

Mittelalterliche Retabel in Hessen

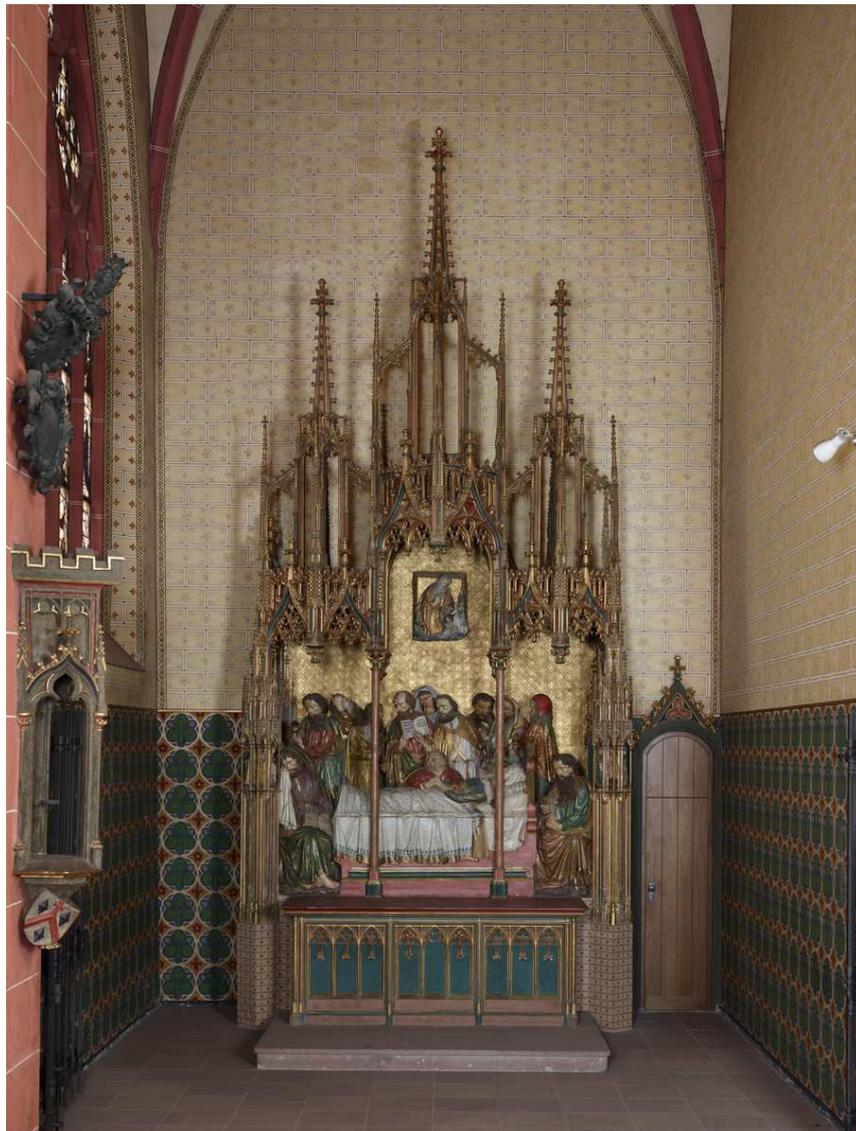
Ein Forschungsprojekt der Philipps-Universität Marburg, der Goethe-Universität Frankfurt
und der Universität Osnabrück

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft DFG

2012-2015

Frankfurt am Main, Ehem. Stifts- und Pfarrkirche St. Bartholomäus

Maria-Schlaf-Altar, zwischen 1434-1438



www.bildindex.de/document/obj20083033

Bearbeitet von: Angela Kappeler-Meyer
2015

[urn:nbn:de:bsz:16-artdok-39865](http://nbn:de:bsz:16-artdok-39865)
<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/3986>

Mittelalterliche Retabel in Hessen

Objektdokumentation

Frankfurt am Main

Ortsname	Frankfurt am Main
Ortsteil	
Landkreis	Frankfurt
Bauwerkname	Ehem. Stifts- und Pfarrkirche St. Bartholomäus
Funktion des Gebäudes	<p>Der Domhügel, der Standort der Kirche, war bereits zu römischer Zeit bebaut. Der erste Sakralbau ist spätmerowingisch und stammt aus dem Ende des 7. Jahrhunderts. Er wurde 1992 entdeckt und war offensichtlich um ein Mädchengrab angeordnet (Crone/Kloft/Hefele 1994, S. 18; Kloft 1994, S. 2f.).</p> <p>In frühkarolingischer Zeit Mitte des 8. Jahrhunderts wurde der Bau erweitert und diente 794 als Versammlungsort für das Konzil unter Karl dem Großen (Crone/Kloft/Hefele 1994, S. 19; Kloft 1994, S. 3). 825 wurde der (vermutlich dritte) Bau geweiht (Kinkel 1986, S. 4; Kloft 1994, S. 3). Die Weiheurkunde nennt bezüglich des Patroziniums erstens den Salvator Christus, es folgen Maria, die zwölf Apostel, die Märtyrer und Bekenner sowie die heiligen Jungfrauen und allen Heiligen (Rexroth 1989, S. 23, 29). Im lotharingischen Reich, im Jahr 882, wurde Frankfurt analog zur Hauptpfalz Aachen zu einem Stift mit zwölf Kanonikern ausgebaut (Crone/Kloft/Hefele 1994, S. 20; Kloft 1994, S. 3). Aus diesem königlichen Stift entwickelte sich das Reichsstift St. Bartholomäus (Kloft 1994, S. 4).</p> <p>Seit 1237 diente die Pfarr- und Stiftskirche eines Kollegiatstiftes (Kinkel 1986, S. 7) auch als Wahlort der deutschen Königswahlen bzw. der Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation und seit 1562 war sie zudem Stätte der Königskrönungen (Kinkel 1986, S. 4; Dehio Hessen II 2008, S. 246).</p> <p>Nach einem Chor Neubau wurde 1239 der Kirchenbau durch Bischof Liudolf von Ratzeburg neu geweiht. Der Weihe war vor 1215 ein Patronatswechsel von Salvator zu Bartholomäus vorausgegangen, nachdem der Stift zur Zeit Ottos III. oder Friedrich Barbarossas die Hirnschale des Apostels erhalten hatte, denn Bartholomäus ist seit 1215 im Stiftssiegel zu sehen (Crone/Kloft/Hefele 1994, S. 21; Kloft 1994, S. 4). Als Wechsel des Kirchenpatroziniums wird auch das Jahr der Kirchenweihe 1239 genannt (Kinkel 1986, S. 8; Borger-Keweloh 1986, S. 123-126; Rexroth 1989, S. 23, 29). 1332 wird das Patrozinium auf Karl den Großen erweitert (Rexroth 1989, S. 23, 29).</p> <p>Von 1346 bis 1353 wurde der Nordarm der Kirche neu erbaut, 1352 bis 1369 der Südarm (Borger-Keweloh 1986, S. 123-126; Kloft 1994, S. 4). 1533 bis 1548 und 1631 bis 1635 diente der Dom den Lutheranern zum Gottesdienst. Die erste Kaiserkrönung fand 1562 statt (Kloft 1994, S. 5). Weitere Umbauten fanden im 19. Jahrhundert statt (Borger-Keweloh 1986, S. 123-126; Kloft 1994, S. 5). Zu dieser Zeit wurde die Kirche auch durch den</p>

	<p>Frankfurter Pfarrer Münzenberger mit mittelalterlichen Altären ausgestattet (Borger-Keweloh 1986, S. 143; Kloft 1994, S. 6).</p> <p><u>Zur Kapelle:</u> Die Marienkapelle wurde in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zeitgleich zum Chor errichtet und war Maria geweiht (De Weerth 1995, S. 310). Linkerhand des Altares befindet sich eine Tür, die in eine weitere Kapelle führt. Eine Sandsteinleuchte ist neben der Tür angebracht. Darin brannte eine Kerze, wenn die Chorknaben, gemäß der Stiftung der Frankfurter Patrizier Holzhausen von 1399, das Salve Regina in der Kapelle sangen. Dies gab der Chornische den Namen „Salve-Chörlein“ (Müller 1764, S. 144; Römer-Büchner 1857, S. 39; Kinkel 1986, S. 83; Kloft 1994, S. 22; De Weerth 1995, S. 309). Die heutige Wandfassung in der Kapelle stammt von 1881, ebenso der gesamte Raumeindruck aus der Zeit des 19. Jahrhunderts (De Weerth 1995, S. 309).</p>
Träger des Bauwerks	Bartholomäusstift (siehe Funktion des Gebäudes)
Objektname	Maria-Schlaf-Altar
Typus	Skulptiertes Retabel
Gattung	Skulptur, Relief
Status	Erhalten
Standort(e) in der Kirche	Das Retabel befindet sich als einziges im Frankfurter Dom an seinem ursprünglichen Platz an der Ostwand der Marienkapelle (Dehio Hessen 1966, S. 223; Dehio Hessen II 2008, S. 250; De Weerth 1999, S. 91; Überholz 2004, S. 7), die an der Nordseite des Hochchores (Müller 1764, S. 144; Gwinner 1862, S. 478; Kramer/Lerner 1950, S. 177, Nr. 24; Crone/Kloft/Hefele 1994, S. 36) angebaut ist und somit den nördlichen Nebenchor (Kinkel 1986, S. 80) bildet. Oft wird sie auch als Kapelle am Nordkreuzarm (Lotz 1862, S. 212; Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden 1880, S. 131) oder Ostkapelle des nördlichen Querschiffes (Wilm 1929, S. 14; André 1938, S. 162; ThB 1992, S. 104; Bott 1957, S. 148) bezeichnet. Hier steht das Retabel zu einem Teil auf der Mensa, ist zum anderen Teil aber auch mit der Kapellenwand verbunden (Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 174).
Altar und Altarfunktion	<p>Der Votivaltar (Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 174; Überholz 2004, S. 8) wurde vermutlich 1438 geweiht (De Weerth 1999, S. 97; Überholz 2004, S. 18), vier Jahre nach der Altarstiftung (De Weerth 1995, S. 310). Das Weihejahr geht auf eine Weiheurkunde im Domarchiv zurück, die höchstwahrscheinlich auf den Maria-Schlaf-Altar zu beziehen ist (De Weerth 1995, S. 309).</p> <p>Ulrich von Werstatt, der Stifter des Retabels, bestimmte die Kapelle als Grablege für sich und seine Frau (Bott 1957, S. 148; De Weerth 1995, S. 310; Überholz 2004, S. 22).</p>
Datierung	15. Jahrhundert (Gwinner 1862, S. 479; Schüßler 1951, S. 63; Hoheisel 1978, S. 88); 1434 (Pinder 1929, S. 259; Witte 1932, S. 138; Zülch 1935, S. 101; André 1938, S. 162; Kramer/Lerner 1950, S. 176, Nr. 24; Paatz 1956, S. 58; Dehio Hessen 1966, S. 223; Paatz 1967, S. 41); um 1434 (Beck/Bredenkamp 1975, Nr.

	106, S. 174); 1434-1438¹ (Crone/Kloft/Hefele 1994, S. 36; Kloft 1994, S. 22); 1434-1443 (Sladeczek 1990, S. 103); um 1440 (Wilm 1929, S. 14); 1434-1466 (ThB 1992, S. 104); 1451-1500 (Füssli 1843, S. 86); 1480 (Hüsgen 1780, S. 243; Römer-Büchner 1857, S. 39; Lotz 1862, S. 212); Anfang 16. Jahrhundert (Füssli 1843, S. 15)
Größe	<u>Gesamt (Baldachin):</u> Höhe: 725 cm, Breite: 318 cm, Tiefe: 107 cm (Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 174; De Weerth 1999, S. 91; Überholz 2004, S. 4) <u>Figuren:</u> Höhe zwischen 95 und 112 cm (Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 174)
Material/Technik	<u>Gesamt:</u> Steinaltar (Hüsgen 1780, S. 243; Füssli 1834, S. 103; Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden 1880, S. 131; André 1938, S. 163); Steinaltar mit Terrakottagruppe (Kaufmann 1922, S. 113; Dehio 1930, S. 189; Pinder 1929, S. 156); Terrakotta (Kramer/Lerner 1950, S. 177, Nr. 24); Sandstein und Stuck (Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 174; Crone/Kloft/Hefele 1994, S. 36); hellgrauer Sandstein (ThB 1992, S. 104); graugelber Sandstein mit Krabben, Kreuzblumen aus rotem Stuck und Ausbesserungen in Gips (Wilm 1929, S. 14, 68), als Ergebnis einer eingehenden Materialuntersuchung vom 3. November 1927, wobei entnommene Proben chemisch untersucht und bestimmt wurden (Wilm 1929, S. 88f., Anm. 63); Tuffstein mit Ausbesserungen in Ton (De Weerth 1999, S. 91); polychrom gefasst (Gwinner 1862, S. 479; Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 174; De Weerth 1999, S. 91); vergoldet (Gwinner 1862, S. 479) <u>Gehäuse:</u> Sandstein (Hootz 1964, S. 367); roter, gepresster Stuck (Überholz 2004, S. 27); Baldachin aus grauem Sandstein, Schmuck aus rotem Stuck (Bott 1957, S. 151) <u>Figuren:</u> Ton (Hootz 1964, S. 367); Terrakotta (Wolff 1892, S. 107; Paatz 1967, S. 41); wie das Relief seien die Figuren aus grauem Sandstein (Bott 1957, S. 149); feinkörniger gelbbrauner Sandstein (Überholz 2004, S. 27) <u>Ausführung:</u> Die Raumentiefe der Skulpturengruppe wird durch verkürzte Körperpartien und Staffelung erzielt, obwohl die Skulpturen nicht dreidimensional gearbeitet sind. Tatsächlich sind nur zwei Tiefenzonen ausgearbeitet, obwohl vier gesehen werden. Die rahmende Baldachinarchitektur schränkt den Blick auf die Skulpturengruppe ein und begünstigt so diesen Illusionismus. Die Plastik wird daher als „malerisch“ bezeichnet und ihrer dritten Dimension beschnitten (Überholz 2004, S. 55-57). Abgesehen von den sitzenden Aposteln, die massiv sind, sind die anderen Skulpturen hinten ausgehöhlt (Bott 1957, S. 151).
Ikonographie ^(*)	Tod Mariens im Beisein der Apostel mit Aufnahme Mariens in den Himmel; abzulehnen ist die Deutung als Himmelfahrt Marias (Lersner 1734, S. 167)

