

Die Ausprägung einer Epitaphkultur.

Zur Bedeutung Universitätsgelehrter und ihrer Familien für die Leipziger Malerei um 1500

Iris Ritschel

Zu den wesentlichen Faktoren, welche die facettenreiche Qualität unserer Stadt prägen, gehören heute die Universität und die neuere Leipziger Malerei. Letztere, weltweit bekannt, wird im Land und vor Ort viel beachtet. Kaum bewusst ist hingegen, wie sehr schon im Spätmittelalter und am Übergang zur Neuzeit die Gemäldeproduktion in Leipzig blühte.

Nach Gottlieb Wilhelm Geysers Hinweisen auf eine Leipziger Malerordnung aus dem Jahr 1516¹ gaben Gustav Wustmanns Quellenstudien von 1879² erstmals die Gewissheit, dass hier bereits im 15. Jahrhundert zunftmäßig organisierte Maler tätig waren³ und die Stadt als ein damaliges Zentrum der Malerei in Sachsen auszumachen ist. Allerdings gelang es seinerzeit noch nicht, Malerpersönlichkeiten zu charakterisieren oder Quellen und erhaltene Werke zu verbinden.

Um den überkommenen Bestand an Gemälden aus der Zeit um 1500 hatten sich vor allem der kunstinteressierte Johann Gottlob von Quandt⁴ (1787–1859) und

1 Besonders in der Schrift: Gottlieb Wilhelm Geysers, *Geschichte der Malerei in Leipzig von frühester Zeit bis zu dem Jahre 1813*, Leipzig 1858 [= in: Robert Naumann, Rudolph Weigel (Hrsg.), *Archiv für die zeichnenden Künste* 3 (1857), S. 60–155], S. 14–17; siehe Iris Ritschel, *Sakrale Tafelmalerei im ehemaligen Bistum Merseburg zwischen 1470 und 1520 unter Ausschluss der Werke von Lucas Cranach, seiner Werkstatt und seinem Kreis*, phil. Diss., Leipzig 2002, S. 32–34.

2 Gustav Wustmann, *Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom XV. bis zum XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1879, passim.

3 Auf Wustmann aufbauend: Friedrich Schulze, *Zur Leipziger Kunstgeschichte*. Die frühesten nachweisbaren Meister der Leipziger Malerinnung, in: *Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs* 16 (1933), S. 87–94. Umfassender darüber: Heike Thormann, Steffan Hermsdorf – ein sächsischer Bildhauer der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, phil. Diss., Leipzig 1995, S. 25–46, V–XVII; Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), besonders S. 390–430.

4 Ausführlich dazu: Susanne Heiland, in: Herwig Guratzsch (Hrsg.), *Vergessene Altdeutsche Gemälde. 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden ...*, Leipzig 1997, S. 10–19; Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), S. 10–19 mit umfangreichen Quellenbelegen und Zitaten sowie weiteren Literaturhinweisen.

die historisch orientierten Vereine⁵ verdient gemacht. Zunächst war es der 1824 gegründete „Sächsische Verein für die Erforschung und Bewahrung Vaterländischer Alterthümer zu Leipzig“, der sich 1827 mit der „Erneuerten deutschen Gesellschaft in Leipzig“ zur „Deutschen Gesellschaft zur Erforschung Vaterländischer Sprache und Alterthümer“ zusammenschloss,⁶ und danach insbesondere der 1868 entstandene „Verein für die Geschichte Leipzigs“.⁷

In diesem Sinne wirkten auch die Leipziger Museen, in die ein Teil des heimischen Gemäldebestandes integriert wurde,⁸ ferner Cornelius Gurlitt durch sein Inventarisationswerk.⁹ Sie alle trugen zur Erhaltung und Bekanntmachung der am Ort vorhandenen Gemälde bei.

Ein anschaulicheres Bild von der Leipziger Malerei am Ende des 15. und im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts vermittelte schließlich Eduard Flechsig kurz nach 1900 im Zusammenhang mit seinen Untersuchungen zur sächsischen Kunst der entsprechenden Zeit.¹⁰ Er berührte damit den Kern Leipziger Tafelmalerei, die gegenüber anderen zweidimensionalen Darstellungsformen auf Grund des großen Bedarfs an den damals üblichen vierteiligen und wandelbaren Altaraufsätzen sowie Epitaphgemälden dominierte. Doch bis um die Jahrtausendwende blieben komplexere und fortführende Forschungen weitgehend aus.¹¹

Meine Dissertation aus dem Jahr 2002 folgte dem Bemühen, diese Lücke überwiegend zu füllen.¹² Seither ist gewiss, dass die Tafelmalerei in Leipzig vielgestaltiger war, als Flechsig es annahm. Nunmehr gibt es eine Vorstellung vom Wirken der archi-

5 Ritschel Tafelmalerei (Anm. 1), S. 19–21, 31 f.

6 Siehe Iris Ritschel, Rätsel um ein Gemäldefragment aus dem Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig? in: Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hrsg.), Denkmalpflege in Sachsen 1894–1994, Zweiter Teil, Halle 1998, S. 312 f. (unter Berücksichtigung der Quellen); Iris Ritschel, Eine Schatzkammer spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Kunst aus Westsachsen in Leipzig, in: *Curiositas. Zeitschrift für Museologie und museale Quellenkunde* H. 3–4 (2003–2004), Langenweißbach 2005, S. 82 f.

7 Ritschel, Schatzkammer (Anm. 6), S. 83.

8 Es waren die Ratsbibliothek, das heutige Museum der bildenden Künste und das Stadtgeschichtliche Museum. Vgl. Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 30 f., 39.

9 Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft 17/18, Stadt Leipzig, bearbeitet von Cornelius Gurlitt, Dresden 1895/1896. Vgl. Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 35.

10 Eduard Flechsig, Otto Wanckel, Die Sammlung des Königl. Sächsischen Altertumsvereins zu Dresden in ihren Hauptwerken, Dresden 1900, Sp. 24–29; Eduard Flechsig, Sächsische Malerei und Bilderei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation, Lieferung 1, Leipzig 1908, passim. Siehe auch Ritschel Tafelmalerei (Anm. 1), S. 37.

11 Detaillierte Darstellung der dennoch geleisteten Beiträge nach Flechsig bei Ritschel, Tafelmalerei, S. 37–48.

12 Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1).

valisch belegbaren Maler Heinrich Beyer, Thomas Marschalk und Heinrich Schmidt zwischen 1470 und 1520 in Leipzig.¹³ Inzwischen konnten durch die Erforschung des Hauptaltarretabels der Peter- und Paulskirche in Delitzsch das Wissen über das Oeuvre von Heinrich Schmidt erweitert und Erkenntnisse über die Tätigkeit seines Vaters Hans Schmidt gewonnen werden, dessen Name ebenfalls als Leipziger Werkstattinhaber überliefert ist.¹⁴

Die genannten Meister repräsentieren mit ihren Tafelgemälden die herkömmliche, weit verbreitete Ikonographie durch religiöse Motive mit einer damals allgemein bekannten und theologisch einfachen Symbolik. Dies mag auch am häufigsten Verwendungszweck der Tafelmalerei, dem spätgotischen Altaraufsatz, dem Flügelretabel, liegen. Die entsprechenden Darstellungstraditionen waren hieran unter Verwurzelung in der älteren Buchillustration herausgebildet worden. Die Bilder und Figuren eines Flügelretabels hatten in prägnanter, damals für jedermann problemlos verständlicher Form auf die Patrozinien, die Heilsgeschichte, die verschiedensten Fürbittanliegen, das Kirchenjahr oder sogar die Liturgie Bezug zu nehmen.

Abweichungen von dieser vertrauten Lesbarkeit bedurften einer besonderen Motivation und vor allem eines außergewöhnlichen geistigen Hintergrundes. Für die Maler kam es darauf an, als Auftragnehmer solchen Anforderungen, die an sie herangetragen wurden, gewachsen zu sein und vornehmlich gestalterisch gerecht zu werden, denn nicht sie bestimmten die Themen und individuellen Inhalte. Deshalb fallen unbekannte Malernamen in solchen Fällen weniger ins Gewicht. In Leipzig spielen diese Zusammenhänge für einige Epitaph tafeln mit Gemälden eine Rolle. Diese dienten dem Totengedächtnis bedeutender Persönlichkeiten der Stadt, vornehmlich Universitätsgelehrten, und sind, wenngleich fragmentarisch, in beträchtlicher Anzahl erhalten.

So stammen die Beispiele mit den anspruchvollsten Bekenntnissen und Bildbotschaften aus der Zeit vor 1520 von zweien der namentlich nicht fassbaren Leipziger Maler. Es ist einmal ein durch den Pleydenwuff-Wolgemit-Kreis geprägter Maler, der in Leipzig mit Werken zu Ende des 15. Jahrhunderts festzustellen ist (Abb. 1, 3) und zum zweiten der so genannte „Meister der byzantinischen Madonna“ (Abb. 4), neben Heinrich Schmidt der Hauptmeister Leipziger Malerei vor 1520.

13 Siehe Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 390–394, 402–406, 415–425, 490; Iris Ritschel, Cranachunabhängige Retabelgemälde am Bischofsitz. Zeugnisse der sakralen Tafelmalerei im Bistum Merseburg zwischen 1470 und 1520, in: Kathedrale und Welt. 1000 Jahre Domkapitel Merseburg. Aufsätze, Petersberg bei Fulda 2005, S. 249–265.

14 Iris Ritschel, Das Hauptaltarretabel der Stadtkirche zu Peter und Paul in Delitzsch, in: Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen 12 (in verlegerischer Bearbeitung).



Abb. 1: Maler aus dem Pleydenwuff-Wolgemit-Umkreis: Grablegung Christi, Gemälde vom Epitaph der Familie Thümmel, um 1486, ölhaltige Tempera auf Holz; Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Epitaphe waren als Gedächtnismale, die mit Hilfe von religiösen Bildmotiven und inschriftlichen Todesvermerken an den Verstorbenen erinnerten, nicht zwingend an den Begräbnisort gebunden. Deswegen sind sie in ihrer Bestimmung nicht dem Grabmal gleichzusetzen, das dafür vorgesehen ist, den Bestattungsort zu kennzeichnen.

