

Motivgut aus der Graphik Martin Schongauers und seiner Nachfolger in der nordwestsächsischen Tafelmalerei*

Iris Ritschel

Schongauergraphik war bereits am Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts weit verbreitet. Motivische Entlehnungen daraus und die Benutzung von ganzen Bildkompositionen als Vorlage sind bei Gemälden dieser Zeit vielerorts zu beobachten. Deshalb müssen Rückgriffe auf diese Graphik noch nicht für direkte Verbindungen der betreffenden Maler zu Martin Schongauer oder seinem Kreis sprechen. Dennoch ist die Verwendung solcher Graphik in verschiedener Hinsicht aufschlussreich.

Gerade in Leipzig und Umgebung sind die Namen der Maler von erhaltenen Gemälden oder gar ihre Biographien nur sehr selten bekannt. Zuverlässige Datierungen, etwa durch Inschriften oder andere Quellenbelege, sind ebenfalls eher ausnahmsweise überliefert. Darum ist es schwierig, den Gemäldebestand kunsthistorisch zu bearbeiten und befriedigend zu charakterisieren.

Die Ermittlung der motivischen Vorläufer für ein Tafelbild oder, besser noch, seiner graphischen Vorlage kann bei Berücksichtigung der erschließbaren konkreten historischen Umstände zumindest den terminus post quem deutlich machen. Rückgriffen auf Handzeichnungen kommt ein höherer Stellenwert als Hinweis auf die Beziehungen zu Martin Schongauer oder seinem Umkreis zu als der Anknüpfung an die leichter anzueignende Druckgraphik. Sind noch andere Zusammenhänge motivischer oder stilistischer Art zur Malerei im engen oder weiteren Umfeld Schongauers festzustellen, können sich daraus Anhaltspunkte für die Berührung des betreffenden Malers mit dem Oberrheingebiet oder dem Vorland ergeben. Allerdings lässt sich dadurch nicht zwangsläufig klären, ob es sich um einen von dort zugewanderten Maler oder einen hiesigen handelt, der auf seiner Wanderschaft in den südwestdeutschen Raum gekommen ist.

Heimische Traditionen werden an der hinter den süddeutschen Kunstzentren deutlich zurückstehenden Tafelmalerei in Sachsen nicht sichtbar. Diese Beobachtung wirft Fragen nach den Einflusssphären auf. Die Analyse der Gemälde mit Hilfe der Kenntnis zeitgenössischer Tafelmalerei und Graphik, die gegebenenfalls Bezugnahmen auf Schongauers Werke aufdeckt, kann außerdem zur Beantwortung dieser Fragen beitragen.

Bislang wurde im nordwestlichen Teil von Sachsen die Nachwirkung der Schongauergraphik vor allem an zwei Beispielen betont. Es handelt sich um ein Gemäldefragment im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig¹ und den Passionszyklus am sogenannten Paulineraltars,² der heute im Chor der Leipziger Thomaskirche aufgestellt ist. Unabhängig davon, dass die motivische Verarbeitung von Schongauergraphik an der Malerei des „Paulineraltars“ nicht eindeutig festzustellen ist, eignen sich seine Gemälde nicht, in diesem Rahmen hervorgehoben zu werden. Der für die Erfurter Werkstatt des Bildschnitzers Linhart Koenbergk in Anspruch genommene Altaraufsatz³ trägt Gemälde, die einem ansonsten in Bayern aufzu-

spirenden Maler zuzuschreiben sind. Diese Einschätzung geht auf Überlegungen Alfred Stanges von 1960 zurück,⁴ die in der Folgezeit leider übersehen wurden, bis sie 1994 Angela Bonhag erneut aufgegriffen hat.⁵ Der Maler erhielt nach seinem Hauptwerk, dem Hochaltar von St. Wolfgang bei Isen, den Notnamen „Meister des St. Wolfgang Retabels“.⁶ Es gibt keinen Grund, Alfred Stanges Zuschreibung abzulehnen. Eine Betätigung des Malers im sächsischen Raum war ansonsten nicht zu ermitteln. Er muss zu dem Kreis der wechselnden Maler gehört haben, die für Linhart Koenbergk tätig waren.

Zu den verhältnismäßig frühen Beispielen der Motivgestaltung nach Schongauer gehören Gemälde eines kleinen Retabels, das heute in den Nebenräumen des Merseburger Doms aufbewahrt wird.⁷ Seine ursprüngliche Aufstellung ist unbekannt. Auch wenn es ungewiss ist, ob die Madonnenfigur im Schrein dieses Retabels ohne Predella und Gesprenge schon immer ihren Platz an dieser Stelle hatte, lassen die übrigen Figuren auf den Gemälden beider Wandlungen keinen Zweifel daran, dass es sich um einen Altaraufsatz aus dem Merseburger Dom oder dem Dombezirk handelt. Die Innenseiten des Flügelpaars zeigen die Dompatrone Laurentius und Johannes den Täufer (Abb. 1, 2), die Außenseiten Romanus von Rom und Maximus von Avium (Abb. 3, 4). Von den beiden zuletzt genannten Heiligen wurden Reliquien in der Kathedrale aufbewahrt. Sie gelten als Nebenpatrone des Doms.⁸

Die Gemälde des Retabels zeichnen sich durch eine solide, handwerklich präzise Malweise aus. Stofflichkeit und Plastizität sind mit fein aufgesetzten Pinselschraffuren herausgearbeitet worden. Unter weitgehendem Verzicht auf eine lineare Abgrenzung der Binnenformen wurden die farblich nuancierten Inkarnate mit subtil differenzierten Weißhöhungen versehen. So entstanden Gesichter individueller Prägung mit ausdrucksvollen Zügen. Die sonst gerade bei Heiligendarstellungen verbreiteten Typisierungen, die zuweilen an Stilisierungen grenzen, sind zurückgenommen.

Deshalb können Anklänge an die südwestdeutsche Malerei möglich sein. Die prägnante Herausarbeitung der Gesichtszüge erinnert am ehesten an die schwäbische, oberrheinische, ja sogar tirolische Malerei. Traditionen, die bei Hans Multscher und Konrad Witz wurzeln, aber auch die im Pacher-Kreis übliche Sorgfalt im Physiognomischen könnten hierbei eine Rolle gespielt haben. Die beschriebenen Eigenschaften der Gemälde können zusammen mit der Übernahme von Motiven aus der Schongauergraphik auf die kunstlandschaftliche Prägung des Malers deuten.

