

TAFELMALEREI, MALER UND MALERWERKSTÄTTEN

von Iris Ritschel

Die heute fraglos zur Kunst des Spätmittelalters zählende Tafelmalerei entstand normalerweise in handwerklich hochqualifizierten Werkstätten und war vorwiegend zweckgebunden. Tafelgemälde wurden hauptsächlich zur Bebilderung von Altaraufsätzen und Totengedächtnismälern in den Kirchen in Auftrag gegeben, wengleich in jener Zeit auch der Bedarf an Porträts und Privatgemälden im Dienste individueller Frömmigkeit wuchs. Zudem führten die Bedürfnisse der Klostergeistlichkeit zu speziellen, den Blicken der Öffentlichkeit oftmals entzogenen Bildformen, die noch unvollständig erforscht sind. Vor allem Altaraufsätze und Epitaphe erklären, warum damals für Tempera- und Ölmalerei sowie die Mischformen daraus Holztafeln als Bildträger verwendet wurden. Die Bezeichnung Tafelmalerei ist darauf zurückzuführen.

Als Auftraggeber für Altaraufsätze dominierten kirchliche und weltliche Körperschaften mit ihren gemeinschaftlichen finanziellen Mitteln, Privatbestellungen hingegen setzten persönlich oder familiär wohlhabende Interessenten voraus. Diese waren gehäuft unter den städ-



Abb. 238: Verkündigung an Maria, Gemälde von einem unbekanntem Maler, Gegenseite von Abb. 239, ehemals Dominikanerkloster zu Leipzig, Tempera auf beidseitig mit Leinwand bezogener Eiche, um 1400 (Universität Leipzig, Kustodie)

tischen Eliten zu finden. Deshalb sind aus und in Leipzig neben Altartafeln auch Epitaphgemälde überliefert.⁵²⁷ Diese wurden in das Totengedenken einbezogen und sollten die Fürbitte für den Verstorbenen anregen.

Noch bis in das vorletzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts haben sich in Leipzig Relikte der Tafelmalerei nur spärlich erhalten. Daher ist anzunehmen, dass die Gemäldeherstellung am Ort von bescheidenem Ausmaß war. Verfall und Einbußen können sich hier wie im Umland⁵²⁸ nicht in so gravierender Weise oder sogar gezielt nach den Entstehungszeiten der Kunstwerke gerichtet haben, auch wenn mit länger zurückliegenden Ursprüngen das Verlustrisiko mehr und mehr stieg. Dieser karge Bestand ist bis auf punktuelle Auseinandersetzungen, die Widersprüche und offene Fragen hervorbrachten, noch nicht hinreichend erforscht. Erschwerend wirkt, dass die bildende Kunst in Europa um 1400 von einer Gleichartigkeit gezeichnet war, hinter der regionale Unterschiede mitunter bis zur Unkenntlichkeit zurücktreten. Nicht überall ist das Ausklingen dieses Stilphänomens, das unter anderem „Internationale Gotik“ genannt wird, zeitlich scharf abzugrenzen. Dafür mangelt es oftmals an eindeutigen Datierungen der Kunstwerke. Gerade die in Leipzig erhaltenen frühen Belege der Tafelmalerei sind hiervon betroffen.

Großer Bekanntheit erfreut sich eine doppelseitig bemalte Gemäldetafel aus der Dominikanerkirche St. Pauli,⁵²⁹ der späteren Universitätskirche. Ihre Zweckbestimmung ist unbekannt. Sie zeigt die Verkündigung an Maria und auf der Gegenseite einen schreibenden Dominikaner, der von der Gottesmutter mit dem „vas electionis“, dem Gefäß der Erwählung,



Abb. 239: Schreibender Dominikaner und Gottesmutter mit dem „vas electionis“, Gemälde von einem unbekanntem Maler, Gegenseite von Abb. 238, ehemals Dominikanerkloster zu Leipzig, Tempera auf beidseitig mit Leinwand bezogener Eiche, vor 1400 (Universität Leipzig, Kustodie)

inspiriert und legitimiert wird. Dieser Gehalt bestätigt die ursprüngliche Verankerung der Tafel im Dominikanerkloster und seiner Kirche,⁵³⁰ unabhängig von der entstandenen Verbindung zur Universität. Ob sie aber in Leipzig oder außerhalb bestellt wurde, bleibt unklar, weil es an einer sicheren Vergleichsbasis fehlt. Die umsichtigen Forschungen Rudolf Hiller von Gaertringens führten unter anderem zur Feststellung beträchtlicher stilistischer und maltechnischer Unterschiede auf beiden Tafelseiten. Daraus folgt die Entstehung des Verkündigungsbildes um 1400. Die Bemalung der Gegenseite muss jedoch älter sein und stammt eventuell von einem Maler der Vorgängergeneration.⁵³¹ Trotz weitreichender Ausschöpfung der gebotenen Untersuchungsmethoden durch Hiller von Gaertringen bleibt diese Tafel für die Charakterisierung damaliger Malerei in Leipzig vorläufig ein Rätsel.

Auf den ersten Blick ebenfalls irritierend gestaltet sich die zeitliche Einordnung von zwei Tafelgemälden mit Kreuzigungen,⁵³² die Epitaphe gewesen sein dürften, deren Inschrifttafeln allerdings verloren sind. Sie wurden Nikolaus Eisenberg zugeschrieben, der inschriftlich als *moler zu Leÿpczk* und Schöpfer der Glockenritzzeichnung von 1460 in Elstertrebnitz belegt ist.⁵³³ Auch die Glocke „Gloriosa“ (→ Abb. 205) der Leipziger Thomaskirche bestätigt ihn 1477 inschriftlich als Ritzzeichner.⁵³⁴ Ebenso werden ihm weitere, zu diesen unterschiedliche Glockenritzzeichnungen in Mitteldeutschland zugeschrieben.⁵³⁵ Seine biographischen Daten,⁵³⁶ aus verschiedensten Überlieferungen übernommen, bedürfen allerdings noch einer systematischen Sichtung und kritischen Überprüfung nach den Archivquellen. Unstimmigkeiten in den bisherigen Nachzeichnungen seiner Biographie verweisen auf diese Notwendigkeit. Für