Um 1500 hatte sich bereits als gängige Epitaphform die Kombination von drei Bestandteilen ausgeprägt: ein Bildmotiv, das auf den Tod oder den Verstorbenen Bezug nimmt, dazu die Darstellung des Verstorbenen, allein oder mit seiner Familie in Beterhaltung, oftmals durch ein Wappen oder eine Hausmarke ausgewiesen und in das Bild integriert, sowie eine Inschrift mit Namen und Todesdatum. Diese Inschrift konnte sich auch auf dem Rahmen befinden oder auf einer Tafel beigefügt sein.¹⁵

15 Den Stand diesbezüglicher Forschungen referiert Andreas Zajic, „Zu ewiger Gedächtnis aufgerichtet“, Wien, München 2004, S. 172–176. Er verweist zudem auf eine unterschiedliche Gewichtung und Präsenz der Epitaphmerkmale. Nach dem Überblick über die Epitaphentwicklung in: Lexikon der Kunst,

Deshalb sind viele Epitaphe heute nicht mehr vollständig. Besonders im 19. Jahrhundert, als die jeweiligen Familientraditionen am Ort erloschen waren und über so manche Gelehrten- oder Theologenpersönlichkeit Wissen noch nicht erschlossen wurde oder ruhte, hielt man lediglich die Bewahrung des Bildgutes für erstrebenswert, nicht aber seine Einbindung in das für die Bildfunktion unentbehrliche Zubehör. Das heißt, Rahmen wurden gern nach ästhetischen Gesichtspunkten ausgetauscht und Schrifttafeln achtlos entfernt.

Übrig blieben Tafelgemälde, die nach dem Empfinden und allgemeinen kunsthistorischen Wissen der jeweiligen Zeit als religiöse, spätmittelalterliche Kunstwerke an sich bewertet wurden.

Dabei konzentrierte man sich (fachhistorisch bedingt) vorrangig auf bildkünstlerische Aspekte, nicht auf den funktionsbedingten Inhalt. Gerade dieser hängt aber beim Epitaphbild von den auf Rahmen oder Schrifttafeln enthaltenen Informationen ab.

Die Leipziger Bestände an Epitaphgemälden vor 1520 sind nahezu gänzlich ihrer Gedenkinschriften beraubt. Darum ist für ihre genauere Bestimmung die 1675 publizierte Inschriftensammlung von Salomon Stepner¹⁶ wichtig, die auch Angaben zu Themen und Materialien beinhaltet. Ihr entnehmen wir, welche Fülle an älteren Epitaphen die großen Leipziger Kirchen seinerzeit bargen.

Thematisch berufen sich Epitaphbilder des Spätmittelalters entweder direkt auf den Tod, sind mit bildhaften Bezügen zum Verstorbenen versehen oder aber sie vermischen beides.¹⁷

Ein bezeichnendes Beispiel für die unmittelbare Anknüpfung an die Todesthematik ist das Epitaph für die Leipziger Gelehrten- und Ratsherrenfamilie Thümmel (Thommel, Thumel, Tommel, Tumel, Tommel) im Stadtgeschichtlichen Museum (Abb. 1), das wahrscheinlich aus der Nikolaikirche stammt.¹⁸ Die Familienzugehörigkeit der am unteren Bildrand kleiner dargestellten Oranten ist wegen des Wappens

Bd. 2, Leipzig 1989, S. 346 f. mit einem Report vorangegangener Literatur standen spätmittelalterliche Epitaphe unter verschiedenen Aspekten, besonders regionalen und sozialhistorischen, immer wieder im Blickpunkt der Forschung. Verweise auf Grundlegendes sind ebenfalls bei Zajic zusammengetragen. Deshalb wird an dieser Stelle auf eine Auflistung der entsprechenden Beiträge verzichtet. Zur Klärung der biographischen Auswirkungen speziell auf die Erscheinungsformen der Leipziger Epitaphbilder konnten diese nicht beitragen. Hierzu bedurfte es individueller Einzeluntersuchungen.

16 Salomon Stepner, *Inscriptiones Lipsiensis locorum publicorum academico*, Leipzig 1675.

17 Vgl. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. V, hrsg. Ludwig Heinrich Heydenreich und Karl August Wirth, Stuttgart 1967, Sp. 875.

18 Siehe die Provenienzforschung bei Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), S. 155 f.

eindeutig. Allerdings lassen sich die Personen nicht genauer identifizieren, da die Schrifttafel fehlt und die Familie Thümmel in Leipzig weit verzweigt war. Genealogische Untersuchungen ergaben aber, dass es sich höchstwahrscheinlich um die Familie von Georg Thümmel, einem Bruder des Bürgermeisters Jacob Thümmel, handelt. Georg Thümmel war Ratsmitglied sowie Harnischmeister und wurde 1484 letztmals erwähnt.¹⁹ Das dem bereits genannten Maler aus dem Pleydenwurff-Wolgemit-Kreis zuzuschreibende Gemälde des Epitaphs entstand um 1486.²⁰

Die Grablegung Christi²¹ ist auf die vier Evangelien (Mt 27, 57–61; Mk 15, 42–47; Lk 23, 50–56; Jh 19, 38–42) zurückzuführen und wird in einem im Spätmittelalter verbreiteten Darstellungstypus wiedergegeben. Zu diesem Typus gehören außer Joseph von Arimathia und Nicodemus (Jh 19, 38–40), die den Leichnam mit einem Tuch in den Sarkophag herabsenken, die aus Galiläa gekommenen Frauen (Lk 23, 55) und der Jünger Johannes. Vor dem Sarg ist Maria Magdalena am Salbgefäß zu erkennen. Die teilnahmsvollen Gebärden von Johannes und der Mutter Jesu, die verweinten Gesichter sowie die aus gerötet verquollenen Augen herabperlenden Tränen zeugen von der leidvollen Begebenheit. Dadurch finden die Schmerzlichkeit des Todes und die Trauer der Hinterbliebenen besonders starken Ausdruck. Die Verbindung zum Tod wird in einer für ein Epitaph geeigneten Weise hergestellt und durch die Grablegung so deutlich hervorgehoben, dass diese unumwunden auf die zu betrauernden Verstorbenen zu übertragen ist.

Für die Vermischung von Todesmotiv und individueller Bezugnahme auf den Verstorbenen ist folgendes, im 19. Jahrhundert neu gerahmtes Epitaphgemälde, dem gleichfalls die Inschriftentafel fehlt, beispielhaft. Es zeigt einen Schmerzensmann, umgeben von Maria, Johannes dem Evangelisten sowie den Heiligen Andreas und

19 Darstellung der archivalischen Überlieferungen über die Leipziger Thümmels bei Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 157–162. Personengeschichtliche Untersuchungen zudem bei Henning Steinführer, *Der Leipziger Rat im Mittelalter – die Ratsherren, Bürgermeister und Stadtrichter 1270–1539*, Dresden 2005 (Bausteine aus dem Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, Bd. 3), besonders S. 84, 121 f. über Georg Thümmel. Auf Grund dieser Ermittlungen kann es sich nicht, wie früher angenommen, um ein Epitaph für den Leipziger Bürgermeister Jacob Thümmel handeln (siehe Ritschel, Tafelmalerei, besonders S. 157–159 und die Kritik bei Steinführer, *Leipziger Rat*, S. 83, Anm. 167). Vgl. *Vergessene Altdeutsche Gemälde* (Anm. 4), Nr. 6, S. 40.

20 Vollständige Bearbeitung des Gemäldes bei Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), Nr. 10, S. 153–166, mit Herleitung der Datierung und Zuschreibung. Knappe Zusammenfassung in: Volker Rodekamp (Hrsg.), *Leipzig original. Stadtgeschichte von Mittelalter bis zur Völkerschlacht. Katalog zur Dauerausstellung des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig, Teil 1, Altenburg 2006*, S. 90.

21 Die Grablegung Christi setzt sich vermehrt als direktes Sterbethema für Epitaphen erst im 16. Jahrhundert durch, vgl. *Lexikon der Kunst* (Anm. 15), S. 347.

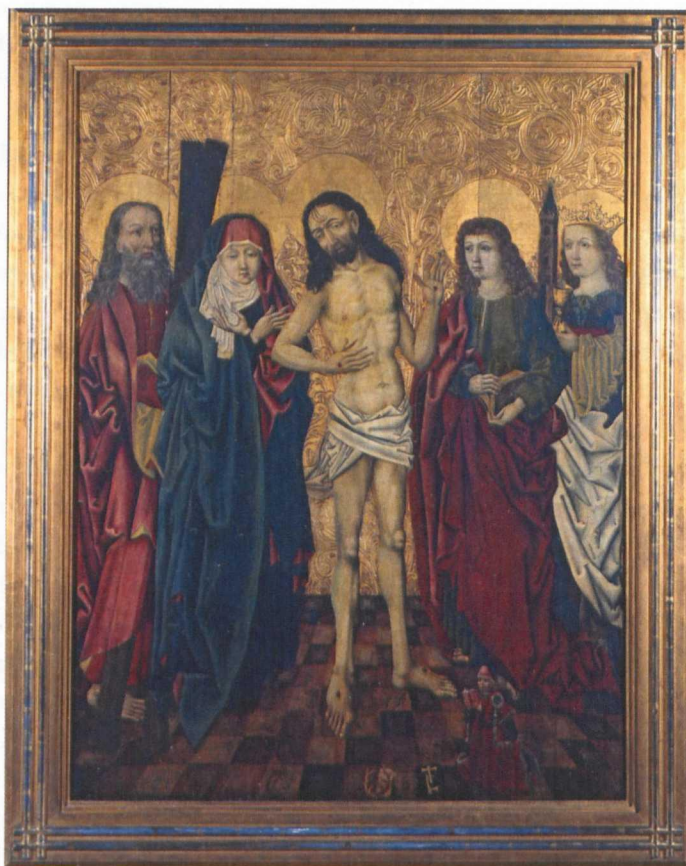


Abb. 2: Unbekannter Maler: Christus als Schmerzensmann zwischen Heiligen, Gemälde vom Epitaph des Universitätsgelehrten Andreas Dehne (Dhene), achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts, ölhaltige Tempera auf Holz; Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Barbara und befindet sich im Stadtgeschichtlichen Museum (Abb. 2).²² Rückwirkende Provenienzforschungen ergaben, dass es sich hierbei um das einzige zeitlich und motivisch passende, von Stepner in der Nikolaikirche aufgezählte Rektorenepitaph handeln müsste, denn der am Boden Kniende trägt die purpurne Gelehrten-

²² Siehe Rodekamp, Leipzig original (Anm. 20), S. 91; Vergessene Altdeutsche Gemälde (Anm. 4), Nr. 4, S. 36; Iris Ritschel, Motivgut aus der Graphik Martin Schongauers und seiner Nachfolger in der nordwestsächsischen Tafelmalerei, in: Denkmalpflege in Sachsen. Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen 2001, Beucha 2002, S. 122, 124, 126 f.; Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), Nr. 8, S. 125-135 (vollständige Bearbeitung des Gemäldes); Ritschel, Cranachunabhängige Retabelgemälde (Anm. 13), S. 253 f.

tracht eines Rektors.²³ Demnach gehörte das Epitaph dem Universitätsgelehrten Dr. Andreas Dehne (Dhene) aus Soldin (heute Myślibórz in Polen), der 1473 Rektor war und 1489 starb (s. u.).

