

Mittelalterliche Retabel in Hessen

Ein Forschungsprojekt der Philipps-Universität Marburg, der Goethe-Universität Frankfurt
und der Universität Osnabrück

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG

2012-2015

Bad Orb, Kath. Pfarrkirche St. Martin

Bad Orber Altar, um 1460/70

Heute Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin



<http://www.bildindex.de/document/obj20130693>

Bearbeitet von: Verena Briel, Karina Steege
2015

[urn:nbn:de:bsz:16-artdok-35613](http://nbn:de:bsz:16-artdok-35613)

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/3561>

Mittelalterliche Retabel in Hessen

Objektdokumentation

Bad Orb

Ortsname	Bad Orb
Ortsteil	
Landkreis	Main-Kinzig-Kreis
Bauwerkname	Kath. Pfarrkirche St. Martin
Funktion des Gebäudes	<p>Kath. Pfarrkirche</p> <p>Zu Beginn des 14. Jahrhunderts wurde der Neubau der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb in Form einer Halle begonnen (Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 3; Dehio Hessen 1975, S. 49; Mühl 1993, S. 4f.); der Bau muss etwa um 1350 vollendet gewesen sein (Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 3; Dehio Hessen 1975, S. 49; Mühl 1993, S. 4f.; Dehio Hessen II 2008, S. 52); die nördliche Seitenkapelle sei circa 100 Jahre später an den Chor angefügt worden (BKD Regierungsbezirk Cassel I 1901a, S. 174; Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 4; Mühl 1993, S. 5; Dehio Hessen II 2008, S. 52); gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde das Mittelschiff überhöht (Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 3); zu dieser Zeit erhielt die Kirche eine reiche barocke Innenausstattung (Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 4); in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts fand eine umfangreiche Renovierung statt (Mühl 1993, S. 2); nachdem in den 1978/1979er Jahren eine neuerliche Renovierung durchgeführt wurde (Mühl 1993, S. 3), im Zuge derer die Kirche auf fünf Schiffe erweitert wurde (Dehio Hessen II 2008, S. 52), fiel die Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb 1983 einem Brand zum Opfer (Reiter 1984, S. 37; Recht/Châtelet 1989, S. 284; Wolfson 1989, S. 10 und S. 80; Mühl 1993, S. 2; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Grosshans 2000a, S. 10; Grosshans 2000b, S. 42f.; Kletke 2001, S. 59; Dehio Hessen II 2008, S. 52; Eckert 2010, S. 55; Boockmann 2013, S. 425; Schedl I 2014, S. 94, Anm. 515 und S. 197), so dass ein Wiederaufbau nötig war (Mühl 1993, S. 3; Dehio Hessen II 2008, S. 52).</p>
Träger des Bauwerks	
Objektname	Bad Orber Altar
Typus	Gemaltes Flügelretabel (s. Status, Rekonstruktion)
Gattung	Tafelmalerei
Status	<p>Disloziert, restauriert; z.Tl. zerstört</p> <p><u>Vermutungen bezüglich einer Rekonstruktion:</u> Gemeinhin werden die sich in der Gemäldegalerie der Staatlichen</p>

Museen zu Berlin befindlichen Flügel und die bis 1983 in der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb verortete Mitteltafel zu einem Retabelkomplex rekonstruiert. Nachdem sich die Gemeinde Bad Orbs einige Jahre vergeblich um die Rückgabe der Flügel bemühte, wurden in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts schließlich Kopien in Auftrag gegeben (s. Provenienz), die der Künstler Hans List (1902-1977) aus Altötting anfertigte (Engel 1959, S. 40; Großmann 1958/59, S. 7; Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 10f.; Wolfson 1989, S. 80; Mühl 1993, S. 2; Grosshans 2000b, S. 42; Eckert 2010, S. 62); den Rahmen und den Aufbau des Flügelretabels führte der Bad Orber Bildschnitzer Hans Prasch aus (Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 12); bei einem Brand in der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb in der Nacht vom 24. auf den 25. Dezember 1983 wurden diese Kopien gemeinsam mit der Mitteltafel vollständig zerstört (Reiter 1984, S. 37; Recht/Châtelet 1989, S. 284; Wolfson 1989, S. 10 und S. 80; Mühl 1993, S. 2; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Grosshans 2000a, S. 10; Grosshans 2000b, S. 42f.; Kletke 2001, S. 59; Ziegler 2009, S. 123; Eckert 2010, S. 55; Boockmann 2013, S. 425; Schedl I 2014, S. 94, Anm. 515 und S. 197). Nunmehr befindet sich in der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb an der alten Stelle erneut eine Kopie des Bad Orber Altares, die Christian Goller anfertigte (Mühl 1993, S. 23; Grosshans 2000b, S. 46, Anm. 15; Dehio Hessen II 2008, S. 53).

Die voneinander separierten Flügelaußen- und Flügelinnenseiten bildeten einst die Flügel eines Flügelretabels (Bildindex, Aufnahme-Nr. gg0181z, Aufnahme-Nr. gggg1205_1, Aufnahme-Nr. gggg1206_1) (Thode 1900, S. 65; Back 1914, S. 12; Glaser 1916, S. 89; Friedländer 1927, S. 530; Hugelshofer 1932, S. 74; Schmidt 1974, S. 22; Köhler 1975, S. 268; Reiter 1984, S. 37; Kletke 2001, S. 59). Zwar wurden bereits frühzeitig stilistische Ähnlichkeiten zu der Mitteltafel mit der Kreuzigung in Bad Orb festgestellt (Back 1914, S. 12; Back 1924, S. 42; Hugelshofer 1932, S. 74), aber aufgrund stilistischer Divergenzen und vermeintlich nicht passender Maße zuweilen nicht von einem zusammengehörigen Retabelkomplex ausgegangen (s. Größe, s. Provenienz) (Back 1914, S. 12; Back 1924, S. 52; Hugelshofer 1932, S. 74). Stattdessen wurde für die in Berlin befindlichen Flügel ein Schrein mit Skulpturenprogramm angenommen (Back 1924, S. 44; Wolfson 1989, S. 57), während die Bad Orber Mitteltafel eine Fortsetzung der Landschaft auf den Flügeln verlange, so etwa durch eine Gefangennahme, Kreuztragung oder Auferstehung (Wolfson 1989, S. 57). Darüber hinaus wurde der maßgebliche Einfluss Jan van Eycks auf die Berliner Flügel betont, der bei der Bad Orber Mitteltafel fehle (Wolfson 1989, 56f.). Des Weiteren seien deutliche Unterschiede festzustellen, wie in den Berliner Flügeln und der Bad Orber Mitteltafel das Kolorit eingesetzt, die Gesichter formuliert und wie der Faltenwurf behandelt wurde (Wolfson 1989, S. 56f.). Gegen eine Zusammengehörigkeit der in Berlin aufbewahrten Flügel und der Bad Orber Mitteltafel spreche ferner, dass für den englischen Kaufmann und Kunstsammler Eduard Solly keine Sammeltätigkeit im mittelhessischen Raum festgestellt werden könne, so dass es fraglich sei, dass die Berliner Flügel von ebendort stammen und zu der Bad Orber Mitteltafel gehören (s. Standort(e) in der Kirche, s. Provenienz) (Wolfson 1989, S. 33, S. 57 und S. 77).

	<p>Mehrheitlich werden die Berliner Flügel sowie die bis 1983 in Bad Orb befindliche Mitteltafel jedoch als ein Retabel rekonstruiert (Glaser 1924, S. 138; Stange 1933, S. 137f.; Pinder 1937, S. 288; Medding 1938, S. 28 und S. 32; Großmann 1958/59, S. 7; Engel 1959, S. 40; Paatz 1967, S. 21; Werner 1969, S. 37; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Musper 1970, S. 13; Seibig 1973, S. 10f.; Schmidt 1974, S. 10, S. 20 und S. 22; Köhler 1975, S. 268; Rettich 1992, S. 202; ThB 1992, S. 75; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Grosshans 2000a, S. 9f.; Grosshans 2000b, S. 42-46; Kemperdick 2000, S. 14; Kletke 2001, S. 59; Kemperdick 2002, S. 257; Schedl I 2014, S. 94), nur wenige widersprachen dieser Rekonstruktion oder äußerten Bedenken über die Zusammengehörigkeit (Back 1924, S. 42f. und S. 52; Hugelshofer 1932, S. 74; Wolfson 1989, S. 30, S. 33 und S. 54-57). Die nicht von der Hand zu weisenden stilistischen Divergenzen seien mit dem jeweiligen Erhaltungszustand und der unterschiedlichen Überlieferung der dislozierten Bestandteile zu erklären (s. Erhaltungszustand / Restaurierung) (Stange 1933, S. 137; Medding 1938, S. 32). Entgegen der zuvor erläuterten These legen die Maße eine Zusammengehörigkeit der Berliner Flügel und der Bad Orber Mitteltafel durchaus nahe (s. Größe, s. Provenienz) (Stange 1933, S. 137; Grosshans 2000b, S. 44). Die These der Zusammengehörigkeit werde außerdem gestützt durch die den Flügeln und der Mitteltafel gemeinsamen Brokatmustern sowie durch übereinstimmende Holzmerkmale (Grosshans 2000b, S. 46, Anm. 17). Mit der angenommenen Verdrängung des Bad Orber Retabels durch einen Barockaltar bald nach 1680 (s. Standort(e) in der Kirche) (BKD Regierungsbezirk Cassel I 1901a, S. 175; Großmann 1958/59, S. 6; Schmidt 1974, S. 20, Anm. 75), ließe sich zudem die Überlegung vereinbaren, dass die Flügel Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts gesondert verkauft worden sind (Grosshans 2000b, S. 42), so dass nicht auszuschließen sei, dass die Flügel tatsächlich in den kölnischen Raum veräußert wurden und von dort aus in die Sammlung Solllys gelangten (Grosshans 2000b, S. 42).</p>
Standort(e) in der Kirche	<p><u>Bad Orber Mitteltafel:</u> Die Bad Orber Mitteltafel stamme vom Hochaltar der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb (s. Altar und Altarfunktion) (BKD Regierungsbezirk Cassel I 1901a, S. 175; Back 1924, S. 52; Großmann 1958/59, S. 6f.; Schmidt 1974, S. 20; Wolfson 1989, S. 10); mutmaßlich habe bald nach 1680 ein Barockaltar das Retabel verdrängt (BKD Regierungsbezirk Cassel I 1901a, S. 175; Großmann 1958/59, S. 6; Schmidt 1974, S. 20, Anm. 75); mit einer dahingehenden These ließe sich die Überlegung vereinbaren, dass die Flügel Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts gesondert verkauft worden sind (Grosshans 2000b, S. 42); die Bad Orber Mitteltafel habe an der Wand über dem Eingang des nördlichen Seitenchors der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb (BKD Regierungsbezirk Cassel I 1901a, S. 175; Back 1924, S. 52; Medding 1938, S. 28; Großmann 1958/59, S. 6; Schmidt 1974, S. 20; Wolfson 1989, S. 80) bzw. über der Taufkapelle gehangen (Engel 1959, S. 40; Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 4); anlässlich einer 1937/38 durchgeführten Wiederherstellung der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb sei die Bad Orber Mitteltafel auf die Mensa des Hochaltars im Chor überführt worden (Medding 1938, S. 28; Engel 1959, S. 40; Großmann 1958/59, S. 6; Kath.</p>

	<p>Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 4; Schmidt 1974, S. 20-22; Wolfson 1989, S. 80; Mühl 1993, S. 2; Grosshans 2000b, S. 42); bei einer Renovierung der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts war die Bad Orber Mitteltafel als Leihgabe im Städelmuseum zu Frankfurt am Main ausgestellt (Wolfson 1989, S. 80; Grosshans 2000b, S. 43); 1979 wurden die Bad Orber Mitteltafel und die Kopien der Berliner Flügel im neu angebauten nördlichen Seitenschiff platziert (Wolfson 1989, S. 80; Mühl 1993, S. 3; Grosshans 2000b, S. 43; Dehio Hessen II 2008, S. 53; Eckert 2010, S. 56); nachdem sich die Gemeinde Bad Orbs einige Jahre vergeblich um die Rückgabe der Berliner Flügel bemühte, wurden in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts schließlich Kopien in Auftrag gegeben, die gemeinsam mit der Mitteltafel in der Nacht vom 24. auf den 25. Dezember 1983 bei einem Brand der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb vollständig zerstört wurden (Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 10f.; Reiter 1984, S. 37; Wolfson 1989, S. 10 und S. 80; Mühl 1993, S. 2; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Grosshans 2000a, S. 10; Grosshans 2000b, S. 42f.; Kletke 2001, S. 59; Ziegler 2009, S. 123; Eckert 2010, S. 55; Boockmann 2013, S. 425; Schedl I 2014, S. 94, Anm. 515 und S. 197); nunmehr befindet sich in der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb an der alten Stelle erneut eine Kopie des Bad Orber Altares, die Christian Goller anfertigte (Mühl 1993, S. 23; Grosshans 2000b, S. 46, Anm. 15; Dehio Hessen II 2008, S. 53).</p>
Altar und Altarfunktion	<p>Die Bad Orber Mitteltafel stamme vom Hochaltar der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb (BKD Regierungsbezirk Cassel I 1901a, S. 175; Back 1924, S. 52; Großmann 1958/59, S. 6f.; Schmidt 1974, S. 20; Wolfson 1989, S. 10); mutmaßlich habe bald nach 1680 ein Barockaltar das Retabel verdrängt (BKD Regierungsbezirk Cassel I 1901a, S. 175; Großmann 1958/59, S. 6; Schmidt 1974, S. 20, Anm. 75); gegen eine Zugehörigkeit zum genannten Hochaltar wurden in der älteren kunsthistorischen Forschung vermeintlich unpassende Maße und die unverzierte Rückseite der Bad Orber Mitteltafel angeführt (s. Provenienz) (Back 1924, S. 52); unter Berücksichtigung der etablierten These einer Zusammengehörigkeit zu den Berliner Tafeln handle es sich aufgrund des spezifischen Bildprogrammes bei dem Bad Orber Retabel um den Aufsatz eines Kreuzaltares (Dannenberg 1929, S. 29; Stange 1933, S. 139; Medding 1938, S. 32; Troescher 1954, S. 9; Großmann 1958/59, S. 7; Stange 1965, S. 26; Roth 1967, S. 94; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Pilz 1970, S. 194; Köhler 1975, S. 267; Mühl 1993, S. 2; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Grosshans 2000b, S. 42; Grosshans 2000c, S. 65); der spezifische Aufbau und das Kolorit der Berliner Flügelaußenseiten lassen vermuten, dass die erste Schauseite weithin sichtbar gewesen sein soll (Dannenberg 1929, S. 29 und S. 47).</p>
Datierung	<p><u>Berliner Flügel:</u> Um 1440 (Glaser 1916, S. 91; Glaser 1924, S. 140f.; Troescher 1954, S. 9; Herrmann 1967, S. 10); um 1450 (Friedländer 1927, S. 531; Dannenberg 1929, S. 130); in der zweiten Hälfte des sechsten Jahrzehnts des 15. Jahrhunderts (Wolfson 1989, S. 77); um 1455 (Wolfson 1989, S. 81)</p> <p><u>Bad Orber Mitteltafel:</u> Zweites Viertel des 15. Jahrhunderts (Medding 1938, S. 30);</p>

