

## **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. Peterskirche

Sog. Peterskirchenaltar, um 1420

Frankfurt am Main, Städel Museum (Inv. Nr. HM 1-5)

<http://www.bildindex.de/document/obj20844319>

Bearbeitet von: Katharina Grießhaber  
2015

[urn:nbn:de:bsz:16-artdok-39883](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/3988)  
<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/3988>

## Mittelalterliche Retabel in Hessen

### Objektdokumentation

#### Frankfurt am Main

Ortsname	Frankfurt am Main
Ortsteil	
Landkreis	Frankfurt
Bauwerkname	Ehem. Peterskirche, seit 2007 jugend-kultur-kirche St. Peter
Funktion des Gebäudes	Erste Erwähnung 1393, 1417-1419 Umbau bzw. Neubau unter der Leitung von Johann Ockstadt und Jacob Hombrecht (Wolff, Jung 1896, S. 151f.) Seit 1453 Fialkirche in der Neustadt von St. Bartholomäus (Wolff, Jung 1896, S. 153) Seit März 1853 Pfarrkirche der evangelisch-lutherischen Gemeinde (Wolff, Jung 1896, S. 155) Von Dezember 1895 bis Januar 1896 wurde die Kirche abgerissen und durch einen Neubau ersetzt (Wolff, Jung 1896, S. 160)
Träger des Bauwerks	Seit 1453 Rat der Stadt Frankfurt (Wolff, Jung 1896, S. 153), Seit März 1853 evangelisch-lutherische Gemeinde (Wolff, Jung 1896, S. 155)
Objektname	Sog. Peterskirchenaltar
Typus	Gemaltes Flügelretabel
Gattung	Tafelmalerei
Status	Fragmentiert, Außenseite des rechten Flügels sowie die untere Hälfte der Innenseite nicht erhalten
Standort(e) in der Kirche	Kemperdick zieht die Aufstellung als Hauptaltar der Peterskirche in Betracht, merkt aber gleichzeitig Zweifel an der in der bisherigen Forschung (Back 1910, S. 50) angenommenen Herkunft aus der Peterskirche an. Der Altar wird weder im Frankfurter Inventarband von Wolff und Jung noch in der Beschreibung der Peterskirche von Pfarrer Battenberg erwähnt, obwohl beide Publikationen auf die Ausstattungsgegenstände eingehen (Battenberg 1895, S. 125-129; Wolff, Jung 1896, S. 159f.). Einzig der Eintrag von Kriegk (siehe Provenienz) verweist somit auf die Herkunft aus der Peterskirche (Kemperdick in Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, Anm. 11).
Altar und Altarfunktion	
Datierung	Um 1420 (Donner-von Richter 1896, S. 154; Thode 1900, S. 73; Deutsche Malerei III 1938, S. 146; Lübbecke 1991, S. 77; Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 121)
Größe	Mitteltafel (Inv. Nr. HM1): 186, 4 x 168, 6 cm Linker Flügel, Innenseite, obere Hälfte (Inv. Nr. HM 2): 91,2 x 73,9 cm

	<p>Linker Flügel, Innenseite, untere Hälfte (Inv. Nr. HM 3): 91,3 x 73,8 cm  Rechter Flügel, Innenseite, obere Hälfte (Inv. Nr. HM 4): 89,8 x 73,8 cm  Linker Flügel, Außenseite (Inv. Nr. HM 5): 189,6 x 74,1 cm  (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 121)</p>
Material / Technik	Eichenholz (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 121)
Ikonomie (6)	<p><u>Geschlossener Zustand</u>, linker Flügel: Heimsuchung Mariens</p> <p><u>Geöffneter Zustand</u>: die beiden Flügel sind in jeweils vier Bildfelder aufgeteilt, deren Reihenfolge von links nach rechts und von oben nach unten zu lesen ist. Oben links erkennt der Betrachter das Gebet Christi am Ölberg, daneben die Gefangennahme, im unteren Register folgen die Szenen Christus vor Pilatus und die Kreuztragung. Die Mitteltafel zeigt einen volkreichen Kalvarienberg mit Christus am Kreuz im Zentrum. Die Folge wird mit den Darstellungen der Kreuzabnahme und der Grablegung Christi im oberen Register des rechten Flügels beschlossen.</p>
Künstler	<p>Back erkannte im Rock des im rechten Vordergrund stehenden Schwerträgers den Buchstaben „M“, den er als Signatur des Malers Henne Meißheimer deutete (Back 1910, Anm. III). Kemperdick weist diese Vermutung jedoch zurück (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 130).</p>
faktischer Entstehungsort	
Rezeptionen / ‚Einflüsse‘	<p>Donner-von Richter erkannte 1896 „eine bemerkenswerte Arbeit der Kölner Schule“ (Donner-von Richter 1896, S. 154). Darauf aufbauend ist nach Thode der „dem Meister des Ortenberger Altares wohl stammverwandte Künstler bei den Kölnern in die Schule gegangen, wie Technik und Typenbildung erweisen“ (Thode 1900, S. 73). Zipelius erkennt in der Verwendung der Motive der hl. Veronika mit dem Schweißstuch sowie der Frau in Begleitung spielender Kinder ebenfalls „Einwirkungen der kölnischen Malerei“ (Zipelius 1992/1993, S. 91).</p> <p>Glaser erkennt in dem Frankfurter Altar das Hauptwerk der Malerei am Mittelrhein, welches jedoch keine neuen Kompositionen hervorbringt sondern sich vielmehr auf ein verlorenes Vorbild der „burgundischen Hofkunst“ bezieht (Glaser 1924, S. 82-84). Back schließt sich der Einordnung des Künstlers zur mittelhheinischen Kunst an, obwohl er u.a. in den „überfeinen Köpfen[n] und [dem] empfindsame[n] Wesen der heiligen Frauen“ westfälische Einflüsse, in der Darstellung der Reiter unter dem Kreuz kölnische Bezüge erkennt (Back 1910, S. 50f.). Brockmann erkennt im u.a. Frankfurter Altar ein Werk des Mittelrheins sowie eine Entwicklung von der Auflösung des Flächenzusammenhangs hin zu einer „freieren, räumlichen Entfaltung“ und begründet damit seine Vermutung, dass die künstlerischen Wurzeln Meister Franckes am Mittelrhein liegen (Brockmann 1927, S. 13f.). Sano schließt sich dieser Verortung in einer kurzen Erwähnung an (Sano 1931, S. 30-32).</p> <p>Dannenbergr erkannte in der Farbgebung der Frankfurter Tafel Beziehungen zur westfälischen Malerei, die sich unter anderem in der am Mittelrhein besonders dunklen Färbung der Inkarnate</p>