Eine Identifizierung macht es außerdem notwendig, zu untersuchen, ob das Gemälde um diese Zeit entstanden sein kann. Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit der Malerei dieser Tafel ließ seit dem Ende des 19. Jahrhunderts lange Zeit Hilflosigkeit erkennen. Zuschreibungsversuche brachten vor allem die fränkische, thüringische, sächsische oder Leipziger Malerei ins Spiel.²⁴ Dies änderte jedoch nichts an der Fremdheit der Malerei im Vergleich zum übrigen Leipziger Gemäldebestand. Es handelt sich um ein in Leipzig künstlerisch isoliert stehendes Gemälde eines unbekanntes Malers.

Dennoch ließen sich glaubhaftere motivische und stilistische Verbindungen finden. Unter anderem fallen Ähnlichkeiten zu Gemälden am Prager Kreuzherrenaltar auf, deren Maler gleichermaßen unbekannt ist.²⁵ Die Verbindungen zum Prager Kreuzherrenaltar mit der Datierung 1482 bekräftigen die Entstehungszeit des Gemäldes noch in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts. Da dem Prager Vergleichsbild wie dem Leipziger Epitaphgemälde keine prägende Durchdringung mit Erkennungszeichen der Malerei anderer Kunstzentren gemeinsam ist, kann man auf Grund der Entsprechungen davon ausgehen, dass zwei Maler, die im selben Umfeld geschult worden sind, die beiden Gemälde ausführten.

Gerade weil ausgeprägte Charakteristika der Malerei anderer Kunstzentren fehlen, besteht kein Anlass, an einen Import zu denken. Am Ort gab es genügend Möglichkeiten, ein Epitaph für einen langjährigen Universitätsgelehrten wie Andreas Dehne zu bestellen.²⁶ Überlieferungen zu seiner Person lassen ein wirkungsvolles Gedächtnismal nur angemessen erscheinen. Die Universitätsmatrikel erlaubt es, sein Leben seit seiner Einschreibung 1452 in groben Zügen nachzuzeichnen.²⁷ Spätere Einträge be-

23 Stepner, *Inscriptiones Lipsienses* (Anm. 16), Nr. 414, S. 119 f. Zur Rektorentracht und ihrer Deutungsgeschichte: Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), besonders Anm. 647.

24 Darstellung der Zuschreibungsgeschichte bei Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), S. 129–132.

25 Ganz besonders zeigen sich Übereinstimmungen zur Tafel „Agnes pflegt den Kranken“, Inv. 07105, Nationalgalerie Prag. Ausführlicher zu diesen und anderen Zusammenhängen: Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), S. 132–135. Zu weiteren motivischen Verbindungen: Ritschel, *Motivgut* (Anm. 22), S. 122, 127, Abb. 18.

26 Über die zu dieser Zeit in Leipzig tätigen Maler siehe Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), S. 390–430 (unter Einbeziehung älterer Beiträge, vgl. Anm. 1–3)

27 Auflistung aller Einträge bei Georg Erler, *Die Matrikel der Universität Leipzig*, 3 Bde. Leipzig 1895–1902 (= *Codex diplomaticus Saxoniae regiae*, 2. Hauptteil, Bd. XVI–XVIII), Bd. 3, S. 120. Einschreibung: Bd. 1, S. 31. Siehe auch die biographische Rekonstruktion bei Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), S. 128 und Beate Kusche, „Ego collegiatus“ – Die Magisterkollegien an der Universität Leipzig

zeichnen ihn als „decretorum baccalarius“. Mit der Magisterwürde im Jahr 1458 war die Voraussetzung für seine Lehrtätigkeit als Doktor der Rechte geschaffen (weshalb er unter den „Doctores facultatis iuridice universitatis Lipsiensis“ geführt wurde). Außerdem bekleidete er an der Universität viele Verwaltungsämter, war 1470/71 und 1481/82 „vicecancellarius“, 1471 Dekan der Artistischen Fakultät und 1473 Rektor. Die Notiz über sein Rektorenamt enthält die Information, dass er auch Kanoniker der Peter- und Paulskirche in Liegnitz war.²⁸ Als Kleriker bestätigt ihn ferner die Matrikel des Hochstifts Merseburg, nach der er 1483 zum Diakon geweiht wurde.²⁹ Zuvor hatte er 1481 an der Leipziger Universität den Titel „licentiatus decretorum“ erhalten, woraus hervorgeht, dass er geistliches Recht lehrte. Hier ist er im Wintersemester 1485/86 bei der Prüfung der Baccalaren letztmalig erwähnt. Demzufolge muss er später verstorben sein. Als Todesdatum ist der 8. Juli 1489 überliefert.

Stepners Angabe des Todesjahres dürfte deshalb falsch sein. Er zitierte die entsprechende Epitaphinschrift (im Beinhaus der Nikolaikirche) wie folgt: „A. Dni. 1482, ipso die Sancti Kiliani obiit egregius vir & Dominus M. Andreas Dhene de Solding, Decretor. Doctor & Collegii Principis Collegiatus hic sepultus, cujus anima in sancta pace requiescat.“³⁰ Dazu gab Stepner unter „Pictura“ die „Auferstehung Christi“ als Bildmotiv an.

Wie Beate Kusche herausfand, gehörte Andreas Dehne seit 1476 dem kleinen Fürstenkolleg an und vermachte ihm seine stattliche Büchersammlung sowie ein Haus, aus dessen Einnahmen er für sich ein Jahresgedenken in der Nikolaikirche, das mit Vigilien und Seelenmessen verbunden war, durch seine Testamentsvollstrecker Leonhard Meseberg und Johann Reinhardt finanzieren ließ. (Beide gehörten ebenfalls dem kleinen Fürstenkolleg an.) Das Gedächtnismal trug in gleicher Weise, doch visuell zur Memoria des Verstorbenen bei.

von 1409 bis zur Einführung der Reformation 1539 (Beiträge zur Leipziger Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, A6), Leipzig 2009, S. 487–489, ferner 318, 355, 647, 708, 729, 860 (mit neuen Erkenntnissen zu Kollegiatenzeit und testamentarischer Verfügung).

28 Siehe auch Friedrich Zarncke, Die urkundlichen Quellen zur Geschichte der Universität Leipzig in den ersten 150 Jahren ihres Bestehens, in: Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. 2 (1857), S. 590.

29 Georg Buchwald, Die Matrikel des Hochstifts Merseburg 1469–1558, Weimar 1926, S. 21.

30 Stepner, *Inscriptiones Lipsienses* (Anm. 16), Nr. 414, S. 119 f. Zu Tod und Vermächtnis Andreas Dehnes siehe auch Kusche „Ego Collegiatus“ (Anm. 27), besonders S. 488 f. und Beate Kusche, Stiftungen für das eigene Seelenheil und zum Nutzen des Kollegs – Anniversarstiftungen Leipziger Universitätsprofessoren aus der Zeit der Vorreformation, in: Detlef Döring (Hrsg.), *Universitätsgeschichte als Landesgeschichte. Die Universität Leipzig in ihren territorialen Bezügen* Beiträge zur Leipziger Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte, Reihe A, Bd. 4), Leipzig 2007, S. 328 (jeweils mit weiteren Quellenangaben).

Leider ließen sich die Wappen am Epitaphgemälde ansonsten nicht feststellen. Deshalb steht eine völlige Gewissheit in seiner Identifizierung Epitaphbildes aus. Das Gemälde enthält aber einen erhärtenden Hinweis. Am linken Bildrand ist der heilige Andreas dargestellt. Für diese Heiligenfigur gibt es auf einem Epitaphbild keine gattungsspezifische Begründung. Darum ist es nahe liegend, dass der Apostel hier als Namenspatron von Andreas Dehne fungiert. Es ist kein Einzelfall, dass Namensheilige oder Berufspatrone auf Epitaphen die Todesthematik individuell ergänzen und dadurch inhaltliche Verbindungen zum Verstorbenen hinzugefügt wurden.

Das zentrale Todesmotiv ist hier eine Christusfigur, die den ganzfigurigen, wundweisenden Schmerzensmann verkörpert. Analog zu Kreuzigungsdarstellungen wurde dieser Typus um Maria und Johannes erweitert und auf eine Figurenreihe ausgedehnt. Diese Bildform war bei spätmittelalterlichen Epitaphgemälden beliebt.³¹

Der Schmerzensmann stellt im Allgemeinen einen Bezug zum Abendmahl her. Die darauf hinweisenden Elemente, wie Blutströme, die oft aus der Seitenwunde symbolisch hervorquellen, wurden bei dieser Figur jedoch vermieden. Vielmehr deuten hier die zur Ruhe gekommenen Wunden auf den bereits Verstorbenen, durch die Auferstehung dennoch lebendigen Gott und Erlöser. Durch die gestische Hervorhebung der Seitenwunde wird die Glaubwürdigkeit von Opfertod, Erlösung und Auferstehung gesteigert. Elemente, die eindringlich das Leiden symbolisieren würden, wie beispielsweise die Dornenkrone, wurden umgangen. So erklärt sich auch die häufige Bezeichnung dieser Christusfigur als Auferstandener,³² denn als solcher soll sie offensichtlich empfunden werden. Erlösung und Auferstehung sind für den Christen im Hinblick auf den Tod von fundamentaler Bedeutung. Deshalb eignete sich dieses Motiv für ein Epitaph ganz besonders.³³

Die Deutung des Gemäldes im Sinne der Todesthematik wird auch durch die Darstellung der heiligen Barbara unterstützt, die als Beschützerin vor einem plötzlichen Tod ohne Beichte gilt.³⁴ Aus diesem Grund mögen zu ihrem sehr häufigen Attribut, dem Turm, nicht nur der Kelch, sondern auch die Hostie kommen.

31 Vgl. Reallexikon (Anm. 17), Bd. 5 (1967), Sp. 893 f. Epitaphgemälde mit Heiligenfiguren in Reihe sind besonders in Nürnberg bekannt, siehe Peter Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein im Taunus 1993, Abb. 40, 369, 433.

32 Belege aus der historischen Literatur bei Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), Anm. 665.

33 Es wird auf Epitaphen im 16. Jahrhundert üblich, vgl. Lexikon der Kunst (Anm. 15), S. 347.

34 Zum Patronat der heiligen Barbara siehe Dietrich Heinrich Kerler, Die Patronate der Heiligen, Ulm 1905 (Nachdruck Hildesheim 1968), S. 258 f. Rolfroderich Nemitz, Dieter Thierse, St. Barbara. Weg einer Heiligen durch die Zeit, Essen 1995, S. 189, 226.



