76, 79, 81–84, 89
Karl I. (gest. 1495) 84
Karl II. (gest. 1500) 84
Mechthild (gest. 1354) 74, 79, 84, 87, 89
Gleichen, Hermann von (s. 1251–1288/89), Bf. von Cammin 89
Goltzius, Hendrick (1558–1617) 255
Gottschalk von Seelau (Želiv) (gest. 1184), OPraem., Abt von Seelau (Želiv) 195
Goya y Lucientes, Francisco de (1746–1828) 307
Grégoire, Henri Jean-Baptiste (1750–1831) (Abbé Grégoire) 282, 299
Gregor, Dekan von Vyšehrad 95, 97, 102
Gregor von St. Ägidien (Magister) 97
Gregor IX. (Ugolino dei Conti di Segni) (um 1167–1241), Papst 69
Groß, Konrad (um 1280–1356) 25 f., 29
Grünpeck, Joseph (1473–um 1532) 279
Gschwendtner, Georg (1904–1991) 192 f.
Guckh, Gordian (um 1480–1541/1545) 184
Guldein, Merten (gest. 1482) 237
Günterrode, Kunz von (1476–1536) 286 f., 300
Gusmin (→ Meister Gusmin aus Köln)
Gurk, Eduard (1801–1841) 141

H

von der Hagen, Friedrich Heinrich (1780–1856)
Hager, Georg (1863–1941) 281 f., 297, 299
Hahn, Andreas (s. 1608–1627), OB, Abt von St. Peter und Paul, Erfurt 80
Hanneken van Brussel 218
Hans von Burghausen (1350/1360–1432) 191
Hans von Olmütz (Hans Olomuczer) 196, 293, 301
Hardenberg, Karl August Fürst von (1750–1822) 282
Harder, Jens (*1970) 302–315
Harven, Léon de (1838–1915) 17
Hefner-Alteneck, Jakob Heinrich von (1811–1903) 78 f., 88
Heidenreich, Heinrich (s. 1281–1320), OB, Abt von Sedletz (Sedlec) 102
Heinrich II. (973/978–1024), Hl., Kg. und Ks. des HRR 38, 45, 53, 79
Heinrich IV. von Breslau (Henryk IV Prawy), Hzg. von Breslau (um 1256–1290) 294, 296
Heinrich VII. von Luxemburg (1278/79–1313) Kg. und Ks. des HRR 95
Heinrich von Kärnten (um 1265–1310), Kg. von Böhmen 94 f., 98
Heinrich von Ovsvelt (nachw. 1340–1364), Domprobst von Merseburg 23
Heinrich von Sachsen-Merseburg (1661–1728), Hzg. von Sachsen-Merseburg 20
Heinrich von Schönburg (ze Šumburka) 97
Helena von Moskau (Helena Iwanowna Moskiewska) (1476–1513), Grfstn. von Litauen, Titularkgn. von Polen 162
Helwig, OB, Abt von St. Petri, Erfurt 80 f., 87, 89
Heribert von Deutz (um 970–1021), EB. von Köln 51, 53, 66
Hermann, Ritter von Hain 75, 84
Hermann von Hessen (um 1450–1508), EB. von Köln 61
Hermann von Meißen (um 980–1038), Mgf. von Meißen 76
Hermann II. (um 1184–1247), Gf. von Weimar-Orlamünde 81, 89
Hetzel, Heinrich 161
Hirschvogel, Margret (gest. 1480) 149
Holbein d. Ä., Hans (1465–1524) 285
Holzbauer, Anton 170, 192
Hörsch, Markus (geb. 1960) 23 f., 35, 37, 44, 49, 61, 64, 65, 55 f., 125, 132, 135, 165, 167, 204, 207, 209, 213, 241, 301, 317–325
Hoym, Friedrich II. von (→ Friedrich II. von Hoym)
Hugo von St. Viktor (um 1097–1141) 127
Hugo von Trimberg (um 1230–nach 1313) 148
Humboldt, Wilhelm von (1767–1835) 299

