

Daniel Hess

## Der sogenannte Staufener Altar und seine Nachfolge. Zur oberrheinischen Malerei um 1450

Zu den bezauberndsten Begegnungen mit Alten Meistern im deutschen Sprachgebiet zählen sicherlich die Gemälde im Kreis des Frankfurter Paradiesgärtleins, die ein eindrucksvolles Zeugnis jener bereits vor den Konzilien in Konstanz und Basel einsetzenden künstlerischen Hochblüte am Oberrhein ablegen. Nach dem letzten größeren Überblick über die gesamte Gemäldegruppe anlässlich der Ausstellung der vier neuerworbenen Johannes-Tafelchen in Karlsruhe 1994 und nach dem jüngst von Robert Suckale unternommenen Versuch einer Verbindung dieser Werke mit überlieferten Künstlernamen, wird hier nur die Werkgruppe des sogenannten Staufener Altars und seines unmittelbaren Umfelds zur Sprache kommen<sup>1</sup>. Aus diesem engen Blickwinkel heraus soll versucht werden, Ansätze zur Lokalisierung und Identifizierung der bislang in Basel, Colmar oder Freiburg vermuteten Werkstatt zu entwickeln und gleichzeitig die künstlerischen Zusammenhänge und Entwicklungen zu präzisieren.

Von dem fälschlicherweise sogenannten Staufener Altar – wir werden auf das Problem der Benennung zurückkommen – haben sich im Augustinermuseum Freiburg acht goldgründige Tafeln mit Marienszenen sowie vier Passionstafeln mit blauem, sternbesetztem Grund erhalten; drei weitere Passionstafeln bewahrt die Karlsruher Kunsthalle. Diese insgesamt fünfzehn Tafeln bildeten nebst einer verlorenen sechzehnten die Flügel eines Altars, dessen Mittelschrein wohl Skulpturen enthielt und in geöffnetem Zustand Marienszenen, geschlossen hingegen die Passion Christi zeigte<sup>2</sup>.

Bezüglich der Provenienz dieses Altars ist es völlig unverständlich, warum die älteste Überlieferung zugunsten einer vielfach ungesicherten jüngeren so schlecht behandelt wurde. Die älteste, auf eine Oberrheinreise von 1846 zurückgehende Erwähnung verdanken wir der Beschreibung der Sammlung des Domherrn Johann Baptist von Hirscher durch Gustav Friedrich Waagen im Kunstblatt von 1848. Er erwähnt dort unter den Werken von unbekanntem Meistern der schwäbischen Schule zwei Tafeln: »Judaskuß und Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, ziemlich kleine Bilder aus dem Kloster Tennenbach, einige Stunden von Freiburg, sind wichtig als Uebergangsbilder der idealistischen zur realistischen Kunstweise. Während die Köpfe noch den Geschmack der ersteren zeigen, treten in dem Gefält schon hie und da die scharfen Brüche ein. Der blaue Grund ist erneuert. Die

Ausführung ist mäßig. Die Zeit ihrer Entstehung dürfte um 1450 anzusetzen sein«<sup>3</sup>. Da die Beschreibung auf keine anderen damals in der Sammlung Hirscher befindlichen Tafeln zutrifft, kann es sich nur um die beiden 1858 an die Karlsruher Kunsthalle verkauften Tafeln unseres Altars gehandelt haben. Waagens Beschreibung und kunsthistorische Einordnung ist bestechend präzise, so daß auch seine Provenienzangabe kaum Zweifel erlaubt, zumal seit dem Ankauf Hirschers höchstens neun Jahre vergangen waren.

Trotz dieser eigentlich eindeutigen Überlieferung wurde die seit der grundlegenden Arbeit Ilse Futterers<sup>4</sup> als gesichert geltende Herkunft von Werner Noack 1951 unter dem Hinweis abgelehnt, daß sich die acht Marien Tafeln laut Kunstdenkmalband von 1904 früher im Pfarrhaus von Staufen befunden hatten, bevor sie dann in den Besitz des Freiburger Rechtsanwalts Ludwig Marbe übergingen<sup>5</sup>. Noack folgerte daraus, daß der Altar ursprünglich in der Staufener Pfarrkirche gestanden haben müsse; fortan hieß der Altar »Staufener Altar«, und seine Provenienz wurde nicht mehr in Frage gestellt.

Noacks Behauptung, welche in ihrer Folgerung weit über die nüchterne Erwähnung von 1904 hinausgeht, hält einer genaueren Prüfung jedoch nicht stand. Die zu Ehren des heiligen Martin anstelle eines Vorgängerbaus aus dem 13. Jahrhundert errichtete Staufener Pfarrkirche wurde nach der Jahreszahl über dem Hauptportal erst 1487 – also rund fünfzig Jahre nach dem Altar – erbaut. Im Holländischen Krieg wurde sie 1676 ihrer Schätze beraubt und als Schlafsaal benutzt, im Pfälzischen Krieg diente sie den französischen Truppen seit September 1690 als Pferdestall. Einen Monat später, am 21. Oktober, wurde sie schließlich von den abziehenden Soldaten zusammen mit 50 Häusern in Brand gesteckt und brannte bis auf die Umfassungsmauern aus<sup>6</sup>. Es erstaunt deshalb wenig, daß alle Ausstattungstücke mit Ausnahme einer damals geretteten Pietàgruppe nicht ursprünglich aus der Kirche stammen. So auch jene zwei in der Schule Hans Multschers angesiedelte Figuren, die der Staufener Pfarrer Peter Zureich in seiner Amtszeit als Pfarrer von Überlingen und als Pfarrverweser in Konstanz angekauft und später der von ihm zwischen 1870 und 1880 neugotisch renovierten Staufener Pfarrkirche überlassen hat<sup>7</sup>. In seine Amtszeit (1865–1892) fällt wohl auch der Erwerb der Marien Tafeln des Staufener

Altars, die sich offenbar im Privatbesitz des kunstsinnigen Staufer Pfarrers befunden haben, da sie nur im Pfarrhaus, nicht aber in der Kirche nachgewiesen sind. Ferner wurde ihr Verkauf an den Freiburger Rechtsanwalt Ludwig Marbe (1839–1907) bei der Diözese nicht angezeigt, wie es für kirchliche Gegenstände seit den 1830er Jahren eigentlich vorgeschrieben war<sup>8</sup>.