die Zuschreibung der beiden Gemäldetafeln können nur die beiden gesicherten Glockenritzzeichnungen ausschlaggebend sein. Gäbe es nicht ihre sichere Datierung, dann würde man sie wegen ihrer Altertümlichkeit in etwa dem Ausklingen der „Internationalen Gotik“ um 1430/40 zuordnen. Ähnliches trifft auch auf die beiden Gemäldetafeln zu, die zahlreiche, nahe Bezüge zu den Glocken bis hin zu Motivübereinstimmungen aufweisen. Deshalb ist ihre Entstehung nach der Jahrhundertmitte und ihr Zusammenhang zu Nikolaus Eisenberg⁵³⁷ keinesfalls abwegig, auch wenn sich dieser vorläufig nicht genauer definieren lässt. Wegen der territorialen Durchlässigkeit der „Internationalen Gotik“, der beide Gemälde retrospektiv oder in andauernder Folge verhaftet sind, ergeben sich Bezüge zu Werken in anderen Regionen. Jedoch kann das kein ausreichender Grund sein, die Verbindungen zu Nikolaus Eisenberg zu verneinen. Jüngst veranlassten dazu böhmische Stilelemente,⁵³⁸ die Ingrid Schulze bereits im Sinne der Zuschreibungen ausführlich analysierte und ebenso für die Glockenzeichnungen geltend machte.⁵³⁹ Dem Charakter der „Internationalen Gotik“ entsprechend, beinhalten die Gemälde gleichermaßen Gemeinsamkeiten mit schlesischen, salzburgischen, steirischen⁵⁴⁰ und möglicherweise noch unentdeckten Werken. Auch die feinen Unterschiede der Gemälde qualitativer und stilistischer Art, die den signierten Glockenritzzeichnungen ebenso eigen sind, können kein Kriterium für die Abkehr von der langjährig bewährten und wohlbegründeten Zuschreibung an Nikolaus Eisenberg sein.

Am häufigsten sind spätmittelalterliche Tafelgemälde an Altaraufsätzen zu finden. Ihre damals übliche Form war das hölzerne Flügel- oder Wandelretabel. Kernstück eines Flügelretabels ist ein Schrein mit Skulpturen oder Reliefs oder eine vertiefend gerahmte Gemäldetafel. Daran wurden rechts und links ein bis drei doppelseitig bebilderte Flügelpaare angebracht, die wandelbar waren, so dass sich bis zu drei umfangreiche Bilderfolgen ergeben konnten.⁵⁴¹ Als Zwischenstück zu Altartisch und Mittelteil gibt es einen Sockel, die ebenfalls mit Bildgut versehene Predella. Obschon es ausschließlich durch Tafelmalerei bebilderte Flügelretabel gibt, überwiegen jene mit Gemälden und Skulpturen. Fast immer aber sind die Außenseiten des äußersten Flügelpaares mit Malerei versehen. Diese Struktur der weit verbreiteten, weil als kirchliche Ausstattungsstücke beliebten Flügelretabel erklärt den hohen Bedarf an Tafelgemälden.

Die Herstellung eines solchen, oft monumentalen, architekturähnlichen Wandelretabels war nur durch kunstfertige Werkstätten zu gewährleisten. Diese hatten sich auf Malerei oder Bildschnitzerei spezialisiert und ließen das Fehlende zuarbeiten. Es konnten aber auch die zur Retabelherstellung notwendigen Berufe in einer Werkstatt zum Einsatz kommen.⁵⁴² Da sie in den Quellen alle mit dem Sammelbegriff „Maler“ bezeichnet werden, stellt sich für die zunftmäßig organisierten „Maler“ die Frage, welches Handwerk sie ausübten, wenn von ihnen Altaraufsätze überliefert sind. Zudem beherrschte nicht selten ein „Maler“ die Bildschnitzerei und die bereits angesprochene Flachmalerei oder Fassmalerei, mit der die farbige Bemalung der Holzbildwerke gemeint ist.

In Leipzig waren die „Maler“ mit den Riemern und Sattlern zu einer Zunft verbunden. Die Sammelzunft dieser drei Gewerbe kann hier spätestens seit 1466 nachgewiesen werden.⁵⁴³ Eine Zunftordnung ist aus dieser Zeit nicht bekannt. Doch hatten sich 1516 die Zunftmitglie-

der neuen Vorschriften zu unterziehen. Diese sind in eine Verordnung gefasst, die *von newes reformiert, gesetzt vnd gewilligt* worden ist.⁵⁴⁴ Somit muss es schon früher eine Zunftordnung gegeben haben, die für die Maler, Riemer und Sattler gleichermaßen galt.⁵⁴⁵ Der Malerordnung von 1516 entsprechend müssen darin vorwiegend Allgemeines und die Befugnisse des Rats geregelt gewesen sein. Für die Erlaubnis zur Betätigung als Meister war das Bürgerrecht eine grundlegende Voraussetzung, ebenso der Nachweis einer ehelichen Geburt.⁵⁴⁶ Klagen beim Rat vor 1516 deuten auf diese Bedingungen auch in der älteren Verordnung.⁵⁴⁷

Die Meister Heinrich Beyer⁵⁴⁸ und Thomas Marschalk⁵⁴⁹ müssen dieser Zunft angehört haben, denn beide sind als Auftragnehmer für Flügelretabel bezeugt. Ihre unternehmerische Betätigung als Werkstattinhaber und Meister liegt deswegen auf der Hand. Außerdem besaßen sie das Bürgerrecht und waren verheiratet. Für die Ausübung des Malerhandwerks in Leipzig war dieser Status nicht zwingend,⁵⁵⁰ er erleichterte aber den Werkstattbetrieb, weil die Ehefrauen üblicherweise vielfältig mithalfen.