## I

Innozenz VI. (Ètienne Aubert) (1285/1292–1362), Papst 19

Isepp, Sebastian (1884–1954) 141, 156

Israhel van Meckenem d. J. (um 1440/1445–1503) 203

## J

Jakob von Sandez (von Krakau) (nachgew. seit 1443, gest. 1479) 242–249

Jan Łaski (→ Johannes a Lasco)

Joachim von Fiore (um 1130/1135–1202) 273, 279

Jodokus von Ziegenhals, Abt von Breslau, St. Maria auf dem Sande 230

Johann I. Albrecht (Jan I Olbracht, Jonas Albrechtas) (1459–1501), Kg. von Polen 167

Johann (II.) von Baden (1434–1503), EB. von Trier 61

Johann II. von Kleve-Mark (1458–1521), Hzg. von Kleve und Gf. von der Mark 61

Johann IV. von Draschitz (Dražice) (Jan IV. z Dražic) (um 1250–1343), Bf. von Prag (Praha) 91

Johann Očko von Wlašim (Jan Očko z Vlašimi) (1292–1380), EB. von Prag (Praha) 28, 32

Johann Volek (Jan Volek) (gest. 1351), Propst von Vyšehrad, Bf. von Olmütz (Olomouc) 98 f., 102

Johann von Althan, Propst des Zisterzienserinnenklosters Rosa Coeli 196

Johann von Luxemburg (von Böhmen) (Jan Lucemburský ) (1296–1346), Kg. von Böhmen 25, 28, 90 f., 92, 95, 99

Johann von Plass 102

Johann von Schwarzenberg, Freiherr (1463–1528) 209

Johann von Wartenberg (z Vartenberka) (1375–1409) 102

Johanna von Bayern (1362–1386) 294

Johannes a Lasco (Jan Łaski) (1456–1531), EB. von Gnesen (Gniezno) 162

Johannes de Gotha (gest. 1347) 71, 87

Johannes von Neumarkt (Jan ze Středy) (um 1310–1380), Bf. von Olmütz (Olomouc) und Leitomischl (Litomyšl) 27, 31

Johannes von Troppau (Opava) (nachgew. 1368) 28

Jovius, Paulus (Paulus Götz) (um 1574–1633) 81, 88

## K

Karl der Große (747/748–814), Kg. der Franken, Ks. des HRR 38, 44, 46, 50, 54, 56, 107, 110, 278

Karl IV. (Karel IV.) von Luxemburg (1316–1378), Kg. von Böhmen, Ks. des HRR 25

Karl VIII. Valois (1470–1498), Kg. von Frankreich 61

Karl der Kühne (1433–1477), Hzg. von Burgund 47

Kaschauer, Jakob (Jakub z Košíc) (um 1400–1463) 143, 145, 149–152, 157

Kasimir Jagiello (Kazimierz IV. Jagiellończyk) (1427–1492), Kg. von Böhmen 61

Katharina von Österreich (1420 oder 1424–1493), Mgfn. von Baden 152

Katzheimer, Wolfgang (um 1445–1518) 65

Kistler, Bartholomäus (nachgew. 1486–1520, gest. vor 1525) 277

Knoblochtzer, Heinrich (um 1445–1500) 267–270, 272–274

Konrad von Hainburg (→ Conrad von Hainburg)

Konrad von Erfurt (von Königsaal) (s. 1292–1312, 1314–1316), OCist., Abt von Königsaal (Zbraslav) 102

Konrad von Soest (um 1370–nach 1422) 145, 147

Kolumbus, Christoph (um 1471–1506) 308 f.

Kornpuhl, Konrad 95, 97, 102

Krabitz von Weitmühl Hynek (Hynek Krabicové z Veitmile) (um 1500–um 1578) 209

Kropatsch, Johann, von Newiedomi (Jan Kropáč von Nevědomí) (1504–1572) 195 f., 203 f., 207

Krumenauer, Stephan (um 1400–1461) 191

Kuenburg, Johann Kaspar von (gest. 1628) 170

Kugler, Franz (1808–1858) 297

Kuncz, Maler 149

Kunigunde von Luxemburg (um 980–1033), Hl., Kgn. und Ksn. des HRR 38, 44 f., 49, 51, 53–55, 59 f.