Spricht somit nichts für eine Provenienz aus Staufen, läßt sich die durch Waagen überlieferte Herkunft aus dem Kloster Tennenbach archivalisch verdichten. Das um 1160 gegründete Zisterzienserkloster liegt bzw. lag rund 20 km nördlich von Freiburg im Talgrund eines Nebenflusses der Elz. Nach der Säkularisierung wurde 1829 zunächst die Klosterkirche und bis 1836 schließlich der gesamte übrige Bau abgebrochen; der Chor der ehemaligen Krankenkapelle blieb als einziger Überrest bestehen. Diese war nach 1806 nurmehr für Beerdigungen benutzt worden, übernahm aber nach dem Abbruch der Klosterkirche bis zur Aufhebung der Pfarrei 1836 die Funktion einer Pfarrkirche<sup>9</sup>.

Bereits wenige Jahre nach der Aufhebung hatten sich die Begehrlichkeiten verschiedener Pfarreien auf das Klosterinventar gerichtet, das nach dem Abbruch der Kirche in die Kapelle und die Wohnung des Aufsehers verbracht und in den folgenden Jahren teilweise verkauft wurde. Auf diesem Wege gelangten 1834 unter anderem drei Altäre in die nach einem Brand erneuerte Klosterkirche von Freiburg-Günterstal. Die

damals noch bestehenden Gebäude des Tennenbacher Klosters wurden im Juli 1835 auf Abbruch verkauft, und die noch dort befindlichen Ausstattungstücke sollten versteigert werden. Über diese gibt ein erstes, 1812 erstelltes Inventar Auskunft, das in der Kapelle unter anderem »15 bilder« erwähnt. Im zweiten Inventar vom Juli 1835 lautet der Eintrag unter Nr. 621 etwas präziser: »Bilder: bild St. Maria in der Capelle 1 / die Stationen 14«; alle zusammen wurden auf drei Gulden geschätzt<sup>10</sup>. Nach Aufhebung der Pfarrei und Exekration der Kapelle im September 1835 übergab man im darauffolgenden Frühjahr alle kirchlichen Gegenstände – darunter auch das Altarblatt und die fünfzehn Bilder – dem Religionsfonds in Freiburg. Die als »meistens wertlos« eingestuften Requisitionen wie Stühle, Bänke, die Kanzel und die Glocken wurden am 14. April öffentlich versteigert<sup>11</sup>.

Daß es sich bei den fünfzehn an den Religionsfonds abgegebenen Bildern um die fünfzehn heute noch erhaltenen Tafeln unseres Altars handelt, kann letztlich nicht bewiesen werden. Der Eintrag von 1835 macht jedoch deutlich, daß nicht alle Bilder Passionsdarstellungen, sondern auch mindestens ein Marienbild gezeigt haben; die Bezeichnung »Stationen« muß daher nicht vom Inhalt herrühren, sondern läßt sich wohl von der damaligen Anbringung der Bilder entlang der durch je neun Blendarkaden gegliederten Seitenwände herleiten. Sind diese Bilder mit unseren Tafeln identisch, so sind sie wahrscheinlich bereits im Zuge der Renovierung von

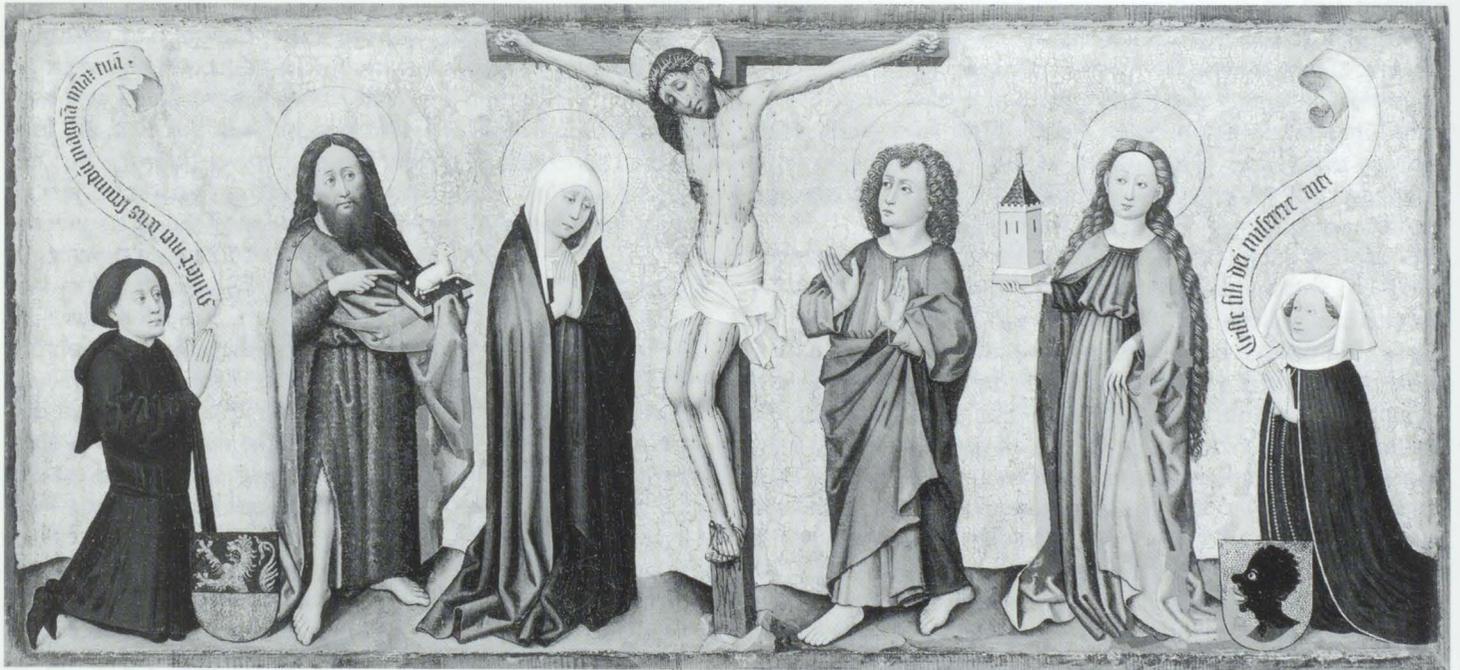


Abb. 1 Kreuzigungstafel mit Heiligen und Stiftern aus Oberweier, um 1450. Freiburg, Augustinermuseum