Heinrich Beyer war der Sohn eines Leipziger Bürgers und erhielt deshalb 1476 kostenfrei das Bürgerrecht.⁵⁵¹ 1481 wird er unter den Steuerpflichtigen mit Frau und zwei Kindern genannt,⁵⁵² zwischen 1479 und 1491 als Steuerschuldner.⁵⁵³ Die Archivalien überliefern von ihm für den Rat geleistete Arbeiten in der Wand-, Fass- und Flachmalerei.⁵⁵⁴ Nicht selbstverständlich für einen sächsischen Maler dieser Zeit, dessen Betätigungsfeld sakrale Aufträge ausmachten, die mit Hilfe eines Werkstattbetriebes ausgeführt wurden, war das Aktstudium. Heinrich Beyer übte es aus. Bekannt wurde das durch einen unerfreulichen Anlass. Mit Komplizenschaft eines anderen Handwerkers hatte sich der Maler ein junges Mädchen durch Alkohol und finanzielle Verlockung gefügig gemacht und sich dann mit ihr, wie Gustav Wustmann es ausdrückte, „einen obszönen Streich erlaubt“.⁵⁵⁵ Was mit Hilfe von greifbaren Gegenständen und von schamloser Entwürdigung begleitet geschah, darf ohne Rücksicht auf Belustigungsbedürfnisse auch als Missbrauch bewertet werden. Das Mädchen hatte die Vorkommnisse vor dem Rat im Beisein von Heinrich Beyer, dem Komplizen und einem Zeugen zu schildern. Der Notiz von 1487 ist außerdem zu entnehmen, dass Meister Heinrich das Mädchen nackt von hinten gemalt hatte.⁵⁵⁶ Wustmann zitiert diesen Bericht vollständig nach einem inzwischen verschollenen losen Blatt im Ratsbuch (Bd. 1).⁵⁵⁷ Da seine Wiedergabe, von geringen orthographischen Abweichungen abgesehen, mit einer unabhängigen Abschrift des 19. Jahrhunderts übereinstimmt, muss dem Geschehen Glauben geschenkt werden.⁵⁵⁸ Ungeachtet dieser Ausuferungen ist zu bedenken, wie sehr die Darstellung von nackten Körpern in den Martyriumsszenen der Heiligenviten in oft außergewöhnlichen Posen notwendig war und ohne Vorbild schwerlich bewältigt werden konnte.

Welche Konsequenzen der Vorfall nach sich zog, blieb unbekannt. Heinrich Beyers Scheitern in Leipzig hatte andere Gründe. Zwei 1489 im Ratsbuch festgehaltene Verhandlungen⁵⁵⁹ lassen erkennen, dass Meister Heinrich von der Gemeinde in Spören bei Zörbig die fristgemäße Herstellung eines Altaraufsatzes für 40 rheinische Gulden vertraglich *angedingt* worden war. Der entsprechende, vor dem 27. April 1489 zu datierende Vertrag hat sich nicht erhalten. Er könnte Genaueres über die Ausführung aussagen. In der Niederschrift jenes Datums im Ratsbuch werden eine Verlängerung der Herstellungsfrist, die Herausgabe des Werkes bei

Nichteinhaltung sowie gegebenenfalls die Rückzahlung des Vorschusses festgelegt. Sollte Meister Heinrich das Retabel nicht fertig übergeben, *wolle sein Bürgerrecht dadurch vorfallen sein*.⁵⁶⁰ Schließlich belegt die zweite Niederschrift, dass er den Altaraufsatz am Ende unfertig herauszugeben hatte,⁵⁶¹ was ihn schließlich sein Bürgerrecht kostete. Sein Name taucht ab 1499 in den Steuerregistern ohne Steuersumme auf.⁵⁶² 1507 ist dazu zu lesen: *ist yme erlassen, den seyn sün ist eyn schuler und heynrich ist todt et refugent ius civile [...]*.⁵⁶³

In Spören hat sich außer den Skulpturen an Schrein und Flügelinnenseiten die bemalte Predellentafel erhalten. Sie zeigt Christus im Kreis der Apostel. Weil nichts für die Betätigung Heinrich Beyers als Schnitzer spricht, nach den Quellen aber alles für seine Beherrschung der Malerei, wird die Gemäldetafel ihm zugeschrieben.⁵⁶⁴ Stilistisch zu verbindende Gemälde ließen sich nicht finden. Ohne das Wissen aus den Schriftquellen könnte man auf Grund des Formniveaus der nicht hochstehenden Malerei eine frühere Datierung als 1489 annehmen. Einflüsse aus anderen Kunstzentren wurden nicht sichtbar.⁵⁶⁵ Deshalb bleibt offen, wo Heinrich Beyer seine Ausbildung erhielt.

Thomas Marschalk hingegen kam 1490 als *pictor* (Maler) von *cleberg* nach Leipzig.⁵⁶⁶ Damit müsste Cleberg bei Wetzlar am Rande des Mittelrheingebietes gemeint sein,⁵⁶⁷ weil seine Malerei Zusammenhänge zu Werken dieser Region aufweist.⁵⁶⁸ Marschalk ist bis 1499 in Leipzig nachweisbar.⁵⁶⁹ 1497 verpflichteten ihn die Gotteshausväter von Wahren (heute Ortsteil von Leipzig) zur Fertigstellung eines Retabels, das 1494 in Auftrag gegeben worden war. Für die unverzügliche Ausführung des Auftrags hatte seine Schwiegermutter mit ihrem Haus und weiteren Sicherheiten zu bürgen.⁵⁷⁰ Der Altaraufsatz scheint aber geliefert worden zu sein. Noch heute befinden sich davon, später in den Sockel des barocken Kanzelaltars eingearbeitet, zwei Predellengemälde in der Gnadenkirche zu Wahren.⁵⁷¹ Sie zeigen die Geburt Christi und die Anbetung der drei Könige.⁵⁷² Von der Ausführung durch Thomas Marschalk darf man ausgehen, denn er ist ausdrücklich als *pictor* bezeichnet worden.

