

## **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

Unbekannter ursprünglicher Standort

Meister der Darmstädter Passion, Darmstädter Flügel des Meisters der Darmstädter  
Passion, ab 1445

Heute Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv.Nr. GK 8A und GK 8B

<http://www.bildindex.de/document/obj00002882>

Bearbeitet von: Karina Steege  
2015

<urn:nbn:de:bsz:16-artdok-47929>  
<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4792>  
DOI: 10.11588/artdok.00004792

## Mittelalterliche Retabel in Hessen

### Objektdokumentation

Ortsname	
Ortsteil	
Landkreis	
Bauwerkname	
Funktion des Gebäudes	
Träger des Bauwerks	
Objektname	Darmstädter Flügel des Meisters der Darmstädter Passion
Typus	Fragment; gemaltes Flügelretabel oder Flügelretabel mit geschnitztem Schrein und gemalten Flügeln (s. Status, Rekonstruktion)
Gattung	Tafelmalerei
Status	<p>Fragmentiert erhalten, restauriert</p> <p><u>Vermutungen bezüglich einer Rekonstruktion:</u> Mit den im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt aufbewahrten Tafeln, die dem Meister der Darmstädter Passion seinem Notnamen verliehen, sind zwei Flügel eines Flügelretabels erhalten (Escherisch 1904, S. 51; Glaser 1916, S. 89; Glaser 1924, S. 138; Hugelshofer 1932, S. 74; Deutsche Malerei III 1938, S. 148; Großmann 1959/60, S. 11 und S. 15; Stange 1965, S. 26; Werner 1969, S. 37; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Schmidt 1974, S. 18f.; Wolfson 1989, S. 10, S. 16 und S. 80; Beeh 1990, S. 53); die Mitteltafel/der Schrein ist entweder nicht erhalten (Wolfson 1989, S. 16; Beeh 1990, S. 53) oder konnte noch nicht identifiziert werden (Wolfson 1989, S. 16).</p> <p><u>Erste Schauseite, Flügel:</u> Linker Flügel: Verkündigung (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 24.505)</p> <p>Rechter Flügel: Geburt/Anbetung (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 24.505)</p> <p><u>Zweite Schauseite, Flügel:</u> Linker Flügel: Kreuztragung (Bildindex, Aufnahme-Nr. Z 24.505)</p> <p>Rechter Flügel: Kreuzigung (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.014.174)</p>

	<p><u>Zweite Schauseite, Mitteltafel/Schrein:</u> Die Mitteltafel/der Schrein ist entweder nicht erhalten (Schmidt 1974, S. 12; Wolfson 1989, S. 16; Beeh 1990, S. 53) oder konnte noch nicht identifiziert werden (Wolfson 1989, S. 16); welches Bildprogramm die Mitteltafel/der Schrein aufwies, ist letztlich ungeklärt (Großmann 1959/60, S. 11; Wolfson 1989, S. 16), jedoch existieren unterschiedliche Thesen:</p> <p>1) Mutmaßlich gehörten die Darmstädter Flügel einst zu einem Schreinaltar (Deutsche Malerei III 1938, S. 148; ThB 1992, S. 75); den Schrein könnte ein Vesperbild bestimmt haben (Schmidt 1974, S. 13; Wolfson 1989, S. 16; Beeh 1990, S. 53; Kemperdick 2000, S. 20), dieses könnte überdies durch Heiligenskulpturen ergänzt gewesen sein (Schmidt 1974, S. 13).</p> <p>2) Mutmaßlich flankierten die Darmstädter Flügel eine gemalte Mitteltafel, welche eine Beweinung oder Auferstehung gezeigt haben könnte (Schmidt 1974, S. 13; Wolfson 1989, S. 16; Beeh 1990, S. 53).</p>
Standort(e) in der Kirche	
Altar und Altarfunktion	
Datierung	<p>1430er (Stange 1933, S. 139; Deutsche Malerei III 1938, S. 151); gegen 1435 (Stange 1965, S. 26); Ende der 30er Jahre des 15. Jahrhunderts (Werner 1969, S. 38); gegen 1440 (Paatz 1967, S. 21; ThB 1992, S. 75; Beeh 1990, S. 53); um 1440 (Dehio 1930, S. 215; Steingräber 1963, S. 7; Musper 1970, S. 112; Boockmann 2013, S. 266); um 1440/45 (Großmann 1959/60, S. 15; Rettich 1992, S. 202); um 1440-1450 (Wolfson 1989, S. 75 und S. 80); um 1445-1450 (Boockmann 2013, S. 125 und S. 239); <b>ab 1445<sup>1</sup></b> (Kemperdick 2000, S. 22); Mitte des 15. Jahrhunderts (Bott 1968, S. 40; Sarfatti 2001, S. 517); um 1450 (Schedl I 2014, S. 40); 1450er Jahre (Escherisch 1904, S. 52; Dunker/Kemperdick 1994, S. 86); Mitte des sechsten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts (Schmidt 1974, S. 42)</p>
Größe	<p><u>Verkündigung/Kreuztragung:</u> 160 cm Höhe x 110 cm Breite (Seeger 1843, S. 44); 156 cm Höhe x 119 cm Breite (Back 1914, S. 11; Großmann 1959/60, S. 12; Bott 1968, S. 40; Stange 1965, S. 26; Werner 1969, S. 43; Musper 1970, S. 112; Beeh 1990, S. 53); 155 cm Höhe x 109 cm Breite (Hofmann 1885, S. 44; Thode 1900, S. 59), 155,6 cm Höhe x 109,4/108,5 cm Breite (Maler des Lichtes 2000, Taf. I; Schmidt 1974, S. 44f.; Wolfson 1989, S. 80)</p> <p><u>Geburt bzw. Anbetung des Kindes/Kreuzigung:</u> 160 cm Höhe x 110 cm Breite (Seeger 1843, S. 44); 160 cm Höhe x 114 cm Breite (Back 1914, S. 12; Back 1924, S. 45; Großmann 1959/60, S. 12; Stange 1965, S. 26; Werner 1969, S. 44; Beeh 1990, S. 53); 159 cm Höhe x 112 cm Breite (Hofmann 1885, S. 44; Thode 1900, S. 59), 159,6/160,3 cm Höhe x 113,3/113,4 cm Breite (Schmidt 1974, S. 44f.; Wolfson 1989, S. 80; Maler des Lichtes 2000, Taf. II)</p>

<sup>1</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	<p><u>Schrein/Mitteltafel:</u> Der fehlende Schrein/die fehlende Mitteltafel könne ohne Rahmen die Maße 160 cm Höhe x 240 cm Breite besessen haben (Schmidt 1974, S. 12, Anm. 51).</p>
Material / Technik	<p>Tannen- (Back 1914, S. 11f.; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Beeh 1990, S. 53; Maler des Lichtes 2000, Taf. I, II, IIIa/b) oder Fichtenholz (Schmidt 1974, S. 44f.; Wolfson 1989, S. 80), Leinwand, polychrom bemalt, partiell vergoldet (Back 1914, S. 11f.; Bott 1968, S. 40; Wolfson 1989, S. 80); die Flügelinnenseiten wurden vor punziertem Goldgrund ausgeführt (Hofmann 1885, S. 44; Back 1914, S. 11; Großmann 1959/60, S. 12; Panofsky 1971, S. 306; Schmidt 1974, S. 13, S. 15, S. 17 und S. 44; Wolfson 1989, S. 16).</p>
Ikongraphie <sup>(*)</sup>	<p><u>Erste Schauseite, Flügel:</u> Verkündigung (links) Geburt bzw. Anbetung des Kindes (rechts)</p> <p><u>Zweite Schauseite, Flügel:</u> Kreuztragung (links) Kreuzigung (rechts)</p>
Künstler	<p>Die Darmstädter Flügel wurden zunächst als Werk eines unbekanntes Malers katalogisiert (Seeger 1843, S. 44) und fortan als der kölnischen (westfälisch?) Schule verwandt eingeordnet (Hofmann 1885, S. 44); einstmals wurden sie Lukas Moser zugeschrieben (von Seidlitz 1896, S. 67), ehe sie schließlich als Werke eines eigenständigen Künstlers erkannt (Thode 1900, S. 59 und S. 67), der nach den zu untersuchenden Flügeln <b>Meister der Darmstädter Passion</b><sup>2</sup>, zuweilen auch Passion-Meister, genannt wurde (Thode 1900, S. 59; Escherisch 1904, S. 51; Back 1914, S. 11; Glaser 1924, S. 138; Friedländer 1927, S. 530; Lohmeyer 1929, S. 39; Hugelshofer 1932, S. 75; Fischer 1933, S. 345f.; Held 1934, S. 53; Pinder 1937, S. 287; Deutsche Malerei III 1938, S. 148; Medding 1938, S. 31; Troescher 1954, S. 9; Engel 1959, S. 40; Großmann 1958/59, S. 8; Stuttgarter Galerieverein 1962, S. 60; zu Salm 1963, S. 126; Steingräber 1963, S. 7; Stange 1965, S. 26; Paatz 1967, S. 20; Roth 1967, S. 94f.; Bott 1968, S. 40; Werner 1969, S. 37; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100; Musper 1970, S. 13; Panofsky 1971, S. 306; Seibig 1973, S. 10; Schmidt 1974, S. 9, S. 12 und S. 18; Köhler 1975, S. 267; Ziemke 1985, S. 35 und S. 46; Recht/Châtelet 1989, S. 282; Wolfson 1989, S. 10; Beeh 1990, S. 53; Rettich 1992, S. 202; ThB 1992, S. 75; Lippert 1993a, S. 14; Dunker/Kemperdick 1994, S. 61; Braun-Niehr/Kemperdick 2000, S. 60; Maler des Lichtes 2000, S. 7; Grosshans 2000a, S. 9; Kemperdick 2000, S. 13 und S. 20; Kletke 2001, S. 58; Sarfatti 2001, S. 517; Kemperdick 2002, S. 257; Schedl I 2014, S. 11 und S. 40); vereinzelt wurde erwogen den Meister der Darmstädter Passion mit Friedrich Carbon zu identifizieren (Buchheit 1921, S. 116f.; Hugelshofer 1932, S. 79) – dahingehende Thesen wurden jedoch als zu vage abgelehnt (Paatz 1967, S. 21; Wolfson 1989, S. 12) und seither nicht länger vertreten (KS); Versuche den Maler mit dem aus Pforzheim stammenden Hans Portzner gleichzusetzen (Wolfson 1989, S. 78f.; Beeh 1990, S. 53), haben sich nicht etabliert (KS); die Vermutung, dass der Meister der Darmstädter Passion womöglich als Geselle beim Meister des Ortenberger Altares gelernt hat</p>