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

	<p><u>Themenwahl:</u> Ausschlaggebend für die Wahl des Marienaltars als Altaraufsatz sei die seit 825 stattfindende Marienverehrung in Frankfurt und hier insbesondere im Dom anzusehen (Überholz 2004, S. 10f.). Als Zeichen der Marienverehrung wertet Überholz auch die Benennung der Kapelle, in welcher das Retabel steht – nämlich als Marienkapelle (Überholz 2004, S. 11). Zu beiden Thesen siehe Funktion des Gebäudes.</p> <p><u>Besonderheit:</u> Statt Christus steht Petrus in der Mitte des Retabels hinter dem Bett, wobei Christus gänzlich in der Darstellung fehlt (Holzherr 1971, S. 44). Der Auswirkung der Nicht-Darstellung Christi auf den „narrativen Leseablauf“ sowie die Art der Assumptio geht Überholz nach. Sie kommt zum Schluss, dass nicht bestimmt werden kann, ob im Relief von Gottvater nur die Seele Marias oder deren beseelter Körper aufgenommen wird. Allerdings verweise der aufblickende Thomas auf die körperliche Auffahrt der Muttergottes (Überholz 2004, S. 52-54). Zudem erfahre die Trauer der Apostel aufgrund des Todes der Gottesmutter eine Abmilderung durch das Aufnahmerelief (Überholz 2004, S. 54). Die lebensnahe Vergegenwärtigung des Todes Mariens ermöglichte den Gläubigen eine Identifikation mit Maria, die einen „guten Tod“ starb (De Weerth 1999, S. 96; Überholz 2004, S. 24f.).</p>
Künstler	<p>In der Forschungsliteratur wurde die Frage, wer den Maria-Schlaf-Altar schuf, umfassend diskutiert. Dabei wurde das Werk oftmals einem Bildhauer zugeschrieben (siehe im Folgenden), aber auch die Zuweisung an eine Bildhauergruppe, die die Figuren des Aachener Zyklus schuf (siehe Bezug zu anderem Objekt), wurde vorgenommen (Paatz 1967, S. 41). Des Weiteren wurde die These aufgestellt, dass ein Hauptmeister den Gesamtentwurf des Retabels geschaffen und die Architektur ausgeführt habe, aber mehrere Figuren von anderer Hand stammen würden, nämlich die drei stehenden Apostel rechts und der aufblickende Apostel links. Der Aufblickende stamme vermutlich von derselben Hand wie der Apostel zu Marias Haupt, der als „Klotz“ bezeichnet wird, seine Gewanddarstellung als „derb“ und die Wellen seiner Haare als „langweilig“. Der zweite und dritte Apostel rechts würden von einer weiteren Hand stammen, denn alles an ihnen sei „glatt und von einer süßlichen, empfindsamen Anmut“. Auch für die Baldachinfigürchen könne man die Ausführung durch Gehilfen annehmen, obwohl sie ganz die „Art“ des Hauptmeisters zeigen würden. Auch sei das Stifterrelief sicher von Gehilfen geschaffen (André 1938, S. 177; gekürzt bei Bott 1957, S. 153).</p> <p>Als Künstler wurde im Frankfurter Kirchenbuch des 19. Jahrhunderts der Name Wernig geführt. Dieser solle das Werk im 12. Jahrhundert ausgeführt haben. Diese Angaben wies Füssli (1843, S. 86, Anm. 2) aufgrund des Stils als falsch zurück. Als weiterer ausführender Künstler wurde Michel Kurtze vorgeschlagen. Der Steinmetz und Domwerkmeister arbeitete 1429 bis zu seinem Tod in Frankfurt. Er stammte aus Ulm und somit der schwäbischen Bauhütte. Ab 1435 wurde er nachweislich vom Bartholomäusstift bezahlt (Zülch 1935, S. 100). Zülch identifizierte Kurtze als Meister des Maria-Schlaf-Altars, da er zum Zeitpunkt der Stiftung des Retabels Domwerkmeister war und nach seinem Tode kein ähnliches Werk im Dom, ja ganz</p>

	<p>Frankfurt mehr zu finden war (Zülch 1935, S. 101). Dieser Vorschlag wurde in der Forschungsliteratur jedoch nicht weiter verfolgt (AKM). Auch die zeitweise Zuweisung der Pfeilerfigürchen des Retabels an Erhart Küng (Sladeczek 1990, S. 104f.) war nicht wegweisend (AKM), wurde sie doch mit der Begründung abgelehnt, dass bei der Zuweisung Personal- mit Zeitstil verwechselt worden sei (Kurmman 1991, S. 297). Zu starken Diskussionen regte jedoch die Zuschreibung an Konrad Kuene an (zur Namensschreibweise siehe Appel 1938, S. 92-94), der in der Werkstatt, die den Maria-Schlaf-Altar schuf, gearbeitet haben soll (Paatz 1967, S. 44; Paatz 1956, S. 58). Die Zuweisung an Kuene wurde zwar abgelehnt, da der Meister des Retabels älter als Kuene gewesen sei, wurde aber nicht gänzlich verworfen, da er und Kuene in einem Lehrer-Schüler-Verhältnis gestanden haben sollen (André 1938, S. 161). Die Kunstwerke von Kuenes Hand seien formloser als jene von der Hand des Meisters des Maria-Schlaf-Altars (André 1938, S. 241). Tatsächlich festigte sich die Ansicht, dass Kuene der Schüler des Meisters war (Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 175; De Weerth 1999, S. 96), der nach seinem Hauptwerk „Meister des Frankfurter Maria-Schlaf-Altars“² benannt wurde (André 1938, S. 161; De Weerth 1999, S. 96). Der Maria-Schlaf-Altar wurde somit als „Ausgangspunkt“ des Kuynstils bezeichnet (Kühnemann 1952, S. 39). Auch Erhart Küng soll vom Meister des Maria-Schlaf-Altars in Frankfurt ausgebildet geworden und dann nach Bern gewandert sein (De Weerth 1999, S. 96).</p>
faktischer Entstehungsort	<p>Über die Niederlassung der Künstlerwerkstatt werden nur selten Überlegungen angestellt. So wird beispielsweise vermutet, dass sich die Werkstatt des Meisters des Maria-Schlaf-Altars in Frankfurt oder Köln befunden habe könnte, oder dass er zunächst in Frankfurt tätig war und dann nach Köln übersiedelte (André 1938, S. 195).</p>
Rezeptionen / ‚Einflüsse‘	<p>Das Retabel mit seiner Skulpturengruppe wurde verschiedenen Regionen zugewiesen und als westfälisch (Kühnemann 1952, S. 39); kölnisch (Hoheisel 1978, S. 88); rheinisch (Witte 1932, S. 138; André 1938, S. 193); niederrheinisch (?) (ThB 1992, S. 104); mittelrheinisch (Crone/Kloft/Hefele 1994, S. 36; De Weerth 1995, S. 310) oder franco-flämisch (Hilger 1961, S. 14f., 127) bezeichnet. Auch sollen die Einwirkungen burgundischer Kunst von Claus Sluter sichtbar sein (Paatz 1956, S. 58; Überholz 2004, S. 65), was jedoch an anderer Stelle wieder zurückgewiesen wurde (André 1938, S. 193). Auch mit der französischen Plastik sollen keine Ähnlichkeiten bestehen (André 1938, S. 193). Benannt wird auch ein Zusammenhang der Skulpturen mit der Schule von Tournai (Paatz 1956, S. 58). Öfter wird jedoch auf niederländischen Einfluss³ verwiesen (Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 174; Überholz 2004, S. 65), hierbei insbesondere auf den Realismus⁴, der in den variantenreichen und markanten Apostelfiguren zu erkennen sei (Bott 1957, S. 152; De Weerth 1999, S. 96). Der Künstler müsse daher von der Malerei Campins, van der Weydens und von der Plastik Jean Delmers gewusst haben (Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 174). Eine stilistische Nähe bestehe auch zu Madern Gerthener (Überholz 2004, S. 57-59). In Bezug auf das Relief sei auch eine Mitwirkung eines Ulmer</p>

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

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

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

	<p>Meisters in Betracht zu ziehen (Überholz 2004, S. 62-65), wobei direkt auf Hans Multscher Bezug genommen wird (Überholz 2004, S. 63). An anderer Stelle wurden Ähnlichkeiten mit der Kunst Multschers entschieden abgelehnt (André 1938, S. 192).</p> <p>Als Voraussetzungen für die Kunst des Maria-Schlaf-Altars wurde eine Gruppe von Steinplastiken aus der Diözese Paderborn benannt, darunter auch die Architekturplastik in Korbach, Volkmarsen, Warburg und Rheine. Die benannte Gruppe sei jedoch nicht als alleinige Quelle für den Künstler des Maria-Schlaf-Altars zu bezeichnen (André 1938, S. 192f.).</p> <p>Stilistisch wurde es dem ausgehenden weichen Stil (Dehio/Gall 1961, S. 8; Dehio Hessen 1966, S. 223; Dehio Hessen II 2008, S. 250) oder dem Übergang vom weichen Stil zum Realismus (Hootz 1964, S. 367) bzw. zur Epoche der „dunklen Zeit“ (Bott 1957, S. 148) zugeordnet. Der weiche Stil sei an der Gestaltung der jugendlichen Maria, der schönlinigen Drapierung der Decke, dem Relief der Himmelfahrt und den Baldachinfigürchen zu erkennen (De Weerth 1999, S. 96). Auch wurde auf die Komposition des gesamten Marienbildes hingewiesen, die an die Werke führender flämischer Maler wie Rogier van der Weyden, hier insbesondere dessen frühe Kreuzabnahme im Escorial, erinnert (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.002.883) (Paatz 1956, S. 5). An anderer Stelle jedoch wurde das Frankfurter Objekt als Beispiel des Knitterfaltenstiles genannt, das dasselbe Alter wie die Grisailen des Jan van Eyck am Genter Altar (Bildindex, Objekt-Nr. 00020683) besitze (Paatz 1956, S. 58). Zudem herrscht eine Synthese der beiden Hypothesen vor, nämlich dass der Maria-Schlaf-Altar für die Ablösung des internationalen bzw. weichen Stils durch den Knitterfaltenstil am Mittelrhein steht (Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 175), wobei seine „moderne, naturalistisch geprägte Stilrichtung“ den weichen Stil ablöse (Beck/Bredenkamp 1975, S. 98).</p> <p>Stilistisch sind auch Beziehungen zu den mittelrheinischen Tonbildplastiken festzustellen (Wilm 1929, S. 68; Bott 1957, S. 153).</p>
Stifter / Auftraggeber	<p>Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war der Stifter des Retabels unbekannt (Müller 1764, S. 144). Als Stifter des Retabels ist Ulrich von Werstatt bezeugt (Römer-Büchner 1857, S. 39; Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 222; André 1938, S. 162; Kramer/Lerner 1950, S. 176, Nr. 24; ThB 1992, S. 104; Hootz 1964, S. 367; Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 174; Hoheisel 1978, S. 88; De Weerth 1999, S. 96), ein Großkaufmann für Tuche und Spezereien, der Handel mit Venedig betrieb (Kramer/Lerner 1950, S. 176, Nr. 24; Kinkel 1986, S. 80; Überholz 2004, S. 18). Ulrich von Werstatt orderte das Retabel für den Altar in jener Kapelle, in der bereits seine Frau bestattet lag (De Weerth 1999, S. 96). Daher ist seine Frau, Gutge Schmidt, nicht in den Kreis der aktiven Stifter einzubeziehen (AKM), wie dies teilweise vorkam (Römer-Büchner 1857, S. 39; Gwinner 1862, S. 479, 531; Kaufmann 1922, S. 113; Kinkel 1986, S. 80; Kloft 1994, S. 22). Auf seinen Wunsch hin wurde Ulrich von Werstatt in derselben Kapelle wie seine Frau bestattet (André 1938, S. 162; De Weerth 1999, S. 96). Holzherr (1971, S. 52) bestreitet die Bestattung des Ehemannes in der Kapelle, allerdings ohne Belege dafür zu nennen (Überholz 2004, S. 21). Überholz (2004, S. 21) bezieht die Aussage Holzherrs auf beide Eheleute (AKM).</p>