Johannes der Täufer (Abb. 2) auf der Innenseite des rechten Flügels hat in Johannes dem Evangelisten auf einem Kupferstich aus Martin Schongauers Apostelfolge einen Vorläufer (Lehrs⁹ 45) (Abb. 5). Die leicht abgewandelte Merseburger Figur stellt eine



1, 2 Unbekannter Maler, Laurentius, um 1481 oder später, Tempera auf Holz, Merseburg, Dom (Retabelflügel) (links). Unbekannter Maler, Johannes der Täufer, um 1481 oder später, Tempera auf Holz, Merseburg, Dom (Retabelflügel)(rechts)



3, 4 Unbekannter Maler, Romanus von Rom, um 1481 oder später, Tempera auf Holz, Merseburg, Dom (Retabelflügel) (links). Unbekannter Maler, Maximus von Avium, um 1481 oder später, Tempera auf Holz, Merseburg, Dom (Retabelflügel)(rechts)



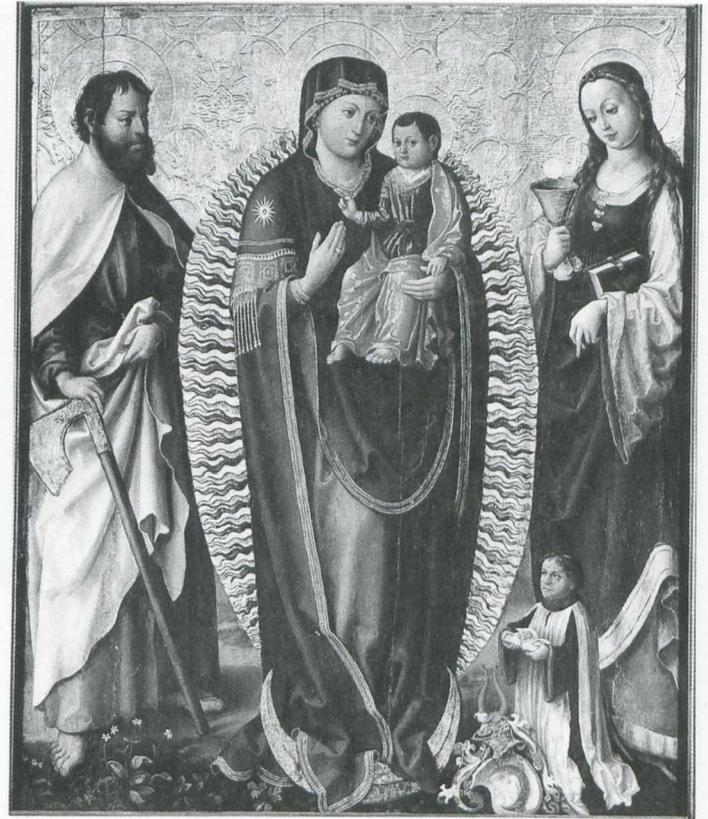
5 Martin Schongauer, Johannes der Evangelist, vor 1481, Kupferstich



6 Martin Schongauer, Laurentius, um 1480, Kupferstich



7 Martin Schongauer, Judas Thaddäus, vor 1481, Kupferstich



8 „Meister der byzantinischen Madonna“, Wildesches Epitaph, 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, ölhaltige Tempera auf Holz, Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum

Übertragung in den Gegensinn dar. Es ist nicht zu entscheiden, ob dies für die Kenntnis der entsprechenden (noch nicht verkehrten) Vorarbeiten zu diesem Kupferstich spricht oder ob der Maler der Merseburger Gemälde die Figur des Kupferstichs umwandelte. Die Laurentiusfigur (Abb. 1) erweist sich als Anlehnung an den gleichnamigen Heiligen auf einem weiteren Kupferstich Martin Schongauers (Lehrs¹⁰ 61) (Abb. 6). Auch auf die Darstellung des heiligen Maximus (Abb. 4) könnte dieser Stich anregend gewirkt haben.

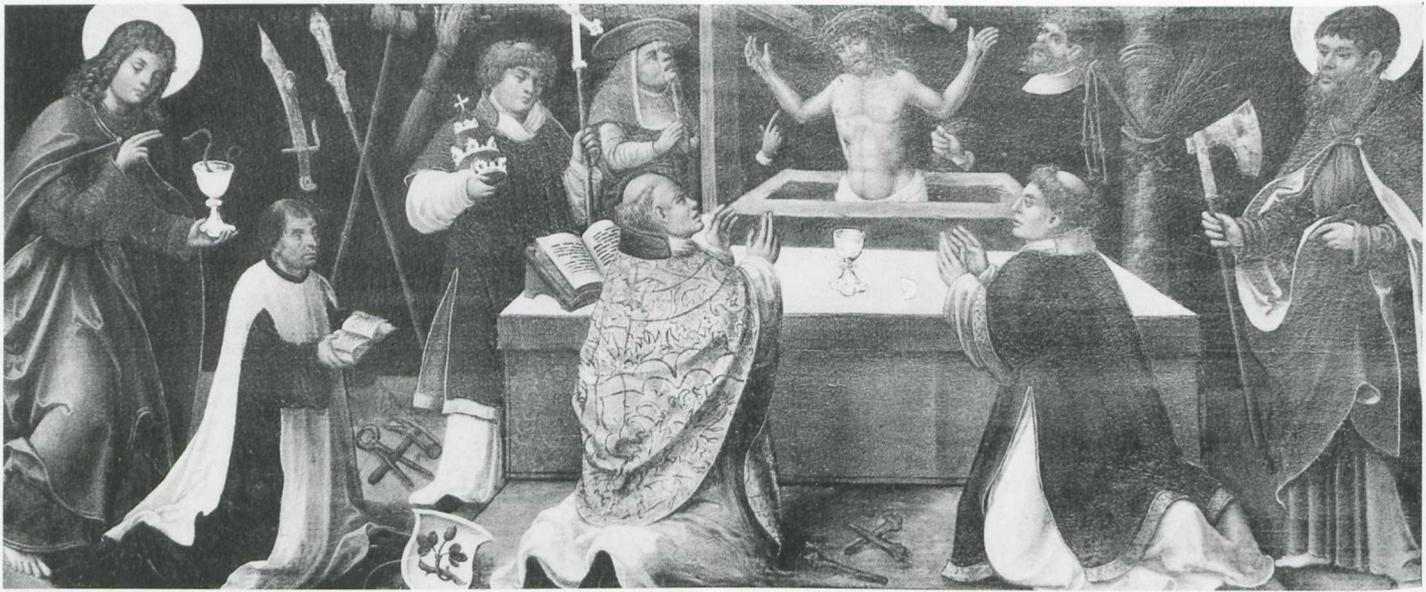
Die Schongauerschen Blätter sind die wichtigsten Bezugspunkte für eine Datierung der Gemälde. Allerdings stellt sich dabei die Schwierigkeit, dass die Stiche nicht präzise zu datieren sind. Fraglich ist vor allem die Entstehungszeit des Kupferstichs mit dem heiligen Laurentius. Er wurde nach kontroversen Datierungsvorschlägen und nicht sehr verlässlichen Anhaltspunkten schließlich dem Spätwerk Schongauers um 1480 zugeordnet.¹¹ Bessere Bedingungen liegen für die Apostelfolge vor. Figuren daraus wurden bereits 1481 am Taufbecken im Wiener Stephansdom von dem Bildhauer Ulrich Awer nachgeahmt.¹² Die Entstehung der Kupferstiche muss deshalb vor 1481 liegen. Daraus ergibt sich, dass die Merseburger Gemälde um 1481 oder später, aber kaum früher entstanden sein dürften.

