

Mittelalterliche Retabel in Hessen

Ein Forschungsprojekt der Philipps-Universität Marburg, der Goethe-Universität Frankfurt
und der Universität Osnabrück

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG

2012-2015

Friedberg, Ev. Stadtpfarrkirche

Großer Friedberger Altar, um 1365/70

Heute Hessisches Landesmuseum Darmstadt

<http://www.bildindex.de/document/obj00002893>

Bearbeitet von: Hilja Droste

2015

<urn:nbn:de:bsz:16-artdok-35316>

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/3531>

Mittelalterliche Retabel in Hessen

Objektdokumentation

Friedberg

Ortsname	Friedberg
Ortsteil	
Landkreis	Wetterau
Bauwerkname	Ev. Stadtpfarrkirche Unserer Lieben Frau, nach der Reformation Stadtkirche (Seeliger 1962, S. 6-7; Gast 1998, S. 53)
Funktion des Gebäudes	Der Baubeginn der Pfarrkirche, die über einer romanischen Basilika errichtet wurde, war bald nach 1252 (Gast 1998, S. 53). Als erstes wurden das Querhaus und der Chor angelegt, sie waren um 1306 vollendet (Gast 1998, S. 53). Einige Jahre danach fingen die Arbeiten am Langhaus an, das nach mehreren Arbeitsetappen 1410 fertiggestellt war (Gast 1998, S. 54).
Träger des Bauwerks	<p>Das Patronatsrecht über die Pfarrkirche gehörte zuerst dem Reich (Seeliger 1962, S. 8; Gast 1998, S. 54). 1314 wurde es von König Ludwig dem Bayer dem Benediktinerinnenkloster Kloster Rupertsberg bei Bingen geschenkt (Back 1910, S. 43; Seeliger 1962, S. 8; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Zipelius 1992/93, S. 63; Gast 1998, S. 54). Im Jahr 1324 wurde die Friedberger Pfarrkirche dem Kloster inkorporiert (Gast 1998, S. 54). Nach Streitigkeiten über die Patronatsrechte wurde im Jahr 1346 eine Vereinbarung zwischen dem Kloster und der Stadt Friedberg getroffen (Seeliger 1962, S. 5), bei der die Stadt sich einen nicht unerheblichen Teil der Patronatsrechte sicherte (Gast 1998, S. 51, 55). Diese Vereinbarung ist von der Kurie im Jahr 1379 bestätigt worden (Back 1932, S. 105; Deutsche Malerei II 1936, S. 120; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Gast 1998, S. 51).</p> <p>Kirchenrechtlich gehörte die Friedberger Pfarrkirche zum Archidiakonats des Mainzer Liebfrauenstifts der Diözese Mainz (Seeliger 1962, S. 7).</p> <p>Im Zuge der Reformation, die in Friedberg 1552 eingeführt wurde, kaufte die Stadt dem Ruperts Kloster dessen Anteil an den Patronatsrechten ab (Seeliger 1962, S. 8).</p>
Objektname	Großer Friedberger Altar
Typus	Gemaltes Flügelretabel mit Aufsätzen
Gattung	Malerei

Status	<p>Der Mittelteil und der linke Flügel, beide mit ihren Aufsätzen, sind erhalten. Der rechte Flügel ist verloren, die Malerei des äußersten der vier Felder auf der Innenseite des linken Flügels ist nicht mehr erhalten (Adamy 1895, S. 93; Back 1914, S. 3; Bott 1968, S. 39; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Zipelius 1992/93, S. 63; Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 17). Es fehlen die Fialen und Krabben auf den originalen Rahmen der Aufsätze (Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Grötecke 2007, S. 427). Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens nach Back: publiziert in Back 1910, S. 38. In dem Rekonstruktionsvorschlag von Gast (Gast 1998, S. 41, Abb. 28) sind zusätzlich Fialen zwischen den Aufsätzen eingezeichnet, wie es von Lahusen (Lahusen 1959, S. 6) vorgeschlagen wurde. Der Große Friedberger Altar gilt als Vorläufer der gemalten Flügelretabel (Münzenberger 1885-1890, Bd. 1, S. 66).</p>
Standort(e) in der Kirche	<p>Hochaltar (Back 1910, S. 43; ders. 1914, S. 3; Thieme/Becker 1950, S. 108; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Zipelius 1992/93, S. 63; Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 17)</p> <p>Aus der Beschreibung von Dieffenbach (Dieffenbach 1829, S. 21-22) ist zu entnehmen, dass (zu einem unbekanntem Zeitpunkt) die Flügel des Retabels abgenommen und in der Vierung der Kirche aufgestellt waren. Wahrscheinlich sind diese Flügel auch in dem Bericht aus dem Jahr 1806 gemeint, in dem „Altarbilder“ genannt werden, die sich auf den Seitenaltären, rechts und links von dem Heilig-Kreuz-Altar am Lettner, befanden (Dieffenbach 1829, S. 22; Gast 1998, S. 38). Nach Rekonstruktion von Götz (Götz 1977, S. 264) waren sie an die westlichen Vierungspfeiler gelehnt und nach Nordwesten bzw. Südwesten ausgerichtet. Die Mitteltafel stand zu diesem Zeitpunkt noch auf dem Hochaltar, allerdings von Kalkspritzern verschmutzt und zum Teil mit Brettern verdeckt (Dieffenbach 1829, S. 21). Dieffenbach (Dieffenbach 1829, S. 22) erwähnt auch, dass vormals vor die alte Mitteltafel ein neueres Gemälde montiert war. Gast identifiziert dieses neuere Bild mit jenem, das im Kircheninventar von 1806 als Abendmahlsdarstellung aufgelistet ist. Gast vermutet als Maler dieses Werks Konrad Jäger, der für (nicht näher bezeichnete) Arbeiten am Hochaltar im Jahr 1719 einen Betrag von 23 Gulden und 8 Schilling bekam (Gast 1998, S. 38). Die Umgestaltung des Hochaltarretabels ist also möglicherweise um 1719 geschehen. Die neuere Tafel war 1829 offenbar wieder entfernt worden, das alte Retabel aber noch nicht wiederhergestellt (HD).</p>
Altar und Altarfunktion	<p>Hochaltar, der im Jahr 1306 (Münzenberger 1885-1890, S. 50; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260) der Jungfrau Maria geweiht worden war (Back 1910, S. 43; Seeliger 1962, S. 3, 7; Gast 1998, S. 55). Im Hochaltar lagen Reliquien der Heiligen Petrus, Andreas, Stephanus und Laurentius, die auch auf dem Retabel dargestellt sind (Gast 1998, S. 40). Das Reliquienverzeichnis aus dem Jahr 1482 (anlässlich der Neuweihe des Hochaltars</p>

	<p>angefertigt) nennt noch weitere Reliquien, z.B. von Jakobus dem Jüngeren, Alexander I., Maria Magdalena, Helena, Cyriakus, Christophorus, Damasus I., Cäcilia, Gertrud, Vincentius und Anastasia (Seeliger 1962, S. 4, Anm. 5).</p>
Datierung	<p>Um 1365/70¹ (Gast 1999, S. 48); um 1360/70 (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 74); 1370/80 (Deutsche Malerei II 1936, S. 110); um 1380 (Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64; Grötecke 2007, S. 427); letztes Drittel des 14. Jahrhunderts (Thode 1900, S. 71); letztes Viertel des 14. Jahrhunderts (Lahusen 1959, S. 6); Ende 14. Jahrhundert (Back 1910, S. 43; ders. 1914, S. 2; Worringer 1924, S. 304; Thieme/Becker 1950, S. 108; Oldemeyer 1963, S. 40; Bott 1968, S. 39); um 1390 (Häring 1976, S. 122; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Jülich 1993, S. 38).</p> <p>Die meisten Forschungsbeiträge plädieren für die Entstehung des Retabels im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts. Deutlich davon abweichend sind zwei Vorschläge: Für eine Frühdatierung setzte sich Münzenberger ein, der das Retabel mit der Altarweihe in Verbindung brachte und daher das Triptychon um 1306 datierte (Münzenberger 1885-1890, S. 50). Nicht nur stilkritische Gründe sprechen dagegen, sondern auch das Ergebnis aus der dendrochronologischen Untersuchung, die eine Entstehung frühestens ab 1354 zulässt, siehe dazu unten (HD). In die entgegengesetzte Richtung gingen Adamy (Adamy 1895, S. 93) und Ebe (Ebe 1898, S. 99), die das Retabel in die Mitte des 15. Jahrhunderts einordneten, ohne allerdings eine Begründung für ihre Ansicht zu liefern.</p> <p>Da sich Gast (1998) und Grötecke (2007) am ausführlichsten mit der Datierungsfrage beschäftigt haben, werden im Folgenden ihre beiden Positionen vorgestellt:</p> <p>Gast fasst die Ergebnisse der dendrochronologischen Untersuchung des Retabels, die 1996 von Peter Klein gemacht wurde, in seiner Arbeit folgendermaßen zusammen: Der jüngste Kernholzring stammt aus dem Jahr 1345, daher ist das Jahr 1352 als frühestes Fälldatum des Baumes denkbar. Wenn man davon ausgeht, dass das Holz mindestens zwei Jahre gelagert werden musste, ist die Entstehung des Retabels ab 1354 möglich. „Da aber der Mittelwert für das Splintholz bei 17 Jahresringen liegt und von einer längeren Lagerzeit des Holzes (ca. 10 Jahre) ausgegangen werden muss, ist eher an eine spätere Entstehung (ab 1372) zu denken.“ (Gast 1998, S. 104, Anm. 82).</p> <p>Als weitere Hilfe für die Datierung verweist Gast (Gast 1998, S. 51) auf das Einnahmeverzeichnis der Friedberger Kirche aus den Jahren 1389-1391; dieses listet an erster Stelle jene Gelder auf, „die von den Gläubigen beim Anblick des Hochaltarretabels an Sonn- und Festtagen“ geopfert wurden. Das Hochaltarretabel muss demnach 1389 auf dem Altar aufgestellt gewesen sein. In seiner Argumentation bezieht sich Gast (Gast 1998, S. 51) auch auf den Vertrag aus dem Jahr 1346 zwischen dem Kloster</p>