	<p>Das Testament mit Stiftung wurde von Werstatts Enkel, Bernhard Rorbach, 1442 bestätigt (De Weerth 1999, S. 96; zum Quellentext siehe Grotefend; Froning 1884, S. 170).</p> <p><u>Auszug aus dem Testament:</u> „Als ich dann zu Eren der würdigen Mutter Goddes Marien langes Willen und vorgehabt han ejne gebuwetze zu machen von unser liben frauwen ende in der parkirchen zu sant Bartholomeus zu Frf. An dem alm an der Wande, doben mjn liebe Hußfr. Selge begraben ljet, und han darzu bescheiden 200 Gulden guter Wr., die ich auch gereide uß hand gegeben han, folich gebuwetze und werke damja zu machen“ (Überholz 2004, S. 18).</p> <p><u>Zur Familie:</u> Die frühe Forschungsliteratur (Lersner 1734, S. 167; Hüsgen 1780, S. 243;) irrt, als sie die Frau Ulrichs von Werstatt eine Geborene Weiss von Limburg nannte (Römer-Büchner 1857, S. 39, Anm. 19). Ulrich von Werstatt und seine Frau sind die Urgroßeltern Jakob Hellers (Schüßler 1951, S. 63).</p>
Zeitpunkt der Stiftung	<p>1434 (Gwinner 1862, S. 531, 567f., Anm. 15; Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden 1880, S. 131; Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 222; Pinder 1929, S. 266; Wilm 1929, S. 14; André 1938, S. 172, 176; ThB 1992, S. 104; Schüßler 1951, S. 63; Kühnemann 1952, S. 39; Hootz 1964, S. 367; Beck/Bredekamp 1975, Nr. 106, S. 174; Hoheisel 1978, S. 88; Kinkel 1986, S. 80; De Weerth 1999, S. 91; Dehio Hessen II 2008, S. 250); 1480 (Hüsgen 1780, S. 243; Wolff 1892, S. 106; Kaufmann 1922, S. 113)</p>
Wappen	<p>Die Wappen der Eheleute treten mehrfach am Altarretabel auf, insgesamt fünfmal (Überholz 2004, S. 23). Auf den Wimpergen des mittleren Baldachins sind zwei Wappen angebracht. Das rechte Wappen bildet zusätzlich den Schlussstein des rechten und mittleren Baldachingewölbes; das linke Wappen wurde als Schlussstein des linken Baldachingewölbes eingesetzt. Das rechte Wappen ist der Familie Werstatt zugehörig. Eine Reihe von vier blauen und drei roten ineinander verzahnten Dreiecken teilt das metallfarbene Wappen in zwei Hälften. Zwei schwarze Doppelhaken sind auf der oberen und ein schwarzer Doppelhaken auf der unteren Schildhälfte abgebildet. Das linke Wappen stammt von der Familie Schelm. Auf dem roten Wappen ist diagonal ein länglicher Knochen angeordnet und ein achtzackiger Stern schmückt die linke obere Schildhälfte (AKM).</p>
Inschriften	<p><u>Neugotische Inschriften:</u> Bei spätgotischen Marien- oder Marientodgruppen werden üblicherweise keine oder nur Zitate aus Bußpsalmen angeführt oder solche, die sich auf die Sterberiten bezogen. Die jetzigen Inschriften entspringen demnach der Neugotik. Ob sie einem mittelalterlichen Zitat folgen ist ungeklärt (freundlicher Hinweis von Matthias Kloft, Überholz 2004, S. 29).</p> <p>Petrus liest aus einem geöffneten Buch, in welchem geschrieben steht: Aufgenommen wurde Maria in den Himmel. Es freuen sich die Engel, sie preisen und loben den Herrn (Kinkel 1986, S. 80), auf lateinisch: Assumpta est maria, laudantes⁵ benedicunt Dominum (Römer-Büchner 1857, S. 40; Kaufmann 1922, S. 113; De Weerth 1999, S. 95). Kaufmann führt die ausführliche Lesung</p>

⁵ Andantes (De Weerth 1999, S. 95).

	<p>nach De Assumptione Beatissimae Virginis Mariae, Discursus Tredecim, Discursus I, S. 156-159 an (AKM): Assumpta est maria in coelum gaudent Angeli, laudantes benedicunt Dominum (Kaufmann 1922, S. 113). Zu Deutsch: Aufgenommen ist Maria in den Himmel, es frohlocken die Engel, lobend beneiden sie den Herrn (Kaufmann 1922, S. 113).</p> <p>Der am Kopfende des Bettes sitzende Apostel liest in einem Buch in welchem steht: Und nach diesem Elend zeige uns Jesus, die gebenedeite Frucht deines Leibes (Kinkel 1986, S. 80), auf lateinisch: Et Jesum benedictum frumen⁶ ventris tui nobis post hoc cillium⁷ ostende (Römer-Büchner 1857, S. 40; De Weerth 1999, S. 95). Übersetzt: und Jesum die gebenedeite Frucht deines Leibes zeige uns nach diesem Elend (Kaufmann 1922, S. 113). Die Textstelle stammt aus dem Salve Regina und wurde um 1054 von Herimannus Contractus von Reichenau komponiert (http://www.hymnarium.de/hymni-breviarii/antiphonen/49-salve-regina; AKM).</p> <p>Der Apostel am Fußende des Bettes liest in seinem Buch: Hodie Maria virgo coelos ascendit gaudete quia cum Christo regnat in aeternum (Römer-Büchner 1857, S. 40; Kaufmann 1922, S. 113; De Weerth 1999, S. 95); auf deutsch: Heute fuhr die Jungfrau Maria zum Himmel auf, freut euch, da sie mit Christus herrscht ewiglich (Kaufmann 1922, S. 113; mit geringen Übersetzungsabweichungen bei Kinkel 1986, S. 80). Der Liedtext wird als „Canticum Mariae“ bezeichnet, nach Luk 1, 46-55, und seit dem Tridentinum am Fest von Mariä Himmelfahrt gesungen (AKM).</p> <p>Insgesamt beziehen sich alle drei Texte auf Tod und Himmelfahrt Mariens (Schüßler 1951, S. 64).</p>
Reliquiarfach / Reliquienbüste	
Bezug zu Objekten im Kirchenraum	<p><u>Dom, Retabelausstattung:</u> Der Maria-Schlaf-Altar ist das einzig erhaltene mittelalterliche Retabel im Dom von der ursprünglichen Ausstattung mit 25 Altären (Kramer/Lerner 1950, S. 176, Nr. 24; Crone/Kloft/Hefe 1994, S. 36). Überholz gibt als zweites erhaltenes Retabel noch die Grablegung Christi in der Magdalenen-Kapelle an (Überholz 2004, S. 7), das im Rahmen der Restaurierungsarbeiten 1855/57 zu einem Altar umgewandelt worden sei (Überholz 2004, S. 7f.). Die Annahme, dass die Gruppe auch im ursprünglichen Kontext an einen Altar angebunden war, ist jedoch nicht korrekt, da es sich hier ehemals um ein freiplastisches Werk ohne Altarkontext handelte (freundliche Mitteilung von Matthias Kloft).</p> <p><u>Maria-Schlaf-Kapelle (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 453.861):</u> Bei der Restaurierung 1881 wurden die Wandgestaltung der Kapelle und der Altar aufeinander abgestimmt (siehe Erhaltungszustand/Restaurierung). Auch die Maßwerkfenster der Kapelle wurden dementsprechend regotisiert (Kloft 1994, S. 22; De Weerth 1995, S. 317). Des Weiteren wurden neugotische Textilien für die Kapelle gefertigt, so ein textiler Behang durch die</p>

⁶ Fructum (Römer-Büchner 1857, S. 40; Kaufmann 1922, S. 113).

⁷ Exilium (Römer-Büchner 1857, S. 40; Kaufmann 1922, S. 113).

	<p>Damen des katholischen Vereins der Marienkinder, der die Mitteltafel des Ortenberger Altars zeigte, sich aber nicht erhalten hat. Für den Fußboden der Kapelle wurden entsprechende Fliesen bei Villeroy & Boch bestellt (De Weerth 1995, S. 318). Zum Querhaus ist die Kapelle mit einem Gitter abgetrennt worden. Von der Sakramentsnische linkerhand des Altares hat sich heute nur die Rahmung erhalten (De Weerth 1995, S. 319). Das Gemälde von Christian Böckling nach J. F. Morgenstern von 1744, heute Frankfurt, Historisches Museum (Borger-Keweloh 1986, S. 124, Abb. 51) zeigt den Innenraum des Doms und rechts die Marienkapelle mit dem Altarretabel. Ein Fenster ist an der linken Kapellenwand eingelassen und eine Treppe führt an der linken Wand hoch zu einer Türe an der Kapellenrückwand (AKM).</p> <p><u>Stifter:</u> Von Ulrich von Werstatt wurde ebenfalls ein steinerner Ölberg am äußeren Chorscheitel des Domes gestiftet, der heute verschollen ist (Gwinner 1862, S. 479; Wolff 1892, S. 106; André 1938, S. 162; Kramer/Lerner 1950, S. 176, Nr. 24; De Weerth 1999, S. 96). Die Stiftung des Ölberges und des Retabels betrug insgesamt 800 Gulden (Lersner 1734, S. 167; Hüsgen 1780, S. 243; Gwinner 1862, S. 479; André 1938, S. 162; bei Überholz 2004, S. 20 weitere Überlegungen zur Höhe der Summe).</p> <p><u>Künstler:</u> Neben den Statuetten des Maria-Schlaf-Altars in den Baldachinpfählern soll auch die stehende männliche Figur auf der rechten Seite des Heiligen Grabes gestiftet (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd468338), das 1442 von Domscholastiker Frank von Ingelheim worden war Einfluss auf die Kunst Erhart Künigs genommen haben (Sladeczek 1990, S. 103). Als unbedeutende Schulwerke wird das Stifterrelief am Ölberg des Ulrich von Werstatt bezeichnet, das breiter und weicher im Stil ist als das Relief des Maria-Schlaf-Altars. Auch die Ministrantenfigur am Sakramentshäuschen (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 453.843) besitze ähnliche Gesichtszüge wie die Maria des Altares. Zudem sei die Gewandbehandlung vergleichbar. Genannt werden des Weiteren die Reliefs am Madonnenbaldachin im südlichen Querschiff (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 453.845), das Bartholomäus und die vier Kirchenväter zeigt, die Statuen von Petrus und Paulus, heute im Historischen Museum und in der Karmeliterkirche (André 1938, S. 181). Selten wird das Stifterrelief des Ölberges demselben Künstler zugeschrieben wie der Maria-Schlaf-Altar (Bott 1957, S. 153).</p>
<p>Bezug zu anderen Objekten</p>	<p><u>Tournai, Sainte-Marie-Madeleine, Westlicher Querhausarm, Verkündigungsgruppe, Jean Delmer (Bildindex, Objekt-Nr. 20041672):</u> Die Gruppe der Frankfurter Skulpturen variere Motive der Verkündigungsgruppe (Paatz 1967, S. 41), wobei die Frankfurter Typen den Zusammenhang mit der Schule von Tournai und der Verkündigungsgruppe von Delmer bestätigen würden (Paatz 1956, S. 58).</p> <p><u>Tournai, Sainte-Marie-Madeleine, Apostel:</u> In der Nachfolge des Tournai Apostels steht der Frankfurter Bartholomäus von 1438, heute Frankfurt, Historisches Museum. Insbesondere sein großer Kopf, sein Gesichtsschnitt und die Haaranordnung sind hierbei zu nennen (Hilger 1961, S. 127).</p>

Tournai, heute Ludgo (Schweden), Muttergottes:

Die sitzenden Frankfurter Apostel haben, was ihre Häupter und die Abfolge der Falten betrifft, niederländische Vorbilder. Hilger verweist hierbei auf die aus Tournai stammende Muttergottes, heute in Ludgo, und den ihr zugehörigen Johannes. Die beiden Skulpturen können zwar nicht als eine Vorstufe der Frankfurter Apostel gelten, sollen aber einen Hinweis auf die Herkunft des Meisters geben können. Auch seien sich das Christuskind in Ludgo und die Frankfurter Engel „geschwisterlich“ verwandt. Besondere Ähnlichkeiten weisen aber der Johannes aus Ludgo und der zu Marias Füßen sitzende Frankfurter Apostel auf. Hilger ist sich daher sicher, dass der Frankfurter Meister in Tournai geschult worden sei (Hilger 1961, S. 127).