	<p>zwischen 1440 und 1450 (Engel 1959, S. 40); um 1450 (Seibig 1973, S. 10; Boockmann 2013, S. 425); erste Hälfte der 50er Jahre des 15. Jahrhunderts (Wolfson 1989, S. 76); um 1450 (Wolfson 1989, S. 80); Ende des 15. Jahrhunderts (Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 223)</p> <p><u>Gesamt:</u> Um 1435 (Großmann 1959/60, S. 15); um 1440 (Medding 1938, S. 33; Dehio Hessen 1975, S. 50; Reiter 1984, S. 37; Mühl 1993, S. 23; Dehio Hessen II 2008, S. 53; Eckert 2010, S. 56); 1440er Jahre (Lippert 1993a, S. 14); um 1440/45 (Rettich 1992, S. 202); gegen 1450 (Stange 1965, S. 26); um 1445/50 (Paatz 1967, S. 21; Schmidt 1974, S. 41;); zwischen 1440 und 1450 (Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 5); Mitte des 15. Jahrhunderts (Pilz 1970, S. 194 und S. 295 Nr. 121); 60er oder 70er Jahre des 15. Jahrhunderts (Dunker/Kemperdick 1994, S. 86f.); um 1460 (Grosshans 2000a, S. 11); nicht vor 1460 (Kemperdick 2000, S. 19 und S. 31); 1460/70er Jahre¹ (Kemperdick 2000, S. 19)</p>
Größe	<p><u>Berliner Flügel:</u> 202 cm Höhe x 108 cm Breite (Thode 1900, S. 65; Back 1924, S. 50f. und S. 54f.; Stange 1933, S. 137; Pinder 1937, Taf. 422; Medding 1938, S. 32; Stange 1965, S. 26; Werner 1969, S. 43; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Schmidt 1974, S. 45f.); 207 cm Höhe x 109 cm Breite (Köhler 1975, S. 267; Wolfson 1989, S. 81); 204 cm Höhe x 108 cm Breite ohne Rahmen (Grosshans 2000b, S. 46, Anm. 17)</p> <p><u>Bad Orber Mitteltafel:</u> 202 cm Höhe x 244 cm Breite (Back 1924, S. 52; Stange 1933, S. 137; Stange 1965, S. 26; Werner 1969, S. 44; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Schmidt 1974, S. 45), der Rahmen sei 12 cm breit (Back 1924, S. 52; Stange 1933, S. 137; Medding 1938, S. 32); 208 cm Höhe x 247 cm Breite (Wolfson 1989, S. 34); Höhe der Tafel rechts 208,3 cm bzw. Höhe der Tafel links 208,4 cm x Breite der Tafel unten 247,9 cm bzw. Breite der Tafel oben 246,6 cm (Wolfson 1989, S. 80); 204 cm Höhe x 244 cm Breite ohne Rahmen (Grosshans 2000b, S. 46, Anm. 17)</p> <p><u>Gesamt:</u> Die Flügel sind zusammen 216 cm, die Mitteltafel 244 cm breit, die zunächst beträchtlich erscheinende Differenz sei mit der Breite der Rahmen zu erläutern (Stange 1933, S. 137; Medding 1938, S. 32), die Abweichung um 4 cm sei dem erforderlichen Spielraum zum Schließen und Öffnen des Retabels geschuldet (Stange 1933, S. 137; Medding 1938, S. 32; Großmann 1958/59, S. 10, Anm. 5; Grosshans 2000b, S. 46, Anm. 17); 226 cm Höhe einschließlich des Rahmens, 268 cm Breite im geschlossenen und ca. 536 cm Breite im geöffneten Zustand (Großmann 1958/59, S. 8; Grosshans 2000b, S. 46, Anm. 17); rund 230 cm Höhe x rund 530 cm Breite im geöffneten Zustand (Grosshans 2000b, S. 44).</p>
Material / Technik	<p><u>Berliner Flügel:</u> Nadelholz (Schmidt 1974, S. 45f.; Köhler 1975, S. 267; Wolfson 1989, S. 81) bzw. Weißtannenholz (Back 1924, S. 50f. und S. 54f.; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Wolfson 1989, S. 81),</p>

¹ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	<p>8-10 Bretter (Schmidt 1974, S. 45), Leinwand, Leim-Kreide-Grundierung, polychrom bemalt, Ritzlinien markieren die Grenze zwischen den zu vergoldenden Bereichen und der Malerei (Reimelt/Smith 2000, S. 80f.); Goldgrund (Thode 1900, S. 65; Schmidt 1974, S. 45; Wolfson 1989, S. 81, Gallagher/Reimelt 2000, S. 72; Reimelt/Smith 2000, S. 79-92); in schwachen Spuren lasse der Goldgrund Reste eines Musters erkennen (Schmidt 1974, S. 22; Wolfson 1989, S. 81).</p> <p><u>Bad Orber Mitteltafel:</u> Nadelholz (Schmidt 1974, S. 45; Wolfson 1989, S. 80) bzw. Kiefernholz, Leinwand (Back 1924, S. 52; Wolfson 1989, S. 80; Gallagher/Reimelt 2000, S. 72), mit Tempera polychrom bemalt, Goldgrund (BKD Regierungsbezirk Cassel I 1901a, S. 175; Back 1924, S. 49; Großmann 1958/59, S. 8; Wolfson 1989, S. 34); in schwachen Spuren lasse der Goldgrund Reste eines Musters erkennen (Schmidt 1974, S. 22).</p>
Ikonographie ^(*)	<p><u>Erste Schauseite, Flügel:</u> Thronende Muttergottes mit Kind (links) Gnadenstuhl (rechts)</p> <p><u>Zweite Schauseite, Flügel:</u> Anbetung durch die Heiligen Drei Könige (links) Kreuzverehrung durch Kaiser Konstantin und die Hl. Helena (rechts); zuweilen wurde die Richtigkeit der bisherigen Identifizierung der Szene in Zweifel gezogen und vorgeschlagen diese eher mit Kaiser Heraklius zu verknüpfen (Wolfson 1989, S. 52f.); ikonographisch entsprechen die Szene nicht den wenigen nachweisbaren Darstellungen Kaiser Konstantins und den üblichen Darstellungen der Hl. Helena, als vielmehr jenen Kaiser Heraklius (s. Bezug zu anderen Objekten, Kreuzverehrung) (Wolfson 1989, S. 52f.); während die Szene mit keiner Schilderung aus dem Leben Kaiser Konstantins in Verbindung gebracht werden könne, lasse sich diese durchaus mit der Beschreibung des Lebens des Kaisers Heraklius in der Legenda aurea benennen (Wolfson 1989, S. 53). Diesbezüglich wurde zutreffend zu bedenken gegeben, dass neben Kaiser Heraklius die Anwesenheit einer Kaiserin völlig unnötig wäre (Dunker/Kemperdick 1994, S. 88; Grosshans 2000c, S. 64), diese werde durch die annähernde Frontalität und das helle Inkarnat außerdem als bedeutend hervorgehoben, so dass eine Identifizierung als Hl. Helena keineswegs ausgeschlossen sei (Dunker/Kemperdick 1994, S. 88).</p> <p><u>Zweite Schauseite, Mitteltafel:</u> Kreuzigung</p>
Künstler	<p>Zuerst wurden die Berliner Flügel unter verschiedenen Bezeichnungen geführt, so etwa „Cöllner Meister“ (Wolfson 1989, S. 33, S. 81 und S. 89, Anm. 167 zitiert Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, Acta betreffend den Ankauf der Gemälde-Sammlung des Herrn Eduard Solly zu Berlin, Rep. 109/Nr. 3028), „Schule von Cöln“ (Waagen 1830, S. 295f.), „von einem Nachfolger des Meisters Stephan“ (Waagen 1841, S. 370; Waagen 1850, S. 406f.; Lotz 1862, S. 74), „Deutsche Schule. Meister aus Oesterreich um 1480 bis 1500“ (Meyer 1883, S. 119); nachdem die Darmstädter Flügel zunächst Lukas Moser zugeschrieben worden sind (von Seidlitz 1896, S. 67), wurden sie schließlich als Werke eines eigenständigen Künstlers erkannt</p>

	<p>(Thode 1900, S. 59 und S. 67); nach diesen Darmstädter Flügeln wurde der Künstler Meister der Darmstädter Passion², zuweilen auch Passion-Meister, genannt (Thode 1900, S. 59; Escherisch 1904, S. 51; Back 1914, S. 11; Glaser 1924, S. 138; Friedländer 1927, S. 530; Lohmeyer 1929, S. 39; Hugelshofer 1932, S. 75; Fischer 1933, S. 345f.; Held 1934, S. 53; Pinder 1937, S. 287; Deutsche Malerei III 1938, S. 148; Medding 1938, S. 31; Troescher 1954, S. 9; Engel 1959, S. 40; Großmann 1958/59, S. 8; Stuttgarter Galerieverein 1962, S. 60; Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 5; zu Salm 1963, S. 126; Steingräber 1963, S. 7; Stange 1965, S. 26; Herrmann 1967, S. 10; Paatz 1967, S. 20; Roth 1967, S. 94; Bott 1968, S. 40; Werner 1969, S. 37; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100; Musper 1970, S. 13; Pilz 1970, S. 194 und S. 295 Nr. 121; Panofsky 1971, S. 306; Seibig 1973, S. 10; Schmidt 1974, S. 9, S. 12 und S. 18; Dehio Hessen 1975, S. 50; Köhler 1975, S. 267; Ziemke 1985, S. 35 und S. 46; Recht/Châtelet 1989, S. 282; Wolfson 1989, S. 10; Beeh 1990, S. 53; Rettich 1992, S. 202; ThB 1992, S. 75; Lippert 1993a, S. 14; Mühl 1993, S. 2; Dunker/Kemperdick 1994, S. 61; Braun-Niehr/Kemperdick 2000, S. 60; Maler des Lichtes 2000, S. 7; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Grosshans 2000a, S. 9; Kemperdick 2000, S. 13 und S. 20; Kletke 2001, S. 58; Sarfatti 2001, S. 517; Kemperdick 2002, S. 257; Dehio Hessen II 2008, S. 53; Eckert 2010, S. 62; Schedl I 2014, S. 11 und S. 40); vereinzelt wurde erwogen den Meister der Darmstädter Passion mit Friedrich Carbon zu identifizieren (Buchheit 1921, S. 116f.; Hugelshofer 1932, S. 79) – dahingehende Thesen wurden jedoch als zu vage abgelehnt (Paatz 1967, S. 21; Wolfson 1989, S. 12) und seither nicht länger vertreten (KS); Versuche den Maler mit dem aus Pforzheim stammenden Hans Portzner gleichzusetzen (Wolfson 1989, S. 78f.; Beeh 1990, S. 53), haben sich nicht etabliert (KS); die Vermutung, dass der Meister der Darmstädter Passion womöglich als Geselle beim Meister des Ortenberger Altares gelernt hat (Stange 1965, S. 26), wurden in der kunsthistorischen Forschung nicht weiterverfolgt (KS); zahlreiche Indizien sprechen dafür, dass an den ihm zugeschriebenen Werken stets mehrere Maler beschäftigt waren (zu Salm 1963, S. 126f.; Schmidt 1974, S. 10; Wolfson 1989, S. 62; Kemperdick 2000, S. 13f.; Reimelt/Smith 2000, S. S. 90f.; Kemperdick 2002, S. 257); aufgrund deutlicher Differenzen zwischen den Darmstädter Flügelaußen- und Flügellinnenseiten wurde vermutet, dass diese von zwei verschiedene Künstlern ausgeführt wurden: So habe ein älterer Meister den Auftrag angenommen und die ungleich höher bewerteten Flügellinnenseiten ausgeführt, während ein jüngerer Mitarbeiter die Flügelaußenseiten hergestellt und sich zugleich weitaus offener für Anregungen aus der altniederländischen Malerei gezeigt habe (Kemperdick 2000, S. 21 und S. 32f.; Schedl I 2014, S. 93, Anm. 514); dieser jüngere Mitarbeiter könne sich alsbald selbstständig gemacht oder die Werkstatt des älteren Meisters übernommen haben und fertigte, unter der Übernahme eines Musterbuches, die übrigen Werke an (Kemperdick 2000, S. 32f.; Reimelt/Smith 2000, S. 91; Kemperdick 2002, S. 257).</p>
faktischer Entstehungsort	

² **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

Bereits die Darmstädter Flügel wurden zunächst der kölnischen (westfälisch?) Schule zugeordnet (Hofmann 1885, S. 44), was nachdrücklich negiert worden ist (Thode 1900, S. 67); auch die Berliner Flügel unter Bezeichnungen geführt, die auf die kölnischen Kunstlandschaft hinwiesen (s. Künstler) (Wolfson 1989, S. 33, S. 81 und S. 89, Anm. 167 zitiert Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, Acta betreffend den Ankauf der Gemälde-Sammlung des Herrn Eduard Solly zu Berlin, Rep. 109/Nr. 3028; Waagen 1830, S. 295f.; Waagen 1841, S. 370; Waagen 1850, S. 406f.; Lotz 1862, S. 74); dem Meister der Darmstädter Passion wurden auch vereinzelt weiterhin westfälische Vorbilder bescheinigt (Hütt 1973, S. 68; Wolfson 1989, S. 39); schließlich als schwäbisch-mittelrheinisch (Thode 1900, S. 67f.), bald vornehmlich als **mittelrheinisch**³ bezeichnet (Thode 1900, S. 68; Back 1914, S. 11; Glaser 1916, S. 91; Dehio 1923, S. 208; Back 1924, S. 53 und S. 56; Glaser 1924, S. 139; Friedländer 1927, S. 530; Dannenberg 1929, S. 47; Dehio 1930, S. 215; Hugelshofer 1932, S. 74; Stange 1933, S. 139; Pinder 1937, S. 288; Deutsche Malerei III 1938, S. 149; Stuttgarter Galerieverein 1962, S. 60; zu Salm 1963, S. 127; Steingraber 1963, S. 7; Paatz 1967, S. 20; Roth 1967, S. 94; Bott 1968, S. 40; Werner 1969, S. 38; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100; Panofsky 1971, S. 306; Białostocki 1972, S. 62; Köhler 1975, S. 267; Ziemke 1985, S. 46; Wolfson 1989, S. 14 und S. 75; Rettich 1992, S. 202; ThB 1992, S. 75; Mühl 1993, S. 2; Dunker/Kemperdick 1994, S. 61; Braun-Niehr/Kemperdick 2000, S. 60; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Grosshans 2000a, S. 11; Kemperdick 2000, S. 13 und S. 32; Kemperdick 2002, S. 257; Schedl I 2014, S. 93); aufgrund fehlender Anknüpfungspunkte an mittelrheinische Kunst stamme der Meister der Darmstädter Passion jedoch aus einem anderen Umkreis und sei wahrscheinlich erst als gereifter Maler an den Mittelrhein gekommen (Stange 1965, S. 26; Schmidt 1974, S. 39; Rettich 1992, S. 204); der Meister der Darmstädter Passion wurde als gebürtiger Schwabe bzw. Seeschwabe erwogen (Thode 1900, S. 69; Stuttgarter Galerieverein 1962, S. 60; Musper 1970, S. 13; Schmidt 1974, S. 42; Wolfson 1989, S. 14, S. 59, S. 73 und S. 78; Rettich 1992, S. 202); einer unbewiesenen These zufolge seien die Darmstädter Flügel in Straßburg für die Galerie in Darmstadt erworben worden (Lohmeyer 1929, S. 39; Großmann 1959/60, S. 13; Stuttgarter Galerieverein 1962, S. 60), so dass zuweilen versucht wurde den Maler im oberrheinisch-elsässischen Raum einzuordnen (Fischer 1933, S. 345f.; Großmann 1959/60, S. 13) bzw. anzunehmen, er sei womöglich aus dem Elsass zugewandert (Hugelshofer 1932, S. 79) – dahingehende Behauptungen sind jedoch abzulehnen (Schmidt 1974, S. 12, Anm. 44; Wolfson 1989, S. 14); dennoch verweisen zahlreiche Parallelen auf eine **künstlerische Beziehung zum südwestdeutschen Raum**⁴, so etwa nach Straßburg und Schwaben (Schmidt 1974, S. 30f.; Wolfson 1989, S. 12, S. 24 und S. 28); es wurde vermutet, dass der Meister der Darmstädter Passion seine Ausbildung womöglich im Gebiet des Oberrheins (Werner 1969, S. 46) oder in Ulm erhalten habe (Wolfson 1989, S. 78); möglicherweise wirkte er in einer in Mainz (Buchheit 1921, S. 116; Back 1928/29, S. 108; Kritisches Verzeichnis II 1970, S.

³ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

⁴ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

100; Schmidt 1974, S. 43; Recht/Châtelet 1989, S. 284; Wolfson 1989, S. 75 und S. 78; Rettich 1992, S. 204; ThB 1992, S. 75) oder Frankfurt am Main ansässigen Werkstatt (Wolfson 1989, S. 75 und S. 78); die Überlegung, er habe womöglich als Hofmaler Theoderichs von Erbach, dem Erzbischof von Mainz, in dessen Residenz in Aschaffenburg fungiert (Buchheit 1921, S. 116; Back 1928/29, S. 108; Back 1932, S. 87; Medding 1938, S. 32; Paatz 1967, S. 20), wurzelt auf einer mündlichen Überlieferung die Bad Orber Mitteltafel stamme ursprünglich aus Aschaffenburg (Back 1924, S. 52; Back 1928/29, S. 108; Back 1932, S. 87; Hugelshofer 1932, S. 79; Medding 1938, S. 32; Troescher 1954, S. 9; Paatz 1967, S. 21; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Dehio Hessen 1975, S. 50) und wurde glaubhaft abgelehnt (Großmann 1958/59, S. 7; Schmidt 1974, S. 20, Anm. 76; Wolfson 1989, S. 32; Schedl I 2014, S. 94); vereinzelt wurde insbesondere aufgrund der dreisprachig ausgeführten Inschriften auf den Darmstädter Flügeln die Überlegung angestellt, dass es sich bei dem Meister der Darmstädter Passion um einen Mönch gehandelt habe, dessen Werkstatt in einem Kloster zu finden sei (Schmidt 1974, S. 43) – diese These ist angesichts der inzwischen als lediglich hebraisierend erkannten Inschriften zurückzuweisen (Wolfson 1989, S. 88, Anm. 92; Boockmann 2013, S. 17 und S. 125f.); der Meister der Darmstädter Passion sei in Ulm, am Ober- und Mittelrhein (Mainz oder Frankfurt) und in Köln tätig gewesen (Beeh 1990, S. 53); Verbindungen nach Köln sahen auch andere Kunsthistoriker (Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 223; Wolfson 1989, S. 18, S. 46f. und S. 76-78, Dunker/Kemperdick 1994, S. 87; Kemperdick 2000, S. 18f. und S. 33); ebenfalls sei Trier als zeitweilige Wirkungsstätte in Betracht zu ziehen, da das jüngste dem Künstler zuzuweisende Werk, die Eberhardsklausener Tafeln des Hochaltares der Wallfahrtskirche zu Eberhardsklausen, sich nicht nur nahe Trier befinde (Dunker/Kemperdick 1994, S. 87; Kemperdick 2000, S. 19 und S. 29-31), sondern angesichts bedeutender Kreuzreliquien im Dom und in St. Matthias zu Trier sowie einer nachweisbaren Verehrung der Hl. Helena und des Kaisers Konstantins auch der auf das Kreuz ausgerichteten Ikonographie des Bad Orber Altares eine besondere Sinnhaftigkeit verleihen würde (Dunker/Kemperdick 1994, S. 88; Grosshans 2000c, S. 65; Kemperdick 2000, S. 19); aus der Behauptung heraus, das Œuvre des Meisters der Darmstädter Passion setze die Kenntnis des am Oberrhein tätigen Künstlers Konrad Witz voraus (Back 1914, S. 12; Glaser 1916, S. 89; Glaser 1924, S. 138; Alte Kunst am Mittelrhein 1927, S. 19; Held 1934, S. 54; Pinder 1937, S. 288; Schmidt 1974, S. 33-35; Wolfson 1989, S. 12, S. 14 und S. 28; Rettich 1992, S. 202; ThB 1992, S. 75), resultierte zunächst die Überlegung von einem Schulzusammenhang ausgehen zu müssen (Glaser 1916, S. 89; Glaser 1924, S. 138 und S. 141); der These, der Meister der Darmstädter Passion sei ein Zeitgenosse von Konrad Witz, Lukas Moser und Stephan Lochner gewesen (Thode 1900, S. 59; Back 1914, S. 12; Glaser 1916, S. 90f.; Back 1924, S. 56; Glaser 1924, S. 138; Medding 1938, S. 30) wurde widersprochen, indem geäußert wurde, dass er lediglich zeitlich, nicht jedoch künstlerisch zu den soeben genannten Künstlern gehöre (Hugelshofer 1932, S. 75; Werner 1969, S. 40); auch dahingehende Annahmen wurden nachdrücklich verifiziert, indem festgestellt wurde, dass der Meister der Darmstädter Passion rund eine Generation nach den genannten Künstlern tätig war

(Dunker/Kemperdick 1994, S. 86 und S. 88f.); möglicherweise habe der Meister der Darmstädter Passion während eines temporären Aufenthaltes am Oberrhein, vielleicht im Kreise des Meisters der Karlsruher Passion, über Zeichnungen Werke der altniederländischen Malerei kennengelernt (Wolfson 1989, S. 21, S. 24, S. 29 und S. 78); womöglich erhielt der Meister der Darmstädter Passion entsprechende Kenntnisse auch in Basel (Wolfson 1989, S. 28); auch wenn keine direkten Vorbilder bestimmt werden können, **rezipierte der Meister der Darmstädter Passion unzweifelhaft Werke der altniederländischen Malerei⁵** – welche Künstler seiner Inspiration dienten, wurde in der kunsthistorischen Forschung diskutiert: Benannt wurden Robert Campin (Paatz 1967, S. 21; Schmidt 1974, S. 11 und S. 35f.; Köhler 1975, S. 268; Wolfson 1989, S. 10; Kletke 2001, S. 59), der Meister von Flémalle (Thode 1900, S. 67 und S. 127; Back 1914, S. 12; Glaser 1916, S. 91; Back 1924, S. 56f.; Hugelshofer 1932, S. 78; Großmann 1958/59, S. 7; Großmann 1959/60, S. 13; Werner 1969, S. 38 und S. 46; Schmidt 1974, S. 11; Köhler 1975, S. 268; Rettich 1992, S. 204; Dunker/Kemperdick 1994, S. 82; Grosshans 2000a, S. 11), Jan van Eyck (Thode 1900, S. 66 und S. 127; Back 1914, S. 12; Glaser 1916, S. 91; Back 1924, S. 56; Hugelshofer 1932, S. 78; Großmann 1959/60, S. 14; Paatz 1967, S. 21; Werner 1969, S. 38; Panofsky 1971, S. 306; Schmidt 1974, S. 11 und S. 35f.; Köhler 1975, S. 268; Recht/Châtelet 1989, S. 284; Wolfson 1989, S. 10 und S. 19 und S. 24; Rettich 1992, S. 204; Grosshans 2000a, S. 11; Grosshans 2000c, S. 48; Kletke 2001, S. 59), Rogier van der Weyden (Thode 1900, S. 67; Back 1924, S. 56f.; Hugelshofer 1932, S. 78; Schmidt 1974, S. 11; Rettich 1992, S. 204; Dunker/Kemperdick 1994, S. 82f.; Grosshans 2000a, S. 11), Petrus Christus (Hugelshofer 1932, S. 78; Châtelet 1985, S. 14; Wolfson 1989, S. 29; Dunker/Kemperdick 1994, S. 83f.; Grosshans 2000a, S. 11) und Aelbert van Ouwater (Musper 1970, S. 112; Wolfson 1989, S. 76f.; Rettich 1992, S. 202; Grosshans 2000a, S. 11).

Zuweilen wurde angesichts zahlreicher Bezüge vereinzelt gemutmaßt, der Meister der Darmstädter Passion stamme selbst aus den Niederlanden (Stange 1965, S. 26) oder es wurde auf einen Aufenthalt in den Niederlanden geschlossen (Thode 1900, S. 66f. und S. 127; Back 1914, S. 12; Großmann 1959/60, S. 13 und S. 15; Köhler 1975, S. 267; Wolfson 1989, S. 76f.; Kemperdick 2000, S. 33), der ihn über Köln geführt haben könnte (Wolfson 1989, S. 77) oder eine Reise nach Oberitalien und in die südlichen Niederlande vermutet (Schmidt 1974, S. 39 und S. 43) – derlei Thesen wurden jedoch bezweifelt, vielmehr haben vermittelnde Kräfte dem Meister der Darmstädter Passion dahingehende Anregungen gegeben (Wolfson 1989, S. 18 und S. 28-30), die sich weniger stilistisch, als vorwiegend motivisch niederschlugen (Wolfson 1989, S. 28); es sei davon auszugehen, dass sich der Meister der Darmstädter Passion vor allem mit der Rezeption altniederländischer Malerei im südwestdeutschen Raum auseinandergesetzt habe (Wolfson 1989, S. 24, S. 28, S. 30, S. 74 und S. 78); überlegenswert erscheine darüber hinaus die Vermutung Petrus Christus, vertraut mit frühen Werken des Jan van Eyck, habe sich temporär am Oberrhein aufgehalten und womöglich Zeichnungen Jan van Eycks mit sich geführt (Wolfson

⁵ **Fett-Markierung:** vom Autor präferierte Forschungsmeinung.

	<p>1989, S. 29 und S. 73f.) – hiermit werde jedoch die Bedeutung des Petrus Christus für den Meister der Darmstädter Passion unterschätzt, fungierte er doch nicht allein als Vermittler Eyckscher Kunst, sondern wurde selbst nachweislich zur Inspiration herangezogen (Dunker/Kemperdick 1994, S. 83f. und S. 86); darüber hinaus können derlei Anregungen nicht mit einer Reise des Petrus Christus in die Rheingegend erläutert werden, stattdessen sei davon auszugehen, dass der Meister der Darmstädter Passion dessen Werke im Original gesehen habe (Dunker/Kemperdick 1994, S. 86); als vermeintlicher Beleg für den Niederschlag altniederländischer Motive wurde angeführt, dass Lodewijk Allynbrood nach Valenica übersiedelte und dabei womöglich über den Oberrhein reiste, so dass auch dieser Reflexe altniederländischer Malerei vermittelt haben könnte (Wolfson 1989, S. 29f.) – einer dahingehenden Annahme wurde jedoch widersprochen (Kemperdick 2000, S. 36, Anm. 110); des Weiteren sei auf den Einfluss oberrheinischer Druckgraphik zu verweisen, die ihrerseits Motive altniederländischer Malerei verwertete (Wolfson 1989, S. 37f. und S. 76); nicht von der Hand zu weisen sei überdies die Annahme, der Meister der Darmstädter Passion sei französisch geprägt gewesen, diesbezüglich wurden häufig die Tafeln aus dem so genannten Baintder Altar, vermutlich ursprünglich aus dem ehem. Zisterzienserinnenkloster zu Baintdt, angeführt, um zu belegen, der Künstler käme aus der Buchmalerei (Hugelshofer 1932, S. 78; Werner 1969, S. 40 und S. 44); zumindest scheint er ebenfalls eine Miniatur für ein Buch angefertigt zu haben, das für das Augustinerchorherrenstift zu Eberhardsklausen bestimmt gewesen ist (Trier, Stadtbibliothek, Hs. 141/2405 2, fol. II) (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 13 289) (Braun-Niehr 2000, S. 37-41; Braun-Niehr/Kemperdick 2000, S. 61f.; Grosshans 2000a, S. 9; Grosshans 2000c, S. 62; Kemperdick 2000, S. 14, S. 29 und S. 31; Schedl I 2014, S. 93); zuweilen wurde zur Unterstützung einer dahingehenden These auch die Bad Orber Kreuzigung in der Kath. Pfarrkirche St. Martin herangezogen, so gehe die ohnmächtige Gottesmutter auf eine Miniatur des Jacquemart de Hesdin im Brüsseler Stundenbuch zurück (Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms 11060-61, Stundenbuch des Duc de Berry, fol. 190: Kreuzigung) (Bildindex, Aufnahme-Nr. LA 2.024/4) (Werner 1969, S. 40, Anm. 16; Schmidt 1974, S. 30); vereinzelt wurde versucht italienische Einflüsse nachzuweisen, wozu neben der zweizeiligen, in Latein abgefassten Inschrift im Kreuztitulus auch die mit gelöstem Haar unterhalb des Kreuzes kniende Maria Magdalena aus der Bad Orber Kreuzigung angeführt wurden (Schmidt 1974, S. 38).</p> <p>Trotz einer Lokalisierung an den Mittelrhein wurde zutreffend auf die singuläre Stellung des Meisters der Darmstädter Passion in diesem Kunstkreis hingewiesen, es seien weder Vorläufer noch Nachfolger zu bestimmen (Hugelshofer 1932, S. 78; Glaser 1924, S. 139f.; Großmann 1959/60, S. 13; Stange 1965, S. 26; Werner 1969, S. 38; Schmidt 1974, S. 39; Wolfson 1989, S. 78).</p>
Stifter / Auftraggeber	<p><u>Erste Schauseite, Flügel:</u> Thronende Muttergottes mit Kind: Zu Füßen der thronenden Muttergottes mit Kind kniet ein betender Stifter, der anhand seiner spezifischen Gewandung als Geistlicher ausgewiesen wird (Thode 1900, S. 65; Stange 1933, S. 137; Großmann 1958/59, S. 7; Schmidt 1974, S. 24 und S. 42;</p>

	Wolfson 1989, S. 40; Grosshans 2000c, S. 47f.; Kletke 2001, S. 59); womöglich habe der Stifter das Amt des Bad Orber Pfarrers inne gehabt (Schmidt 1974, S. 42); dem Stifter sei womöglich das spezifische Bildprogramm der zweiten Schauseite des Bad Orber Flügelretabels zuzuweisen (Großmann 1958/59, S. 7).
Zeitpunkt der Stiftung	
Wappen	
Inschriften	<p><u>Bad Orber Mitteltafel:</u> Profilgestalt mit Pfeil und Bogen: Bei der Profilgestalt mit Pfeil und Bogen seien die Gewandborten mit hebräischen Zeichen verziert (Back 1924, S. 53; Schmidt 1974, S. 45; Boockmann 2013, S. 125 und S. 425); am Halsausschnitt seien diese als זמן עשה zu lesen (Boockmann 2013, S. 425); am Armausschnitt seien diese als אשר עתיד zu lesen (Boockmann 2013, S. 425); am Saum auf der linken Seite als והכרס und auf der rechten Seite als קשר אפפ (Boockmann 2013, S. 425); dass die Wortfragmente „Zeit“, „Glanz, Pracht“ und „verderben, zerstören“ bedeuten (Schmidt 1974, S. 45, zitiert Georgine Bán-Volkmar), ist abzulehnen, Zeichenfolgen wie עת für ‚Zeit‘ oder יד für ‚Dan‘ seien wohl zufällig entstanden (Boockmann 2013, S. 425); die Zeichen seien größtenteils dem Hebräischen zuzuordnen und in einem aschkenasischen Duktus ausgeführt (Boockmann 2013, S. 425)</p> <p>Kreuztitulus: IESVS NAZARENVS REX IVDEORUM (Medding 1938, S. 29); IHVS NAZA REN/RE IVDEOR (Schmidt 1974, S. 38, Anm. 200); IH(ES)VS NAZA REN(VS) REX IVDE OR(VM) (Grosshans 2000c, S. 59)</p> <p><u>Gesamt:</u> Zu den hebräischen bzw. hebraisierenden Inschriften sei angemerkt, dass diese auf den dem Meister der Darmstädter Passion zugeschriebenen Werken keine Homogenität aufweisen, sondern sich maßgeblich unterscheiden (Boockmann 2013, S. 10 und S. 425). Die Lesungen der Inschriften (Schmidt 1974, S. S. 16, Anm. 57) seien zu verifizieren (Boockmann 2013, S. 16), einige der Inschriften seien unlesbar und ohne Bedeutung (Boockmann 2013, S. 17 und S. 125f.). Insgesamt seien derlei Inschriften auf Vorbilder in der flämischen Malerei zurückzuführen (Boockmann 2013, S. 32, Anm. 118); in Ulm, Mainz und Frankfurt (s. Rezeptionen / ‚Einflüsse‘) könnte der Meister der Darmstädter Passion jedoch selbst mit Juden in Kontakt gekommen sein (Boockmann 2013, S. 126).</p>
Reliquiarfach / Reliquienbüste	
Bezug zu Objekten im Kirchenraum	
Bezug zu anderen Objekten	<p><u>Personelle Bezüge:</u> Der Meister der Darmstädter Passion schuf neben den Darmstädter Flügeln (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. GK 8A, Inv.Nr. GK 8B) auch die in der Gemäldegalerie der SMPK zu Berlin aufbewahrten Flügel mit der Verehrung des Hl. Kreuzes und der Anbetung durch die Heiligen Drei Könige sowie</p>