1788/1789 gespalten und in die Kapelle übertragen worden. 1835 gingen sie dann zusammen mit dem Altargemälde und anderen »kirchlichen Gegenständen« in den Besitz des Religionsfonds Freiburg über. Dieser war in Folge des josephinischen Pfarr-Einrichtungswerkes von 1786 gestiftet worden und diente der Einrichtung und Unterhaltung neuer Pfarreien sowie der Aufbesserung schlecht dotierter Pfründen. In den Fonds flossen nicht nur Vermögen und Einkünfte aufgehobener Stiftungen, sondern auch die dabei anfallenden kirchlichen Ausstattungsstücke, die deponiert und anderen Pfarreien zu neuer Nutzung abgegeben wurden. Über den Religionsfonds fanden die acht Marien Tafeln schließlich ihren Weg nach Staufen, während die vier Freiburger Passionstafeln in eine andere Kirche gelangten, wo sie offenbar als Sakristeischrank o.ä. Verwendung fanden, wie die dafür ausgestemmen Scharniervertiefungen nahelegen. Die im Depot verbliebenen drei, zum Teil fragmentarischen Tafeln konnte schließlich der Sammler von Hirscher erwerben, der als Mitglied des Domkapitels direkten Zugang zum Depot gehabt haben dürfte. Auch wenn sich die Spur jener fünfzehn Tennenbacher »Bilder« 1835 im Religionsfonds verliert, laufen die Fäden der fünfzehn Tafeln unseres Altars just dort wieder zusammen<sup>12</sup>. Die Provenienzzangabe Waagens läßt sich durch unsere Überlegungen folglich bestätigen und rechtfertigt die Rückkehr zur alten Bezeichnung des Altars.

Die Frage der Lokalisierung wurde deshalb so ausführlich behandelt, weil die Werkstatt des Tennenbacher Altars bislang sowohl in Basel und Colmar, als auch in Straßburg und Freiburg angesiedelt worden ist. Da nun alles für eine Herkunft aus dem Kloster Tennenbach spricht, liegt es nahe, daß die dafür verantwortliche Werkstatt in Freiburg, der nächstliegenden größeren Stadt, saß. Die im Dominikanerinnenaltar des dortigen Klosters Adelhausen noch deutlich spürbaren Einflüsse des Werkstattkreises und die von Christian von Heusinger beobachteten Reflexe in der Freiburger Nonnenmalerei vermögen dies zu belegen<sup>13</sup>.

Die Suche nach weiteren Werken dieses Kreises führt uns in den nördlich von Lahr, auf halber Strecke zwischen Straßburg und Freiburg gelegenen Ort Oberweier. Aus dem dortigen Pfarrhaus gelangte 1956 eine Kreuzigungstafel mit Maria und Johannes Evangelist sowie Barbara und Johannes Baptist in den Besitz des Augustinermuseums (Abb. 1). Bei den links und rechts knienden Stiftern handelt es sich nach Ausweis der Wappen um einen Herrn von Digesheim mit seiner Frau<sup>14</sup>. Ilse Futterer hat bereits hinlänglich auf die schlagenden Zusammenhänge mit dem Tennenbacher Altar hingewiesen, wobei die scharfen Gesichtszüge, die stärkere Zerklüftung und härtere Modellierung der Gewänder eine etwas spätere Entstehung nahelegen.

Diese Verbindungen lassen sich durch ein weiteres, in diesem Kontext neues Tafelgemälde präzisieren. Es handelt



Abb. 2 Verkündigung an Maria, um 1440/1450.  
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

sich um ein 54,9 x 47 cm messendes Bild mit einer Verkündigung an Maria im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (Abb. 2). Die bei Alfred Stange nicht aufgeführte und wohl deshalb bislang übersehene Tafel wurde von Friedrich Back an den Mittelrhein lokalisiert, während Ernst Buchner in einer mündlichen Mitteilung an das Museum auf den Oberrhein hinwies<sup>15</sup>. Ihre Herkunft ist unbekannt, doch dürfte sie unter jenen fünfzehn »alt=deutschen Oehlgemälden aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts« zu suchen sein, die der Landschaftsmaler und hessische Hofrat Georg Wilhelm Issel am 19. April 1819 in Straßburg für die Darmstädter Galerie erwerben konnte<sup>16</sup>.

Die stark gedünnte, nurmehr wenige Millimeter starke Fichtenholztafel ist rückseitig mit drei Nadelholzbrettern verstärkt, an der Unterkante und am rechten Rand beschnitten. Ursprünglich erstreckte sie sich rechts über eine weitere, durch den aufgemalten Rahmen abgetrennte Szene. Von dieser ist nurmehr ein schmaler Streifen mit den Resten einer sich nach rechts wendenden männlichen Figur mit Gürteltasche erhalten: Wahrscheinlich handelte es sich dabei um die am Bildrand angeordnete Figur Josephs in der vom Ablauf der Erzählung in Frage kommenden Szene der Heimsuchung oder

Geburt Christi. Möglicherweise lief die Tafel auch unten über eine weitere Darstellung weiter, da sich an der Unterkante kein Mal- oder Grundiergrat nachweisen läßt<sup>17</sup>.

Ergeben sich damit bereits vom Aufbau her erste Bezüge zu den ebenfalls vier Szenen umfassenden Flügeln des Ten-



Abb. 3 Verkündigung an Maria vom Flügel des Tennenbacher Altars, um 1440. Freiburg, Augustinermuseum

nenbachers Altars, sprechen die formalen und kompositorischen Zusammenhänge für eine direkte Berührung der beiden Werke (Abb. 3–5). Die Darmstädter Tafel scheint die Darstellung bis auf die geringfügigen Abweichungen in der Schilderung des Interieurs sowie in Gestik und Kleidung der Figuren zu wiederholen; sie erweist sich lediglich im härteren Faltenwurf und im Schnitt der Gesichter als fortgeschrittener. Diesen engen Zusammenhang zeigen auch die charakteristischen punzierten Wolkenschlieren im Goldgrund, die Trasierungen in den Strahlen und Gewändern sowie die Unterlegung der aufwendigen Lüsterpartien mit Zwischgold<sup>18</sup>.

Stellt man die Darmstädter Tafel andererseits an die Seite der bereits erwähnten Kreuzigung aus Oberweier, fällt zunächst die identische Proportionierung der Figuren und die verblüffende Nähe in der Modellierung der Gesichter auf. Auch die im Vergleich zum Tennenbacher Altar stärker zerklüfteten Gewänder und die sich auf dem Boden ausbreitenden Knautschfalten, ja selbst das charakteristische Motiv der kammartig in das Gewand greifenden Hand sind direkt vergleichbar. Da sich schließlich auch das vorgeritzte und punzierte Damastmuster im Hintergrund der Kreuzigung und das in roter Lüsterfarbe gemalte Muster der Engelsdalmatik nahezu wörtlich entsprechen, steht einer Zuschreibung beider Tafeln an ein und denselben Meister nichts mehr im Wege. Bezüglich der zeitlichen Abfolge der beiden Werke ist die Verkündigung auf Grund der runderen, weicheren Gesichter und der maltechnischen Zusammenhänge mit dem Tennenbacher Altar früher anzusetzen als die kantigeren, im Schnitt der Gesichter etwas metallischeren Figuren der Kreuzigung.