Kunigunde von Österreich (1465–1520), Hzgn. von Bayern 45

## L

Ladislaus II. Jagiello (Vladislav Jagellonský, Władysław II. Jagiellończyk) (1456–1516), Kg. von Böhmen und Ungarn 195, 204

Laib, Conrad (um 1405–nach 1457) 169, 184, 193

Lampert von Hersfeld (vor 1028–nach 1081) 77

Landauer, Lukas (gest. 1456) 64

Lapide, Eberlin de 91, 95, 97, 101, 102

Lapide, Franciscus de 95, 97, 99, 101

Lapide, Johannes de 91, 97, 101

Lenoir, Alexandre (1761–1838) 283, 285

Leonhard von Keutschach (um 1442–1519), EB. von Salzburg 186

Leopold III. (der Heilige) (1073–1136), Mgf. von Österreich 28

Lepsius, Carl Peter (1175–1853) 294

Lichtenberger, Johannes (um 1426–1503) 266–279

Linnemann, Alexander (1939–1902) 125

Lorenzetti, Pietro (um 1280–1348) 144

Lothar III. von Supplinburg (1075–1137), Kg. und Ks. des HRR 77

Ludwig I. von Everstein (→ Adela von Gleichen)

Ludwig von Meißen (1341–1382), EB. von Magdeburg, EB. und Kurfürst von Mainz 22

Ludwig III. von Thüringen (1151/52–1190), Lgf. von Thüringen 80

Ludwig IV. (der Bayer) (1282/1286–1347), Kg. und Ks. des HRR 25, 99

Ludwig VII. (der Bärtige) (1368–1447), Hzg. von Bayern-Ingolstadt 144, 156

Ludwig IX. (der Reiche) (1417–1479), Hzg. von Bayern-Landshut 273

Luther, Martin (1483–1546) 125, 278

Lynch, David (geb. 1946) 11

## M

Mannlich, Johann Christian von (1741–1822) 285, 300

Mansfeld, Albrecht von (→ Albrecht von Mansfeld)

Margarethe von Österreich (1416–1486) 165, 193

Margarethe von Österreich (1480–1530) 165

Markwart von Randeck (um 1300–1365), B. von Augsburg, Patriarch von Aquileja 31

Martini, Simone (1284–1344) 148

Martinus Opifex (nachweisbar 1440–1456) 37, 64

Marx, Karl (1818–1883) 107

Masereel, Frans (1889–1972) 315

Mathieu, Marc-Antoine (*1959) 315

Matthias Corvinus (1443–1490), Kg. von Ungarn und Kroatien, Kg. von Böhmen 195, 293

Maximilian I. (1459–1519), Kg. und Ks. des HRR 36 f., 45 f., 48 f., 52, 56 f., 59–61, 64–66, 273 f.

Mechel, Christian von (1737–1817) 285, 300

van Meckenem, Israhel (→ Israhel van Meckenem)

Meinhard von Neuhaus (Menhart z Hradce) (um 1329–nach 1377), B. von Trient 27

Meinhard Wolframi (gest. um 1344) 95
Meister des Aachener Marienlebens 54
Meister des Albrechtsaltars (Albrechtsmeister) 143, 148, 151 f., 157
Meister des Augustiner-Altars (→ Traut, Hans)
Meister des Friedrichsaltars 143, 151
Meister (jüngerer) der Heiligen Sippe 54 f., 57
Meister des Morgan-Diptychons 27, 30 f.
Meister des Rimini-Altars 225, 227 f., 230 f., 233, 235, 238, 286
Meister der St. Lambrechter Votivtafel 143, 147
Meister der Wiener Anbetung 144
Meister des Wittingauer Altars (Mistr třeboňského oltáře) 19, 35
Meister der Worcester-Kreuztragung (Worcester-Meister) 143–149, 152
Meister Gusmin aus Köln 241
Meister Matz 161
Meister Michael (Carpentarius) (→ Enkinger, Michael)
Meister Theoderich (Mistr Theodorik) (nachw. 1348–um 1380) 18 f., 27, 35
Meister von Flémalle 145, 148 f., 235 f.
Meister von Großgmain (tätig um 1480–1500) 175, 184–188, 193
Meister von Schloss Lichtenstein 151
Merten Guldein (→ Guldein, Merten)
Michael (Michal) von Priest (Břest) 141
Michelangelo Buonarroti (1475–1564) 315
Michelle de Valois (de France) (1395–1422), Hzgn. von Burgund 233
Middelburg, Paulus van (→ Paulus van Middelburg)
Multscher, Hans (um 1400–1467) 148 f., 152, 241
Möller, Anton d. Ä. (1563–1611) 250–255
Mollo, Tranquillo (1767–1837) 141
Moritz von Sachsen (1521–1553), Hzg. von Sachsen, Kurfürst des HRR 125
Muth, Placidus (1753–1821), OB, Abt St. Peter und Paul, Erfurt 78, 80, 88
Mützel, Heinrich (1797–1868) 292