Abb. 3: Maler aus dem Pleydenwurf-Wolgemut-Umkreis: Entkleidung Christi, Gemälde vom Epitaph des Universitätsgelehrten Christoph Thime (Thyme, Time), nach 1493, ölhaltige Tempera auf Holz; Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Das Gemälde selbst trägt keine inschriftliche Datierung. Deswegen lässt sich seine genaue Entstehungszeit nicht sicher feststellen. Es war üblich und möglich, ein Epitaph schon zu Lebzeiten für sich in Auftrag zu geben oder dies den Hinterbliebenen, in diesem Fall den Magistern des kleinen Kollegs, beziehungsweise Testamentsvollstreckern zu überlassen.

Aus diesen Gründen stellt sich die Frage nach dem Auftraggeber für ein weiteres Epitaphgemälde im Stadtgeschichtlichen Museum (Abb. 3). Unabhängig von seiner personalen Gebundenheit, die wegen der fehlenden Wappen auf Umwegen ermittelt werden muss, ist es wie das Thümmelsche Epitaph ebenfalls dem durch den Pleydenwurf-Wolgemut-Kreis geprägten Maler zuzuschreiben. Mehrere datierte und datierbare Vorläufer aus der Nürnberger Malerei und Graphik machen

eine Entstehung des Gemäldes vor 1491 unwahrscheinlich und drängen zu einer Datierung nach 1493.³⁵

Das Gemälde stammt aus der Sammlung des Vereins für die Geschichte Leipzigs, der es aus der Nikolaikirche übernommen haben dürfte. Dort passt es auf Grund seiner Entstehungszeit zu Stepners Überlieferung der Inschrift vom Epitaph des 1498 verstorbenen Universitätsgelehrten Doktor Christoph Thime (Thyme, Time) einschließlich der Angabe von Material und Thema:³⁶

Hic pietas; probitasque, fides quicunve per urbem
 At superis data CRISTOFERUS ecce jacet.
 Qvi Slesiae genitus FREISTENTI Doctor ab urbe
 THIMONUM generis dum sibi vita fuit.
 Anno 1498 secunda Junii obiit, cujus anima qviescat in pace.

Aus der Inschrift seines Grabsteins im Chor der Nicolaikirche erfahren wir ebenso durch Stepner, dass Thime (Thyme, Time) ein außergewöhnlicher Mann und Theologieprofessor war („An. 1498. obiit eximius vir, Doctor Christofferus Thyme de Freyestatt, sacre Theologiae Professor, hic sepultus“³⁷). Wohl diese Außergewöhnlichkeit veranlasste Conradus Wimpina zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine Lobeshymne auf den aus Schlesien stammenden Geistlichen, der am unteren Bildrand dargestellt ist, zu verfassen. Nicht nur soll er *Canonicus* von Zeitz gewesen sein,³⁸ sondern er bezeichnete sich selbst im Rektorenamt als „*sancti sepulcri domini ecclesie Ligniczensis canonicus*“.³⁹

35 Vollständige Bearbeitung des Gemäldes bei Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), Nr. 9, S. 135–153, mit Herleitung der Zuschreibung und Datierung. Knappe Zusammenfassung in: Rodekamp, Leipzig original (Anm. 20), S. 89; ferner: Vergessene Altdeutsche Gemälde (Anm. 4), Nr. 7, S. 42.

36 Stepner, *Inscriptiones Lipsienses* (Anm. 16), Nr. 427; Provenienzforschung und Identifizierung bei Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 137–139, ferner S. 144–153.

37 Stepner, *Inscriptiones Lipsienses* (Anm. 16), Nr. 508.

38 Conradus Wimpina, *Scriptorum insignium, qui in celeberrimis praesertim Lipsiensi, Wittenbergensi, Francofurdiana ad Viadrum Academiis a fundatione ipsarum usque ad annum christi MDXXV floruerunt centuria quondam ... completa ... tradita a J. Fr. L. Theodor Maerzdorf*, Leipzig 1839, S. 45. (Merzdorf gab in seinem Kommentar abweichend von Stepner den 2. Januar als Todestag an.) Christoph Thime wurde als bedeutender Gelehrter auch bei Martin Hank, *Silesiis indigenis eruditus post literarum cultarum cum christianissimi studiis anno 965 ad 1550, Lipsia 1707*, S. 168 f. und Adam Friedrich Glafey, *Kern der Geschichte Des Hohen Chur- und Churfürstlichen Hauses zu Sachsen ...*, Frankfurt und Leipzig 1721, S. 1057, erwähnt. Alle drei Autoren bezeichnen ihn als *Canonicus* von Zeitz.

39 Erler, *Matrikel*, Bd. 1 (Anm. 27), S. 214, ferner Zarncke, *Quellen* (Anm. 28), S. 588. Biographische Rekonstruktion von der Einschreibung bis zum Tod bei Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 139, und Kusche, „Ego Collegiatus“ (Anm. 27), S. 693–695, ferner 162, 201, 264, 274, 339 f., 551 (mit neuen

Er wurde 1442 in Leipzig immatrikuliert,⁴⁰ 1443 Baccalarius der Theologie und 1444 Magister Artium.⁴¹ Danach ist seine Lehrtätigkeit als Theologe bezeugt⁴² und er erlangte 1461 den akademischen Grad „licenciatus theologiae“.⁴³ Über die Erfüllung verschiedener Verwaltungsfunktionen an der Universität hinaus bekleidete er zudem die Ämter des Vicecancellarius (1454), des Dekans der Artistischen Fakultät (1455)⁴⁴ und des Rektors (1458).⁴⁵ Nach jüngsten Darstellungen von Beate Kusche gehörte Christoph Thime dem großen Fürstenkolleg an, war dort Probst und wirkte zwischenzeitlich als Pfarrer in seiner Heimat.

Die hier dargestellte Passionsszene zeigt den Moment der Entkleidung Christi vor der Kreuzigung (Mt 27, 31; Mk 15, 20).⁴⁶ Gerade diese Begebenheit gehört nicht zu den häufig aufgegriffenen, selbst in den erzählerisch angelegten Zyklen der Leidensgeschichte nicht. Ohne zyklische Einbindungen kommt sie auch in heilsgeschichtlicher Bedeutung vor.⁴⁷ Da es sich bei diesem Epitaphbild um eine solche Einzeldarstellung handelt, liegt ebenfalls ein das Erzählerische dominierender Gehalt nahe.

Doch zunächst verraten motivische Details wie die Gegenwart der zwei Schächer, dass dieses Gemälde nicht nur an die kanonischen Evangelien anknüpft, sondern an die ausführlicheren Schilderungen in den Pilatusakten des apokryphen Nikodemusevangeliums (Kap. 10).⁴⁸

Erkenntnissen zu Kollegienzugehörigkeit und geistlicher Tätigkeit in der Heimat). Vgl. auch die Datenzusammenfassung bei Markus Hein, Helmar Junghans (Hrsg.), *Die Professoren und Dozenten der Theologischen Fakultät der Universität Leipzig von 1409 bis 2009* (Beiträge zur Leipziger Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte A8), Leipzig 2009, S. 145 f.

40 Erler, Matrikel, Bd. 1 (Anm. 27), S. 140.

41 Erler, Matrikel, Bd. 2 (Anm. 27), S. 131, 134.

42 Erler, Matrikel, Bd. 2 (Anm. 27), S. 7, 10 (cursor), 154, 163, 182 (Prüfer der Baccalaren), S. 160 (Prüfer der Magistranden), S. 8 (ab 1455 sententiarius = Magister, der über die Sentenzen des Petrus Lombardus las).

43 Erler, Matrikel, Bd. 2 (Anm. 27), S. 9.

44 Erler, Matrikel, Bd. 2 (Anm. 27), S. 163.

45 Erler, Matrikel, Bd. 1 (Anm. 27), S. 214.

46 Diese findet auch durch jene Bibelstellen Bestätigung, die von der Aufteilung der Kleider Christi unter den wüfelfenden Kriegsknechten berichten (Mt. 27, 35; Mk 15, 24; Lk 23, 34; Jh 19, 23). Eine Unterscheidung zur „Entkleidung vor der Verspottung“ (Mt 27, 27 f.) ist notwendig.

Zur Entkleidung Christi und ihren Darstellungsformen siehe vor allem den Beitrag von Karl-August Wirth, in: *Reallexikon* (Anm. 17), Bd. 5 (1967), Sp. 761-181, besonders Sp. 761-763. Dieser Beitrag wird im Folgenden Basis für die Deutung des Gemäldes sein.

47 Siehe *Reallexikon* (Anm. 17), Bd. 5 (1967), Sp. 768 f.

48 Edgar Hennecke, Wilhelm Schneemelcher, *Neutestamentliche Apokryphen*, Tübingen 1990, Bd. 1, S. 406. Von den Pilatusakten gab es lateinische Übersetzungen, siehe ebd., S. 397, 418 (Kommentare von Felix Scheidweiler). Eine der Kreuzigung vorangegangene Entkleidung bestätigt auch das apokryphe Petreuevangelium (Kap. 4, 11 f.), siehe ebd., S. 185.

Die im Spätmittelalter geläufige Bedeutung dieser Passionsszene ist außerdem aus anderen literarischen Ausschmückungen, den typologischen Gegenüberstellungen von alt- und neutestamentarischen Motiven sowie der öffentlichen Entblößung als damals bekannte Bestrafungsform abzuleiten.

Am aufschlussreichsten davon ist die Gegenüberstellung der „Entkleidung Christi“ und der „Entblößung Noahs“ (Gn 21–25), die in der Bible moralisée, der Concordia caritatis und anderen Bibeln richtungweisend gepflegt wurde.⁴⁹ Welche Schande es bedeutete, nackt gesehen zu werden, kommt darin zum Ausdruck, dass Noah seinen Sohn Ham, der ihn entblößt schlafend im Zelt entdeckt hatte, verfluchte.

In der Concordia caritatis⁵⁰ wurde aus dem Alten Testament die „Entkleidung Josephs“ (Gn 37, 23) der „Entkleidung Christi“ gegenübergestellt. Durch den Überfall der Söhne Israels auf ihren beneideten Bruder Joseph wird die Entwürdigung, räuberisch seiner Kleider entledigt zu werden, eindrücklich hervorgehoben.