Köln, St. Kunibert, Verkündigungsgruppe (Bildindex, Objekt-Nr. 05061535):

Seit Witte (1932, S. 138) wurde die Kölner Verkündigungsgruppe oftmals demselben Meister zugeschrieben, wie das Frankfurter Retabel (André 1938, S. 184-187; ThB 1992, S. 104; Kühnemann 1952, S. 41; Paatz 1956, S. 58). Hierbei wurden auch Übereinstimmungen bis hin zu formalen Einzelheiten betont, wobei insbesondere auf den Vergleich zwischen den Engeln der Kölner Konsole und den trauernden Frankfurter Engeln hinzuweisen ist (Witte 1932, S. 138; André 1938, S. 186f.). Kühnemann (1952, S. 41) geht hierbei von einem Schülerverhältnis des Kölner Meisters zum Frankfurter Meister aus, und dass die Frankfurter Skulpturen vor den Kölner Figuren geschaffen wurden. Paatz (1956, S. 58) ist sich hierbei unsicher, ob er die Zuschreibung mit Recht vornahm, aber auf einen Zusammenhang der Werke besteht er. So gibt Paatz später an, dass die Frankfurter Gruppe der Skulpturen Motive der Verkündigungsgruppe von Jean Delmer aus Tournai in Zusammenhang mit der Kölner Verkündigungsgruppe variere (Paatz 1967, S. 41).

Würzburg, St. Kilian, Krypta, Marientod (Bildindex, Objekt-Nr. 20788948):

Einen Meisterzusammenhang sah Paatz (1956, S. 58) zwischen dem Frankfurter und Würzburger Marientod, den er um 1440 datierte. Des Weiteren wurde oftmals ein Abhängigkeitsverhältnis der zwei Objekte erkannt. Hierbei wurde der Frankfurter Marientod als Vorbild der Würzburger Gruppe beschrieben (Pinder 1929, S. 312; Holzherr 1971, S. 37). Pinder betonte, dass sich der Stil des Würzburger Marientodes aus der Frankfurter Gruppe heraus entwickelt habe, wobei sich gewisse Einzelzüge, so zum Beispiel bei den Häuptern der Apostel, erhalten hätten (Pinder 1929, S. 312). Es bestehen neben gewissen Ähnlichkeiten jedoch auch eklatante Unterschiede (André 1938, S. 195-202). Denkbar sei daher, dass ein Schüler des Maria-Schlaf-Altar-Meisters den Würzburger Marientod ausgeführt habe (André 1938, S. 214).

Holzherr vermutete, dass der Frankfurter Maria-Schlaf-Altar das Vorbild für die Würzburger Gruppe war, aufgrund ihrer unterschiedlichen Stile aber von zwei voneinander unabhängigen Meistern stammen (Holzherr 1971, S. 37). Überholz schließt sich diesen Ausführungen an. Sie merkt jedoch an, dass der Würzburger Marientod einer mit Frankfurt oder Konstanz

vergleichbaren religiösen Nutzung entbehre (Überholz 2004, S. 25f.).

Aachen, Dom, Chor, Chorpfeilerapostel (Bildindex, Objekt-Nr. 20300118 bis 20300131):

Vom Meister des Maria-Schlaf-Altars sollen auch die Aachener Chorpfeilerapostel stammen (Witte 1932, S. 138; Paatz 1956, S. 58; Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 175), insbesondere hinsichtlich ihrer äußeren Merkmale (Witte 1932, S. 138). Auch an eine gemeinsame Werkstattherkunft wurde gedacht (Pinder 1929, S. 266), wobei hierbei der Vergleich zwischen dem Aachener Matthäus und dem Frankfurter Apostel, der zu Marias Haupt sitzt, herangezogen wurde. Vergleichbar seien die Schulterpartie und die Bärte (Pinder 1929, S. 267).

Ancemont, Maria Magdalena (heute Paris, Louvre, Inv.Nr. R.F. 1774); Aachen, Dom, Chor, Chorpfeilerapostel (Bildindex, Objekt-Nr. 20300118 bis 20300131); Tournai, Sainte-Marie-Madeleine, Grabtafel Familie Clermès (Bildindex, Aufnahme-Nr. 198.028):

Sowohl die Aachener Skulpturen als auch der Maria-Schlaf-Altar lassen sich laut Hilger auf die Magdalena aus Ancemont beziehen. Bezüglich der Frankfurter Marienodgruppe revidiert er seine Aussage aber, da der Bezug über die Verkündigungsmadonna in Köln, St. Kunibert bestehe, die Konrad Kuyn zugeschrieben wurde (Hilger 1961, S. 128). Die stilistischen Übereinstimmungen zwischen den Aachener und Frankfurter Skulpturen seien daher nicht aufgrund von „Meisteridentität“ zu erklären, sondern anhand der gemeinsam genutzten künstlerischen Voraussetzungen und Mittel. Dies erkläre auch den Unterschied von reliefmäßiger Ausarbeitung des Aachener Thomas und der szenischen Schichtung der Frankfurter Marienodgruppe (Hilger 1961, S. 128f.) Voraussetzungen hierfür hatten die Grabsteine in Tournai geboten (Hilger 1961, S. 129).

Köln, Schnütgen-Museum, Inv.N r. A 758a & A 758b, zwei Engel als Leuchterträger (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 094 969):

Witte (1932, S. 138) vermutete, dass auch die zwei Leuchterengel vom selben Meister wie der Maria-Schlaf-Altar geschaffen worden sein könnten.

Kornelimünster, St. Kornelius, Skulptur des heiligen Kornelius (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 49 823):

Kühnemann (1952, S. 48) lehnt einen Zusammenhang mit dem Maria-Schlaf-Altar ab, da der Engel nur die Form seines Vorbildes zeige, nicht aber dessen Wirkung, und der Papst die Beweglichkeit von Kuenes Figuren entbehre.

Konstanz, Münster, Thomaschor, Epitaph des Fridericus Soler de Richtemberg, Marienod (Bildindex, Aufnahme-Nr. 74.935):

Der Konstanzer Marienod aus dem Jahr 1460 stehe in der südwestdeutschen Kunstlandschaft ebenso isoliert, wie der Frankfurter Marienaltar. Beide Skulpturengruppen seien mit einem vergleichbaren architektonischen Aufbau versehen, die Anordnung der Skulpturen weiche jedoch voneinander ab, so dass von keiner direkten Abhängigkeit voneinander auszugehen ist. Allerdings besitze das Konstanzer Epitaph eine vergleichbare religiöse Funktion wie der Frankfurter Marienod. Beide würden zudem als Beispiel für einen guten Tod gelten (Überholz 2004, S.

24f.).

Breda, Onze Lieve Vrouwekerk und Grote Kerk, Grabmal Engelbrecht I. von Nassau (gestorben 1443), seiner Ehefrau Johanna van Polanen (gest. 1446), Jan I. von Nassau (gest. 1475), seiner Frau Maria van Loon (gest. 1475) (Bildindex, Objekt-Nr. 20718731):

Das Grabmal des Engelbrecht I. von Nassau und den Maria-Schlaf-Altar verbinden formale Ähnlichkeiten. Es besteht aber keine Vorbildfunktion (Bott 1957, S. 149).

Osnabrück, Johanniskirche, Chor, Apostelstatuen (Bildindex, Objekt-Nr 20688520 bis 20688531):

Als nächste Verwandten zu den Frankfurter Aposteln werden oftmals die Osnabrücker Apostelstatuen bezeichnet, um 1400 datiert (Kühnemann 1952, S. 39). Insbesondere werden Ähnlichkeiten bei den Lippen, den Falten und den Ärmeln hervorgehoben (Kühnemann 1952, S. 40). Gemäß Hilger seien die Osnabrücker und Frankfurter Apostel von den realistischen Tendenzen in den Niederlanden abhängig (Hilger 1961, S. 127). Aber eine direkte Abhängigkeit voneinander ist für ihn fraglich, da die genannten Ähnlichkeiten alleine nicht ausreichen und „handschriftliche“ Züge fehlen würden. Hierbei verweist Hilger auf die abweichende Behandlung der Gewandfalten. Eine gewisse Nähe der Skulpturengruppen zueinander sei aber nicht zu bestreiten. Möglicherweise ist diese Nähe durch die gemeinsame Quelle der Skulpturengruppen, nämlich die Figuren aus Tournai, zu erklären (Hilger 1961, S. 127).

Bernay, Eglise Paroissiale Sainte-Croix, Apostelskulpturen, Langhaus, Querhaus und Chor (Bildindex, Objekt-Nr. 20891606, 20891608, 20891610):

Ausgangspunkt einer weiteren stilistischen Linie bildet der Apostelzyklus in Bernay. In deren Typenfolge steht der Frankfurter Bartholomäus, datiert 1438 und heute in Frankfurt, Historisches Museum. Im Unterschied zu den französischen Figuren ist der Bartholomäus aber blockhaft-zylindrisch gearbeitet. Eine Zwischenstufe zwischen Bernay und Bartholomäus bildet der zu Füßen Marias sitzende Apostel des Maria-Schlaf-Altars. Vergleicht man den Jakob Minor aus Bernay mit dem Frankfurter Johannes, so wird eine Verhärtung der Physiognomie zwischen beiden Gruppen deutlich (Hilger 1961, S. 127).

Köln, St. Andreas, Schlusssteine:

Zwischen den Schlusssteinen und dem rechten Apostel des Maria-Schlaf-Altars sind „Stileigentümlichkeiten“ zu finden (Hilger 1961, S. 128).

Frankfurt, ehemals Kreuzgang, Bartholomäusdom, heute Historisches Museum, Bartholomäusskulptur:

Die Züge des Bartholomäusmeisters, das hohe Jochbein beispielsweise, seien auch noch beim Maria-Schlaf-Altar ersichtlich und auch der Würzburger Marientod zeige verwandte Züge (Pinder 1929, S. 318). Aufgrund der Ähnlichkeiten wurde für beide Werke ein gemeinsamer Künstler angenommen, wobei hauptsächlich auf die Gestaltung der Haare hingewiesen wird (André 1938, S. 177-179).

Entgegen der vielfach beschriebenen Ähnlichkeiten (siehe oben) beschreibt Überholz die Skulpturen der Marien-Gruppe im Vergleich zum heiligen Bartholomäus als blockhaft in Bezug auf ihre Körpergestaltung (Überholz 2004, S. 31).

Miltenberg, heute Frankfurt am Main, Liebighaus, heiliger Antonius (Bildindex, Aufnahme-Nr. LA 4.232/39):

Der Antonius stehe den Aposteln des Marien-Todes noch näher, als der Frankfurter Bartholomäus aus dem Kreuzgang. Alle drei Werke würden aus der Hand desselben Meisters stammen. In Bezug auf Antonius sind hierbei Ähnlichkeiten bei der Gestaltung der Häupter und der Gewänder zu nennen (André 1938, S. 179; ThB 1992, S. 104).

Frankfurt am Main, Deutschordenskirche, Marienskulptur (Bildindex, Aufnahme-Nr. 60.892):

Wie der Frankfurter Bartholomäus, der Miltenberger Antonius und der Maria-Schlaf-Altar stamme auch die Madonna vom selben Meister (André 1938, S. 178; ThB 1992, S. 104). Vergleichbar sei die Madonna mit der verstorbenen Maria des Marien-Todes und, in Bezug auf die Haltung und Gewandanordnung, mit der Pfeilerfigur der heiligen Barbara (André 1938, S. 180).

Frankfurt am Main, Antoniterkirche, Portalrelief (heute Historisches Museum):

Für die Kunst des Meisters des Maria-Schlaf-Altars finden sich keine Vorstufen. Allerdings erinnert das Portalrelief in einzelnen Zügen an den Maria-Schlaf-Altar und seine Figurengruppe (André 1938, S. 191).

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung, Lorcher Kreuztragung, Inv.Nr. 8499, 8574, 8615 (Bildindex, Objekt-Nr. 00054277):

Da die Kreuztragung mit nordfranzösischen-niederländischen Werken zusammenhänge, so Hilger, sei dies ein indirekter Verweis in Bezug auf den Frankfurter Altar in den franco-flämischen Raum (Hilger 1961, S. 14f.).

Madrid, Museo del Prado, Rogier van der Weyden, Kreuzabnahme, Inv.Nr. P02825 (Bildindex, Objekt-Nr. 20141106),

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 534A, Rogier van der Weyden, Mirafloresaltar (Bildindex, Aufnahme-Nr. gggg537a), Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 534B, Rogier van der Weyden, Johannesaltar (Bildindex, Aufnahme-Nr. gg0866z):

André sieht bei der Kreuzabnahme und dem Maria-Schlaf-Altar folgende Ähnlichkeiten: eine geringe Tiefe, eine Bühne mit gedrängten Figuren, eine erstarrte Szene, kultische Repräsentation und Hineinblickenlassen in einen fremden Raum, eine vergleichbare Mischung von „Zuständlichkeit und Bewegung, von Statuarik und malerischer, räumlicher Gruppierung [...], von Schönheitlichkeit und Nüchternheit“, die Gestaltung der Gewandfalten und Hände. Die „Repräsentation des Intimen“, die er beim Maria-Schlaf-Altar feststelle, erkennt er auch beim Mirafloresaltar und dem Berliner Johannesaltar (André 1938, S. 173). Überholz schließt sich dieser These an (Überholz 2004, S. 27).

Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv.Nr. 525B, Jan van Eck, Madonna am Springbrunnen (Bildindex, Aufnahme-Nr. gg0321 045):

Wie der Maria-Schlaf-Altar wirkt die Madonna am Springbrunnen, so André, „trotz der naturalistischen und sehr intimen Gartensituation ganz repräsentativ und statuarisch“ (André 1938, S. 173). Dieselbe „Erstarrung“ finde sich auch bei Stefan Lochner (Köln, Dom, Altar der Stadtpatrone) (Bildindex, Aufnahme-Nr. rba_c000020), den Altartafeln von Konrad Witz in Basel, vermutlich als Heilspiegel-Altar zu identifizieren (AKM), (Basel, St. Leonhard, heute Basel, Kunstmuseum und Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv.Nr. 1701) (Bildindex, Objekt-Nr. 00020432) und den frühen Bildern von Filippo Lippi (André 1938, S. 174).

Kronberg, ev. Pfarrkirche, Marientodaltar (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd484824); Dernbach, Burgkapelle, Beweinungsgruppe (heute Limburg an der Lahn, Staurothek, Domschatz und Diözesanmuseum) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 922.745):

Zwischen beiden Retabeln besteht eine „deutliche Verwandtschaft“ (Wilm 1929, S. 14). Der zweite und dritte Apostel auf der rechten Seite des Frankfurter Maria-Schlaf-Altars würden an die Kronberger Apostel oder die Dernbacher Beweinung erinnern (André 1938, S. 177). Eine Beziehung über das Material, nämlich Ton, wurde oftmals beschrieben (Pinder 1929, S. 156), ist aber, wie Materialanalysen bestätigten abzulehnen (siehe Material/Technik).

Frankfurt am Main, St. Bartholomäusdom Sippenaltar, Predella, Apostelfolge (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 453.866):

In Bezug auf die Datierung der aus Ton gebrannten Apostel in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts bemerkt Wilm „merkwürdige Anklänge“ der Apostelhäupter zu ihren großen Verwandten des Maria-Schlaf-Altars (Wilm 1929, S. 68).

Dettingen, Sakramentshäuschen:

Das Sakramentshäuschen steht dem Maria-Schlaf-Altar stilistisch und sicher zeitlich sehr nahe (André 1938, S. 183).

Aschaffenburg, Epitaph des Johann von Kronberg (Bildindex, Aufnahme-Nr. sskkf10230 19):

Das Epitaph bildet den Stil des Maria-Schlaf-Altars „vereinfachend zum harten, spröden Nebeneinander in der Fläche um“ (André 1938, S. 183).

Hirzenhain, St. Maria, Lettnerfiguren (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd472297):

Die Lettnerfiguren stünden dem Maria-Schlaf-Altar ebenso nahe wie der Würzburger Marientod, allerdings würden auch dieselben Unterschiede bestehen. Der Künstler sei daher als ein Schüler des Meisters des Maria-Schlaf-Altars zu identifizieren (André 1938, S. 202-215).

Der Hirzenhainer Augustinus wurde bei der Ausstellung Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau ausgestellt. Seine Zuschreibung an Kuene wird hier als fraglich betitelt. Er wird als „aufs engste“ verwandt mit den Werken des Meisters des Maria-Schlaf-Altars

beschrieben. Sein Haupt sei den Häuptionern der Frankfurter Apostel auf den ersten Blick sehr ähnlich, jedoch würden auch auffällige Unterschiede bestehen. Der Meister des Hirzenhainer Augustinus habe auch den Würzberger Marientod, die Grabmäler Nikolaus von Buerens und des Erzbischofs Dietrich von Mörs, die Hardenrath-Stifterfiguren und die Kornelius-Statue aus Kornelimünster geschaffen (Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 56f.). Teilweise werden die genannten Werke anderen Künstlern zugeschrieben, siehe im Folgenden.

Ikonographie:

Beim Dortmunder Hochaltar von Konrad von Soest in der Marienkirche (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 923.978) schließen ebenfalls Engel die Augen der verstorbenen Gottesmutter (Kühnemann 1952, S. 40).

Schauspiel:

Der plastische Aufbau des Marientodes erinnere an ein Bühnenschauspiel (Holzherr 1971, S. 37).

Kopienverhältnis:

Während der neugotischen Restaurierung des Maria-Schlaf-Altars 1881 formte der unter der Leitung von Bethune arbeitende Künstler Janssen die Köpfe der Skulpturen ab und überführte sie nach Gent. Dort dienten sie an der von Behtune gegründeten Akademie für Kunsthandwerk als Lehrmaterial (De Weerth 1995, S. 314).

Material:

Steinerne Altarretabel sind zur Entstehungszeit des Maria-Schlaf-Altars in Deutschland selten. Als weitere Beispiele lassen sich der sog. Kargaltar von Hans Multscher von 1433 in Ulm, Münster (Bildindex, Objekt-Nr. 32052238) und der Hochaltar in Landshut, St. Martin und Kastulus von 1424 (Bildindex, Objekt-Nr. 20701547) anführen (André 1938, S. 163, Anm. 1).

Rekonstruktion und Ausführung im Vergleich zu dem Altarretabel aus Kronberg, ev. Pfarrkirche (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd484824):

Aufgrund der fehlenden Flügel, der Beschränkung auf eine nicht wandelbare Bildszene und dem Baldachin, der die Skulpturengruppe überfängt erinnert der Maria-Schlaf-Altar André (1938, S. 163) an Ausstattungsstücke wie Sakramentshäuschen oder Heilige Gräber. Die Pfeilerstatuetten rechnet André (1938, S. 164) nämlich dem Baldachin zu und das Stifterrelief, auf der linken Seitenbrüstung des Altars angebracht, ist nur von der Seite und isoliert einsehbar. Diese „Einheit der Darstellung“ bezeichnet er als „keineswegs gewöhnlich“. Sie gebe der Marientodgruppe eine „erhöhte kultische Bedeutung“ mit dem Anspruch auf Vergegenwärtigung und Repräsentation, der durch den Baldachin noch unterstrichen würde. Aufgrund des Erzählmoments der Bildszene ergänzt André (1938, S. 165) seine vorherige These und betont, dass der Marientod, der in einem vom Baldachin geschaffenen Raum steht, vom Raum des Betrachters abgegrenzt sei und die Bildszene daher in eine „eigene intime Sphäre“ rücke. Diese Vermischung sei, so André (1938, S. 166), ähnlich wie bei Barockaltären und als „Repräsentation des Intimen“ zu bezeichnen. Zur

Herausstreichung seiner These wählt André (1938, S. 167) als Vergleichsbeispiel den Marientodaltar aus Kronberg. Dieses Retabel besitzt keine offene Architektur sondern einen Schrein mit schließbaren Flügeln, einen geschlossenen Bildraum in dem die Skulpturen nicht gestaffelt und gedrängt untergebracht sind wie beim Frankfurter Altar, sondern einzeln und in lockeren Gruppen. Die Kronberger Maria stirbt und die Frankfurter Maria wird im Tod verehrt. Die fortschrittlichen Stilmerkmale seien in Kronberg weniger krass als im Frankfurt aber auch „natürlicher, selbstverständlicher und reiner“. Die Kronberger Erzählung ist in Frankfurt „zum Zustand erstarrt“, was André (1938, S. 168-171) ausführlich beschreibt. Die Frankfurter Baldachinfigürchen seien hingegen viel lebendiger gestaltet als die Marientodgruppe (André 1938, S. 171). Des Weiteren betont André (1938, S. 172), dass in Kronberg der Empfang der Seele durch Christus am Totenbett dargestellt sei, während Christus in Frankfurt fehlt und Maria direkt von Gottvater, dargestellt als Greis mit wallendem Bart, in den Himmel aufgenommen würde.

Ikongraphische Entwicklung der Marientoddarstellung:

Überholz vollzieht anhand ausgewählter Bildbeispiele einen kurzen Überblick über die Entwicklung der Marientoddarstellung und setzt hier mit der aufkommenden Marienverehrung in Byzanz und der Übernahme der Verehrung im Westen im 6. Jahrhundert ein. Sie betont hierbei, dass die frühen Darstellungen neben der Entschlafung der Gottesmutter auch ihre Aufnahme in den Himmel zeigen. Der Schwerpunkt der Szenen läge aber immer auf der Aufnahme Mariens in den Himmel. Als Beispiel benennt sie die Bildszenen in einem Troparium und Sequentarium aus dem 10. Jahrhundert (Bamberg), im Perikopenbuch Heinrichs II. von 1007 oder 1012 (München, Bayerische Staatsbibliothek, Inv.Nr. Cod. lat. 4452) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 101.999) sowie einem westfälischen oder niederrheinischen Perikopenbuch aus der Zeit um 1150 (Paris). Plastische Beispiele zieht Überholz aus der Portalplastik heran, allerdings welche, die die Marienkrönung zeigen, und auch gemalte Beispiele – Marientod der sog. Goldenen Tafel (heute Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inventar-Nr. WM XXIII, 27) (Bildindex, Aufnahme-Nr. B 4.576/9), Marientod von Konrad von Soest (Dortmund, St. Maria) (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 923.978), Marientod des Meisters des Erfurter Regler-Altars (München, Alte Pinakothek), Marientod des Meisters des Sterzinger Altars (Sterzing, Stadtmuseum Sterzing und Multscher Museum) (Bildindex, Aufnahme-Nr. C 512.236), Marientod des Albrechtmeisters (Klosterneuburg, Stiftsgalerie) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 65.717) – werden von ihr genannt. Hierbei liege der Schwerpunkt im Gegensatz zur Buchmalerei auf der Trauer und dem Tod Mariens, so dass der Maria-Schlaf-Altar durchaus in der westlichen Tradition der Marientoddarstellungen stehe (Überholz 2004, S. 14-18).

Engel:

Die starke Betonung des Engelmotives am Maria-Schlaf-Altar sei durch die Abwesenheit Christi zu erklären. Bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts setze in der französischen Kunst die Tendenz ein, bei Christi Abwesenheit die Engel stärker beim Marientod hervortreten zu lassen. Als Beispiel werden zwei

Objekte angeführt: eine Elfenbeintafel aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Paris, Musée du Cluny), auf der ein herbeifliegender Engel anstelle von Christus Maria die Augen schließt und ein Diptychon aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (Lyon, Museum), wo die tote Muttergottes von vielen kleinen Engeln zum Himmel getragen wird (Holzherr 1971, S. 63; Überholz 2004, S. 47). Auch wurden noch Vergleiche mit gemalten Tafeln vorgenommen, worauf wie bei der Frankfurter Skulpturengruppe die Augen der toten Maria von Engeln geschlossen werden. Zu nennen sind der Marien Tod von Konrad von Soest (Dortmund, St. Maria) sowie eine Marien Toddarstellung aus dem Stundenbuch des Duc de Berry (Brüssel, Bibliothèque Royale Albert Ier) (Holzherr 1971, S. 63; Überholz 2004, S. 48f.).

Relief:

Das Relief des Maria-Schlaf-Altars besitzt Ähnlichkeiten mit zwei Reliefdarstellungen, wobei es sich bei der ersten um das Relief der Anbetung der heiligen drei Könige handelt, das Madern Gerthener und der Zeit zwischen 1420 und 1425 zugeschrieben wird (Frankfurt, Liebfrauenkirche, Südportal, Tympanon) (Bildindex, Aufnahme-Nr. 60.880). Die Haar- und Kopfgestaltung innerhalb des Königreliefs weist Ähnlichkeiten mit jener des Maria-Schlaf-Altars auf. Aber eine Zuschreibung des Reliefs an Gerthener lasse dies dennoch nicht zu. Auffällig sei dennoch, dass das Grabmal des Stadtschultheißen Siegfried von Marburg zum Paradies (Frankfurt am Main, Nikolaikirche), das ebenfalls Gerthener zugeschrieben wird, ein Wolkenband besitzt, das auffallend ähnlich zu jenem des Maria-Schlaf-Altars ist (Überholz 2004, S. 57-59). Das zweite Relief ist das Grabmal Ludwig des Bärtigen, von Hans Multscher geschaffen (heute München, Bayerisches Nationalmuseum) (Bildindex, Objekt-Nr. 20367250). Hier seien als Ähnlichkeiten die Figurengestaltung und die räumliche Auffassung zu nennen. Erstere verbinde die Frankfurter und Münchner Engelsgestalten auch mit einem fast zeitgleichen Werk aus Tournai (Tournai, Musée des Beaux-Arts de Tournai), dem Grabrelief des Robert de Quinghien (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.201.533). Zu nennen seien hier vor allem die Gestaltung der Häupter und Haare. Die Frankfurter und Münchner Engeln tragen auch identische Gewänder mit Gürteln, wobei sich die Faltenwürfe durchaus qualitativ unterscheiden. Ähnlichkeiten bestehen auch bei den Flügeln, wobei hierbei von Überholz wieder auf das Tournai Werk verwiesen wird, das ebenfalls diese naturalistisch wiedergegebenen Flügel zeigt. Ein weiteres gemeinsames Motiv, das in Frankfurt und München auftrete, sei der in den Nacken gelegte Kopf. In Bezug auf die räumliche Auffassung sei der Umgang mit der Flächenaufteilung zu nennen und die Herausarbeitung der einen Schulter Ludwigs, aber das „Verschlucken“ seiner zweiten Schulter, das auch beim Frankfurter Gottervater aufzufinden sei (Überholz 2004, S. 59-62).