## N

Napoleon Bonaparte (1769–1821), Ks. der Franzosen 164, 281
Newton, Isaak (1643–1727) 303, 313
Nikodemus della Scala (1390–1443), Bf. von Freising 142, 148
Nicolaus 246, 248
Nikolaus V. (1397–1455), Papst 46
Nikolaus Gerhaert (van Leyden) (um 1430–1473) 42, 48
Nikolaus von Kues (Cusanus) (1401–1464) 187
van Noort, Adam (1562–1641) 253
Nösselt, Friedrich August (1781–1850) 287, 300 f.
Notker Balbulus (um 840/850–912) 265
Nützel, Gabriel I. (1444–1501) 59 f., 64, 67

## O

Obbergen, Anton van (1543–1611) 163
Oberndorffer, Oswald (gest. 1437) 152
Ort (→ Winand Ort von Steeg)
Otgar (s. 826–847), EB. von Mainz 77
Otto I. (912–973), Kg. und Ks. des HRR 78
Otto I. (um 1060–1139), (Hl.), B. von Bamberg 24, 26
Otto I. (um 1272–1328), Lgf. von Hessen 26, 35
Otto III. (980–1002), Kg. und Ks. des HRR 289
Otto IV. von Brandenburg (um 1238–1308), Hz. von Brandenburg 123
Otto von Hessen (1301–1361), EB. von Magdeburg 24, 26
Otto von Hohnstein (s. 1403–1406), B. von Merseburg 17, 19
Ottokar II. Přemysl (Přemysl Otakar II.) (um 1232–1278), Kg. von Böhmen 92, 130

## P

Paracelsus (Theophrastus Bombast von Hohenheim) (1493/94–1541) 278
Parler, Peter (um 1330–1399) 93
Part, Hans 46
Paulus van Middelburg (1445/55–1534), B. von Fossombrone 267 f., 276, 278
Pencz, Georg (1500–1550) 255
Pesch, Nikolaus 248
Peter von Zittau (Petr Žitavský) (um 1275–1339), OCist, Abt von Königsaal (Zbraslav) 102
Philipp der Aufrichtige (1448–1508), Pfgf. bei Rhein 61
Philipp der Gute (1396–1467), Hzg. von Burgund 233
Philipp der Schöne (1478–1506), Erzhzg. von Österreich, Hzg. von Burgund, Kg. von Kastilien 61
Pigage, Nicolas de (1723–1796) 285, 300
Pleydenwurff, Hans (um 1420–1471/72) 64, 67, 248
Pierre de Roissy 131
Poley, Anna 283, 290
Ponche, Gauthier 241
Ponche, Michel 241
Poplin, Ebrusch 102
Pötschner, Balthasar (gest. 1507) 199
Prusse, Johannes 20