Im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts verdichten sich die Hinweise auf die Verarbeitung der Graphik von Martin Schongauer und seinem Kreis zu Entwürfen für Tafelgemälde. Nun lassen sich deutlichere Beispiele finden, die dafür sprechen, dass

sich die betreffenden Maler zuvor in Süddeutschland oder sogar am Oberrhein aufgehalten haben.

So griff auch der in Leipzig tätige „Meister der byzantinischen Madonna“ das Motiv eines Kupferstichs von Schongauers bereits erwähnter Apostelfolge auf, die vor 1481 entstanden sein muss. Die männliche Heiligenfigur auf dem Hauptwerk des Malers, dem Wildeschen Epitaph aus der Leipziger Nikolaikirche¹³ (Abb. 8), hat den Judas Thaddäus aus der Apostelfolge (Lehrs¹⁴ 52) zum Vorbild. Lediglich die Handhaltung wurde leicht verändert (Abb. 7). Außerdem kehrt das Figurenmotiv des Kupferstichs auf einer Predellentafel mit der Darstellung einer „Gregorsmesse“ von einem Retabel aus dem Merseburger Dom seitenverkehrt am rechten Bildrand wieder (Abb. 9). Für Johannes den Evangelisten am linken Tafelrand könnte der bereits erwähnte Kupferstich mit dem gleichnamigen Heiligen aus der Apostelfolge¹⁵ (Abb. 5) anregend gewesen sein. Die inschriftlich „1516“ datierte Predellentafel wurde von Eduard Flehsig ebenfalls dem „Meister der byzantinischen Madonna“ zugeschrieben.¹⁶ Bis heute ist diese Zuschreibung aufrechterhalten worden.¹⁷ In seiner Malweise hielt sich der „Meister der byzantinischen Madonna“ an die herkömmlichen handwerklichen Traditionen, die an die Malerei in Süddeutschland erinnern. Es ist nicht auszuschließen, dass er dort seine Gesellenzeit verbrachte und so der Produktionsstätte für die begehrten Kupferstiche näher gekommen war.

Das bedeutendste Beispiel für die Verwendung graphischer Vorlagen von Schongauer und seinen Nachfolgern ist der Altaraufsatz



9 „Meister der byzantinischen Madonna“, Gregorsmesse, 1516, Tempera auf Holz, Merseburg, Dom

aus der Dorfkirche zu Leulitz (heute in Machern). Die Errichtung dieses Flügelretabels dürfte mit dem inschriftlich „1510“ datierten Neubau des Chors der Dorfkirche Leulitz in Zusammenhang stehen. Die Figurengruppe im Verkündigungsbild (Abb. 10) auf der Außenseite des linken Fügels erinnert an den Kupferstich Martin Schongauers zum selben Thema aus der Zeit um oder kurz vor 1480.¹⁸ Noch deutlicher werden Verbindungen zu einer undatierten Federzeichnung¹⁹ (Abb. 12), die einem anonymen Werkstattgenossen Schongauers zugeschrieben oder auch als „Schularbeit“ bezeichnet wurde.²⁰ Zwar sind die Figuren auf dem Leulitzer Gemälde stärker zusammengerückt, doch stimmen sie motivisch überwiegend mit der Zeichnung überein. Lediglich Marias linke Hand ist auf der Zeichnung nicht entsprechend vorgebildet. Zudem weicht die Fädelung der Gewänder im unteren Bereich etwas ab. Ebenso ließ sich das Vorbild für das „Gebet am Ölberg“ auf der Predellentafel (Abb. 11) finden. Die Bildkomposition ist auf einen Kupferstich des Monogrammistens A G (Abb. 13) zurückzuführen, der als ein zwischen 1480 und 1490, möglicherweise bis 1512 tätiger Schongauerschüler gilt.²¹ Der Kupferstich, ebenfalls mit einem „Gebet am Ölberg“, entstammt einer Passionsfolge aus den Jahren kurz vor 1479.²² Die Übereinstimmungen sind so groß, dass man die Benutzung des Kupferstichs als Vorlage annehmen kann. Im Wesentlichen fügte der Maler am Leulitzer Retabel nur die Nimben und das Kreuz über dem Kelch hinzu. Eine entferntere Ähnlichkeit besteht zwischen der „Anbetung der Könige“ auf der Außenseite des rechten Flügels (Abb. 14) und Martin Schongauers Kupferstich zum selben Thema (Lehrs²³ 6) (Abb. 15) aus den frühen achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts.²⁴

Diese Bildkomposition lässt sich jedoch des öfteren wiederfinden. Auch die „Anbetung der Könige“ auf den Flügelaußenseiten des Kleinpötzschauer Retabels²⁵ (Abb. 16) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts wurde nach Schongauers Kupferstich angelegt.