In Bezug auf das Relief, aber auch bei den Skulpturen, seien zudem ulmische Merkmale aufzufinden. So wirkt Martin vom Freipfeiler in Ulm, Münster, Portalvorhalle aus der Zeit um 1420 wie das „große Vorbild“ der kleinen Frankfurter Pfeilerfigürchen (Überholz 2004, S. 62). Auch die Davidskulptur in Ulm, Münster, Sakramentshaus erinnert stark an die Gesichter der Frankfurter Apostel (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.555.642). Dennoch könne das Relief des Maria-Schlaf-Altars nicht Multscher zugeschrieben

werden (Überholz 2004, S. 63).

Werke Michael Kurtzes:

Neben dem Maria-Schlaf-Altar wurde Michael Kurtze auch der Bartholomäus von 1438 zugeschrieben, der über der Tür des Kreuzganges angebracht war und sich in Frankfurt, Historisches Museum befindet (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.272.390) (Zülch 1935, S. 101).

Werke Erhart Küngs:

Der Maria-Schlaf-Altar ist stilistisch mit dem Werk Erhart Küngs verwandt. Es ist denkbar, dass Küng in Frankfurt im Rahmen seiner Wanderschaft vorbeikam und dort vom Meister des Maria-Schlaf-Altars geschult wurde – allerdings weniger bezüglich der Marienodgruppe, sondern vielmehr in Bezug auf die Pfeilerfigürchen (Sladeczek 1990, S. 103). Wie die Skulpturen Küngs in Bern am Hauptportal des Münsters (Bildindex, Objektnummer 20831141) besitzen die Pfeilerfigürchen einen verschobenen Kontrapost, sind kubisch geschlossen und mit zierlichen Händen ausgestattet. Die Frankfurter Statuetten scheinen sogar wie „Vorläufer“ der Berner Portaljungfrauen (Sladeczek 1990, S. 104).

Werke Konrad Kuenes:

In Zusammenhang mit der möglichen Autorenschaft des Frankfurter Retabels von Konrad Kuene, wurden auch Frühwerke des Meisters diskutiert. So soll die Skulpturengruppe des Marienodes in Würzburg, St. Kilian, Krypta (Bildindex, Objekt-Nr. 20788948) ebenfalls von ihm stammen (André 1938, S. 278, Nr. 1). Die Marienodgruppe lasse Eindrücke des burgundischen Stils von Claes Sluter erahnen und gebe zugleich die Kopftypen der Frankfurter Skulpturen wieder (Paatz 1967, S. 44). Oftmals wird dieser Zusammenhang der Marienodgruppen aber abgelehnt (Kühnemann 1952, S. 47), da es schwer falle, „von hier aus eine Verbindung zu späteren Figuren zu finden (Appel 1938, S. 96). Die vier aus weißem Sandstein gefertigten Hirzenhainer Lettnerfiguren – Maria, Petrus, Paulus und Augustinus – aus der Kirche St. Maria (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd472297) sollen ebenfalls mit dem Maria-Schlaf-Altar zusammenhängen (André 1938, S. 278, Nr. 3; Appel 1938, S. 107f.; Paatz 1967, S. 44) und wie dieser Knitterfalten von südniederländischer Art besitzen (Paatz 1967, S. 44). Die vier Skulpturen wurden vermutlich von Köln nach Hirzenhain transportiert und nicht vor Ort gefertigt, denn der Lettner mit den Medaillons, die Appel nicht Kuene zuschreibt, besteht aus rotem Sandstein (Appel 1938, S. 107). Auch eine zweite, größere Marienfigur scheint der Werkstatt Kuenes anzugehören (Bildindex, Objekt-Nr. 20660966) (Appel 1928, S. 107). Der Beweis wird stilistisch geführt, denn der Hirzenhainer Paulus sei verwandt mit dem Greisenkopf des knienden Königs vom Dietrich-von-Mörs-Denkmal (siehe unten) und der Hirzenhainer Augustinus mit der Dempener Bischofsstatuette (siehe unten). Der Hirzenhainer Petrus wiederum verweist auf den Petrus des Maria-Schlaf-Altars, der Kuenes Abhängigkeit vom Meister des Frankfurter Retabels aufzeigt (Appel 1938, S. 108). Mit den Hirzenhainer Skulpturen sollen wiederum weitere Frankfurter Skulpturen in Zusammenhang stehen, nämlich die Figuren der Frankfurter

Dompatrone Bartholomäus (Bildindex, Objekt-Nr. 20426844) und Karl des Großen (Bildindex, Objekt-Nr. 20426842) im Chor, das Heilige Grab im südlichen Schiff (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd468338) (Paatz 1967, S. 44) sowie zwei Rundfiguren von anderer Hand, die als der Apostel Bartholomäus aus dem Frankfurter Dom, heute Historisches Museum Frankfurt (Appel 1938, S. 96; Paatz 1967, S. 44) und die Madonna zu Königstein im Taunus, St. Maria (Bildindex, Objekt-Nr. 20319905) identifiziert werden (Paatz 1967, S. 44). Der künstlerische Zusammenhang von Maria-Schlaf-Altar und Hirzenhainer Lettnerfiguren wird aber anderweitig oftmals abgelehnt (Kühnemann 1952, S. 47). Angeführt werden auch eine Antoniuskulptur aus Miltenberg, heute in Frankfurt, Liebighaus (Appel 1938, S. 96), die Muttergottes in der Deutschordenskirche St. Maria in Frankfurt (Bildindex, Aufnahme-Nr. 60.892) (Appel 1938, S. 96) und die Aachener Chorpfeilerapostel im Dom (Bildindex, Objekt-Nr. 20300118 bis 20300131) (Appel 1938, S. 96).

Während seiner Zeit in Köln soll Konrad Kuene, der zweitweise als Bildhauer des Maria-Schlaf-Altars galt, weitere Werke geschaffen haben: So wird ihm das Epitaph des Dombaumeisters Nikolaus von Bueren, gestorben 1445, ursprünglich in Köln, Dom, heute fragmentiert in Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Inv.Nr. K 6 268-71 (Bildindex, Objekt-Nr. 05723741) (Isphording 1912, S. 97-99; André 1938, S. 215-230, 279f., Nr. 4; Appel 1938, S. 98-106; Kühnemann 1952, S. 45; Paatz 1967, S. 45) zugeschrieben. Die Anordnung der Epitaphfiguren lässt sich nicht mehr komplett rekonstruieren, da vergleichbare Beispiele fehlen (Appel 1938, S. 98). Die vier erhaltenen Skulpturen der Handwerker werden in der frühen Forschungsliteratur als Mitglieder der Kölner Dombauhütte gedeutet (Appel 1938, S. 99-102). Später wurde auch eine Identifizierung als die „Vier Gekrönten“ in Betracht gezogen, wobei Appel zahlreiche Bildspiele anführte, die die heiligen Handwerker ebenfalls ohne Nimben zeigt. Schlussendlich zieht er die Möglichkeit in Betracht, dass die Skulpturen die vier Heiligen darstellen und zusätzlich in Tracht und Bildnis an Mitglieder der Kölner Dombauhütte erinnern (Appel 1938, S. 102-104). Dem Stil nach ist das Epitaph ein Frühwerk Kuenes und lässt sich ihm aufgrund der großen Ähnlichkeiten mit dem Sakramentshäuschen in Kempten zuschreiben (Appel 1938, S. 104). Und auch die Baldachinfigürchen des Frankfurter Maria-Schlaf-Altars scheinen wichtige stilistische Voraussetzungen für das Kölner Epitaph zu bieten (Appel 1938, S. 105). Die Ähnlichkeit der Kölner Statuetten mit den Frankfurter Pfeilerfigürchen wurde auch anderweitig betont (Sladeczek 1990, S. 105), wobei oftmals auch entschieden auf die unterschiedlichen Künstler der Figuren hingewiesen wurde (André 1938, S. 219f.). Des Weiteren ist das Grabmal des Erzbischofs Dietrich II. von Mörs zu nennen, 1460 errichtet und bis heute im Kölner Dom (Bildindex, Objekt-Nr. 05031808) (Isphording 1912, S. 99-103; André 1938, S. 221-227, 279, Nr. 9; Appel 1938, S. 108-115; Kühnemann 1952, S. 42; Paatz 1967, S. 45). Der „Altarstil“ des Epitaphs sei in der Anordnung seiner Skulpturen begründet, die sich auch bei den mittelrheinischen Marienodgruppen von den Altartabellen in Kronberg, ev. Pfarrkirche (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd484824) (Appel 1938, S. 110) und Frankfurt (Appel 1938, S. 110; Kühnemann 1952, S. 42) sowie dem Würzburger Marienod, der vermutlich nie ein architektonisches Gehäuse besaß, findet (Appel 1938, S. 110).

Das Sakramentshäuschen in Kempen, St. Mariä Geburt von 1461-62 (Bildindex, Objekt-Nr. 20643416) stammt ebenfalls aus der Hand Kuenes (Isphording 1912, S. 105f.; André 1938, S. 234f., 279, Nr. 10; Appel 1938, S. 115-118; Paatz 1967, S. 44), was urkundlich überliefert ist. Kuene fertigte das Sakramentshäuschen in Köln und lieferte es nach Kempen aus (Appel 1938, S. 115). Die Skulpturen des Sakramentshauses schlagen eine stilistische Brücke zu den Figuren des Büren-Epitaphs und des Mörs-Grabmals, auch in Bezug auf Gesichts- und Gewandbehandlung und Proportionen (Appel 1938, S. 116). Ein weiteres Sakramentshäuschen, das Kuene um 1465 fertigte, befindet sich in Köln, Dom, Sakramentskapelle (Bildindex, Aufnahme-Nr. 05066718) (André 1938, S. 228f., 279, Nr. 6; Appel 1938, S. 120-122). Mit dem Maria-Schlaf-Altar hat das Sakramentshäuschen die Form des sog. „Eselsrücken“ gemein. Die kleinen Figuren wiederum stehen der Hardenrathskulptur nahe (Appel 1938, S. 122). Auch die Verkündigungsgruppe aus St. Kunibert in Köln (Bildindex, Objekt-Nr. 05061535) soll von der Hand des Meisters stammen, ebenso eine Pietà in derselben Kirche (vermutlich Bildindex, Aufnahme-Nr. 21.727) und eine Maria sowie eine Figur des Christophorus in Köln, St. Kapitol (Bildindex, Aufnahme-Nr. 11.814) (Appel 1938, S. 96; zum Christophorus André 1938, S. 232, 280, Nr. 11). Auch die Stifterfiguren in Köln, St. Kapitol von Johannes Hardenrath (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 077 290) und seiner Frau Sibilla Schlößgen (Bildindex, Aufnahme-Nr. RBA 077 291) sind aufgrund des Stiles Kuene zuzuordnen (Isphording 1912, S. 104f.; André 1938, S. 231f., 280, Nr. 12; Appel 1938, S. 118f.). Zuletzt ist die Statue des heiligen Kornelius in Kornelimünster, St. Kornelius zu nennen (André 1938, S. 232-234, 279, Nr. 8; Appel 1938, S. 122-125), wobei hauptsächlich die Sockelplastik auf die Fertigung durch Kuene hinweist (Appel 1938, S. 122f.). Aber auch die Statue des heiligen Papstes steht mit den Kirchenväterfiguren des Kölner Sakramentshauses in Verbindung (Appel 1938, S. 124). Isphording lehnte die Zuschreibung an Kuene jedoch ab (Isphording 1912, S. 109). Die Grabfigur des Friedrich IV. von Mörs in Köln, St. Pantaleon und das Fragment einer Johannis-Baptist-Statue in Köln, Diözesanmuseum werden ebenfalls Kuene zugeschrieben (André 1938, S. 229f., 279, Nr. 7, 9).

Werke, die Konrad Kuyn nahe stehen:

Konrad Kuyn stehe auch eine Johannes-Baptista-Figur nahe, heute Köln, Diözesanmuseum. Auffällig seien zwar Stilunterschiede zu den Werken Kuyns, aber durch die Verbindung der Statue zu Slutters Johannes mit dem Widderkopf, stehe ihm die Figur dennoch nahe (Kühnemann 1952, S. 46).