## R

Raumer, Friedrich von (1781–1873) 281
Reglindis (um 989–1016), Mgfn. von Meißen 74, 76
Reindel, Albert Christoph (1784–1853) 300
Reinhard der Lollarde (Reynhardus Lollardus) 272, 275
Repgow, Eike von (→ Eicke von Repgow)
Rhode, Johann Gottlieb (1762–1827) 284
Richard II. (1367–1400), Kg. von England 21
Riemenschneider, Tilman (1460–1531) 241
Rimini-Meister (→ Meister des Rimini-Altars)
Rogier van der Weyden (1399/1400–1464) 52
Rottmayr, Johann Michael (1654–1730) 170
Rubens, Peter Paul (1577–1640) 285, 300
Rüdiger von Venlo 81
Rudolf I. von Habsburg (1218–1291), Kg. des HRR 69
Rudolf IV. (der Stifter) (1339–1365) (Erz-)Hzg. von Österreich, Kärnten und Steiermark 28, 47

## S

Sagittarius, Caspar (1643–1694) 79–81
Scheit, Matthias (um 1440–1512), Bf. von Seckau 44, 59, 64
Schilher, Michael 94
Schinkel, Friedrich (1781–1841) 281
Schlegel, August Wilhelm (1787–1845) 281, 284, 296
Schlegel, Friedrich (1772–1829) 281, 296
Schleyer, Wilhelm (1853–1936) 123
Schmarsow, August (1853–1936) 295, 301
Schreier, Ulrich (um 1430–um 1490) 47
Schuler, Stephan 33, 35
Schultz, Alwin (1838–1909) 290, 301
Scott, Ridley (*1937) 308
Seuse, Heinrich (1295–1366) 262–264
Sigismund von Luxemburg (Zikmund Lucemburský) (1368–1437), Kg. von Ungarn und Kroatien, Kg. von Böhmen, Kg. und Ks. des HRR 66, 141, 143 f., 151, 156
Sigismund I. von Polen (Zygmunt I Stary) (1467–1548), Kg. von Polen, Grfst. von Litauen 159, 167
Sigismund August (Zygmunt II. August) (1520–1572), Kg. von Polen 252
Sigismund von Tirol (gen. der Münzreiche) (1427–1496), Erzhzg. von Österreich 196

Simon von Köln (um 1455–1511) 218
Sixtus IV. (Francesco della Rovere) (1414–1484), Papst 186
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand (1780–1819) 281
Sophia von Warberg (gest. 1358) 24, 27 f., 35
Sophia von Weimar-Orlamünde (→ Lambert II. von Gleichen)
Sophie von Honstein (um 1260–1330) 84
Starck, Hans (gest. 1427) 148
Stassen, Gallus (gest. 1780) 70 f., 86–89
Steinhöwel, Heinrich (1410/11–1479) 199, 201
Stephan Báthory (Báthory István, Stefan Batory) (1533–1586), Kg. von Polen und Litauen 159
Sternberg, Albert von (→ Albert von Sternberg)
Stetheimer, Hans (um 1400–1460/61) 191
Stromer, Ulman III. (gest. 1509) 59 f., 64
Stromer, Ulrich d. J. (1305–1384) 67
Suger (1081–1151), OB, Abt von Saint-Denis 125
Sutorius, Benjamin Gottlieb (1720–1795) 289, 300

**T**

Taubenbrunner, Arnold 206
Theoderich (→ Meister Theoderich)
Thimo VII. von Colditz (vor 1338–1383) 294
Thomas von Aquin (1225–1274), OP 128, 278
Thomas von Klausenburg 243
Thurzo, Johann (Ján Thurzo z Betlanoviec) 203, 209
Traut, Hans (gest. 1516) 67

**U**

Überacker, Anton 141
Udo I. von Thüringen (um 1090–1148), Bf. von Naumburg 125
Uhden, Wilhelm (1763–1835) 300
Ulrich Woracziczky von Babienitz (Paběnice) (Oldřich z Paběnic) 97
Urban V. (Guillaume de Grimoard) (1310–1370), Papst 21
Urban VI. (Bartolomeo Prignano) (1318–1389), Papst 22
Uta von Ballenstedt (um 1000–1046), Mgfn. von Meißen 74, 76