Über das Damastmuster, das um 1435 in Rogiers Wiener Madonna sowie der Barthélemy van Eyck zugeschriebenen Heiligen Familie in Le Puy erstmals faßbar wird, in seiner spezifischen Ausformung jedoch in der Straßburger Skulptur und Glasmalerei ab 1461 seine engsten Vergleichsbeispiele findet, führt unser weiterer Weg über den Rhein ins Elsaß<sup>19</sup>. Wiederum war es Ilse Futterer, die diese Fäden erstmals geknüpft und auf die Beziehungen zwischen unserer Kreuzigung und dem Stauffenberg-Retabel im Colmarer Unterlinden Museum (Abb. 6) aufmerksam gemacht hat. Dieses für Isenheim bestellte Triptychon, das aus genealogischen Gründen zwischen 1454 und 1460 datiert werden kann<sup>20</sup>, zeigt im Gesichtsschnitt und der Modellierung der Figuren zwar in der Tat manche Anklänge an die Kreuzigung, nicht zuletzt auch in der eng verwandten ausführlichen Unterzeichnung. Die sprechenderen Gesichter und die schlankeren Figuren, die vor allem bei den Flügelaußenseiten bereits deutlich unter dem Einfluß des auf Rogier zurückführenden spätgotischen Figurenideals stehen, verbieten jedoch eine Zuschreibung an dieselbe Werkstatt. Dies gilt auch für jene von Charles Sterling mit dem Namen Jost Haller verbundene Werkgruppe, unter der die Verkündigung des wohl gegen 1455 anzusetzen-

rechts: Abb. 4 Verkündigung an Maria (Detail),  
Tennenbacher Altar, um 1440.  
Freiburg, Augustinermuseum

unten links: Abb. 5 Verkündigung an Maria (Detail), um  
1440/1450. Darmstadt,  
Hessisches Landesmuseum

unten rechts: Abb. 6 Verkündigung an Maria, Detail aus  
dem Flügel des Stauffenberg-  
Retabels, um 1455/1460. Col-  
mar, Musée d'Unterlinden



den Altars der Deutschordensritter von Saarbrücken unserer Darmstädter Tafel nahe steht<sup>21</sup>. Über die im Vergleich zur Tennenbacher Verkündigung runderen Körper und plastischeren Gewänder hinaus zeigen beide Darstellungen eine identische Handhaltung sowohl beim Engel als auch bei Maria, welche überdies beide Male auf einem schräg gestellten Betschemel kniet.

Auch wenn die Darmstädter Tafel in ihrer Gesamtauffassung puppenhafter und niedlicher wirkt, sprechen die beobachteten Zusammenhänge für eine Lokalisierung unseres Mei-

sters im Straßburger Umkreis Jost Hallers, was ja schon die Provenienz der Darmstädter und Oberweierer Tafeln nahelegt. Im übrigen bleiben die Zusammenhänge dort nicht allein auf die Malerei beschränkt, wie ein Blick auf die Bildwerke des Meisters des Straßburger Kartause-Altars zeigt. Die diesem Meister zugeschriebene weibliche Heilige in Darmstadt (Abb. 8)<sup>22</sup> entspricht der heiligen Barbara auf der Oberweierer Kreuzigung (Abb. 7) so wörtlich, daß man sogar von einer gemalten Wiederholung zu sprechen geneigt ist. Dies betrifft nicht nur das »Leitmotiv« der kammartig in das Ge-



Abb. 7 Heilige Barbara aus der Kreuzigungstafel von Oberweier (Detail), um 1450. Freiburg, Augustinermuseum



Abb. 8 Stehende Heilige, um 1450. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

wand greifenden Hand, sondern auch die Anlage der Gewandfalten, die hohe Stirn und die Frisur. Daß es sich dabei nicht nur um eine zufällige Begegnung von zwei heute gerne isoliert betrachteten künstlerischen Gattungen gehandelt haben kann, zeigt auch der Vergleich zwischen der Darmstädter Verkündigung (Abb. 2) und dem Relief aus dem Hochaltar der Straßburger Kartause (Abb. 9). Hier nämlich findet sich das einzige direkte Vergleichsbeispiel für die ungewöhnliche Gewandung des Engels mit einer damaszierten Dalmatik und dem über die Schulter geworfenen Mantel. Hier auch die das Gewand schützend vor sich ziehende linke Hand Marias, das hinter ihr auf dem Bett liegende Kissen sowie der zugezogene Vorhang, der auf der Darmstädter Tafel vermutlich im

19. Jahrhundert systematisch weggereinigt worden ist<sup>23</sup>. Diese Zusammenhänge resultieren aus dem direkten Kontakt und der wechselseitigen Beeinflussung von Malerei und Skulptur, wie sie für die Straßburger Kunstproduktion des 15. Jahrhunderts charakteristisch war. Der unlängst von Michael Roth und Hartmut Scholz in der Straßburger Skulptur, Glasmalerei und Zeichnung des späten 15. Jahrhunderts beobachtete andauernde gegenseitige Austausch läßt sich folglich auch auf die Verhältnisse um 1450 übertragen<sup>24</sup>.

Angesichts des Reichtums der Erfindung und der überragenden Qualität der in der jüngeren Forschung um 1450/1460 bzw. um die Mitte des 15. Jahrhunderts datierten Kartause-Reliefs und der damit zusammenhängenden Werke

muß man davon ausgehen, daß der Bildschnitzer den Maler beeinflusste und nicht umgekehrt. Dies legt letztlich auch seine immer wieder vermutete künstlerische Herkunft aus den südlichen Niederlanden nahe<sup>25</sup>. Neben Malern wie Jost Haller, dem Meister des Stauffenberg-Retabels oder Caspar Isenmann spielte demnach auch dieser Meister bei der Vermittlung des neuen niederländischen Formengutes nach Straßburg eine wichtige Rolle. Die verarbeiteten Quellen liegen nach Roland Recht alle vor 1462, das heißt im Milieu des Meisters von Flémalle und Rogiers van der Weyden. Es wäre deshalb zu überlegen, ob nicht der Meister der Kartause-Reliefs jenes oben angesprochene, erstmals bei Rogier nachweisbare Damastmuster in Straßburg einführte, wo es unter anderem auch in das Werk des von ihm beeinflussten Meisters der Amsterdamer Geburt (Hans Kamensetzer?) einging. Überdies wirkten seine Werke, zumindest bei der Darmstädter Heiligenfigur, als direktes Vorbild für unseren in Straßburg ansässigen Maler. Bei der Verkündigung hingegen muß man, was den Figurentypus und einzelne oben hervorgehobene Details betrifft, auch mit anderen lokalen Quellen rechnen, wie ein isoliertes, um 1440 anzusetzendes Glasgemälde in der Straßburger Wilhelmerkirche (Abb. 10) zeigt<sup>26</sup>. Neben dem Motiv des Vorhangs und der überkreuzten Marienhände findet sich dort eine Variante des kunstvoll um den Körper geschlungenen Engelsmantels.