die bis 1983 in Bad Orb befindliche Tafel mit einer Kreuzigung (Thode 1900, S. 65f.; Back 1914, S. 12; Back 1924, S. 52; Glaser 1916, S. 89; Glaser 1924, S. 138; Back 1924, S. 42; Friedländer 1927, S. 530; Hugelshofer 1932, S. 74; Fischer 1933, S. 345; Pinder 1937, S. 288; Medding 1938, S. 28; Großmann 1958/59, S. 7; Schmidt 1974, S. 10, S. 20 und S. 22; Wolfson 1989, S. 10 und S. 12; Grosshans 2000a, S. 9; Kemperdick 2000, S. 14; Kemperdick 2002, S. 257), die gemeinhin als ein Retabel rekonstruiert werden (s. Status, Rekonstruktion) (Glaser 1924, S. 138; Stange 1933, S. 137f.; Pinder 1937, S. 288; Medding 1938, S. 28 und S. 32; Großmann 1958/59, S. 7; Engel 1959, S. 40; Paatz 1967, S. 21; Werner 1969, S. 37; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Musper 1970, S. 13; Seibig 1973, S. 10f.; Schmidt 1974, S. 10, S. 20 und S. 22; Köhler 1975, S. 268; Rettich 1992, S. 202; ThB 1992, S. 75; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Grosshans 2000a, S. 9f.; Grosshans 2000b, S. 42-46; Kemperdick 2000, S. 14; Kletke 2001, S. 59; Kemperdick 2002, S. 257; Schedl I 2014, S. 94), nur wenige widersprachen dieser Rekonstruktion oder äußerten Bedenken über die Zusammengehörigkeit (Back 1924, S. 42f. und S. 52; Hugelshofer 1932, S. 74; Wolfson 1989, S. 30, S. 33 und S. 54-57); dem Œuvre des Künstlers wurden weitere Werke hinzugefügt, so etwa jene Tafeln, die einstmals wohl ein Retabel im ehem. Zisterzienserinnenkloster zu Baintdt bildeten sowie zwei Tafeln, die sich im Privatbesitz (Kreuzlingen, Sammlung Kisters) befinden und König David und Johannes den Täufer zeigen (Held 1934, S. 345f.; Stuttgarter Galerieverein 1962, S. 60; Schmidt 1974, S. 10 und S. 24-28; Grosshans 2000a, S. 9f.; Kemperdick 2000, S. 14 und S. 23-29; Kemperdick 2002, S. 257); aufgrund ähnlicher Motive, einander gleichender Details sowie übereinstimmender Kompositionen und Physiognomien werden dem Meister der Darmstädter Passion außerdem die Tafeln des Hochaltares der Wallfahrtskirche zu Eberhardsklausen zugewiesen (Dunker/Kemperdick 1994, S. 62-69, S. 73-75, S. 77f.; Braun-Niehr/Kemperdick 2000, S. 60; Grosshans 2000a, S. 9f.; Kemperdick 2000, S. 14 und S. 29-31; Kemperdick 2002, S. 257); Untersuchungen der Malweise scheinen dahingehende Annahmen zu stützen (Dunker/Kemperdick 1994, S. 75-77); darüber hinaus wurde dem Meister der Darmstädter Passion eine Darstellung des Christus als Salvator mundi zugeschrieben (Frankfurt am Main, Städelmuseum, Inv.Nr. 2060) (Ziemke 1985, S. 35; Kemperdick/Dunker 1994, S. 88; Kemperdick 2000, S. 14 und S. 29; Kemperdick 2002, S. 257), was jedoch nicht einstimmig akzeptiert worden ist (Wolfson 1989, S. 85); vereinzelt wurde erwogen, dem Meister der Darmstädter Passion die Zeichnung eines knienden Mönches (Paris, École des Beaux-Arts) zuzuordnen (Schmidt 1974, S. 28f.); überdies sei dem Meister der Darmstädter Passion eine Miniatur in einem Buch zuzuweisen, das für das Augustinerchorherrenstift zu Eberhardsklausen bestimmt gewesen ist (Trier, Stadtbibliothek, Hs. 141/2405 2, fol. II) (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 13 289) (Braun-Niehr 2000, S. 37-41; Braun-Niehr/Kemperdick 2000, S. 60f.; Grosshans 2000a, S. 9; Kemperdick 2000, S. 14, S. 29 und S. 31; Kemperdick 2002, S. 257; Schedl I 2014, S. 93); zuweilen wurde das Wörther Retabel in der Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus zu Wörth dem Meister der Darmstädter Passion selbst (Trost 1989, S. 530) oder dessen Schule zugeordnet (Röttger 1926, S. IX; Knapp 1928, S. 334; Lippert 1993a, S. 51 und S. 68); über den

Meister der Darmstädter Passion seien womöglich niederländische Inspirationen an den Maler der Königsbacher Kreuzigung vermittelt worden, der dessen Werkstatt nahestehe (Jöckle 2004, S. 2-5). Während zunächst festgestellt wurde, dass sich keine Nachfolger benennen lassen (Hugelshofer 1932, S. 78; Werner 1969, S. 38), wurde vereinzelt der Meister der Johannes-Vision als Schüler des Meisters der Darmstädter Passion erwogen (Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 53; Wolfson 1989, S. 77).

Chronologie der zugeschriebenen Werke:

Bezüglich der Chronologie der dem Meister der Darmstädter Passion zugewiesenen Werke weichen die Einschätzungen deutlich voneinander ab, da sämtliche Datierungsvorschläge angesichts mangelnder Quellen einzig auf Grundlage der Stilkritik formuliert werden konnten (Werner 1969, S. 38; Dunker/Kemperdick 1994, S. 62; Braun-Niehr/Kemperdick 2000, S. 60; Kemperdick 2000, S. 13): Zuweilen wurde vermutet, dass die dislozierten Tafeln des wohl aus dem ehem. Zisterzienserinnenkloster zu Baintd stammenden Retabels (Auferweckung des Jünglings zu Nain [München, Alte Pinakothek, Inv.Nr. 9443], Christus heilt einen Blinden [Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.Nr. GVL 106], Hochzeit zu Kana [Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.Nr. 2594], die Kommunion des Hl. Onuphrius [Zürich, Kunsthhaus, Inv.Nr. 2347], die Begegnung an der Goldenen Pforte [Zürich, Kunsthhaus, Inv.Nr. 2324], die Hl. Sebastian und Fabian [Zürich, Kunsthhaus, Inv.Nr. 2365], die Hl. Dorothea und Katharina [Dijon, Musée des Beaux-Arts, Inv.Nr. 1943]) am Beginn des Gesamtwerkes stehen (Hugelshofer 1932, S. 77; Stange 1965, S. 26; Schmidt 1974, S. 39f.; Wolfson 1989, S. 62f., S. 69 und S. 83; Rettich 1992, S. 202), dieser These wurde jedoch aufgrund Anleihen aus der Druckgraphik des Meisters E.S., bei Werken des Albert van Ouwaters und Petrus Christus sowie der spezifischen Art der Gewandung widersprochen und stattdessen eine Entstehung vor 1460 vermutet (Dunker/Kemperdick 1994, S. 80-82; Kemperdick 2000, S. 28f. und S. 31); wahrscheinlich sind die Darmstädter Flügel die frühesten erhaltenen Werke des Meisters der Darmstädter Passion (Wolfson 1989, S. 78; Kemperdick 2000, S. 32); die These, dass die Berliner Flügel den Darmstädter Flügeln zeitlich voran gehen (Thode 1900, S. 66; Großmann 1959/60, S. 13 und S. 15; Schmidt 1974, S. 42), wurde im Folgenden glaubhaft zurückgewiesen: Vielmehr seien die Darmstädter Flügel früher zu datieren (Back 1924, S. 42-44; Stange 1933, S. 137; Pinder 1937, S. 288; Medding 1938, S. 31; Engel 1959, S. 40; Paatz 1967, S. 21; Werner 1969, S. 37; Musper 1970, S. 13; Köhler 1975, S. 267f.; Wolfson 1989, S. 76; Dunker/Kemperdick 1994, S. 79; Kemperdick 2000, S. 31), vereinzelt wurde dabei die Zusammengehörigkeit der Berliner Flügel zur Bad Orber Mitteltafel bezweifelt und die Berliner Flügel nach der Bad Orber Mitteltafel datiert (Back 1924, S. 42f.; Wolfson 1989, S. 30, S. 54-57, S. 78 und S. 80f.); der Bad Orber Altar sei wahrscheinlich nicht vor 1460 entstanden (Kemperdick 2000, S. 31); die Darstellung des Christus als Salvator mundi (Frankfurt am Main, Städelmuseum, Inv.Nr. 2060) datiere nach dem sechsten Jahrzehnt (Kemperdick 2000, S. 31); die Tafeln des Hochaltars der Wallfahrtskirche zu Eberhardsklausen werden in die 1470er Jahre (Dunker/Kemperdick 1994, S. 77f.; Braun-

Niehr/Kemperdick 2000, S. 60) oder 1480er Jahre (Kemperdick 2000, S. 31) datiert.

Gesamt:

An der unterschiedlichen Behandlung der Gewänder der Darmstädter Flügel im Vergleich zu den Berliner Flügeln lasse sich erkennen, dass dem Meister der Darmstädter Passion verschiedene Vorbilder zugrunde lagen: So habe der Meister der Darmstädter Passion in den Darmstädter Flügeln vornehmlich Jan van Eyck und in den Berliner Flügel vorwiegend Robert Campin und Rogier van der Weyden rezipiert (Wolfson 1989, S. 33, S. 35 und S. 75f.).

Thronende Muttergottes mit Kind:

Ein Vergleich mit der Darmstädter Verkündigung offenbare angesichts eines Vergleiches der Behandlung der Gewandfalten deutliche Unterschiede zur Berliner Muttergottes: So sei das Darmstädter Mariengewand stark bewegt, während das Berliner Mariengewand nüchtern wirke, dennoch seien ebendort die räumlichen Verhältnisse schärfer formuliert (Back 1924, S. 44); dem Meister der Darmstädter Passion sei ein Rogier van der Weyden zugeschriebenes Werk Mariens bekannt gewesen, das zwar selbst nicht erhalten, aber in zahlreichen Kopien anderer Künstler nachgewiesen ist (Back 1924, S. 56f.; Paatz 1967, S. 21, Anm. 50; Kemperdick 2000, S. 14f.), diesem folge die Unterzeichnung der Berliner thronenden Muttergottes mit Kind noch deutlicher als die tatsächliche Ausführung (Kemperdick 2000, S. 15); die thronende Muttergottes mit Kind ähnele der dem Meister von Flémalle zugeschriebenen Glorienmadonna (Aix-en-Provence, Musée Granet, Inv.Nr. 300) (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 656.350) (Großmann 1959/60, S. 14; Schmidt 1974, S. 36; Wolfson 1989, S. 40; Grosshans 2000c, S. 48); ein verlorenes Werk Robert Campins, das durch eine Zeichnung einer thronenden Muttergottes mit Kind, Heiligen und Stiftern (Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins) überliefert ist, enthalte zahlreiche Parallelen (Wolfson 1989, S. 40; Grosshans 2000c, S. 48); die Muttergottes sei mit Jan van Eycks Lucca-Madonna (Frankfurt am Main, Städelmuseum, Inv.Nr. 944) (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 663.971) und der Madonna des Joris van der Paele (Brügge, Groeningemuseum, Inv.Nr. 0.161.I) (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 25.752/21) zu vergleichen (Panofsky 1971, S. 306f.; Schmidt 1974, S. 37; Wolfson 1989, S. 39f. und S. 46; Dunker/Kemperdick 1994, S. 85; Grosshans 2000c, S. 48); ein weiteres mögliches Vorbild sei ein Kupferstich einer Maria mit Kind des Meisters mit den Bandrollen, der auffallende Übereinstimmungen hinsichtlich der Positionen zeige (L. 46) (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) (Wolfson 1989, S. 40; Dunker/Kemperdick 1994, S. 85; Grosshans 2000c, S. 48f.); eine von Petrus Christus geschaffene Muttergottes weise diverse Parallelen auf (Frankfurt am Main, Städelmuseum, Inv.Nr. 920) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 84.124) (Dunker/Kemperdick 1994, S. 85; Grosshans 2000c, S. 48); ähnlich der Maria in der Marienkrönung auf dem Aufenauer Flügelretabel in der Kath. Pfarrkirche St. Maria zu Aufenau (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd466638) bilde bei der Berliner thronenden Muttergottes der Faltenwurf des Mantels eine Spitze nach links, werden die Rundungen des Knies unter dem Stoff geschildert (Schedl I 2014, S. 94) und sei der kniende Stifter zu ihren Füßen platziert (KS).

Gnadenstuhl:

Der Gnadenstuhl sei eine Variation jener des Meisters von Flémalle (Frankfurt am Main, Städelmuseum, Inv.Nr. 939B und St. Petersburg, Eremitage, Inv.Nr. ГЭ-442) (Thode 1900, S. 67; Glaser 1916, S. 91; Back 1924, S. 57; Großmann 1959/60, S. 14; Schmidt 1974, S. 36; Wolfson 1989, S. 41; Grosshans 2000c, S. 53; Kemperdick 2000, S. 15); dem Werk im Städelmuseum seien insbesondere die Kopftypen verwandt, dem Werk in St. Petersburg vornehmlich die hinterfangene Position Gottvaters und Christus (Großmann 1959/60, S. 14; Wolfson 1989, S. 41); diese Bilderfindung sei mit zahlreichen Parallelen zum Berliner Gnadenstuhl ebenfalls auf einer Stickerei auf einem Antependium aus dem Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vlies zu finden (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr. KK_18) (Wolfson 1989, S. 42; Grosshans 2000c, S. 53; Kemperdick 2000, S. 15); überdies ähnele die Darstellung jenem Gnadenstuhl, der Robert Campin zugeschrieben wird (Leuven, Stedelijk Museum Vanderkelen-Mertens, Inv.Nr. S/13/F) (Glaser 1916, S. 91, Anm. 1; Großmann 1959/60, S. 14); aus derlei Übereinstimmungen sei zu schließen, dass dem Meister der Darmstädter Passion verschiedene Werke des Meisters von Flémalle und seiner Werkstatt bekannt gewesen sind (Großmann 1959/60, S. 14); nicht unähnlich sei zudem ein Kupferstich des Meisters mit den Bandrollen, der ebenfalls den Gnadenstuhl wiedergibt (München, Bayerische Staatsbibliothek, Inv.Nr. Rar. 24) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 100.841) (Wolfson 1989, S. 42); es seien auffallende Ähnlichkeiten bei dem Gesicht Christi im Berliner Gnadenstuhl und dem Frankfurter Salvator mundi festzustellen (Frankfurt am Main, Städelmuseum, Inv.Nr. 2060) (Kemperdick 2000, S. 29; Kemperdick 2002, S. 261), die sich auch maltechnisch niederschlagen (Kemperdick 2000, S. 29; Reimelt/Smith 2000, S. 84; Reimelt 2000, S. 94); ähnlich dem Gesicht des Apostels Paulus in der Marienkrönung auf dem Aufenauer Flügelretabel in der Kath. Pfarrkirche St. Maria zu Aufenau (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd466638) sei das Gesicht Gottvaters auf dem Berliner Gnadenstuhl dargestellt (Schedl I 2014, S. 94).

Anbetung durch die Heiligen Drei Könige:

Die Komposition werde vorwiegend von Diagonalen bestimmt (Werner 1969, S. 42), dabei gehe der reale Raum, der sich aus dem Fliesenboden und der Architektur aufbaue, eine Synthese mit den Flächenfigurationen ein (Werner 1969, S. 42f.); Joseph aus der Anbetung durch die Heiligen Drei Könige verweise auf jenen aus dem Colomba-Altar des Rogier van der Weyden (München, Alte Pinakothek, Inv.Nr. WAF 1189) (Thode 1900, S. 67); der Gesichtstypus des Joseph gleiche jenem des Joachim in der Baidter Begegnung an der Goldenen Pforte (Zürich, Kunsthaus, Inv.Nr. 2324) (Schmidt 1974, S. 27) und sei jenen aus Anbetungen des Meisters der Lyversberger Passion, so etwa der Anbetung in St. Martin zu Linz am Rhein (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 44 128) und der Nürnberger Anbetung (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. WAF 640 & Gm 989) (Bildindex, mi07758a08) verwandt (Wolfson 1989, S. 49); mit dem Gebetskranz, den Joseph in den Händen halte, werden niederländische Vorbilder aufgegriffen, so etwa bei einem Werk des Petrus Christus (Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art,

Inv.Nr. o.A.) (Wolfson 1989, S. 46); eine vergleichbare Anlage biete die Anbetung durch die Heiligen Drei Könige des Jacques Daret (Berlin, SMPK, Gemäldegalerie, Inv.Nr. 527) (Bildindex, Aufnahme-Nr. gg3364_078) (Wolfson 1989, S. 43f.); die Anbetung durch die Heiligen Drei Könige offenbare vielfach den Einfluss Jan van Eycks, so etwa hinsichtlich des Kolorits und des kompositionellen Aufbaues sowie bei den Gesichtern und Gewändern (Wolfson 1989, S. 45f.); so sei der Gesichtstyp Mariens von der lesenden Maria im Genter Altar in St. Bavo zu Gent abzuleiten (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.002.879) (Wolfson 1989, S. 46); das Muster des kostbaren Teppichs sei mit jenem auf der Thronbank in der Rolin-Madonna Jan van Eycks zu vergleichen (Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. INV 1271) (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 660.794) (Wolfson 1989, S. 46 und S. 76); die Anbetung durch die Heiligen Drei Könige im von Konrad Witz geschaffenen Petrus-Altar weise auf gemeinsame Vorbilder hin (Genf, Musée d'Art et d'Histoire, Inv.Nr. 1843-0011/bis) (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 661.105) (Wolfson 1989, S. 46); der Meister der Darmstädter Passion habe den Columba-Altar Rogier van der Weydens (München, Alte Pinakothek, Inv.Nr. WAF 1189) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 110.768) und den Altar der Stadtpatrone Stephan Lochners im Dom zu Köln gekannt (Bildindex, rba_c000020) und entsprechende Eindrücke verarbeitet (Wolfson 1989, S. 46f. und S. 76; Grosshans 2000c, S. 56; Kemperdick 2000, S. 18f.); mit dem Columba-Altar teile die Berliner Anbetung durch die Heiligen Drei Könige die Rundbögen, die die sitzende Muttergottes mit Kind besonders hervorheben (Wolfson 1989, S. 48; Kemperdick 2000, S. 18); in beiden Werken ähneln sich die Haltung des knienden und des sich leicht beugenden und des im Profil wiedergegebenen ältesten Königs (Wolfson 1989, S. 48; Kemperdick 2000, S. 18); darüber hinaus werde die Ruine im romanischen Stil vorweggenommen (Wolfson 1989, S. 49; Kemperdick 2000, S. 18); auf beiden Werken stehe Joseph den Königen gegenüber (Kemperdick 2000, S. 18); auf ähnliche Weise seien themengleiche Szenen des Meisters der Lyversberger-Passion formuliert, so etwa in der Anbetung in St. Martin zu Linz am Rhein (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 44 128) (Wolfson 1989, S. 49); zur Anbetung auf dem Altar der Stadtpatrone lasse sich die Haltung und Gestik Marias und Jesus zum Vergleich heranziehen (Wolfson 1989, S. 47; Kemperdick 2000, S. 19); darüber hinaus gebe es vergleichbare Gesichtstypen unter den Königen sowie ihrer Gewänder (Wolfson 1989, S. 47); zudem gebe es Übereinstimmungen der Kopfbedeckungen bei dem Gefolge der Könige (Wolfson 1989, S. 47); sowohl auf der Berliner Anbetung, als auch auf dem Altar der Stadtpatrone werde der älteste König von einem Mann mit spitzem Vollbart und einem Hut mit eingerollten Krempen begleitet, die unmittelbare Vorbildhaftigkeit Lochners könne durch maltechnische Untersuchungen der Berliner Anbetung untermauert werden: Faktisch ähnele die ursprüngliche Anlage des erwähnten Mannes dem Vorbild weitaus mehr, als die tatsächliche Ausführung (Kemperdick 2000, S. 19); neben augenfälligen Ähnlichkeiten zwischen dem Gesicht Marias aus der Darmstädter Geburt Christi und jenem aus der Berliner Anbetung (Kemperdick 2000, S. 23) seien insbesondere Parallelen zwischen der Berliner Maria und der Madonna mit den Veilchen festzustellen (Köln, Kolumba, Inv.Nr. o.A.) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 65.281) (Wolfson 1989, S. 48); viele