Das Drei-Königs-Bild am Leulitzer Retabel dürfte aber auch als Nachwirkung eines Scheibenrisses des oberrheinisch geprägten „Meisters der Coburger Rundblätter“ (oder „Meister der Ge-

wandstudien“) aus der Zeit um 1480 oder um 1485²⁶ anzusehen sein. Allerdings könnte die Vermittlung des Anbetungsmotivs über Zwischenstufen, wie andere unbekannte Werke, vielleicht Gemälde, erfolgt sein.

Es ist wahrscheinlich, dass sich der Maler der Leulitzer Retabelgemälde vor deren Fertigung im Oberrheingebiet oder sogar in der Nähe von Martin Schongauer aufgehalten hat. Ohne Berücksichtigung der genannten Werke von dort wäre dieser Schluss schwerlich zu ziehen, da die Malerei am Leulitzer Flügelretabel entweder beschädigt oder durch Restaurierung verfälscht ist. Vor allem zählt, dass die verwandten Werke sämtlich der oberrheinischen Kunst zugerechnet werden müssen oder für Schongauerschüler in Anspruch genommen wurden und sich darunter sogar Handzeichnungen befinden. Die durchgängige Verbreitung der Motive all dieser graphischen Vorläufer aus einem recht fernen Gebiet in Westsachsen scheint, bevor sie hier insgesamt aufgegriffen werden sollten, kaum möglich zu sein.

Schon vor dem Jahr 1500, doch wiederum verstärkt im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, begegnet man Gemälden, die außer zu einzelnen graphischen Blättern keine Zusammenhänge zur Kunst am Oberrhein und der weiteren Umgebung aufweisen. Erwähnung verdient die getreue Anlehnung des Schmerzensmann-Motivs auf dem Epitaph eines Gelehrten (Abb. 17), das einer der Leipziger Kirchen entstammt und gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden ist,²⁷ an eine für die „Schule Martin Schongauers“ in Anspruch genommene Federzeichnung²⁸ (Abb. 18). Die Zeichnung könnte als Vorlage für die Herstellung von Skulpturen gedacht gewesen sein, weil die Christusfigur auf eine Konsole gestellt ist. Ob sie auch unbekannter Graphik oder in der Malerei als Entwurf diente und der Maler des Leipziger Epitaphs ein Werk davon vor Augen hatte, ist ungewiss. Auf jeden Fall ist die Übereinstimmung der Schmerzensmänner so stark, dass man zu dem Schluss kommen möchte, die zentrale Figur des Gemäldes wurde nach der Zeichnung gearbeitet, zumal sich dieses Epitaphgemälde nicht wie andere Fälle breiteren lokalen Strömungen, die in führenden deutschen Kunstzentren wurzeln, an-



10 Unbekannter Maler, Verkündigung an Maria, um 1510, Tempera auf Holz, Machern, Dorfkirche (Flügel des Retabels aus Leulitz) (links oben)

11 Unbekannter Maler, Gebet am Ölberg, um 1510, Tempera auf Holz, Machern, Dorfkirche (Predellentafel des Retabels aus Leulitz) (links unten)

12 Werkstattgenosse Martin Schongauers (?), Verkündigung an Maria, Ende des 15. Jahrhunderts, Federzeichnung, Hamburg, Kunsthalle (rechts oben)

13 Monogrammist A G, Gebet am Ölberg, Kupferstich (rechts unten)



14 Unbekannter Maler, Anbetung der Könige, um 1510, Tempera auf Holz, Machern, Dorfkirche (Flügel des Retabels aus Leulitz)

schließen lässt,²⁹ stellt wenigstens die motivische Herkunft des Schmerzensmannes einen Teilaspekt in der Analyse und Beurteilung der Bildtafel dar.

Die Verbindung zur Schongauergraphik macht sich auch an der Malerei des Breunsdorfer Retabels (heute in der Superintendentur Borna) aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bemerkbar. Hier war es Schongauers gern zitierter Kupferstich B. 23 (Lehrs³⁰ 12) mit einer Kreuzigungsdarstellung (Abb. 19), der sich letztlich auf die Marienfigur unter dem Kreuz am rechten Flügel des Altaraufsatzes (Abb. 20) prägend auswirkte. Sie bildet weitgehend getreu ihr Vorbild ab, nur der Bereich unterhalb der Arme ist auf dem Breunsdorfer Gemälde seitenverkehrt wiederzufinden.

Zu den Beispielen für die vereinzelte Nachwirkung der Graphik von Schongauer zählen Predellengemälde vom Hauptaltar in St. Maximi, Merseburg. Der betende Christus im Ölberg-Bild (Abb. 21) ist auf dem thematisch entsprechenden Kupferstich von Martin Schongauer (Lehrs³¹ 19) (Abb. 22) vorgeprägt. Doch wurde die Figur auf dem Predellengemälde in den Gegensinn verkehrt. Das Figurenmotiv könnte einer Weiterverarbeitung des Kupferstichs entnommen worden sein, denn das Gemälde weicht ansonsten von ihm ab. Auch in die „Gefangennahme Christi“ (Abb. 23) wurde eine Entlehnung aus Schongauers Kupferstich zum selben Thema (Lehrs³² 20) (Abb. 24) einbezogen. Es betrifft