Trotz der lückenhaften Überlieferung an Kunstwerken des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts gewinnt das Profil der Werkstatt des Tennenbacher Altars und seiner Nachfolge damit recht deutliche Konturen. Während die mit guten Argumenten nach Freiburg zu lokalisierende Werkstatt des Tennenbacher Altars noch der älteren Generation des Paradiesgarten-Meisters angehört, läßt sich in den Nachfolgewerken deutlich jene zunehmend plastischere Körperauffassung und Verhärtung der Oberfläche ablesen, die für die allgemeine stilgeschichtliche Entwicklung als charakteristisch gelten. Dies äußert sich nicht nur im schärfer werdenden Schnitt der Gesichter, im endgültigen Verzicht auf ondulierende Säume zugunsten von schwereren, härter knickenden Gewändern, sondern auch in der fortschreitenden Reduktion aufwendiger Fassungstechniken wie Punzierung und Trassierung oder der Verwendung verschiedener Metallaufgaben und deren minutiöser Lüsterung. Einzig in der gegen Mitte des Jahrhunderts aufwendiger werdenden Unterzeichnung verläuft diese Entwicklung gegenläufig; an die Stelle der lebendigen Umriß- und Binnenzeichnung im Tennenbacher Altar treten nun mit unterschiedlich dichten Schraffurgeweben plastisch modellierte Körper und Gewänder.

Sucht man auf der Grundlage dieser Entwicklung und des skizzierten künstlerischen Profils nun nach archivalisch überlieferten Künstlern, so kommen hinsichtlich des beobachteten engen Austauschs zwischen Freiburg und Straßburg nur we-

nige Meister für eine Identifizierung in Frage. Zum einen ist dies der 1406 bis 1458 nachgewiesene Freiburger Maler Hanman Bock, von dem man weiß, daß er 1423 das Haus zum Goldenen Schwein von der Witwe des Malers Claus Bernhart erworben hat. Er muß gute Kontakte zum Straßburger Bildhauer Hans Geuch (Göuch, Yöuch) unterhalten haben, da dieser 1428 mit einem Empfehlungsschreiben des Straßburger Rates nach Freiburg kam, um mit Hanman Bock zusammenzuarbeiten<sup>27</sup>. Daneben ist in der fraglichen Zeit bisher nur der 1390 bis um 1450 bzw. 1460 nachgewiesene Werli Salzmann überliefert, der zeitweilig ebenfalls mit Bock zusammenarbeitete. Nach einer von Hans Rott Mitte des 15. Jahrhunderts datierten Straßburger Urkunde wurden damals beide nochmals mit einem Straßburger Künstler zusammen tätig, der wiederum auf Empfehlung des Rates nach Freiburg kommen sollte. Der heißeste Anwärter für die Nachfolgewerke dürfte jedoch weder Hanman Bock, noch jener von Rott – wie er selber zugestand, in kühner Hypothese – vorgeschlagene Straßburger Maler Heinrich Beldeck sein, sondern der im Juli 1453 erwähnte Bruder Jost Hallers, »der zu Friebourch wonet, der auch eyn maler ist«<sup>28</sup>. Dieser in den Freiburger Quellen bislang nicht nachweisbare Maler sollte seinem bis gegen 1453 in Straßburg ansässigen Bruder bei der Ausmalung einer Kapelle in der Metzger Karmeliter-Kirche behilflich sein. Jost Haller war 1447 schon einmal in Metz tätig gewesen und hatte damals zusammen mit Hans von Schlettstadt ein Kruzifix gefaßt; Hans von Schlettstadt wurde jüngst von Robert Suckale mit dem Schöpfer des Paradiesgärtleins und einigen Werken des Umkreises identifiziert. Wir bewegen uns folglich exakt in dem uns interessierenden Kreis. Der Bruder Jost Hallers gehört dabei nicht nur der richtigen Künstlergeneration an, sondern verkörpert wie kein zweiter die von uns gesuchten engen Verbindungen zwischen Freiburg und Straßburg, zwischen der älteren Generation des Paradiesgartenmeisters und der jüngeren Künstlergeneration. Weist man ihm die Darmstädter Verkündigung und die Oberweierer Kreuzigung zu, erklären sich die beobachteten Anklänge an die Verkündigung des Saarbrücker Altars und die Zusammenhänge mit den Spitzenwerken damaliger Straßburger Skulptur wie von selbst. Andererseits finden auch die Verbindungen zur älteren Freiburger Malerei eine zwanglose Erklärung.

Trotz dieses verführerisch dichten Netzes und trotz der großen Verlockung bleibt diese Identifizierung bei nüchterner Betrachtung jedoch reine Spekulation, berücksichtigt man die vielen in Straßburg zwischen 1420 bis gegen 1460 nachweisbaren Maler<sup>29</sup>. Der verzweifelte, auf die Basler Überlieferung gemünzte Ausspruch Rudolf Wackernagels: »Namen, nichts als Namen«, läßt sich ohne weiteres auch auf Straßburg übertragen, wo man häufig sogar die Wohnhäuser und Werkstätten der Künstler kennt. So sind neben den immer



Abb. 9 Verkündigung an Maria, verschollenes Relief des ehemaligen Hochaltars der Straßburger Kartause, um 1450/1460

wieder genannten Haincelin von Hagenau oder Hans Tiefenthal von Schlettstadt unzählige weitere Künstler überliefert, für die eine Tätigkeit in Brügge oder Dijon zwar nicht nachgewiesen ist, die gleichwohl nicht alle nur eine untergeordnete künstlerische Rolle gespielt haben können. Dafür war die Konkurrenz in der oberrheinischen Kunstmetropole schlicht zu groß. Was weiß man aber schon über Hans Ott, Lienhard Jude, Martin Ernst, Conrad Linse, Hans von Hochfelden, Hans von Grüningen, Hans Seman, Erhard Fülle, Marx Reinhardt, Heinrich Beldeck, Wilhelm Ott und Marx Doiger, die nebst einem Dutzend weiterer Maler außer Hans Hirtz, Hans Tiefenthal und Jost Haller in der fraglichen Zeit allein in Straßburg überliefert sind? Geht es an, diese Meister in der Bedeutungslosigkeit versinken zu lassen, nur weil ihnen das Glück eines archivalischen Gedächtnisses nicht zugefallen ist? Allen diesen Meistern, Hans Hirtz und Hans Tiefenthal voran, kann man bislang kein einziges Werk mit Sicherheit zuschreiben<sup>30</sup>.