¹ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	<p>der Benediktinerinnen auf dem Rupertsberg und der Stadt Friedberg, in dem die Patronatsrechte der Kirche geregelt wurden. Er sieht in diesem Vertrag den Auslöser für die Stiftung. Aufgrund der Lebensdaten der von ihm angenommenen Stifter (einer davon ist mit Sicherheit 1376 gestorben) sowie einiger modischer Details in der dargestellten Kleidung (z.B. sogenannte Langärmel, die in den 1360er Jahren modisch wurden), datiert Gast (Gast 1998, S. 66) die Entstehungszeit des Retabels auf 1365/70.</p> <p>Grötecke hält die Frühdatierung von Gast nicht für plausibel, und begründet ihre Datierung – um 1380 – folgendermaßen: „[...] die in sich geschlossenen, statuarischen Figuren, die sich am ehesten im Heiligenstädter Retabel wieder finden lassen, die Landschafts- und Architekturstücke der Bildererzählungen außen, die vor 1380 in der deutschen Tafelmalerei nicht auftreten, und das ebenfalls erst um 1380 einsetzende Interesse an der Darstellung gemusterter Stoffe, weisen auf eine Entstehung um oder kurz nach 1380 hin. Diese chronologische Ansetzung wird auch durch die dendrochronologische Untersuchung der Holztafeln, die ein wahrscheinliches Verarbeitungsdatum ab 1379 ergaben, gestützt“ (Grötecke 2007, S. 427).</p>
Größe	<p><u>Mittelteil</u>: 178 cm Höhe x 355 cm Breite mit Rahmen (Back 1910, S. 38; Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64; Bott 1968, S. 39; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-Lustenberger 1978, S. 261; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Gast 1998, S. 15; Grötecke 2007, S. 427); 178 x 358 cm, Tiefe 15 cm (Münzenberger 1885-1890, S. 50)</p> <p><u>Flügel</u>: 178 cm Höhe x 177 cm Breite mit Rahmen (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-Lustenberger 1978, S. 261; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Gast 1998, S. 15; Grötecke 2007, S. 427); Tiefe 7 cm (Gast 1998, S. 31)</p> <p><u>Aufsätze</u>: Höhe je 170 cm (Back 1910, S. 38; Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Gast 1998, S. 15), Breite 170 cm (Beeh-Lustenberger 1978, S. 261; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20)</p>
Material / Technik	<p>Mittelteil mit den beiden Aufsätzen, der linke Flügel und die Rahmung aller Retabelteile: Eiche; Aufsatz über dem linken Flügel: Kiefer² (sein Rahmen: Eiche) (Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 17; Gast 1998, S. 15, 31)</p> <p>Mittelteil: Eiche, Flügel: Nadelholz (Back 1910, S. 38; Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64; Deutsche Malerei II 1936, S. 116; Musper 1961, S. 32; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Häring 1976, S. 122; Beeh-Lustenberger 1978, S. 261)</p>

² **Fett-Markierung**: vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

Eiche mit Leinwand (Back 1914, S. 3; Bott 1968, S. 39)
Tempera³ (Adamy 1895, S. 93; Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64; Gast 1998, S. 32; Grötecke 2007, S. 427); Öl/Tempera (Jülich 1993, S. 39)

Konstruktiver Aufbau

Die Mitteltafel besteht vermutlich aus „neun zwischen 30 und 40 cm breiten, senkrecht stehenden Eichenbrettern, die miteinander verleimt und in einen genuteten Rahmen eingelassen sind. [...] Auf der Rückseite werden sie von drei quer liegenden Brettern gestützt, die den Rahmen überblatten und durch Holzdübel mit diesem verbunden sind; die senkrecht verlaufenden Bretter sind von der Bildseite her auf diese Stützkonstruktion genagelt. Die massiven Rahmenleisten sind durch eine Scherzapfenkonstruktion miteinander verbunden und werden von massiven Holzdübeln zusammengehalten.“ (Gast 1998, S. 31)
Während die Rahmenkonstruktion der Mitteltafel 15 cm tief ist, ist die des linken Flügels nur ca. 7 cm tief (Gast 1998, S. 31). Der Flügel ist durch zwei Eisenscharniere mit der Mitteltafel verbunden; auch der Flügel besteht aus senkrecht verlaufenden Brettern, die in einen genuteten Rahmen eingelassen sind (Gast 1998, S. 31). „Die Rahmenleisten sind durch Scherzapfen miteinander verbunden, Holzdübel sichern diese Verbindungen.“ (Gast 1998, S. 31)

„Die Aufsätze sind auf der Mitteltafel wie auf dem Flügel in eine durchlaufende Nut oben auf dem Rahmen eingelassen und mittels Schlitzzapfen und Dübel im Rahmen verankert. Die Bildträger selbst – beim Aufsatz mit der Ausgießung des Hl. Geistes sind es etwa 3 cm starke Bretter – sind in der bereits beschriebenen Art und Weise zusammengefügt und befinden sich in genuteten Rahmen. Während der Aufsatz des Flügels beidseitig bemalt ist und deshalb keine Stützkonstruktion aufweist, sind die Aufsätze der Mitteltafel an ihren Rückseiten mit je einem waagrecht liegenden Brett gegen Verwölbung gesichert.“ (Gast 1998, S. 31)

Maltechnische Aufbau

Die Holztafeln „sind auf der Bildseite und der Vorderseite des Rahmens mit Leinwand überzogen, die auf einer Grundierungsschicht angebracht ist. Auf diese Leinwand ist wiederum ein mehrere Millimeter dicker Kreidegrund aufgetragen, sodass die Leinwand also eingebettet zwischen zwei Grundierungsschichten liegt, [...]. Die Umriss der Figuren und der szenischen Darstellungen sind im Kreidegrund vorgeritzt, die Nimben mit Zirkelschlägen gezogen, wobei die Einstichlöcher teilweise sichtbar sind. Eine Unterzeichnung ist – wenigstens mit bloßem Auge – nicht zu erkennen. Die Vergoldungen sind auf einem offenbar nur einschichtig aufgetragenen Poliment angebracht, das einen bräunlichen Farbton aufweist.“ (Gast

³ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	<p>1998, S. 32) Die Gewänder der Heiligen Stephanus und Laurentius sowie der Mariens sind mit Lüsterfarben gemalt, wie auch bei den Heiligen „Agnes und Dorothea die Edelsteine ihrer Kronen sowie ihre Attribute“ (Gast 1998, S. 32).</p> <p>Das Retabel ist reich an „geprägten Applikationen, die einesteils in Form von Rosetten und sechsstrahligen Sternen in Rauten bzw. in Form von Rosetten und Medaillons den Rahmen der Mitteltafel, des Flügels und der Aufsätze zieren; andernteils rahmen und untergliedern sie in Form goldener Borten alle Darstellungen. Die Borten bestehen aus ca. 9 cm langen und 3 cm breiten Teilstücken, die mit Hilfe eines Modells aus Gips bzw. aus Grundiermasse ausgestanzt und auf den noch unvergoldeten Kreidegrund aneinandergereiht appliziert worden sind. Von Perlbändern und Kreuzformen gerahmt, zeigen sie zwischen ‚stehenden‘ Quadraten, in denen Vierpässe eingeschrieben sind, je drei Medaillons, in denen symbolische Tiergestalten erscheinen: ein [...] Adler, ein Pelikan, [...], sowie das Haupt eines Löwen [...]. In den Feldern mit den Halbfiguren auf Mitteltafel und Flügel sind die Goldborten in regelmäßigen Abständen um zwickelförmige Ansätze erweitert, die mit stilisiertem Eichenlaub ausgefüllt sind.“ (Gast 1998, S. 33)</p> <p>Der Goldgrund ist mit verschiedenen Punzierungen versehen. „Im zentralen Bildfeld mit der Kreuzigung Christi ist neben zwölf Engeln, die den Kruzifixus umgeben, ein Granatapfelmotiv, das neben Maria und Johannes punziert ist.“ Neben dem Apostel Paulus ist ein Greif (?), beim Apostel Andreas ein kletterndes Wesen dargestellt (Gast 1998, S. 33). „Vorwiegend sind es jedoch florale Formen und Motive, die in den Goldgrund der einzelnen Bildfelder, so etwa bei den Propheten und Evangelisten, punziert sind. Daneben verdient insbesondere die Gestaltung der Nimben Beachtung, denn an ihnen wird ein ungewöhnlich großer Apparat an Punzen eingesetzt, was an deutschen Tafelbildern des 14. Jahrhunderts höchst selten anzutreffen ist. Die Nimben bestehen aus konzentrisch angelegten Kreislinien und sind mit Punzen verschiedener Form und Größe ausgeschmückt. Es sind insgesamt sieben Punzen zu unterscheiden, die entweder einzeln verwendet oder miteinander kombiniert worden sind. Neben einfachen Ringpunzen sind auch aufwendige Motive wie Kreuze, Rosetten und Mehrpunktpunzen vertreten.“ (Gast 1998, S. 33)</p>
Ikonographie ^(*)	<p><u>Linker Flügel, Außenseite:</u> Verkündigung, Heimsuchung, Darstellung im Tempel und Flucht nach Ägypten.</p> <p><u>Linker Flügel, Innenseite:</u> erste der vier Bildfelder zerstört, unten Agnes, Dorothea und ein (nicht identifizierter) Bischof; oben Prophet Micha, Gregor der Große, Evangelist Lukas.</p> <p><u>Mittelteil:</u> in der Mitte Kreuzigung mit Maria, Johannes dem Evangelisten und drei Stifterfiguren. Zu beiden Seiten der Szene je drei weitere Heilige; über ihnen als Brustbilder Vertreter des Alten und des Neuen Bundes. Links (heraldisch rechts): unten Stephanus, Jakobus der Ältere, Petrus; darüber Prophet Joel, Evangelist Matthäus, Prophet Jeremia. Rechts (heraldisch links): unten Paulus, Andreas, Laurentius; darüber König David,</p>

	<p>Evangelist Markus, Prophet Jesaja <u>Aufsatz über dem linken Flügel</u>, Außenseite: Geburt Mariens; Innenseite: Himmelfahrt Christi. <u>Aufsätze über der Mitteltafel</u>: links Pfingsten und rechts Marienkrönung</p> <p>In der Forschung wird das Bildprogramm des verlorenen rechten Flügels am häufigsten wie folgend rekonstruiert: Er zeigte höchst wahrscheinlich auf der Innenseite vier Heilige und über ihnen vier Brustbilder von Vertretern des Alten und des Neuen Bundes, auf der Außenseite wohl vier Szenen aus der Passion (Münzenberger 1885-1890, S. 52; Back 1910, S. 39; Deutsche Malerei II 1936, S. 116).</p> <p>Einen anderen Vorschlag für die Außenseite machte Woelk. Nach seinen Überlegungen setzte die Außenseite des rechten Flügels die Szenen auf dem linken Flügel fort, die Leserichtung gehe also von der oberen Reihe des linken Flügels zur oberen Reihe des rechten Flügels, um dann in der unteren Reihe der beiden Flügel fortgesetzt zu werden (Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 17). Die Szenen auf dem rechten Außenflügel hätten demnach weitere Episoden aus der Kindheit Jesu und aus dem Marienleben gezeigt. Sowohl Grötecke (Grötecke 2007, S. 427) als auch Gast schließen sich diesem Vorschlag an. Gast konkretisiert die fehlenden Darstellungen in folgender Weise: Die obere Reihe habe wohl die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, die untere Reihe den Bethlehemitischen Kindermord und den zwölfjährigen Christus im Tempel gezeigt, auf der Außenseite des verlorenen Aufsatzes sei der Marien Tod dargestellt gewesen (Gast 1998, S. 44, Abb. 29).</p> <p>Als Einziger hat Gast Überlegungen zum Bildprogramm der Innenseite des rechten Flügels gestellt. Vermutlich sei dort in der oberen Reihe als Halbfigur in Engelsgestalt der Evangelist Johannes dargestellt gewesen, der damit die Vierzahl der Evangelisten komplettierte. Gast schlägt vor, dass die weiteren Büstenfiguren zwei Kirchenväter – Ambrosius, Hieronymus oder Augustinus – zeigten, die damit als Pendants zu den Bildern auf dem linken Innenflügel standen, wo Gregor der Große abgebildet ist; das vierte fehlende Brustbild stellte nach Gast ebenfalls einen Kirchenvater dar (Gast 1998, S. 41).</p> <p>Einigkeit herrscht darüber, was der vierte Aufsatz auf der Innenseite wohl zeigte, nämlich ein Weltgericht (Münzenberger 1885-1890, S. 52; Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 17; Gast 1998, S. 41; Grötecke 2007, S. 427).</p>
Künstler	<p>Meister des Friedberger Altars (Back 1914, S. 2; Thieme/Becker 1950, S. 108; Bott 1968, S. 39; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Konrad 2009, Nr. 418).</p> <p>In den Quellen wird ein Maler Johannes Vulfelin genannt, der wohl der Werkstatt im Prämonstratenserkloster Ilbenstadt zuzuordnen sei (Back 1910, S. 46; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20). Diese Meinung ist in den anderen</p>

Beiträgen nicht übernommen worden. Auch Gast meint, dass es unwahrscheinlich sei, „dass ein Kloster eine derart potente Werkstatt unterhielt“ (Gast 1998, S. 66).