<sup>2</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	<p>(Stange 1965, S. 26), wurden in der kunsthistorischen Forschung nicht weiterverfolgt (KS); zahlreiche Indizien sprechen dafür, dass an den ihm zugeschriebenen Werken stets mehrere Maler beschäftigt waren (zu Salm 1963, S. 126f.; Schmidt 1974, S. 10; Wolfson 1989, S. 62; Kemperdick 2000, S. 13f.; Kemperdick 2002, S. 257); aufgrund deutlicher Differenzen zwischen den Darmstädter Flügelaußen- und Flügelinnenseiten wurde vermutet, dass diese von zwei verschiedene Künstlern ausgeführt wurden: So habe ein älterer Meister den Auftrag angenommen und die ungleich höher bewerteten Flügelinnenseiten ausgeführt, während ein jüngerer Mitarbeiter die Flügelaußenseiten hergestellt und sich zugleich weitaus offener für Anregungen aus der altniederländischen Malerei gezeigt habe (Kemperdick 2000, S. 21 und S. 32f.; Schedl I 2014, S. 93, Anm. 514); dieser jüngere Mitarbeiter könne sich alsbald selbstständig gemacht oder die Werkstatt des älteren Meisters übernommen haben und fertigte, unter der Übernahme eines Musterbuches, die übrigen Werke an (Kemperdick 2000, S. 32f.; Kemperdick 2002, S. 257).</p>
faktischer Entstehungsort	
Rezeptionen / ‚Einflüsse‘	<p>Die Darmstädter Flügel wurden zunächst der kölnischen (westfälisch?) Schule zugeordnet (Hofmann 1885, S. 44), was nachdrücklich negiert worden ist (Thode 1900, S. 67); trotz dieser Zurückweisung wurden dem Meister der Darmstädter Passion vereinzelt weiterhin westfälische Vorbilder bescheinigt (Hütt 1973, S. 68; Wolfson 1989, S. 39); schließlich als schwäbisch-mittelrheinisch (Thode 1900, S. 67f.), bald vornehmlich als <b>mittelrheinisch</b><sup>3</sup> bezeichnet (Thode 1900, S. 68; Back 1914, S. 11; Glaser 1916, S. 91; Dehio 1923, S. 208; Back 1924, S. 56; Glaser 1924, S. 139; Friedländer 1927, S. 530; Dannenberg 1929, S. 47; Dehio 1930, S. 215; Hugelshofer 1932, S. 74; Stange 1933, S. 139; Pinder 1937, S. 288; Deutsche Malerei III 1938, S. 149; Stuttgarter Galerieverein 1962, S. 60; zu Salm 1963, S. 127; Steingräber 1963, S. 7; 26; Paatz 1967, S. 20; Roth 1967, S. 94f.; Bott 1968, S. 40; Werner 1969, S. 38; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100; Panofsky 1971, S. 306; Białostocki 1972, S. 62; Köhler 1975, S. 267; Ziemke 1985, S. 46; Wolfson 1989, S. 14 und S. 75; Rettich 1992, S. 202; ThB 1992, S. 75; Dunker/Kemperdick 1994, S. 61; Braun-Niehr/Kemperdick 2000, S. 60; Grosshans 2000a, S. 11; Kemperdick 2000, S. 13 und S. 32; Kemperdick 2002, S. 257; Schedl I 2014, S. 93); aufgrund fehlender Anknüpfungspunkte an mittelrheinische Kunst stamme der Meister der Darmstädter Passion jedoch aus einem anderen Umkreis und sei wahrscheinlich erst als gereifter Maler an den Mittelrhein gekommen (Stange 1965, S. 26; Schmidt 1974, S. 39; Rettich 1992, S. 204); der Meister der Darmstädter Passion wurde als gebürtiger Schwabe bzw. Seeschwabe erwogen (Thode 1900, S. 69; Stuttgarter Galerieverein 1962, S. 60; Musper 1970, S. 13; Schmidt 1974, S. 42; Wolfson 1989, S. 14, S. 59, S. 73 und S. 78; Rettich 1992, S. 202); einer unbewiesenen These zufolge seien die Tafeln in Straßburg für die Galerie in Darmstadt erworben worden (s. Provenienz) (Lohmeyer 1929, S. 39; Großmann 1959/60, S. 13; Stuttgarter Galerieverein 1962, S. 60), so dass zuweilen versucht wurde den Maler im oberrheinisch-elsässischen Raum einzuordnen (Fischer 1933, S. 345f.;</p>

<sup>3</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

Großmann 1959/60, S. 13) bzw. anzunehmen, er sei womöglich aus dem Elsass zugewandert (Hugelshofer 1932, S. 79) – dahingehende Behauptungen sind jedoch abzulehnen (Schmidt 1974, S. 12, Anm. 44; Wolfson 1989, S. 14); dennoch verweisen zahlreiche Parallelen auf eine **künstlerische Beziehung zum südwestdeutschen Raum**<sup>4</sup>, so etwa nach Straßburg und Schwaben (Schmidt 1974, S. 30f.; Wolfson 1989, S. 12, S. 24 und S. 28); es wurde vermutet, dass der Meister der Darmstädter Passion seine Ausbildung womöglich im Gebiet des Oberrheins (Werner 1969, S. 46) oder in Ulm erhalten habe (Wolfson 1989, S. 78); möglicherweise wirkte er in einer in Mainz (Buchheit 1921, S. 116; Back 1928/29, S. 108; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100; Schmidt 1974, S. 43; Recht/Châtelet 1989, S. 284; Wolfson 1989, S. 75 und S. 78; Rettich 1992, S. 204; ThB 1992, S. 75) oder Frankfurt am Main ansässigen Werkstatt (Wolfson 1989, S. 75 und S. 78); die Überlegung, er habe womöglich als Hofmaler Theoderichs von Erbach, dem Erzbischof von Mainz, in dessen Residenz in Aschaffenburg fungiert (Buchheit 1921, S. 116; Back 1928/29, S. 108; Back 1932, S. 87; Medding 1938, S. 32; Paatz 1967, S. 20), wurzelt auf einer mündlichen Überlieferung die Bad Orber Mitteltafel stamme ursprünglich aus Aschaffenburg (Back 1928/29, S. 108) und wurde glaubhaft abgelehnt (Großmann 1958/59, S. 7 und S. 10, Anm. 1; Schmidt 1974, S. 20, Anm. 76; Wolfson 1989, S. 32; Schedl I 2014, S. 94); vereinzelt wurde insbesondere aufgrund der dreisprachig ausgeführten Inschriften auf den Flügelinnenseiten die Überlegung angestellt, dass es sich bei dem Meister der Darmstädter Passion um einen Mönch gehandelt habe, dessen Werkstatt in einem Kloster zu finden sei (Schmidt 1974, S. 43) – diese These ist angesichts der inzwischen als lediglich hebraisierend erkannten Inschriften zurückzuweisen (Wolfson 1989, S. 88, Anm. 92; Boockmann 2013, S. 17 und S. 125f.) (s. Inschriften); der Meister der Darmstädter Passion sei in Ulm, am Ober- und Mittelrhein (Mainz oder Frankfurt) und in Köln tätig gewesen (Beeh 1990, S. 53); Verbindungen nach Köln sahen auch andere Kunsthistoriker (Wolfson 1989, S. 18, S. 46f. und S. 76-78, Dunker/Kemperdick 1994, S. 87; Kemperdick 2000, S. 18f. und S. 33); ebenfalls sei Trier als zeitweilige Wirkungsstätte in Betracht zu ziehen, da das jüngste dem Künstler zuzuweisende Werk, die Eberhardsklausener Tafeln des Hochaltares der Wallfahrtskirche zu Eberhardsklausen, sich nahe Trier befinde (Dunker/Kemperdick 1994, S. 87; Kemperdick 2000, S. 19 und S. 29-31), sondern angesichts bedeutender Kreuzreliquien im Dom und in St. Matthias zu Trier sowie einer nachweisbaren Verehrung der Hl. Helena und des Kaisers Konstantins auch der auf das Kreuz ausgerichteten Ikonographie des Bad Orber Altares eine besondere Sinnhaftigkeit verleihen würde (Dunker/Kemperdick 1994, S. 88); aus der Behauptung heraus, das Œuvre des Meisters der Darmstädter Passion setze die Kenntnis des am Oberrhein tätigen Künstlers Konrad Witz voraus (Back 1914, S. 12; Glaser 1916, S. 89; Glaser 1924, S. 138; Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 19; Held 1934, S. 54; Pinder 1937, S. 288; Schmidt 1974, S. 33-35; Wolfson 1989, S. 12, S. 14 und S. 28; Rettich 1992, S. 202; ThB 1992, S. 75), resultierte zunächst die Überlegung von einem Schulzusammenhang ausgehen zu

<sup>4</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

müssen (Glaser 1916, S. 89; Glaser 1924, S. 138 und S. 141); der These, der Meister der Darmstädter Passion sei ein Zeitgenosse von Konrad Witz, Lukas Moser und Stephan Lochner gewesen (Thode 1900, S. 59; Back 1914, S. 12; Glaser 1916, S. 90f.; Back 1924, S. 56; Glaser 1924, S. 138; Medding 1938, S. 30) wurde widersprochen, indem geäußert wurde, dass er lediglich zeitlich, nicht jedoch künstlerisch zu den soeben genannten Künstlern gehöre (Hugelshofer 1932, S. 75; Werner 1969, S. 40); auch dahingehende Annahmen wurden nachdrücklich verifiziert, indem festgestellt wurde, dass der Meister der Darmstädter Passion rund eine Generation nach den genannten Künstlern tätig war (Dunker/Kemperdick 1994, S. 86 und S. 88f.); möglicherweise habe der Meister der Darmstädter Passion während eines temporären Aufenthaltes am Oberrhein, vielleicht im Kreise des Meisters der Karlsruher Passion, über Zeichnungen Werke der altniederländischen Malerei kennengelernt (Wolfson 1989, S. 21, S. 24, S. 29 und S. 78); womöglich erhielt der Meister der Darmstädter Passion entsprechende Kenntnisse auch in Basel (Wolfson 1989, S. 28); auch wenn keine direkten Vorbilder bestimmt werden können, **rezipierte der Meister der Darmstädter Passion unzweifelhaft Werke der altniederländischen Malerei**<sup>5</sup> – welche Künstler seiner Inspiration dienten, wurde in der kunsthistorischen Forschung diskutiert: Benannt wurden Robert Campin (Paatz 1967, S. 21; Schmidt 1974, S. 11 und S. 35f.; Köhler 1975, S. 268; Wolfson 1989, S. 10; Kletke 2001, S. 59), der Meister von Flémalle (Thode 1900, S. 67 und S. 127; Back 1914, S. 12; Glaser 1916, S. 91; Back 1924, S. 56f.; Hugelshofer 1932, S. 78; Großmann 1958/59, S. 7; Großmann 1959/60, S. 13; Werner 1969, S. 38 und S. 46; Schmidt 1974, S. 11; Rettich 1992, S. 204; Dunker/Kemperdick 1994, S. 82; Grosshans 2000a, S. 11), Jan van Eyck (Thode 1900, S. 66 und S. 127; Back 1914, S. 12; Glaser 1916, S. 91; Back 1924, S. 56; Hugelshofer 1932, S. 78; Großmann 1959/60, S. 14; Paatz 1967, S. 21; Werner 1969, S. 38; Panofsky 1971, S. 306; Schmidt 1974, S. 11 und S. 35f.; Köhler 1975, S. 268; Recht/Châtelet 1989, S. 284; Wolfson 1989, S. 10 und S. 19 und S. 24; Rettich 1992, S. 204; Grosshans 2000a, S. 11; Kletke 2001, S. 59), Rogier van der Weyden (Thode 1900, S. 67; Back 1924, S. 56f.; Hugelshofer 1932, S. 78; Schmidt 1974, S. 11; Rettich 1992, S. 204; Dunker/Kemperdick 1994, S. 82f.; Grosshans 2000a, S. 11), Petrus Christus (Hugelshofer 1932, S. 78; Châtelet 1985, S. 14; Wolfson 1989, S. 29; Dunker/Kemperdick 1994, S. 83f.; Grosshans 2000a, S. 11) und Aelbert van Ouwater (Musper 1970, S. 112; Wolfson 1989, S. 76f.; Rettich 1992, S. 202; Grosshans 2000a, S. 11); derlei Inspirationen schlagen sich trotz des schlechten Erhaltungszustandes auf den Flügelaußenseiten ungleich stärker nieder, als auf den Flügelinnenseiten (Kemperdick 2000, S. 21). Zuweilen wurde angesichts zahlreicher Bezüge vereinzelt gemutmaßt, der Meister der Darmstädter Passion stamme selbst aus den Niederlanden (Stange 1965, S. 26) oder es wurde auf einen Aufenthalt in den Niederlanden geschlossen (Thode 1900, S. 66 und S. 127; Back 1914, S. 12; Großmann 1959/60, S. 13 und S. 15; Köhler 1975, S. 267; Wolfson 1989, S. 76f.; Kemperdick 2000, S. 33), der ihn über Köln geführt haben könnte