Eine Sonderstellung nehmen die Gemälde des sogenannten Paulineraltars aus der 1968 gesprengten Universitätskirche ein, die einem ansonsten in Bayern aufzuspürenden Maler zugeschrieben werden, der einer nicht in Leipzig zu lokalisierenden Werkstatt diente.⁵⁷³ Solche stilistischen Einzelzügen blieben jedoch nicht vorherrschend. Häufiger sind, und das auch in Sachsen, Einflüsse der fränkischen, vor allem der nürnbergischen Malerei zu konstatieren.⁵⁷⁴ Dazu zählt ein wahrscheinlich aus der Leipziger Nikolaikirche stammendes Gemälde, dessen Inschrifttafel zwar verlorenging, das aber durch das Wappen eindeutig einem Epitaph der Familie Thümmel (Thommel) zuzuordnen ist.⁵⁷⁵ Sein Thema, die „Grablegung Christi“, erinnert an den Tod.⁵⁷⁶ Es dürfte sich um das Epitaphbild für die am Boden kniende Familie des Bruders von Bürgermeister Jacob Thümmel⁵⁷⁷ handeln, des Ratsmitgliedes und Harnischmeisters Georg Thümmel.⁵⁷⁸ Dieser wird 1484 letztmalig erwähnt. Das Gemälde muss wenig später entstanden sein. Seine Vorbilder im Nürnberger Pleydenwurff-Wolgemut-Kreis bestätigen, dass der namentlich unbekannte Maler dieses und eines weiteren Epitaphgemäldes⁵⁷⁹ seine Prägung dort erhalten haben muss. Möglicherweise weilte er nur vorübergehend in Leipzig.⁵⁸⁰

Eine längere Aufenthaltsdauer kann den Malern Hans Schmidt und seinem Sohn Heinrich⁵⁸¹ zuerkannt werden. Hans Schmidt erscheint in den Archivalien zwischen 1473 und



Abb. 240: Grablegung Christi, Gemälde von einem unbekanntem Maler aus dem Pleydenwurff-Wolgemit-Umkreis, Fragment vom Epitaph der Familie Thümmel, ölhaltige Tempera auf Holz, um 1486 (Stadtgeschichtliches Museum Leipzig)

1499. Er muss bald darauf verstorben sein, denn bereits 1502 wurde an seiner Stelle seine Frau steuerpflichtig.⁵⁸² Heinrich war noch 1492 auf Wanderschaft, wie aus dem Ratsbuch von Würzburg hervorgeht. In Leipzig erhielt er 1504 das Bürgerrecht und übernahm die väterliche Werkstatt. Auch er führte seit 1501 für den Rat verschiedene Maler- und Entwurfsarbeiten aus. 1541 wird er zum letzten Mal erwähnt.⁵⁸³

Zunächst ist der Werkstatt seines Vaters Hans Schmidt ein Auftrag für das Flügelretabel des Hauptaltars der Stadtkirche St. Peter und Paul in Delitzsch zuzuordnen. Es wurde 1492 bestellt und 1495 geweiht.⁵⁸⁴ Die Zuschreibung seiner in ganz geöffnetem Zustand sichtbaren Skulpturen steht noch aus. Dieser Altaraufsatz diente offensichtlich auch dem Gedächtnis des Bürgermeisters von Delitzsch Anton Kropfsheuser, denn die linke Außenseite des äußersten Flügelpaares fungiert als Epitaph für ihn. Die rechtsseitige Entsprechung enthält die Darstellung der Stifterin, seiner Frau Gerdrut, mit Rosenkranz in Fürbittstellung.⁵⁸⁵ Beide Gemälde



Abb. 241: Hl. Petrus und Paulus, Gemälde von Heinrich Schmidt, Hauptaltarretabel der Peter- und Paulskirche zu Delitzsch (mittlere Wandlung), ölhaltige Tempera auf Holz, zwischen 1592 und 1595



Abb. 242: Hl. Dorothea und Barbara, Gemälde von Heinrich Schmidt, Hauptaltarretabel der Peter- und Paulskirche zu Delitzsch (mittlere Wandlung), ölhaltige Tempera auf Holz, zwischen 1592 und 1595

muss Hans Schmidt unverzüglich nach seiner Beauftragung ausgeführt haben.⁵⁸⁶ Seine Stärke liegt in der körperhaft lebendigen Figurendarstellung. Wir wissen nicht, wo er ausgebildet worden ist. Doch schlägt sich am Delitzscher Retabel das Motivgut der südwestdeutschen und rheinischen Graphik nieder. Diese muss Schmidt vertraut gewesen sein.⁵⁸⁷

Technologische Untersuchungen haben ergeben, dass die vier Tafelgemälde der mittleren Wandlung vorerst kompositorisch ähnlich angelegt waren.⁵⁸⁸ Dann aber wurden sie teilweise übermalt und zugunsten von Verräumlichungen sowie Ausweitungen ins Landschaftliche verändert, und zwar in einer für Leipzig und das sächsische Umfeld außergewöhnlichen

Qualität.⁵⁸⁹ Kunsthistorische Untersuchungen führten zur Zuschreibung der mittleren Wandlung an Heinrich Schmidt unmittelbar nach der Wanderschaft.⁵⁹⁰ Bemerkenswert ist, dass auf einer der Tafeln das Balsamkraut (Tanacetum balsamita) zu entdecken ist, das nur bei Donauwörth zwischen Nürnberg und Augsburg vorkommt. Ansonsten sind auf Schmidts Gemälden botanisch bestimmbare Pflanzen aus dem mitteldeutschen Raum zu finden.⁵⁹¹ Besonders die Delitzscher Gemälde charakterisieren wegen des hohen Niveaus der detailreichen Landschaftsdarstellungen und der ausgefeilten Wiedergabe von Schiffen seine Überlegenheit in der hiesigen Region. Seine eindrucksvolle Farbkultur und maltechnische Brillanz⁵⁹² liegen über dem damaligen sächsischen Durchschnitt.