Diese typologischen Gegenüberstellungen liefern gemäß den spätmittelalterlichen Herangehensweisen den exegetischen Schlüssel zum Verständnis der thematisch separaten Darstellungen der „Entkleidung Christi“. Doch im Gegensatz zu Schmach und Schande, denen sich die Stammväter von Christus ausgesetzt sahen, enthüllt die Nacktheit des Erlösers auch dessen Sündelosigkeit,⁵¹ denn wie auf dem Leipziger Gemälde lässt sich Christus stets widerstandslos und freiwillig entkleiden. Das Schmerzliche des Vorgangs zu betonen, wird ganz besonders durch den Figurenreichtum bewirkt, wie wir das aus Kreuzigungsdarstellungen kennen. Durch die Resonanz der Anwesenden auf das Geschehen erfuhren Qual und Leid eine stärkere Hervorhebung, als durch die Darstellung des blutüberströmten Dornengekrönten allein. Bereits in den literarischen Beschreibungen der Passionsabläufe wurde diese Anteilnahme als *compassio* herausgearbeitet.⁵²

Die Ergriffenheit der Figuren führte im Zusammenspiel mit den sinnlich wirkenden Motiven wie Dornenkrone, Blut und Tränen sowie der theologischen Deutung mit Hilfe der genannten Präfigurationen des Alten Testaments dem Betrachter geradezu eine Aufforderung zur *compassio*, dem religiösen Mitleiden, vor Augen. Außerdem musste im Mittelalter die lebenspraktische Erfahrung, welche Demüti-

49 Vgl. Reallexikon (Anm. 17), Bd. 5 (1967), Sp. 765–767.

50 Illustrierte Ausgaben sind aus der Zeit zwischen der Mitte des 14. Jahrhunderts und der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts erhalten, siehe Aufzählung der sechs bekanntesten illustrierten Ausgaben mit Datierung in: Reallexikon (Anm. 17), Bd. 3 (1954), Sp. 834. Vgl. ferner ebd., Sp. 847 f. und Bd. 5 (1967), Sp. 765.

51 Siehe Reallexikon (Anm. 17), Bd. 5 (1967), Sp. 767.

52 Siehe Reallexikon (Anm. 17), Bd. 5 (1967), Sp. 763 f.

gung die öffentliche Entkleidung vor einer Menschenmenge als Bestrafungsform⁵³ war, ebenfalls die *compassio* als Frömmigkeitsform vor diesem Bild heraufbeschwören. Die Verwurzelung des Leipziger Entkleidungsbildes in der Passionsmystik ist darum offensichtlich. Innerhalb eines Epitaphs hatte es deswegen auch Funktionen zu erfüllen, wie die der vertieften Andacht dienenden Privatbilder für individuelle Frömmigkeitsübungen der Betrachter.

Andererseits scheint das Epitaphbild dafür bestimmt gewesen zu sein, auf die Identifikation des verstorbenen Theologen mit der *compassio* und die damit verbundenen Tugenden aufmerksam zu machen. Die Freiwilligkeit des Opfers Christi kann als Sinnbild des Gehorsams zu Gott verstanden werden. Dieser Gottesgehorsam gehörte zum Wesen der Nachfolge Christi. Sie geht der Erlösung voraus. Damit ist mehr oder weniger direkt der Bezug zur Todesthematik und letztlich dem Gedächtnischarakter von Epitaphen hergestellt.

So erweist sich diese vielseitig verwobene Ikonographie als logisch, da die überlieferte Inschrift (s. o.) dem Geistlichen neben Treue zur Stadt Frömmigkeit und Rechtschaffenheit bestätigt. Conradus Wimpina hatte Thimes religiöse Ernsthaftigkeit und ausgezeichnete Gelehrsamkeit in der Heiligen Schrift hervorgehoben. Er erinnerte ebenso an die Redlichkeit des Theologen sowie an seine langjährige Lehrtätigkeit. Zudem betonte er, Christoph Thimes Name sei durch außergewöhnliche Werke, mehrere theologische Schriften großen Umfangs, die er aufzählte, der Erinnerung überantwortet worden.⁵⁴

Die Hinweise auf die vorbildhafte Religiosität und die Tugenden des gerühmten Verstorbenen können dem Hauptanliegen eines Epitaphs, Gedenken und Fürbitte anzuregen, nur dienlich gewesen sein. Das vielschichtige religiöse Gedankengut, das sich hinter dem Entkleidungsbild verbirgt, lässt vermuten, dass es der soliden theologischen Bildung eines Gelehrten entspringt, obwohl wir nicht genau wissen, wer es in Auftrag gab.

Darauf laufen auch die Untersuchungen zu dem wohl bekanntesten Relikt der Leipziger Malerei des Spätmittelalters hinaus, einem Madonnenbild italo-byzantinischen Typs mit dem Wappen der Leipziger Theologen- und Gelehrtenfamilie

53 Über öffentliche Entkleidungen als gerichtlich verhängte Strafe siehe Reallexikon (Anm. 17), Bd. 5 (1967), Sp. 736, mit Quellenangaben.

54 Siehe Wimpina, *Scriptorum insignium* (Anm. 38), S. 44 f. Eine genauere Auflistung von Thimes Schriften überlieferte Hank, *Silesiis indigenis* (Anm. 38), S. 169: „Inter opera, quae Posteritati reliquit, Primum est, *Recommendationum Liber*. Secundum est, *Orationum Liber ad Clerum*. Tertium est, in *Petri Lombardi Sententiarum Liber Secundum Commentarius magnus*. Quartum est, in *S. Matthaei Evangelium magnus Commentarius*.“

Wilde (Abb. 4).⁵⁵ Es gelangte aus den Epitaphbeständen der Nikolaikirche über Zwischenstationen ins Stadtgeschichtliche Museum.⁵⁶ Sein Rahmen stammt aus dem 19. Jahrhundert. Dessen originaler Vorgänger ist unbekannt. Wie dieses Tafelgemälde ursprünglich in ein Epitaph eingebunden war, lässt sich auch wegen der rückseitigen Parkettierung nicht mehr ermitteln.⁵⁷ Ebenso liefern Stepners fragmentarische Überlieferungen verschiedener Epitaphinschriften zu Trägern des



Abb. 4: „Meister der byzantinischen Madonna“: Apokalyptische Madonna italo-byzantinischen Typs zwischen Heiligen, Gemälde vom Epitaph Wilde, 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, ölhaltige Tempera auf Holz; Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

55 Vollständige Bearbeitung des Gemäldes bei Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 166-184. Rodekamp, Leipzig original (Anm. 20), S. 87 f. (knappe Zusammenfassung); ferner: Vergessene Altdeutsche Gemälde (Anm. 4), Nr. 8, S. 44-47.

56 Vgl. die ausführliche Provenienzforschung bei Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 167-170.

57 Siehe Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 166 f.

Familiennamens Wilde keinen Aufschluss darüber.⁵⁸ Der namentlich unbekannte Maler erhielt nach diesem Bild den Notnamen „Meister der byzantinischen Madonna“.⁵⁹ Da das Gemälde undatiert ist, bleibt zur Informationsgewinnung zunächst kein anderer Weg, als die das dargestellte Wappen tragende Familie Wilde genealogisch zu durchleuchten.

Weil der Kniende die Tonsur und ein weißes Superpellicium trägt, gilt es, besonders nach Geistlichen in dieser Familie zu suchen. Das Superpellicium wurde den Klerikern bereits bei ihrer ersten Weihe vom Bischof angelegt. Es verrät nicht den speziellen Rang des Trägers.⁶⁰

Unter den Leipziger Wildes hebt sich vor allem ein 1464 aus Triptis an der Orla zugezogener Johannes hervor. Auch er studierte in Leipzig, wurde Doktor der Rechte und ermöglichte sich damit eine Karriere in den kommunalen Kanzleien, deren Bedarf an akademisch Gebildeten ständig anwuchs. Nicht nur versah er Ämter in der Universität, sondern er war auch Schöffenschreiber, Oberstadtschreiber, Ratsherr und schließlich Bürgermeister (zwischen 1483 und 1506). Er war albertinischer Rat sowie Gläubiger von Herzog Georg und starb 1506 in angesehener gesellschaftlicher Stellung.⁶¹ Da er kein Kleriker war, kann das Epitaph nicht für ihn bestimmt gewesen sein.

Es gelang jedoch archivalisch, mindestens fünf Söhne aufzuspüren. Drei davon, die alle eine Tonsur erhalten hatten, nämlich Udalricus, Wilhelm und Basilius, starben nicht vor 1533.⁶² Der Tod von Basilius ist sogar erst 1556 bezeugt.⁶³ So spät kann das Madonnenbild nicht entstanden sein. Eine Gedenkfunktion für diese drei Söhne kommt deshalb nicht in Frage.

58 Um die Verbindung zu Steppers Inschriftenzitate bemühte sich zuerst Gurlitt, Bau- und Kunstdenkmäler (Anm. 9), Heft 17 (1895), S. 21. Siehe Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), besonders S. 170, Quellenzitate mit Kommentierungen: Anm. 875-887.

59 Eingeführt von Flechsig, Sächsische Malerei (Anm. 10), Lieferung 1 (1908), S. 5 f. ferner Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 406-414; Ritschel, Motivgut (Anm. 22), S. 121; Ritschel, Cranachunabhängige Retabelgemälde (Anm. 13), S. 258-262.

60 Zum historischen Gebrauch des Superpelliciums siehe Joseph Braun, die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik, Freiburg 1907, S. 85-88. Es wurde bei allen liturgischen Handlungen außer bei der Messe über den übrigen Gewändern getragen.

61 Umfassende Zusammenstellung der biographischen Belege bei Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 170f. Siehe ferner Steinführer, Leipziger Rat (Anm. 19), besonders S. 89 (mit einer Zusammenstellung verstreuter Hinweise aus vorausgegangener Literatur), 19, 22, 57, 58, 122-127.

62 Quellenbelege bei Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 172 f.

63 Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 173 f., besonders Anm. 921.

Aus einem Loblied Hermann von dem Busche aus dem Jahre 1504 auf den Juristen Johannes Wilde, ihren Vater, geht hervor, dass dieser zudem einen Sohn namens Hilarius hatte. Hilarius wird in dieser Schrift als hochbegabt und mit Fähigkeiten in der Sprache und dem Studium der antiken Schriften beschrieben, obschon er vierzehnjährig an der Pest verstorben sein soll. Weiter geht ohne genauere Mitteilung hervor, dass er ein Epitaph erhalten hatte,⁶⁴ möglicherweise nur eine Schrifttafel. Das Madonnenbild kommt dafür nicht in Betracht, denn der Betende ist ein Geistlicher. Weil ein Erinnerungsmal der anderen Söhne bei von dem Busche nicht erwähnt ist, müssen alle Vier 1504 noch gelebt haben.

Dies ist für die überaus spärlichen Überlieferungen zu einem weiteren Bruder von Bedeutung, der nach dem Vater gleichermaßen Johannes Wilde hieß. Seine Einschreibung an der Universität Leipzig ist im Wintersemester 1497 zu finden. Gemeinsam mit Basilius hatte er 1496 vom Bischof von Merseburg die Tonsur erhalten.⁶⁵ In den ab 1515 überkommenen Lehnsurkunden wird er wie gleichfalls der bereits tote Hilarius unter den beerbten Brüdern (Basilius, Udalricus und Wilhelm) nicht genannt. Deshalb dürfte der Kleriker, Johannes Wilde der Jüngere, zwischen 1504 und 1515 verstorben sein.⁶⁶ Das Epitaphbild wird sich also auf diesen der Wildebrüder beziehen.