Gemeinsamkeiten gebe es zu einer Anbetung des Geertgen tot sint Jans (Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. A 2150-1904) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 652.600), der als Schüler des Albert van Ouwater gilt (Wolfson 1989, S. 77): Wie in der Berliner Anbetung ist die Heilige Familie in dem benannten Werk ebenfalls vor einer schräg in die Tiefe weisenden Ruinenarchitektur verortet, wobei sich die Positionen Josephs, Marias und des Jesusknaben ähneln (Wolfson 1989, S. 50); es gebe zahlreiche Übereinstimmungen zur Eberhardsklausener Anbetung, wo die Szene ebenfalls vor einer romanischen Ruine stattfindet und in die Tiefe weise (Dunker/Kemperdick 1994, S. 67); darüber hinaus lasse sich beim ältesten König in der Berliner und in der Eberhardsklausener Anbetung beobachten, dass dessen Oberkörper nach vorn abknicke (Dunker/Kemperdick 1994, S. 69); überdies halten die mittleren Könige in beiden Werken ähnliche Gefäße in den Händen (Dunker/Kemperdick 1994, S. 76); die spezifische Beinposition des jüngsten Königs aus der Berliner Anbetung sei auch auf der Eberhardsklausener bei jenem Schergen zu finden, der Christus mit dem Strick weiterzuziehen versucht (Dunker/Kemperdick 1994, S. 69); die Berliner Anbetung könnte den Kupferstich einer Anbetung von Martin Schongauer rezipieren (L. 6): so sei die Standposition des jüngsten Königs ähnlich und darüber hinaus öffne dieser das Gefäß in vergleichbarer Weise wie der älteste König in der Berliner Anbetung (Dunker/Kemperdick 1994, S. 87; Grosshans 2000c, S. 57); ebenfalls sei die Haltung und die Gewandbehandlung der Muttergottes sowie ihre Verortung vor der Ruinenarchitektur vergleichbar (Dunker/Kemperdick 1994, S. 87).

Kreuzverehrung:

Kaiser Konstantin sei eine freie Wiederholung des Kaisers auf dem der Werkstatt Jan van Eycks zugeschriebenen Lebensbrunnen (Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.Nr. 1511) (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 22.289/38) (Thode 1900, S. 66f.); die im Portal stehenden Personen könnten direkt Jan van Eyck entlehnt sein (Hugelshofer 1932, S. 78), so seien womöglich die heiligen Bischöfe des Genter Altares in St. Bavo zu Gent als Vorbilder herangezogen worden (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.003.479b) (Großmann 1959/60, S. 14); die Architektur mit dem vor dem Portal stehenden Bischof erinnere an die Robert Campin zugeschriebene Vermählung Mariä (Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.Nr. 1887) (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 22.310/9) (Großmann 1959/60, S. 13f.; Wolfson 1989, S. 46); darüber hinaus greife dies womöglich den Columba-Altar Rogier van der Weydens auf (München, Alte Pinakothek, Inv.Nr. WAF 1189) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 110.768) (Kemperdick 2000, S. 18); grundsätzlich ähnele die kompositionelle Darstellung einem Hubert van Eyck zugeschriebenen Werk, das eine Verkündigung in einer vergleichbaren Architektur zeigt (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 32.100.35) (Wolfson 1989, S. 50); zahlreiche augenscheinliche Parallelen hinsichtlich der Komposition bis hin zu einzelnen Motiven, wie den in ähnlicher Weise gehaltenen Bischofsstab, weise die Berliner Kreuzverehrung zu einer Szene eines heiligen Bischofs des Meisters der Aegidius-Legende auf (Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.Nr. 1952.2.14) (Wolfson 1989, S. 50f. und S. 77); zuweilen wurde die Richtigkeit der bisherigen Identifizierung der Szene als Kreuzverehrung durch

Kaiser Konstantin und die Hl. Helena in Zweifel gezogen und vorgeschlagen diese eher mit Kaiser Heraklius zu verknüpfen (s. Ikonographie) (Wolfson 1989, S. 52f.); inhaltlich könne ein Werk des Meisters von Sigmaringen in Donaueschingen (Bildindex, Aufnahme-Nr. 921.707) (Donaueschingen, Fürstenbergische Sammlungen) verwandt sein, das Kaiser Heraklius in Anbetung des Kreuzes zeigt (Thode 1900, S. 69; Schmidt 1974, S. 23; Wolfson 1989, S. 52); ähnlich sei zudem eine in Münster bewahrte, dem Meister der Johannes-Vision zugeschriebene Tafel (Münster, Westfälisches Landesmuseum, Inv.Nr. 597), die ebenfalls Kaiser Heraklius thematisiere und, umgekehrt zur Berliner Kreuzverehrung, einen knienden Bischof wiedergebe (Schmidt 1974, S. 23; Wolfson 1989, S. 53f.); in der Berliner Kreuzverehrung könnte der Kupferstich einer Anbetung von Martin Schongauer rezipiert worden sein (L. 6): so ähnele der älteste König aus dem Werk Schongauers dem knienden Kaiser auf der Berliner Kreuzverehrung (Dunker/Kemperdick 1994, S. 87); auch der jeweils zur Füllung der leeren Bildfläche integrierte Hund sei vergleichbar (Dunker/Kemperdick 1994, S. 87); da zuweilen das Wörther Retabel in der Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus zu Wörth dem Meister der Darmstädter Passion selbst (Trost 1989, S. 530) oder dessen Schule zugeordnet wurde (Röttger 1926, S. IX; Knapp 1928, S. 334; Lippert 1993a, S. 51 und S. 68), wurden vermeintliche Parallelen zwischen der Bad Orber Kreuzverehrung und den Wörther Herakliusszenen gezogen, in beiden Fällen sei der Kaiser vor einer schräg ansetzenden Architektur nahezu in Rückansicht wiedergegeben (Trost 1989, S. 530; Lippert 1993a, S. 51f. und S. 67); jedoch könnten diese Übereinstimmungen vielmehr darauf verweisen, dass sowohl der Meister des Wörther Retabels, als auch der Meister der Darmstädter Passion Kupferstiche des Meisters E.S. und Martin Schongauers zur Inspiration verwendeten (Schedl 1 2014, S. 80f.); die Gruppe der weiblichen Begleitfiguren lasse außerdem an die Heilige Ursula und ihr Gefolge auf dem Altar der Stadtpatrone Stephan Lochners im Dom zu Köln denken (Bildindex, rba_c000020) (Kemperdick 2000, S. 19).

Bad Orber Mitteltafel:

Wie in der Darmstädter Kreuzigung weist die Bad Orber Komposition diagonal geführte Linien auf (Back 1924, S. 52; Stange 1933, S. 138; Medding 1938, S. 28); insgesamt sei die Darmstädter Kreuzigung schärfer und härter formuliert, während die Bad Orber Kreuzigung verhaltener wirke (Großmann 1959/60, S. 12f.; Wolfson 1989, S. 38), die Dramatik werde also zurückgenommen (Wolfson 1989, S. 34); darüber hinaus ähneln sich der Darmstädter und Bad Orber Gekreuzigte, die trauernde Gottesmutter sowie Johannes (Schmidt 1974, S. 22; Wolfson 1989, S. 32 und S. 34); durch die voneinander separierten Personengruppen werde in der Bad Orber Mitteltafel der Blick in eine Landschaft freigegeben, die in der Darmstädter Kreuzigung lediglich oberhalb der Personen sichtbar war (Back 1924, S. 53); im Gegensatz zur gedrängten Komposition der Darmstädter Kreuzigung sei die der Bad Orber Kreuzigung insgesamt als gelockert zu bezeichnen (Back 1924, S. 53; Großmann 1959/60, S. 12; Roth 1967, S. 95; Wolfson 1989, S. 34 und S. 39; Grosshans 2000c, S. 61; Kemperdick 2000, S. 22); auch seien die dargestellten Personen anders als in der Darmstädter Kreuzigung variantenreicher geschildert, sowohl in der Dreiviertelansicht, im

Profil, als auch in Vorderansicht (Back 1924, S. 53; Wolfson 1989, S. 34); im Vergleich des in Frontalansicht wiedergegebenen Soldaten in der Gruppe um den Bad Orber Guten Hauptmann und jenen Soldaten in der Eberhardsklausener Kreuztragung lasse sich der gemeinsame Gesichtstypus erkennen (Dunker/Kemperdick 1994, S. 73); das Gesicht des nach vorne weisenden Reiters, der in der Eberhardsklausener Kreuztragung die Bewegungsrichtung vorgibt, sei bereits auf der Berliner Anbetung bei den Gefolgsleuten der Heiligen Drei Könige und auf dem auf der Bad Orber Mitteltafel am linken Bildrand zu finden (Dunker/Kemperdick 1994, S. 73); das Gesicht des Simon von Kyrene in der Eberhardsklausener Kreuztragung gebe es schon bei den Adeligen in der Berliner Kreuzverehrung sowie bei dem Soldaten am rechten Bildrand der Bad Orber Kreuzigung (Dunker/Kemperdick 1994, S. 73); der Bogenschütze aus der Darmstädter Kreuztragung tauche in ähnlicher Weise in der Bad Orber Kreuzigung auf (Kemperdick 2000, S. 20); eine ähnliche Gewandung weisen der Mann mit der Streitaxt auf der Bad Orber Kreuzigung, der Scherge, der die Schächer zur Hinrichtung führt, in der Darmstädter Kreuztragung und der Kriegsknecht hinter dem kreuztragenden Christus in der Eberhardsklausener Kreuztragung auf (Dunker/Kemperdick 1994, S. 70f.); zudem entspreche das Gesicht der Darmstädter Maria Magdalena motivisch genau eben jener der Bad Orber Kreuzigung (Kemperdick 2000, S. 22); der bußfertige Schächer aus der Darmstädter Kreuzigung sei mit dem in Bad Orb nahezu identisch (Schmidt 1974, S. 22; Dunker/Kemperdick 1994, S. 82, Anm. 70); der bußfertige Schächer und die zu ihm aufschauenden Personen ähneln entsprechenden Personen in einem Werk des Meisters von Flémalle (Frankfurt am Main, Städelmuseum, Inv.Nr. 886) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 84.278) und einer nach ihm gefertigten Kopie (Liverpool, Walker Art Gallery, Inv.Nr. 1178) (Wolfson 1989, S. 35 und S. 76; Grosshans 2000c, S. 61; Kemperdick 2000, S. 15); der geharnischte Mann der bereits angesprochenen Gruppe zweier Männer unterhalb des bußfertigen Schächers ähnele jenem auf einer Petrus Christus zugeschriebenen, verschollenen Tafel mit der Kreuzigung (einstmals Dessau, Staatliche Galerie, Inv.Nr. 2) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 77.448) (Kemperdick 2000, S. 18); sowohl beim Darmstädter Hauptmann, als auch bei Personen unterhalb des Bad Orber bußfertigen Schächers und dem Johannes in der Eberhardshausener Kreuztragung erscheinen zum Redegestus erhobene Hände (Dunker/Kemperdick 1994, S. 75), die nahezu identisch sind (Wolfson 1989, S. 35); umgeschlagene Falten bei knielangen Gewändern treten sowohl bei dem Fratzenschneider auf der Darmstädter Kreuzigung, als auch bei dem Soldaten am linken Bildrand auf der Bad Orber Kreuzigung auf (Dunker/Kemperdick 1994, S. 69f.); wie Joseph von Arimathäa in der New Yorker (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 91.26.12) und Brüsseler Beweinung des Petrus Christus (Brüssel, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, Inv.Nr. 139) (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 25.790/19) trage der Darmstädter Gute Hauptmann ein Schwert mit Kristallgriff, der auch in Bad Orb zu beobachten sei (Schmidt 1974, S. 22; Dunker/Kemperdick 1994, S. 85); der Meister der Darmstädter Passion rezipiere für den im Dialog befindlichen Bad Orber Hauptmann eine Kreuzabnahme von Vrancke van der Stockt nach Rogier van der Weyden (München, Alte Pinakothek, Inv.Nr. 1398) und eine Zeichnung, die

eine ähnliche Komposition zeige (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv.Nr. Hz36) (Bildindex, Aufnahme-Nr. mi08384b10) (Wolfson 1989, S. 35f. und S. 76); die entsprechende Person auf der Kreuzigung aus dem Maikammerer Altar aus der Alsterweiler Kapelle zu Maikammer weise indes weitere Übereinstimmungen auf (Bildindex, Aufnahme-Nr. 779.238) (Kemperdick 2000, S. 17 und S. 20); Parallelen gebe es bereits zum Guten Hauptmann auf dem Idar-Obersteiner Altar in der Felsenkirche zu Idar-Oberstein (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.555.575) (Kemperdick 2000, S. 17), dem zudem Longinus und sein Helfer entnommen scheinen (Kemperdick 2000, S. 17); die Gestalt des Maria stützenden Johannes lasse sich letztlich auf jenen im Seilern-Triptychon zurückführen (London, Courtauld Institute Gallery, Inv.Nr. 1 A) und sei auf zahlreichen seiner Werke zu finden (Wolfson 1989, S. 36); die das Kreuz umarmende Maria Magdalena greife einen Stich des Meisters E.S. (L. 30) auf (Wolfson 1989, S. 36); aus der Gruppe der wüfelnden Knechte gleiche jener, der sich kniend über das Gewand Christi beugt und einem der anderen Knechte an den Haaren zieht, einer auf einer Zeichnung dargestellten Person in der Dornenkrönung (Coburg, Veste) (Wolfson 1989, S. 36f.); die stilistischen Bezüge der Darmstädter und Bad Orber Kreuzigung zeige sich in der Landschaft, etwa in den seitlich begrenzenden Felsvorsprüngen und dem hoch gelegenen grünen Landschaftsstreifen (Großmann 1959/60, S. 12; Schmidt 1974, S. 22; Wolfson 1989, S. 34), die in ihrer Anlage auf der Eberhardsklausener Auferstehung rezipiert werden (Wolfson 1989, S. 75); die im Profil dargestellte stehende, trauernde Frau in der Bad Orber Kreuzigung könne durch den am linken Bildrand befindlichen Johannes auf dem Idar-Obersteiner Altar in der Felsenkirche zu Idar-Oberstein (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.555.575) angeregt worden sein (Schmidt 1974, S. 30) oder gehe ebenfalls auf niederländische Vorbilder wie auf das Kreuzigungs-Triptychon Rogier van der Weydens zurück (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.Nr. GG_901) (Wolfson 1989, S. 37 und S. 76; Grosshans 2000c, S. 61); ebenfalls sei auch die ohnmächtig zusammensinkende Maria auf dem Idar-Obersteiner Altar bereits vorgebildet (Kemperdick 2000, S. 17) und sei vergleichbar auf der Kreuzabnahme Rogier van der Weydens zu finden (Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.Nr. P02825) (Kemperdick 2000, S. 17); die ohnmächtige Gottesmutter gehe auf eine Miniatur des Jacquemart de Hesdin im Brüsseler Stundenbuch zurück (Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms 11060-61, Stundenbuch des Duc de Berry, fol. 190: Kreuzigung) (Bildindex, Aufnahme-Nr. LA 2.024/4) (Werner 1969, S. 40, Anm. 16; Schmidt 1974, S. 30); ähnlich seien überdies Darstellungen der trauernden Maria auf dem Passionsaltar des sowohl durch niederländische, als auch oberrheinische Vorbilder inspirierten Caspar Isenmann (Colmar, Musée d'Unterlinden, Inv.Nr. 88 RP 303) (Wolfson 1989, S. 37 und S. 76); der links positionierte wüfelnde Knecht scheine von dem vorn sitzenden Apostel auf dem Marienod des Petrus Christus abgeleitet zu sein (San Diego, Timken Museum of Art, Inv.Nr. o.A.) (Dunker/Kemperdick 1994, S. 83; Grosshans 2000c, S. 61); da zuweilen das Wörther Retabel in der Kath. Pfarrkirche St. Nikolaus zu Wörth dem Meister der Darmstädter Passion selbst (Trost 1989, S. 530) oder dessen Schule zugeordnet wurde (Röttger 1926, S. IX; Knapp 1928, S. 334; Lippert 1993a, S. 51 und S. 68), wurden vermeintliche

Parallelen zwischen den Mitteltafeln gezogen, welche vornehmlich die ähnliche Staffelung der Personen betreffen sollen (Lippert 1993a, S. 51); faktisch seien derartige Übereinstimmungen aber wohl eher auf die Kenntnis des Kupferstichs einer Kreuzigung des Meisters E.S. (L. 30) zurückzuführen (Schedl I 2014, S. 80, Anm. 405). Eingehend wurde die Pflanzensymbolik in der Bad Orber Kreuzigung beschrieben (Seibig 1973, S. 10f.): In der Rasenfläche unterhalb des Kreuzes seien Heidelbeerbüsche, Wegerich, Blutwurz, Steinbrech, Klee und Narzissen zu identifizieren (Seibig 1973, S. 11), dabei sei über die Heidelbeerbüsche eine regionale Verknüpfung hergestellt worden, da diese in dem beerenreichen Spessartwald im Raum Aschaffenburg und Bad Orb häufig zu finden seien (Seibig 1973, S. 11).