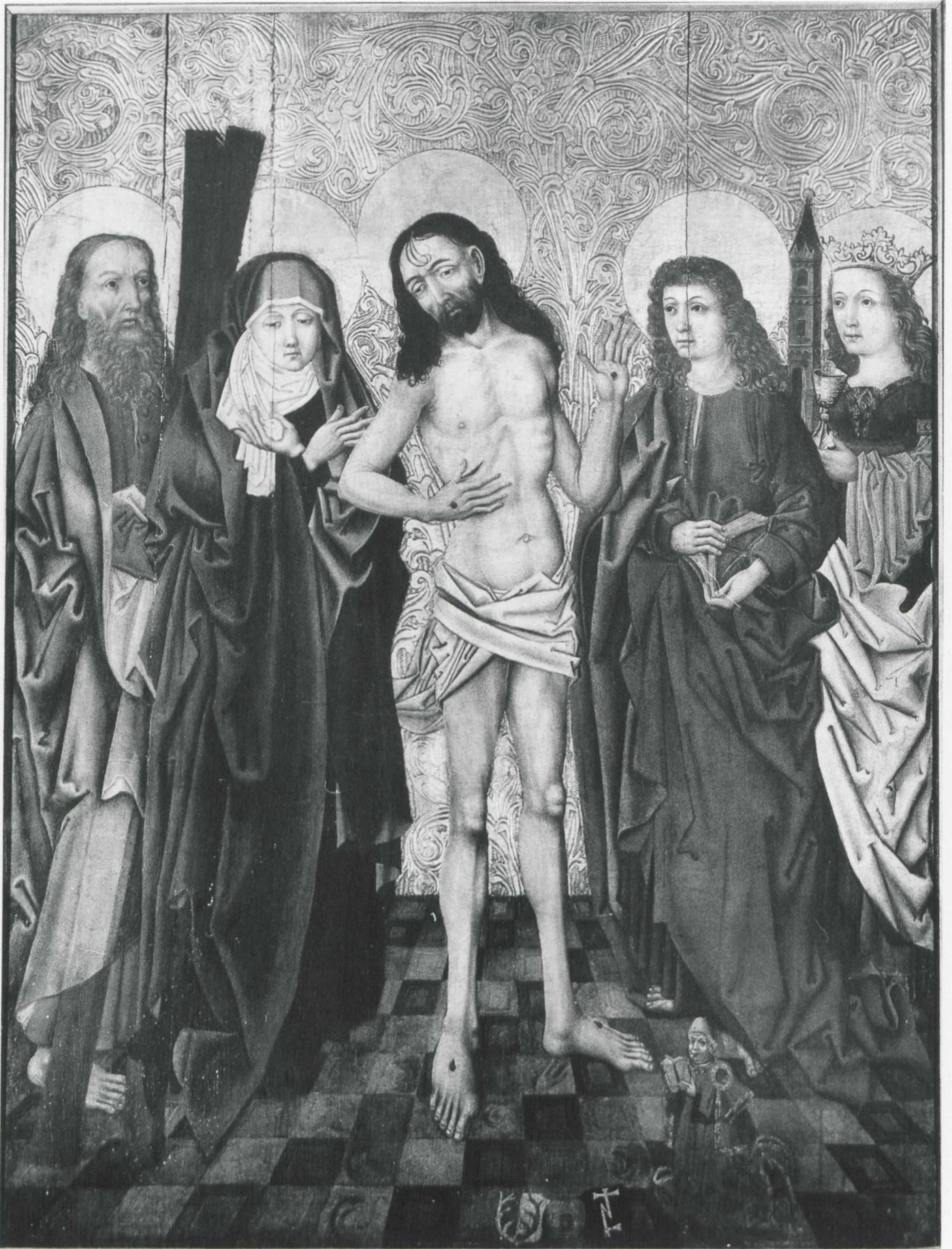
15 Martin Schongauer, Anbetung der Könige, achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts, Kupferstich

die Figur des Malchus, dem von Petrus ein Ohr abgeschlagen wird. Leider tragen diese Kupferstiche kaum zur Datierung der Gemälde bei, da sie nach stilkritischem Ermessen beträchtlich früher als die Pedellengemälde entstanden sein müssen.³³ Die bisherigen Datierungsvorschläge richteten sich zumeist nach dem nachträglich mit der Predella verbundenen Flügelschrein. Deshalb wurde als Entstehungszeit des gesamten Retabels ungerechtfertigt das Jahr 1511 vorgeschlagen.³⁴ Die souveräne Wiedergabe der Bewegungen und Körperhaltungen spricht dagegen für die Annahme von Ernst Schubert und Peter Ramm, die Predellentafel sei jünger.³⁵ Kuhmaulschuhe und zeittypische Kleider deuten zumindest auf eine Entstehung nach 1500. Es handelt sich um Gemälde, deren Qualität dem allgemeinen Niveau der Tafelmalerei in Merseburg und Leipzig sowie der Umgebung dieser Städte zur betreffenden Zeit überlegen ist.

Schließlich könnte das Epitaph der Familie Blecker aus der Leipziger Thomaskirche,³⁶ das nach der Inschrift vor das Jahr 1521 zu datieren ist (Abb. 25), die Kenntnis eines Kupferstichs des um 1500 tätigen Monogrammistens B M aus dem Schongauerkreis (Lehrs³⁷ 2) voraussetzen (Abb. 26). Der schlafende Petrus wirkt wie eine Abwandlung des ruhenden Joseph in diesem Kupferstich mit der „Heiligen Familie“. Auch die weiträumigen, hügeligen Landschaften und der jeweils hervorgehobene Fels ähneln einander.



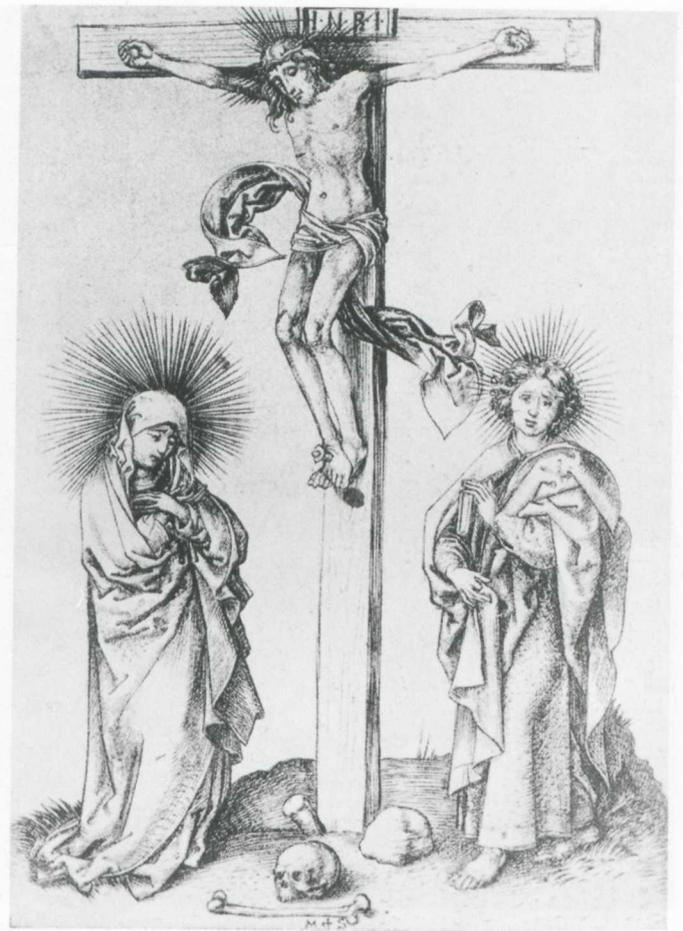
16 Unbekannter Maler, Anbetung der Könige, Anfang des 16. Jahrhunderts, Tempera auf Holz, Leipzig, Museum des Kunsthandwerks (Flügel des Retabels aus Kleinpötschau)