Heinrich Schmidt wird außerdem ein Gemälde vom Epitaph eines unbekanntes Verstorbenen in Leipzig zugeschrieben.⁵⁹³ Zwischen 1504 und 1522 sind zudem sechs Bestellungen für Altaraufsätze aus mitteldeutschen Städten bezeugt.⁵⁹⁴ Davon haben sich nur in der Marienkirche zu Mühlberg an der Elbe Retabelteile erhalten, die in ein Gehäuse von 1578 integriert worden sind. Gemälde sind auf zwei Flügelaußenseiten überliefert.⁵⁹⁵ Als ihr Maler ist wegen der Gemeinsamkeiten zum Epitaph des Unbekannten und zur mittleren Wandlung in Delitzsch Heinrich Schmidt in Anspruch zu nehmen. Zu datieren sind sie um 1504, weil der Maler in diesem Jahr zur Fertigstellung gemahnt wurde und wegen eines Vorschusses sein Haus verpfänden musste.⁵⁹⁶

Deutlicher als in Delitzsch zeigt sich an den übrigen Gemälden Heinrich Schmidts die Verwurzelung in der Würzburger Malerei vom Ende des 15. Jahrhunderts sowie in den Werken des Nürnberger „Meisters des Augustineraltars“.⁵⁹⁷ Die Kenntnis des Balsamkrautes könnte ein weiterer Hinweis auf seine Wanderschaft im südwestdeutschen Raum sein. Unter



Abb. 243: Marter der 10 000 Christen, Maria Magdalena und Elisabeth, Gemälde von Heinrich Schmidt, Hauptaltarretabel der Marienkirche zu Mühlberg an der Elbe, Tempera auf Holz, um 1504



Abb. 244: Apokalyptische Madonna italo-byzantinischen Typs zwischen Heiligen, Gemälde des „Meisters der byzantinischen Madonna“, Fragment vom Epitaph Wilde, ölhaltige Tempera auf Holz, zweites Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts (Stadtgeschichtliches Museum Leipzig)

den Leipziger Malern zeichnete sich Heinrich Schmidt durch große Eigenständigkeit aus. Zu ihr gehörte die schöpferische Verarbeitung des anderswo Erlernen und Bekannten. Künstlerische und handwerkliche Qualität erklären, dass er auch außerhalb von Leipzig ein begehrter Maler war und in der Stadt selbst als Hauptmeister gelten darf. Die Überlieferungen sprechen für ein Unternehmen in achtbarer Position, dessen Leistungen ohne prominente Verbindungen und für gute Bezahlung gefragt waren.

Dementgegen arbeitete der „Meister der byzantinischen Madonna“⁵⁹⁸ für die Merseburger Kurie und für den Zisterzienserabt Valentin von Lehnin, der in Leipzig studiert hatte⁵⁹⁹ und später hierher Beziehungen unterhielt.⁶⁰⁰ Am wichtigsten aber war die Nähe des Malers zur Leipziger Bürgermeister-, Ratsherren- und Gelehrtenfamilie Wilde, wobei der Kleriker Dr. Basilius Wilde, Domherr in Merseburg und Kanzler des Bischofs, eine entscheidende Rolle gespielt haben dürfte.⁶⁰¹ Er könnte es gewesen sein, der mit seiner theologischen Bildung und nach Italienaufenthalten⁶⁰² Einfluss auf den Inhalt eines Epitaphs für seinen Bruder Johannes in der Nikolaikirche genommen hat.⁶⁰³ Der Geistliche hatte an der Universität studiert und war wahrscheinlich jung zwischen 1504 und 1515 gestorben.⁶⁰⁴ Hierzu passt der Kniende hinter

dem Wappen der Wildes und zu Füßen der hl. Barbara, der Schutzherrin gegen unerwarteten und unbußfertigen Tod. Die zweite Heiligenfigur, der Apostel Matthias, wurde in Auferstehungsriten verehrt. Seinen Notnamen erhielt der Maler vom Madonnenmotiv byzantinischen Ursprungs auf diesem Gemälde, das auf ein Gnadenbild aus dem 13. Jahrhundert in Santa Maria del Popolo in Rom zurückgeht. Dieses war päpstlicherseits als wahres Abbild Mariä mit einem Ablass versehen worden und galt unter anderem als hilfreich gegen Pest und Dämonen. Nachahmungen des Motivs zogen diese Bedeutungen auf sich. In Leipzig verliehen die hinzugekommenen apokalyptischen Motive, Strahlenkranz und Mondsichel, der Madonna zusätzlich Endzeitcharakter.⁶⁰⁵

Die hl. Barbara ist als Sterbepatronin auch auf einem Epitaphbild aus der Nikolaikirche für den verdienten Theologen und Universitätsgelehrten Nikolaus Celer anzutreffen (→ Abb. 191), der 1516 unverhofft gestorben war.⁶⁰⁶ Der Verstorbene ist hier der Berufspatronin der Theologen, der hl. Katharina, anempfohlen. Im Mittelpunkt aber steht die Marienkrönung durch Gottvater, Sohn und heiligen Geist. Da Maria die Kirche verkörpert, wird diese unter den Schutz der Dreifaltigkeit gestellt. Zugleich symbolisiert eine solche Verbindung die Einheit der römischen Kirche.⁶⁰⁷ Indem Christus und Gottvater Zepter, Reichsapfel und die Kronen von Papst und Kaiser tragen, wird gezeigt, dass der Kirche die Gunst der höchsten himmlischen und irdischen Mächte zukam. Hinter dieser kirchenpolitischen Botschaft⁶⁰⁸ stand der Auftraggeber des Epitaphs, der Kanzler der Universität, Bischof Adolf von Anhalt, den eine verlorene Inschrifttafel bezeugte.⁶⁰⁹ Unter ihm schuf der Meister mindestens drei Retabel für das zwischen 1510 und 1517 erneuerte Langhaus des Merseburger Doms.⁶¹⁰