Komposition:

Die Flügel der ersten Schauseite werden insbesondere durch das Kolorit und die Komposition einer Homogenität zugeführt: Der Meister der Darmstädter Passion bediente sich für die thronende Muttergottes mit Kind und den Gnadenstuhl derselben Farbpalette, darüber hinaus gleichen sich Raum und Thron mit Baldachin (Thode 1900, S. 66; Großmann 1958/59, S. 8; Schmidt 1974, S. 12; Wolfson 1989, S. 40; Grosshans 2000c, S. 47; Kletke 2001, S. 59); die thronende Muttergottes mit Kind und den Gnadenstuhl kombinierte bereits der Meister von Flémalle in einem Diptychon (St. Petersburg, Eremitage, Inv.Nr. ГЭ-442) (Großmann 1959/60, S. 14; Paatz 1967, S. 21; Schmidt 1974, S. 24, Anm. 94; Grosshans 2000c, S. 53); ein ähnlicher Aufbau sei für die Flügel der zweiten Schauseite festzustellen: Beide Szenen ereignen sich vor einer Architektur, wobei die jeweils beteiligten Personen der einst zugehörigen Mitteltafel zugewandt sind (Glaser 1916, S. 90; Glaser 1924, S. 138; Stange 1933, S. 138; Pilz 1970, S. 195; Wolfson 1989, S. 43 und S. 50; Dunker/Kemperdick 1994, S. 67f.; Grosshans 2000b, S. 44; Grosshans 2000c, S. 62); auch auf dem Middelburger Altar des Rogier van der Weyden sei eine Gegenüberstellung der Anbetung mit einer kaiserlichen Gestalt, in diesem Fall Kaiser Augustus und der himmlischen Vision durch die tiburtinische Sybille, angelegt (Berlin, SMPK, Gemäldegalerie, Inv.Nr. 535) (Bildindex, Aufnahme-Nr. gg0867z) (Wolfson 1989, S. 49); angesichts der dargestellten Themen sei in der Anbetung die romanische Architektur dem Verfall preisgegeben, während in der Kreuzverehrung die gotische Kirche noch im Bau befindlich sei (Schmidt 1974, S. 23; Köhler 1975, S. 267f.; Wolfson 1989, S. 43, S. 50 und S. 54; Grosshans 2000c, S. 55 und S. 61); Vergleichbares sei in der Robert Campin zugeschriebenen Vermählung Mariä (Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.Nr. 1887) (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 22.310/9) (Großmann 1959/60, S. 13f.; Wolfson 1989, S. 46 und S. 50; Grosshans 2000c, S. 62) und einer Hubert van Eyck zugeschriebenen Verkündigung zu finden (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 32.100.35) (Wolfson 1989, S. 50); in der Anbetung und der Kreuzverehrung vollziehe sich mit der Wendung des Königs zur Muttergottes mit Kind bzw. des Kaisers Konstantin zum Bischof eine räumliche Tiefe (Glaser 1916, S. 90; Glaser 1924, S. 138; Schmidt 1974, S. 23; Wolfson 1989, S. 43 und S. 50); die wiedergegebene Architektur erinnere an dabei die Genfer Tafeln des Konrad Witz

(Glaser 1924, S. 138).

Auseinandersetzung mit Kolorit und Licht:

Bei der thronenden Muttergottes mit Kind ströme von rechts oben ein sanftes Licht ein, das nicht nur den Raum mit dem Baldachin in ein spannungsreiches Helldunkel hülle, sondern auch das Gewand Mariens in beleuchteten und verschatteten Partien wiedergebe (Thode 1900, S. 65; Back 1924, S. 44); dieselbe Lichtkonstellation sei ebenfalls für den Gnadenstuhl festzustellen (Thode 1900, S. 66); in der Anbetung durch die Heiligen Drei Könige werde die Architektur und der Hof seitlich beleuchtet (Thode 1900, S. 66); dabei werde eine Tiefensuggestion weniger durch eine perspektivische Bewältigung des Raumes, sondern vielmehr durch die personale Anordnung sowie durch eine subtile Verwendung von Licht und Farbe erzielt (Thode 1900, S. 62f.; Escherisch 1904, S. 52; Back 1924, S. 48; Friedländer 1927, S. 530; Back 1928/29, S. 108; Dannenberg 1929, S. 124; Hugelshofer 1932, S. 75; Pinder 1937, S. 287; Medding 1938, S. 29; Großmann 1958/59, S. 9; Großmann 1959/60, S. 11; Stange 1965, S. 26; Werner 1969, S. 42; Schmidt 1974, S. 17-19; Köhler 1975, S. 267; Wolfson 1989, S. 17, S. 30 und S. 43; Rettich 1992, S. 204; Dunker/Kemperdick 1994, S. 76; Kemperdick 2000, S. 13); während bei den Darmstädter Flügeln ein geradezu harter Wechsel von Hell- und Dunkelzonen entstanden sei (Thode 1900, S. 63; Escherisch 1904, S. 52; Glaser 1924, S. 138; Friedländer 1927, S. 530; Back 1928/29, S. 108; Pinder 1937, S. 287; Medding 1938, S. 29; Stange 1965, S. 26; Werner 1969, S. 42; Schmidt 1974, S. 29; Wolfson 1989, S. 17 und S. 30; Dunker/Kemperdick 1994, S. 79; Kemperdick 2000, S. 20), dienen Licht und Schatten in den Berliner Flügeln einer die Augen überzeugenden Wiedergabe (Back 1924, S. 48; Stange 1933, S. 137; Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 8f.; Werner 1969, S. 42; Wolfson 1989, S. 34 und S. 43; Dunker/Kemperdick 1994, S. 76; Kemperdick 2000, S. 14 und S. 22) und seien einheitlicher gestaltet (Wolfson 1989, S. 34); dabei sei in der Bad Orber Kreuzigung um die Person Mariens die Lichtintensität erhöht worden (Back 1924, S. 49; Medding 1938, S. 29f.); die übrigen in der Bad Orber Kreuzigung teilnehmenden Personengruppen werden durch Farben voneinander separiert, die jeweils auf dem Grundton liegen (Back 1924, S. 49; Medding 1938, S. 28; Großmann 1958/59, S. 8f.; Roth 1967, S. 94), dabei arbeite der Meister der Darmstädter Passion mit einer ausgeprägten Symmetrie, indem er jeder Personengruppe eine andere gegenüberstelle (Roth 1967, S. 94); hierbei werden die Gewänder und anderes Zierwerk des Longinus und des Guten Hauptmanns besonders sorgfältig geschildert (Back 1924, S. 49; Medding 1938, S. 29); trotz der Themengleichheit der Darmstädter und der Bad Orber Kreuzigung weisen diese deutliche Divergenzen auf (Großmann 1959/60, S. 12; Wolfson 1989, S. 34; Grosshans 2000c, S. 61); der Meister der Darmstädter Passion variiere die Grundfarben in verschiedenen Tönen und stimme diese so harmonisch aufeinander ab (Thode 1900, S. 64; Glaser 1916, S. 90; Glaser 1924, S. 139; Friedländer 1927, S. 530; Dannenberg 1929, S. 8, Anm. 4, S. 92 und S. 108; Hugelshofer 1932, S. 75; Medding 1938, S. 29f.; Großmann 1959/60, S. 11f.; Panofsky 1971, S. 306; Schmidt 1974, S. 18 und S. 22; Wolfson 1989, S. 30; Dunker/Kemperdick 1994, S. 77; Kemperdick 2000, S. 13), was sich womöglich von Petrus Christus herleiten lasse, der auf

	ähnliche Weise vorgehe (Dunker/Kemperdick 1994, S. 86).
Provenienz	<p><u>Berliner Flügel:</u> Es wurde zutreffend festgestellt, dass sich die Provenienz der in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin bewahrten Flügel nicht ermitteln lässt (Thode 1900, S. 115; Dunker/Kemperdick 1994, S. 62); die Berliner Flügel sind 1821 mit der Sammlung des englischen Kaufmanns und Kunstsammlers Eduard Solly (1776-1848) erworben worden, der zu dem Zeitpunkt in Berlin ansässig war (Thode 1900, S. 68; Hugelshofer 1932, S. 78f.; Engel 1959, S. 40; Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 4; Herrmann 1967, S. 10-18; von Rohr 1969, S. 149 und S. 153; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Schmidt 1974, S. 22 und S. 45f.; Köhler 1975, S. 267; Wolfson 1989, S. 33, S. 38, S. 51 und S. 81; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Grosshans 2000a, S. 9; Grosshans 2000b, S. 42; Eckert 2010, S. 61); wie Eduard Solly in Besitz der Retabellflügel kam, ist ungeklärt (Engel 1959, S. 40; Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 4; Schmidt 1974, S. 22, Anm. 78; Wolfson 1989, S. 33; Grosshans 2000a, S. 9; Grosshans 2000b, S. 42; Eckert 2010, S. 61); die Sammlungstätigkeit Eduard Sollys erstreckte sich vor allem auf Werke aus kölnischen Raum (Wolfson 1989, S. 77); unter Berücksichtigung der frühen Zuschreibung der Berliner Flügel an einen „Cöllner Meister“ oder „Schule von Cöln“ (s. Künstler) und der vagen Benennung des aus Köln stammenden Meisters der Johannes-Vision als Schüler des Meisters der Darmstädter Passion könne vereinzelt Thesen zufolge auf eine entsprechende Provenienz geschlossen werden (Wolfson 1989, S. 77); nicht auszuschließen sei aber, dass die Flügel gesondert verkauft wurden (s. Standort(e) in der Kirche) (Grosshans 2000b, S. 42) und über Köln schließlich in die Sammlung Sollys gelangten (Grosshans 2000b, S. 42). Bis zum Zweiten Weltkrieg waren die Berliner Flügel im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin ausgestellt (Schmidt 1974, S. 22; Wolfson 1989, S. 81); nach dem Zweiten Weltkrieg wurden die Berliner Flügel im Central Art Collecting Point in Wiesbaden gelagert und wurden mit zahlreichen weiteren Werken im November 1946 nach Washington geschickt (Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 4f.; Wolfson 1989, S. 81; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Eckert 2010, S. 62); 1948 wurden die Berliner Flügel in der National Gallery zu Washington ausgestellt (Gallagher/Reimelt 2000, S. 71); in den Jahren nach der Rückführung wurden die Berliner Flügel in München und Wiesbaden ausgestellt und waren 1950 in Paris zu sehen (Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 5; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71); Ende der 1950er Jahre wurden sie wieder in die Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin überführt und werden dort unter den Inv.Nr. 1205 (Thronende Muttergottes mit Kind/Anbetung durch die Heiligen Drei Könige) und 1206 (Gnadenstuhl/Kreuzverehrung) aufbewahrt (Lotz 1862, S. 74; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Köhler 1975, S. 267; Wolfson 1989, S. 81; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71).</p> <p>Nachdem sich die Gemeinde Bad Orbs einige Jahre vergeblich um die Rückgabe der Berliner Flügel bemühte, wurden in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts schließlich Kopien in Auftrag gegeben, die der Künstler Hans List (1902-1977) aus Altötting anfertigte (Engel 1959, S. 40; Großmann 1958/59, S. 7; Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, S. 10f.; Wolfson 1989, S. 80;</p>

	<p>Mühl 1993, S. 2; Grosshans 2000b, S. 42; Eckert 2010, S. 62); bei einem Brand der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb in der Nacht vom 24. auf den 25. Dezember 1983 wurden diese Kopien gemeinsam mit der Mitteltafel vollständig zerstört (Reiter 1984, S. 37; Recht/Châtelet 1989, S. 284; Wolfson 1989, S. 10 und S. 80; Mühl 1993, S. 2; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Grosshans 2000a, S. 10; Grosshans 2000b, S. 42f.; Kletke 2001, S. 59; Eckert 2010, S. 55; Boockmann 2013, S. 425; Schedl I 2014, S. 94, Anm. 515 und S. 197).</p> <p><u>Bad Orber Mitteltafel:</u> Während in der älteren kunsthistorischen Forschung festzustehen schien, dass die Bad Orber Mitteltafel vom Hochaltar der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb stamme (BKD Regierungsbezirk Cassel I 1901a, S. 175; Back 1924, S. 52; Großmann 1958/59, S. 7 und S. 10, Anm. 1; Schmidt 1974, S. 22 Anm. 76), wurde vereinzelt eine mündliche Überlieferung angeführt, der zufolge sie aus einer Kirche in Aschaffenburg und als Geschenk nach Bad Orb gelangt sei (Back 1924, S. 52; Back 1932, S. 87; Hugelshofer 1932, S. 79; Medding 1938, S. 32; Paatz 1967, S. 21; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101); eine dahingehende These wurde jedoch glaubhaft abgelehnt (Großmann 1958/59, S. 7 und S. 10, Anm. 1; Schmidt 1974, S. 22 Anm. 76; Wolfson 1989, S. 32; Schedl I 2014, S. 94) und nicht länger vertreten (KS); tatsächlich wird die Bad Orber Mitteltafel in der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb erst seit 1901 erwähnt (BKD Regierungsbezirk Cassel I 1901a, S. 175).</p> <p>Gegen die ursprüngliche Provenienz aus Bad Orb wurde angeführt, dass die Maße der Mensa des Hochaltars der Kath. Pfarrkirche zu Bad Orb nicht kompatibel zur Bad Orber Mitteltafel seien (Back 1924, S. 52; Medding 1938, S. 32f.), was als Argument jedoch zurückgewiesen wurde, da die Abweichungen allenfalls gering seien (Grosshans 2000b, S. 42); als weiteres Argument gegen eine Zusammengehörigkeit wurde überdies die unverzierte Rückseite der Bad Orber Mitteltafel angegeben (Back 1924, S. 52): Da die Mensa rund einen Meter von der Chorwand entfernt sei, war ein Hinterschreiten des Altares nicht nur möglich, sondern auch erforderlich, da an ihrer Rückseite eine mit einem eisernen Türgitter versehene Öffnung eingelassen ist, dementsprechend müsse die Rückseite der Mitteltafel verziert gewesen sein (Back 1924, S. 52); die ältere kunsthistorische Forschung ging demgemäß davon aus, dass die Mitteltafel einst nahe vor einer Wand gestanden haben muss und somit nicht als Hochaltarretabelaufsatz der Kath. Pfarrkirche zu Bad Orb in Frage komme (Back 1924, S. 52); zudem hätte das Retabel die im Chor der Kath. Pfarrkirche zu Bad Orb befindlichen Wandmalereien aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verdeckt (Medding 1938, S. 33; Engel 1959, S. 42), was jedoch kein ausreichender Grund sei die Provenienz des Flügelretabels aus Bad Orb zu bezweifeln (Großmann 1958/59, S. 7); letztlich wird der ursprüngliche Aufstellungsort des Bad Orber Retabels nicht endgültig zu klären sein (Wolfson 1989, S. 30; Grosshans 2000a, S. 11).</p>
Nachmittelalterlicher Gebrauch	
Erhaltungszustand / Restaurierung	<p><u>Berliner Flügel:</u> Gesamt: Die Berliner Flügel wurden wohl im 19. Jahrhundert voneinander separiert (Thode 1900, S. 65; Wolfson 1989, S. 81; Grosshans</p>