Back erwog die Möglichkeit, dass die Stifter den Maler Johann von Bamberg verpflichtet haben könnten, der in derselben Zeit das Hochaltarbild im Frankfurt Dom geschaffen habe. Als weitere Überlegung schlug er Friedberg und die Umgebung als Herstellungsorte vor, ohne diese Gedanken weiter zu präzisieren (Back 1932, S. 105).

Adamy vermutet, dass neben einem Meister, der die Hauptfiguren auf der Mitteltafel und auf dem linken Flügel geschaffen hat, noch weitere Werkstattmitarbeiter an dem Retabel beteiligt gewesen sind (Adamy 1895, S. 93). Back ordnet die Darstellungen insgesamt fünf verschiedenen Künstlern zu. Vom Meister stamme im Wesentlichen die Mitteltafel, von einem Gesellen der linke Flügel und die Brustbilder auf der Mitteltafel, die drei Aufsätze seien jeweils von einem anderen Gesellen gemalt (Back 1910, S. 41). Beeh übernimmt diese Zuordnung (Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20).

Stange dagegen denkt, dass die stilistischen Unterschiede aus einer ungeschickten Restaurierung resultieren (Deutsche Malerei II 1936, S. 119). Die Mitteltafel, der Flügel und die Aufsätze wurden nach seiner Ansicht von einem Hauptmeister entworfen. Nach Meinung von Zipelius waren insgesamt drei Künstler an dem Werk beteiligt, die jeweils für die Innenseite, Flügelaußenseiten und Giebel zuständig waren (Zipelius 1992/93, S. 65, Anm. 39, 68f.). Dieser Ansicht schließt sich auch Gast an, wobei er von einer Werkstatt mit einem Meister und zwei Mitarbeitern ausgeht (Gast 1998, S. 66-71).

Wegen der verschiedenen Darstellungsmodi möchte Woelk (Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 19) die Unterschiede in der Malweise nicht durch verschiedene Künstler erklären, wie Back (Back 1910, S. 41) und ihm folgend Beeh (Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20) es tun, sondern sieht sie als Ergebnisse der Anpassung der Darstellungsweise an die jeweilige Realitätsstufe des Gegenstandes. „[...] für jeden Bereich des Altarretabels [wird] eine bestimmte, dem jeweiligen Thema angemessene Darstellungsweise gewählt. Einen Kontrast zur zarten, verhaltenen Körperbewegung und Gestik der Hauptfiguren [...] bildet die lebhaftere Gestik der auch mimisch bewegteren kleinen Halbfiguren mit den Spruchbändern darüber. Das entspricht dem thematischen Unterschied zwischen einer Heiligenversammlung im himmlischen Jenseits und dem teilnehmenden Nachvollzug der Passion, welchen die Spruchbänder der Halbfiguren dem Betrachter nahelegen“ (Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 19). Auch die Darstellungen in den Giebeln sind von reicheren Gestik und aktiver Handlung geprägt (Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 19).

faktischer Entstehungsort	<p>Friedberg (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Konrad 2009, Nr. 418); Mainz⁴ (Musper 1961, S. 32; Gast 1998, S. 95, 96); Prämonstratenserklster Ilbenstadt (Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20); Rheingegend (Adamy 1895, S. 93).</p> <p>Da dem Meister des Friedberger Altars auch das Kreuzigungsbild über dem Grab des Bischofs Kuno von Falkenstein in St. Kastor in Koblenz zugeschrieben wird, hält Stange es für möglich, dass der Maler für den Koblenz-Trierischen Hof des Erzbischofs tätig war und seine Werkstatt in Koblenz hatte (Stange 1938, S. 119). Dagegen argumentiert Gast, dass von einem solchen „Hof“ in Koblenz nichts bekannt ist (Gast 1998, S. 85). Später denkt Stange (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95) an Friedberg als Herstellungsort. Auch dies wird von Gast abgelehnt, weil sich keine bedeutende Werkstatt in Friedberg ausfindig machen lasse, die ein so hochwertiges Werk wie den Großen Friedberger Altar hätte schaffen können (Gast 1998, S. 85).</p> <p>Musper bringt wiederum Mainz als Herstellungsort ins Gespräch, ohne dies weiter zu begründen (Musper 1961, S. 32). Gast greift diesen Vorschlag auf, zeigt aber im Vergleich mit den erhaltenen Mainzer Werken, dass sich – außer im Interesse an der Darstellung der Architektur – keine weiteren Beziehungen zu der Mainzer Kunst des 14. Jahrhunderts herstellen lassen. Allerdings sieht Gast (1998, S. 93-96) stilistische Verbindungen zwischen dem Großen Friedberger Altar und dem Heilig-Kreuz-Altar in Fritzlar, und da er annimmt, dass letzterer in Mainz geschaffen wurde, schließt er doch nicht aus, dass auch ersterer dort entstanden ist. Es seien aber keine späteren Werke in oder aus Mainz zu nennen, die Reflexe des Großen Friedberger Altars zeigen würden. Das Fazit von Gast lautet daher, dass, sollte der Große Friedberger Altar dort entstanden sein, er keine stilprägende Rolle gehabt habe.</p>
Rezeptionen / ‚Einflüsse‘	<p>Mittelrhein⁵ (Bott 1968, S. 39; Konrad 2009, Nr. 418; Thieme/Becker 1950, S. 108); Rheinische Arbeit (Ebe 1898, S. 99);</p> <p>Stilistisch von der böhmischen⁶ Malerei stark beeinflusst (Thode 1900, S. 71; Heubach 1916, S. 168; Glaser 1924, S. 78; Lahusen 1959, S. 6; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Jülich 1993, S. 38).</p> <p>Einfluss der italienischen Malerei des Trecento⁷, insbesondere Sienas, die vor allem in der Komposition der Darstellungen und in dem Altartyp mit dreieckigen Aufsätzen zur Geltung komme (Back 1910, S. 42; Worringer 1924, S. 304; Lahusen 1959, S. 6; Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 20, Anm. 6). Zusätzlich zu der Retabelform macht Gast auch auf die Komposition der Darstellungen in den Aufsätzen und auf die maltechnischen</p>

⁴ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

⁵ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

⁶ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

⁷ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

Merkmale wie die Punzierungstechnik aufmerksam, die Einflüsse aus dieser Richtung wahrscheinlich machen. Er lässt aber offen, ob der Kontakt mit der italienischen Kunst direkt oder durch vermittelnde Werke geschah (Gast 1998, S. 79).

Die Abendmahl-Darstellung ist formal eine Kombination von Motiven aus Bildern des Abendmahls und der Himmelfahrt Christi (Gast 1998, S. 25). Auffallend ist „die Darstellung der um einen querrrechteckigen Tisch versammelten Jünger, die sich um eine räumliche Anordnung der Figuren bemüht. Es entspricht darin den trecentesken Prototypen des Abendmahlbildes, der Darstellung Giottos in der Arenakapelle in Padua und – mehr noch – der Darstellung an der Rückseite von Duccios Maestà in Siena.“ (Gast 1998, S. 25, verweist auch auf Back 1910, S. 90, Anm. 93, der an die trecenteske Kompositionen, S. 90, Anm. 93 denkt).

Weiterhin führt Gast an, dass auch für das Pfingstbild – in seinem Bemühen um eine räumliche Anordnung der Figuren – trecenteske Darstellungen ausfindig zu machen sind, die ihm nahe stehen, z.B. das Pfingstbild auf einem Simone da Bologna zugeschriebenen, um 1360 datierten Täfelchen in Baltimore. Hier ist besonders der kreisförmige Aufbau mit der zentralen Figur Marias vergleichbar, der „Raum“ wird hier ebenfalls nach vorne von einer polygonalen hölzernen und mit einem Durchlass versehenen Schranke abgeschlossen (Gast 1998, S. 25).

Nach Gast (Gast 1998, S. 26f.) sind auch für die Marienkrönung ikonographische Vorläufer in der italienischen Kunst aus dem frühen 14. Jahrhundert zu bestimmen. Dieses Motiv, in dem Maria vor Christus kniet, der die Krönung vollzieht, ist in der französisch-burgundischen Hofkunst rezipiert worden. Gast hält beide Quellen als Ursprung für die Friedberger Darstellung für möglich – wie auch für die anderen Darstellungen auf den Aufsätzen und auf der Außenseite des linken Flügels (Gast 1998, S. 28). Als Fazit hält Gast fest, dass es vor allem aber die Werke der **franko-flämischen Kunst**⁸ sind, die den Stil des Meisters geprägt haben (Gast 1998, S. 81).

Der Annahme eines Einflusses der Kölnischen Schule, der von Schnaase (Schnaase 1874, S. 479) und Thode (Thode 1900, S. 71) in Betracht gezogen wurde, ist die weitere Forschung nicht gefolgt. Stange (Deutsche Malerei II 1936, S. 119) lehnt dies sogar explizit ab mit der Aussage, dass keinerlei Merkmale nach Köln weisen.

Der Gekreuzigte

Diese Einschätzung wird von Oldemeyer unterstützt. Sie untersuchte die Ursprünge des Typus des Gekreuzigten mit nach links ausgerichtetem, leicht zusammengekrümmtem Körper. Dieser Typus stehe in der Tradition des südostdeutschen Raums und der franko-flämischen Hofkunst. Gut vergleichbare Werke