Dem „Meister der byzantinischen Madonna“ sind unter anderem auch die Gemälde an den Altaraufsätzen im Brandenburger Dom (1518, ursprünglich Kloster Lehnin)⁶¹¹ und in Pouch bei Bitterfeld (um 1520)⁶¹² zuzuordnen. Seine Prägung dürfte er in Franken, Schwaben und eventuell sogar am Oberrhein erhalten haben.⁶¹³ Er setzte die Anschauungen seiner konservativen Auftraggeber hintergründig in theologisch anspruchsvolle Themen um und verband altertümliche Motive mit einer traditionellen Malweise, der das betonte Gegeneinander der Lokalfarben eigen ist.⁶¹⁴ Eine schematische, kaum schwankende Formensprache ist bezeichnend für sein Werk. Obwohl ebenfalls Hauptmeister, steht er nicht nur im Kontrast zu Heinrich Schmidt, sondern auch zu Lucas Cranach d. Ä., der in Leipzig gelegentlich Aufträge erhielt.⁶¹⁵

Da der Name des Meisters unbekannt ist, lassen sich über sein Verhältnis zur Zunft keine Angaben machen. Heinrich Schmidt wird in der neuen Zunftordnung von 1516 als Meister genannt.⁶¹⁶ Außer ihm lassen sich darin noch fünf weitere Maler mit Werkstätten identifizieren,⁶¹⁷ doch keine erhaltenen Werke zuordnen. Für keinen der mit Werken vorgestellten Meister kann eine Betätigung als Schnitzer festgestellt werden. Aus der neuen Zunftordnung ist erwähnenswert, dass mit Gebühren verbundene Meisterstücke abgeliefert werden mussten. Folgeschwer waren die Regelungen für Lehrlinge und Gesellen. Für sie war es in Leipzig kaum möglich, verschiedene Werkstätten zu durchlaufen, denn Wechsel zu anderen Meistern waren unerwünscht⁶¹⁸ und nur als große Ausnahme vorstellbar. Dadurch wurde in Leipzig die Ausbreitung von maltechnischen und stilistischen Eigenheiten verhindert. Dennoch brachten die Maler ein, was sie in ihrer Heimat und auf Wanderschaft gelernt hatten. Eine Verschmel-

zung der so bedingten Einflüsse blieb aber aus. Zur Ausprägung einer lokaltypischen Eigenart konnte es deshalb nicht kommen.

Trotz des großen Herstellungspotentials für Tafelgemälde und des späten Durchbruchs der Reformation im Jahre 1539 hielt die Produktion von Flügelretabeln nicht unverändert an. Sie erreichte um 1520 ihren Höhepunkt und ebte danach ab.⁶¹⁹ Epitaphe, die privaten Charakter trugen und gottesdienstliche Inhalte nicht berührten, waren hingegen noch gefragt. Nach 1520 sind sie fast ausnahmslos in Zusammenhang mit Lucas Cranach und seinen Umkreis zu bringen.⁶²⁰ Allein der Bedarf an Epitaphen, die sich nur eine kleine Auftraggeberschicht leisten konnte, reichte nicht aus, den Niedergang der Tafelmalerei nach 1520 in Leipzig aufzuhalten.

Tafelmalerei, Maler und Malerwerkstätten

Iris Ritschel, S. 625–636

- 527 RITSCHEL, Ausprägung einer Epitaphkultur; vgl. auch Katalogbeitrag: Die Epitaphie aus der Nikolaikirche, in: Katalog: Leipzig original, 83 (ULRIKE DURA).
- 528 Bestätigende Bestandsaufnahmen für das Gebiet von Sachsen liegen im Archiv der Verfasserin vor. Sie kommt zahlenmäßig auf einen Bruchteil der aus der Folgezeit (bis um 1520) erfassten Werke und Aufstellungsorte. Auch die Berücksichtigung der Verluste des Zweiten Weltkrieges führt zu keinem wesentlich anderen Bild.
- 529 Kustodie der Universität Leipzig, Inv. 1913:252. Grundlegend bearbeitet unter umfassender Berücksichtigung früherer Literatur, einschließlich ikonographischer Neuinterpretationen von HILLER VON GAERTRINGEN, Tafelbild, Kat. 98.
- 530 Ebd., 274.
- 531 Ebd., 275.
- 532 StadtgML, Inv. Kirchliche Kunst Nr. 2 und Nr. 3.
- 533 SCHULZE, Nikolaus Eisenberg, 170, Abb. der Abriebe 5–8.
- 534 Ebd., 170, Abb. der Abriebe 9–11.
- 535 Ebd., 165, 167f., 173.
- 536 Ebd., 163, 165, Anm. 1f.; Literaturzusammenstellungen in: Katalog: Kunstschätze aus Sachsen, 11, 249 (IRIS RITSCHEL); Katalog: Vergessene altdeutsche Gemälde, 28, 32 (JAN NICOLAISEN).
- 537 SCHULZE, Nikolaus Eisenberg, bes. 176–180 mit Verweisen auf ältere Erwägungen; vgl. auch RITSCHEL zu Kat. 11, in: Katalog: Kunstschätze aus Sachsen, 249; vor allem: NICOLAISEN, zu Kat. 1, 2, in: Katalog: Vergessene altdeutsche Gemälde, 28–32.
- 538 Katalog: Leipzig original, 84–86 (MARKUS HÖRSCH).
- 539 SCHULZE, Nikolaus Eisenberg, 181f., 184.
- 540 Nahestehendes Vergleichsmaterial dieser drei Regionen aus Handzeichnung, Graphik und Tafelmalerei im Archiv der Verfasserin. Schon SCHULZE, Nikolaus Eisenberg, 180, wies allgemeiner auf Verbindungen zu „oberdeutschen“ und österreichischen Werken hin.
- 541 Zu Struktur, Bedeutung und Wandelbarkeit der Flügelretabel vgl. PACKEISER, Lehrtafel, Retabel, Fürstenspiegel, 217–228 (mit umfassender Auflistung älterer Literatur und einem Abriss der Forschungsgeschichte); REUDENBACH, Altar als Bildort, 29–32; TRIPPS, Das handelnde Bildwerk, 216, 222; über die traditionelle Schließung und Öffnung der Flügelretabel an Festtagen und nach dem Kirchenjahr siehe LAABS, Retabel als „Schaufenster“, bes. 76, 81–83; WOLF, Deutsche Schnitzretabel, bes. 341–343 (mit Quellenbeispielen und älterer Literatur); Art. Flügelretabel, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 9, 1475–1478 (FRIEDRICH KOBLER); TRIPPS, Studien zur Wandlung von Retabeln, 116f., 125f. (mit weiterer Literatur).
- 542 Grundlegend zum Werkstattbetrieb: HUTH, Künstler und Werkstatt, bes. 70–86; über Werkstattorganisation und Zusammenarbeit vgl. HASSE, Maler, Bildschnitzer und Vergolder, passim.
- 543 Sie ist im Harnischbuch von 1466 (gedruckt bei WUSTMANN, Quellen 1, 37–64) unter den Zünften, die der Stadt Harnischstücke zu stellen hatten, verzeichnet, ebd., 48.
- 544 Diese Zunftordnung ist im Zunftbuch von 1544 (StadtAL) erhalten und vollständig publiziert worden von WUSTMANN, Beiträge zur Geschichte der Malerei, 64–66.
- 545 Siehe ebd., 61, und THORMANN, Steffan Hermsdorf, 15. Nach WUSTMANN, Geschichte Leipzig 1, 296f., soll die Zunft seit 1458 bestanden haben (ohne Quellenangabe).
- 546 Vgl. die Quellenübertragung bei WUSTMANN, Beiträge zur Geschichte der Malerei, 64. Auch der Leumund musste einwandfrei sein, ebd.
- 547 Siehe RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 427, mit Quellenverweisen.
- 548 Umfassende biographische Bearbeitung des Malers nach Quellen und Werk bei RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 415–422.
- 549 Biographischer Umriss nach Quellen und Werk ebd., 390–394.
- 550 Vgl. Erklärung des Rats von 1500 zum Familienstand der Maler, zit. bei WUSTMANN, Beiträge zur Geschichte der Malerei, 27.
- 551 StadtAL, Stadtkassenrechnungen, Bd. 3, Bl. 151r, bereits erwähnt bei WUSTMANN, Beiträge zur Geschichte der Malerei, 22; siehe auch MÜLLER, Leipziger Neubürgerliste 1471–1501, 10.
- 552 WUSTMANN, Quellen 2, 76, 82; vgl. ferner die Quelleninterpretationen zu Namensdopplungen bei RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 415f., bes. Anm. 2148.
- 553 StadtAL, Stadtkassenrechnungen, Bd. 8, Bl. 254v.; Bd. 9, Bl. 119r, 259r; Bd. 10, Bl. 116r, 242r; Bd. 11, Bl. 107r.