Der archivalischen Überlieferung steht eine Reihe von Kunstwerken gegenüber, deren exakte Lokalisierung und Datierung bis heute nicht möglich geworden ist. Alle hier interessierenden Werke der Übergangszeit repräsentieren einer-

seits die Auseinandersetzung mit neuem westlichen Formengut, gründen aber andererseits in der lokalen Tradition der um eine Generation älteren oberrheinischen Malerei im Umkreis des Paradiesgärtleins. Neben der lückenhaften Überlieferung macht deshalb auch das jeweils unterschiedliche Verhältnis von traditionellem und modernem Vokabular jede präzise kunsthistorische Einordnung zum Problem. Auf dieser Grundlage muß folglich jeder Identifizierungsvorschlag Hypothese bleiben, wenn es nicht gelingt, einen überlieferten Namen mit einem erhaltenen Werk direkt zu verbinden.

So läßt sich in unserem Falle bestenfalls die Lokalisierung einer Werkgruppe eingrenzen und die Veränderung von deren Formenvokabular innerhalb von knapp zwei Jahrzehnten verdeutlichen. Trotz des damit recht genau skizzierbaren künstlerischen Profils der einzelnen Meister wird man sich deren Identifizierung dennoch verkneifen müssen, auch wenn der Beitrag ursprünglich dieses Ziel verfolgte. Obwohl unsere Wiederbegegnung mit der oberrheinischen Malerei des zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts damit wenig spektakulär in Notnamen mündet, bedeutet dies noch lange nicht das Ende von aufschlußreichen, mitunter auch aufregenden Begegnungen mit Alten Meistern.



Abb. 10 Verkündigung an Maria, um 1440.  
Straßburg, Wilhelmerkirche, Fenster süd VII

#### Anmerkungen

1 Vgl. Vier gotische Tafeln aus dem Leben Johannes' des Täufer. Ausst.Kat. Karlsruhe 1994, bes. S. 79–96. – Robert Suckale: Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental. L'ars nova en Haute Rhénanie au XVe siècle. In: Revue de l'Art, Bd. 120, 1998/2, S. 58–67. Für die Einsicht in das Manuskript und die fruchtbaren Diskussionen möchte ich Robert Suckale, Berlin, herzlich danken.

2 Die maßgebliche, auf Untersuchungen der Kanten und Rückseiten basierende Rekonstruktion geht zurück auf Werner Noack: Weicher Stil am Oberrhein. Stand und Aufgaben der Forschung. In: Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951, S. 115. Soweit die stark abgearbeiteten Tafelrückseiten eine Beurteilung erlaubten, konnten diese Angaben im Rahmen der jüngsten maltechnischen Untersuchungen durch die Restauratoren Christoph Müller und Susanne Vogt bestätigt werden. Für deren kooperative und hilfsbereite Zusammenarbeit sei hier herzlich gedankt. Zum Altar vgl. im übrigen zuletzt Detlef Zinke: Augustinermuseum. Gemälde bis 1800. Auswahlkatalog. Freiburg i. Br. 1990, S. 12–21, sowie Die Karlsruher Passion. Ausst.Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1996, Nr. 9–11, Taf. 8–9.

3 Vgl. Kunstblatt 60, 1848, S. 238. Zur hochkarätigen Sammlung Hirschers vgl. zuletzt Otto Rundel: Johann Baptist von Hirscher (1788–1865) und seine Kunstsammlung. In: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte, Bd. 49, 1990, S. 295–319.

4 Vgl. Ilse Futterer: Eine Gruppe oberrheinischer Tafelbilder des 15. Jahrhunderts. In: Oberrheinische Kunst, Bd. 2, 1926–1927, bes. S. 18ff.

5 Vgl. W. Noack (Anm. 2), S. 115. Der Passus in Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden 6, Abt. 1, Kreis Freiburg Land. Tübingen-Leipzig 1904, S. 468–469 lautet: »Im Pfarrhaus [von Staufen] befanden sich (jetzt im Besitz des Anwalts Marbe, Freiburg) vier gute Holztafelgemälde, welche wohl der oberschwäbischen Kunstrichtung (Memmingen, Nördlingen?) angehören und auch an die Messkircher Bilder erinnern«; darauf folgt die Nennung der acht Marienszenen.

6 Vgl. Stadtkirche und Kapellen in Staufen/Breisgau. Hrsg. vom katholischen Pfarramt Staufen. Metzigen 1976, S. 12–15. – Rudolf Hugard: Staufen während des pfälzischen Erbfolgekrieges (1688–1697). In: Schauinsland, Bd. 34, 1907, S. 94–95. Auf diesem Hintergrund läßt sich die Vermutung von W. Noack (Anm. 2), S. 116, daß es sich bei den in der Staufener Kirchenrechnung vom 2. April 1727 erwähnten vier alten Bildern um Reste unseres Altars handelt, nicht aufrecht erhalten.

7 Vgl. dazu neuerdings Hans Multscher – Bildhauer der Spätgotik in Ulm. Ausst.Kat. Ulm 1997, Nr. 35 a-b. Das Pfarramt gewährte mir bedauerlicherweise keine Einsicht in die Archivalien. Zu Pfarrer Peter Zureich aus Altenburg, der im September 1846 in Freiburg zum Priester geweiht wurde, vgl. deshalb einstweilen die Nachrufe im Freiburger Katholischen Kirchenblatt, Bd. 40, 1896, S. 81–85, sowie im Freiburger Diözesanarchiv N.F. Bd. 1, 1900, S. 270.

8 Laut Inventarkartei des Augustinermuseums und den Auszügen aus den Stadt-Rath-Akten von 1895–1908 sowie dem Testament Marbes stellte dieser der Städtischen Sammlung die Tafeln bereits 1897 in Aussicht; gemäß testamentarischer Verfügung kamen 1907 jedoch nur vier Tafeln in den Besitz des Städtischen Museums, während die übrigen vier Marien Tafeln in den Besitz des inzwischen gegründeten Diözesanmuseums übergingen. Herrn Detlef Zinke, Freiburg, sei für seine hilfreichen Hinweise herzlich gedankt.

9 Zu Abbruch und Übertragung der Klosterkirche nach Freiburg vgl. zuletzt Rainer Humbach: Von Tennenbach nach Freiburg. Der erste Bau der Ludwigskirche. In: Freiburger Diözesan-Archiv, Bd. 115, 1995, S. 288–314.

10 Die Inventare befinden sich im Staatsarchiv Freiburg unter der Signatur B 1103/1/887, fol. 2–11, und fol. 39ff. Zum Verkauf von Kirchengut von 1812 bis 1836 etc. vgl. auch B 1103/1/886. Ferner besteht bei Durchsicht der Akten der Bauinspektion Tennenbach (Abt. 105) und zur Renovierung von 1788 im Generallandesarchiv Karlsruhe unter Umständen noch eine geringe Chance, weitere Hinweise auf die fünfzehn Bilder zu finden. Für die Hilfe bei den Archivrecherchen möchte ich Fritz Herz, Freiburg, herzlich danken.

11 In der Liste der damals versteigerten Objekte tauchen unsere Bilder nicht mehr auf; sie fehlen auch im Verzeichnis der vermißten Gerätschaften vom Dezember 1836; vgl. Staatsarchiv Freiburg B 1103/1/886, fol. 244–245, 252–253. Die Kapelle diente fortan als Wohnung des Aufsehers. Nachdem sich Baudirektor Hübsch im Januar 1845 für den Erhalt des Baudenkmals eingesetzt hatte, wurde im Mai 1846 die Renovierung der verwahrlosten und durch Herdfeuer völlig verrußten Kapelle beschlossen; vgl. hierzu Staatsarchiv Freiburg G 786/4/753.

12 Die Recherchen im Erzbischöflichen Archiv Freiburg blieben leider erfolglos; unter den eingesehenen Akten der Stiftungsverwaltung und des Religionsfonds fanden sich keine Hinweise auf unsere Tafeln. Die vier Freiburger Passionstafeln verblieben jedoch gewissermaßen im Besitz der Diözese

und kamen zu unbestimmtem Zeitpunkt nach Freiburg zurück, wo sie dann in die Bestände des 1906 gegründeten Diözesanmuseums eingingen.

13 Zum Adelhausener Altar vgl. D. Zinke (Anm. 2), S. 30–35, zur Nonnenmalerei Christian von Heusinger: Spätmittelalterliche Buchmalerei in oberrheinischen Frauenklöstern. In: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins N.F. Bd. 68, 1959, S. 158–159, Abb. 5.

14 Vgl. I. Futterer (Anm. 4), S. 24, und zuletzt D. Zinke (Anm. 2), S. 21–23. Der punzierte Goldgrund ist stark beschädigt und war zwischenzeitlich blau angestrichen und dann wieder freigelegt worden, wie die Farbreste in den Punzlöchern zeigen.

15 Bei Franz Hubert Müller: Beschreibung der Gemäldesammlung in dem Großherzoglichen Museum zu Darmstadt. Darmstadt 1820, nicht erwähnt. Carl Seeger: Das Großherzogliche Museum zu Darmstadt. Die Gemäldegalerie. Darmstadt 1843, S. 43, Nr. 204, führt die Tafel unter der Angabe: »Unbekannt. Der englische Gruß. Auf Goldgrund gemalt. Auf Holz, hoch 2 F. 1 Z. br. 1 F. 8 Z.«. Friedrich Back: Großherzogliches Hessisches Landesmuseum in Darmstadt. Verzeichnis der Gemälde. Darmstadt 1914, S. 16, Nr. 13, gibt sie mit Fragezeichen einem mittelhessischen Maler. Wolfgang Beeh: Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Darmstadt 1990, S. 182, folgt Ernst Buchners mündlicher Mitteilung und lokalisiert die Tafel auf Grund ihrer Nähe zu Meister E.S. an den Oberrhein und datiert sie um 1460/1470.

16 Zu Issel, der sich zeitlebens vergeblich um den Posten des Galerieleiters und hessischen Konservators in Darmstadt bemühte, vgl. Karl Lohmeyer: Aus dem Leben und den Briefen des Landschaftsmalers und Hofrats Georg Wilhelm Issel 1785–1870. Heidelberg 1930; zum Ankauf in Straßburg bes. S. 33, 39, sowie die hier zitierte Erwähnung in seinem Brief vom 27. Mai 1819 aus Freiburg auf S. 103. Vgl. ferner auch Gudrun Calov: Museen und Sammler des 19. Jahrhunderts in Deutschland. In: Museumskunde, Bd. 38, 1969, S. 69–70.

17 Die beschnittene Kante ist leicht abgeschrägt, gekittet und retuschiert. Die Restauratorin des Museums, Frau Adelheid Wiesmann, der ich für ihre freundliche Hilfe herzlich danken möchte, vermutet hier eine eventuell aufgesetzte Leiste, unter der die Tafel in die nächste Szene weiterlief. Der Befund ist noch nicht eindeutig geklärt.

18 Während beim Tennebacher Altar jede Lüsterpartie mit Zwischgold unterlegt ist, wobei die nicht gelüsterterte Partie des Doppelbeckers beim ersten König der Anbetung mit Polimentgold belegt wurde, ist beim Darmstädter Engel nur das Gewand mit Zwischgold unterlegt.

19 Zu Rogier vgl. etwa Martin Davies: Rogier van der Weyden. München 1972, Abb. 87; zur Tafel von Le Puy Nicole Reynaud: Barthélemy d'Eyck avant 1450. In: Revue de l'Art, Bd. 84, 1989, S. 23, Abb. 3 sowie Frontispiz. Das älteste elsässische Beispiel – das Damastmuster des Pilatusgewandes im Chorachsenfenster (Fenster I, 4a/b) der 1461 datierten Chorverglasungsfenster der ehemaligen Abteikirche Walburg – kommt unserem Muster am nächsten. Über die Walburger Nachfolgerwerke ist es in die Straßburger Werkstattgemeinschaft eingegangen und findet sich später in vielen herausragenden Verglasungen dieses weit ausstrahlenden Werkstattverbundes, worauf Hartmut Scholz: Hans Wild und Hans Kamensetzer – Hypotheken der Ulmer und Straßburger Kunstgeschichte des Spätmittelalters. In: Jahrbuch der Berliner Museen N.F. Bd. 36, 1994, S. 116, aufmerksam gemacht hat. Er konnte das Muster überdies auf der Skulpturengruppe der Amsterdamer Geburt ausmachen. Zu weiteren, jedoch nur ähnlichen und in vielen Details abweichenden Mustern in Schwaben vgl. Graviert, gemalt, gepreßt. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben. Stuttgart 1996, Nr. 5, S. 41–47.

20 Die Stifter sind Erhard Bock von Stauffenberg und seine Frau Aennelin von Oberkirch, die 1454 heirateten; 1460 wird Aennelin bereits als Witwe

genannt. Charles Sterling vermutete, daß die Flügel 1460 entstanden sind und damals der rund fünf Jahre älteren Pietà hinzugefügt wurden. Seine Trennung von Mitteltafel und Flügel sowie die Zuschreibung an zwei verschiedene Meister leuchtet auf der Basis der stilistischen und maltechnischen Zusammenhänge jedoch nicht ein; vgl. Charles Sterling: Jost Haller. Peintre à Strasbourg et à Sarrebruck au milieu du XVe siècle. In: Bulletin de la Société Schongauer à Colmar 1979–1982. Colmar 1983, S. 74–83. Zu den Zusammenhängen mit der Oberweierer Kreuzigung vgl. I. Futterer (Anm. 4), S. 24–26.