**V**

Valdeck von Hase, Wilhelm (Vilém Zajíc z Valdeka) (gest. 1319) 102
Valkenauer, Hans (um 1448–nach 1518) 169
Verzynek, Nikolaus 244
Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1814–1879) 213
Visconti, Viridis (um 1350–1414), Hzgn. von Österreich, Steiermark, Kärnten und Krain 28
Visconti, Filippo Maria (1392–1447), Hzg. von Mailand 228
Vitztum, Hartung 71
Vorster, Johannes 148
Vznata von Meziříčí (Groß Meseritsch) 130

**W**

Wagner, Veit (nachw. ab 1492, gest. 1516/1520) 271
Waldhauser, Konrad (von Waldhausen) (um 1320–1369) 93
Waldeck, Wilhelm Hase von (Vilém Zajíc z Valdeka) (gest. 1319) 102
Waldemar I. (1131–1182), Kg. von Dänemark 83
Warburg, Aby (1866–1929) 305
Ward, Lynd (1905–1985) 315
Weber, Carl Julius (1767–1832) 286–288
Wechmar, Heinrich von 71, 87
Weinschröter, Sebald (1318/1328–1363/1370) 44
Welfl, Frenclin Jacobi 91 f., 97, 98
Welfl, Jacob 91 f., 98
Weniger, Josef 196
Wenzel II. (Václav II.) (1271–1305), Kg. von Böhmen 88, 94, 294
Wenzel (Václav) IV. (1361–1419), Kg. von Böhmen und Kg. des HRR 293 f.
Wiedebach, Apollonia von (Apollonia Alnpeck) (1456–1526) 286
Wiedebach, Georg von (vor 1486–1524) 286
Wierix, Antonius d. J. (1553/1555/1559–1604) 253
Wilhelm I. (1343–1407), Mgf. von Meißen 20
Wilhelm IV. (1210–1278), Gf. von Jülich 61
Wilhelm von Reichenau (1429/30–1496), Bf. von Eichstätt 45, 64
Willmann, Michael Leopold Lukas (1630–1706) 282, 285, 288
Winand Ort von Steeg (1371–1454) 206
Witz, Konrad (um 1400–1446) 145, 147
Wolfram (Wolframus Meinhardi) (gest. um 1316) 95, 97, 101
Wolgemut, Michael (1433/34–1519) 37, 39–44, 46–48, 58–60, 64, 67
Wolski, Franciszek (gest. 1567) 255
Worcester-Meister (→ Meister der Worcester Kreuztragung)
Würdtwein, Stefan Alexander (1719–1796) 86
Wurmser, Nikolaus (von Straßburg) (um 1298–1367?) 27

**Z**

Zainer, Johann d. Ä. (gest. um 1523) 199, 201
Zbinco Hase von Hasenburg (Zbyněk Zajíc z Hazmburka) (1376–1411), EB. von Prag 148
Zimmern, Heinrich von 71
Zimmern, Christiana von 71

Diese Festschrift versammelt einen Großteil der Vorträge, die am 14. und 15. Mai 2021 auf der Internationalen Tagung »Grenzüberschreitungen. Spätmittelalterliches Kunstschaffen in West-Ost-Mittel-Europa« an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg gehalten wurden, um die Forschungsleistung von Markus Hörsch anlässlich seines 61. Geburtstags zu würdigen. Um weitere Beiträge von Wegbegleiter:innen ergänzt, bietet der Band den Leser:innen vielfältige »Grenzüberschreitungen«, wie sie für Hörschs Forschungen charakteristisch sind. Markus Hörsch vertritt stets eine Kunstgeschichte, die weder an Ländergrenzen Halt macht, noch eine Trennung zwischen verschiedenen Kunstformen und Alltagskultur oder zwischen sakralen und profanen Kontexten zieht.

Bekanntermaßen waren mittelalterliche Künstler und Baumeister keineswegs an einen Ort gebunden. Vielmehr etablierte sich das Neueste und Begehrte meist in den Zentren politischer und wirtschaftlicher Macht und verbreitete sich von dort über weit verzweigte Netzwerke in weiten Teilen Europas. Solche Transferprozesse in ihrer Komplexität nachzuzeichnen und sich dazu vielseitiger Quellen und Methoden zu bedienen, verbindet bei aller Unterschiedlichkeit die Texte in diesem Band.

Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa

SANDSTEIN

9 783954 988181