17 Unbekannter Maler, Christus als Schmerzensmann, umgeben von Maria, Johannes dem Evangelisten, Andreas und Barbara, gegen Ende des 15. Jahrhunderts, Tempera auf Holz, Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum

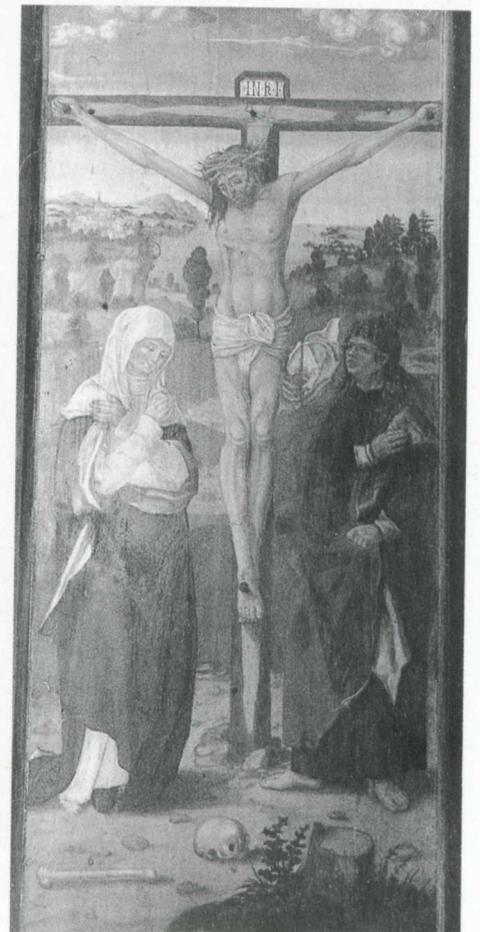


18 „Schule Martin Schongauers“, Christus als Schmerzensmann, gegen Ende des 15. Jahrhunderts, Federzeichnung, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen



19 Martin Schongauer, Kreuzigung, Kupferstich (rechts oben)

20 Unbekannter Maler, Kreuzigung Christi, 1. Viertel des 16. Jahrhunderts, Tempera auf Holz, Großzössen, Dorfkirche (Flügel des Retabels aus Breunsdorf) (rechts unten)



Die späte Konzentration von Motivgut Schongauers sowie anderer Maler und Graphiker aus seinem Umkreis im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts bezeugt nicht nur deren hohe Wertschätzung. Sie wirft außerdem ein bezeichnendes Licht auf die Rückständigkeit der von Cranach unabhängigen Tafelmalerei in Nordwestsachsen, an der nur eine zögerliche Aufnahme moderneren Formengutes abzulesen ist. Es blieb hier selbst im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts vorwiegend bei einem Konservatismus, der weder durch den Einfluss Cranachs noch durch die allmähliche Aufnahme von Neuerungen aus den Werken Dürers und seiner Schüler ausgeglichen werden konnte.



21 Unbekannter Maler, Gebet am Ölberg, 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, Tempera auf Holz, Merseburg, St. Maximi (Predellentafel)



23 Unbekannter Maler, Gefangennahme Christi, 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, Tempera auf Holz, Merseburg, St. Maximi (Predellentafel)



22 Martin Schongauer, Gebet am Ölberg, vor 1494, Kupferstich



24 Martin Schongauer, Gefangennahme, vor 1494, Kupferstich



25 Unbekannter Maler, Bleckersches Epitaph, vor 1521, Tempera auf Holz, Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum



26 Monogrammist B M, Heilige Familie, um 1500, Kupferstich

Anmerkungen

* Für die freundliche Unterstützung dieses Beitrages ist Prof. Dr. Ernst Schubert, Naumburg, dem Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig und Betina Beck, Kesselsdorf, zu danken

- 1 Die Tafel (Inv.-Nr. Rp.-Nr. 66/47) gibt eine Kreuzigungsdarstellung mit Maria und Katharina zum Teil wieder. Sie stammt wahrscheinlich aus Hainichen bei Döbeln. Vgl. Ritschel, Iris: Rätsel um ein Gemäldefragment aus dem Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig? In: Denkmalpflege in Sachsen 1894–1994. Hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Teil 2. Halle an der Saale 1998, S. 311–318, hier S. 313 f. Zu Zusammenhängen mit der Schongauergraphik siehe ebd. S. 315 f. und Vergessene Altdeutsche Gemälde. 1815 auf dem Boden der Nikolaikirche gefunden ... Hrsg. von Herwig Guratzsch. Ausst. Kat. Leipzig. Heidelberg 1997, S. 34 (Beitrag von Jan Nicolaisen).
- 2 Die Bedeutung der Schongauergraphik für die Gemälde dieses Retabels spielte vor allem eine Rolle bei Wendt, Cornelia: Der spätmittelalterliche Flügelaltar der ehemaligen Pauliner-Universitätskirche zu Leipzig. Diplomarbeit. Leipzig 1986, S. 11–33, 35. Auf Schongauer wurde außerdem verwiesen in: Die Bau- und Kunstdenkmäler von Sachsen. Die Stadt Leipzig. Die Sakralbauten. Hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Bd. 1. München 1995, S. 261, und Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen II. Regierungsbezirke Leipzig und Chemnitz. Bearb. von Barbara Bechter, Wiebke Fastenrath und Heinrich Magirius. München 1998, S. 500.
- 3 Siehe besonders Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begr. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 21. Leipzig 1927, S. 41; Hartenstein, Johannes: Linhart Koenbergk, der Meister des Lutherkirchenaltars. In: Vogtländisches Jahr-

buch 6 (1928), S. 39–51, 43 f., 47, und Dolgner, Dieter: Neue Forschungsergebnisse über den Erfurter Bildschnitzer Linhart Koenbergk. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, 13 (1966), S. 181–190, S. 181, 188.