⁸ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	<p>seien in der franko-flämischen Buchmalerei zu finden, wie z.B. im Umkreis des Paramentmeisters. Oldemeyer zeigt auf, dass besonders die Kruzifixe im rheinisch-niederländischen⁹ Raum sich mit der Friedberger Darstellung gut vergleichen lassen (siehe zu diesen Werken Rubrik „Bezug zu anderen Objekten). Der Eindruck der Unverhülltheit, den der Friedberger Gekreuzigte vermittele, scheine jedoch auf die italienischen Kruzifixdarstellungen zurückzugehen (Oldemeyer 1963, S. 54-55).</p>
Stifter / Auftraggeber	<p>Den einzigen Hinweis auf die Stifter des Großen Friedberger Altars liefern die Darstellungen im Retabel selbst. Am Kreuzfuß sind in Adorantenhaltung drei Stifterfiguren zu sehen: ein Mann in blauem Übergewand und zwei Frauen in dunkler Nonnentracht. Einigkeit herrscht in der Forschung über ihre Identifizierung als ein Pleban der Friedberger Stadtkirche und als eine Äbtissin des Klosters Rupertsberg bei Bingen, die von einer Nonne begleitet¹⁰ wird (Adamy 1895, S. 93; Back 1910, S. 43; ders. 1932, S. 105; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Zipelius 1992/93, S. 63; Jülich 1993, S. 39; Grötecke 2007, S. 428).</p> <p>Als einziger hat Gast den Versuch unternommen, die Stifter namentlich zu bestimmen. Seine Überlegungen fußen auf einer Vereinbarung zwischen der Stadt Friedberg und dem Kloster Rupertsberg im Jahr 1346, die Aufteilung der Patronatsrechte betreffend, die seines Erachtens der Hintergrund für die Retabelstiftung war. In diesem Vertrag wurde auch festgehalten, dass Elisabeth von Gambach, eine Friedberger Begine, die Pfründe für den Hochaltar stiftete und auch das Recht hatte, den ersten Nutznießer der Pfründe zu präsentieren (Gast 1998, S. 61). Gast vermutet, dass die dargestellten Stifter als die Personen zu identifizieren seien, die von der Stiftung betroffen waren, also: Isengard von Brauneck, Äbtissin des Benediktinerinnenklosters auf dem Rupertsberg bei Bingen, und Elisabeth von Gambach, Stifterin des Benefiziums, sowie der erste Inhaber der Pfründe. Die Lebensdaten von Isengard von Brauneck liegen im Dunkeln: sie ist zuletzt 1359 in Urkunden erwähnt, ihre Todesdatum muss vor 25.9.1367 gewesen sein (Gast 1998, S. 61). Ähnlich wenig ist es über Elisabeth von Gambach zu erfahren: Sie ist in städtischen Urkunden zwischen 1341 und 1361 nachweisbar, ihr Tod muss vor dem 25.9.1375 eingetreten sein. (Gast 1998, S. 61).</p> <p>Gast stützt seine These auf die unterschiedlichen Trachten der beiden Frauen: Die vordere Stifterin trägt einen mit Pelz besetzten Mantel und über dem Wimpel (einem weißen Tuch, das Hals und Kopf umhüllt) eine Kapuze. Diese vornehmere Tracht lasse auf eine höherrangige Person schließen, und die</p>

⁹ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

¹⁰ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	<p>vordere Stifterin sei damit als Äbtissin Isengard von Brauneck zu bestimmen. Die hintere Stifterin ist einfacher gekleidet, sie hat eine dunkle Tracht und auf dem Kopf nur einen Wimpel. Solche Kleidung konnten außer den Benediktinerinnen auch die Beginen tragen. Sie könne daher als Elisabeth von Gambach identifiziert werden, die den Beginen in Friedberg angehörte (Gast 1998, S. 61).</p> <p>Wegen der Lebensdaten und physiognomischen Ähnlichkeiten möchte Gast (1998, S. 62f.) die männliche Stifterfigur als Eckard zum Schilde († 1376) identifizieren, der Priester in Burg Friedberg war und dessen Grabstein sich in der Friedberger Stadtkirche befindet.</p>
Zeitpunkt der Stiftung	<p>Als Zeitpunkt der Stiftung ist 1379 vorgeschlagen worden, als nach langen Streitigkeiten zwischen dem Kloster der Benediktinerinnen auf dem Rupertsberg und der Stadt Friedberg das Patronatsrecht des Klosters von der Kurie erneut bestätigt worden sei (Back 1932, S. 105; Deutsche Malerei II 1936, S. 120). Laut Gast ist dies eine Fehlinterpretation: Die Urkunde der Kurie aus dem Jahr 1379 wurde auf Bitten der Stadt ausgestellt und bestätigte, dass diese nach dem Vertrag von 1346 einen erheblichen Teil der Patronatsrechte für sich beanspruchen konnte. Daher sei die Bestätigung des Vertrags nicht als Anlass für eine Retabelstiftung von Seiten des Klosters anzusehen. Vielmehr sieht Gast als Movens für die Stiftung den Vertrag im Jahr 1346¹¹ zwischen dem Kloster Rupertsberg und der Stadt Friedberg, in der die Aufteilung der Patronatsrechte der Kirche geregelt wurden. Im Geiste dieses Vertrags sei die Stiftung des Retabels als gemeinschaftliche Leistung der verschiedenen Parteien zu verstehen (Gast 1998, S. 51) .</p>
Wappen	
Inschriften	<p><u>Mittelteil, in den Spruchbändern (bzw. bei einem im Buch) der Vertreter des Alten und Neuen Bundes:</u></p> <p><u>Prophet Joel:</u> „lohel. Sup(er) s(er)vos meos (et) a(n)cilla(s) mea(s) effu(n)da(m) sp(iritu)m“ (Münzenberger 1885-1890, S. 51; Gast 1998, S. 18), nach Joel 2,29 (Gast 1998, S. 18). Bei anderen Autoren ist die Inschrift ein wenig anders wiedergegeben: „super servos meos et ancillas [Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20, irrtümlich: ancillus] meas effundam spiritum“ (Joel 2,29) (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260).</p> <p><u>Evangelist Matthäus:</u> „Mathe(us). Filii(s) ho(m)inis tradetur ge(n)tibus ad crucifige(n)du(m)“, nach Mt 20,18-19 (Münzenberger 1885-1890, S. 51; Gast 1998, S. 18). Bei den anderen Autoren (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Deutsche Malerei um 1260 bis</p>

¹¹ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

1550 1990, S. 20) wird der Spruch, nicht der Name wiedergegeben.

Prophet Jeremia: „[Hi]jeremias. O vos [om]nes q(ui) t(ra)ns(iti)s p(er) via(m) videte si est dolor [Gast hat diese drei Worte ausgelassen, HD] sic(ut) dolor me(us)“, nach Lam (Klgl) 1,12 (Gast 1998, S. 18-19).

Bei den anderen Autoren ist der Spruch mit aufgelösten Abkürzungen wiedergegeben: „O vos omnes qui transitis per viam videte sicut dolor meus“ [Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20, irrtümlich: meas], (Münzenberger 1885-1890, S. 51; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260)

David: „David rex. Sup[ra] dorsu(m) meu(m) fabricav(eru)nt pec[catores]“, nach Ps 128,3 (Gast 1998, S. 19).

Andere Autoren geben die Inschrift ein wenig abweichend wieder: „Super dorsum meum fabricaverunt“ (Münzenberger 1885-1890, S. 51; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20).

Evangelist Markus: „Marc(us). Quereba(n)t q(uo)m(odo) i(e)h(su)m dolo tener(ent)“, nach Mk 14,1 (Gast 1998, S. 19).

Die anderen Autoren (Münzenberger 1885-1890, S. 51; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20) geben nur den Spruch wieder.

Prophet Jesaja: „Isaia(s). Oblat(us) est (quia) voluit pati“, nach Is 53,7 (Gast 1998, S. 19)

Die anderen Autoren (Münzenberger 1885-1890, S. 51; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20) geben nur den Spruch wieder.

Linker Flügel, Innenseite, in den Spruchbändern der Vertreter des Alten und Neuen Bundes:

Prophet Micha: „[Micha. Ascen]dit rex iter pande(n)s an(te) eos“, nach Mi 2,13 (Gast 1998, S. 20).

Die anderen Autoren geben die Inschrift folgend: „venit [Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20, irrtümlich: venti] rex iter pandens ante eos“ (Mi 2,13) (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260). Nach Münzenberger (1885-1890, S. 51): „Venit rex pandens iter ante eos“.

Kirchenvater Papst Gregor der Große: „Greg(or). Indebita(m) [m]ort[em] sustin[uit]“ (Münzenberger 1885-1890, S. 51, Gast 1998, S. 20). Der Spruch ist nicht verifiziert (Gast 1998, S. 102, Anm. 30).

Bei anderen Autoren (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-

Lustenberger 1978, S. 260; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20) wird nur der Spruch wiedergegeben, nicht die Benennung des Heiligen.

Evangelist Lukas: „Luca(s). Velav(eru)nt (et) p(er)...ieba(n)t faci[em]“, nach Lc 22,64 (Gast 1998, S. 20).

Münzenberger (1885-1890, S. 51) gibt die Inschrift mit leichten Abweichung folgend wieder: „Luca. Velaverunt eum et percutiebant faciem eius“. Wie bei vorherigen Inschriften geben die anderen Autoren (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20) nur den Spruch wieder und nicht die Benennung des Evangelisten.

Linker Außenflügel:

Verkündigung: In dem Spruchband des Engels: „Ave gracia plena dominus tecum b[enedicta]“, nach Lk 1,28 (Gast 1998, S. 29).

Auf dem geöffneten Buch Mariens stark fragmentiert: „Ec... [unleserlich] ...cilla d(omi)ni f[i]at m...“ (Gast 1998, S. 104, Anm. 76). Offenbar gibt diese Inschrift die Antwort Mariens wieder: „Ecce ancilla Domini fiat mihi secundum verbum tuum“, nach Lk 1,38 (Gast 1998, S. 29).

Aufsätze:

Himmelfahrt Christi, in den Spruchbändern der Engel: „Viri gali[laei] q(ui)d a[...] hic / Sic veniet que(m)admod(um) vidisti(s) eu(m)“, nach Act (Apg) 1,11 (Gast 1998, S. 21).

Leicht abweichend bei den anderen Autoren: „viri galilaei quid adspicitis“ (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20) und „sic venite quemadmodum [Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95: quemadmodum] vidistis eum“ (Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20). Nach Münzenberger (1885-1890, S. 51) ist in dem ersten Spruchband „celum hic“ und in dem zweiten „Sic veniet quid vidistis eum“ zu lesen.

Krönung Mariens, auf dem Buch in der rechten Hand Christi: Ego su(m) lux mu(n)di qui sequit(ur) me no(n) a(m)bu(labit) i(n) te[nebris]“, nach Joh 8,12 (Gast 1998, S. 22).

Die Auflösung des „te“ als „terribus“ (Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20) ist falsch. Nach Münzenberger (1885-1890, S. 51): „Ego sum lux mundi, qui sequitur me non ambulat in tenebris“.

Geburt Mariens: im offenen Buch, das von den Engeln gehalten wird, soll „nativita[s] (tu)a dei ge(netrix) ...“ (Back 1910, S. 89, Anm. 87) gestanden haben, in dem heutigen Zustand ist diese Inschrift nicht mehr lesbar (Gast 1998, S. 28). Nach Ansicht von Gast (1998, S. 28) könnten hier Verse aus einem Marienhymnus wiedergegeben worden sein.

	Die Übersetzungen der Inschriften ins Deutsche sind im Katalog Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 17, S. 20, Anm. 5 wiedergegeben.
Reliquiarfach / Reliquienbüste	
Bezug zu Objekten im Kirchenraum	<p><u>Madonna aus dem Kleinen Friedberger Altar, um 1325-50 (Hessisches Landesmuseum Darmstadt Inv. Nr. GK 2; Bildindex Aufnahme-Nr. 1.128.899):</u> Das Gewand des skulptierten Christuskindes ist mit einem Muster dekoriert – einem Netz roter Linien, in dessen Feldern sich jeweils zwei Adler befinden –, das demjenigen auf dem Großen Friedberger Altar ähnlich ist (Back 1910, S. 35). Daher nimmt Back an, dass die Madonnenskulptur von derselben (Kloster-) Werkstatt geschaffen wurde wie der Große Friedberger Altar. Die Malerei auf den Flügeln sei auch von dem Großen Friedberger Altar beeinflusst, weshalb Back es für möglich hält, dass der Maler ein Prämonstratensermönch in Ilbenstadt war (Back 1910, S. 49). Da die Madonnenfigur aber erst später in den Kleinen Friedberger Altar eingefügt wurde, ist es unsicher, ob sie zur mittelalterlichen Ausstattung der Pfarrkirche gehörte; möglicherweise stand sie ursprünglich in der Friedberger Burgkapelle (Gast 1998, S. 58; siehe auch Katalogformular zum Kleinen Friedberger Altar).</p> <p><u>Grabstein des Priesters Eckard zum Schilde, Friedberger Stadtkirche</u> Wegen der Lebensdaten und physiognomischen Ähnlichkeiten (langer, eiförmiger Schädel, hohe Stirn, zotteliges Haar und „verkniffener Gesichtsausdruck mit heruntergezogenen Mundwinkeln“) möchte Gast die männliche Stifterfigur als Eckard zum Schilde († 1376) identifizieren, der Priester in Burg Friedberg war und dessen Grabstein sich in der Friedberger Stadtkirche befindet (Gast 1998, S. 62-63).</p>
Bezug zu anderen Objekten	<p><u>Stilistisch vergleichbare Werke aus dem westlichen, vornehmlich franko-flämischen Kunstkreis:</u></p> <p><u>André Beauneveu, Psalter des Jean de France (1384-1387)</u> Nach Back sind überzeugende Analogien zwischen den Darstellungen festzustellen (Back 1910 S. 91-92, Anm. 100), was von Zipelius differenzierter gesehen wird. Die Gesichter der in der Handschrift dargestellten Propheten und Apostel, die individualisiert und „von Charakter und Willen geprägt“ sind, bieten sich zum Vergleich mit den Friedberger Figuren an, es seien aber enger verwandte Beispiele in der böhmischen Kunst zu finden. Zipelius weist dann auf die Triforiumsbüsten von Peter Parler im Prager Dom hin (Zipelius 1992/93, S. 68).</p> <p><u>Miniaturen der Très Belles Heures de Notre-Dame des Herzogs Jean de Berry (Paris, Bibliothèque Nationale ms.lat.919;</u></p>

Bildindex Aufnahme-Nr. 1.183.669)

Schon Back hat auf dieses Werk aufmerksam gemacht, um die italienischen Einflüsse im Retabel zu erklären. Er nennt insbesondere das doppelseitige Bild, das die Muttergottes und den ihr vom Hl. Andreas und von Johannes dem Täufer empfohlenen Herzog Jean de Berry zeigt (Back 1910, S. 92, Anm. 100). Auch Zipelius vergleicht die Miniaturen mit den Darstellungen des Friedberger Altars und stellt motivische Übereinstimmungen zwischen der Handschrift und den Darstellungen der Flügelaußenseite des Friedberger Altars fest (Zipelius 1992/93, S. 65-67).

Verkündigungsdarstellung in den Très Belles Heures de Notre-Dame, um 1380/85 (Paris, Bibliothèque nationale, Inv. Nr. Nouv. acq. Lat. 3093):

Zipelius weist vor allem darauf hin, dass das Motiv der Fensterreihe mit dem Rautenmuster in der Friedberger Verkündigungsdarstellung in der Handschrift ähnlich gestaltet ist (Zipelius 1992/93, S. 66). Gast bestätigt diese Übereinstimmung, da er das Retabel aber früher datiert als das Stundenbuch, lehnt er dieses als Vorbild ab. Er weist auf Unterschiede und auf ältere, ähnliche Werke hin. Gast zeigt auf, dass der Raum in den Darstellungen unterschiedlich konstruiert ist: In der Handschrift entwickelt er sich aus der Tiefe, im Friedberger Altar dagegen ist er mehransichtig angelegt. Ähnliche Raumgebilde seien in der französischen Buchmalerei schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts festzustellen. Auch für die Rautendarstellung gebe es frühere Beispiele (Gast 1998, S. 81f.).

Kleines Bargello-Diptychon, um 1350/60, Frankreich oder Nordniederlande, Florenz, Museo Nazionale del Bargello

Nach Gast „ergeben sich wegen der unterschiedlichen Darstellungen in Ikonographie und Komposition nur wenige Vergleichsmomente, im Detail stellen sich dann aber doch einige Übereinstimmungen ein. Am deutlichsten wird dies an den Heiligen Johannes d. T. und Katharina des Diptychons. An beiden Figuren bekundet sich das Interesse des Malers an der Wiedergabe des unter dem Gewand liegenden Körpers, ein Interesse, wie es der Meister des Friedberger Altars gleichermaßen verfolgt“ (Gast 1998, S. 84). Auch einzelne Bewegungs- und Gewandmotive seien vergleichbar. Trotzdem, so Gast, ist es nicht wahrscheinlich, dass der Meister des Friedberger Altars dieses Werk gekannt habe. Es seien auch große Unterschiede festzustellen. „Aber die weiche Gewandbehandlung und die subtile Wiedergabe der Physiognomien wie der Haar- und Barttracht, die Vorliebe für kostbare Stoffe und das Spiel mit Goldborten, nicht zuletzt die reichen Punzierungen [...] sind Züge, die sehr dafür sprechen, dass es eine Verbindung zu Werken dieses Milieus gegeben hat.“ (Gast 1998, S. 84).

Miniatur mit Johannes d. T. aus einer Sammlung von

Heiligenlegenden, 1366, Lüttich, Bibliothèque générale
Die Figur Johannes des Täufers lässt – laut Gast – eine Stilverwandtschaft mit den Heiligen Jakobus dem Älteren und Andreas des Friedberger Altars erkennen. Als Ähnlichkeiten seien zu nennen u. a. das Standmotiv und der Typ, sogar Details wie die verschattete, vom Betrachter abgewandte Gewandseite (Gast 1998, S. 85) .

Reliquien-Altar, Köln, Kunstgewerbemuseum, Slg. Clemens A 1279)

Laut Stange ist dieses Werk demselben Meister zuzuschreiben (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95).

Eventuell meint Thode ebenfalls dieses Retabel, als er einen Altar mit Darstellungen aus dem Leben Christi im Kölner Museum sowie kölnische Miniaturen aus dem Ende des Jahrhunderts, auf die er nicht näher eingeht, mit dem Friedberger Altar in Verbindung bringt (Thode 1900, S. 71).

Skulpturen aus dem Apostelportal der ehemaligen Damenstiftskirche St. Marien zu Überwasser in Münster, 1364/66-1374 (Münster, Westfälisches Landesmuseum Inv.-Nr. D 85, Bildindex Aufnahme-Nr. 1.130.028):

In ihrer statuenhaften, monumentalen Auffassung wirken die Friedberger Figuren, als wären sie die malerische Umsetzung von Skulpturen wie denen aus dem Apostelportal (Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 18).

Stilistisch vergleichbare Werke aus dem böhmischen Kunstkreis:

Zwei Blätter mit Zeichnungen, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Inv. Nr. HZ 37: Christus als Auferstandener, Inv. Nr. HZ 38: Maria mit Kind und Maria mit Schmerzensmann, Anna Selbdritt und Maria (= Unterweisung der Jungfrau)

Nach Stange sind diese Zeichnungen den Heiligen auf dem linken Flügel des Friedberger Altars nahe verwandt (Deutsche Malerei II 1936, S. 120). Über die Lokalisierung der Zeichnungen existieren unterschiedliche Einschätzungen (Wiegand 1934/35, S. 49): Schilling ordnet sie einer Werkstatt in der Gegend um Frankfurt zu (Schilling 1934, S. 7), Wiegand dagegen hält sie für böhmisch (Wiegand 1934/35, S. 50-55).

Werkstatt Johann von Neumarkts und sein Umkreis

Back nennt die böhmischen Miniaturen im „Liber viaticus“ von Johann von Neumarkt im Zusammenhang mit den Brustbildern des Friedberger Altars (Back 1910, S. 42). Gast dagegen bringt eine andere Handschrift mit dem Retabel in Verbindung, nämlich „Laus Mariae“ des Konrad von Haimburg, um 1360, die aus dem Umkreis der für Neumarkt tätigen Werkstatt stammt: Die Miniatur der Darbringung im Tempel zeige ähnliche formlose „Schlauchfiguren“ wie die Außenseiten des Friedberger Altars

(Gast 1998, S. 81).

Burg Karlstein

Die Verzierung des Rahmens im Friedberger Altar mit einzeln aufgesetzten Ornamenten seien den Dekorationen in Burg Karlstein ähnlich (Back 1910, S. 42), wobei der Friedberger Ornamentfries mehr byzantinischen Charakter habe (Back 1910, S. 90, Anm. 91). Gast nennt ein konkretes Werk in der Burg Karlstein: die Kreuzigung Christi von Meister Theoderich, um 1360/65, in der Kreuzkapelle der Burg. In der genaueren Betrachtung kann er dann aber keine Ähnlichkeiten zum Großen Friedberger Altar feststellen (Gast 1998, S. 81). Nach Thode ist die Malerei der Große Friedberger Altar stilistisch mit dem Kreuzigungsbild in der Katharinenkapelle vergleichbar (Thode 1900, S. 71). Gast meint, dass dieses Werk ein Vorbild gewesen sein könnte (Gast 1998, S. 81).

Peter Parler, Triforiumsbüsten, Prag, Dom

Die Büsten bieten sich in ihrer „physiognomischen Individualisierung und Charakterisierung“ zum Vergleich mit den Friedberger Büsten an (Zipelius 1992/93, S. 68).

Tafeln aus der Abtei Hohenfurth, um 1350/55, Prag, Národní galerie

Heubach vertrat die Meinung, dass der Große Friedberger Altar direkt an die vom Hohenfurther Altar vertretene Stilstufe anschließe (Heubach 1916, S. 166). Gast sieht Ähnlichkeiten nur in einzelnen Elementen wie der flachen Bildbühne oder der Figur Johannes des Täufers und kommt zum Fazit, dass die Friedberger Figur sich auf jüngere Vorbilder beziehen müsse (Gast 1998, S. 81).

Stilistisch vergleichbare Werke am Mittelrhein:

Lünettenbemalung über dem Grabdenkmal des Erzbischofs Kuno von Falkenstein († 1388), Koblenz, St. Kastor (Bildindex Aufnahme-Nr. 1.562.591):

Der Zusammenhang zwischen den Werken ist kontrovers diskutiert worden. Während die frühen Beiträge noch von derselben Werkstatt sprechen (Back 1910, S. 43; Deutsche Malerei II 1936, S. 120; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20), ist dies in den späteren Texten abgelehnt worden.

Ähnlichkeiten bestehen in den schlanken Figuren und ihrer Haltung, in der Gestaltung des Christuskörpers und der Gewänder sowie in dem Kolorit (Back 1910, S. 44). Es sind allerdings auch Unterschiede festzustellen: Die Koblenzer Figuren sind massiger, und es fehlt die elegante Linienführung bei der Gewanddrapierung (Beeh-Lustenberger 1978, S. 260). Zeitlich wird diese Wandmalerei nach dem Großen Friedberger Altar eingeordnet, sie ist eventuell erst um 1390 geschaffen

(Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 76).

In dem Versuch, den Großen Friedberger Altar zu lokalisieren, stellt Grötecke fest, dass dieser sich nur schwer mit weiteren Werken am Mittelrhein vergleichen lasse, „am nächsten steht ihm noch die Lünettenbemalung“ in Koblenz (Grötecke 2007, S. 428).