2000b, S. 42), zu welchem Zeitpunkt ist jedoch ungeklärt (Schmidt 1974, S. 22); es liegt die Vermutung nahe, dass die Flügel zum Zeitpunkt des Erwerbs 1821 noch im ursprünglichen Zustand existierten, da in einem vorläufigen Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Herrn Eduard Solly noch zwischen Vorder- und Rückseiten unterschieden wird (Wolfson 1989, S. 33, S. 81 und S. 89, Anm. 167 zitiert Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, Acta betreffend den Ankauf der Gemälde-Sammlung des Herrn Eduard Solly zu Berlin, Rep. 109/Nr. 3028); während in dem Gemäldeverzeichnis 1850 lediglich die Anbetung durch die Heiligen Drei Könige und die Kreuzverehrung erwähnt werden, werden in dem Gemäldeverzeichnis 1898 Vorder- und Rückseite als voneinander getrennte Bilder aufgeführt (Waagen 1850, S. 406f.; Schmidt 1974, S. 22, Anm. 79); Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts wurden die Rückseiten der Berliner Flügel parkettiert (Gallagher/Reimelt 2000, S. 71); sie zeigen sämtlich eine leichte, vertikal ausgerichtete Welligkeit, die einzelnen Tafeln sind konkav verwölbt (Gallagher/Reimelt 2000, S. 72); die Berliner Flügel sind ab 1998 einer grundlegenden Restaurierung unterzogen worden (Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Maler des Lichtes 2000, S. 7; Kletke 2001, S. 59): Hierbei wurden störende Retuschen und entstellende Übermalungen beseitigt (Gallagher/Reimelt 2000, S. 73f.; Maler des Lichtes 2000, S. 7) und offenliegende Fugen neu verleimt (Gallagher/Reimelt 2000, S. 72); die Berliner Flügel erhielten einen Firnis, die Fehlstellen wurden mit Kreidekitt geschlossen und Retuschen erfolgten mit Gouache- und Aquarellfarben (Gallagher/Reimelt 2000, S. 72-78).

Thronende Muttergottes mit Kind/Gnadenstuhl:

Da die Farben der thronenden Muttergottes mit Kind strahlender seien, sei zu vermuten, dass diese Tafel einer Reinigung unterzogen worden sei (Schmidt 1974, S. 46); bei den Füßen des Stifters und entlang einer Fuge entlang des Marienkopfes verlaufen Retuschen (Schmidt 1974, S. 46; Gallagher/Reimelt 2000, S. 75-78); im Gnadenstuhl seien zahlreiche Retuschen am Mantel Gottvaters und an den Beinen Jesu und Ausbesserungen im Lententuch zu verzeichnen, ferner verlaufe eine Retusche entlang des Kopfes Gottvaters (Schmidt 1974, S. 46; Wolfson 1989, S. 81; Gallagher/Reimelt 2000, S. 75-78).

Anbetung durch die Heiligen Drei Könige/Kreuzverehrung:

Der Goldgrund sei berieben, so dass lediglich Spuren des Musters zu erkennen seien (Schmidt 1974, S. 45f.; Wolfson 1989, S. 81); auf den Berliner Flügeln seien zahlreiche Retuschen festzustellen (Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101), so jeweils an den unteren Bildrändern der Anbetung durch die Heiligen Drei Könige und der Kreuzverehrung (Schmidt 1974, S. 45f.; Gallagher/Reimelt 2000, S. 72-75), dort seien kleinere Retuschen im Mantel des Kaisers zu finden (Schmidt 1974, S. 46; Gallagher/Reimelt 2000, S. 72-75)

Bad Orber Mitteltafel:

1915 sei die Bad Orber Mitteltafel in der Werkstatt des Hessischen Landesmuseums zu Darmstadt gereinigt worden (Back 1924, S. 42; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Wolfson 1989, S. 80); in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts seien noch die Ösen der zugehörigen Flügel vorhanden gewesen (Back

	<p>1924, S. 52; Stange 1933, S. 137); die unteren Teile der Bad Orber Kreuzigung seien weitgehend verrieben (Stange 1933, S. 137; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101); im Zuge der 1937/38 durchgeführten Wiederherstellung der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb und der einhergehenden Überführung der Bad Orber Mitteltafel auf die Mensa des Hochaltares im Chor sei diese einer erneuten Reinigung unterzogen worden (Medding 1938, S. 28); in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts habe sich die Mitteltafel insgesamt in einem guten Erhaltungszustand befunden, jedoch sei die Oberfläche weitgehend vergraut gewesen, so dass eine Restaurierung erforderlich war (Schmidt 1974, S. 45); die Holztafeln, die die Basis der Tafel bildeten, waren kurz verzogen, die Fugen geöffnet und es zeichneten sich Risse ab (Wolfson 1989, S. 80); ein auf der Rückseite befestigter Eichenholzrahmen sollte den Bewegungsspielraum einschränken (Wolfson 1989, S. 80); vor dem Transport in das Städelmuseum in Frankfurt am Main in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts mussten Farbabhebungen gesichert und Oberflächenreinigungen vorgenommen werden (Wolfson 1989, S. 80); auf einer historischen Aufnahme des Jahres 1938 sei noch der alte Rahmen vorhanden gewesen, der in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts verloren war (Schmidt 1974, S. 45); der Goldgrund sei berieben gewesen, so dass lediglich Spuren eines Musters zu erkennen waren (Schmidt 1974, S. 45); bei den Schächern und den würfelnden Knechten seien Farbausbrüche zu erkennen gewesen (Schmidt 1974, S. 45), darüber hinaus sei mitten durch die ohnmächtig zusammensinkende Maria eine senkrechte Fuge mit seitlichen Farbausbrüchen zu verzeichnen gewesen (Schmidt 1974, S. 45); die Mitteltafel und die Kopien der Berliner Flügel wurden in der Nacht vom 24. auf den 25. Dezember 1983 bei einem Brand der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb vollständig zerstört (s. Status, s. Provenienz) (Reiter 1984, S. 37; Recht/Châtelet 1989, S. 284; Wolfson 1989, S. 10 und S. 80; Mühl 1993, S. 2; Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Grosshans 2000a, S. 10; Grosshans 2000b, S. 43; Boockmann 2013, S. 425; Schedl I 2014, S. 94, Anm. 515 und S. 197).</p> <p>1915 Reinigung der Bad Orber Mitteltafel im Hessischen Landesmuseum zu Darmstadt (Back 1924, S. 42; Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 101; Wolfson 1989, S. 80)</p> <p>1937/38 Reinigung der Bad Orber Mitteltafel durch Joseph Leiß unter der Leitung der Denkmalpflege zu Kassel (Medding 1938, S. 28)</p> <p>1998 bis 1999 Restaurierung der Berliner Flügel (Gallagher/Reimelt 2000, S. 71; Maler des Lichtes 2000, S. 7; Kletke 2001, S. 59), hierbei begann Michael Gallagher mit der Restaurierung der Tafel mit der Anbetung durch die Heiligen Drei Könige und der Tafel mit der Kreuzverehrung (Maler des Lichtes 2000, S. 7); Maria Reimelt setzte die Restaurierungsarbeiten fort (Maler des Lichtes 2000, S. 7).</p>
Besonderheiten	
Sonstiges	<p><u>Diskussion über die thematische Zusammengehörigkeit der Berliner Flügel und der Bad Orber Mitteltafel:</u> Die Flügelaußen- und Flügelinnenseiten ergeben gemeinsam mit der Mitteltafel eine thematische Einheit: Die thronende Muttergottes mit Kind und der Gnadenstuhl auf den Flügelaußenseiten sowie die Anbetung durch die Heiligen Drei</p>

	<p>Könige, die Kreuzigung Christi und die Kreuzverehrung vergegenwärtigen das gesamte Erlösungswerk und weisen zueinander kompatible Kompositionen auf (Schmidt 1974, S. 23), es handle sich um eine Verflechtung miteinander nicht unmittelbar korrespondierender Seitenthemen durch das Zentralthema, wobei das Zentralthema in die auf den Flügelinnenseiten befindlichen Themenkreise gleichmäßig hineinreiche: Epiphanie, Opfertod und Verehrung des Zeichens der Erlösung (Pilz 1970, S. 194; Schmidt 1974, S. 22f.; Grosshans 2000c, S. 54f.), mit Vergegenwärtigung und Verehrung des Erlösungswerkes sei der geistige Gehalt des Retabels zweischichtig, allein durch die Tatsache, dass die Anbetung ebenfalls das Verehrungsmotiv beinhalte, korrespondiere die linke Flügelinnenseite mit der rechten (Pilz 1970, S. 194f.). Es sei jedoch keineswegs auszuschließen, dass zwischen der Anbetung des Erlösers und der Anbetung des Erlösungswerkzeuges die Kreuzigung als Erlösungstat abgebildet ist (Dunker/Kemperdick 1994, S. 87f.).</p>
<p>Quellen</p>	
<p>Sekundärliteratur</p>	<p>Back, Friedrich: Großherzoglich Hessisches Landesmuseum in Darmstadt. Verzeichnis der Gemälde, Darmstadt 1914, S. 11f.</p> <p>Back, Friedrich: Zum Meister der Darmstädter Passion, in: Buchner, Ernst und Feuchtmayr, Karl (Hg.): Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit [Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1], Augsburg 1924, S. 42-57</p> <p>Back, Friedrich: Ein Mainzer Maler des frühen 15. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 62 (1928/29), S. 102-110</p> <p>Back, Friedrich: Ein Jahrtausend künstlerischer Kultur am Mittelrhein, Darmstadt 1932, S. 87</p> <p>Białostocki, Jan: Spätmittelalter und beginnende Neuzeit [Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 7], Berlin 1972, S. 62</p> <p>BKD Regierungsbezirk Cassel I 1901a, S. 174-176</p> <p>Boockmann, Margaretha: Schrift als Stigma. Hebräische und hebraisierende Inschriften auf Gemälden der Spätgotik [Schriften der Hochschule für jüdische Studien Heidelberg, Bd. 16], Heidelberg 2013, S. 10, S. 16f., S. 32, S. 125f., S. 266 Kat.Nr. 40, S. 314 Kat.Nr. 254, S. 425 Kat.Nr. 583</p> <p>Braun-Niehr, Beate: Aurelius Augustinus: <i>Enarrationes in psalmos</i> – die erste Quinquagena aus Eberhardsklausen mit einer Miniatur aus der Werkstatt des „Meisters der Darmstädter Passion“, in: Maler des Lichtes 2000, S. 37-41</p> <p>Braun-Niehr, Beate und Kemperdick, Stephan: Eine Augustinus-Miniatur und der „Meister der Darmstädter Passion“, in: Becker, Peter Jörg (Hg.): <i>Scrinium Berolinense</i> [Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Bd. 10], Wiesbaden 2000, S. 57-68</p> <p>Buchheit, Hans: Sitzungen der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft in München. Sitzung vom 17. März 1919, in:</p>

Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 11 (1921), S. 116f.

Dannenberg, Hildegard: Die farbige Behandlung des Tafelbildes in der altdeutschen Malerei von ca. 1380-1460 unter besonderer Berücksichtigung des Mittelrheins, Karcag 1929, S. 8, S. 29, S. 47, S. 51, S. 55, S. 68, S. 74, S. 85f., S. 89, S. 92, S. 99, S. 105, S. 108, S. 114, S. 124 und S. 130

Dehio Hessen 1975, S. 48-50

Dehio Hessen II 2008, S. 51-53

Eckert, Robert: Quer durch die Orber Geschichte, Büdingen 2010, S. 55-63

Engel, Alphons (Red.): Festschrift zur Neunhundertjahrfeier Bad Orb (1059-1959), Bad Orb 1959, S. 40-42

Escherisch, Maria: Die deutschen Meister in der großherzoglichen Galerie zu Darmstadt, in: Hessenland, Bd. o.A. (1904), S. 50-53

Fischer, Otto: Der Meister von Waldersbach im Elsaß, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 2 (1933), S. 333-347, hier S. 345f.

Friedländer, Max J.: Alte Kunst am Mittelrhein II. Die Tafelbilder auf der Darmstädter Ausstellung, in: Der Cicerone, Bd. 19, H. 17 (1927), S. 527-533, hier S. 530

Gallagher, Michael und Reimelt, Maria: Die Restaurierung der Berliner Tafeln des Meisters der Darmstädter Passion, in: Maler des Lichtes 2000, S. 71-78

Glaser, Curt: Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. Von den Anfängen der deutschen Tafelmalerei im ausgehenden vierzehnten bis zu ihrer Blüte im beginnenden sechzehnten Jahrhundert, München 1916, S. 89-91

Glaser, Curt: Die altdeutsche Malerei, München 1924, S. 138-141

Grosshans, Rainald: Der Meister der Darmstädter Passion in der kunsthistorischen Forschung, in: Maler des Lichtes 2000, S. 9-12 (Grosshans 2000a)

Grosshans, Rainald: Die Berliner Altarflügel und die Kreuzigungstafel in Bad Orb – eine Rekonstruktion, in: Maler des Lichtes 2000, S. 42-46 (Grosshans 2000b)

Grosshans, Rainald: Zur Ikonographie der Darstellungen des Orber Altares, in: Maler des Lichtes 2000, S. 47-70 (Grosshans 2000c)

Großmann, Dieter: Der Kreuzaltar von Bad Orb und sein Meister, in: Hessische Heimat, Bd. 8 (1958/59), S. 6-10

Großmann, Dieter: Der Kreuzaltar von Bad Orb und sein Meister, in: Hessische Heimat, Bd. 9 (1959/60), S. 11-15

Held, Julius: Zum Meister der Darmstädter Passion, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 3 (1934), S. 53-54

Herrmann, Frank: Who was Solly? Part 4: the sale of the Berlin Collection, in: The connoisseur. An illustrated magazine for collectors, Bd. 166 (1967), S. 10-18

Hütt, Wolfgang: Deutsche Malerei und Graphik der frühbürgerlichen Revolution, Leipzig 1973, S. 68

Hugelshofer, Walter: Vier kleine Bilder vom Meister der Darmstädter Passion, in: Städel-Jahrbuch, Bd. 7/8 (1932), S. 74-79

Jöckle, Clemens: Das große Gedräng in Königsbach – Überlegungen zur stilistischen Einordnung einer spätgotischen vielfigurigen Kreuzigungstafel, in: Pfälzer Heimat, Bd. 55 (2004), S. 1-9

Kath. Kirchengemeinde Bad Orb (Hg.): Führer durch die Pfarrkirche Bad Orb, 4. Aufl., Bad Orb 1963, S. 3-5, S. 8f. und S. 10-12

Kemperdick, Stephan: Das Oeuvre um die Berliner Tafeln, in: Maler des Lichtes 2000, S. 13-36

Kemperdick, Stephan: Art. Meister der Darmstädter Passion. Christus als Salvator mundi, in: Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 257-263

Kletke, Daniel: „Maler des Lichts“: der Meister der Darmstädter Passion in einer Berliner Ausstellung, in: Kunst und Kirche, Bd. 64 (2001), S. 58f.

Knapp, Fritz: Mainfranken. Bamberg, Würzburg, Aschaffenburg. Eine fränkische Kunstgeschichte, Würzburg 1928, S. 334

Köhler, Wilhelm H.: Art. Meister der Darmstädter Passion, in: Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts, Berlin-Dahlem 1975, S. 267f.

Kritisches Verzeichnis I 1967, S. 53

Kritisches Verzeichnis II 1970, S. 100f., Nr. 443

Lippert, Ulrike: Der Wörther Altar, Textband [Magisterarbeit Kunstgeschichte, Univ. Würzburg], Würzburg 1993, S. 14, S. 51 und S. 67f. (Lippert 1993a)

Lotz, Wilhelm: Kunst-Topographie Deutschlands. Ein Haus und Reise-Handbuch für Künstler, Gelehrte und Freunde unserer alten Kunst [Statistik der deutschen Kunst des Mittelalters und des 16. Jahrhunderts], Kassel 1862, S. 74

Maler des Lichtes 2000, S. 7

Medding, Wolfgang: Der Kreuzaltar in der Pfarrkirche zu Orb, in:

Jahrbuch der Denkmalpflege im Regierungsbezirk Kassel, Bd. 3 (1938), S. 28-33

Meyer, Julius (Bearb.): Beschreibendes Verzeichniss der Gemälde, Königliche Museen zu Berlin, 2. Aufl., Berlin 1883, S. 119

Mühl, Werner: St. Martin + St. Michael: ein Führer durch die beiden katholischen Kirchen von Bad Orb, Bad Orb 1993, S. 2-4 und S. 23-28

Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 223

Musper, H. Th.: Altdeutsche Malerei, Köln 1970, S. 13 und S. 112

Paatz, Walter: Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530: Einwirkungen aus den westlichen Nachbarländern auf Westdeutschland längs der Rheinlinie und deutsch-rheinische Einwirkungen auf diese Länder [Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 1], Heidelberg 1967, S. 20f.