- 4 Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 10. München 1960, S. 120.
- 5 Bonhag, Angela: Der ehemalige Hochaltar von St. Wolfgang bei Isen. Magisterarbeit. München 1994, S. 75 f.
- 6 Weitere Bezeichnungen: „Meister von Bayrisch St. Wolfgang“, vgl. Buchner, Ernst: Meister mit Notnamen und Monogrammist. In: Zeitschrift für Kunst 4 (1950), H. 4, S. 308–322, S. 311; „Meister der St. Wolfgangener Tafelbilder“, vgl. Bonhag 1994 (wie Anm. 5), passim.
- 7 Das Retabel wurde erwähnt bei: Otto, Johann Gottfried: Die Schloß- und Domkirche zu Merseburg, ihre Denkmäler und Merkwürdigkeiten. Merseburg 1834, S. 45; Bergner, Heinrich: Naumburg und Merseburg. Leipzig 1909, S. 150; Rademacher, Otto: Führer durch die Stadt Merseburg mit geschichtlichen Rückblicken. Merseburg o. J. [1910?], S. 7; Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, Heft 8: Der Kreis Merseburg. Unter Mitwirkung von Heinrich Otte, bearb. von Johannes Burkhardt und Otto Küstermann. Halle a. d. S. 1883, S. 123; Deckert, Hermann: Der Dom zu Merseburg und seine Kunstdenkmäler. Burg bei Magdeburg 1935, S. 28, Abb. 53; Pretzien, Gustav: Führer durch Merseburg. Merseburg 1938, S. 15; Braun, Joseph: Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst. Stuttgart 1943, Sp. 535, 633; Kimpel, Sabine: Maximus von Avium. In: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 7. Freiburg i. Br. 1990 (Sonderausgabe), Sp. 620 (rechter Flügel); Mrusek, Hans-Joachim: Merseburg. Leipzig 1962, S. 70; Mrusek, Hans-Joachim: Der Dom zu Merseburg und seine Kunstschätze. In: Merseburger Land. Beiträge aus Geschichte