Wegen der Ikonographie gibt es jedoch nach Einblick in die Überlieferungen über Basilius Wilde gute Gründe, anzunehmen, dass dieser wesentlichen Einfluss auf den Inhalt des Madonnenbildes nahm. Basilius hatte sich vor dem Erhalt der Tonsur wie seine Brüder 1494 an der Leipziger Universität eingeschrieben, wurde 1500 Baccalarius und 1503 Magister.⁶⁷ 1507 ist er an der Universität Bologna nachzuweisen⁶⁸ und 1511 als Doctor decretorum in den Akten des Erzbischofs von Siena.⁶⁹ Zu dieser Zeit war er, wie daraus hervorgeht, bereits Kanoniker von Zeitz. Als Domherr von Merseburg wurde er spätestens 1517 Kanzler des Bischofs und damit dessen administrativer Stellvertreter. 1518 wurde er zum Diakon sowie 1520 zum Presbyter geweiht. Als geweihter Priester konnte er Dekan des Kollegiatstifts St. Peter und

64 Hermann von dem Busche, *Hermannii Buschii Pasiphili poete non incelebris humani – ores litteras in famigeratissima: niminatissimaque Lipsensi Academia: publice docentis Epigrammatum Liber Tercius*, 1504, o. S. Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), S. 174, besonders Anm. 926.

65 Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), S. 174.

66 Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), S. 175.

67 Erler, *Matrikel*, Bd. 2 (Anm. 27), S. 374, 399.

68 Ernst Friedlaender, *Carolus Malagola, Acta Nationis Germanicae universitatis Bononiensis ex Achetypus Tabularii Malvezzaiani*, Berlin 1887, S. 369.

69 Gustav C. Knod, *Deutsche Studenten in Bologna 1289–1562*, Berlin 1899, S. 632 f. Jacques Vincent Pollet, *Julius Pflug. Correspondance*, Bd. 1 (1510–1539), Leiden 1969, Anm. 1, S. 458.

Paul in Zeitz werden, ein Amt, das er seit 1521 innehatte.⁷⁰ Basilius Wilde war für eine ertragreiche geistliche Laufbahn auf klerikal bedeutsame Orte und Einflusssphären konzentriert. Dabei musste ihm zwangsläufig eine bildhafte Glaubensvermittlung begegnet sein, die anspruchsvoller als gemeinhin war, auch wenn er selbst als Gelehrter dieser weniger bedurfte.

Ohne solche Impulse wäre das Madonnenmotiv, das sich eng an ein römisches Gnadenbild anschließt, in unserer Region nicht vorstellbar. Es wurde hier mit gewohnten anmutenden Heiligenfiguren verbunden. So gibt sich die heilige Barbara wiederum durch Kelch und Hostie, den Symbolen für die letzte Kommunion, als Sterbeheilige zu erkennen.⁷¹ Ihr Fingerzeig macht deutlich, dass der Verstorbene ihrer Schutzherrschaft bedarf.

Das Beil in der Hand des männlichen Heiligen ist sowohl das Attribut des heiligen Joseph als auch des heiligen Matthias, dessen Habitus in der Regel apostolisch wirkt. Gegen eine Darstellung von Joseph spricht, dass dieser im Spätmittelalter üblicherweise als älterer Mann wiedergegeben wurde,⁷² hier jedoch jung ist. Seine Kleidung erinnert zu dieser Zeit an die Straßenkleidung eines Handwerkers, zu der oft Schuhe oder Sandalen getragen worden sind. Deshalb wird mit dem zeitlos gekleideten Barfüßigen der Apostel Matthias gemeint sein, dessen Verehrung von volkstümlichen Auferstehungsriten im Rheinland bekannt ist.⁷³

Das ganzfigurige Marienbild folgt dem Madonnenotyp der halbfigurigen Hodegetria byzantinischen Ursprungs.⁷⁴ In Italien besaßen byzantinische Importikonen vor allem im 13. Jahrhundert ein hohes Ansehen, weshalb es in der Folgezeit zu zahlreichen Nachahmungen kam, die in öffentlichen Sakralräumen präsentiert wurden.⁷⁵

70 Quellenbelege zur Karriere von Basilius Wilde in Merseburg und Zeitz bei Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 172-174, besonders Anm. 912-921.

71 Siehe Anm. 34.

72 Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7, Freiburg i. B. 1974, Sp. 212. Die seltenen Abweichungen von der Darstellung als bärtiger, älterer Mann deuten hingegen auf ein Kryptoporträt oder ein religiöses Identifikationsporträt, siehe Brigitte Heublein, Der „verkannte“ Joseph. Zur mittelalterlichen Ikonographie des Heiligen im deutschen und niederländischen Kulturraum, phil. Diss. Bochum 1998, besonders S. 197-199. Andererseits zählt auch Joseph zu den Sterbepatronen, siehe Kerler, Patronate (Anm. 34), S. 358; Dietmar Bader, Hans-Otto Mühleisen, Josef, Patron vom guten Sterben, in: Der heilige Josef. Theologie, Kunst, Frömmigkeit, Bozen 2008, S. 237-240. Außerdem würde er zum Madonnenmotiv als Nährvater des Christuskindes passen und er ist zugleich ein Keuschheitssymbol, siehe ebd., Sp. 212. Zu früheren Interpretationen als heiliger Joseph: Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 176, besonders Anm. 938, 942.

73 Ikonographie, Bd. 7 (1974) (Anm. 72), Sp. 603.

74 Umfassende Betrachtungen zur Ikonographie des Madonnenmotivs bei Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 177-181.

75 Zu Importen und Nachahmungen in Italien siehe Gerhard A. Wellen, Theotokos. Eine ikonographische Abhandlung über das Muttergottesbild in frühchristlicher Zeit, Utrecht/Antwerpen 1961, S. 205-208;

Beispiele gab es in vielen italienischen Städten, so in Siena und Bologna,⁷⁶ wo sich Basilius Wilde nachweislich aufgehalten hatte. Ihre schwere Unterscheidbarkeit von den Originalen führte zur Bezeichnung „italo-byzantinischer Typ“, auch weil das Motiv nördlich der Alpen Verbreitung fand.⁷⁷

Der motivische Ursprung der Leipziger Madonnenfigur wird am deutlichsten am Gnadenbild in Santa Maria del Popolo in Rom⁷⁸ (Abb. 5) sichtbar. Dieses Bild aus dem 13. Jahrhundert ist eine Kopie des byzantinischen Marienbildes in der Chiesa del Carmine in Siena⁷⁹ mit einigen Abweichungen. Die Übereinstimmungen der Leipziger mit der römischen Madonna sind bis zur Gürtellinie größer als zu allen übrigen bekannten „italo-byzantinischen“ Marienbildern. Ein geringer Unterschied ist, dass die Gottesmutter in Santa Maria del Popolo zwei Fingerringe und keinen Stern auf der Schulter trägt. Man könnte glauben, der Maler selbst sah das Vorbild in Rom. Ansonsten zeigen sich jedoch in seinem gesamten Oeuvre keinerlei Berüh-

Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Leipzig 1990, S. 369-373. Beispiele auch bei Hellmut Hager, *Die Anfänge des italienischen Tafelbildes*, München 1962, S. 44-47. Zur postumen Präsentation und Inszenierung römischer Mariengnadenbilder: Johanna Weißenberger, *Römische Mariengnadenbilder 1473-1590: Neue Altäre für alte Bilder. Zur Vorgeschichte der barocken Inszenierungen*, phil. Diss., Heidelberg 2007, passim.

- 76 Siehe Clemens M. Henze, *Lucas der Muttergottesmaler. Ein Beitrag zur Kenntnis des christlichen Oriens*, Leuven 1948, S. 100; Belting, *Bild und Kult* (Anm. 75), besonders S. 373, 379, 382-385.
- 77 Siehe Hans Aurenhammer, *Marienkone und Marienandachtsbild*, in: *Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft* 4 (1955), passim; Peter Strieder, Hans Holbein d. Ä. und die deutschen Wiederholungen des Gnadenbildes von Santa Maria del Popolo, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 22 (1959), passim. Die Verbreitung bestimmter italo-byzantinischer Madonnentypen erfolgte im 14. und 15. Jahrhundert auch schon nach Böhmen, vgl. Eberhard Wiegand, *Die böhmischen Gnadenbilder*, Würzburg 1936, S. 1 f., 41 f., ferner Henze, *Lucas* (Anm. 76), S. 100. Zur Verbreitung in Bayern vor dem Barock siehe auch Torsten Gebhard, *Die marianischen Gnadenbilder in Bayern*, in: *Kultur und Volk*, Festschrift für Gustav Gugitz, Wien 1954, S. 93-104. Zur europaweiten Verbreitung Weißenberger, *Mariengnadenbilder* (Anm. 75), S. 50.
- 78 Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien 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. 103 f., 133; Georg Schellbert, *Santa Maria del Popolo*, in: *Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, Petersberg 2007 (*Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte* 43), S. 177 f. Zur Geschichte des Bildes siehe Hager, *Anfänge* (Anm. 75), 1962, S. 47; Irene Hueck, *Der Maler der Apostelszenen im Atrium von Alt-St. Peter*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 14 (1969), Heft 2, S. 142 f., Anm. 34 (mit ausführlicher historischer Literatur). Komplexe Bearbeitung des Gnadenbildes, seiner Geschichte und kultischen Verwendung mit umfassender Auflistung von Quellen und Literatur bei Weißenberger, *Mariengnadenbilder* (Anm. 75), besonders S. 38-59, Katalog S. 99-103.
- 79 Belting, *Bild und Kult* (Anm. 75), S. 381, Abb. 386. Für das Motiv spielte ebenso ein Kultbild in Santa Maria Maggiore in Rom eine Rolle, siehe Bram Kempers, *The Pope's two bodies. Julius II, Raphael and Saint Luke's virgin of Santa Maria del Popolo*, in: *Analecta Romana Instituti Danici* 35 (2004), S. 156.



Abb. 5: Italo-byzantinisches Gnadensbild, 13. Jahrhundert, Tempera auf Holz, Santa Maria del Popolo in Rom

rungen mit der italienischen Kunst.⁸⁰ Dies spricht für die Arbeit nach einer getreuen Kopie, vielleicht einer Graphik.⁸¹ Es muss sich aber um eine bewusste Übernahme des Motivs gehandelt haben, deren Grund in der Wichtigkeit der italo-byzantinischen Marienbilder zu suchen ist. Denn auch den italienischen Nachbildungen wurde die Bedeutung der byzantinischen Vorgänger auferlegt und dabei glauben gemacht, es handele sich um Wunder bewirkende Originale.⁸²

80 Siehe Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), besonders S. 178; Ritschel, Cranachunabhängige Tafelgemälde (Anm. 13), S. 260.