Werke des Meisters des Maria-Schlaf-Altars:

Dem Meister wird ebenfalls die Muttergottes in der Deutschordenskirche St. Maria in Frankfurt (Bildindex, Aufnahme-Nr. 60.892) zugeschrieben (André 1938, S. 277, Nr. 4; Hilger 1961, S. 128; Dehio Hessen 1966, S. 223; Dehio Hessen II 2008, S. 251). Sie besitzt zudem Ähnlichkeiten mit dem Frankfurter Bartholomäus von 1438, wobei hier die Betonung des Spielbeines zu nennen ist, bei Bartholomäus durch dessen Haut, bei Maria durch das Kind auf ihrem Arm (André 1938, S. 276, Nr. 1; Hilger 1961, S. 128). Die Eichenholzmadonna aus Köln, Schnütgenmuseum (Hilger 1961, Abb. 136) nimmt den Aufbau

	<p>der Frankfurter Madonna vorweg (Hilger 1961, S. 128). Auch die Muttergottes in Königstein (Bildindex, Aufnahme-Nr. 1.582.748) (André 1938, S. 182f., S. 277, Nr. 5; ThB 1992, S. 104; Dehio Hessen 1966, S. 223; Dehio, Hessen II 2008, S. 251). und nicht näher benannte Werke in Köln sollen von der Hand des Meisters stammen (Dehio Hessen 1966, S. 223; Dehio, Hessen II, S. 251). De Weerth (1999, S. 96) versteht unter diesen Kölner Werken jene von Konrad Kuene und fügt noch die Chorpfeilerapostel aus dem Dom in Aachen (Bildindex, Objekt-Nr. 20300118 bis 20300131) und die Lettnerfiguren aus Hirzenhain, St. Maria (Bildindex, Aufnahme-Nr. fmd472297) hinzu (De Weerth 1999, S. 96). Auch die Verkündigungsgruppe aus St. Kunibert in Köln (Bildindex, Objekt-Nr. 05061535) soll von der Hand des Meisters des Maria-Schlaf-Altars stammen, ebenso eine Pietà in derselben Kirche (vermutlich Bildindex, Aufnahme-Nr. 21.727) und eine Maria in Köln, St. Kapitol (Bildindex, Aufnahme-Nr. 11.814) (André 1938, S. 186-189, S. 277, Nr. 6, 7). Zu nennen sind des Weiteren eine Antoniuskulptur aus Miltenberg, heute Frankfurt am Main, Liebieghaus (André 1938, S. 277, Nr. 2) und eine Pietà aus Köln, St. Kunibert (André 1938, S. 278, Nr. 8). Die Werke des Meisters seien leicht in eine zeitliche Ordnung zu bringen, da der Maria-Schlaf-Altar und die Kölner Verkündigung datiert seien und für den Frankfurter Bartholomäus ein terminus ante quem zu ermitteln sei: die Aachener Apostel, der Frankfurter Bartholomäus im Kreuzgang, der Miltenberger Antonius, der Frankfurter Maria-Schlaf-Altar, die Frankfurter Madonna in der Deutschordenskirche, die Königsteiner Madonna, die Madonna in Köln, St. Maria im Kapitol, die Verkündigungsgruppe in Köln, St. Kunibert und abschließend die Pietà in Köln, St. Kunibert (André 1938, S. 189-191).</p> <p><u>Schulwerke des Meisters des Maria-Schlaf-Altars:</u> Als Schulwerke des Meisters werden das Epitaph des Johann von Neuenhain, genannt Reiffenberg, und seiner Frau Alheit von Bonstehe bezeichnet, ehemals in der Frankfurter Peterskirche, heute in der Karmeliterkirche, nach 1439 entstanden. Die Komposition des Epitaphs ist von dem Stifterrelief des Maria-Schlaf-Altars übernommen. Das zweite Schulwerk ist ebenfalls ein Epitaph und zeigt den verstorbenen Johann Rorbach, das dieser kurz vor seinem Tod 1458 anfertigen ließ. Es befindet sich in der Frankfurter Dominikanerkirche. Trotz des zeitlichen Unterschieds sei auch hier die Schule des Meisters noch ersichtlich (André 1938, S. 181).</p>
Provenienz	
Nachmittelalterlicher Gebrauch	<p>Im Rahmen der Barockisierung des Domes im Jahr 1704 wurde der Altarbaldachin des Retabels blau und silbern übermalt. Ob die Figuren ebenfalls gefasst wurden ist unklar. Allerdings wurde während der Regotisierung der Kirche in den Jahren 1855 bis 1857 das gesamte Retabel 1856 von dem Bildhauer Johann Baptist Winterstein und dem Dekorationsmaler Johannes Mössinger komplett restauriert und neu gefasst (Römer-Büchner 1857, S. 40; Gwinner 1862, S. 478; Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden 1880, S. 131; Kaufmann 1922, S. 113; De Weerth 1999, S. 97). 1881 wurden die Kapelle und der Altar mit neugotischer Schablonenmalerei erneut dem Zeitgeist im Kirchenraum angepasst (De Weerth 1999, S. 97).</p>

	<p>1736 wurde ein Taufstein in der Kapelle installiert. Die Kapelle wurde ab diesem Zeitpunkt als Taufkapelle genutzt, verlor diese Funktion jedoch wieder, als der Taufstein aus der Kapelle entfernt wurde (Römer-Büchner 1857, S. 41). Während der Nutzung des Taufsteins wurde die Kapelle als Taufchörchen bezeichnet (Hüsgen 1780, S. 243; Kaufmann 1922, S. 113).</p> <p>Während des Zweiten Weltkrieges wurde das Retabel zu seinem Schutz mit Mauern verdeckt. Diese waren 1950 noch erhalten (Kramer/Lerner 1950, S. 177, Nr. 24).</p>
<p>Erhaltungszustand / Restaurierung</p>	<p><u>Erhaltungszustand:</u> Die originale spätgotische Fassung des Retabels hat sich weder erhalten, noch ist sie feststellbar. Dieser Befund ist auch auf die Wand- und Gewölbemalerei der Kapelle zu übertragen (De Weerth 1995, S. 310). Vor seiner Überarbeitung 1881 war der Maria-Schlaf-Altar „so verschmiert gewesen, daß das Ganze zum Klotze zurückzuführen sei.“ (De Weerth 1995, S. 314; hier insbesondere Brief Steinles an Bethune vom 26. Juni 1881, Archiv Bethune).</p> <p><u>Restaurierung:</u> Im Rahmen der Barockisierung des Domes im Jahr 1704 wurde der Altarbaldachin des Retabels blau und silbern übermalt. Ob die Figuren ebenfalls gefasst wurden ist unklar (De Weerth 1999, S. 97; Überholz 2004, S. 28). Dies ist jedoch eher unwahrscheinlich, da der Kirchenraum 1704 geweißelt wurde und die Marienkapelle selbst den Stiftsherren nur noch als Durchgangsraum diente. Zudem ist sie neben der vertraglich geregelten Neufassung des Zierrates nicht erwähnt (De Weerth 1995, S. 310f., hier insbesondere der Vertrag des Kapitels mit den Weißbindern vom 16.5.1704, StAF Barth. Stift, Urkunden, Nr. 2038). Allerdings wurde während der Regotisierung der Kirche in den Jahren 1855 bis 1857 das gesamte Retabel 1856 von dem Bildhauer Johann Baptist Winterstein und dem Dekorationsmaler Johannes Mössing komplett restauriert und neu gefasst. Auch die Vergoldung wurde erneuert (Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 222; Wolff 1892, S. 107; Kaufmann 1922, S. 113; Dehio/Gall 1961, S. 8; Dehio Hessen 1966, S. 223; Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 174; Hoheisel 1978, S. 88; ausführlich bei De Weerth 1999, S. 97, 312; Überholz 2004, S. 28; Dehio Hessen II 2008, S. 250). Die genauen Arbeiten und deren Umfang sind jedoch unbekannt. Die Marienkapelle erhielt im Zuge der Arbeiten einen grau-grünen Anstrich (De Weerth 1995, S. 312). Nach dem Dombrand 1867 (Mäckler 1953, S. 10) war auch die Marienkapelle mit dem Maria-Schlaf-Altar in Mitleidenschaft gezogen. Daher schuf man nun ein „kleines spät-neugotisches Gesamtkunstwerk mit der Kapelle“ (De Weerth 1995, S. 310, 314; Überholz 2004, S. 28). 1881 wurden die Kapelle und der Altar mit neugotischer Schablonenmalerei erneut dem Zeitgeist im Kirchenraum angepasst (De Weerth 1999, S. 97). Hierbei wurde das Retabel auch restauriert (Dehio/Gall 1961, S. 8; Dehio Hessen 1966, S. 223; Hoheisel 1978, S. 88; Dehio Hessen II 2008, S. 250; Überholz 2004, S. 28). Die Leitung der Arbeiten oblag dem belgischen Baron Jean de Bethune (Wolff 1892, S. 107; Kaufmann 1922, S. 113; Kloft 1994, S. 22; De Weerth 1995, S. 314; Überholz 2004, S. 28). Er leitete seinen Schüler Theodor Jannses aus Gent an, beriet und überwachte ihn bei der Ausführung der Arbeiten in Frankfurt vor</p>

	<p>Ort (De Weerth 1995, S. 314). Erwähnenswert ist hierbei, dass Bethune die Kapelle und den Altar farblich in Beziehung zu einander setzte. Vermutlich erfolgte hierbei auch die Neufassung der Altarrückwand mit einer Tapete, die vergoldete Rhomben mit bourbonischen Lilien zeigt – eine typische Hintergrundfolie neugotischer Künstler in Belgien. Die Neugestaltung war ein Geschenk der Frankfurter Domgemeinde an den Stadtpfarrer E. F. A. Münzenberger zu dessen Priesterjubiläum 1881. Getragen wurden die Maßnahmen seit 1869 von der Frankfurter Bürgerinitiative des Dombauvereins (De Weerth 1995, S. 314; Überholz 2004, S. 29). Bott gibt an, dass während des 19. Jahrhunderts der Altar mit Ölfarbe angestrichen wurde (Bott 1957, S. 151). Bei welcher nachweislichen Restaurierung dieser Anstrich erfolgte gibt sie nicht an (AKM). 1974 bis 1975 wurde das Retabel von Restaurator Friedrich Leonhardi restauriert. Dabei fanden chemische Säuberungsmittel keine Anwendung, stattdessen wurden Schmutzfilm und Farbschichten sorgsam abgetragen (Hoheisel 1978, S. 88). Nachdem das Objekt von „alten Restaurierungsfehlern“ befreit war, wurde es von Leonhardi „wiederhergestellt“ (Kinkel 1986, S. 80). In den Jahren 1991 bis 1993 wurde der Dom restauriert. Die frühen Malschichten wurden dabei nicht untersucht, da keine Zerstörung der neugotischen Fassung erwünscht war (De Weerth 1999, S. 97). Daher wurde 1992 in der Kapelle die Raumfassung des 19. Jahrhunderts freigelegt (Dehio Hessen II 2008, S. 250). Dies zeigt sich insbesondere bei den erhaltenen Buchinschriften (siehe Inschriften) und den Mustern der Gewand- und Deckenstoffe (De Weerth 1999, S. 97).</p>
Besonderheiten	<p><u>Alter, Größe:</u> Älteste erhaltene deutsche Monumentalgruppe eines Marientodes (Bott 1957, S. 149; Beck/Bredekamp 1975, Nr. 106, S. 174; De Weerth 1995, S. 310) und ein Unikum der mittelalterlichen Altarkunst (Bott 1957, S. 148).</p> <p><u>Zusammenspiel von Vollplastik und Relief:</u> Das Zusammenspiel von vollplastischer Marientodgruppe und der als Relief gestalteten Aufnahme Mariens in den Himmel ist laut Überholz spannungsgeladen (Überholz 2004, S. 32-46). Sowohl die Plastiken als auch das Relief würden „malerisch“ wirken und „ihrer dritten Dimension“ beraubt (Überholz 2004, S. 32). Das Relief sei zudem der Darstellung des Todes „formal untergeordnet und von dieser separiert“ (Überholz 2004, S. 37). Aufgrund seines Herauswachsens aus der Altarrückwand und seiner exponierten Darstellung vor dem Goldgrund scheint es eine zeitliche Komponente erhalten zu haben und damit zeitgebunden und realistisch zu sein. Dies würde auch durch die Figur des aufblickenden Apostels, vermutlich Thomas, betont werden (Überholz 2004, S. 40). Des Weiteren stehe auch der aufblickende Jünger Johannes aufgrund seines nach oben gerichteten Blickes in Kontakt zum Relief der Himmelsaufnahme (Überholz 2004, S. 43). Dieses Aufblicken habe eine Parallele in den Darstellungen der Himmelfahrt Christi (Überholz 2004, S. 45). Für den Betrachter werde dieses Wechselspiel von Relief und Vollplastik aber erst am Ende einer Reihe von Verweisen ersichtlich. So sehe er sich zunächst die Marientodgruppe an, wobei die Skulpturen aufeinander verweisen würden und der Blick des Betrachters so von Skulptur zu Skulptur gleite. Erst durch</p>