- 554 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 418f. (mit umfangreichen Quellenzitaten).
- 555 WUSTMANN, Beiträge zur Geschichte der Malerei, 22.
- 556 Siehe die Textinterpretation und Kommentierung (einschließlich Übersetzung der sexualkundlich relevanten spätmittelalterlichen Begriffe) bei RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 417f.
- 557 WUSTMANN, Beiträge zur Geschichte der Malerei, 23.
- 558 StadtAL, Barthels vermischte Nachrichten, Bl. 6.
- 559 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 420 (vollständige Quellenzitate).
- 560 StadtAL, Ratsbuch, Bd. 2, Bl. 3r; teilweise zit. bei WUSTMANN, Beiträge zur Geschichte der Malerei, 23; vgl. STEINFÜHRER, Leipziger Ratsbücher 2, 6, Nr. 454.
- 561 StadtAL, Ratsbuch, Bd. 2, Bl. 33v.; teilweise zit. bei WUSTMANN, Beiträge zur Geschichte der Malerei, 23; vgl. STEINFÜHRER, Leipziger Ratsbücher 2, 26, Nr. 1013.
- 562 Landsteuerbücher von 1499 und 1502, im Wortlaut veröffentlicht bei WUSTMANN, Quellen 1, 104–135; Namenseinträge ebd., 118; zu Steuerzahlungen des Malers vgl. RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 415–417, mit weiteren Quellenbelegen.
- 563 StadtAL, Stadtkassenrechnungen, Bd. 19, Bl. 177r.
- 564 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 420–422, mit ausführlicher Rekonstruktion aller Umstände.
- 565 RITSCHEL, Cranachunabhängige Retabelgemälde, 254.
- 566 StadtAL, Eintrag zur Gebühr für das Bürgerrecht, Stadtkassenrechnungen, Bd. 10, Bl. 140v., 141r, bereits bei WUSTMANN, Beiträge zur Geschichte der Malerei, 28, erwähnt; siehe auch MÜLLER, Leipziger Neubürgerliste 1471–1501, 43; vollständig zit. bei RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 391.
- 567 Überlegungen zur geographischen Lage von *cleberg* bei RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, Anm. 2026.
- 568 Ebd., 202–204, 393f., mit detaillierten Herleitungen und Vergleichsmaterial.
- 569 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 392, Quellenzitate 391f.
- 570 StadtAL, Ratsbuch, Bd. 2, Bl. 190v.; teilweise zit. bei WUSTMANN, Beiträge zur Geschichte der Malerei, 28, vollständig bei RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 392; vgl. STEINFÜHRER, Leipziger Ratsbücher 2, 312, Nr. 1779.
- 571 Wiederauffindungsgeschichte und ältere Literatur bei RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 390f.
- 572 Ebd., Kat. 14, 192–204.
- 573 Ebd., Kat. 6, 88–116, unter Berücksichtigung von 62 archivalischen Quellen, 525–544; SOMMER, Leipziger Paulineraltar, 58–66.
- 574 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 394–402, mit älterer Literatur; mit Stützung auf allgemeinere stilistische Verbindungen: SANDNER: Spätgotische Tafelmalerei, bes. 68f., 308–311.
- 575 StadtgML, Inv. Kirchliche Kunst Nr. 7; RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, Kat. 10, 153–166.
- 576 Ausführlich: RITSCHEL, Ausprägung einer Epitaphkultur, 91f.
- 577 Bürgermeister 1473–1497/98, vgl. RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 157–159; STEINFÜHRER, Leipziger Ratsbücher 2, 662, Nr. 67, 688; STEINFÜHRER, Leipziger Rat, 84, Nr. 361.
- 578 Personengeschichtliche Untersuchungen nach den Archivalien bei RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 157–162, und STEINFÜHRER, Leipziger Rat, 83, Anm. 167, 84, 121f.
- 579 StadtgML, Inv. Kirchliche Kunst Nr. 6 (vom Epitaph für den Universitätsgelehrten Christoph Thime); RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, Kat. 9, 135–153; DIES., Ausprägung einer Epitaphkultur, 97–101.
- 580 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 423.
- 581 Ebd., 402–406.
- 582 WUSTMANN, Beiträge zur Geschichte der Malerei, 22; THORMANN, Steffan Hermsdorf, IX; RITSCHEL, Hauptaltarretabel, 70.
- 583 Zusammenstellung der Archivquellen bei THORMANN, Steffan Hermsdorf, IX–XI; Hinweise auf weitere publizierte Quellen bei RITSCHEL, Hauptaltarretabel, Anm. 94.
- 584 RITSCHEL, Hauptaltarretabel, bes. 68, 70f., 88, Q1–Q6.
- 585 Zur Memorialfunktion vgl. ebd., bes. 66.
- 586 Ebd., 71.
- 587 Ebd., 75f.
- 588 MICHEL/EISBEIN, Rekonstruktion und Maltechnik, 105.
- 589 RITSCHEL, Hauptaltarretabel, 71.
- 590 Ebd.
- 591 Ebd., 72.
- 592 MICHEL/EISBEIN, Rekonstruktion und Maltechnik, 105.
- 593 Museum der bildenden Künste (Inv. 604); umfassend bearbeitet bei RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, Kat. 40, 348–354, 405; DIES., Hauptaltarretabel, 71, Abb. 11.

- 594 THORMANN, Steffan Hermsdorf, 30–33, Quellenbelege IX–XI; RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 403.
- 595 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 488.
- 596 StadtAL, Schöffenbuch 1503–1509, Bl. 50r; vgl. SCHULZE, Zur Leipziger Kunstgeschichte, 89, Anm. 4; vollständig zit. bei RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 403.
- 597 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 405, Beispiele in Anm. 2089–2091; DIES., Hauptaltarretabel, 70.
- 598 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 406–414; DIES., Cranachunabhängige Retabelgemälde, 259, 261f.
- 599 Matrikel der Universität Leipzig 1, 324 (Sommersemester 1481).
- 600 THORMANN, Steffan Hermsdorf, 35.
- 601 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 411f.
- 602 RITSCHEL, Ausprägung einer Epitaphkultur, 103–105, zu Basilius Wilde, seinem Vater und seinen Brüdern.
- 603 StadtgML, Inv. Kirchliche Kunst Nr. 9; RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, Kat. 11, 166–184.
- 604 RITSCHEL, Ausprägung einer Epitaphkultur, 104.
- 605 Ebd., 105–109, mit umfassender ikonographischer Betrachtung und neueren Erkenntnissen.
- 606 StadtgML, Inv. Kirchliche Kunst Nr. 10; RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, Kat. 12, 184–192.
- 607 FLOR, Glaube und Macht, 89, 119–121.
- 608 RITSCHEL, Ausprägung einer Epitaphkultur, 112f., mit umfassender ikonographischer Betrachtung und neueren Erkenntnissen.
- 609 STEPNER, Inscriptiones Lipsiensis (1675), Nr. 449, 129.
- 610 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 412; RITSCHEL, Cranachunabhängige Retabelgemälde, 254–261.
- 611 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 407–411, 483.
- 612 Ebd., 408, 410f., 489.
- 613 Ebd., 413.
- 614 Ebd.
- 615 Siehe NICOLAISEN, Hofmaler in der Handelsstadt, 100–111.
- 616 WUSTMANN, Beiträge zur Geschichte der Malerei, 64; nochmals 1521 in einem Zunftkonflikt, siehe THORMANN, Steffan Hermsdorf, II.
- 617 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 428f., bes. Anm. 2208f., mit Namensnachweisen.
- 618 RITSCHEL, Sakrale Tafelmalerei, 427f.
- 619 Ebd., 429.
- 620 Ebd., nebst Auflistung der betreffenden Epitaphe in Anm. 2211–2213. Eine Ausnahme stellt die Kreuzigung vom Schmidburgschen Epitaph von 1522 dar, die für Georg Lemberger in Anspruch genommen wird (Museum der bildenden Künste), vgl. REINDL, Georg Lemberger, Bd. 2, Kat. M 3, 347, Bd. 1, 196–219.

Schlaglicht: Leipzig um 1500

Henning Steinführer, S. 636–640

- 1 Siehe dazu die Beiträge „Stadtverfassung“ und „Stadtverwaltung“ im vorliegenden Band, 183–209.
- 2 Siehe auch WEJWODA, Pfarrzwang.
- 3 Siehe dazu die Einführung von BEATE BERGER in: MÜLLER, Häuserbuch, IXf.
- 4 Siehe dazu die Übersicht am Ende dieses Beitrages.
- 5 Vgl. WINKLER, Leipzigs Anfänge, 45–58.
- 6 Ausführlich zur Problematik der Vorstädte CZOK, Leipziger Vorstädte, 37–77, sowie der Beitrag „Die Vorstädte“ im vorliegenden Band, 424–432.
- 7 Siehe den Beitrag „Die Juden“ im vorliegenden Band, 414–424.
- 8 Diese Übersicht basiert auf folgenden Quellenwerken: UB Leipzig 1–3; WUSTMANN, Quellen 1 und 2; STEINFÜHRER, Leipziger Ratsbücher 1 und 2; KUNZE, Leipziger Schöffenbuch, XXI. Vgl. weiterhin: WUSTMANN, Geschichte Leipzig 1.; KLANK/GRIEBSCH, Lexikon Straßennamen.