<sup>5</sup> **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

(Wolfson 1989, S. 77) oder eine Reise nach Oberitalien und in die südlichen Niederlande vermutet (Schmidt 1974, S. 39 und S. 43) – derlei Thesen wurden jedoch bezweifelt, vielmehr haben vermittelnde Kräfte dem Meister der Darmstädter Passion dahingehende Anregungen gegeben (Wolfson 1989, S. 18 und S. 28-30), die sich weniger stilistisch, als vorwiegend motivisch niederschlugen (Wolfson 1989, S. 28); es sei davon auszugehen, dass sich der Meister der Darmstädter Passion vor allem mit der Rezeption altniederländischer Malerei im südwestdeutschen Raum auseinandergesetzt habe (Wolfson 1989, S. 24, S. 28, S. 30, S. 74 und S. 78); überlegenswert erscheine darüber hinaus die Vermutung Petrus Christus, vertraut mit frühen Werken des Jan van Eyck, habe sich temporär am Oberrhein aufgehalten und womöglich Zeichnungen Jan van Eycks mit sich geführt (Wolfson 1989, S. 29 und S. 73f.) – hiermit werde jedoch die Bedeutung des Petrus Christus für den Meister der Darmstädter Passion unterschätzt, fungierte er doch nicht allein als Vermittler Eyckscher Kunst, sondern wurde selbst nachweislich zur Inspiration herangezogen (Dunker/Kemperdick 1994, S. 83f. und S. 86); darüber hinaus können derlei Anregungen nicht mit einer Reise des Petrus Christus in die Rheingegend erläutert werden, stattdessen sei davon auszugehen, dass der Meister der Darmstädter Passion dessen Werke im Original gesehen habe (Dunker/Kemperdick 1994, S. 86); als vermeintlicher Beleg für den Niederschlag altniederländischer Motivik wurde angeführt, dass Lodewijk Allynbrood nach Valenica übersiedelte und dabei womöglich über den Oberrhein reiste, so dass auch dieser Reflexe altniederländischer Malerei vermittelt haben könnte (Wolfson 1989, S. 29f.) – einer dahingehenden Annahme wurde jedoch widersprochen (Kemperdick 2000, S. 36, Anm. 110); des Weiteren sei auf den Einfluss oberrheinischer Druckgraphik zu verweisen, die ihrerseits Motive altniederländischer Malerei verwertete (Wolfson 1989, S. 37f. und S. 76); nicht von der Hand zu weisen sei überdies die Annahme, der Meister der Darmstädter Passion sei französisch geprägt gewesen, diesbezüglich wurden häufig die Tafeln aus dem so genannten Baidter Altar, vermutlich ursprünglich aus dem ehem. Zisterzienserinnenkloster zu Baidt, angeführt, um zu belegen, der Künstler käme aus der Buchmalerei (Hugelshofer 1932, S. 78; Werner 1969, S. 40 und S. 44); dahingehende Thesen unterstützend wurde ebenfalls auf die Bad Orber Kreuzigung hingewiesen (Schmidt 1974, S. 30); zumindest scheint er ebenfalls eine Miniatur für ein Buch angefertigt zu haben, das für das Augustinerchorherrenstift zu Eberhardsklausen bestimmt gewesen ist (Trier, Stadtbibliothek, Hs. 141/2405 2, fol. II) (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 13 289) (Braun-Niehr 2000, S. 37-41; Braun-Niehr/Kemperdick 2000, S. 61f.; Grosshans 2000a, S. 9; Grosshans 2000c, S. 62; Schedl I 2014, S. 93); zuweilen wurde zur Unterstützung einer dahingehenden These auch die Bad Orber Kreuzigung in der Kath. Pfarrkirche St. Martin (das Original fiel 1983 einem Brand zum Opfer, nun befindet sich in der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb eine Kopie des Bad Orber Altares) herangezogen, so gehe die ohnmächtige Gottesmutter auf eine Miniatur des Jacquemart de Hesdin im Brüsseler Stundenbuch zurück (Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms 11060-61, Stundenbuch des Duc de Berry, fol. 190: Kreuzigung) (Bildindex, Aufnahme-Nr. LA 2.024/4) (Werner 1969, S. 40, Anm.



	<p>16; Schmidt 1974, S. 30); vereinzelt wurde versucht italienische Einflüsse nachzuweisen, so ähnele die Darmstädter Kreuztragung hinsichtlich der kompositionellen Anlage einer Tafel in Lyon (Lyon, Musée des Beaux-Arts), auch das Gedränge auf der Darmstädter Kreuzigung sowie der dreisprachige Titulus sei auf oberitalienischen Werken vorgeprägt (Schmidt 1974, S. 37f.; Wolfson 1989, S. 18); dass dreisprachige Tituli ebenso bei Jan van Eyck vorkommen, wurde dabei gleichfalls mit italienischen Einflüssen begründet (Schmidt 1974, S. 38, Anm. 199).</p> <p>Trotz einer Lokalisierung an den Mittelrhein wurde zutreffend auf die singuläre Stellung des Meisters der Darmstädter Passion in diesem Kunstkreis hingewiesen, es seien weder Vorläufer noch Nachfolger zu bestimmen (Hugelshofer 1932, S. 78; Glaser 1924, S. 139f.; Großmann 1959/60, S. 13; Stange 1965, S. 26; Werner 1969, S. 38; Schmidt 1974, S. 39; Wolfson 1989, S. 78).</p>
Stifter / Auftraggeber	
Zeitpunkt der Stiftung	
Wappen	<p><u>Kreuzigung:</u> Auf der Kreuzigung befindet sich eine größere Fehlstelle in der unteren rechten Ecke, die wahrscheinlich bereits im 19. Jahrhundert mit grober Malerei ergänzt wurde (Schmidt 1974, S. 44; Wolfson 1989, S. 80); zuweilen wurde vermutet, dass sich an jener Stelle einst die Darstellung eines Stifters mit Hausmarke oder Wappen befand (Back 1924, S. 44; Schmidt 1974, S. 12, Anm. 41 und S. 15); dahingehende Annahmen sind jedoch spekulativ (KS).</p>
Inschriften	<p><u>Zweite Schauseite, linker Flügel:</u> Kreuztragung, Tafel über dem Stadttor: Sechs Zeilen mit je drei Zeichen, die als hebraisierend zu bezeichnen seien (Boockmann 2013, S. 126 und S. 266); in der ersten Zeile seien die hebräischen Zeichen ם und ך zu identifizieren (Boockmann 2013, S. 266); die übrigen Zeichen seien nicht zuzuordnen, so dass eine Bedeutung nicht anzunehmen sei (Boockmann 2013, S. 266); die Lesart, dass sich die Passionsgeschichte „unter den Augen des Vaters, des Einen Gottes Jehova“ vollziehe (Schmidt 1974, S. 13 und S. 16, Anm. 57, zitiert Georgine Bán-Volkmar), sei abzulehnen (Boockmann 2013, S. 266); die mit der Inschrift versehene Tafel sei jener in der Szene der Begegnung an der Goldenen Pforte des Baidnter Altares ähnlich (Boockmann 2013, S. 265f.).</p> <p>Kreuztragung, Fahnen: Die Zeichen seien als hebraisierend zu bezeichnen, da sie nicht eindeutig bestimmt werden können (Boockmann 2013, S. 125 und S. 310); das erste Zeichen von rechts könnte ן oder ן gelesen werden, das zweite Zeichen kombiniere ך und ך, eine Bedeutung sei nicht anzunehmen (Boockmann 2013, S. 310 und S. 314).</p> <p><u>Zweite Schauseite, rechter Flügel:</u> Kreuzigung; Kreuztitulus: Der Titulus gehöre zu den frühesten Tituli im deutschsprachigen Raum, die hebräische bzw. hebraisierende Zeichen zeigen (Boockmann 2013, S. 125); die erste Zeile sei auf Latein, die zweite Zeile sei in pseudo-hebräischen Lettern und dritte Zeile sei</p>

	<p>auf Latein in gotischen Lettern verfasst worden (Grosshans 2000c, S. 69, Anm. 59; Sarfatti 2001, S. 517) – dem sei zu widersprechen, stattdessen sei die erste Zeile auf Griechisch, die zweite auf Hebräisch und die dritte Zeile auf Latein niedergeschrieben (Boockmann 2013, S. 239).</p> <p>Die griechische Zeile: Die griechische Zeile sei in lateinischer Sprache gehalten (Boockmann 2013, S. 239), dabei sei diese Zeile in einer Kapitalis geschrieben, der Meister der Darmstädter Passion habe jedoch ein K für R gesetzt, so dass Y(?)ES NAK KEX IVd zu lesen sei (Boockmann 2013, S. 239).</p> <p>Die hebräische Zeile: Bei der hebräischen Zeile sei keine bestimmte Sprache zu erkennen (Boockmann 2013, S. 239), sie vollziehe die Anordnung der übrigen beiden Zeilen nach, indem sie ebenfalls vier Zeichengruppen zeige, dabei seien die Zeichen hebräisch und hebraisierend <math>\tau \lambda \eta \phi \tau \eta \epsilon \nu \kappa \beta</math>; in dieser Zeile zeige sich beim fünften, sechsten und zehnten Zeichen von rechts die Schwierigkeit, welches der Zeichen als <math>\kappa</math> und welches als <math>\nu</math> zu lesen wäre (Boockmann 2013, S. 78); auf Unkenntnis gegenüber der hebräischen Schrift deute hin, dass die zweite Zeile mit einem falschen Zeichen ende (Boockmann 2013, S. 91), dementsprechend habe kein hebräischer Text als Grundlage gedient (Boockmann 2013, S. 240); die Lesart „Der Sohn, der bei mir wohnt und mir fest angehangen wird“ (Schmidt 1974, S. 16, Anm. 57, zitiert Georgine Bán-Volkmar) ist abzulehnen (Boockmann 2013, S. 240).</p> <p>Die lateinische Zeile: Allein die lateinische Zeile sei tatsächlich in lateinischer Sprache verfasst, sie laute „J(e)hs(us) na(za)r(enu)s rex lud(aeourm)“ (Boockmann 2013, S. 239).</p> <p>Kreuzigung, Fahnen: Auf den Fahnen befinden sich hebräische Buchstaben (Back 1924, S. 53; Wolfson 1989, S. 17 und S. 22), u.a. <math>\psi</math> (Wolfson 1989, S. 22); die Zeichenfolge <math>\iota\omega\psi</math>, bedeute „Satan“, jedoch sei die Lesung nicht eindeutig (Boockmann 2013, S. 125 und S. 312), vielmehr sei ebenso <math>\iota\omega</math> möglich (Boockmann 2013, S. 314), dementsprechend sei nicht vollends auszuschließen, dass die Zeichenfolge zufällig entstanden ist (Boockmann 2013, S. 314).</p> <p><u>Gesamt:</u> Zu den hebräischen bzw. hebraisierenden Inschriften sei angemerkt, dass diese auf den dem Meister der Darmstädter Passion zugeschriebenen Werken keine Homogenität aufweisen, sondern sich maßgeblich unterscheiden (Boockmann 2013, S. 10 und S. 425). Die Lesungen der Inschriften (Schmidt 1974, S. S. 16, Anm. 57) seien zu verifizieren (Boockmann 2013, S. 16), einige der Inschriften seien unlesbar und ohne Bedeutung (Boockmann 2013, S. 17 und S. 125f.). Insgesamt seien derlei Inschriften auf Vorbilder in der flämischen Malerei zurückzuführen (Boockmann 2013, S. 32, Anm. 118); in Ulm, Mainz und Frankfurt (s. Rezeptionen / ‚Einflüsse‘) könnte der Meister der Darmstädter Passion jedoch selbst mit Juden in Kontakt gekommen sein (Boockmann 2013, S. 126).</p>
Reliquiarfach / Reliquienbüste	