Oldemeyer weist mit Recht auf wesentliche Unterschiede zwischen den beiden Werken hin und stellt sie dementsprechend in verschiedene Zusammenhänge (Oldemeyer 1963, S. 40-55, 139-157). Dieser Meinung folgt Gast. Die Zuschreibung sei schon deshalb fragwürdig, weil der Erhaltungszustand des mehrfach restaurierten Kreuzigungsbildes in Koblenz keine verlässlichen Aussagen über dessen Stil erlaube (Gast 1998, S. 51, 88).

Grabstein (?) des Mainzer Erzbischofs Adolf I. († 1390), Mainz, Dom (Bildindex Aufnahme-Nr. 149.472):

Nach Stange ist die Figur des Erzbischofs dem Bischof auf dem linken Flügel des Friedberger Altars nah verwandt (Deutsche Malerei II 1936, S. 120).

Der Schottener Altar, Schotten, ehemalige Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau, um 1385 (Bildindex Aufnahme-Nr. Fmd451309):

Die zeitlichen und stilistischen Zusammenhänge des Friedberger Altars mit dem Schottener Altar sind in der Forschung kontrovers diskutiert worden (Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 20, Anm. 6; Zipelius 1992/93, S. 63). Der Schottener Altar wird vor, nach und auch gleichzeitig mit dem Friedberger datiert (Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Zipelius 1992/93, S. 63). Wegen dieser verschiedenen zeitlichen Einordnungen sind auch die Abhängigkeitsverhältnisse zwischen den beiden Retabeln unterschiedlich bewertet worden. So sieht Stange (Deutsche Malerei II 1936, S. 118f.) den Schottener Altar als das ältere Werk an. Demnach sei der Friedberger Meister von dem Meister des Schottener Altars beeinflusst worden, und der Große Friedberger Altar fungiere als Vermittler zwischen verschiedenen Stilstufen: zwischen der rustikalen und wirklichkeitsnahen Bildsprache des Schottener Altars und der höfischen, eleganten Ausdrucksweise der darauffolgenden Generation. Sowohl Stange (Deutsche Malerei II 1936, S. 118) als auch Zipelius (Zipelius 1992/93, S. 74f.) führen vor allem die Darstellungen der Aufsätze auf das Retabel in Schotten zurück, die ähnlich bewegte, heftig gestikulierende Figuren zeigten und derber charakterisiert seien als in der Mitteltafel. Nach Zipelius kommt im Schottener Altar derselbe Männertypus vor, der beim Friedberger Altar für die Vertreter des alten Bundes verwendet wurde (Zipelius 1992/93, S. 63). Eventuell ist die Ähnlichkeit dadurch zu erklären, dass beide Meister auf die Werke des Paramentmeisters als Vorlagen zurückgegriffen haben könnten (Häring 1976, S. 56-60).

Die meisten Beiträge vertreten die Ansicht, dass der Große Friedberger Altar älter sei (Feigel 1911, Sp. 80; Back 1928/29, S.

102; Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 117; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Gast 1998, S. 78). Seit Häring (1976) den Schottener Altar später datiert hat, um 1385, wird zwischen dem Schottener und dem Friedberger Altar kein Abhängigkeitsverhältnis mehr gesehen: Man geht davon aus, dass sie annähernd gleichzeitig entstanden sind und zwei verschiedenen Stilrichtungen angehören, „einer eher ‚wirklichkeitsnahen‘ Richtung der Schottener, einer mehr ‚schönlinigen‘ Richtung der Große Friedberger Altar.“ (Gast 1998, S. 13f.; s. auch Beeh-Lustenberger 1978, S. 260). Es werden aber auch Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Retabeln festgestellt: Häring findet die Gestaltung der Nimben gut miteinander vergleichbar, „die aus konzentrischen Kreisen, mit Rosetten und Vierpässen dazwischen und einem inneren Kranz von Halbkreisen mit Traubendolden bestehen“ (Häring 1976, S. 122). Ebenso seien die Trauergesten der Assistenzfiguren, der Gesichtsausdruck und die Hände Christi ähnlich (Häring 1976, S. 130). Unterschiede bestünden u.a. in dem feineren und nuancierteren Kolorit des Friedberger Altars, hinter dem der Schottener Altar zurücktrete (Häring, S. 123f.). Auch die Auffassung der Figuren sei anders: die Friedberger Darstellungen wirkten monumentaler und feierlicher als die intimen und miniaturhaften Szenen des Schottener Retabels (Feigel 1911, Sp. 80). Für Gast kommt das Schottener Retabel schon wegen seiner Datierung als Vorbild nicht ins Betracht. Die Frage, ob zwischen den Werken ein Abhängigkeitsverhältnis zu sehen sei, d.h. ob die Werkstatt des Schottener Retabels den Großen Friedberger Altar zur Voraussetzung hatte, lässt Gast allerdings unbeantwortet (Gast 1998, S. 77f.).

Siefersheimer Altar, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum (Bildindex Aufnahme Nr. Z 31.399)

Das Retabel wiederholt das Schema des Großen Friedberger Altars, die Realisierung ist allerdings aufwendiger (die Rahmung ist reicher, die Apostel sind paarweise angeordnet); daraus sei zu schließen, dass die beiden Künstler in einer Meister-Schüler-Verhältnis standen (Deutsche Malerei III, S. 127f.).

Retabel aus der Frankfurter Peterskirche (Frankfurt am Main, Städel Inv. Nr. HM 1-5):

Die Ähnlichkeiten bestehen vor allem in der Farbigkeit („Weiche Töne von Rot und Grün“, die „von Blau, Lila, Weiß, Grau, Gold und Silber durchsetzt“ sind), in der Komposition der Figuren in Gruppen und deren monumentaler Wirkung sowie in Einzelheiten wie dem flatternden Ende des Lententuches und den krampfhaft auseinandergespreizten Zehen des Gekreuzigten sowie in der Ähnlichkeit der Gesichtszüge Petri mit den Friedberger Köpfen (Back 1910, S. 51).

Mittelrheinischer Meister, Anbetung der Könige, um 1400, Frankfurt (Städel Inv. Nr. SG 1002) und drei Fragmente eines

Altarretabels (Kreuzigung, Heimsuchung, hl. Katharina und hl. Barbara), 1380/90, Oberwesel, St. Martin

Nach Kemperdick ist der Friedberger Gekreuzigte mit seinem schweren Leib und in seiner Haltung fast wie eine Vorstufe für die Christusfigur auf dem Oberweseler Fragment (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 73). Eine Verbindung zwischen dieser Werkgruppe und dem Friedberger Retabel ist auch die technische Besonderheit der „doppelten“ Grundierung und die „sehr ähnliche Darstellungsweise von Goldbrokat, der auch auf dem älteren Werk als Sgraffito aus den dunklen Lasuren über einer Metallfolie herausgekratzt ist“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 73f.). Der verantwortliche Meister stand „möglicherweise in einer Werkstatttradition mit dem Atelier des etwa eine Generation älteren [...] Großen Friedberger Altars“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 76). Die Oberweseler Fragmente desselben Meisters sind nach Nikitsch ein „gewichtiges Bindeglied“ zwischen dem Großen Friedberger Altar und einer Gruppe mittelhessischer Malerei um 1400/10 (Nikitsch 2004, S. 58).

Der Fritzlarer Heilig-Kreuz-Altar, Mainz?, um 1355/60, Fritzlar, Museum das Sankt-Petri-Domes (Bildindex Aufnahme-Nr. Fmd485109):

Gemeinsam sind dem Friedberger und dem Fritzlarer Retabel nicht nur das monumentale Format, sondern auch der giebelartige Abschluss, die Komposition mit dem weit über die Köpfe der Assistenzfiguren hinausragenden Gekreuzigten und das ikonographische Motiv der roten Engelsfiguren, die hier eine frühe Übernahme der byzantinischen Kunst im Westen ist (Gast 1998, S. 90). Darüber hinaus seien als verbindende Merkmale auch die Technik und der Stil beider Werke zu konstatieren (Gast 1998, S. 90). Trotzdem seien sie nicht derselben Werkstatt zuzuschreiben; Gast (1998, S. 92) stellt zwei Hypothesen zur Erklärung der Ähnlichkeiten vor: Möglicherweise habe der Meister des Friedberger Altars in der Werkstatt des Malers des Fritzlarer Heilig-Kreuz-Altars gelernt, oder die beiden Werke seien an demselben Ort entstanden, vielleicht in Mainz, da dort Malerwerkstätten angesiedelt waren.

Flügelgemälde aus dem Frankfurter Dom, vermutlich Türflügel, mit der Krönung Mariens:

Ähnlichkeiten bestehen bei der Darstellung einer Violine, die auch bei den musizierenden Engeln beim Friedberger Altar auftritt (Münzenberger 1885-1890, Bd. 1, S. 100).

Stilistisch vergleichbare Werke aus Thüringen:

Retabel aus Heiligenstadt im Eichsfeld (Thüringen), um 1380, ehemals Berlin, Deutsches Museum, 1945 verbrannt

Stange hat dieses Retabel dem Mittelrhein zugeordnet und es in den Zusammenhang des Großen Friedberger Altars gestellt (Deutsche Malerei II 1936, S. 106-108, 119). Dies wird von Gast

abgelehnt. Er weist darauf hin, dass nach neueren Forschungen das Heiligenstädter Retabel in einer Werkstatt in Erfurt entstanden sein muss. Zwischen den beiden Werken sei nicht nur stilistisch keine Verbindung herzustellen, sondern auch der Bildaufbau ist ein anderer: im Gegensatz zu den Darstellungen des Großen Friedberger Altars, dessen Figuren voneinander durch Ornamentbänder getrennt werden, waren die Heiligenstädter Heiligen durch jeweils eigene gemalte Architekturbaldachine von der Kreuzigungsszene abgesetzt (Gast 1998, S. 74, 103, Anm. 41; Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 18).

Fragment eines Retabels aus dem Kloster Merxhausen, um 1350/60, Kassel, Staatliche Museen, Hessisches Landesmuseum
Von Stange (Deutsche Malerei II 1936, S. 106) wurde das Fragment mit dem Großen Friedberger Altar in Verbindung gebracht. Laut Gast liegen die Ähnlichkeiten, wie z.B. die Körperhaltung der Figuren, ausschließlich im Zeitstil, im „Typenvorrat weichen die Werke entschieden voneinander ab“ (Gast 1998, S. 76).

Typus des Gekreuzigten:

Der Pähler Altar, um 1400 (München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 8a; Bildindex Aufnahme-Nr. 110.593):
Der Friedberger Gekreuzigte ist eng mit dem Kruzifix des Pähler Altars verwandt, beide zeigen denselben Typus des Gekreuzigten mit nach links gewendetem Körper (Oldemeyer 1963, S. 40).

Miniatur im „Missel de Bruges adapté à l’usage de Paris“, Paris, Nationalbibliothek (ms.lat.860), 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts
Derselbe Typus des Gekreuzigten wie im Friedberger Altar: von der Grundposition „bis in die entfaltenen, aufwärtsweisenden Finger“ übereinstimmend (Oldemeyer 1963, S. 46).

Kreuzigungsdarstellung in den sogenannten „Grandes Heures de Jean de France, Duc de Berry, vor 1409 (Paris, Bibliothèque Nationale ms.lat.919; Bildindex Aufnahme-Nr. 1.183.669)
Der Gekreuzigte stimmt nicht ganz überein, kann aber durch „wesentliche Gemeinsamkeiten“ (u.a. leichte Wendung nach links, durchsichtiges Lententuch, Physiognomie) mit der Friedberger Darstellung verbunden werden (Oldemeyer 1963, S. 47).

Niederländischer Meister, Weber-Triptychon, Berlin, Dahlem, 1390-1400

Ähnliche Gesamterscheinung des Gekreuzigten, sie stimmt mit dem Friedberger bis auf das aufrechte Haupt überein (Oldemeyer 1963, S. 48).

Kruzifix, um 1400, französisch, Berlin, Dahlem, Nr. 1889

Das Verbindende ist die weiche Struktur des Körpers in

	<p>verwandter Grundstellung, „der in seiner Gesamterscheinung nackt wirkt“ (Oldemeyer 1963, S. 49).</p> <p><u>Kreuzigungstafelchen, rheinisch-niederländisch(?), Baltimore, Walters Art Gallery</u> Obwohl anders in seiner Erscheinung, „sind die Haltung und Lage des Körpers zum Kreuz den um den Friedberger Altar versammelten Beispielen zu vergleichen“ (Oldemeyer 1963, S. 50).</p> <p><u>Hubert oder Jan van Eyck, Kreuzigung, 1420er Jahre, Berlin, Kaiser Friedrich Museum</u> Derselbe Typus wie in der Friedberger Darstellung, allerdings realistischer ins Bild gesetzt und damit fortschrittlicher als das andächtige Friedberger Bild (Oldemeyer 1963, S. 52).</p>
Provenienz	<p>Der Große Friedberger Altar ist höchst wahrscheinlich für die Friedberger Stadtkirche geschaffen worden, und blieb dort bis 1878, allerdings nicht so lange auf dem ursprünglichen Standort, dem Hochaltar. Das Retabel, dessen Flügel schon vorher abgehängt und auf Seitenaltären aufgestellt waren, ist im Jahr 1844 zusammen mit den weiteren 17 mittelalterlichen Altären entfernt worden (Waas 1963, S. 58).</p> <p>Das Schicksal des rechten Flügels ist unklar: 1857 berichtete Dieffenbach (S. 56), dass er beide – in schlechtem Zustand befindliche – Flügel gesehen habe. Franck schrieb im Jahr 1868 (S. 147), dass die Reste des Hochaltarretabels in der Sakristei aufbewahrt würden (siehe auch Münzenberger 1885-90, S. 50). Gast hält es für möglich, dass der rechte schadhafte Flügel als Feuerholz verkauft wurde (Gast 1998, S. 105f., Anm. 126). Er war auf jedem Fall schon verschollen, als das Darmstädter Museum 1878 das Retabel erwarb (Gast 1998, S. 15).</p> <p>1878 wurde das Retabel aus der Friedberger Stadtkirche für das Landesmuseum in Darmstadt erworben (Back 1910, S. 38; ders. 1914, S. 3; Lahusen 1959, S. 6; Musper 1961, S. 32; Waas 1963, S. 136; Bott 1968, S. 39; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Jülich 1993, S. 38; Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 17; Gast 1998, S. 13, 15). Inv. Nr. GK 1, 1A, 1B, 1C, 1D (Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20).</p>
Nachmittelalterlicher Gebrauch	<p>Nachdem das Retabel 1878 an das Großherzogliche Museum im Darmstädter Schloss übergegangen war, blieb es zunächst deponiert, bis der neue Museumsbau fertig war (Gast 1998, S. 15). Seit der Eröffnung des Hauses 1906 gehört das Friedberger Retabel zu den ständig ausgestellten Werken (Gast 1998, S. 15). Zuerst war nur die Mitteltafel ausgestellt, nach 1945 auch der linke Flügel (Gast 1998, S. 15).</p>
Erhaltungszustand / Restaurierung	<p>Die Malerei auf der Außenseite des linken Flügels war sehr beschädigt (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95) und ist stark ergänzt worden (Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20).</p>

	<p>Um 1900 Konservierungsarbeiten: „Festlegung der vielfach gelockerten Farbschicht und Ausfüllung abgeblätterter Stellen des Kreidegrundes“ (Back 1910, S. 87, Anm. 82; ders. 1914, S. 3; Gast 1998, S. 39; Grötecke 2007, S. 427).</p> <p>Weitere Restaurierungen fanden 1956/57 (Mitteltafel und ihre Aufsätze) und 1960 (Flügel mit seinem Aufsatz) statt, dabei ist das Retabel umfassend restauriert und retuschiert worden (Lahusen 1959, S. 6; Gast 1998, S. 35-37, 39; Grötecke 2007, S. 427). Die ergänzten Partien der Malerei sind mit einer Rautenschraffur gekennzeichnet (Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 17).</p>
Besonderheiten	
Sonstiges	<p>Zur Deutung der Festtagsansicht: Die auf dem Goldgrund punzierten Engel in der Kreuzigungsszene, die das Blut des Gekreuzigten in Kelchen auffangen, stellen einen Bezug zum Altarsakrament her (Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 17). Woelk deutet die Darstellung der Festtagsansicht als „Vergegenwärtigung der von der Kreuzigung ausgehenden Heilswirkung, erstens durch das Altarsakrament und zweitens durch den im Bild gegebenen ‚Beweis‘, dass die Heiligen bereits unversehrt in den Himmel und in ein Leben nach dem Tod aufgenommen wurden“ (Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 17). Woelk sieht auch eine Hilfestellung zu der meditativen Versenkung in das Passionsgeschehen, „wie sie besonders unter dem Einfluss der Franziskaner seit dem 13. Jahrhundert zu den Voraussetzungen eines Weges zu Gott gezählt wurde“. Diese komme in den Spruchbändern der Halbfiguren zum Ausdruck, die „in emotionaler Weise die Passion Jesu in Erinnerung rufen“, deren Inschriften neben liturgischen Büchern auch aus den erzählerischen Passionstrakten stammen könnten (Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 17, S. 20 Anm. 5).</p> <p>Zu den Propheten: Nach Zipelius werden die Vertreter des alten Bundes als Juden charakterisiert, in dem Altmännertypus, dessen Merkmale u.a. „die zu beiden Seiten der Lippen herabhängenden, gedrehten Bartstränge“ sind (Zipelius 1992/93, S. 63).</p> <p>Farbigkeit: Immer wieder wird in der Literatur auf das besondere Kolorit des Retabels hingewiesen. So auch Gast: die Farbzusammenstellung ist „hauptsächlich auf den Kontrast von Rot-, Blau- und Grüntönen abgestimmt“ (Gast 1998, S. 28).</p>
Quellen	
Sekundärliteratur	<p>Adamy 1895, S. 93</p> <p>Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 63f., Nr. 265</p>

Back, Friedrich: Mittelrheinische Kunst. Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im 14. und 15. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1910, S. 38-46

Back 1914, S. 2-5, Nr. 1

Back, Friedrich: Ein Mainzer Maler des frühen XV. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 62 (1928/29), S. 102-109, 102, 106

Back, Friedrich: Ein Jahrtausend künstlerischer Kultur am Mittelrhein, Darmstadt 1932, S. 105

Beeh-Lustenberger, Suzanne: Der Friedberger Altar, in: Legner, Anton (Hg.): Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400, Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Bd. 1, Köln 1978, S. 260f.

Bott, Barbara: Das Grabmal des Erzbischofs von Trier Kuno II. von Falkenstein, in: Legner, Anton (Hg.): Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400, Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Kunsthalle Köln, Bd. 1, Köln 1978, S. 249-251, hier S. 250

Bott, Gerhard: Die Gemäldegalerie des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, Hanau 1968, S. 39, Nr. 6 und 7

Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 73-76

Deutsche Malerei II 1936, S. 106, 116-120

Deutsche Malerei III 1938, S. 119, 121, 127f.

Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20, Nr. 2

Dieffenbach, Philipp: Alterthümer in und um Friedberg, Gießen 1829, S. 21f.

Dieffenbach, Philipp: Geschichte der Stadt und Burg Friedberg in der Wetterau, Darmstadt 1857, S. 56

Ebe, Gustav, Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschatze der Länder deutscher Zunge, Bd. 3, Leipzig 1898, S. 99

Feigel, August: Der Schottener Altar, in: Zeitschrift für christliche Kunst, Bd. 24, Heft 3 (1911), Sp. 69-88, 80

Franck, Wilhelm: Kunstgeschichtliche Miscellen und Anregungen, XV, Kirche zu Friedberg, in: Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 12 (1868), S. 147-150, 147

Gast 1998

Glaser, Curt: Die altdeutsche Malerei, München 1924, S. 78

Götz, Ernst: Beobachtungen und Funde zur Ausstattung der Friedberger Stadtkirche vor 1842, in: Wetterauer Geschichtsblätter, Bd. 26 (1977), S. 261-278, 264

Grötecke, Iris: Bildgestaltung, Bildmitteilung und künstlerischer Austausch. Tafelmalerei, in: Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 3, Gotik, München et al. 2007, S. 427f., Nr. 168

Häring, Friedhelm: Der Schottener Altar, Gießen 1976, S. 122-124, 130

Hess, Daniel: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet [Corpus vitrearum medii aevi, Bd. 3, Hessen und Rheinhessen, 2], Berlin 1999, S. 48f.

Heubach, Hans: Die Hamburger Malerei unter Meister Bertram und ihre Beziehungen zu Böhmen, in: Jahrbuch des kunsthistorischen Instituts der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege, Bd. 10 (1916), S. 101-173, 165f., 168

Jülich, Theo: Großer Friedberger Altar, in: Hessisches Landesmuseum Darmstadt (Hg.): Führer zu den kunstgeschichtlichen Sammlungen, Bonn 1993, S. 38f.

Konrad, Bernd: Alfred Stange, Die deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. II. Kritisches Verzeichnis mit Abbildungen und Ergänzungen. Interaktive Datenbank auf DVD, 2009, Nr. 418

Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95, Nr. 418

Lahusen, Friedrich: Führer durch die Sammlungen des Hessischen Landesmuseums Darmstadt, Bd. 3, Die Gemäldegalerie, Darmstadt 1959, S. 6f.

Lotz, Wilhelm: Statistik der deutschen Kunst des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts, Teil 1, Kunst-Topographie Deutschlands, Bd. 1, Norddeutschland, Kassel 1862, S. 222

Münzenberger 1885-1890, S. 50-53, 66, 100

Musper, Heinrich Th.: Gotische Malerei nördlich der Alpen, Köln 1961, S. 32, 34, 38

Nikitsch, Eberhard: Die Inschriften des Rhein-Hunsrück-Kreises I (Boppard, Oberwesel, St. Goar) [Die Deutschen Inschriften, Bd. 60], Wiesbaden 2004, S. 58

Oldemeyer, Gertrude: Die Darstellung des gekreuzigten Christus

	<p>in der Kunst des „Weichen Stils“, Aachen 1965, S. 40-55</p> <p>Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 117</p> <p>Schilling, Edmund: Altdeutsche Meisterzeichnungen, Frankfurt am Main 1934, S. 7</p> <p>Schnaase, Carl: Geschichte der bildenden Künste, Bd. 6, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. 4, Die Spätzeit des Mittelalters bis zur Blüte der Eyck'schen Schule, Düsseldorf 1874, S. 479</p> <p>Seeliger, Hartmut: Die Stadtkirche in Friedberg in Hessen. Ein Beitrag zur Geschichte der gotischen Baukunst in Hessen und am Mittelrhein, in: Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde, Bd. 27 (1962/67), Darmstadt 1962, S. 1-118</p> <p>Thieme, Ulrich und Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 37, Leipzig 1950, S. 108</p> <p>Thode 1900, S. 71</p> <p>Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 17-21, Nr. 1</p> <p>Wiegand, Eberhard: Drei südostdeutsche Federzeichnungen des 14. Jahrhunderts, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, (1934/35), S. 49-56</p> <p>Waas, Christian (Hg.): Die Chroniken von Friedberg in der Wetterau, Bd. 3, Friedberg 1963, S. 58, 136</p> <p>Worringer, Wilhelm: Die Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig 1924, S. 302-304</p> <p>Zipelius, Julia: Der „Utrechter Altar“ und die Malerei um 1400 am Mittelrhein, in: Mainzer Zeitschrift, Bd. 87/88 (1992/93), S. 63-69</p>
Abbildungen	<p>Adamy 1895, Tafel IX, Mittelteil</p> <p>Adamy 1895, Tafel X, Mittelteil, Maria</p> <p>Back 1910, Tafel XXXIII, Mittelteil, gesamt</p> <p>Back 1910, Tafel XXXIV, Mittelteil, Kreuzigung</p> <p>Back 1910, Tafel XXXV, Mittelteil, Petrus</p> <p>Back 1910, Tafel XXXVI, Mittelteil, Paulus</p> <p>Back 1910, Tafel XXXVII, Mittelteil, Laurentius</p> <p>Back 1910, Tafel XXXVIII, Mittelteil, Stephanus</p> <p>Back 1910, Tafel XXXIX, linker Flügel, Innenseite, gesamt</p>
IRR	<p>Im Januar 2011 im Rahmen der Städel-Kooperationsprofessur am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main) durchgeführt; die Auswertung findet sich im entsprechenden IRR-Formular.</p>
durchgesehen	<p>Hessische Bibliographie: +</p> <p>Kubikat: +</p>

Stand der Bearbeitung	10.11.2014
Bearbeiter/in	Hilja Droste Nachtrag (Münzenberger 1885-1890, Bd. 1, S. 66, 100): Angela Kappeler-Meyer

(*) Ikonographie

1 Erste Schauseite	
<i>1a Flügel, links, Außenseite</i>	
Erstes oberes Bildfeld	Verkündigung an Maria. Die Szene findet in einem auf zwei Seiten offenen Raum statt. Der Engel kniet vor Maria mit einem Spruchband mit seinen Begrüßungsworten in der Hand. Maria sitzt auf einer Bank und hält ein geöffnetes Buch auf ihrem Schoß, in das ihr Einverständnis eingeschrieben ist. Zwischen den beiden steht eine Vase mit einer Lilie.
Zweites oberes Bildfeld	Heimsuchung. Maria und Elisabeth umarmen einander vor einer rundbogigen Türöffnung mit architektonisch aufwendiger Rahmung. Ein Stuhl steht vor dem Eingang. Maria ist von Joseph begleitet (Gast 1998, S. 30), der links von den beiden Frauen steht.
Erstes unteres Bildfeld	Darbringung im Tempel. In der Bildmitte steht ein Altar, an dem Maria und Simeon einander gegenüberstehen. Maria reicht das Jesuskind mit verhüllten Händen an Simeon. Eine Magd Mariens hält ein Körbchen mit den Opfern bereit. Im Hintergrund ist eine Gebäude und ein Tempel schematisch wiedergegeben, die die Stadt Jerusalem repräsentieren sollen (Gast 1998, S. 30).
Zweites unteres Bildfeld	Flucht nach Ägypten. Maria sitzt auf einem Esel und trägt das Jesuskind, während Joseph zu Fuß geht und das Tier auf dem steilen Weg zu den Felsen hinaufführt. Links ist ein Stadttor zu sehen, mit dem die Stadt Bethlehem gemeint sein soll (Gast 1998, S. 31).
<i>1b Flügel, rechts, Außenseite</i>	
Bildfeld	verloren
2 Zweite Schauseite	

<i>2a Flügel, links, Innenseite</i>	
Erstes oberes Bildfeld	verloren
Zweites oberes Bildfeld	Prophet mit Spruchband (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95; Beeh-Lustenberger 1978, S. 260; Zipelius 1992/93, S. 63); Prophet Micha (Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Gast 1998, S. 20)
Drittes oberes Bildfeld	Papst Gregor der Große mit Spruchband
Viertes oberes Bildfeld	Evangelist Lukas als Engel, mit Spruchband
Erstes unteres Bildfeld	verloren
Zweites unteres Bildfeld	Hl. Agnes mit Krone, Palme und Lamm.
Drittes unteres Bildfeld	Hl. Dorothea, die in der Linken ein Körbchen mit roten Beeren (oder Blüten) und in der Rechten einen Zweig mit Rosen trägt. Der Zweig teilt sich und bildet einen Kreis, in der Fläche, die dadurch in der Mitte entsteht, ist das nackte Christuskind mit Kreuznimbus und einem Körbchen in der Hand abgebildet. Auf dem Goldgrund sind Blumenzweige punziert (Back 1910, S. 41; Beeh-Lustenberger 1978, S. 261).
Viertes unteres Bildfeld	Ein hl. Bischof mit segnend erhobener Hand. Sein bartloses Gesicht präsentiert einen eher jugendlichen Typus. Der Goldgrund soll einen Drachen punziert gezeigt haben (Back 1910, S. 41; Beeh-Lustenberger 1978, S. 261); dies wird von Gast verneint (Gast 1998, S. 105, Anm. 99).
<i>2b Schrein (Tafelmalerei oder Kombination von Tafelmalerei und Schnitzwerk)</i>	
Erstes oberes Bildfeld, links	Prophet Joel mit Spruchband
Zweites oberes Bildfeld, links	Evangelist Matthäus als Engel, mit Spruchband
Drittes oberes Bildfeld, links	Prophet Jeremias hat als einziger statt eines Spruchbands ein geöffnetes Buch, auf das er hinweist.
Erstes unteres Bildfeld, links	Hl. Stephanus, der in seiner Rechten ein geöffnetes Buch und in seiner Linken einen Stein trägt. Er ist in das liturgische Gewand eines Diakons gekleidet (Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 19, Anm. 3).
Zweites unteres Bildfeld, links	Apostel Jakobus der Ältere mit einer (Jakobs-)Muschel in der Hand.

Drittes unteres Bildfeld, links	Apostel Petrus mit dem Schlüssel
Bildfeld, mittig	Kreuzigung mit Maria und Johannes, am Fuß des Kreuzes drei Stifterfiguren: ein Mann in blauem, „gazeartigem Überwurf“ und zwei Nonnen (Back 1910, S. 43). Nach Stange (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 95) ist die Kleidung des Geistlichen als ein Superpelliceum (Chorroch) zu bestimmen, die Äbtissin und Nonne (oder Begine) tragen ein schwarzes Habit. Auf dem Goldgrund sind schwebende Engel punziert. Einige Engel halten Rauchfässer in den Händen, einige wiederum Kelche, in denen sie das Blut Christi auffangen.
Erstes oberes Bildfeld, rechts	König David mit Spruchband
Zweites oberes Bildfeld, rechts	Evangelist Markus als Engel, mit Spruchband
Drittes oberes Bildfeld, rechts	Prophet Jesaia mit Spruchband
Erstes unteres Bildfeld, rechts	Apostel Paulus mit Schwert
Zweites unteres Bildfeld, rechts	Apostel Andreas mit dem Andreaskreuz
Drittes unteres Bildfeld, rechts	Hl. Laurentius, im liturgischen Gewand eines Diakons (Vom Jenseits ins Diesseits 1995, S. 19, Anm. 3)
5 Altaraufsatz	
<i>5b Aufgesetzte Bildfelder</i>	
Bildfeld über Flügel, links, Außenseite	Die Darstellung der Geburt Mariens ist stark fragmentiert. Auf einer Sockelarchitektur ein Raum, in dem die hl. Anna in einem Bett aufgerichtet ruht, hinter dem Bett steht eine Hebamme. Die Szene wird von einem Vorhang im Hintergrund abgeschlossen. Über der Szene, in der Spitze der Tafel, drei Engel, die ein offenes Buch mit einem nicht mehr lesbaren Text dem Betrachter zeigen.
Bildfeld über Flügel, rechts, Außenseite	Verloren
Bildfeld über Flügel, links, Innenseite	Himmelfahrt Christi. Im unteren Bildfeld sitzen zehn Apostel beim Essen um einen mit weißem Tuch bedeckten Tisch, der auf einer Wiese steht. Ihre Köpfe sind erhoben, sie blicken zu Christus hinauf, der über ihnen zum Himmel schwebt. Er wird von zwei Engeln mit Spruchbändern begleitet, die den Aposteln das Geschehen erklären. Der

	<p>Oberkörper Christi verschwindet in einer Wolke, seine Linke hat er segnend erhoben.</p> <p>Münzenberger machte darauf aufmerksam, dass die Darstellung der Himmelfahrt Christi von dem üblichen Typus abweicht, insofern die Jünger um eine Speisetafel sitzend gezeigt sind, während sie üblicherweise im Freien stehen (Münzenberger 1885-1890, S. 51).</p> <p>Gast stellt fest, dass die Darstellung dem Markusevangelium (Mk 16,14-19) und dem Lukasevangelium (Lk 24,36-51) folgt und die beiden Überlieferungen miteinander kombiniert. Dass nur zehn Apostel der Szene beiwohnen, könnte eine Rücksichtnahme auf den Bericht des Johannes begründet sein (Gast 1998, S. 24). Nach Gast sind keine weiteren zeitgenössischen bildlichen oder literarischen Belege für eine solche Verknüpfung der verschiedenen Bibelberichte festzustellen.</p>
Bildfeld über Schrein, links	<p>Pfingsten. Maria sitzt in der Mitte, zu ihren Seiten jeweils sieben männliche Assistenzfiguren. Münzenberger identifiziert diese als elf Apostel, dazu Matthias, Lukas und Markus (Münzenberger 1885-1890, S. 51). Nach Gast sind sie alle als Apostel zu bestimmen, er verweist auf Eusebius und Hieronymus, die 14 Apostel zählen (Gast 1998, S. 102 Anm. 32; siehe dazu auch LCI, Bd. 1, 1974, Sp. 151). Die Figuren zeigen vielfältige Redegesten.</p> <p>Über einem Wolkenband ist das Brustbild Gottvaters zu sehen, aus dessen Händen der Heilige Geist in der Gestalt einer Taube herabschwebt.</p>
Bildfeld über Schrein, rechts	<p>Krönung Mariens. Christus thront rechts auf einer Bank, der Platz neben ihm ist noch frei. In der Linken hält er ein geöffnetes Buch, mit der Rechten hält er die Krone über das Haupt Mariens, die auf dem Boden vor ihm kniet. Hinter der Bank eine musizierende Engelsschar. Zwei der Engel halten das Ehrentuch hoch.</p>
8 Rückwand	
Bildfeld	<p>Sowohl auf dem Mittelteil wie auch auf den beiden Aufsätzen über dem Mittelteil: grüne Ranken auf ehemals rotem Hintergrund (Münzenberger 1885-1890, S. 52; Back</p>

	1910, S. 39; ders. 1914, S. 3; Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 64; Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 1990, S. 20; Gast 1998, S. 31)
--	--