- und Kultur des Kreises Merseburg, Sonderheft 8. Merseburg o. J., S. 13; Mrusek, Hans-Joachim: Drei sächsische Kathedralen. Dresden 1976, S. 37; Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Der Bezirk Halle. Berlin 1976, S. 279; Meyer, Achim: Der Dom zu Merseburg. Katalog der Ausstattung. Merseburg 1976. = Merseburger Land, Beiträge aus Geschichte und Kultur des Kreises Merseburg, Sonderheft 14/2, S. 156.
- 8 Die Reliquien des hl. Romanus sind vermutlich eine Schenkung von Otto I. Der Heilige ist für den Merseburger Dom 1004 erstmals urkundlich belegt (Kehr, Paul: Urkundenbuch des Hochstifts Merseburg, I. Teil. Halle a. d. Saale 1899, Nr. 31, 32). Die Reliquien des hl. Maximus wurden 979 von Otto II. geschenkt. Der Heilige ist als Nebenpatron erstmals 1040 urkundlich belegt (Kehr, ebd., Nr. 64). Siehe Ramm, Peter: Der Merseburger Dom. Seine Baugeschichte nach den Quellen. Phil. Diss. Halle 1973, S. 15 f., bes. Anm. 70.
- 9 Lehrs, Max: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert, Bd. 5. Wien 1925, Nr. 45, S. 218–220. Zur Apostelfolge siehe S. 202–240.
- 10 Lehrs, Bd. 5, 1925 (wie Anm. 9), Nr. 61, S. 268–271.
- 11 Siehe Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491). Ausst. Kat. Colmar 1991, S. 363, Nr. K. 102, S. 406; auch Falk, Tilmann und Thomas Hirthe: Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk. Ausst. Kat. München 1991, Nr. 61, S. 154.
- 12 Siehe Der hübsche Martin 1991 (wie Anm. 11), Nr. K. 33–44, S. 312.
- 13 Heute im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, Inv. Kirchl. Kunst Nr. 9.
- 14 Lehrs, Bd. 5, 1925 (wie Anm. 9), Nr. 52, S. 235–239.
- 15 Siehe Anm. 9.
- 16 Siehe Flechsig, Eduard und Otto Wanckel: Die Sammlung des Königl. Sächsischen Altertumsvereins zu Dresden in ihren Hauptwerken. Dresden 1900, Sp. 26 a f. (dort noch unter der Bezeichnung „Meister des Knauthainer Flügelaltars“ nach einem inzwischen nicht mehr erhaltenen Retabel) und Flechsig, Eduard: Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation. 3 Lieferungen. Leipzig 1908–1911, hier 1. Lieferung: Leipzig. Leipzig 1908, S. 5, Taf. L. 29.
- 17 Siehe Kunst der Reformationszeit Ausst. Kat. Berlin 1983, Nr. B 38, S. 104 f., und Vergessene Altdeutsche Gemälde 1997 (wie Anm. 1), S. 48. Deckert 1935 (wie Anm. 7), Nr. 35, S. 31, und Mrusek 1962 (wie Anm. 7), S. 70 f., gaben lediglich, wohl diesen Maler meinend, einen Leipziger Meister an.
- 18 Vgl. Lehrs, Bd. 5, 1925 (wie Anm. 9), Nr. 1, S. 39 f., Abb. Taf. 130, Nr. 359, und Falk / Hirthe 1991 (wie Anm. 11), Nr. 1, S. 36 f.
- 19 Kunsthalle Hamburg, Inv. 23755.
- 20 Siehe Winzinger, Franz: Die Zeichnungen Martin Schongauers. Berlin 1962, Nr. 106, S. 110 f. Nach Winzinger verraten die rückseitigen Motive des Blattes die Kenntnis Schongauerscher Zeichnungen, die nur in dessen Werkstatt zugänglich gewesen sein dürften.
- 21 Vgl. Lehrs, Max: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im 15. Jahrhundert, Bd. 6, 1927, Nr. 9, S. 106, über den Monogrammist A G: S. 84–86. Es wurde versucht, das Monogramm auf den Namen Anton Gerbel zu beziehen. Die Identität ließ sich jedoch nicht beweisen. Siehe zu diesem Problem: Petersen, Ursula: Der Monogrammist A G. Studien zur Schule Martin Schongauers. Phil. Diss. Freiburg i. Br. 1953, bes. S. 41–50.
- 22 Siehe Lehrs, Bd. 6, 1927 (wie Anm. 21), S. 101–104. Diese Passionsfolge steht im Zusammenhang mit dem Dominikaneraltar in Colmar (Musée d'Unterlinden, Colmar, Inv. 88. R. P. 453). Sie zählt zu den Belegen für die Prägung des Meisters A G durch Martin Schongauer. Ausführlich dazu: Petersen 1953 (wie Anm. 21), S. 52–59.
- 23 Vgl. Lehrs, Bd. 5, 1925 (wie Anm. 9), Nr. 6, S. 56–62, Taf. 132, Abb. 326.
- 24 Vgl. Falk / Hirthe 1991 (wie Anm. 11), Nr. 6, S. 46.
- 25 Museum für Kunsthandwerk Leipzig, Inv. 1909.240.
- 26 Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Z 187. Siehe auch Winkler, Friedrich: Mittelrheinische, niederrheinische und westfälische Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Freiburg i. B. 1932. = Die Meisterzeichnungen, Bd. 4, Nr. 26, S. 26, Taf. IV, und Roth, Michael: Die Zeichnungen des Meisters der Coburger Rundblätter. Phil. Diss. Berlin 1988, Nr. 32, S. 95 (mit sämtlicher Literatur, S. 95–97). Seit 1983 setzte sich wieder die ursprüngliche Datierung „um 1480“ durch. Siehe Andersson, Christiane und Charles Talbot: From a Mighty Fortress. Prints, Drawings, and Books in the Age of Luther 1483–1546. Detroit 1983 Nr. 28, S. 108. „Um 1485“ zuletzt datiert bei Gmelin, Hans Georg: Altdeutsche Zeichnungen und Graphik aus Coburg, Ausst. Kat. Bielefeld 1974, Nr. 1, S. 7.
- 27 Heute im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, Inv. Kirchl. Kunst Nr. 8.
- 28 Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, Sammlung Franz Koenig. Vgl. Altdeutsche Zeichnungen aus der Sammlung Franz Koenigs. Ausst. Kat. Dresden 1987, Nr. 25, Abb. 5.
- 29 Die Zuschreibungsgeschichte dieses Gemäldes ist facettenreich. Allerdings können die Zuordnungsversuche aus Mangel an stichhaltigen Argumenten nicht überzeugen. Hier die Einschätzungen in groben Zügen:
- Fränkische Einflüsse, besonders von Wolgemut; vgl. Gurlitt Cornelius: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 17. Heft: Stadt Leipzig. Dresden 1895, S. 21; Alte Kunst in Sachsen 1350–1550. Ausst. Kat. Meißen 1955, bearb. von Ernst-Heinz Lemper, S. 46.
 - Nähe zu den Gemälden des Leipziger Malers Nikolaus Eisenberg; vgl. Schulze, Friedrich: Das Stadtgeschichtliche Museum. Leipzig 1922, S. 44.
 - Erfurter Maler; vgl. Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 9. München 1958, S. 151 (Stange verglich mit restauratorisch verfälschten Erfurter? Werken).
 - Thüringischer Meister; vgl. Vergessene Altdeutsche Gemälde (wie Anm. 1), S. 36 (in Anlehnung an Stange).
- 30 Lehrs, Bd. 5, 1925 (wie Anm. 9), Nr. 12. Vgl. auch: Der hübsche Martin 1991 (wie Anm. 11), Nr. K 65, S. 328, und Falk / Hirthe 1991 (wie Anm. 11), Nr. 12, S. 60.
- 31 Lehrs, Bd. 5, 1925 (wie Anm. 9), Nr. 19, S. 122–128.
- 32 Lehrs, Bd. 5, 1925 (wie Anm. 9), Nr. 20, S. 141–143.
- 33 Die Entstehung der Kupferstiche muss wegen datierter Kopien in die Zeit vor 1494 fallen. Vgl. Lehrs, Bd. 5 (1925) (wie Anm. 9), S. 128, 132.
- 34 Weise, Karl Hermann: Halle und Merseburg. Merseburg 1824, S. 211; Der Altar in der hiesigen Stadtgottesackerkirche. In: Beilage zum Merseburger Kreisblatt, Nr. 63 (1877), o. S.; Bergner 1909 (wie Anm. 7), S. 171; Burkhardt / Küstermann (wie Anm. 7), S. 186; Rademacher, Otto: Die Kirchen St. Maximi und St. Sixti. Merseburg 1913, S. 49; Ramm, Peter: Das alte Merseburg. Merseburg 1970. = Merseburger Land. Beiträge zur Geschichte und Kultur des Kreises Merseburg, Sonderheft 12, S. 35.
- 35 Schubert, Ernst und Peter Ramm: Die Inschriften der Stadt Merseburg. Berlin – Stuttgart 1968. = Die deutschen Inschriften, Bd. 11, Berliner Reihe Bd. 4, S. 55.
- 36 Heute im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig.
- 37 Lehrs, Bd. 6, 1927 (wie Anm. 21), Nr. 2, S. 74 f. Zum Meister B M: ebd., S. 64, 68 f., und Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begr. von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 37. Leipzig 1950, S. 379 f.

Abbildungsnachweis

1–4, 9, 10, 11, 14, 20, 21, 23 Iris Ritschel; 5, 6, 7, 15, 19, 22, 24 Repro aus Lehrs, Bd. 5 (wie Anm. 9); 8, 17 Peter Oehlmann; 12 Repro aus Winzinger 1962 (wie Anm. 20); 13, 26 Repro aus Lehrs, Bd. 6 (wie Anm. 21); 16 Betina Beck; 18 Repro aus: Altdeutsche Zeichnungen (wie Anm. 28); 25 Archiv des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig.