

Cranachunabhängige Retabelgemälde am Bischofssitz

Zeugnisse der sakralen Tafelmalerei im Bistum Merseburg zwischen 1470 und 1520

von Iris Ritschel

Der im Bistum Merseburg vorzufindende Bestand an Tafelgemälden tritt im vielgestaltigen Erscheinungsbild der Malerei der Dürerzeit mit einem sehr eigenwilligen Gesicht zu Tage.

Als allgemein bekannt darf gelten, dass die überkommenen Gemälde dieser Jahre nördlich der Alpen nicht durchweg mit Dürers Werken auf eine Stufe gestellt werden können. Es überkreuzen sich und konkurrieren sehr verschiedene Leistungen auf unterschiedlichem Niveau. Kaum könnte etwas beispielhafter dafür sein als die nun vorzustellende Malerei.

Die Untersuchungen dazu sind ein Teil der Forschungen zur Tafelmalerei in Sachsen, weil diese vor der

Grenzsetzung von 1815 entstand.¹ Mit dem Bistum Merseburg wurde dafür klar und historisch sinnvoll ein Teilgebiet abgesteckt, das außer vielen Wissenslücken auch greifbare Bedingungen für die Entstehung von Kunstwerken enthielt.

Nicht nur konzentriert sich am Bischofssitz mit seiner Kathedrale eine Vielzahl von Tafelgemälden, sondern in der Diözese lag auch Leipzig, eines der wichtigsten Zentren sächsischer Tafelmalerei, für das aus den historischen Quellen eine beträchtliche Anzahl von Malern nachweisbar ist.² In den anderen Orten des Bistums hingegen war das Malergewerbe nicht festzustellen.

Abb. 1: Maler aus dem Umkreis Michel Wolgemuts: Tafelgemälde vom Thümmelschen Epitaph „Grablegung Christi“, um 1486, ölhaltige Tempera auf Holz



Abb. 2: „Meister der byzantinischen Madonna“: Tafelgemälde vom Wildeschen Epitaph, „Madonna mit den Heiligen Barbara und Matthias oder Joseph“, 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, ölhaltige Tempera auf Laubholz



Der gewählte Zeitabschnitt zwischen 1470 und 1520 ergab sich aus den Zäsuren im vorgefundenen Bestand an Tafelgemälden. Noch bis um 1470 waren Züge der internationalen Gotik, die gern mit der Bezeichnung „weicher Stil“ in Verbindung gebracht wurden, weitgehend präsent.³ Überdies lassen sich im Bistum nach 1520 nur noch Gemälde finden, denen die künstlerische Ausstrahlung von Cranach anzusehen ist, oder die dem biographisch bekannten Georg Lemberger zuzuschreiben sind.⁴

Gerade im Untersuchungsgebiet stellt sich die Periode zwischen 1470 und 1520 als letzte Phase einer in den traditionellen religiösen Bedürfnissen und Anschauungen bildhaft reich dokumentierten Zeit dar, obwohl sich die Reformation im Bistum Merseburg nicht als eng abzugrenzender Einschnitt, sondern als verzögerter und langwieriger Prozess gestaltete. Lediglich in den ernestinischen Ländern des Bistums hielt die Reformation schon in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts Einzug, in den albertinischen, und damit in Leipzig, erst nach Herzog Georgs Tod 1539. 1542 folgten die Schönburgischen Orte und 1544, nach dem Tode von Bischof Sigismund von Lindenau, die Besitzun-

gen des Hochstifts Merseburg. Trotzdem begann um 1520 ein neuer Zeitabschnitt, der wegen der komplizierten Verläufe der reformatorischen Bewegung durch einen vielschichtigen historischen Hintergrund für bildkünstlerische Aufgaben geprägt war und deshalb eigenwertig ist.

Im Bistum drang das reformatorische Gedankengut nennenswert erst ab Luthers öffentlicher Disputation 1519 in Leipzig in das Bewusstsein der Bevölkerung,⁵ zu der Kirchgemeinden, Bürgerliche, Patrizier, aber auch Gelehrte der Leipziger Universität als Auftraggeber von Retabeln und Epitaphen gehörten. Etwa zeitgleich begannen Luthers Gedanken zum Heiligenkult sowie den religiösen Bildern Verbreitung zu finden, die in den Folgejahren wiederholt ergänzt und abgewandelt wurden.⁶

Unabhängig von der antireformatorischen Haltung der Merseburger Kurie keimten nun Veränderungen in der Haltung zum sakralen Tafelbild auf. Die Produktion von Flügelretabeln, dem Hauptträger sakraler Gemälde, stagnierte um 1520 und erlosch in der Folgezeit.⁷

Doch zurück zum Untersuchungszeitraum: Zwischen 1470 und 1520 sind in Leipzig unter den archivalisch feststellbaren Malern folgende mit überkommenen Gemälden zu verbinden: Heinrich Beyer, der 1476 das Bürgerrecht erhielt und die Stadt vor 1499 wegen Vertragsverletzungen verlassen musste,⁸ Thomas Marschalk, 1490–1499 in der Stadt nachweisbar,⁹ und Heinrich Schmidt, zwischen 1501 und 1541 zu bezeugen.¹⁰ Ferner sind ein aus dem Nürnberger Wolgemut-Umkreis stammender Maler, der in Leipzig zwei Epitaphgemälde hinterließ (Abb. 1),¹¹ und der „Meister der byzantinischen Madonna“,¹² benannt nach dem Madonnenmotiv auf dem Wildeschen Epitaph aus der Leipziger Nikolaikirche (Abb. 2),¹³ auszumachen. Diesen Epitaphgemälden aus der Leipziger Nikolaikirche fehlen die Inschriften. Sie befinden sich heute im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig.

Die am Bischofssitz frühesten erhaltenen Tafelgemälde gehören zu einem verhältnismäßig kleinen Flügelretabel (Abb. 3 - 6), das wegen seiner geringen Größe (Flügelhöhe ca. 76,5 cm) nicht unbedingt direkt aus dem Dom stammen muss. Da es dort bisher erst ab 1834 unter weiteren Retabeln im „Hohen Chor“ nachgewiesen werden konnte,¹⁴ ist seine Herkunft aus anderen Räumen des Domkapitels nicht völlig auszuschließen. Die heutige Schreinfigur, eine Madonna, stammt wahrscheinlich aus anderem Zusammenhang und kann deshalb für die Beurteilung der Gemälde nicht herangezogen werden. Das Retabel zeigt mit geschlossenen Flügeln die Märtyrer Romanus von Rom

Abb. 3 und 4: Südwestdeutsch geprägter Maler: Flügelaußen-seiten eines Retabels, „Romanus von Rom“ (3.) und „Maximus von Avium“ (4.), um 1481 oder wenig später, Tempera auf Holz



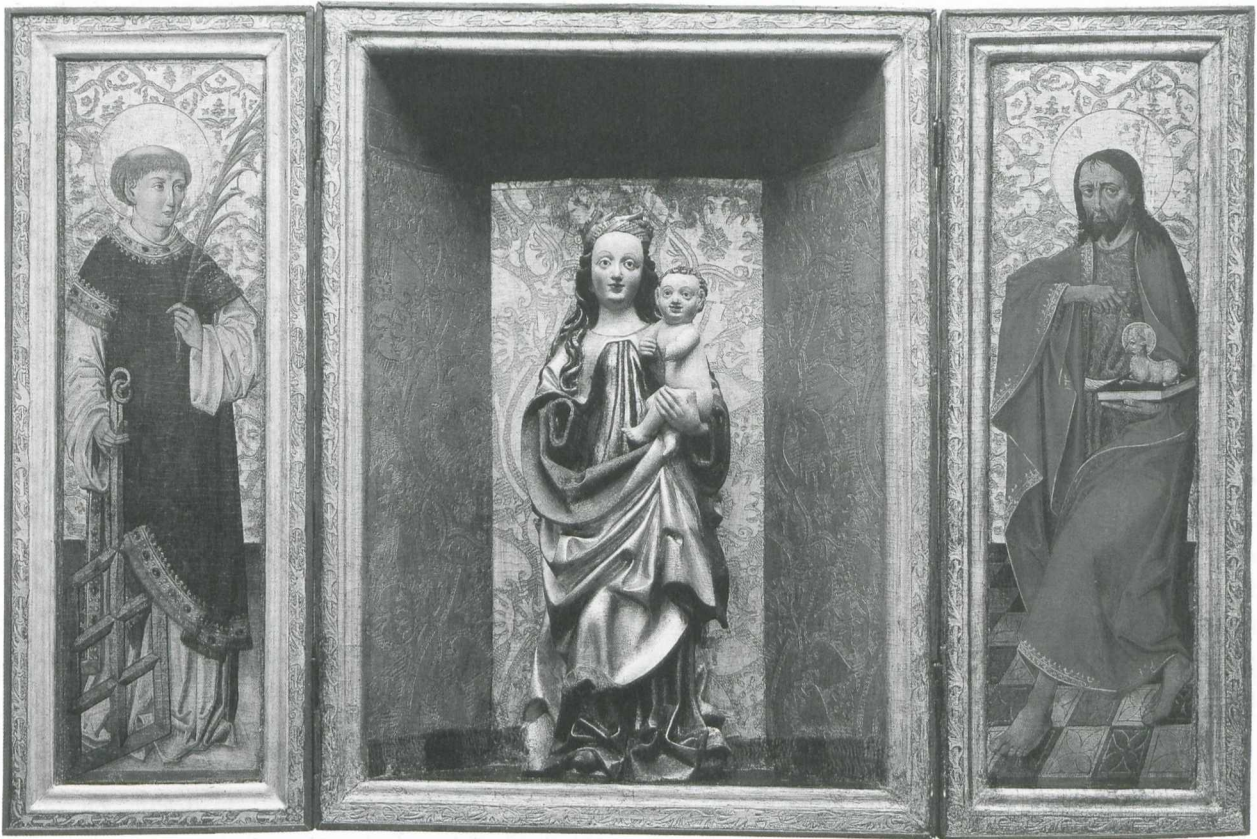


Abb. 5 und 6: Südwestdeutsch geprägter Maler: Flügelinnenseiten eines Retabels, „Laurentius“ (5.) und „Johannes der Täufer“ (6.), um 1481 oder wenig später, Tempera auf Holz

(Abb. 3) und Maximus von Avium (Abb. 4). Predella und Gesprenge sind verloren.

Wegen der Ikonographie der Flügelgemälde gibt es aber keinen Anlass zu bezweifeln, dass dieses Retabel von Anfang an in den Dombezirk gehörte, denn die Innenseiten der Retabelflügel sind mit dem heiligen Laurentius (links) (Abb. 5) und Johannes dem Täufer (rechts) (Abb. 6) versehen. Sie sind die Patrone des Merseburger Doms und des Bistums.¹⁵ Beide wurden im und am Dom häufig dargestellt. Die Figuren folgen der üblichen Darstellungsform. Das heißt, Laurentius in der Tracht des Diakons ist der Rost und eine Märtyrerpalme beigegeben worden. Johannes der Täufer hält Lamm und Buch.

Romanus von Rom (auf dem linken Flügel) (Abb. 3) und Maximus von Avium (auf dem rechten Flügel) (Abb. 4), deren Reliquien in der Kathedrale aufbewahrt wurden, sind seit dem 11. Jahrhundert als Nebenpatrone bezeugt.¹⁶ Darum zählen die ansonsten wenig bekannten Märtyrer zu den wichtigsten Heiligen des Doms. Die an der Ausstattung der Kirche im 15. und 16. Jahrhundert mehrfach vorkommenden

Darstellungen dieser Heiligen sind wegen ihrer Seltenheit als ikonographische Hauptbeispiele zu betrachten. Außerdem waren es Märtyrer, deren Viten Berührung zum heiligen Laurentius aufweisen. Romanus, der römische Soldat, wurde unter dem Eindruck des Martyriums von Laurentius bekehrt und schließlich wie dieser getötet.¹⁷ Der in Avium geborene Maximus war wie Laurentius Diakon und starb um 250 in der Christenverfolgung bei Aquila in Mittelitalien.¹⁸

Die Darstellungsformen der Heiligen knüpfen eng an die Überlieferungen an. Deswegen erscheint Romanus als vornehmer Soldat mit einer Lanze sowie in Rüstung und Mantel. Sein Kopfschmuck, eine Perleneschapel, kennzeichnet ihn als Edelmann. Der Kreuzwimpel an der Lanze symbolisiert seinen Glauben. Entsprechend wurde Maximus im Ornat eines Diakons mit Tonsur, Buch und Märtyrerpalme wiedergegeben. Die Gemälde zeichnen sich durch eine solide, handwerklich präzise Malerei aus. Der Maler verstand es, mit feinen, aufgesetzten Pinselschraffuren, die an Graphik erinnern, Plastizität und Stofflichkeit herauszuarbeiten. Dies zeigt sich besonders an der Rüstung von

Romanus, seinen Beinen (Abb. 3) und an den Gewandteilen aller Figuren (Abb. 3–6). Auf ähnliche Weise erfolgte die Haarbehandlung und die Modellierung der Wolkenformen. Aber auch der gekonnte Einsatz malarischer Mittel wird sichtbar. Unter weitgehendem Verzicht auf eine lineare Abgrenzung der Binnenformen wurden die farblich nuancierten Inkarnate mit subtil differenzierten Weißhöhlungen versehen.

So entstanden Gesichter individueller Prägung mit ausdrucksvollen Gesichtszügen. Die sonst gerade bei Heiligendarstellungen verbreiteten Typisierungen, die zuweilen an Stilisierungen grenzen, wurden durch die souveräne Umsetzung malarischer Fähigkeiten zurückgenommen. Obschon bis jetzt deutlich nahe stehende Gemälde für einen Vergleich nicht zu finden waren, scheinen Anklänge an die südwestdeutsche Malerei möglich. Die prägnante Herausarbeitung der Gesichtszüge erinnert am ehesten an die schwäbische, oberrheinische, ja sogar tirolische Malerei. Traditionen, die bei Hans Multscher und Konrad Witz wurzeln, aber auch die im Pacherkreis übliche Sorgfalt im Physiognomischen könnten hierbei eine Rolle gespielt haben.

Abb. 7: Martin Schongauer: „Johannes der Evangelist“, Kupferstich aus der Apostelfolge, vor 1481



Obwohl Rückführungen auf Motive aus der weit verbreiteten Graphik Martin Schongauers keinen Hinweis auf die Einflussosphäre bedeuten müssen, könnten sie für die vorliegenden Gemälde zusammen mit den anderen Beobachtungen einen Anhalt geben.

Johannes der Täufer (Abb. 6) hat in Johannes dem Evangelisten auf einem Kupferstich aus Martin Schongauers Apostelfolge einen Vorläufer (Lehrs 45)¹⁹ (Abb. 7). Die leicht abgewandelte Merseburger Figur stellt eine Übertragung in den Gegensinn dar. Es ist nicht zu entscheiden, ob dies für die Kenntnis der entsprechenden (noch nicht verkehrten) Vorarbeiten spricht,²⁰ oder ob der Maler die Figur umwandelte. Ebenso wäre die Kenntnis des bereits auf Gemälden anderer Maler weiterverarbeiteten Schongauermotivs möglich gewesen. Die Laurentiusfigur (Abb. 5) erweist sich als Anlehnung an den gleichnamigen Heiligen auf einem weiteren Kupferstich Schongauers (Lehrs 61)²¹ (Abb. 8). Auch auf die Darstellung des heiligen Maximus (Abb. 4) könnte dieser Stich anregend gewirkt haben.

Für eine Datierung der Gemälde sind die Schongauerschen Blätter die wichtigsten Bezugspunkte, obwohl diese Stiche selbst nicht sicher zu datieren sind. Fraglich ist vor allem die Entstehungszeit des Kupferstichs mit dem heiligen Laurentius. Er wurde nach kontroversen Datierungsvorschlägen²² und nicht sehr verlässlichen Anhaltspunkten schließlich dem Spätwerk Schongauers um 1480 zugeordnet.²³ Bessere Bedingungen liegen für die Apostelfolge vor. Figuren daraus wurden bereits 1481 am Taufbecken im Wiener Stephansdom von dem Bildhauer Ulrich Awer nachgeahmt.²⁴

Damit ergibt sich für diese Schongauer-Figuren das Jahr 1481 als terminus ante quem. Gleichzeitig ist das Jahr 1481 für die Datierung der Merseburger Gemälde als terminus post quem anzusehen, dessen leichte Unterschreitung wegen der etwas früher entstandenen Schongauerschen Apostelfolge nicht ausgeschlossen werden darf.

Ergänzende Argumente für die Einschätzung der Malerei und die Entstehungszeit können die allerdings nur sehr vagen formalen Verbindungen zu Tafeln eines Retabels aus den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts aus der Johanneskirche in Eschach²⁵ bei Schwäbisch Gmünd bieten. Sie wurden Bartholomäus Zeitblom zugeschrieben.²⁶ Bei aller Verschiedenheit weist beispielsweise das Heimsuchungsbild aus Eschach²⁷ Ähnlichkeiten auf. Die Figurenauffassung ist jener an den Flügelaußenseiten in Merseburg vergleichbar und die Gestaltung der Mäntel weist Analogien auf. An den Eschacher Gemälden zeigt sich, wie lange mit dem Vorkommen von Formengut gerechnet werden muss, das den Merseburger Gemälden entspricht. Deshalb



Abb. 8: Martin Schongauer: „Laurentius“, Kupferstich, 1480

wäre die Entstehung der Gemälde bis um 1500 nicht abwegig, auch wenn es ansonsten keine anderen Verdachtsmomente dafür gibt. Nächstliegend scheint aber wegen der Verbindungen zu Schongauer eine Datierung um 1481 oder wenig später.

Wir wissen nicht, wo dieses Retabel in Auftrag gegeben worden ist. Andere Werke, welche dieselbe künstlerische Provenienz haben könnten, waren bisher nicht zu finden. Seine Malerei tendiert gemessen am Entwicklungsstand von vielen zeitgleichen deutschen Tafelgemälden zu konservativem Formengut. Bringt man es aber in Relation zu Leipziger Werken aus den acht-

ziger Jahren des 15. Jahrhunderts, dann fällt seine gediegene Ausführung auf, die sich letztlich auch in der sehr guten Erhaltung ausdrückt.

Im Vergleich beispielsweise zu jenem Gemälde, das höchstwahrscheinlich zum Epitaph des Leipziger Universitätsgelehrten, dem zeitweiligen Rektor Andreas Dehne, in der Leipziger Nikolaikirche gehörte (Abb. 9),²⁸ wirkt es weniger altertümlich, als vor dem allgemeinen Niveau deutscher Tafelmalerei dieser Zeit. Nach der Matrikel des Hochstifts Merseburg war Andreas Dehne außerdem 1483 zum Diakon geweiht worden.²⁹ Dieses Gemälde eines ebenfalls un-

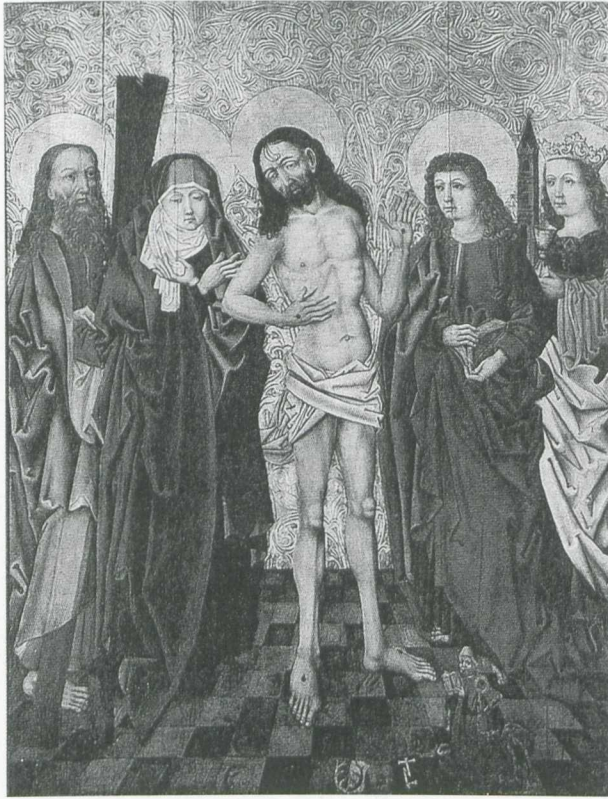


Abb. 9: Unbekannter Maler: Epitaphgemälde „Christus als Schmerzensmann, umgeben von Maria, Johannes dem Evangelisten, Andreas und Barbara“, achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts, Tempera auf Kiefernholz

bekanntem Maler wird um 1485 entstanden sein, weil Andreas Dehne in jenem Jahr oder kurz darauf starb. Dafür sprechen auch Verbindungen zur deutschen Graphik und zu Tafeln am 1482 inschriftlich datierten Prager „Kreuzherren-Altar“ (heute Nationalgalerie Prag).³⁰

Zwar mangelt es beiden sächsischen Werken an der glaubhaften Darstellung der Räumlichkeiten, doch das Epitaphbild ist durch die formenspröde umknitterten, unbewegten Figuren viel stärker in den stilistischen Traditionen vor 1470 verfangen. Das betrifft auch die geschwungenen, ineinander verschlungenen Blattfor-

men im Goldgrund, die in Sachsen als durchgängiges Muster auf Goldgründen nach 1470 nicht mehr üblich sind, sondern nur noch gelegentlich als Element vorkommen.³¹

Das für Andreas Dehne in Anspruch genommene Gedächtnismahl verkörpert jenen in Leipzig vorkommenden Typus der Gemäldeepitaph mit einfacher Figurenreihung. Ein zweiter Typus enthält szenische Darstellungen³² wie das bereits erwähnte Thümmelsche Epitaph mit dem Grablegungsmotiv (Abb. 1).

Die malerische Qualität der Merseburger Retabelgemälde mit den vier Dompatronen gewinnt erst recht in der Gegenüberstellung mit der Hinterlassenschaft des Leipziger Malers Heinrich Beyer. Dass er als Urheber der Spörener Predellenmalerei (Abb. 10) in Frage kommt, wissen wir aus den Verhandlungen von 1489 um die Fertigstellung dieses Retabels und den Schriftzeugnissen, aus denen seine Betätigung als Maler hervorgeht.³³

Ohne Wissen um das Jahr 1489 könnte man eine beträchtlich frühere Datierung annehmen. Anlass geben die starren Gesichter mit den weit aufgerissenen Augen und die wenig bewegten Gewänder mit schlichten Faltenformen. Das Erscheinungsbild dieser Malerei ist so unspezifisch, dass aufwertende Einflüsse aus anderen Kunstzentren nicht sichtbar werden.

Die zum Vergleich genannten Gemälde belegen recht drastisch die allgemeine Tendenz zur Altertümlichkeit und Formenschlichtheit vor 1500 in Leipzig, die auch auf die Umgebung zutrifft. Es gab keine heimische Tradition. Der am Mittelrhein ausgebildete Thomas Marschalk und der in Franken geschulte Heinrich Schmidt³⁴ waren zwar mit ihren Werken den Genannten im konventionellen Rahmen überlegen, heben aber die Rückständigkeit hiesiger Tafelmalerei nicht auf.

Die Entstehung des vorgestellten Merseburger Retabels (Abb. 3–6) fällt in das Episkopat von Thilo von Trotha (1466–1514). In welchem Maße er sich von Anfang an persönlich für Gemäldeaufträge engagierte, ist nicht mehr befriedigend nachzuvollziehen. Erhalten

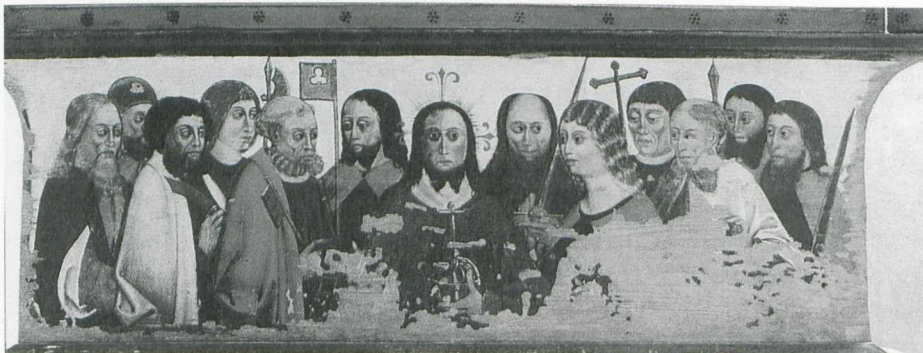


Abb. 10: Leipziger Werkstatt, Heinrich Beyer(?): Predella des Retabels in der Dorfkirche zu Spören „Christus im Kreis der Apostel“, 1489, Tempera auf Holz

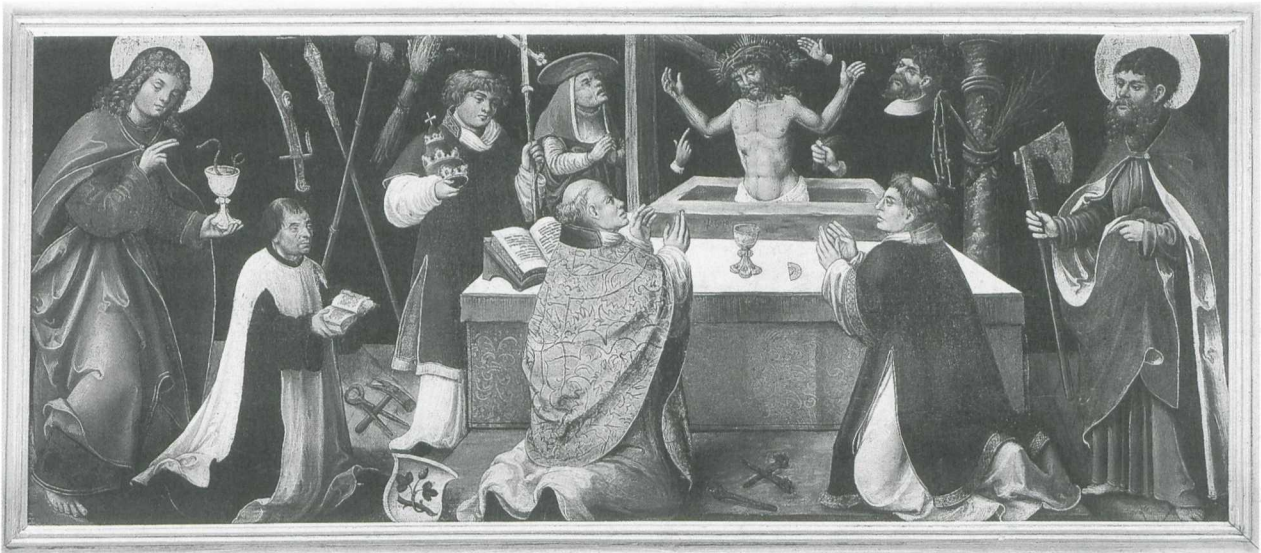


Abb. 11: „Meister der byzantinischen Madonna“: Predellengemälde „Gregorsmesse“, 1516, Tempera auf Holz

hat sich ein nicht mehr vollständiges Retabel, das nach den Schriftquellen und seinen Bildmotiven dem Altar *omnium sanctorum, dei et salvatoris nostri*, an dem die Vikare der Panis-Gemeinschaft Messen lasen, in der Bischofskapelle zugeordnet werden kann.³⁵ Der von Thilo gestiftete Aufsatz dieses Altares wurde in der Bischofschronik unter den Ereignissen des Jahres 1505 erwähnt.³⁶ Entsprechend den Patrozinien zeigen seine Mitteltafel die Dreifaltigkeit, umgeben von zwei Heiligengruppen, die Flügelinnenseiten das Volk Israel vor dem Mannaregen (links) und die Mannalese (rechts). Auf den Außenseiten sind wiederum Laurentius und Johannes der Täufer zu finden.³⁷

Thilo engagierte sich spätestens ab 1476, für die Ausgestaltung der sogenannten Bischofskapelle im nördlichen Querhausarm des Doms als persönliche Grablege. Durch die Herkunft seiner Grabplatte aus der Nürnberger Vischerhütte ist bekannt, dass Aufträge an weit entfernt beheimatete Künstler vergeben wurden. Das betreffende Retabel mutet im Vergleich zum sächsischen Umfeld so fremdartig an, dass man von einem Importstück aus einiger Entfernung ausgehen kann.³⁸ Demnach kann es für die westsächsische Malerei nicht als repräsentativ gelten.

Thilo von Trotha entfaltete im Dombezirk eine rege Bautätigkeit. Der weiträumige Neubau des Domlanghauses in Hallenform (1510–1517) gab Anlass zur Erneuerung der Ausstattung, die im Wesentlichen aus Retabeln der zahlreichen Altäre bestand. Eine Urkunde von 1510, die erstmals von Peter Ramm vorgestellt und vollständig zitiert wurde, berichtet, wie Thilo die Verwendung des am Bau nicht verbrauchten Geldes re-

gelte. ... so sollen die Sanctuaria damit gebessert werden ... auch zu Zcirung der Sanctuarien gemeldt bilde und andere was sein gnad gut bedungken ... In die Kirchen machen lassen, sal sein gnad auch gewalt und macht haben ...³⁹ Thilo von Trotha starb 1514 über dem Umbau. Für die Ausführung der Bebilderung hatte sein Nachfolger Bischof Adolf von Anhalt (gest. 1526) zu sorgen, unter dem der Bau 1517 geweiht wurde.

Zu den Relikten gehört eine Darstellung mit der Gregorsmesse⁴⁰ (Abb. 11). Sie ist am Grab inschriftlich „1516“ datiert und wurde mit der jetzigen Rahmung kurz vor 1850 versehen.⁴¹ Das Format des Gemäldes lässt eindeutig auf eine Predellentafel schließen, die zu einem nicht mehr erhaltenen Retabel gehört haben muss. Zu welchem, ließ sich nicht ermitteln, da das Thema der Gregorsmesse auf einer Predella in den verschiedensten Altarbildkombinationen vorkommen kann. Mit Sicherheit ist Hermann Deckerts Feststellung von 1935 richtig, die betreffende Predella könne nicht mit jenem Retabel zusammengehören, dessen Mitteltafel dasselbe Thema aufweist,⁴² (Abb. 12) obwohl beide Teile im 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeitweilig ungerechtfertigt miteinander verbunden waren. Maße und Themenwiederholung stellen die Zusammengehörigkeit außer Frage. Die „Gregorsmesse“ auf der Mitteltafel spricht für die Zugehörigkeit des Retabels zum Gregoriusaltar im Dom,⁴³ der sich nach den Quellen am östlichst gelegenen Pfeiler (vor dem Chor) auf der Südseite des Langhauses befand.⁴⁴ Der Altar wurde kurz vor seiner ersten urkundlichen Erwähnung 1380 gegründet⁴⁵ und ist noch 1572 nachzuweisen.⁴⁶



Abb. 12: „Meister der byzantinischen Madonna“ und Werkstatt: Retabel vom Gregoriusaltar im Merseburger Dom: „Augustinus“ (links), „Gregorsmesse“, „Ambrosius“ (rechts), „Engel mit dem Schweiß Tuch der Veronika“ (Bekrönung), um 1517, Tempera auf Holz

Ganz allgemein nimmt die „Gregorsmesse“ auf die Eucharistie Bezug. Eine speziellere inhaltliche Deutung der Predellendarstellung wäre von den übrigen Retabelbildern abhängig und muss daher offen bleiben. Im Katholizismus gilt die Verwandlung von Brot und Wein in den Leib und das Blut Christi in der Messe als Wiederholung seines Opfers. Als Folge dieser Transsubstantiation mit Hilfe der Priesterworte kommt es zur „Realpräsenz Christi“. Da Gregor der Große nach legendärer Überlieferung die Verwandlung einer Hostie in Fleisch bewirkt haben und ihm in der Messe während der Feier des Abendmahls (Eucharistie) der vom Kreuz herabgestiegene Christus erschienen sein soll, ist die Darstellung der „Gregorsmesse“⁴⁷ auch als Sinnbild für die „Realpräsenz Christi“ zu verstehen.

Die Transsubstantiationslehre zählt im Katholizismus zu den wichtigsten Dogmen.

Darum erscheint auf beiden Bildern (Abb. 11, 12) Gregor dem Großen, der in Begleitung zweier Diakone am Altar kniet, der blutende, dornengekrönte, von armen und anderen Passionsymbolen umgebene Christus als Fürbittschmerzensmann in Orantenhaltung (das heißt, mit erhobenen Händen). Auf dem Hauptbild am Gregoriusaltar (Abb. 12) stellt sich die Vision des Schmerzensmannes ganzfigurig ein. Diese Form ist im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts sehr verbreitet.⁴⁸ Die Predellentafel enthält den altertümlicheren halbfigurigen Typus, der bis etwa 1460 dominierte.⁴⁹ Symbolische Hinweise auf das mit dem Opfertod verbundene Passionsgeschehen geben ausschnitthaft verknappt die

arma sowie andere Passionssymbole und -figuren im Hintergrund.⁵⁰ Der ausführlicheren Passionssymbolik auf der Mitteltafel vom Gregoriusaltar ist als ikonographische Besonderheit auf der Podeststufe vor dem Altar der Mantel Christi und drei Würfel der um seine Kleider losenden Soldaten hinzugefügt⁵¹ (Mt 27, 35f.; Mk 15, 24f.; Lk 23, 34f.; Jo 19, 24).

Außerdem fällt am Sarkophag (direkt unter dem Kreuzstamm) das Schweiß Tuch der Veronika auf. Von zwei Engeln gehalten, wiederholt sich dieses Motiv in der tympanonähnlichen Bekrönung des Retabels (Abb. 12) und symbolisiert das wahre Abbild Christi, das nach den Legenden auf das Schweiß Tuch der Veronika überging.⁵² Vielleicht wurde diesem Motiv in Mer-

seburg Wunderwirkung zugesprochen, denn nach der im Spätmittelalter weit verbreiteten *Legenda aurea* sollte dieses Antlitz „...seine Kraft allein einem gläubigen und andächtigen Herzen ...“ erzeugen.⁵³ Auf die Zelebration der Messe deuten ein aufgeschlagenes Buch und die Gerätschaften auf dem Altar, besonders Kelch und Hostie. Als Teilhabende an der Messfeier stehen rechts neben dem Altar, wie nur auf wenigen Bildbeispielen, Singende einer Chorschola. Sie könnten ein Hinweis auf die gregorianischen Gesänge und damit auf die Bedeutung von Gregor dem Großen für die Kirchenmusik sein.⁵⁴

Die päpstlichen Insignien Tiara und Kreuz werden auf dem Predellengemälde (Abb. 11) von einem der Dia-

Abb. 13 und 14: „Meister der byzantinischen Madonna“ und Werkstatt: Flügelaußenseiten des Retabels vom Gregoriusaltar im Merseburger Dom: „Lukas“ (13.), „Markus“ (14.), um 1517, Tempera auf Holz



kone gehalten. Er steht an jener Stelle, wo ansonsten meist höhere Würdenträger in Verkörperung der kirchlichen Hierarchie aufgestellt sind. Hier jedoch wurde auf jene Figur in Rot unter dem Kreuz reduziert, in der Hieronymus zu sehen sein wird. Wie am Aufsatz vom Gregoriusaltar (Abb. 12) könnte er das Ensemble der vier römischen Kirchenväter oder -lehrer ergänzt haben, was sich auf der Predellentafel wegen der fehlenden Retabelteile nicht mehr überprüfen lässt. So zeigte das Retabel vom Gregoriusaltar (Abb. 12) bei geöffneten Flügeln alle vier Kirchenväter: auf der Mitteltafel Gregor den Großen und Hieronymus (mit dem Kardinalshut), auf dem linken Flügel Augustinus und auf dem rechten Ambrosius.

Außer dem zentralen Anliegen des Retabels, die Begegnung mit der Eucharistie und dem Schmerzensmann zu vermitteln, ist es eine bildhafte Bestätigung der Lehre von der Transsubstantiation, die eine Grundlage für die „Realpräsenz Christi“ bildet. Die Bildformel war ähnlich den Legenden darauf ausgerichtet, den Zweifeln an der tatsächlichen Wandlung entgegenzuwirken⁵⁵ und das Dogma zu befestigen. Deshalb kann die Darstellung der „Gregorsmesse“ am Vorabend und zu Beginn der Reformation als Bekenntnis zur römischen Glaubenslehre und zur päpstlich legitimierten Vollmacht des Priesters im Ritus des Messopfers gewertet werden. Durch bildhafte Verbindungen sollte die alte Glaubenslehre mit den Kirchenvä-

tern und den Verfassern der Evangelien verknüpft werden. Dafür sprechen die Evangelisten auf den Außenseiten der Flügel. Rechts befindet sich Markus mit dem Löwen, Buch und Schriftrolle (Abb. 14). Der linke Flügel enthält den Evangelisten Lukas mit dem Stier und ebenfalls einem Buch (Abb. 13). Die Trachten der Evangelisten erinnern an die der Gelehrten des ausklingenden Mittelalters. Ihre Gesten deuten auf die Vermittlung von Botschaften hin.

Eine solche Sendung sollte in der Folgezeit mehr und mehr Gewicht erhalten, weil die katholische Glaubenslehre von der Wiederholung des Opfers Christi ausgeht, während es die evangelische als einmalige immergültige Heilstat betrachtet, an die in der Abendmahlsfeier erinnert wird. Es entspricht ganz der anti-reformatatorischen Gesinnung der Merseburger Kurie, wenn aus dem Bildprogramm des Doms die „Gregorsmesse“ als Sinnbild eines traditionellen Glaubensinhaltes, der an die Transsubstantiationslehre gebunden ist, gleich zweimal überliefert wurde. Gründlicheren theologischen Untersuchungen bleibt es vorbehalten, die Auseinandersetzungen Adolfs von Anhalt mit den von Luther ausgehenden veränderten Anschauungen insbesondere zum Abendmahl genauer zu erforschen.⁵⁶ Luthers Gedanken begannen mit Kritik an der römisch-katholischen Lehre vom Messopfer und beinhalteten schließlich unter anderem abgrenzende Einwände gegen die Transsubstantiationslehre ohne Ablehnung der „Realpräsenz“.⁵⁷

Es ist kein Zufall sondern der Reformation zuzuschreiben, dass die „Gregorsmesse“ als Bildthema nördlich der Alpen um 1530 aus der bildenden Kunst verschwand.⁵⁸

Die große stilistische Nähe beider Gemälde mit den „Gregorsmessen“ (Abb. 11, 12) bewirkte, diese ein und demselben Meister zuzuschreiben.⁵⁹ Es ist jener Meister, der nach dem Wildeschen Epitaph aus der Leipziger Nikolaikirche⁶⁰ (Abb. 2) von Eduard Flechsig mit dem Notnamen „Meister der Byzantinischen Madonna“ versehen wurde.⁶¹ Auch wenn auf der Predellentafel mit der Darstellung des Stifters mit Wappen (Abb. 11), der wegen dem Talar und dem darüberliegenden Superpelliceum ein Geistlicher des Domkapitels sein wird, scheinbar ein Glücksumstand für die Erforschung des Auftrags vorzuliegen scheint, bringen die betreffenden Details nicht weiter. Denn leider ist das Wappen nicht zu identifizieren.⁶² Wahrscheinlich hatte dieser Stifter einen persönlichen Bezug zu den rechts und links am Bildrand stehenden Heiligen, weil sie nicht zwangsläufig zu einer „Gregorsmesse“ gehören. Johannes der Evangelist (links) könnte deshalb als Schutzheiliger der Theologen fungiert haben.⁶³ Ver-



Abb. 15: Martin Schongauer: „Judas Thaddäus“, Kupferstich aus der Apostelfolge, vor 1481



Abb. 16: „Meister der byzantinischen Madonna“: Marienretabel aus dem Merseburger Dom: „Katharina“ (links), Mondsichelmadonna, „Barbara“ (rechts), um 1518, Tempera auf Holz

bindungen zum Wildeschen Epitaph (Abb. 2) ergeben sich unter anderem⁶⁴ durch die Figur des heiligen Matthias mit dem Beil (rechts). Wie die sehr ähnliche, entsprechende Figur in Leipzig geht dieser Heilige auf Judas Thaddäus in Schongauers Apostelfolge (Abb. 15) zurück (Lehrs 52)⁶⁵, die vor 1481 entstand.

Ohne Zweifel steht das Wildesche Epitaph (Abb. 2) in künstlerischem Zusammenhang mit einem fragmentarisch erhaltenen Retabel im Merseburger Dom⁶⁶ (Abb. 16). Predella und Gesprenge sind nicht erhalten. 1841 wurde es erstmals literarisch im Dom erwähnt, allerdings ohne genauere Ortsbezeichnung.⁶⁷ Zwischen 1883 und 1939 war es im Chor nachzuweisen.⁶⁸ Die Mitteltafel lässt auf die Zugehörigkeit zu einem Marienaltar schließen. Im Dombezirk gab es insgesamt 5 Patrozinien, die sich auf die Gottesmutter bezogen.⁶⁹ Dieses Retabel war bereits ohne eingehende Begründung dem Altar annunciationis (beatae virginis) in der Bischofskapelle zugeordnet worden.⁷⁰ Diese Variante ist nicht auszuschließen, aber gleich den anderen Möglichkeiten nicht zu beweisen.

Da die Mitteltafel (Abb. 16) wie das Wildesche Epitaph (Abb. 2) das berühmte Gnadenbild in Santa Maria del Popolo in Rom⁷¹ (Abb. 17) wiedergibt, müsste es an einer repräsentativen, weithin sichtbaren Stelle im Dom



Abb. 17: Unbekannter Maler: „Madonna“, 13. Jahrhundert, Tempera(?) auf Holz, Santa Maria del Popolo, Rom

aufgestellt gewesen sein. Dafür kommt der Marienaltar, als mittlerer der vor dem Lettner platzierten, 1588 abgebrochenen Altäre⁷² in Frage. Mit einem Marienbild bestückt, war vor ihm nach einer Überlieferung von 1330 der Ablass möglich.⁷³ Um die neue Ausstattung des 1517 geweihten Langhauses zu ergänzen, könnte das Retabel das alte Marienbild ersetzt haben. Das Gnadenbild aus Santa Maria del Popolo in Rom aus dem 13. Jahrhundert im Typ der halbfigurigen Hodegetria gehört zu den Nachahmungen byzantinischer Importikonen,⁷⁴ denen der Ursprung im Heiligen Land, ein hohes Alter und Authentizität nachgesagt wurden.⁷⁵

Diese Nachahmungen und ihre Wiederholungen erhielten den Status von Originalen und zogen deren Bedeutung auf sich, wie Hans Belting herausfand.⁷⁶ 1478 hatte Papst Sixtus IV. die Madonna in Santa Maria del Popolo als authentisches Lukasbild bestätigt und dazu einen Ablass gewährt.⁷⁷ Die Gottesmutter erhielt dadurch große Bedeutung bei der Lossprechung der Sünden, die wegen der Gleichsetzung der Nachahmungen auch der Merseburger Madonna zugekommen sein

kann, womit eine alte Tradition beibehalten worden wäre. Zumindest hatte sie den hohen Rang eines originalen Lukasbildes und damit den Status eines wahren Abbildes Mariae. Das byzantinische Bildschema nach dem Typ der Hodegetria erklärte das Marienbild zweifelsfrei zur Lukasmadonna, deren Authentizität durch Legenden legitimiert war. Nach ihnen habe der Evangelist Lukas die Madonna gemalt und damit ihr wahres Abbild geschaffen.⁷⁸

Wie wichtig Bischof und Domkapitel dieser in keiner anderen Weise interpretierbare traditionelle Typ der Lukasmadonna war, zeigt sich an der Kanzel des Doms. Dem malenden Evangelisten mit dem Stier als Attribut erscheint keine Madonna individuellen Typs, wie das zu dieser Zeit schon üblich war,⁷⁹ sondern die ältere byzantinische Darstellungsform nach dem Muster der Hodegetria wie am Retabel.

Außerdem wurde die Madonna des Retabels durch die Hinzufügung der Mondsichel und den Strahlenkranz (wie jene auf dem Wildeschen Epitaph) auf das apokalyptische Weib aus der Offenbarung des Johannes (Apoc 12) bezogen. Dadurch wird sie zum Sinnbild der Bezwingung des Teufels, des Bösen schlechthin.⁸⁰ Beides wird ebenfalls durch die Menschwerdung Christi erreicht, wofür ein Madonnenbild auch ein allgemeines Symbol ist. Demnach verkörpert das Merseburger Marienbild eine Synthese aus dem Typus der italo-byzantinischen Gnadenbilder, der Vision des Lukas als wahres Abbild Mariae und der im Spätmittelalter sehr verbreiteten Mondsichelmadonna.

Die Bedeutsamkeit der entsprechenden italo-byzantinischen Marienbilder muss zu einer bewussten Anknüpfung an das Motiv zur Verwirklichung des Marienkultes in Merseburg geführt haben. Im Sinne dieses Kultes dürfte es aus der Zeit vor der Reformation zahlreiche Marienbilder im Merseburger Dom gegeben haben, denn noch um 1700 berichtete Johannes Vulpius: „Der Jungfrau Mariae hat man fast mehr als Jesu Christo vertraut/ und solche allenthalben Gott an die Seite gesetzt/ ja wohl fuergezogen/ wie auf den Glocken und an Gemälden/ Pfeilern und dergleichen zu sehen.“⁸¹ Der Maler braucht das Gnadenbild in Santa Maria del Popolo nicht mit eigenen Augen gesehen zu haben. Gleich der heiligen Katharina auf dem linken Flügel und der heiligen Barbara auf dem rechten Flügel weisen die anderen Figuren in seinem Oeuvre keinerlei Berührung mit der italienischen Kunst auf. Deshalb dürfte er nach einer der getreuen Kopien des römischen Gnadenbildes gearbeitet haben, die es in Italien und nördlich der Alpen reichlich gab.⁸² Auch eine graphische Wiedergabe wie jener Nikolaus Alexander Mair von Landshut zugeschriebene Kupferstich um 1500

Abb. 18: Nikolaus Alexander Mair von Landshut: „Madonna“, Kupferstich, um 1500



(Lehrs 8)⁸³ (Abb. 18) könnte ihm gedient haben. Selbst das Retabel mit der betreffenden Gnadenbildkopie in der Mitte war in seinem Bildprogramm vorgeprägt. Eine bedeutende Variante davon ist heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg zu finden.⁸⁴

War die Ausführung der Gemälde für den 1517 geweihten Umbau des Merseburger Doms und des Wildeschen Epitaphs in Leipzig, dessen Inschriftteil verloren ging, durch denselben Maler ein Zufall? Sicherlich nicht. Das Wappen auf dem Epitaph stellt es als Auftrag der Familie des angesehenen Leipziger Rats Herrn Johannes Wilde sicher, der promovierter Jurist, Vorsteher der städtischen Kanzlei, schließlich Bürgermeister war und 1506 starb. 1475 und 1490 ist er als Vicecancellarius der Universität Leipzig bestätigt, worin er den Bischof von Merseburg, der traditionell ihr Kanzler war, zu vertreten hatte. Hierin mag der Ausgangspunkt für die engen Verbindungen der Familie Wilde zum Dom- und Hochstift Merseburg liegen, die durch viele geschäftliche Beurkundungen bezeugt sind. Vor allem daraus, den Matrikeln des Hochstifts Merseburg sowie der Leipziger Universität und anderen Urkunden können die Verwandtschaftsgrade, Laufbahnen und Unternehmungen der Familienmitglieder entnommen werden.⁸⁵

Der kniende Theologe auf dem Bild muss einer seiner Söhne gewesen sein. Aus dem genannten Quellenmaterial geht hervor:⁸⁶ Vier dieser Söhne waren Kleriker und hatten bis 1505 die Tonsur erhalten. Ein fünfter namens Hilarius war spätestens 1503 als Vierzehnjähriger verstorben. Nach schriftlicher Überlieferung hatte er nach seinem Tode ein Epitaph bekommen, das nicht mehr erhalten ist. Deshalb ist es wahrscheinlich, dass seinen Brüdern nicht zu Lebzeiten Epitaph errichtet worden sind. Drei von ihnen starben nicht vor 1533. Eine so späte Entstehung des Leipziger Madonnenbildes ist nicht denkbar. Deshalb müsste es zu einem Epitaph für Johannes Wilde den Jüngeren gehört haben, der zwischen 1504 und 1515 starb. Er hatte 1496 gemeinsam mit seinem Bruder Basilius in Merseburg die Tonsur erhalten.

Für Basilius ist die bemerkenswerteste Karriere der Wildesöhne bezeugt. Er wurde in Leipzig 1500 Baccalaureus, 1503 Magister, ist 1507 an der Universität Bologna nachzuweisen und 1511 als Doctor decretorum in den Akten des Erzbischofs von Siena, die ihn als Kanoniker von Zeitz ausweisen. Nach Eintritt in das Merseburger Domkapitel wurde er spätestens 1517 Kanzler des Bischofs und damit dessen administrativer Stellvertreter. 1518 und 1520 empfing er die Weihen zum Diakon und Presbyter. Später wurde er Dekan des Kollegiatstifts St. Peter und Paul in Zeitz.

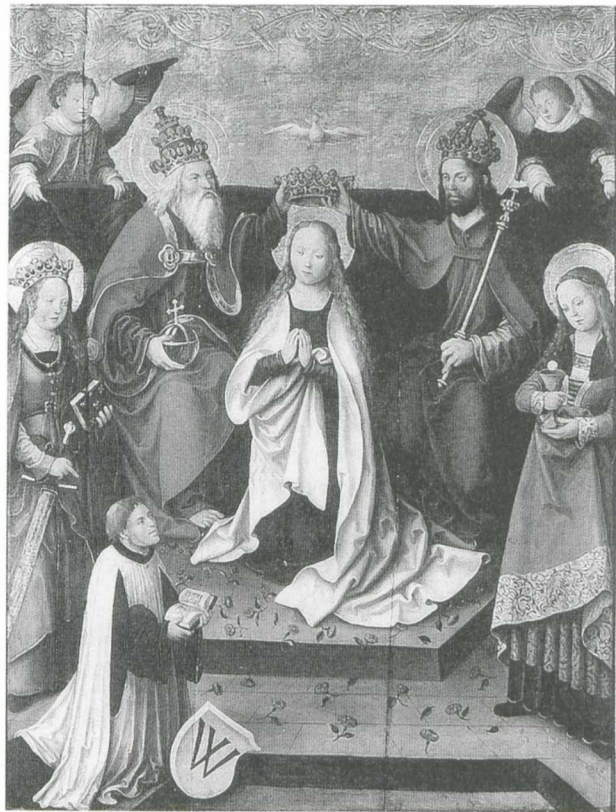


Abb. 19: „Meister der byzantinischen Madonna“: Tafelgemälde von Celerschen Epitaph „Marienkrönung mit den Heiligen Katharina und Barbara“, 1516, ölhaltige Tempera auf Holz

Auf seinen beiden Italienreisen zwischen 1507 und 1509 sowie zwischen 1511 und 1513, die ihn nach Bologna und Siena, vielleicht sogar nach Rom führten, hatte Basilius Wilde vielfach Gelegenheit, die hohe Wertschätzung der italo-byzantinischen Madonnenbilder kennenzulernen. Ihre öffentliche Aufstellung ist an den betreffenden Orten bezeugt⁸⁷ und Santa Maria del Popolo war eine bevorzugte Stätte deutscher Rompilger.⁸⁸

Deshalb dürfte er für dieses Motiv auf dem Leipziger Epitaph (Abb. 2) gesorgt haben und mit der Tätigkeit des „Meisters der byzantinischen Madonna“ vertraut gewesen sein. Dass dieser auch für die Gemäldeausstattung des Doms arbeitete (Abb. 11–14, 16), liegt in der Verbindung zwischen dem Domherrn und Kanzler Basilius Wilde zum Domkapitel sowie Bischof Adolf von Anhalt begründet.

Adolf war 1513 ebenfalls von einer Romreise zurückgekehrt,⁸⁹ wobei er sich von der Bedeutsamkeit der italo-byzantinischen Lukasmadonnen beeindrucken lassen konnte, um sie für den Marienkult in Merseburg zu nutzen. Der Mariensymbolik wusste er sich auch in anderer Weise zu bedienen, um kirchenpolitische Erkenntnisse zu vermitteln. Nach nicht mehr erhaltener

inschriftlicher Überlieferung, errichtete er dem Theologen und Gelehrten an der Leipziger Universität Nikolaus Celer aus Breslau nach dessen Tod 1516 ein Epitaph in der Nikolaikirche zu Leipzig (Abb. 19).⁹⁰ Es enthält als Bildmotiv eine „Marienkrönung“, die in eine Dreifaltigkeitsdarstellung eingebunden ist. Marias Bedeutung an dieser Stelle ergibt sich aus der Exegese des Hohenliedes.⁹¹ Demnach ist sie als Ecclesia (= Kirche) zu deuten.⁹² Gottvater und Christus sind mit den Insignien der irdischen Mächte, wie Reichsapfel und Zepter, versehen. Sie tragen die Kronen von Papst und Kaiser. So wird Ecclesia der Segen der höchsten irdischen und himmlischen Mächte gleichermaßen zuteil. Damit wurde der für die bestehende Kirche beanspruchte, nicht mehr höher legitimierbare Rang dokumentiert.

Der „Meister der byzantinischen Madonna“ setzte die theologischen Anschauungen, Bekenntnisse und didaktischen Anliegen von konservativen Klerikern um, zu denen auch Abt Valentin von Lehnin⁹³ gehörte. Diese Themen harmonieren mit einer konservativen Malweise, der das betonte Gegeneinander der Lokalfarben in klarer Abgrenzung voneinander härter als gemeinhin eigen ist.

Seine erhaltenen Werke müssen durchweg im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden sein. Nach heu-

tigem Erkenntnisstand zählen dazu mindestens: das Wildesche und das Celersche Epitaph aus der Leipziger Nikolaikirche (Abb. 2, 19), die Gemälde von drei Retabeln aus dem Merseburger Dom (Abb. 11, 12–14, 16), ein Retabel aus dem Zisterzienserkloster Lehnin (heute im Dom zu Brandenburg)⁹⁴ und das Retabel in der Dorfkirche zu Pouch bei Bitterfeld.⁹⁵ Motivische Vorläufer, stilistische Verbindungen untereinander, die Baugeschichte und historische Umstände veranlassten, für den Altaraufsatz mit der „Gregorsmesse“ (Abb. 12–14) eine Entstehung um 1517 anzunehmen,⁹⁶ für das Retabel mit dem byzantinisch anmutenden Madonnenbild (Abb. 16) um 1518.⁹⁷ Obwohl dieser Maler in Leipzig gewirkt haben muss, kommen davor wegen aufgegriffener Motive, stilistischer Verbindungen und ikonographischer Besonderheiten Aufenthalte in Franken, Schwaben und am Oberrhein in Frage.⁹⁸

Als Hauptmeister des ersten Viertels des 16. Jahrhunderts in Leipzig ist der „Meister der byzantinischen Madonna“ sowohl in seinen Bildthemen als auch in seiner traditionellen Malweise ein bemerkenswerter Gegensatz zu Lucas Cranach d. Ä., der überwiegend für Auftraggeber, die den reformatorischen Ideen aufgeschlossen gegenüber standen oder gar zugetan waren, arbeitete.

Anmerkungen

- Das Untersuchungsgebiet ist bearbeitet durch Iris RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei im Bistum Merseburg zwischen 1470 und 1520 unter Ausschluss der Werke von Lucas Cranach, seiner Werkstatt und seinem Kreis*, phil. Diss. Leipzig 2002. Die folgenden Darlegungen geben Forschungsergebnisse daraus wieder, die in diesem Rahmen nur vergrößert dargestellt werden können, ohne alle Literatur, Belege und Herleitungen detailliert aufzuführen. Diese können mit Hilfe der Verweise nachgeschlagen werden.
- Gustav WUSTMANN, *Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom XV. bis zum XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1879, passim; Gustav WUSTMANN, *Zur frühesten Leipziger Kunstgeschichte*, in: *Aus Leipzigs Vergangenheit*, Bd. 3, Leipzig 1909, S. 49–65; Friedrich SCHULZE, *Zur Leipziger Kunstgeschichte. Die frühesten nachweisbaren Meister der Leipziger Malerinnung*, in: *Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs*, 16 (1933), passim; Heike THORMANN, *Steffan Hermsdorf – ein sächsischer Bildhauer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, phil. Diss., Leipzig 1995, besonders S. V–XVII; RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 390–430.
- Siehe RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 1, besonders Anm. 3.
- Ebd., S. 1, besonders Anm. 2, S. 292–499, besonders S. 429.
- Literaturhinweise dazu bei RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), Anm. 16, 23.
- Maßgeblich dafür die Schriften: „Unterricht auf etliche Artikel, die ihm von seinen Abgönnern aufgelegt und zugemessen werden“, 1519, in: *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Weimar 1883 ff. (im Folgenden: WA), Bd. 2, S. 66–73; „Epistel oder Unterricht von den Heiligen“, 1522, WA 10/II, S. 164–168; „Wider den neuen Abgott und alten Teufel, der zu Meissen soll erhoben werden“, 1524, WA, 15, S. 170–198; „Sendbrief vom Dolmetschen“, 1530, WA 30/II, S. 643ff.; Über die Entwicklung von Luthers Anschauungen zum Heiligenkult siehe vor allem: Peter MANN, *Luther und die Heiligen*, in: *Reformatio Ecclesiae*, hrsg. von Remigius BÄUMER, Paderborn 1980, S. 535–580. Wesentlich zum Bildgebrauch sind: Luthers *Invocavitpredigten* von 1522, „Von Byldtnussen“, WA 10/III, S. 1–64, besonders S. 26–36; „Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament“, 1524/1525, WA 18, S. 37–214. Zu Luthers Bildverständnis siehe Hanne KOLIND POULSEN, *Fläche, Blick und Erinnerung. Cranachs Venus und Cupido als Honigdieb im Licht der Bildtheologie Luthers*, in: *Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne*, Ausstellungskatalog, Hamburg 2003, S. 134–135, mit weiterführender Literatur. Selbstverständlich bietet die Luthersche Theologie zahlreiche andere Anknüpfungspunkte für die Auseinandersetzung mit den herkömmlichen Bildmotiven, ihre Weiterentwicklung sowie ihren Wandel und schließlich für neue Bildfindungen, neuen Sinngebungen entsprechend. Dazu u. a.

- und besonders: Dieter KOEPLIN, *Reformation der Glaubensbilder: Das Erlösungswerk Christi auf Bildern des Spätmittelalters und der Reformationszeit*, in: Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Ausstellungskatalog, Nürnberg 1983, S. 333–378; ferner: Dieter KOEPLIN und Tilman FALK, *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Ausstellungskatalog, Bd. 2, Basel 1976, passim, mit einer Fülle von Bildmaterial und Hinweisen auf ikonographische Quellen.
- 7 RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 429f.
 - 8 Ebd., S. 415–422 mit zahlreichen Quellenzitaten.
 - 9 Ebd., S. 390–394 mit Quellenzitaten.
 - 10 Ebd., S. 402–406 mit Quellenzitaten.
 - 11 Ebd., S. 394–402, Kat. 9, 10, S. 135–166.
 - 12 Ebd., besonders S. 406–414.
 - 13 Ebd., Kat. 11, S. 166–184.
 - 14 Johann Gottfried OTTO, *Die Schloß- und Domkirche zu Merseburg, ihre Denkmäler und Merkwürdigkeiten*, Merseburg 1834, S. 45; RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 205f. (besonders Stichwort „Provenienz“).
 - 15 Das Doppelpatrosinium ist erstmals 1004 bezeugt, siehe Peter RAMM, *Der Merseburger Dom. Seine Baugeschichte nach den Quellen*, phil. Diss., Halle 1973, S. 6, Anm. 34f., weitere Belege Anm. 36f.
 - 16 Die Reliquien des hl. Romanus sind wahrscheinlich eine Schenkung von Otto I. Der Heilige ist für den Merseburger Dom 1004 erstmals urkundlich belegt: *Urkundenbuch des Hochstifts Merseburg*, I. Teil, bearb. von P[aul Fridolin] KEHR, Halle 1899, Nrn. 31, 32. Die Reliquien des hl. Maximus wurden 979 von Otto II. geschenkt. Der Heilige ist als Nebenpatron erstmals 1040 urkundlich belegt (*UB Hochstift Merseburg*, Nr. 64). Siehe auch RAMM, *Der Merseburger Dom* (wie Anm. 15), S. 15f., besonders Anm. 70.
 - 17 Vgl. Joseph BRAUN, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, Sp. 633f., und *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 8 (1976), Sp. 280.
 - 18 Vgl. BRAUN, *Tracht und Attribute* (wie Anm. 17), Sp. 535, und *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 7 (1974), Sp. 620.
 - 19 Max LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert*, Bd. 5, Wien 1925, Nr. 45, S. 218–220.
 - 20 Zu den Vorläufern des Kupferstichs zählt beispielsweise auch die Johannesfigur aus der Kreuzigung eines Kupferstichs des Meisters E. S., vgl. LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog* (wie Anm. 19), Bd. 2 (1910), Nr. 31, die nach derselben Seite gewendet ist, wie Johannes der Täufer auf dem Merseburger Retabel.
 - 21 LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog* (wie Anm. 19), Bd. 5 (1925), Nr. 61, S. 268–271.
 - 22 LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog* (wie Anm. 19), Bd. 5 (1925), S. 268. Nachteilig ist hierbei, dass Werke, die den Kupferstich zum Vorbild haben könnten, ebenfalls nicht sicher oder für den Informationsgewinn viel zu spät zu datieren sind, weshalb ein Terminus ante quem kaum auszumachen ist.
 - 23 *Der hübsche Martin*. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491). Ausstellungskatalog, Colmar 1991, S. 363, Nr. K. 102, S. 406; Tilmann FALK und Thomas HIRTHE, *Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk*. Ausstellungskatalog, München 1991, Nr. 61, S. 154.
 - 24 Siehe: *Der hübsche Martin* (wie Anm. 23), Nr. K. 33–44, S. 312.
 - 25 Georg DEHIO, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Baden-Württemberg I*, München 1993, S. 195. Die Gemälde des Retabels befinden sich größtenteils in der Staatsgalerie Stuttgart, vgl. *Katalog der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1957, S. 326, und Edeltraut RETTICH, Rüdiger KLAPPROTH, Gerhard EWALD, *Alte Meister. Katalog der Staatsgalerie Stuttgart*, Stuttgart 1992, S. 491.
 - 26 Zu den zu Recht Zeitblom zugeschriebenen Tafeln: Daniela GRÄFIN VON PFEIL, *Notizen zu Leben und Werk des Bartholomäus Zeitblom*, in: *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm 1520*, Ausstellungskatalog, Stuttgart 1993 (S. 169–183), S. 178. Unter den beibehaltenen Zuschreibungen auch bei Dietlinde BOSCH, *Bartholomäus Zeitblom. Das künstlerische Werk*, Ulm 1999, S. 174–183 (hier auch Hinweise auf verschiedene inschriftliche Datierungen aus den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts, deren Authentizität sämtlich umstritten ist.)
 - 27 *Staatsgalerie Stuttgart*, Inv. 44; Abb. 15 m bei RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1); siehe auch: Peter BEYE, *Staatsgalerie Stuttgart*, Recklinghausen 1984, Nr. 4, und RETTICH/KLAPPROTH/EWALD, *Alte Meister* (wie Anm. 25), S. 492f.
 - 28 Umfassende Bearbeitung des Epitaphs, einschließlich Studien zur Provenienz, bei RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), Kat. 8, S. 125–135. Andreas Dehne aus Soldin (heute in Westpolen) schrieb sich im Sommersemester 1452 in die Matrikel der Leipziger Universität ein und war unter anderem 1473 Rektor (ausführlicher zur Vita und Karriere siehe RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei*, besonders S. 127f. mit Quellenhinweisen).
 - 29 Georg BUCHWALD, *Die Matrikel der Hochstifts Merseburg 1469–1558*, Weimar 1926, S. 21.
 - 30 Stilistische Gemeinsamkeiten bestehen vor allem zu Tafel Inv. O 7105 in der Nationalgalerie Prag. Dazu und zu Verbindungen zur Graphik: RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 132f.
 - 31 Ebd., Anm. 695–697.
 - 32 Ebd., S. 466.
 - 33 Zu den Überlieferungen über Heinrich Beyer und das Spöreneer Retabel sowie den Rang des Predellengemäldes siehe Anm. 8.
 - 34 Zu Thomas Marschalk und Heinrich Schmidt siehe Anm. 9, 10; zu ihren Werken RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), Kat. 14, S. 197–204, Kat. 40, S. 348–354, S. 488f.
 - 35 Zuordnung von RAMM, *Der Merseburger Dom* (wie Anm. 15), S. 103, Anm. 478. Jüngere Rekonstruktionen der Altäre in der Bischofskapelle, die auf RAMM, ebd., basieren, siehe: *Forschungen zum Merseburger Dom*. Ergebnis eines Arbeitsprojektes im Rahmen des Graduiertenkollegs Kunstwissenschaft-Bauforschung-Denkmalpflege, hrsg. von Wolfgang WOLTERS und Achim HUBEL, Halle an der Saale 2000, S. 52–55.
 - 36 Johann Peter LUDEWIG, *Reliquiae manuscriptorum omnis aevi ...*, Frankfurt und Leipzig 1722, S. 455; *Chronica episcoporum Merseburgensis*, hrsg. von Roger WILAMS, Hannover 1852, 210.
 - 37 Einschätzung des Retabels bei RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 478–481, Abb. 53, mit weiterführender Literatur.
 - 38 Siehe Anm. 37.
 - 39 Urkunde vom 28.02.1510, *Domstiftsarchiv Merseburg*, Nr. 821; RAMM, *Der Merseburger Dom* (wie Anm. 15), S. 107f., ferner RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), Anm. 1255.
 - 40 RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), Kat. 16, S. 209–214.

- 41 Ebd., Anm. 1146.
- 42 Ebd., Kat. 17, S. 214–222. Zur Verbindung der Retabelteile siehe Hermann DECKERT, *Der Dom zu Merseburg und seine Kunstdenkmäler*, Burg 1935, Nr. 35, S. 31; Ernst SCHUBERT und Peter RAMM, *Die Inschriften der Stadt Merseburg*, Berlin, Stuttgart 1968, Nr. 58, S. 70; RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), besonders Anm. 1153.
- 43 Bereits von Rudolf IRMISCH, *Beiträge zur Patrozinienforschung im Bistum Merseburg, in Sachsen und Anhalt* 6 (1930), S. 97, festgestellt.
- 44 Rekonstruktion von Otto RADEMACHER, *Über die ehemaligen Altäre des Doms zu Merseburg*, in: *Neue Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen* 23 (1908), S. 18; RAMM, *Der Merseburger Dom* (wie Anm. 15), Anm. 407, S. 176.
- 45 RADEMACHER, *Über die ehemaligen Altäre* (wie Anm. 44), S. 18; Otto RADEMACHER, *Der Dom zu Merseburg. Nach seinen geschichtlichen Quellen untersucht*, Merseburg 1909, S. 45; IRMISCH, *Beiträge zur Patrozinienforschung* (wie Anm. 42), S. 97; Ernst SCHUBERT und Peter RAMM, *Die Inschriften* (wie Anm. 42), S. 68f.; RAMM, *Der Merseburger Dom* (wie Anm. 15), Anm. 407, S. 176. Der Altar ist danach 1457 in einer Urkunde aus dem Unterstift St. Sixti zu belegen, vgl. Heinrich OTTE, *Die Urkunden des Unterstifts S. Sixti zu Merseburg*, in: *Neue Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen* 4 (1839), S. 65f.
- 46 RADEMACHER, *Über die ehemaligen Altäre* (wie Anm. 44), S. 18.
- 47 Zur Herausbildung des Bildes auf der Grundlage verschiedener Quellen siehe *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2 (1970), Sp. 199f.; Karsten KELBERG, *Die Darstellung der Gregorsmesse in Deutschland*, phil. Diss., Münster 1983, S. 3, besonders 5–10; ausführlich dazu Uwe WESTFEHLING, *Die Messen Gregors des Großen. Vision, Kunst, Realität*, Ausstellungskatalog, Köln 1982, S. 16–22, 38–41; ferner RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), Anm. 1644.
- 48 KELBERG, *Die Darstellung* (wie Anm. 47), S. 35–39.
- 49 Ebd., S. 22–25 (auch zur Verbreitung des Fürbittschmerzmannes).
- 50 Ebd., 18, 49, 75f., S. 66f.
- 51 Ebd., Nr. 103, S. 187. Dieses Detail findet sich ansonsten in Passionsszenen oder Schmerzensmannbildern.
- 52 Zu den Quellen und zur Legendenbildung: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 4 (1972), Sp. 223; Bd. 8, Sp. 543f.
- 53 Es soll an Christi Stelle Kaiser Tiberius nach seinem andächtigen Anblick geheilt haben, vgl.: *Die Legenda aurea des Jacobus DE VORAGINE*, übersetzt von Richard BENZ, Berlin 1963, S. 291f.
- 54 Vgl. KELBERG, *Die Darstellung* (wie Anm. 47) S. 62.
- 55 WESTFEHLING, *Die Messen Gregors* (wie Anm. 47), S. 22, 24. In den Legenden wurde die tatsächliche Wandlung durch Wundererscheinungen am Altar vor Gregor dem Großen und den Zweiflern bestätigt. Ausführlicher: ebd. S. 16–19.
- 56 Bislang fehlt eine Biographie Adolfs von Anhalt. Diese sowie eine detaillierte und fundierte Aufarbeitung seines Wirkens als Theologe (das ebenfalls unerforscht ist) gehören für umfassendere Bildinterpretationen zu den grundlegenden Voraussetzungen. Sie wären wünschenswerte Beiträge zur Geistesgeschichte der Reformationszeit, insbesondere zur Bildkunde ab der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts.
- 57 Zur Entwicklung der Lutherischen Abendmahlslehre siehe: *Theologische Realenzyklopädie*, hrsg. von Gerhard KRAUSE und Gerhard MÜLLER, Bd. 1, Berlin, New York 1977, S. 111–113; Bernhard LOHSE, *Martin Luther. Eine Einführung in sein Leben und sein Werk*, München 1981, S. 78f. Für inhaltliche Hinweise zum Thema „Gregorsmesse“ ist ganz besonders Dieter Koepplin, Basel, zu danken.
- 58 KELBERG, *Die Darstellung* (wie Anm. 47), S. 16, Anm. 87.
- 59 Eduard FLECHSIG und Otto WANCKEL, *Die Sammlung des Königl. Sächsischen Altertumsvereins zu Dresden in ihren Hauptwerken*, Dresden 1900, Sp. 26f. (dort noch unter der Bezeichnung „Meister des Knauthainer Flügelaltars“ nach einem inzwischen nicht mehr erhaltenen Retabel); Eduard FLECHSIG, *Sächsische Bilderei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation*, Lfg. 1, Leipzig 1908, Nr. 29, S. 5; ferner: RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei*, Anm. 1168.
- 60 RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei*, Kat. 11, S. 166–184.
- 61 FLECHSIG, *Sächsische Bilderei*, Lfg. 1 (1908) (wie Anm. 59), S. 5.
- 62 SCHUBERT/RAMM, *Die Inschriften* (wie Anm. 42), Nr. 58, S. 70, Anm. 7, zogen den Namen Stange (mit einem Fragezeichen versehen) in Betracht. Das entsprechende Wappen ist aber nicht mit dem auf der Predellentafel identisch. Johann SIEBMACHER, *Johann Siebmachers großes Wappenbuch*, Nürnberg 1854–1936, Bd. 6, Abt. 12, S. 85, Taf. 67; weiteres bei RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), Anm. 1167.
- 63 Vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 7 (1974), Sp. 110.
- 64 Ausführlicher dazu: RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 313f.
- 65 LEHRS, *Geschichte und kritischer Katalog* (wie Anm. 19), Bd. 5, Nr. 52, S. 235–239.
- 66 RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), Kat. 18, S. 222–231, Zuschreibung besonders, S. 229–231.
- 67 Heinrich OTTE, *Erläuterungen über einige Kunstdenkmäler im Dome zu Merseburg*, in: *Neue Mitteilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen* 5 (1841), S. 121f.
- 68 RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), Anm. 1222.
- 69 Auflistung bei RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 225, besonders Anm. 1230.
- 70 Bewertung möglicher Quellenhinweise und literarische Rückgriffe darauf bei RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 224f., besonders Anm. 1227.
- 71 Vgl. Joseph WILPERT, *Die römischen Mosaiken der kirchlichen Bauten vom IV. bis zum XIII. Jahrhundert*, Bd. 2, Freiburg 1916, S. 1139–1142; Walter BUCHOWIECKI, *Handbuch der Kirchen Roms*, Bd. 3, Wien 1974, S. 103f., 133. Zur Geschichte des Bildes: Hellmut HAGER, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, München 1962, S. 47; Irene HUECK, *Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes Florenz* 14 (1969), H. 2, S. 142f., Anm. 34 (mit ausführlicher Angabe historischer Literatur).
- 72 Otto RADEMACHER, *Urkundliche Nachrichten über die Baugeschichte des Merseburger Doms*, in: *Aus Merseburgs Geschichte* 1 (1906), S. 12f.
- 73 RADEMACHER, *Über die ehemaligen Altäre* (wie Anm. 44), S. 10. Sämtliche Quellen zum Altar beatae Mariae virginis ebd., S. 10–12; ferner RADEMACHER, *Der Dom zu Merseburg* (wie Anm. 45), S. 44; Ramm, *Der Merseburger Dom* (wie Anm. 15), Anm. 373. Zusammenfassend zur Bedeutung dieses Altars RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 225f.
- 74 Gerhard A. WELLEN, *Theotokos*, Utrecht 1961, S. 205–208; Hans BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Leipzig 1990, S. 369–373. Beispiele bei HAGER, *Die Anfänge* (wie Anm. 71), S. 44–47.

- 75 Torsten GEBHARD, Die marianischen Gnadenbilder in Bayern, in: *Kult und Volk, Festschrift für Gustav Gugitz*, Wien 1954, S. 101; BELTING, *Bild und Kult* (wie Anm. 74), S. 348f., 369f.
- 76 Gisela KRAUT, Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei, Trier 1986, S. 10f.; BELTING, *Bild und Kult* (wie Anm. 74), besonders S. 350, 352, 370, 373, 382–390. Zur Wunder- und Kultlegende in S. Maria del Popolo siehe Christian HUELSEN, *Le chiese di Roma nel medio evo. Catalogi ed appunti*, Firenze 1927, S. 150f.
- 77 BELTING, *Bild und Kult* (wie Anm. 74), S. 382.
- 78 Die Legenden und ihre Verbreitung im Überblick bei KLEIN 1933, S. 8–12; Clemens M. HENZE: Lukas der Muttergottesmaler. Ein Beitrag zur Kenntnis des christlichen Orients, Leuven 1948, S. 39–69. Zur Legendenentstehung siehe auch WELLEN, *Theotokos* (wie Anm. 74), 208f. Zur Legendenbildung und Authentizitätsglauben: Ernst VON DOBSCHÜTZ, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, S. 267–280 (Beilagen). Zum Verständnis von Lukasbild und -legende im Mittelalter vgl. die Zusammenfassung in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Sp. 119–122 (einschließlich Literatur und Quellenhinweise). Zur Geschichte und Porträthaftigkeit der Lukasbilder BELTING, *Bild und Kult* (wie Anm. 74), S. 70–72. Grundlegend zum Thema: KRAUT, *Lukas malt* (wie Anm. 76), *passim*.
- 79 Über die vom italo-byzantinischen Typ abweichende Madonnenform im Thema „Lukas als Maler“ siehe KRAUT, *Lukas malt* (wie Anm. 76), S. 10–12. Zur Entwicklung der Darstellungen „Lukas als Maler“: Till H. BORCHERT, *Rogier's St. Luke: The Case of Corporate Identification*, in: Rogier van der Weyden. *St. Luke drawing the virgins. Selected essays in Context*, Turnhout 1997, besonders S. 65–68. Überblickhaft zum Thema: *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Köln 2002, S. 14f.
- 80 Ernst GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966, besonders S. 103f.
- 81 Johannes VULPIUS, *Megalurgia Martisburgica. Das ist: Fuer trefflichkeit der Stadt Märsburg. Nach ihren alten und jetzigen Zustände ...*, Quedlinburg, Aschersleben 1700, S. 48.
- 82 Corrado RICCI, *La Madonna del Popolo di Montefalco*, in *Bolletino d' arte del Ministerio della publica Istruzione* 4 (1924/25), *passim*; Hans AURENHAMMER, *Marienkone und Marienandachtsbild*, in: *Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft* 4 (1955), *passim*; Eberhard WIEGAND, *Die böhmischen Gnadenbilder*, Würzburg 1936, S. 1f., 41f.; HENZE, *Lukas der Muttergottesmaler* (wie Anm. 78), S. 100; Peter STRIEDER, *Hans Holbein der Ältere und die deutschen Wiederholungen des Gnadenbildes von Santa Maria del Popolo*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 22 (1959), *passim*; GEBHARD, *Die marianischen Gnadenbilder* (wie Anm. 75), S. 93–104.
- 83 LEHR'S, *Geschichte und kritischer Katalog* (wie Anm. 19), Bd. 8 (1932), Nr. 8, S. 203–205; siehe auch RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), Anm. 1245.
- 84 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. GM 510, um 1490/95, vgl. *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, Ausstellungskatalog, Nürnberg 2000, S. 222, Abb. 50. Ausführlicher zu den Vorbildern: RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 228f.
- 85 Untersuchungen daraus zur Familie Wilde mit Quellenzitate bei RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 171–175, ferner S. 168–170.
- 86 wie Anm. 85.
- 87 Vgl. HENZE, *Lukas der Muttergottesmaler* (wie Anm. 78), S. 100; BELTING, *Bild und Kult* (wie Anm. 74), besonders S. 373, 379, 382–385.
- 88 RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), Anm. 964.
- 89 Quellen und Literaturangaben bei RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 231, Anm. 1258.
- 90 Heute im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, Inv. Kirchl. Kunst Nr. 10; siehe RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), Kat. 12, S. 184–192, Inschriftenzitat S. 186f.
- 91 GULDAN, *Eva und Maria* (wie Anm. 80), S. 80.
- 92 Hinweis darauf bereits von Susanne SCHOTTKE, in: *Vergessene altdeutsche Gemälde*. Ausstellungskatalog, Leipzig 1997, S. 48.
- 93 Das gerade wegen seiner großen motivischen und stilistischen Nähe zu den Merseburger und Leipziger Gemälden dem „Meister der byzantinischen Madonna“ zuzuschreibende Retabel aus dem Zisterzienserkloster Lehnin (heute im Dom zu Brandenburg) überliefert inschriftlich Abt Valentin als Auftraggeber und die Datierung „1518“, siehe RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 407f., 483.
- 94 Wie Anm. 93.
- 95 RITSCHEL, *Sakrale Tafelmalerei* (wie Anm. 1), S. 489.
- 96 Ebd., S. 221.
- 97 Ebd., S. 230f.
- 98 Ebd., besonders S. 413.