Bezug zu Objekten im Kirchenraum	
Bezug zu anderen Objekten	<p><b>Personelle Bezüge:</b>  Der Meister der Darmstädter Passion schuf neben den Darmstädter Flügeln auch die im Museum zu Berlin aufbewahrten Flügel mit der Verehrung des Hl. Kreuzes und der Anbetung durch die Heiligen Drei Könige (Berlin, SMPK, Inv.Nr. 1205 und 1206) sowie die bis 1983 in Bad Orb befindliche Tafel mit einer Kreuzigung (Thode 1900, S. 65; Back 1914, S. 12; Glaser 1916, S. 89; Glaser 1924, S. 138; Back 1924, S. 42; Friedländer 1927, S. 530; Hugelshofer 1932, S. 74; Fischer 1933, S. 345; Pinder 1937, S. 288; Medding 1938, S. 28; Großmann 1958/59, S. 7; Schmidt 1974, S. 10, S. 20 und S. 22; Wolfson 1989, S. 10 und S. 12; Grosshans 2000a, S. 9; Kemperdick 2000, S. 14; Kemperdick 2002, S. 257), die gemeinhin als ein Retabel rekonstruiert wurden (s. Status, Rekonstruktion) (Glaser 1924, S. 138; Stange 1933, S. 137f.; Großmann 1958/59, S. 7; Schmidt 1974, S. 10 und S. 20; Grosshans 2000a, S. 9f.; Grosshans 2000b, S. 42-46; Kemperdick 2000, S. 14; Kemperdick 2002, S. 257; Schedl I 2014, S. 94), nur wenige widersprachen dieser Rekonstruktion oder äußerten Bedenken über die Zusammengehörigkeit (Back 1924, S. 42f.; Wolfson 1989, S. 30 und S. 54-57); dem Œuvre des Künstlers wurden weitere Werke hinzugefügt, so etwa jene Tafeln, die einstmals wohl ein Retabel im ehem. Zisterzienserinnenkloster zu Baintdt bildeten sowie zwei Tafeln, die sich im Privatbesitz (Kreuzlingen, Sammlung Kisters) befinden und König David und Johannes den Täufer zeigen (Held 1934, S. 345f.; Stuttgarter Galerieverein 1962, S. 60; Schmidt 1974, S. 10 und S. 24-28; Grosshans 2000a, S. 9f.; Kemperdick 2000, S. 14 und S. 23-29; Kemperdick 2002, S. 257); aufgrund ähnlicher Motive, einander gleichender Details sowie übereinstimmender Kompositionen und Physiognomien werden dem Meister der Darmstädter Passion außerdem die Tafeln des Hochaltares der Wallfahrtskirche zu Eberhardsklausen zugewiesen (Dunker/Kemperdick 1994, S. 62-69, S. 73-75, S. 77f.; Braun-Niehr/Kemperdick 2000, S. 60; Grosshans 2000a, S. 9f.; Kemperdick 2000, S. 14 und S. 29-31; Kemperdick 2002, S. 257); Untersuchungen der Malweise scheinen dahingehende Annahmen zu stützen (Dunker/Kemperdick 1994, S. 75-77); darüber hinaus wurde dem Meister der Darmstädter Passion eine Darstellung des Christus als Salvator mundi zugeschrieben (Frankfurt am Main, Städelmuseum, Inv.Nr. 2060) (Ziemke 1985, S. 35; Kemperdick/Dunker 1994, S. 88; Kemperdick 2000, S. 14 und S. 29; Kemperdick 2002, S. 257), was jedoch nicht einstimmig akzeptiert worden ist (Wolfson 1989, S. 85); vereinzelt wurde erwogen, dem Meister der Darmstädter Passion die Zeichnung eines knienden Mönches (Paris, École des Beaux-Arts) zuzuordnen (Schmidt 1974, S. 28f.); überdies sei dem Meister der Darmstädter Passion eine Miniatur in einem Buch zuzuweisen, das für das Augustinerchorherrenstift zu Eberhardsklausen bestimmt gewesen ist (Trier, Stadtbibliothek, Hs. 141/2405 2, fol. II) (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 13 289) (Braun-Niehr 2000, S. 37-41; Braun-Niehr/Kemperdick 2000, S. 61f.; Grosshans 2000a, S. 9; Kemperdick 2000, S. 14, S. 29 und S. 31; Kemperdick 2002, S. 257; Schedl I 2014, S. 93); zuweilen wurde das Wörther Retabel in der Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus zu Wörth dem Meister der Darmstädter Passion selbst (Trost</p>

1989, S. 530) oder dessen Schule zugeordnet (Röttger 1926, S. IX; Knapp 1928, S. 334; Lippert 1993a, S. 51 und S. 68); über den Meister der Darmstädter Passion seien womöglich niederländische Inspirationen an den Maler der Königsbacher Kreuzigung vermittelt worden, der dessen Werkstatt nahestehe (Jöckle 2004, S. 2-5). Während zunächst festgestellt wurde, dass sich keine Nachfolger benennen lassen (Hugelshofer 1932, S. 78; Werner 1969, S. 38), wurde vereinzelt der Meister der Johannes-Vision als Schüler des Meisters der Darmstädter Passion erwogen (Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 53; Wolfson 1989, S. 77).

Chronologie der zugeschriebenen Werke:

Bezüglich der Chronologie der dem Meister der Darmstädter Passion zugewiesenen Werke weichen die Einschätzungen deutlich voneinander ab, da sämtliche Datierungsvorschläge angesichts mangelnder Quellen einzig auf Grundlage der Stilkritik formuliert werden konnten (Werner 1969, S. 38;

Dunker/Kemperdick 1994, S. 62; Braun-Niehr/Kemperdick 2000, S. 60; Kemperdick 2000, S. 13): Zuweilen wurde vermutet, dass die dislozierten Tafeln des wohl aus dem ehem.

Zisterzienserinnenkloster zu Baintd stammenden Retabels (Auferweckung des Jünglings zu Nain [München, Alte Pinakothek, Inv.Nr. 9443], Christus heilt einen Blinden [Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.Nr. GVL 106], Hochzeit zu Kana [Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.Nr. 2594], die Kommunion des Hl. Onuphrius [Zürich, Kunsthaus, Inv.Nr. 2347], die Begegnung an der Goldenen Pforte [Zürich, Kunsthaus, Inv.Nr. 2324], die Hl. Sebastian und Fabian [Zürich, Kunsthaus, Inv.Nr. 2365], die Hl. Dorothea und Katharina [Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.Nr. 1943]) am Beginn des Gesamtwerkes stehen (Hugelshofer 1932, S. 77; Stange 1965, S. 26; Schmidt 1974, S. 39f.; Wolfson 1989, S. 62f., S. 69 und S. 83; Rettich 1992, S. 202), dieser These wurde jedoch aufgrund Anleihen aus der Druckgraphik des Meisters E.S., bei Werken des Albert van Ouwaters und Petrus Christus sowie der spezifischen Art der Gewandung widersprochen und stattdessen eine Entstehung vor 1460 vermutet (Dunker/Kemperdick 1994, S. 80-82; Kemperdick 2000, S. 28f. und S. 31); wahrscheinlich sind die Darmstädter Flügel die frühesten erhaltenen Werke des Meisters der Darmstädter Passion (Wolfson 1989, S. 78; Kemperdick 2000, S. 32); die These, dass die Berliner Flügel den Darmstädter Flügeln zeitlich voran gehen (Thode 1900, S. 66; Großmann 1959/60, S. 13 und S. 15; Schmidt 1974, S. 42), wurde im Folgenden glaubhaft zurückgewiesen: Vielmehr seien die Darmstädter Flügel früher zu datieren (Back 1924, S. 42-44; Stange 1933, S. 137; Pinder 1937, S. 288; Medding 1938, S. 31; Engel 1959, S. 40; Paatz 1967, S. 21; Werner 1969, S. 37; Musper 1970, S. 13; Köhler 1975, S. 267f.; Wolfson 1989, S. 76; Dunker/Kemperdick 1994, S. 79; Kemperdick 2000, S. 31), vereinzelt wurde dabei die Zusammengehörigkeit der Berliner Flügel zur Bad Orber Mitteltafel bezweifelt und die Berliner Flügel nach der Bad Orber Mitteltafel datiert (Back 1924, S. 42f.; Wolfson 1989, S. 30, S. 54-57, S. 78 und S. 80f.); der Bad Orber Altar sei wahrscheinlich nicht vor 1460 entstanden (Kemperdick 2000, S. 31); die Darstellung des Christus als Salvator mundi (Frankfurt am Main, Städelmuseum, Inv.Nr. 2060) datiere nach dem sechsten

Jahrzehnt (Kemperdick 2000, S. 31); die Tafeln des Hochaltars der Wallfahrtskirche zu Eberhardsklausen werden in die 1470er Jahre (Dunker/Kemperdick 1994, S. 77f.; Braun-Niehr/Kemperdick 2000, S. 60) oder 1480er Jahre (Kemperdick 2000, S. 31) datiert.

Gesamt:

Dass die Darmstädter Flügel über den Idar-Obersteiner Altar in der Felsenkirche zu Idar-Oberstein (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.555.575) noch dem weichen Stil verpflichtet seien (Stange 1933, S. 139; Deutsche Malerei III 1938, S. 151; Großmann 1959/60, S. 13; Schmidt 1974, S. 29f.), wurde aufgrund zu korrigierender Datierungen in Frage gestellt (Kemperdick 2000, S. 32), jedoch sei nicht auszuschließen, dass an den Darmstädter Flügeln zwei Künstler beteiligt waren, von denen der ältere die Flügelninnenseiten schuf, in denen sich durchaus die Traditionsstränge des Idar-Obersteiner Altares niederschlagen (Kemperdick 2000, S. 32f.); an der unterschiedlichen Behandlung der Gewänder der Darmstädter Flügel im Vergleich zu den Berliner Flügeln lasse sich erkennen, dass dem Meister der Darmstädter Passion verschiedene Vorbilder zugrunde lagen: So habe der Meister der Darmstädter Passion in den Darmstädter Flügeln vornehmlich Jan van Eyck und in den Berliner Flügel vorwiegend Robert Campin und Rogier van der Weyden rezipiert (Wolfson 1989, S. 33 und S. 75).

Verkündigung:

Die Behandlung der Gewandfalten der Darmstädter Verkündigung ähnele der Berliner thronenden Muttergottes mit Kind (Berlin, SMPK, Inv.Nr. 1205) (Back 1924, S. 44); des Weiteren lasse die Maria aus der Darmstädter Verkündigung jene aus dem Genter Altar als Vorbild erkennen (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.011.530): Jeweils in ähnlicher Körper- und mit ähnlich geneigter Kopfhaltung wiedergegeben, scheinen sie auch in ein vergleichbares Gewand gekleidet zu sein (Hugelshofer 1932, S. 78; Großmann 1959/60, S. 14; Schmidt 1974, S. 36; Wolfson 1989, S. 24f.; Kemperdick 2000, S. 21); dabei scheint sich jedoch das Gemach von Rogier van der Weyden abzuleiten (Wolfson 1989, S. 25f.; Kemperdick 2000, S. 21); die Haltung ihrer Hände – die rechte Hand vor der Brust erhoben, mit der linken Seiten eines Buches umblättern – scheinen auf Verkündigungsdarstellungen Rogier van der Weydens zurückzugehen (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.033.636) (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. 1982) (Wolfson 1989, S. 26); die noch anhand des Daumens zu erkennende Handhaltung des Engels könne womöglich von Werken wie der Verkündigung auf dem Staufener Altar (Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, Inv.Nr. 11536 a, b; 11537 a, b; M 7 a-h/D) (Kunsthistorisches Institut der Universität Freiburg, Aufnahme-Nr. fb000002) abgeleitet werden (Wolfson 1989, S. 25).

Geburt bzw. Anbetung des Kindes:

Die Geburt bzw. die Anbetung des Kindes gehe auf eine Tafel Robert Campins zurück (Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.Nr. 40) (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 656.979) (Wolfson 1989, S. 27), allerdings sei diese nicht als direktes Vorbild herangezogen worden, sondern habe – vermutlich über vermittelnde Werke –

spiegelverkehrt der Inspiration gedient (Wolfson 1989, S. 27); weitaus ähnlicher sei die Darmstädter Geburt bzw. Anbetung des Kindes dem Bladelin-Altar des Rogier van der Weyden (Berlin, SMPK, Gemäldegalerie, Inv.Nr. 535) (Bildindex, Aufnahme-Nr. gg0867z), was die spezifische Position Marias, trotz einiger Modifikationen, sowie der in beiden Werken herunter geglittene Mantel nahelege (Kemperdick 2000, S. 22); darüber hinaus ähnele sich die Anlage der Stallarchitektur und der etwas außerhalb befindliche Joseph (Kemperdick 2000, S. 22); überdies sei in beiden Werken im Hintergrund die Verkündung an die Hirten integriert (Kemperdick 2000, S. 22); der Typus Mariens gehe auf die Madonna des Petrus Christus (Schloss Rohoncz) zurück (Hugelshofer 1932, S. 78), wobei undefiniert bleibt, welche gemeint war (in Frage kommen Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv.Nr. 121 oder Inv.Nr. 255); der Joseph ähnele jenem aus der Berliner Anbetung (Berlin, SMPK, Inv.Nr. 1205) (Schmidt 1974, S. 27); der Übergang vom Gestein zur Wiese der Darmstädter Geburt bzw. Anbetung des Kindes erscheint ebenfalls auf der Eberhardsklausener Auferstehung (Dunker/Kemperdick 1994, S. 75); wie die Darmstädter Geburt bzw. Anbetung des Kindes ist auch in der Eberhardsklausener Geburt bzw. Anbetung des Kindes eine Schafherde im Hintergrund zu sehen (Dunker/Kemperdick 1994, S. 75; Kemperdick 2000, S. 31).

#### Kreuztragung:

Vorläufer der Darmstädter Kreuztragung seien in Tafeln wie einer Kreuztragung aus Lyon zu finden (Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv.Nr. o.A.) (Schmidt 1974, S. 37; Wolfson 1989, S. 18); darüber hinaus weise die Darmstädter Kreuztragung Ähnlichkeiten zu der Kreuztragung des Meisters von St. Laurenz auf (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.Nr. 0024) (Rheinisches Bildarchiv Köln, Bilddatei wrm\_x1407104) (Wolfson 1989, S. 18), so etwa hinsichtlich des Verzichtes auf Landschaft, der Verortung des Stadttors sowie der Gruppe der drängenden Soldaten, ebenso sei die gebeugte Körperhaltung Christi durchaus vergleichbar (Wolfson 1989, S. 18); sowohl die Kreuztragung aus Lyon, des Meisters von St. Laurenz, als auch aus Darmstadt verzichten auf eine Integration des Simon von Kyrene und weisen einen in Rückansicht dargestellten Schergen auf, der Christus an einem Seil vorwärts zu ziehen versucht (Wolfson 1989, S. 18 und S. 22), wobei sich dessen Handhaltung in Köln und Darmstadt gleich (Wolfson 1989, S. 18); der soeben beschriebene Soldat werde in Arbeiten aus der Nachfolge des in Straßburg tätigen Meisters der Karlsruher Passion rezipiert, so etwa in einer einem Straßburger Künstler zugeschriebenen Zeichnung (Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 4296 r) (Wolfson 1989, S. 22); aus der nach Jan van Eyck erstellten Zeichnung einer Kreuztragung (Wien, Albertina, Inv.Nr. 3025) seien die auf den kreuztragenden Christus zeigenden Figuren des linken Bildrandes übernommen worden (Wolfson 1989, S. 19); der bußfertige Schächer könne etwa von Jan van Eycks Adam auf dem Genter Altar in St. Bavo zu Gent abgeleitet werden (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 25.774/16), so dass davon auszugehen ist, dass der Meister der Darmstädter Passion entsprechende Zeichnungen gekannt hat (Wolfson 1989, S. 19); die voranschreitenden Schächer mit den auf den Rücken gebundenen Händen seien ebenfalls auf der

Kreuztragung Lodewijk Allynckbroods zu finden (Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.Nr. 2538) (Wolfson 1989, S. 19); den Meister der Darmstädter Passion inspirierten womöglich die Rückenfiguren der Schächer und der eine Richtung vorgebende Menschenzug aus einer Eyckschen Kreuztragung, jedoch zog er sämtliche der Kreuztragung beiwohnenden Personen dicht an den vorderen Bildrand wie in der Kreuztragung aus der Karlsruher Passion (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.Nr. 2180) (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 406.01) (Wolfson 1989, S. 20 und S. 22); dass unter Verzicht auf eine landschaftliche Einbettung der Fokus zwangsläufig auf der vorwärts strebenden Menschenmasse liegt, sei bereits auf der Wurzacher Kreuztragung des Hans Multscher (Berlin, SMPK, Gemäldegalerie, Inv.Nr. 1621F) zu beobachten (Wolfson 1989, S. 19f. und S. 75); hieran sei nachzuvollziehen, wie der Meister der Darmstädter Passion verschiedene Anregungen kombinierte: Trotz einiger motivischer Anleihen habe der Meister der Darmstädter Passion den deutlich gegliederten Menschenzug aus der Kreuztragung Lodewijk Allynckbroods (Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.Nr. 2538) und der Kreuztragung aus dem Maikammerer Altares aus der Alsterweiler Kapelle zu Maikammer (Bildindex, Aufnahme-Nr. 411.599) zugunsten der gedrängten Menschenmasse der Karlsruher Kreuztragung (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.Nr. 2180) aufgegeben (Wolfson 1989, S. 20 und S. 22); der kreuztragende Christus werde sowohl in der Darmstädter, als auch in der Maikammerer Kreuztragung von zahlreichen Personen umgeben (Kemperdick 2000, S. 20); die Behandlung des Gewandes Christi entspreche jener in der Gefangennahme und der Kreuztragung der Karlsruher Passion (Rheinisches Bildarchiv Köln, Bilddatei wrm\_x1403048; Bildindex, Aufnahme-Nr. C 406.014) (Wolfson 1989, S. 22); die Gestik der diskutierenden Person hinter dem Johannes der Maikammerer Kreuzigung werde in fast unveränderter Form in einer am linken Bildrand verorteten Person auf der Darmstädter Kreuztragung aufgegriffen (Wolfson 1989, S. 23f.); in der Maikammerer Kreuztragung tauche hinter dem vorderen Kreuzbalken ein zurückgelehnter Mann auf, dessen gespanntes Wams wie bei dem entsprechend platzierten Schergen in der Darmstädter Kreuztragung in der Mitte offenstehe (Kemperdick 2000, S. 20); spiegelbildlich sei jenem soeben beschriebenen Mann sowohl in der Maikammerer, als auch in der Darmstädter Kreuztragung jeweils ein weiterer zugeordnet, auch wenn sich deren Positionierung unterscheidet (Kemperdick 2000, S. 20); die Gesten des rot gewandeten Mannes am linken Bildrand der Darmstädter Kreuztragung seien jenen des hinter Johannes stehenden Zuschauers in der Maikammerer Kreuzigung nahezu identisch (Kemperdick 2000, S. 20); des Weiteren seien Ähnlichkeiten zur Eberhardsklausener Kreuztragung zu verzeichnen, so sei die Form und Ansicht des Stadttors vergleichbar, weisen die Angehörigen Jesu Parallelen auf, der kreuztragende Christus werde in ähnlicher Weise von Bewaffneten begleitet, insgesamt sei die Komposition in Eberhardsklausen jedoch lockerer aufgebaut als in Darmstadt, darüber hinaus werde in Eberhardsklausen gegenüber Darmstadt die Landschaft erweitert (Dunker/Kemperdick 1994, S. 66 und S. 76; Kemperdick 2000, S. 31); die spezifische Schrittstellung des vorderen Schächers und des Bogenschützen auf der

Darmstädter Kreuztragung begegnen bei Simon von Kyrene in der Eberhardsklausener Kreuztragung und bei Adam in der Eberhardsklausener Auferstehung (Dunker/Kemperdick 1994, S. 69); der Bogenschütze aus der Darmstädter Kreuztragung tauche in ähnlicher Weise in der Bad Orber Kreuzigung auf (Kemperdick 2000, S. 20); überdies ähnele der Schritt des Soldaten, der die Schächer abführt, in der Darmstädter Kreuztragung dem aus dem Grab entsteigenden Christus in der Eberhardsklausener Auferstehung (Dunker/Kemperdick 1994, S. 69); eine ähnliche Gewandung weisen der Mann mit der Streitaxt auf der Bad Orber Mitteltafel, der Scherge, der die Schächer zur Hinrichtung führt, in der Darmstädter Kreuztragung und der Kriegsknecht hinter dem kreuztragenden Christus in der Eberhardsklausener Kreuztragung auf (Dunker/Kemperdick 1994, S. 70f.); zwischen dem Gesicht des Hl. Sebastian aus der Tafel mit den Hl. Sebastian und Fabian (Zürich, Kunsthhaus, Inv.Nr. 2365) und dem des vorderen Schächers aus der Darmstädter Kreuztragung und dem Gesicht des Schergen gebe es eine prinzipielle Ähnlichkeit (Schmidt 1974, S. 27); der vorn links verortete sprechende Mann aus der Darmstädter Kreuztragung könne mit dem vorderen Träger der Bahre in der Tafel mit der Auferweckung des Jünglings zu Nain (München, Alte Pinakothek, Inv.Nr. 9443) verglichen werden, zudem scheinen die Frauen beim Stadttor für die Kreuztragung ebendort rezipiert worden zu sein – diesbezüglich seien auch die beiden Frauen aus der Tafel mit der Hochzeit zu Kana aufgegriffen worden (Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.Nr. 2594) (Schmidt 1974, S. 27); für das Antlitz des kreuztragenden Christus sei eine wohl oberschwäbische Zeichnung mit dem dornengekrönten Haupt Christi heranzuziehen (Erlangen-Nürnberg, Universitätsbibliothek, H62/B 30) (Schmidt 1974, S. 31f.).

#### Kreuzigung:

Ähnlich der Kreuzigung des Lodewijk Allynckbroods (Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.Nr. 2538) und des Jan van Eyck (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 33.92ab) seien auch die Soldaten der Darmstädter Kreuzigung nahezu halbkreisförmig um die Kreuze versammelt (Wolfson 1989, S. 23; Dunker/Kemperdick 1994, S. 82), überdies beschreiben in allen genannten Werken Lanzen und Fahnenstangen vertikale Linien, die den Gekreuzigten betonen (Wolfson 1989, S. 23); der Hintergrund der Darmstädter Kreuzigung sei in ähnlicher Weise wie jener des Lodewijk Allynckbroods gestaltet (Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.Nr. 2538) (Wolfson 1989, S. 23); die nahezu in sich geschlossene Menschenmasse sei jener im Maikammerer Altar in der Alsterweiler Kapelle zu Maikammer vergleichbar (Wolfson 1989, S. 23); überdies verteilen sich in der Darmstädter und der Maikammerer Kreuzigung zahlreiche gestaffelte Personen entlang des Vordergrundes (Kemperdick 2000, S. 20); in der Darmstädter und in der Maikammerer Kreuzigung stehe jeweils neben dem Guten Hauptmann ein äußerst ähnlich gewandeter Mann – die zahlreichen Übereinstimmungen in Position und Farbe lassen hier ein gemeinsames Vorbild annehmen (Kemperdick 2000, S. 20); darüber hinaus versammle sich in beiden Werken eine Gruppe vor dem Portal und es werde auf eine landschaftliche Einbettung verzichtet (Wolfson 1989, S. 23 und S. 24f.); die Personen aus



der Darmstädter Kreuzigung ähneln hinsichtlich der Kopfhaltung, der Behandlung der Haare und der Gesichtszüge Heiligen aus dem Pfingstwunder des Altares aus Rottweil (Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Inv.Nr. o.A.), was besonders anschaulich anhand des Johannes nachvollzogen werden könne (Wolfson 1989, S. 24); des Weiteren werde mit dem Darmstädter Longinus ein weißbärtiger Apostel am linken Bildrand des Rottweiler Pfingstwunders rezipiert und mit jener Frau, die Maria in der Darmstädter Kreuzigung zu trösten sucht, eine im Profil gezeigte Frau im Rottweiler Pfingstwunder aufgegriffen (Wolfson 1989, S. 24); die Gruppe der Trauernden erinnere an Formulierungen aus der schwäbischen Plastik, so etwa an jene aus der Wallfahrtskirche zu Weggental bei Rottenburg (LAD Baden-Württemberg, Außenstelle Tübingen, Aufnahme-Nr. mi08890f09) (Schmidt 1974, S. 32); wie auf zahlreichen altniederländischen Malereien scheint Maria in der Darmstädter Kreuzigung ohnmächtig zusammensinken (Wolfson 1989, S. 23); dass Maria von beiden Seiten gestützt wird, erinnere an eine Petrus Christus zugeschriebene, verschollene Tafel mit der Kreuzigung (einstmals Dessau, Staatliche Galerie, Inv.Nr. 2) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 77.448), von welcher angenommen wird, sie sei im südwestdeutschen Raum gemalt worden (s. Rezeptionen / ‚Einflüsse‘) (Wolfson 1989, S. 29; Kemperdick 2000, S. 20f.) – dem wurde widersprochen, indem die deutlichere Nähe zu Vorbildern beim Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden herausgestellt wurde (Dunker/Kemperdick 1994, S. 82, Anm. 73 und S. 83; Kemperdick 2000, S. 20f.): Der leicht zurückfallende Oberkörper Mariens und ihre hilflos nach vorn gestreckten Arme seien in einer Kopie nach dem Meister von Flémalle (Liverpool, Walker Art Gallery, Inv.Nr. 1178) vorgebildet (Dunker/Kemperdick 1994, S. 82); der Unterkörper Mariens sowie die Gestalt des Johannes finde eine Parallele im Antwerpener Sakramentsaltar (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.Nr. 393-395) (Dunker/Kemperdick 1994, S. 83); die Darmstädter Maria Magdalena gleiche hinsichtlich ihrer Haltung und ihres Gewandes dem Abegg-Triptychon (Riggisberg, Abegg-Stiftung) (Dunker/Kemperdick 1994, S. 83); zudem entspreche das Gesicht der Darmstädter Maria Magdalena motivisch genau eben jener der Bad Orber Kreuzigung (Kemperdick 2000, S. 22); die Gewandung Maria Magdalenas rezipiere jene des Johannes des Evangelisten auf der rechten Flügelaußenseite des Genter Altares in St. Bavo zu Gent (Großmann 1959/60, S. 15); die Gesichter der Frauen unter dem Kreuz ähneln jenen, die Petrus Christus entwarf (Wolfson 1989, S. 29); der dreisprachige Titulus erscheine ebenfalls bei der Kreuzigung Jan van Eycks (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 33.92ab) (Wolfson 1989, S. 29); die Gestalt des Guten Hauptmanns erinnere an Werke Robert Campins (Schmidt 1974, S. 36) und des Meisters von Flémalle (Großmann 1959/60, S. 15; Schmidt 1974, S. 36), so erinnere der Kopf des Guten Hauptmanns an den des Nikodemus im Seilern-Triptychon (London, Courtauld Institute Gallery, Inv.Nr. 1 A) (Großmann 1959/60, S. 15); derweil zeige die Darmstädter Kreuzigung im Gegensatz zur Orber Kreuzigung noch keine Bezüge zum Meister von Flémalle oder zu Rogier van der Weyden, sondern sei vom Frühwerk Jan van Eycks abhängig (Wolfson 1989, S. 21f. und S. 33f.) – eine dahingehende Behauptung sei jedoch zurückzuweisen, denn die Darmstädter

Schächer rezipieren jene des Meisters von Flémalle (Frankfurt am Main, Städelmuseum, Inv.Nr. 886) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 84.278) und einer nach ihm gefertigten Kopie (Liverpool, Walker Art Gallery, Inv.Nr. 1178) (Wolfson 1989, S. 35; Dunker/Kemperdick 1994, S. 82; Kemperdick 2000, S. 20 und S. 33), dabei entspreche der unbußfertige Schächer in Darmstadt unter wenigen Modifikationen dem bußfertigen Schächer und der bußfertige Schächer in Darmstadt sei mit dem in Bad Orb nahezu identisch (Schmidt 1974, S. 22; Dunker/Kemperdick 1994, S. 82, Anm. 70); darüber hinaus gehe die Gestalt des Darmstädter Guten Hauptmanns sowie dessen Kleidung womöglich auf eine dem Meister von Flémalle zugeschriebene, im Original verlorene Kreuzigung zurück, die Gerard David wiedergab (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, Inv.Nr. 125 (1928.3)) (Kemperdick 2000, S. 21); eine ähnliche Figur finde sich auf einer von Pedro Berruguetes geschaffenen Kreuzigung (Palencia, Museo de la Catedral), so dass ein gemeinsames Vorbild anzunehmen sei (Dunker/Kemperdick 1994, S. 82); sowohl der Oberkörper Maria Magdalenas, als auch der des ältesten Königs der Eberhardsklausener Anbetung knicken auf ähnliche Weise ab (Dunker/Kemperdick 1994, S. 69); umgeschlagene Falten bei knielangen Gewändern treten sowohl bei dem Fratzenschneider auf der Darmstädter Kreuzigung, als auch bei dem Soldaten am linken Bildrand auf der Bad Orber Mitteltafel auf (Dunker/Kemperdick 1994, S. 69f.); sowohl beim Darmstädter Hauptmann, als auch unterhalb des Bad Orber bußfertigen Schächers und dem Johannes in der Eberhardshausener Kreuztragung erscheinen zum Redegestus erhobene Hände (Dunker/Kemperdick 1994, S. 75), die die nahezu identisch sind (Wolfson 1989, S. 35); wie Joseph von Arimathäa in der New Yorker (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 91.26.12) und Brüsseler Beweinung des Petrus Christus (Brüssel, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, Inv.Nr. 139) (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 25.790/19) trage der Darmstädter Gute Hauptmann ein Schwert mit Kristallgriff (Dunker/Kemperdick 1994, S. 85), der auch in Bad Orb zu beobachten sei (Schmidt 1974, S. 22); die stilistischen Bezüge der Darmstädter und Bad Orber Kreuzigung zeige sich in der Landschaft, etwa in den seitlich begrenzenden Felsvorsprüngen und dem hoch gelegenen grünen Landschaftsstreifen (Großmann 1959/60, S. 12; Schmidt 1974, S. 22; Wolfson 1989, S. 34); darüber hinaus ähneln sich der Darmstädter und Bad Orber Gekreuzigte, die trauernde Gottesmutter sowie Johannes (Schmidt 1974, S. 22; Wolfson 1989, S. 32); der Kopftypus des Hl. Onuphrius aus der Tafel mit der Kommunion des Hl. Onuphrius (Zürich, Kunsthau, Inv.Nr. 2347) wirke in dem Guten Hauptmann und Longinus aus der Darmstädter Kreuzigung nach (Schmidt 1974, S. 27); der Fratzenschneider könne auf ähnliche Figuren in dem Obersteiner Altar zurückgehen (Schmidt 1974, S. 30; Kemperdick 2000, S. 20).

Auseinandersetzung mit Kolorit und Licht:

Zweite Schauseite, Flügel:

Zuweilen wurde angenommen der Meister der Darmstädter Passion habe angesichts des Tiefersetzens der Figuren in der Kreuzigung zuerst die Kreuztragung ausgeführt, in der er erkannt habe, dass er mehr Raum zur Entfaltung der Landschaft benötige

(Back 1924, S. 44); während sich die Kreuztragung vornehmlich in der Diagonalen ereigne, gestalte sich die Kreuzigung vorwiegend in der Senkrechten (Deutsche Malerei III 1938, S. 150; Großmann 1959/60, S. 11; Werner 1969, S. 42; Schmidt 1974, S. 15f.); dieser Unterschied hinsichtlich des kompositionellen Konzeptes werde vornehmlich durch die Farbgebung und -verteilung ausgeglichen, die den eigentlichen Bildaufbau bestimmen (Großmann 1959/60, S. 11f.); dabei werde eine Tiefensuggestion weniger durch eine perspektivische Bewältigung des Raumes, sondern vielmehr durch die personale Anordnung sowie durch eine subtile Verwendung von Licht und Farbe erzielt (Thode 1900, S. 62f.; Escherisch 1904, S. 52; Back 1924, S. 48; Friedländer 1927, S. 530; Back 1928/29, S. 108; Dannenberg 1929, S. 124; Hugelshofer 1932, S. 75; Pinder 1937, S. 287; Medding 1938, S. 29; Großmann 1958/59, S. 9; Großmann 1959/60, S. 11; Stange 1965, S. 26; Werner 1969, S. 42; Schmidt 1974, S. 17-19; Köhler 1975, S. 267; Wolfson 1989, S. 17, S. 30 und S. 43; Rettich 1992, S. 204; Dunker/Kemperdick 1994, S. 76; Kemperdick 2000, S. 13); dabei entstehe ein geradezu harter Wechsel von Licht- und Dunkelzonen (Thode 1900, S. 63; Escherisch 1904, S. 52; Glaser 1924, S. 138; Friedländer 1927, S. 530; Back 1928/29, S. 108; Pinder 1937, S. 287; Medding 1938, S. 29; Stange 1965, S. 26; Werner 1969, S. 42; Schmidt 1974, S. 29; Wolfson 1989, S. 17 und S. 30; Dunker/Kemperdick 1994, S. 79; Kemperdick 2000, S. 20); trotz der Themengleichheit der Darmstädter und der Bad Orber Kreuzigung weisen diese deutliche Divergenzen auf (Großmann 1959/60, S. 12; Wolfson 1989, S. 34; Grosshans 2000c, S. 61); der Meister der Darmstädter Passion variere die Grundfarben in verschiedenen Tönen und stimme diese so harmonisch aufeinander ab (Thode 1900, S. 64; Glaser 1916, S. 90; Glaser 1924, S. 139; Friedländer 1927, S. 530; Dannenberg 1929, S. 8, Anm. 4, S. 92 und S. 108; Hugelshofer 1932, S. 75; Medding 1938, S. 29f.; Großmann 1959/60, S. 11f.; Panofsky 1971, S. 306; Schmidt 1974, S. 18 und S. 22; Wolfson 1989, S. 30; Dunker/Kemperdick 1994, S. 77; Kemperdick 2000, S. 13), was sich womöglich von Petrus Christus herleiten lasse, der auf ähnliche Weise vorgehe (Dunker/Kemperdick 1994, S. 86); so werden die von den Soldaten getragenen Lanzen, Waffen und Fahnen zur perspektivischen Organisation eingesetzt (Wolfson 1989, S. 17); folgerichtig werden im Hintergrund befindliche Lanzen, Waffen und Fahnen in einem kleineren Format wiedergegeben (Schmidt 1974, S. 18; Wolfson 1989, S. 17) und ins Dunkel gehüllt (Dannenberg 1929, S. 124); in ähnlicher Weise sei dies auch in der Wurzacher Kreuztragung des Hans Multscher gestaltet (Berlin, SMPK, Inv.Nr. 1621F) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.017.966) (Wolfson 1989, S. 19f.); der Darmstädter Christus werde durch einen geschickten Einsatz von Farbe jeweils als Hauptperson ausgewiesen: In der Kreuztragung werde Christus durch sein graues Gewand von der bunten Gewandung der übrigen Personen abgesetzt, in der Kreuzigung werde er durch die Helligkeit seines mit einem weißen Lendentuch bedeckten Körpers herausgehoben (Dannenberg 1929, S. 130; Großmann 1959/60, S. 12; Wolfson 1989, S. 17); Landschaft werde nur in geringem Maße eingesetzt (Thode 1900, S. 64; Schmidt 1974, S. 18; Wolfson 1989, S. 17); wie bei Lodewijk Allynckbroods (Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.Nr. 2538) ereigne sich auch die

	<p>Darmstädter Kreuztragung vor den Stadttoren Jerusalems, aus denen Maria und Johannes gerade gekommen zu sein scheinen (Wolfson 1989, S. 22); die Kostüme und Hüte der sie begleitenden Schergen und Soldaten seien auch auf Lodewijk Allynckbroods Kreuztragung (Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.Nr. 2538) zu finden (Wolfson 1989, S. 22); trotz oben beschriebener Bemühungen Räumlichkeit zu suggerieren, werden die oberen Bildränder durch die Fläche beherrscht (Back 1924, S. 48), während sich der Meister der Darmstädter Passion in den Berliner Tafeln weitaus intensiver mit Architektur und Landschaft beschäftigt habe (Glaser 1916, S. 90; Back 1924, S. 44; Glaser 1924, S. 138); auf den Flügelaußenseiten habe der Meister der Darmstädter Passion eine farbig realistisch behandelte Landschaft und einen dunklen Innenraum mit Ausblick auf den Himmel gestaltet (Dannenbergs 1929, S. 47).</p>
Provenienz	<p>Während noch 1900 zutreffend festgestellt wurde, dass sich die Provenienz der Darmstädter Tafeln nicht ermitteln lässt (Thode 1900, S. 59 und S. 115; Held 1934, S. 54; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Schmidt 1974, S. 12 und S. 44; Wolfson 1989, S. 16; Dunker/Kemperdick 1994, S. 62), wurde alsbald behauptet sie seien aus einer hessischen Kirche (Back 1914, S. 12), aus Rheinhessen oder Oberhessen (Paatz 1967, S. 21); nachdem zunächst versucht wurde, die Tafeln mit dem nachweisbaren Erwerb altdeutscher Bilder aus Heppenheim in Verbindung zu bringen (Schmidt 1974, S. 12, Anm. 42; Beeh 1990, S. 53), wurde vermutet, die Tafeln seien aus Mühlheim am Main (Hofmann 1876, Preis-Verzeichnis der Gemälde-Galerie, zitiert nach Wolfson 1989, S. 16 und S. 75; Kemperdick 2000, S. 34, Anm. 35), selbst wenn diese Annahmen zuträfen, muss dies nicht jedoch zwangsläufig dem ursprünglichen Aufstellungsort entsprechen (Kemperdick 2000, S. 20); die Behauptung, die Tafeln seien durch den Landschaftsmaler Georg Wilhelm Issel in Straßburg für die Galerie in Darmstadt erworben worden (Lohmeyer 1929, S. 39, Großmann 1959/60, S. 13, Anm. 9; Stuttgarter Galerieverein 1962, S. 60; Schmidt 1974, S. 12, Anm. 44), gilt als unwahrscheinlich (Schmidt 1974, S. 12, Anm. 44; Wolfson 1989, S. 14 und S. 16); die Darmstädter Flügel gelangten wohl bereits vor 1843 in das Hessische Landesmuseum zu Darmstadt, dort unter der Inv.Nr. GK 8A, 8B gefasst (Seeger 1843, S. 44; Back 1914, S. 12; Hugelshofer 1932, S. 79; Bott 1968, S. 40; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Schmidt 1974, S. 12 und S. 44; Wolfson 1989, S. 16 und S. 80; Beeh 1990, S. 53; Grosshans 2000a, S. 9; Boockmann 2013, S. 239 und S. 266).</p> <p>Verkündigung/Kreuztragung: Inv.Nr. GK 8A</p> <p>Geburt bzw. Anbetung des Kindes/Kreuzigung: Inv.Nr. GK 8B</p>
Nachmittelalterlicher Gebrauch	
Erhaltungszustand / Restaurierung	<p><u>Gesamt:</u> Die Tafeln seien kaum oder nur unwesentlich beschnitten (Schmidt 1974, S. 44; Wolfson 1989, S. 80) und haben einen dicken Firnisüberzug (Wolfson 1989, S. 80); die Flügelaußenseiten sind lediglich fragmentarisch erhalten</p>

(Hofmann 1885, S. 44; Thode 1900, S. 59; Escherisch 1904, S. 51; Back 1914, S. 11; Back 1924, S. 42; Deutsche Malerei III 1938, S. 148; Großmann 1959/60, S. 11; Werner 1969, S. 37; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Schmidt 1974, S. 12; Wolfson 1989, S. 12, S. 16, S. 18 und S. 80; Beeh 1990, S. 53; ThB 1992, S. 75); die Flügelinnenseiten weisen partiell größere Fehlstellen auf (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Schmidt 1974, S. 12 und S. 44); der Goldgrund sei erneuert worden (Thode 1900, S. 63; Schmidt 1974, S. 44).

#### Flügelaußenseiten:

##### Verkündigung:

In der Tafel mit der Verkündigung sind lediglich zwei größere Fragmente auf der rechten Bildhälfte erhalten (Schmidt 1974, S. 45; Wolfson 1989, S. 18 und S. 80); es seien Spuren von Anobienbefall zu erkennen (Schmidt 1974, S. 45); das Gesicht Mariens ist zerstört (Wolfson 1989, S. 18); der Engel ist lediglich anhand seines fragmentarisch erhaltenen Gewandes und einer empor gehaltenen Hand zu erkennen (Wolfson 1989, S. 18).

##### Geburt bzw. Anbetung des Kindes:

In der Tafel mit der Geburt bzw. Anbetung des Kindes fehlen ein Streifen am oberen Bildrand und eine größere Stelle in der linken unteren Ecke (Schmidt 1974, S. 45; Wolfson 1989, S. 80); an einigen Stellen seien die Leinwand und Fragmente der alten Grundierung zu erkennen (Wolfson 1989, S. 80); der Christusknabe ist zerstört (Wolfson 1989, S. 18); ein beträchtlicher Teil des Joseph ist nicht erhalten (Wolfson 1989, S. 18); dass im Hintergrund die Verkündigung an Hirten dargestellt war, lässt sich allein aus dem Kontext erschließen (Wolfson 1989, S. 18).

#### Flügelinnenseiten:

##### Kreuztragung:

Die Tafel mit der Kreuztragung sei insgesamt gut erhalten (Schmidt 1974, S. 44); sie weise lediglich eine größere Retusche im rechten oberen Bilddrittel auf, die durch Netzzeichnung gekennzeichnet sei (Schmidt 1974, S. 44; Wolfson 1989, S. 80); derlei Retuschen seien ebenfalls an dem hinteren Gebäude oben rechts zu erkennen (Schmidt 1974, S. 44); der Goldgrund sei verputzt (Schmidt 1974, S. 44).

##### Kreuzigung:

Auf der Tafel mit der Kreuzigung befindet sich eine größere Fehlstelle in der unteren rechten Ecke, die womöglich bereits im 19. Jahrhundert mit grober Malerei ergänzt wurde (Schmidt 1974, S. 44; Wolfson 1989, S. 80); zuweilen wurde vermutet, dass sich an jener Stelle einst die Darstellung eines Stifters mit Hausmarke oder Wappen befand (Back 1924, S. 44; Schmidt 1974, S. 12, Anm. 41 und S. 15), nicht auszuschließen sei jedoch, dass dort in reduzierter Form die Darstellung der um den Rock Christi wüffelnden Knechte verortet war (Grosshans 2000c, S. 66, Anm. 23).

19. Jahrhundert Restaurierung (Back 1924, S. 44; Schmidt 1974, S. 44; Wolfson 1989, S. 80)

Nach 1900 und vor 1924 Restaurierung (Back 1924, S. 44 und S.

	48) Restaurierung in den 50ern durch Adolf Jobst im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt (Großmann 1959/60, S. 12 und S. 15, Anm. 8)
Besonderheiten	
Sonstiges	Zahlreiche Pentimente (Deutsche Malerei III 1938, S. 149); weder auf den Flügelaußenseiten, noch auf den -innenseiten ließen sich Unterzeichnungen in IRR-Aufnahmen sichtbar machen (Kemperdick 2000, S. 23).  <u>Selbstbildnis des Malers:</u> In einem jüngeren, aus dem Bild herausschauenden Mann hinter dem Guten Hauptmann in der Darmstädter Kreuzigung habe sich der Meister der Darmstädter Passion womöglich selbst dargestellt (Back 1924, S. 53).
Quellen	
Sekundärliteratur	Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 19 und S. 70, Nr. 295/296  Back, Friedrich: Großherzoglich Hessisches Landesmuseum in Darmstadt. Verzeichnis der Gemälde, Darmstadt 1914, S. 11f.  Back, Friedrich: Zum Meister der Darmstädter Passion, in: Buchner, Ernst und Feuchtmayr, Karl (Hg.): Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit [Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1], Augsburg 1924, S. 42-57  Back, Friedrich: Ein Mainzer Maler des frühen 15. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 62 (1928/29), S. 102-110  Back, Friedrich: Ein Jahrtausend künstlerischer Kultur am Mittelrhein, Darmstadt 1932, S. 87  Beeh, Wolfgang (Hg.): Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990, S. 53-55  Białostocki, Jan: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 7], Berlin 1972, S. 62  Boockmann, Margaretha: Schrift als Stigma. Hebräische und hebraisierende Inschriften auf Gemälden der Spätgotik [Schriften der Hochschule für jüdische Studien Heidelberg, Bd. 16], Heidelberg 2013, S. 10, S. 16f., S. 32, S. 78, S. 91, S. 125f., S. 239f. Kat.Nr. 254, S. 265f., S. 266 Kat.Nr. 40, S. 310 Kat.Nr. 40, S. 425 Kat.Nr. 583  Bott, Gerhard: Die Gemäldegalerie des Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, Hanau 1968, S. 40  Braun-Niehr, Beate: Aurelius Augustinus: <i>Enarrationes in psalmos</i> – die erste Quinquagena aus Eberhardsklausen mit einer Miniatur aus der Werkstatt des „Meisters der Darmstädter Passion“, in: Maler des Lichtes 2000, S. 37-41

Braun-Niehr, Beate und Kemperdick, Stephan: Eine Augustinus-Miniatur und der „Meister der Darmstädter Passion“, in: Becker, Peter Jörg (Hg.): *Scrinium Berolinense* [Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Bd. 10], Wiesbaden 2000, S. 57-68

Buchheit, Hans: Sitzungen der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München. Sitzung vom 17. März 1919, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. 11 (1921), S. 116f.

Buchner, Ernst: *Ausstellungskatalog Meisterwerke aus baden-württembergischen Privatbesitz*, Stuttgart 1958, S. 23, Nr. 41 und 42

Dannenberg, Hildegard: Die farbige Behandlung des Tafelbildes in der altdeutschen Malerei von ca. 1380-1460 unter besonderer Berücksichtigung des Mittelrheins, *Karcag* 1929, S. 8, S. 29, S. 47, S. 51, S. 55, S. 68, S. 74, S. 85f., S. 89, S. 92, S. 99, S. 105, S. 108, S. 114, S. 124 und S. 130

Dehio, Georg: *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. 2, Text, Berlin/Leipzig 1923, S. 208

Dehio, Georg: *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. 2, Text, 4. überarb. Aufl., Berlin/Leipzig 1930, S. 215

*Deutsche Malerei III* 1938, S. 148f. und S. 152

Dunker, Birgit und Kemperdick, Stephan: Ein unbekanntes Werk vom Meister der Darmstädter Passion. Die Flügel des Hochaltars der Wallfahrtskirche in Eberhardsklausen, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 48 (1994), S. 61-89

Engel, Alphons (Red.): *Festschrift zur Neunhundertjahrfeier Bad Orb (1059-1959)*, Bad Orb 1959, S. 40

Escherisch, Maria: Die deutschen Meister in der großherzoglichen Galerie zu Darmstadt, in: *Hessenland*, Bd. o.A. (1904), S. 50-53

Fischer, Otto: Der Meister von Waldersbach im Elsaß, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 2 (1933), S. 333-347, hier S. 345f.

Friedländer, Max J.: Alte Kunst am Mittelrhein II. Die Tafelbilder auf der Darmstädter Ausstellung, in: *Der Cicerone*, Bd. 19, H. 17 (1927), S. 527-533, hier S. 530

Glaser, Curt: *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. Von den Anfängen der deutschen Tafelmalerei im ausgehenden vierzehnten bis zu ihrer Blüte im beginnenden sechzehnten Jahrhundert*, München 1916, S. 89f.

Glaser, Curt: *Die altdeutsche Malerei*, München 1924, S. 138-141

Grosshans, Rainald: Der Meister der Darmstädter Passion in der kunsthistorischen Forschung, in: *Maler des Lichtes* 2000, S. 9-12

(Grosshans 2000a)

Grosshans, Rainald: Die Berliner Altarflügel und die Kreuzigungstafel in Bad Orb – eine Rekonstruktion, in: Maler des Lichtes 2000, S. 42-46 (Grosshans 2000b)

Grosshans, Rainald: Zur Ikonographie der Darstellungen des Orber Altares, in: Maler des Lichtes 2000, S. 47-70 (Grosshans 2000c)

Großmann, Dieter: Der Kreuzaltar von Bad Orb und sein Meister, in: Hessische Heimat, Bd. 8 (1958/59), S. 6-10

Großmann, Dieter: Der Kreuzaltar von Bad Orb und sein Meister, in: Hessische Heimat, Bd. 9 (1959/60), S. 11-15

Held, Julius: Zum Meister der Darmstädter Passion, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 3 (1934), S. 53-54

Hofmann, Rudolf: Die Gemälde-Sammlung des Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt, 3. Aufl., Darmstadt 1885, S. 44

Hugelshofer, Walter: Vier kleine Bilder vom Meister der Darmstädter Passion, in: Städel-Jahrbuch, Bd. 7/8 (1932), S. 74-79

Hütt, Wolfgang: Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution, Leipzig 1973, S. 68

Jöckle, Clemens: Das große Gedräng in Königsbach – Überlegungen zur stilistischen Einordnung einer spätgotischen vielfigurigen Kreuzigungstafel, in: Pfälzer Heimat, Bd. 55 (2004), S. 1-9

Keller, Harald: Hessen und der Mittelrhein als Kunstlandschaft, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Bd. 8 (1968), S. 17-31, hier S. 30

Kemperdick, Stephan: Das Oeuvre um die Berliner Tafeln, in: Maler des Lichtes 2000, S. 13-36

Kemperdick, Stephan: Art. Meister der Darmstädter Passion. Christus als Salvator mundi, in: Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 257-263

Kletke, Daniel: „Maler des Lichts“: der Meister der Darmstädter Passion in einer Berliner Ausstellung, in: Kunst und Kirche, Bd. 64 (2001), S. 58f.

Knapp, Fritz: Mainfranken. Bamberg, Würzburg, Aschaffenburg. Eine fränkische Kunstgeschichte, Würzburg 1928, S. 334

Köhler, Wilhelm H.: Art. Meister der Darmstädter Passion, in: Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts, Berlin-Dahlem 1975, S. 267f.



Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 53

Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100f., Nr. 442

Lippert, Ulrike: Der Wörther Altar, Textband [Magisterarbeit Kunstgeschichte, Univ. Würzburg], Würzburg 1993, S. 14, S. 51 und S. 67f. (Lippert 1993a)

Lohmeyer, Karl: Aus dem Leben und den Briefen des Landschaftsmalers und Hofrats Georg Wilhelm Issel 1785 bis 1870, Heidelberg 1929, S. 39

Maler des Lichtes 2000, S. 7, Taf. I, II und IIIa/b

Medding, Wolfgang: Der Kreuzaltar in der Pfarrkirche zu Orb, in: Jahrbuch der Denkmalpflege im Regierungsbezirk Kassel, Bd. 3 (1938), S. 28-33

Mellinkoff, Ruth: Outcasts: Signs of otherness in northern european art of the Late Middle Ages, Bd. 1: Text, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1993, S. 155 und S. 204f. (Mellinkoff 1993a)

Mellinkoff, Ruth: Outcasts: Signs of otherness in northern european art of the Late Middle Ages, Bd. 2: Illustrations, Berkeley/Los Angeles/Oxford 1993, Taf. X.27 (Mellinkoff 1993b)

Müller, Franz Hubert: Beschreibung der Gemäldesammlung in dem Großherzoglichen Museum zu Darmstadt, Darmstadt 1820

Musper, H. Th.: Altdeutsche Malerei, Köln 1970, S. 13 und S. 112

Paatz, Walter: Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530: Einwirkungen aus den westlichen Nachbarländern auf Westdeutschland längs der Rheinlinie und deutsch-rheinische Einwirkungen auf diese Länder [Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 1], Heidelberg 1967, S. 20f.

Panofsky, Erwin: Early netherlandish painting. Its origins and character, Bd. 1, New York/Evanston/San Francisco/London 1971, S. 306f.

Pinder, Wilhelm: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Textband [Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Bd. 2], Leipzig 1937 (ND Köln 1952), S. 287f.

Recht, Roland und Châtelet, Albert: Ausklang des Mittelalters 1380-1500 [Universum der Kunst], München 1989, S. 282-285

Reichel, Andrea-Martina: Die Kleider der Passion. Eine Ikonographie des Kostüms, Berlin 1998 [digitale Dissertation], S. 209, Anm. 513

Reimelt, Maria und Smith, Helen: Die Entstehung spätmittelalterlicher Altarflügel. Zur Maltechnik der Berliner Tafeln des Meisters der Darmstädter Passion, in: Maler des Lichtes

2000, S. 79-92

Rettich, Edeltraut: Art. Meister der Darmstädter Passion, in: Ewald, Gerhard; Klapproth, Rüdiger und Rettich, Edeltraud (Bearb.): Staatsgalerie Stuttgart. Alte Meister, Stuttgart 1992, S. 202-206

Röttger, Bernhard Hermann: Malerei in Unterfranken, Augsburg 1926, S. IX

Roth, Elisabeth: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters [Philologische Studien und Quellen, Bd. 2], Berlin 1967, S. 94f.

Salm, Christian zu (Bearb.): Altdeutsche Malerei [Alte Pinakothek München, Bd. 2], München 1963, S. 126f.

Sarfatti, Gad B.: Hebrew script in Western visual arts, in: Italia: studi e ricerche sulla cultura e sulla letteratura degli ebrei d'Italia. Jerusalem, Bd. 13-15 (2001), S. 451-547, hier S. 462, S. 517, Nr. 164

Schedl I 2014, S. 11, S. 39, Anm. 58, S. 40, S. 80, S. 93, Anm. 514, S. 94, S. 111 und S. 197, Anm. 1361

Schedl II 2014, S. 324

Schmidt, Hans M.: Zum Meister der Darmstädter Passion, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Bd. 14 (1974), S. 9-48

Seeger, Carl: Das Großherzogliche Museum zu Darmstadt. Die Gemäldegalerie, Darmstadt 1843, S. 44

Seibig, Adolf: Zur Pflanzensymbolik der „Orber Passion“, in: Spessart, Bd. 4 (1973), S. 10f.

Seidlitz, Woldemar von: Rezension zu: Reber, F. von: Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafel-Malerei im 14. und 15. Jahrhundert, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 19 (1896), S. 66-68

Stange, Alfred: Der Kreuzaltar des Meisters der Darmstädter Passion, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 54 (1933), S. 137-139

Stange, Alfred: Art. Darmstädter Passion, Meister der, in: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 2, Zürich 1965, S. 26f.

Stange, Alfred: Deutsche spätgotische Malerei 1430-1500, Königstein im Taunus 1965, S. 5

Steingräber, Erich: Sammlung Heinrich Kisters. Altdeutsche und altniederländische Gemälde, Nürnberg 1963, S. 7

Stuttgarter Galerieverein (Hg.): Alte Meister [Katalog der Staatsgalerie Stuttgart, Bd. 1], Stuttgart 1962, S. 60f.

	<p>Thieme, Ulrich und Becker, Felix (Begr.); Vollmer, Hans (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 37: Meister mit Notnamen und Monogrammisten, Leipzig 1950 (ND München 1992), S. 75f. (ThB 1992)</p> <p>Thode 1900</p> <p>Troescher, Georg: Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa. 800-1800. Beiträge zur Kenntnis des deutsch-französisch-niederländischen Kunstaustauschs, Bd. 2, Baden-Baden 1954, S. 9</p> <p>Trost, Werner: Wörth am Main. Chronik einer fränkischen Kleinstadt, Bd. 1, Wörth am Main 1989, S. 530</p> <p>Werner, Norbert: Zum Meister der Darmstädter Passion, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Bd. 9 (1969), S. 37-46</p> <p>Wolfson 1989</p> <p>Ziemke, Hans-Joachim: Altdeutsche Tafelmalerei im Städel, Frankfurt am Main 1985, S. 35 und S. 46f.</p>
IRR	Eine Infrarotuntersuchung ist geplant (Stand: 18.05.2015).
Abbildungen	<p>Thode 1900, S. 60 (Kreuztragung), S. 61 (Kreuzigung); Glaser 1916, S. 89 (Kreuzigung); Back 1924, S. 45, Abb. 30 (Verkündigung), Abb. 31 (Geburt bzw. Anbetung des Kindes), S. 46, Abb. 32 (Kreuztragung), S. 47, Abb. 33 (Kreuzigung); Glaser 1924, S. 139, Abb. 91 (Kreuzigung); Großmann 1959/60, S. 12, Abb. 10 (Kreuzigung), S. 13, Abb. 11 (Kreuztragung), S. 14, Abb. 12 (Geburt bzw. Anbetung des Kindes, Ausschnitt Häupter); Stange 1965, S. 27 (Kreuzigung); Bott 1968, S. 23 (Museale Präsentation der Tafeln), Taf. 14 (Kreuztragung); Werner 1969, S. 43, Abb. 4 (Kreuztragung); Musper 1970, S. 113 (Kreuztragung); Schmidt 1974, S. 13, Abb. 2 (Kreuzigung), S. 14 (Verkündigung), S. 15 (Geburt bzw. Anbetung des Kindes), S. 17, Abb. 5 (Kreuztragung, Ausschnitt Haupt Christi), Abb. 6 (Kreuzigung, Ausschnitt Häupter der Trauernden); Wolfson 1989, S. 11, Abb. 1 (Kreuztragung), S. 13, Abb. 2 (Kreuzigung), S. 25, Abb. 15 (Verkündigung), S. 27, Abb. 16 (Geburt bzw. Anbetung des Kindes); Beeh 1990, S. 53 (Geburt bzw. Anbetung des Kindes), S. 54 (Kreuztragung), S. 55 (Kreuzigung); Mellinkoff 1993b, Taf. X.27 (Kreuzigung); Dunker/Kemperdick 1994, S. 68, Abb. 7 (Kreuztragung), S. 69, Abb. 8 (Kreuzigung); Reimelt/Smith 2000, S. 79, Abb. 63 (Verkündigung, Detail Ritzungen auf der Holztafel, Leinwandbeklebung, Reste einer roten Lasur); Maler des Lichtes 2000, Taf. 1 (Kreuztragung), Taf. II (Kreuzigung); Taf. IIIa (Verkündigung), Taf. IIIb (Geburt/Anbetung); Boockmann 2013, S. 78 (Kreuzigung, Ausschnitt Titulus)</p>
Stand der Bearbeitung	30.06.2015
Bearbeiter/in	Karina Steege

(\*) Ikonographie

<b>1 Erste Schauseite</b>	
<i>1a Flügel, links</i>	
Bildfeld	Verkündigung
<i>1b Flügel, rechts</i>	
Bildfeld	Anbetung
<b>2 Zweite Schauseite</b>	
<i>2a Flügel, links</i>	
Bildfeld	Kreuztragung
<i>2b Flügel, rechts</i>	
Bildfeld	Kreuzigung
<i>2c Mitteltafel/Schrein</i>	
Bildfeld	Vesperbild, Beweinung, Auferstehung (s. Status, Rekonstruktion)
<b>4 Predella</b>	
<b>5 Altaraufsatz</b>	
<b>6 Schreinwächter</b>	
<b>7 Standflügel</b>	
<b>8 Rückwand</b>	