81 Zu den italienischen Nachbildungen des Gnadensbildes siehe Corrado Ricci, *La Madonna del Popolo di Montefalco*, in: *Bollettino d'Arte del Ministro della pubblica Istruzione*, 4 (1924/25), Bd. 1, S. 97-102; Anna Cavallaro, *Il rinnovato culto delle icone nella Roma delle Quattrocento*, in: Antonio Jacobini, Mauro della Valle (Hrsg.), *L'Arte di Bisanzio e l'Italia al tempo dei Paleologi (1261-1453)*, Roma 1999, S. 285-295. Bekanntlich gab es beispielsweise von der „Schönen Maria“ Albrecht Altdorfers in Regensburg (um 1519), die eine Variation eben dieses italo-byzantinischen Madonnentyps darstellt (Regensburg, Kollegiatstift St. Johann), graphische Blätter, die in Umlauf gebracht wurden.

82 Siehe Gisela Kraut, *Lukas malt die Madonna, Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Trier 1986, S. 10 f. Belting, *Bild und Kult* (Anm. 75), besonders S. 350, 352, 370, 373, 382-390. Zur Wunder- und Kultlegende in S. Maria del Popolo siehe Christian Hielsen, *Le chiese di Roma nel*

Dementsprechend hatte Papst Sixtus IV. die Madonna in Santa Maria del Popolo 1478 als authentisches Lukasbild bestätigt und dazu einen Ablass gewährt.⁸³ Dem Gnadenbild wurde Macht über die Pest, die Dämonen, Schlachtenverläufe sowie das Erringen von Siegen zugesprochen.⁸⁴ Bereits das verschollene Urbild aus dem Blindenasyll der Wegführer in Konstantinopel galt als Lukasbild, dem die Gottesmutter selbst ihre Gnade verliehen haben soll.⁸⁵ Nach den Legenden hatte der Evangelist Lukas Maria gemalt und mit Hilfe einer Vision ihr wahres Abbild geschaffen.⁸⁶ Deshalb kam den Madonnen nach dem genannten byzantinischen Bildschema, eingeschlossen das Leipziger Beispiel, der Status eines wahren Abbildes Mariae zu.⁸⁷ Durch das Vorbild in Santa Maria del Popolo war zugleich die Aussicht auf Sündenvergebung angesprochen. Man kann sich vorstellen, mit welchem enormen Wert sowohl der Tote als auch alle, die das Epitaphgemälde sahen, dadurch in Berührung gebracht wurden.

Eine besondere thematische Verbindung zu einem Epitaph erhielt die Madonnenfigur durch die Hinzufügung von Strahlenkranz und Mondsichel. Das sind die Motive des apokalyptischen Weibes, die im Mittelalter auf Maria mit dem Christuskind übertragen wurden.⁸⁸ Sie führten zur Sinngebung des Typus „apokalyptische Madonna“, der sich wegen seiner mehrschichtigen Ikonographie nicht nur für Epitaphe eignete. Das apokalyptische Weib ist nach der Offenbarung des Johannes (Apoc 12) nicht nur die Bezwingerin des Teufels, sondern auch eine Vorbotin des Weltuntergangs und Weltgerichts, das Lebende und Tote richtet (Apoc 20, 11-15). Die Übertragung auf Maria macht sie zu einem Endzeitmotiv.

medio evo. *Catalogi ed appunti*, Firenze 1927, S. 150 f. Weissenberger, *Mariengnadenbilder* (Anm. 75), Katalog, S. 100. Zudem waren die „ikonischen Darstellungen der Hauptprotagonisten der christlichen Heilsgeschichte“ byzantinischen Ursprungs bereits seit der Frühzeit kontinuierlich feste Bestandteile des römischen Bilderkults, siehe Gerhard Wolf, *Das frühe Bild*, in: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 2005, Heft 2, besonders S. 59-64.

83 Zusammenfassend dazu Belting, *Bild und Kult* (Anm. 75), S. 382; Weissenberger, *Mariengnadenbilder* (Anm. 75), S. 22 f., 50.

84 Weissenberger, *Mariengnadenbilder* (Anm. 75), besonders S. 51-53.

85 Zur Geschichte des Bildes und seinen Legenden: Belting, *Bild und Kult* (Anm. 75), S. 89; Dorothee Klein, *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*, Berlin 1933; Henze, *Lucas* (Anm. 76), S. 77-93; Wellen, *Abhandlung* (Anm. 75), S. 210-214; Hager, *Anfänge* (Anm. 75), S. 43; Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990, S. 141-143.

86 Die Legenden und ihre Verbreitung im Überblick bei Klein, *St. Lukas* (Anm. 85), S. 8-12; Henze, *Lucas* (Anm. 76), S. 39-69. Zur Legendenentstehung: Wellen, *Abhandlung* (Anm. 75), S. 208 f.

87 Zum Verständnis von Lukasbild und Legende im Mittelalter vgl. die Zusammenfassung in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Freiburg i. B. 1971, Sp. 119-122 (einschließlich Literatur und Quellenhinweise). Zur Legendenbildung und Authentizitätsglauben siehe Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, S. 267-280 (Beilagen). Zur Geschichte und Porträthaftigkeit der Lukasbilder: Belting, *Bild und Kult* (Anm. 75), S. 70-72.

88 Siehe *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Freiburg i. B. 1968, Sp. 147 f.

Ob das Rasenstück zu Füßen der Figuren Assoziationen zum „Hortus conclusus“ herstellen soll, muss offen bleiben. Es ist aber bemerkenswert, dass Maria ganz in der Art der byzantinischen Madonnen auf dem Oberarm einen Stern trägt. Dieser fehlt auf dem römischen Vorbild. Er ist ein Symbol der Jungfräulichkeit.⁸⁹ Eventuell sollte mit Hilfe dieses Jungfräulichkeitssymbols eine gedankliche Analogie zum Keuschheitsgebot zu Lebzeiten des Klerikers hergestellt werden.

Es liegt nahe, dass Basilius Wilde während seiner Italienaufenthalte auch in Rom war und das Madonnenmotiv aus Santa Maria del Popolo, in welcher Form auch immer, als Kopie mitbrachte. Bei solchen Überlegungen ist zu berücksichtigen, dass diese Kirche und ihr altes Gnadenbild ganz besondere Aufmerksamkeit erregt haben müssen, als der von schwerer Krankheit genesene Papst Julius II. den Chor um 1511 als Grabkapelle ausstatten ließ,⁹⁰ wobei ergänzend auch auf die Wirksamkeit des alten Madonnenbildes gesetzt worden sein soll.⁹¹ Dadurch dürfte das Gnadenbild auch in Verbindung mit dem Tod und dem Totengedächtnis bekannt geworden sein. Santa Maria del Popolo war zudem eine bevorzugte Gnadenstätte deutscher Rompilger.⁹² Das Madonnenmotiv wurde nördlich der Alpen beliebt und nach verschiedenen Vorlagen variiert.⁹³ Nach dem Wildeschen Epitaph wurde es vom selben Meister an einem Retabel im Merseburger Dom⁹⁴ sowie im Kanzelrelief verwendet. Dabei könnte Basilius Wilde als Domherr und Kanzler des Bischofs ebenfalls eine Rolle gespielt haben.⁹⁵

Zieht man in Betracht, dass Johannes Wilde der Jüngere zwischen 1504 und 1515 verstorben sein muss und sich für seinen Bruder Basilius Italienaufenthalte zwischen (Walpurgis) 1507 und Weihnachten 1509 in Bologna sowie zwischen 1511 bis spätestens Weihnachten 1513 in Siena rekonstruieren lassen, dann kommt als Entstehungszeit des Gemäldes das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Frage.⁹⁶

89 Wladimir Lossky, Leonid Ouspensky, *The meaning of icons*, Crestwood 1982, S. 81.

90 Nicole Riegel, *Capella Ascanii-Coemeterium Julium. Zur Auftraggeberschaft des Chors von Santa Maria del Popolo in Rom*, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 30 (1995), S. 193-219; Christoph Luitpold Frommel, *Guilio II e il coro di Santa Maria del Popolo*, in: *Bollettino d'arte* 6 (2000), Nr. 112, S. 1-34.

91 Kempers, *The Pope's* (Anm. 79), besonders S. 138-139, 142-144, 154-159.

92 Strieder, *Hans Holbein d. Ä.* (Anm. 77), S. 265 f. Beispielsweise notierte der Nürnberger Nikolaus Muffel 1452 nach dem Besuch der Kirche: „Item in der kirchen Maria del popolo ... do ist gar ein andechtig unser frauen pild, das sand Lucas gemacht hat, sol ir gleich sein ...“, zitiert nach Buchowiecki, *Handbuch* (Anm. 78), Bd. 3, S. 104.

93 Siehe Anm. 77.

94 Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), Nr. 18, S. 222-231.

95 Ritschel, *Cranachunabhängige Retabelgemälde* (Anm. 13), S. 259-261.

96 Vgl. weitere biographische Details und entsprechende Rekonstruktionen bei Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), S. 173, 175, 184.



Abb. 6: „Meister der byzantinischen Madonna“: Marienkrönung zwischen Heiligen, Gemälde vom Epitaph des Universitätsgelehrten Nikolaus Celer ((Zeler, Zehler, Zceler), 1516, ölhaltige Tempera auf Holz; Stadtgeschichtliches Museum Leipzig

Dass Kleriker sich, selbst ohne Verwandtschaft, um die Errichtung eines Epitaphs für einen anderen Geistlichen kümmerten, ist in Leipzig direkt belegt.

So verrät die von Stepner aus der Nikolaikirche überlieferte Inschrift, die dem Epitaphgemälde des Meisters der byzantinischen Madonna für Nikolaus Celer (Zeler, Zehler, Zceler) im Stadtgeschichtlichen Museum (Abb. 6)⁹⁷ sicher zu zuordnen ist, dass sich der Bischof von Merseburg, Adolf von Anhalt, direkt um den Auftrag gekümmert hatte:

⁹⁷ Vollständige Bearbeitung des Gemäldes bei Ritschel, Tafelmalerei (Anm. 1), S. 184-192; Rodekamp, Leipzig original (Anm. 20), S. 88; Vergessene Altdeutsche Gemälde (Anm. 4), Nr. 9, S. 48.

„Ven. viro Dno. NICOLAO CELER, Vratislaviensium Artium & Philosophie Magistro & sacris literis graviter erudito hujus edis sacris olim predicatori beneficiato cum nuper An. 1516 XXIII die Augusti repentina morte infestatus decessisset, Reverendissimus in Christo Pater & illustris Princeps Dn. ADOLPHUS, Episcopus Merseburgensis, Princeps ab Anhalt & c. hoc Epitaphium fieri curavit, cuius Animae DEUS OPT. MAX. propitari dignetur, Amen“⁹⁸

Auch Adolf von Anhalt war als Kanzler der Universität verbunden. Nikolaus Celer aus Breslau schrieb sich 1477 in Leipzig ein.⁹⁹ Nach der Magisterwürde bekleidete er als Cursor und Sententiarius Lehrämter im Studiengang Theologie.¹⁰⁰ Bis 1513 ist er zwar lückenhaft, doch vielfach unter den Prüfern der Baccalaren erwähnt.¹⁰¹ Er wurde zweimal Dekan sowie 1498 Rektor.¹⁰² Die Matrikel erwähnt ihn in weiteren Beamtenfunktionen, letztmalig 1515.¹⁰³ Er gehörte zeitweilig dem Liebfrauenkolleg an.

Dieser Werdegang rührt besonders an, denn Celer wurde bei der Ernennung zum Baccalarius unter den pauperes aufgezählt.¹⁰⁴ Das heißt, ihm waren am Beginn seiner akademischen Laufbahn keine kontinuierlich ausreichenden materiellen Verhältnisse beschieden. So startete er arm oder sachlicher ausgedrückt, mittellos. Es ist zu vermuten, dass ihm ein Wappen erst später verliehen wurde. Der Buchstabe W in seinem Wappen ist wahrscheinlich dem Wappen von Breslau entnommen worden.¹⁰⁵ Die Inschrift des Epitaphs, das noch 1721 in der Nikolaikirche erwähnt wurde,¹⁰⁶ pries ihn als Magister der Künste und der Philosophie sowie als schriftgelehrten Theologen. Beate Kusche wies auch auf sein Rektorenamt in der Thomasschule sowie seine

98 Stepner, *Inscriptiones Lipsienses* (Anm. 16), Nr. 449, S. 129.

99 Erler, *Matrikel* (Anm. 27), Bd. 1, S. 311.

100 Erler, *Matrikel* (Anm. 27), Bd. 2, S. 13, 14.

101 Erler, *Matrikel* (Anm. 27), Bd. 2, S. 330, 343, 357, 359 f., 486.

102 Erler, *Matrikel* (Anm. 27), S. 339, 350, LXXXVIII.

103 Celer ist unter anderem als Visitator, Taxator, Claviger und Executator bei Visitationen genannt. Siehe Erler, *Matrikel* (Anm. 27), Bd. 2, S. 317, 348, 376, f., 455, 467, 493, 501 und 506.

104 Erler, *Matrikel* (Anm. 27), Bd. 2, S. 282. Biographische Rekonstruktionen bei Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), S. 187, 190, und Kusche „Ego collegiatus“ (Anm. 27), S. 767–769, ferner 181, 198, 217, 626, 679, 741, 847, 849 (mit detaillierteren Aussagen zur Kollegiatenzeit und Lehrtätigkeit als Theologe). Siehe auch die Datenauswahl bei Hein, Junghans, Professoren (Anm. 39), S. 154.

105 Diesen Gedanken brachte zuerst Gurlitt ins Spiel. Siehe *Bau- und Kunstdenkmäler* (Anm. 9), Heft 17 (1895), S. 25. Ausführlichere Überlegungen dazu bei Ritschel, *Tafelmalerei* (Anm. 1), besonders S. 187 f., ferner Anm. 1018 (weitere Literaturbelege).

106 Adam Friedrich Glafey, *Kern der Geschichte Des Hohen Chur- und Churfürstlichen Hauses zu Sachsen ...*, Frankfurt und Leipzig 1721, S. 1058. Glafey bemerkte über Celer, dieser habe „bey Adolph, Bischof von Merseburg, in ungemeinen Gnaden“ gestanden.

Predigertätigkeit in der Stadtkirche St. Nikolai hin. Ferner bezeugte die verlorene Inschrift seinen plötzlichen Tod im Jahr 1516 (s. o.).

Auf dem Epitaphbild ist der Kniende der Berufspatronin der Lehrer, Theologen und Philosophen, der Heiligen Katharina,¹⁰⁷ zu erkennen an Schwert und Buch,¹⁰⁸ anempfohlen. Katharinas demonstrative Präsentation des Buches, das gemäß ihrer legendären Leistungen ein Symbol für Gelehrsamkeit, Weisheit und Predigt ist,¹⁰⁹ stellt Bezüge zum Wirken des verstorbenen Gelehrten her. Da Maria ihren Blick mit zusammengelegten Händen auf ihn herabsenkt, erscheint sie als Celers Fürbitterin. Durch das gelöste Haar und das Weiß des Mantels wird nach mittelalterlichem Verständnis ihre Jungfräulichkeit betont. Wiederum muss an eine Analogie zum Keuschheitsgebot auf Celers Lebensweg gedacht werden. Die heilige Barbara tritt folgerichtig als Schutzherrin des vom plötzlichen Tod Bedrohten auf.¹¹⁰

Durch die Krönung nach ihrem irdischen Ableben¹¹¹ wird Maria zur Himmelskönigin, in einer Sphäre, die für das Leben nach dem Tod bedeutsam ist.¹¹² Goldgrund und Engel erinnern daran. Maria ist innerhalb der Krönungsdarstellung durch Christus und Gottvater unter der schwebenden Taube, dem heiligen Geist,¹¹³ als Ecclesia, die Kirche, zu identifizieren,¹¹⁴ als deren Verkörperung sie im Mittelalter galt. Sie steht hier unter dem Schutz der Dreifaltigkeit. Christus und Gottvater tragen Zepter, Reichsapfel sowie die Kronen von Papst und Kaiser. Das

107 Ikonographie, Bd. 7 (1974) (Anm. 72), Sp. 290; Catherine Guyon, *Sainte Catherine en images: contribution à l'étude de l'iconographie de sainte Catherine d'Alexandrie au Moyen Age*, in: *Annales de l'Institut de l'histoire de l'art*, 2, S. 34; Peter Schill, *Ikonographie und Kult der heiligen Katharina von Alexandrien im Mittelalter*, phil. Diss., München 2005, S. 69.

108 Guyon, *Sainte Catherine* (Anm. 107) S. 49–51.

109 Synthia Stollhans, *Saint Catherine of Alexandria and her book in italian art*, in: *Source 26* (2007), Heft 3, passim.

110 Siehe Anm. 34.

111 Zur Erschließung aus den Quellen siehe Ernst Guldán, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz/Köln 1966, S. 81; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Freiburg i. B. 1970, Sp. 671.

112 Sie ist deshalb ein beliebtes Thema für Epitaphe, vgl. *Reallexikon* (Anm. 17), Bd. 5 (1967), Sp. 892, 893 f.

113 Dies entspricht einem seit dem 15. Jahrhundert üblichen Typus, vgl. Karl Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Freiburg i. Br. 1928, S. 571 f. Erika Lengnick, *Ein Beitrag zur Ikonographie der Marienkrönung*, phil. Diss. Marburg 1949, S. 141 f., 156 f. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. 2, Paris 1957; *Iconographie*, Bd. 2 (1970), Sp. 647; Ingrid Flor, *Glaube und Macht. Die mittelalterliche Bildsymbolik der trinitarischen Marienkrönung*, Graz 2007, passim.

114 Guldán, *Eva und Maria* (Anm. 111), S. 80; *Theologische Traditionslinien dieser Exegese und deren Ausformung im Spätmittelalter vor allem hergeleitet von Ingrid Flor, Hans von Judenburg II. Die trinitarische Marienkrönung. – Zur Entfaltung eines neuen ikonographischen Themas*, in: Götz Pochat und Brigitte Wagner (Hrsg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa*, Graz 1990, S. 233–236; Flor, *Glaube und Macht* (Anm. 113), besonders S. 13–72; ferner: *Vergessene Altdeutsche Gemälde* (Anm. 4), S. 48.

heißt, Ecclesia, der Kirche, wurde der höchste Segen der himmlischen und irdischen Mächte zuteil.¹¹⁵

So konnte das Totengedenken für einen Universitätsgelehrten auch dazu beitragen, kirchenpolitische Anschauungen zu verbreiten. Das Motiv der trinitarischen Marienkrönung eignete sich dafür ganz besonders. Es betonte die Stellung der Kirche von Gottesgnadentum und demonstrierte unter diesem Umstand eine Legitimation entsprechend ausgerichteter politischer Macht. Nicht zum ersten Mal hatte das Motiv in der Geschichte dazu gedient, durch die bildhafte Verbindung von Maria-Ecclesia mit Gottvater, Sohn und heiligem Geist die Einheit der römischen Kirche vor drohender Kirchenspaltung zu symbolisieren.¹¹⁶ Dem Auftraggeber des Epitaphs, Bischof Adolf von Anhalt, der bekanntermaßen ein hartnäckiger Vertreter des alten Glaubens blieb, musste das an der Schwelle zur Reformation ein dringliches Anliegen gewesen sein.

Wie an Hand der vorgestellten Auswahl zu sehen ist, bieten die Leipziger Bestände an Tafelgemälden einen repräsentativen Anteil der üblichen Epitaphbildvarianten.

Es liegen direkte, indirekte und äußerst hintergründige Bezugnahmen auf den Tod und den Verstorbenen, Bildkompositionen mit Namens-, Todes- und Berufspatronen sowie Beispiele mit und ohne Wappen, Figurenreihen und szenische Darstellungen vor.

Das zahlreiche Vorkommen von Epitaphgemälden an einem Ort ist in Sachsen einmalig und im gesamten deutschsprachigen Raum seltener vorzufinden als beispielsweise Häufungen von Retabelgemälden. Gewohnter sind skulptural figurierte Gedächtnismale. Die Entstehung von Epitaphen mit Gemälden setzte nicht nur eine begüterte Schicht privater Auftraggeber voraus, sondern entsprechende Bestellmöglichkeiten in Malerwerkstätten, wofür kurze Wege den Vorzug erhielten. Unter diesen Umständen dürfen wir hier von einer Spezialisierung innerhalb eines weiträumigen Umkreises sprechen.

Es ist von großem Wert, dass es Leipziger Beispiele in so hohem Maße in sich haben und oftmals durch eine vielschichtige und hinter sinnige Ikonographie einen außergewöhnlichen geistigen Ursprung reflektieren, den wir den Gelehrten der Universität zu verdanken haben.

115 Zu dieser speziellen Bedeutung der „Marienkrönungen“ Lengnick Beitrag (Anm. 113), S. 60 f., 64.

116 Dies wurde infolge des Großen abendländischen Schismas besonders auffällig. Flor, Glaube und Macht (Anm. 113), besonders S. 89, 119-121.