Panofsky, Erwin: Early netherlandish painting. Its origins and character, Bd. 1, New York/Evanston/San Francisco/London 1971, S. 306f.

Pilz 1970, S. 194f. und S. 295 Nr. 121

Pinder, Wilhelm: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Textband [Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Bd. 2], Leipzig 1937 (ND Köln 1952), S. 287f.

Pinder, Wilhelm: Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts, Tafelband [Vom Wesen und Werden deutscher Formen, Bd. 2], Leipzig 1937 (ND Köln 1952), Taf. 422

Recht, Roland und Châtelet, Albert: Ausklang des Mittelalters 1380-1500 [Universum der Kunst], München 1989, S. 282-285

Reimelt, Maria und Smith, Helen: Die Entstehung spätmittelalterlicher Altarflügel. Zur Maltechnik der Berliner Tafeln des Meisters der Darmstädter Passion, in: Maler des Lichtes 2000, S. 79-92

Reimelt, Maria: Stoffimitationen auf den Berliner Tafeln des Meisters der Darmstädter Passion. Von dekorativen Textilmustern, gold- und silberdurchwirkten Samtstoffen, in: Maler des Lichtes 2000, S. 93-96

Reiter, Rupert Jakob: Bilanz des Kirchenbrandes in Bad Orb, in: Kunstchronik, Bd. 37 (1984), S. 37-38

Röttger, Bernhard Hermann: Malerei in Unterfranken, Augsburg 1926, S. IX

Rohr, Alheidis von: Zusammenfassung von Herrmann, Frank: Edward Solly. Geschäftsmann, Kunstsammler, Kunsthändler, in: Jahrbuch preußischer Kulturbesitz, Bd. 7 (1969), S. 149-159

Roth, Elisabeth: Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters [Philologische Studien und Quellen, Bd. 2], Berlin 1967, S. 94f.

Salm, Christian zu (Bearb.): Altdeutsche Malerei [Alte Pinakothek München, Bd. 2], München 1963, S. 126f.

Sarfatti, Gad B.: Hebrew script in Western visual arts, in: Italia: studi e ricerche sulla cultura e sulla letteratura degli ebrei d'Italia. Jerusalem, Bd. 13-15 (2001), S. 451-547, hier S. 462, S. 517, Nr. 164

Schedl I 2014, S. 11, S. 39, Anm. 58, S. 40, S. 80, S. 93, Anm. 514, S. 94, S. 111 und S. 197, Anm. 1361

Schedl II 2014, S. 324

Schmidt, Hans M.: Zum Meister der Darmstädter Passion, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Bd. 14 (1974), S. 9-48

Schnaase, Carl: Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, Bd. 4, Düsseldorf 1861, S. 463

Seibig, Adolf: Zur Pflanzensymbolik der „Orber Passion“, in: Spessart, Bd. 4 (1973), S. 10f.

Seidlitz, Woldemar von: Rezension zu: Reber, F. von: Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafel-Malerei im 14. und 15. Jahrhundert, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 19 (1896), S. 66-68

Stange, Alfred: Der Kreuzaltar des Meisters der Darmstädter Passion, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 54 (1933), S. 137-139

Stange, Alfred: Art. Darmstädter Passion, Meister der, in: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 2, Zürich 1965, S. 26f.

Steingräber, Erich: Sammlung Heinrich Kisters. Altdeutsche und altniederländische Gemälde, Nürnberg 1963, S. 7

Thieme, Ulrich und Becker, Felix (Begr.); Vollmer, Hans (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 37: Meister mit Notnamen und Monogrammisten, Leipzig 1950 (ND München 1992), S. 75f. (ThB 1992)

Thode 1900

Troescher, Georg: Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa. 800-1800. Beiträge zur Kenntnis des deutsch-französisch-niederländischen Kunstaustauschs, Bd. 2, Baden-Baden 1954, S. 9

Trost, Werner: Wörth am Main. Chronik einer fränkischen Kleinstadt, Bd. 1, Wörth am Main 1989, S. 530

	<p>Waagen, Gustav Friedrich: Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1830, S. 295f.</p> <p>Waagen, Gustav Friedrich: Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin, 7. Aufl., Berlin 1841, S. 370</p> <p>Waagen, Gustav Friedrich: Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin, 10. Aufl., Berlin 1850, S. 406f.;</p> <p>Werner, Norbert: Zum Meister der Darmstädter Passion, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Bd. 9 (1969), S. 37-46</p> <p>Wolfson 1989</p> <p>Ziegler, Ralph Philipp: St. Martin und Martin-Luther-Kirche: Bad Orbs historische Gotteshäuser, in: Stadt Bad Orb (Hg.): Jubiläumsschrift 950 Jahre Bad Orb. 1059 bis 2009, Bad Orb 2009, S. 123-128</p>
IRR	<p>Im Zuge der Restaurierung der Berliner Flügel ab 1998 wurden von Gerald Schultz und Christoph Schmidt Infrarotaufnahmen angefertigt (Maler des Lichtes 2000, S. 7) (zu einer umfassenden Analyse der Unterzeichnungen s. Reimelt/Smith 2000, S. 79-92); eine bedeutende Abweichung zwischen der Unterzeichnung und der tatsächlichen Ausführung ist bei der Thronenden Muttergottes mit Kind festzustellen: In der Unterzeichnung war vorgesehen, dass die thronende Muttergottes einen Rosenzweig in der Hand hält, ausgeführt wurde ein Lilienzweig (Reimelt/Smith 2000, S. 82); darüber hinaus sei die Unterzeichnung auf den Flügelinnenseiten freier und bewegter ausgeführt (Reimelt/Smith 2000, S. 83); bei Röntgenaufnahmen wurde entdeckt, dass in der Anbetung durch die Heiligen Drei Könige die Muttergottes zunächst auf einem eingerollten Teppich sitzen sollte, der in der tatsächlichen Ausführung jedoch ausgebreitet worden ist (Reimelt/Smith 2000, S. 89).</p> <p>Im Zuge des Projektes wurden keine Infrarotaufnahmen angefertigt.</p>
Abbildungen	<p>Thode 1900, Taf. (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Kreuzverehrung), S. 127 (Thronende Muttergottes mit Kind, Gnadenstuhl); Glaser 1916, S. 90 Abb. 67 (Kreuzverehrung), s. 91, Abb. 68 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige); Back 1924, S. 43, Abb. 29 (Kreuzigung), S. 50, Abb. 34 (Thronende Muttergottes mit Kind), S. 51, Abb. 35 (Gnadenstuhl), S. 54, Abb. 36 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige), S. 55, Abb. 37 (Kreuzverehrung); Glaser 1924, S. 140, Abb. 92 (Kreuzverehrung), S. 141, Abb. 93 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige); Friedländer 1927, S. 531 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige); Pinder 1937, Taf. 422 (Thronende Muttergottes mit Kind); Medding 1938, Taf. 26 (Kreuzigung), Taf. 27 (Kreuzigung, Ausschnitt Gekreuzigter und unbußfertiger Schächer), Taf. 28 (Kreuzigung, Ausschnitt Trauernde und wüfelnde Knechte), Taf. 29 (Kreuzigung, Ausschnitt Gruppe um den Guten Hauptmann und Gruppe um Longinus), Taf. 30 (Kreuzigung, Ausschnitt linke und rechte Gruppe von Soldaten), Taf. 31 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige und Kreuzverehrung); Engel 1959, S. 42 (Erste Schauseite); Großmann 1958/59, S. 6, Abb. 4 (Zweite Schauseite des Bad Orber Retabels), S. 7, Abb. 5 (Kreuzigung, Ausschnitt</p>

Gekreuzigter), S. 8, Abb. 6 (Kreuzigung, Ausschnitt Maria), S. 9, Abb. 7 (Kreuzigung, Ausschnitt Guter Hauptmann), S. 10, Abb. 8 (Kreuzigung, Ausschnitt Gruppe von Soldaten); Kath. Kirchengemeinde Bad Orb 1963, nicht paginiert (Gesamtansicht der zweiten Schauseite, Kreuzigung, erste Schauseite); Herrmann 1967, S. 11, Abb. 2-5 (Thronende Muttergottes mit Kind, Gnadenstuhl, Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Kreuzverehrung); Werner 1969, S. 43, Abb. 5 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige); Pilz 1970, Abb. 49 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Kreuzverehrung); Seibig 1973, S. 10 (Thronende Muttergottes mit Kind, Kreuzigung), S. 11 (Kreuzigung, Ausschnitt Rasenfläche); Schmidt 1974, S. 19, Abb. 7 (Kreuzigung), S. 20, Abb. 8 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige), Abb. 10 (Thronende Muttergottes mit Kind), Abb. 11 (Gnadenstuhl), S. 21, Abb. 9 (Kreuzverehrung); Köhler 1975, S. 268 (Thronende Muttergottes mit Kind, Gnadenstuhl, Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Kreuzverehrung); Reiter 1984, Abb. 1 (Blick in den Chor der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb), Abb. 3 (Kreuzigung); Recht/Châtelet 1989, S. 285, Abb. 233 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige); Wolfson 1989, S. 31, Abb. 23 (Kreuzigung), S. 38, Abb. 31 (Thronende Muttergottes mit Kind), S. 39, Abb. 32 (Gnadenstuhl), S. 44, Abb. 40 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige), S. 45, Abb. 41 (Kreuzverehrung), S. 55, Abb. 58 (Rekonstruktion nach Stange) S. 81, Abb. 74 (Rückseite der Mitteltafel), S. 82, Abb. 75 (Thronende Muttergottes mit Kind in einer Infrarotaufnahme); Mühl 1993, S. 7 (Blick in den Chor der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb), S. 25 (Thronende Muttergottes mit Kind), S. 26/27 (Zweite Schauseite), S. 28 (Gnadenstuhl); (Dunker/Kemperdick 1994, S. 71, Abb. 10 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige), Abb. 11 (Kreuzverehrung); Gallagher/Reimelt 2000, S. 72, Abb. 54 (Thronende Muttergottes mit Kind, parkettierte Rückseite), Abb. 55 (Gnadenstuhl, Umzeichnung der Leinwandstücke), S. 73, Abb. 56 (Kreuzverehrung), Abb. 57 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt Haupt des Jesusknaben, Firnisabnahme), S. 74, Abb. 58 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt Krone des ältesten Königs), Abb. 59 (Kreuzverehrung, nach der Kittung), S. 76, Abb. 60 (Gnadenstuhl, Firnisabnahme), S. 77, Abb. 61 (Thronende Muttergottes mit Kind, Ausschnitt Baldachin), Abb. 62 (Gnadenstuhl, Ausschnitt untere linke Bildecke); Grosshans 2000b, S. 43, Abb. 29 (Blick in den Chor der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb, 1957), S. 44, Abb. 30 (Rekonstruktion der ersten Schauseite des Bad Orber Altares), S. 45, Abb. 31 (Rekonstruktion der zweiten Schauseite des Bad Orber Altares); Grosshans 2000c, S. 48, Abb. 32 (Thronende Muttergottes mit Kind, Ausschnitt Gesichter), S. 49, Abb. 33 (Thronende Muttergottes mit Kind, Ausschnitt Stifter), Abb. 34 (Thronende Muttergottes mit Kind, Ausschnitt Stifter, Infrarotaufnahme), S. 51, Abb. 37 (Thronende Muttergottes mit Kind, Ausschnitt, Infrarotaufnahme), S. 52, Abb. 39 (Gnadenstuhl, Ausschnitt Gesichter), S. 56, Abb. 44 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt König), S. 57, Abb. 46 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt Muttergottes und ältester König, Röntgenaufnahme), S. 60, Abb. 49 (Kreuzigung, Ausschnitt Gruppe der wüfelnden Knechte), S. 62, Abb. 50 (Kreuzverehrung, Ausschnitt Kaiser und Kaiserin); Kemperdick 2000, S. 16 (Kreuzigung, Ausschnitt Trauernde), S. 23, Abb. 13 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt Haupt

	<p>Mariens), S. 30, Abb. 21 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt Gefolge); Maler des Lichtes 2000, S. 125, Taf. IV (Thronende Muttergottes mit Kind, Ausschnitt), S. 126, Taf. IV (Thronende Muttergottes mit Kind), S. 127, Taf. V (Gnadenstuhl), S. 128, Taf. VI (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige), S. 129, Taf. VII (Kreuzverehrung), S. 130, Taf. VIII (Kreuzigung); Reimelt/Smith 2000, S. 80, Abb. 64 (Kreuzverehrung, Querschiff), Abb. 65 (Rasterelektronenmikroskopaufnahme), S. 81, Abb. 66 (Gnadenstuhl, Ausschnitt Gewand Gottvater, Mikroskopaufnahme), Abb. 67 (Gnadenstuhl, Unterzeichnung in einem Querschiff), Abb. 68 (Thronende Muttergottes mit Kind, Ausschnitt Gewand Maria, Infrarotaufnahme), s. 82, Abb. 69 (Thronende Muttergottes mit Kind, Ausschnitt Gewand Maria, Unterzeichnung), S. 83, Abb. 70 (Kreuzverehrung, Ausschnitt Gewand des Kaisers, Unterzeichnung), Abb. 71 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Unterzeichnung), S. 84, Abb. 72 (Kreuzverehrung, Zeichnung der Ritzlinien), S. 85, Abb. 73 (Kreuzverehrung, Metallauflagen), Abb. 74 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt mittlerer König, Mikroskopaufnahme), S. 86, Abb. 75 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Querschiff), Abb. 76 (Gnadenstuhl, Querschiff), S. 87, Abb. 77 (Kreuzverehrung, Ausschnitt Häupter zweier Diakone, Röntgenaufnahme), S. 88, Abb. 78 (Gnadenstuhl, Ausschnitt Auge Gottvaters), Abb. 79 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt Hände Josephs), S. 89, Abb. 80 (Kreuzverehrung, Ausschnitt Architektur, Röntgenaufnahme), Abb. 81 (Kreuzverehrung, Ausschnitt Architektur, Detail Fries, Mikroskopaufnahme), S. 90, Abb. 82 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt Deckelgefäß), Abb. 83 (Thronende Muttergottes mit Kind, Detail Nimbus Mariens), Abb. 84 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt mittlerer König, Umzeichnung der Vorrichtung des Baidter Sebastians); Reimelt 2000, S. 93, Abb. 85 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Zeichnung des Musters im Goldgrund), Abb. 86 (Kreuzverehrung, Zeichnung des Musters im Goldgrund), S. 94, Abb. 87 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt Gewand des ältesten Königs), Abb. 88 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt Gewand des Königs am linken Bildrand), S. 95, Abb. 89 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt Gewand eines Begleiters), Abb. 90 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige, Ausschnitt Gewand des mittleren Königs); Kletke 2001, S. 59 (Anbetung durch die Heiligen Drei Könige); Kemperdick 2002, S. 262, Abb. 232 (Gnadenstuhl, Ausschnitt Gesichter); Eckert 2010, S. 60 (Blick in den Chor der Kath. Pfarrkirche St. Martin zu Bad Orb)</p>
Stand der Bearbeitung	30.06.2015
Bearbeiter/in	Verena Briel; Karina Steege

(*) Ikonographie

1 Erste Schauseite	
<i>1a Flügel, links</i>	

Bildfeld	Thronende Muttergottes mit Kind
<i>1b Flügel, rechts</i>	
Bildfeld	Gnadenstuhl
2 Zweite Schauseite	
<i>2a Flügel, links</i>	
Bildfeld	Anbetung durch die Heiligen Drei Könige
<i>2b Flügel, rechts</i>	
Bildfeld	Kreuzverehrung durch Kaiser Konstantin und die Hl. Helena; zuweilen wurde die Richtigkeit der bisherigen Identifizierung der Szene in Zweifel gezogen und vorgeschlagen diese eher mit Kaiser Heraklius in Verbindung zu bringen (s. Ikonographie) (Wolfson 1989, S. 52f.)
<i>2c Mitteltafel</i>	
Bildfeld	Kreuzigung
4 Predella	
5 Altaraufsatz	
6 Schreinwächter	
7 Standflügel	
8 Rückwand	