21 Vgl. Ch. Sterling (Anm. 20), S. 53–70, sowie die ältere Fassung seines grundlegenden Beitrags in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 13, 1980, S. 99–112.

22 Zu dieser Figur vgl. Eva Zimmermann in: Spätgotik am Oberrhein. Ausst.-Kat. Badisches Landesmuseum Karlsruhe 1970, Nr. 8, Abb. 9, sowie Roland Recht: Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525). Strasbourg 1987, S. 202–203, 356, Nr. IV.05, der den archaischen Charakter der Figur betonte und für ihren Gesichtsschnitt auf brabantische Vorbilder verwies. Ob die Figur folglich etwas früher zu datieren ist als die Kartause-Reliefs oder zur gleichen Zeit entstand, wie Moritz Woelk: Bildwerke vom 9. bis zum 16. Jahrhundert aus Stein, Holz und Ton im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. Berlin 2000, Nr. 47, S. 251–257, argumentiert, ist hier nur insofern von Belang, als die Figur aus unserer Sicht nicht später als 1450 datiert werden kann. Sie wurde 1914 in Straßburg bei Th. Knorr angekauft und stammt nach Angabe des Händlers aus dem südlichen Elsaß. Für die spontane Hilfe und Untersuchung der Figur sei Herrn Dr. Moritz Woelk und der Restauratorin Frau Petra Achternkamp vom Hessischen Landesmuseum Darmstadt herzlich gedankt.

23 Die Vorhangkante ist auf der Tafel noch sehr gut erkennbar, ebenso die grünen Farbreste entlang der Kontur der Marienfigur. Möglicherweise war die Fassung wie bei dem hinter den Figuren verlaufenden roten Bett (?) zerstört und wurde deshalb ganz entfernt. Zum verschollenen Verkündigungsrelief vgl. R. Recht (Anm. 22), S. 197–200, 355, Nr. IV.04

24 Vgl. Michael Roth: Die Zeichnungen des sog. Meisters der Gewandstudien und ihre Beziehungen zur Straßburger Glas- und Tafelmalerei. In: Deutsche Glasmalerei des Mittelalters I. Hrsg. von Rüdiger Becksmann. Berlin 1992, S. 153–172. – Ders.: Straßburger Zeichnungen in der Nachfolge der Karlsruher Passion. In: Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Spätgotik. Kat. Ausst. Karlsruhe 1996, S. 173–185. – H. Scholz (Anm. 19), bes. S. 133ff. Von besonderem Interesse ist dabei die Zeichnung einer Skulptur aus zwei unterschiedlichen Blickrichtungen (siehe H. Scholz, Abb. 45–46); Beispiele für zeichnerische Umsetzungen von Skulpturen finden sich bereits im Werk des Meisters E.S.

25 Zum Meister der Kartause-Reliefs vgl. in jüngerer Zeit R. Recht (Anm. 22), S. 195–210, 355–358, sowie zusammenfassend Eva Zimmermann: Badisches Landesmuseum Karlsruhe. Die mittelalterlichen Bildwerke. Karlsruhe 1985, S. 173, 369–372.

26 Die in Fenster süd VII (nach französischer Zählung Fenster 16) befindliche, im Rahmen der übrigen Verglasung völlig isolierte Einzelscheibe kam möglicherweise erst während der Restaurierung 1872/1874 in die Kirche. Vgl. Françoise Gatouillat in: Michel Hérold und Françoise Gatouillat: Les vitraux de Lorraine et d'Alsace (CVMA Frankreich, Recensement V). Paris 1994, S. 217–218, die die Scheibe völlig unbegründet gegen 1500 datiert. Die Modellierung des Marienkopfes erinnert an das etwas ältere Glasgemälde mit Maria und Kind in Colmar, St. Martin (Fenster H I); vgl. ebenda, S. 269, Fig. 261. Eine genauere Beurteilung der partiell erneuerten Scheibe ist erst auf Grundlage einer detaillierten Bestandsaufnahme möglich.

27 Vgl. Hans Rott: Quellen und Forschungen III. Der Oberrhein, Quellen 1. Stuttgart 1936, S. 92–93.

28 Zu Heinrich Beldeck vgl. Hans Rott: Quellen und Forschungen III. Der Oberrhein, Text. Stuttgart 1938, S. 61–63, zum Bruder Jost Hallers Hanns Klein: Der Maler Jost von Saarbrücken und sein Auftrag zur Ausmalung einer Kapelle in der Metzzer Karmeliterkirche vom Jahre 1455. In: 19. Bericht der Staatlichen Denkmalpflege im Saarland 1972, S. 42, 45, 53, sowie Ch. Sterling (Anm. 20), S. 66. Bei der auszugsweise zitierten Quelle handelt es sich um eine Kopie des Vertrags zur Ausmalung einer Altarkapelle in der Metzzer Karmeliter-Kirche. Albert Châtelet, Die Malerei des Oberrheins im 15. Jahrhundert. In: Der hübsche Martin, Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer, Ausst. Kat. Colmar 1991, S. 58–59, war versucht, diesen Maler mit dem Schöpfer des Stauffenberg-Altars zu identifizieren.

29 Vgl. neben H. Rott (Anm. 27), S. 186–206, auch die bei Adolph Seyboth: Das alte Straßburg vom 13. Jahrhundert bis zum Jahre 1870. Geschichtliche Topographie nach den Urkunden und Chroniken, Straßburg

1890, in den mittelalterlichen Künstlerquartieren an der Oberstraße und Spieß- bzw. Fladergasse aufgeführten Maler und Bildhauer.

30 R. Suckale (Anm. 1), hat Hans Tiefental unlängst ein relativ umfangreiches Werk zugeschrieben, während A. Châtelet (Anm. 28), S. 56, den Meister über eine doch recht deutlich abweichende Zeichnung in Schlettstadt für die Colmarer Kreuzigung verantwortlich machen wollte. Zu den Versuchen Hans Tiefental mit dem Schöpfer des Katharinenfensters der Georgskirche in Schlettstadt zu identifizieren vgl. zuletzt und mit Recht zurückhaltend F. Gatouillat (Anm. 26), S. 151, 192–193.

#### Abbildungsnachweis:

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum: 8; Freiburg, Augustinermuseum: 1, 3; Freiburg, Corpus Vitrearum Medii Aevi: 10; Verfasser: 2, 4–7.