	<p>Thomas werde der Blick des Betrachters zum Relief geführt (Überholz 2004, S. 46).</p> <p><u>Art der Ausführung:</u> Die Art der Ausführung sei für die Zeit „merkwürdig“. Zum einen sei es besonders, dass der ausführende Meister reaktionär auf die Neuerungen seiner Zeit reagiert zu haben scheine, zum anderen unverständlich, weshalb der Auftrag zur Ausführung des Retabels an einen Steinmetz und nicht einen Holzschnitzer ging, wo hölzerne Flügelretabel üblich waren und monumentale steinerne Altaraufsätze nicht (André 1938, S. 172).</p>
Sonstiges	
Quellen	<p>Frankfurt, Domarchiv, Weiheurkunde (zit. bei De Weerth 1999, S. 97)</p> <p>Frankfurt, Stadtarchiv, IfS, Minor Währschaften II /1432-1434, fol. 100r; IfS, Fichard, Geschlechter Nr. 328 (Werstatt), Nr. 260 (Schelm); Zeichnung Baldachin ohne Figurengruppe von Carl Theodor Reiffenstein: Hist. Mus., Graphische Sammlung, Nr. 493</p>
Sekundärliteratur	<p>André, Gustav: Konrad Kuene und der Meister des Frankfurter Marienschlafaltars, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 11 (1938), S. 159-280</p> <p>Appel, Heinrich: Die Bildwerke des Kölner Dombaumeisters Konrad Kuyn (Gest. 1469), in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 10 (1938), S. 91-131</p> <p>Baudenkmäler im Regierungsbezirk Wiesbaden 1880, S. 131</p> <p>Beck/Bredenkamp 1975, Nr. 106, S. 174-175</p> <p>Borger-Keweloh, Nicola: Die mittelalterlichen Dome im 19. Jahrhundert, München 1986, S. 123-126</p> <p>Bott, Barbara: Gotische Plastik in Frankfurt. Ein Beitrag zur Geschichte der mittelrheinischen Skulptur (1300-1450), Frankfurt am Main 1957 [Dissertation Frankfurt 1957], S. 147-157</p> <p>Crone, Marie-Luise; Kloft, Matthias; Hefele, Gabriel: Limburg. Geschichte eines Bistums. Bd. 5: Die Domkirchen: Bischofskirche Limburg, Kaiserdom Frankfurt, Simultankirche Wetzlar, Straßburg 1994, S. 18-36</p> <p>Dehio Hessen 1966, S. 223</p> <p>Dehio Hessen II 2008, S. 250f.</p> <p>Dehio, Georg; Gall, Ernst: Südliches Hessen [Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler], München und Berlin 1961, S. 8</p> <p>Dehio, Georg: Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 2: Das späte Mittelalter von Rudolf von Habsburg bis zu Maximilian I.. Die Kunst der Gotik, Berlin 1930, S. 189</p> <p>De Weerth, Elsbeth: Die neugotische Restaurierung der Maria-Schlaf-Kapelle im Frankfurter Dom, in: Archiv für mittelrheinische</p>

Kirchengeschichte, Bd. 47 (1995), S. 309-319

De Weerth, Elsbeth: Die Ausstattung des Frankfurter Domes, Frankfurt am Main 1999, Nr. E/6, S. 91-98

Füssli, Wilhelm: Die wichtigsten Städte am Mittel- und Niederrhein im deutschen Gebiet, mit Bezug auf alte und neue Werke der Architektur, Sculptur und Malerei über rheinische Kunst, enthaltend Schilderungen von Mainz, Wiesbaden, Frankfurt, Coblenz, Bonn, Cöln, Aachen und Düsseldorf, Zürich 1843, S. 15, 86, Anm. 2, 103

Grotefend, Hermann (Hg.); Froning, Richard (Bearb.): Frankfurter Chroniken und annalistische Aufzeichnungen des Mittelalters [Quellen zur Frankfurter Geschichte, Bd. 1], Frankfurt am Main 1884, S. 170

Gwinner, Philipp Friedrich: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt am Main 1862, S. 478f., 531, 567f., Anm. 15

Hilger, Hans Peter: Der Skulpturenzyklus im Chor des Aachener Domes. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Rhein-Maas-Gebietes [Die Kunstdenkmäler des Rheinlands, Beiheft Nr. 8], Essen 1961, S. 14f., 125-130

Hoheisel, Erwin: Die Altäre des Frankfurter Kaiserdoms. Ewiges Denkmal für Franz August Münzenberger, in: Almanach. Jahrbuch für das Bistum Limburg, Bd. 78 (1978), S. 82-89.

Holzherr, Gertrud: Die Darstellung des Marientodes im Spätmittelalter, Konstanz 1971 [Dissertation Tübingen 1968], S. 37-63

Hootz, Reinhardt: Deutsche Kunstdenkmäler. Ein Bildhandbuch. Hessen, München 1964, S. 367

<http://www.hymnarium.de/hymni-breviarii/antiphonen/49-salve-regina> (eingesehen am 7.4.2015)

Hüsgen, Heinrich Sebastian: Nachrichten von Franckfurter Künstlern und Kunst-Sachen enthaltend das Leben und die Wercke, aller hiesigen Mahler, Bildhauer, Kupfer- u. Pettschier-Stecher, Edelstein-Schneider und Kunst-Gieser. Nebst einem Anhang von allem was in öffentlichen und Privat-Gebäuden, merckwürdiges von Kunst-Sachen zu sehen ist, Frankfurt am Main 1780, S. 243

Isphording, Otto: Zur Kölner Plastik des 15. Jahrhunderts, Bonn 1912, S. 97-109

Kaufmann, Carl Maria: Der Frankfurter Kaiserdom. Seine Denkmäler und seine Geschichte. Ein Wegweiser durch seine Sehenswürdigkeiten und Kunstschatze, München 1922, S. 113

Kinkel, Walter: Der Dom Sankt Bartholomäus zu Frankfurt am Main. Seine Geschichte und seine Kunstwerke, Frankfurt am

Main1986, S. 4, 8, 80, 82f.

Kloft, Matthias Theodor: Der Kaiserdom St. Bartholomäus Frankfurt am Main [Schnell Kunstführer, Bd. 2124], Regensburg 1994, S. 2-6, 22

Kramer, Waldemar (Hg.); Lerner, Franz (Bearb): Bilder zur Frankfurter Geschichte unter Benutzung der Sammlungen und Vorarbeiten des Städtischen Historischen Museums, des Stadtarchivs und der Stadtbibliothek, Frankfurt am Main 1950, S. 176f., Nr. 24

Kühnemann, Eberhard: Zum plastischen Werk des Dombaumeisters Konrad Kuyn, in: Kölner Domblatt, Nr. 6/7 (1952), S. 39-48

Kurmann, Peter: Rezension. Franz Josef Sladeczek: Erhart Küng. Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420-1507). Untersuchungen zur Person, zum Werk und zum Wirkungskreis eines westfälischen Künstlers der Spätgotik, Bern, Stuttgart 1990, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 48 (1991), S. 296-297.

Lersner, Achilles August von: Nachgehohlte, vermehrte, und Continuirte Chronica der Weitberühmten freyen Reichs-, Wahl- und Handels-Stadt Franckfurth am Mayn : Oder Zweyter Theil Der Ordentlichen Beschreibung der Stadt Franckfurth Ursprung, Frankfurt am Main 1734, S. 167

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. 212

Mäckler, Hermann: Zwei Domzerstörungen. Zwei Domwiederherstellungen, in: Eckert, Alois (Hg.): Frankfurter Domfest 1953. Festschrift zur Wiederherstellung des Frankfurter Domes, Freiburg i. B. 1953, S. 10-14

Müller, Johann Bernhard: Historische Beschreibung des weit berühmten Kayserlichen Wahl- und Dom-Stifts S. Bartholomaei in Franckfurt worinnen sowohl von dessen hohen Kayserlichen Stifffern, Vögten, Dom-Pröbsten, Capitularen, Gebäuen und mehreren Denckwürdigkeiten als auch von denen dieser Kirche vor Alters zugestandenen und bestätigten hohen Vorrechten der Römischen Königs- und Kayser-Wahlen, dann weiters von denen höchsten Feierlichkeiten mit welchen die Crönung der Kayser und Kayserinnen darinnen vollzogen worden. aus den bewährtesten Schrifftten und Urkunden Nachricht gegeben wird, Frankfurt am Main 1764, S. 25

Münzenberger/Beissel 1895-1905, S. 222

Paatz, Walter: Prolegomena zu einer Geschichte der spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert [Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften], Heidelberg 1956, S. 58

	<p>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, Philosophisch-historische Klasse, Nr. 1], Heidelberg 1967, S. 26, 41, 44</p> <p>Pinder, Wilhelm: Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance [Handbuch der Kunstwissenschaft], Berlin 1929, S. 156, 259, 266f., 312-318</p> <p>Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau 1932, S. 56-58</p> <p>Rexroth, Karl Heinrich: Die Patrozinien des Frankfurter Kaiserdomes. Salvator – Maria – Bartholomäus – Karl der Große, in: Rexroth, Karl Heinrich (Hg.): 750 Jahre Frankfurter Kaiserdom Sankt Bartholomäus 1239 1989, Frankfurt am Main 1989, S. 23-29</p> <p>Römer-Büchner, B. J.: Die Wahl- und Krönungskirche der deutschen Kaiser zu St. Bartholomäi in Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1857, S. 39f.</p> <p>Schüßler, Heinrich: Der Dom zu Frankfurt, Frankfurt am Main 1951, S.</p> <p>Sladeczek, Franz-Josef: Erhart Küng. Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420-1507). Untersuchungen zur Person, zum Werk und zum Wirkungskreis eines westfälischen Künstlers der Spätgotik, Bern, Stuttgart 1990, S. 103-105</p> <p>ThB 1992</p> <p>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. 104</p> <p>Überholz, Kathrin: Untersuchungen zum Maria-Schlaf-Altar im Frankfurter Dom St. Bartholomäus, Frankfurt am Main 2004 (unveröffentlichte Magisterarbeit)</p> <p>Wilm, Hubert: Gotische Tonplastik in Deutschland, Augsburg 1929, S. 14, 67f., 88f., Anm. 63</p> <p>Witte, Fritz: Tausend Jahre deutscher Kunst am Rhein. Die Denkmäler der Plastik und des Kunstgewerbes auf der Jahrtausend-Ausstellung in Köln, Leipzig 1932, S. 138</p> <p>Wolff, Carl: Der Kaiserdom in Frankfurt am Main. Eine baugeschichtliche Darstellung, Frankfurt am Main 1892, S.</p> <p>Zülch, Walther Karl: Frankfurter Künstler 1223-1700, Frankfurt am Main 1935, S. 100f.</p>
IRR	Im Zuge des Projektes wurden keine IRR-Aufnahmen angefertigt.
Abbildungen	<u>Historische Aufnahmen:</u> Wolff 1892, Abb. 96 (Lithographie, Gesamtaufnahme), 97

	(Lithographie sepia, Aufnahme der Kapelle); André 1938, S. 163, Abb. 1 Gesamtaufnahme s/w); De Weerth 1995, Abb. 1 (s/w, Retabel in der Kapelle, 1994), 4 (s/w, rekonstruierte Wandfassung von 1881), 5 (s/w, Maria-Schlaf-Altar, 1866)
Stand der Bearbeitung	27.07.2015
Bearbeiter/in	Angela Kappeler-Meyer

(*) Ikonographie

1 Schauseite	
<i>Figürchen, integriert in die Pfeiler des Baldachin</i>	
Pfeiler, links, vorne	Drei weibliche Heilige (André 1938, S. 163); Katharina, Barbara, Dorothea (André 1938, S. 171; ThB 1992, S. 104; Sladeczek 1990, S. 103; De Weerth 1999, S. 96)
Pfeiler, rechts, vorne	Drei jugendliche Männer mit Spruchbändern, nicht identifizierbar (André 1938, S. 163; De Weerth 1999, S. 96); Propheten (ThB 1992, S. 104; Sladeczek 1990, S. 103)
Halbpfeiler, links, hinten	Zwei Bischöfe mit Spruchbändern, nicht identifizierbar (De Weerth 1999, S. 96); zwei unbekannte Kleriker (André 1938, S. 163)
<i>Sitzende und stehende Skulpturen von links nach rechts</i>	
Erste Skulptur	Sitzender Apostel, der seine Tränen trocknet, eventuell Andreas (André 1938, S. 168)
Zweite Skulptur	Apostel der in ein Weihrauchfass bläst, eventuell Jakobus (André 1938, S. 168)
Dritte Skulptur	Apostel, der nach oben blickt, eventuell Thomas (André 1938, S. 168)
Vierte Skulptur	Apostel mit dem Kreuz
Fünfte Skulptur	Apostel Paulus mit einem Buch
Sechste Skulptur	Apostel Johannes kniet an Mariens Bett und hält ihre Hände
Siebte Skulptur	Apostel, der seine Hand vor den Mund hält
Achte Skulptur	Apostel Petrus mit Aspergill
Neunte Skulptur	Apostel mit Rotulus
Zehnte Skulptur	Apostel mit Weihwasserfass
Elfte Skulptur	Apostel mit roter Mütze

Zwölfte Skulptur	Sitzender Apostel mit Buch, eventuell Bartholomäus (André 1938, S. 168)
<i>Liegende Skulptur</i>	
Skulptur	Maria liegt auf einem Bett, Engel schließen ihr ihre Augen
<i>Relief über der Szene</i>	
Relief	Gottvater empfängt die Seele Mariens im Himmel, begleitet von Engeln
<i>Relief am rechten Sockel des Altartisches</i>	Ulrich von Werstatt, seine Frau Gutge Schelm und deren siebzehn Kinder, zehn Söhne und sieben Töchter (ThB 1992, S. 104), knien vor der über ihnen schwebenden Madonna mit Christuskind