	feststellen lässt (Dannenberg 1929, S. 83, 92, 102, 113).
Stifter / Auftraggeber	<p>Back erkennt in den beiden links unter dem Kreuz auf Pferden sitzenden Männern die beiden Stifter der Tafel Johann Ockstadt und Jacob Hombrecht, die für den Neubau und die Ausstattung der Peterskirche 1417-1419 verantwortlich waren (Back 1910, S. 50).</p> <p>Stange weist dagegen darauf hin, dass Jacob Hombrecht bereits 1420 verstorben ist und auch die weiteren, als Porträt Darstellungen in Frage kommenden Figuren sich sehr ähnlich und als „allgemeine Abbilder“ zu verstehen sind (Deutsche Malerei III 1938, S. 146). Dieser Einschätzung schließt sich Kemperdick an und erkennt in ihnen Teile des „typischen Inventar[s] zeitgenössischer Kalvarienberge“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 134). Vielmehr könnte es sich bei dem Greis, der das Schweiß Tuch der Veronika anbetet, um einen Stifter handeln. Da er, „wie für Stiftergestalten üblich, weder mit der Haupthandlung noch mit den übrigen Zuschauern aktiv in Verbindung steht“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 133). Aufgrund der ähnlichen Darstellung einer das Schweiß Tuch anbetenden Frau und einer Begleiterin, die ein Kleinkind an ihrem Körper hält im Hildesheimer Peter-und-Paul-Altar (siehe Bezug zu anderen Objekten), nimmt der Autor jedoch an, dass es sich um Versatzstücke handelt und der kniende Greis auf der Frankfurter Tafel nicht als Stifter anzusprechen ist, sondern seine Figur vielmehr „eine Anleitung zur Frömmigkeitsübung für den Betrachter des Bildes abgibt“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 133).</p>
Zeitpunkt der Stiftung	1417-1419 (Back 1910, S. 50)
Wappen	
Inschriften	<p>Die Angaben der Namen der dargestellten Personen finden sich in den jeweiligen Heiligenscheinen.</p> <p><u>Innenseite, linker Flügel, oberes Register, linkes Bildfeld:</u> „[sanct]us petrus“, „sanct(us) iacobus minor“, „johannes“</p> <p><u>Innenseite, linker Flügel, oberes Register, rechtes Bildfeld:</u> „sanctus petrus“</p> <p><u>Innenseite, linker Flügel, unteres Register, rechtes Bildfeld:</u> „[ma]riasalome“, „johannes“</p> <p><u>Mitteltafel, vom Bildvorder- in den Mittelgrund:</u> „sancta maria mater xp[ist]i“, „sanctus iohannes ewa[ngeli]sta“, „sancta mariasalome“, „sancta mariacleave“, „s[an]cta fronica“, „sancta mariamaghtalen“</p> <p><u>Innenseite, rechter Flügel, oberes Register, rechtes Bildfeld:</u> „maria mater x[rist]i“, „maria iacobe“, „maria cleave“</p> <p>(Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 127-129)</p>
Reliquiarfach / Reliquienbüste	
Bezug zu Objekten im Kirchenraum	

<p>Bezug zu anderen Objekten</p>	<p><u>Westfälischer Meister in Köln, Der große Kalvarienberg, Köln Wallraf-Richartz-Museum Inv. Nr. WRM 353 (Bildindex Aufnahme-Nr. wrm_x1405022):</u>  Thode führt dieses Werk als Beleg für die Ausbildung des Künstlers im Kölner Kunstkreis an und erkennt „eine ganz ähnliche Komposition und einen ähnlichen Reichtum von phantastischen Trachten“ (Thode 1900, S. 73). Kemperdick weist auf die ähnliche Darstellung von Müttern mit Kindern sowie von Figuren, die das Schweißtuch anbeten im Kalvarienberg des Werks hin. „Die das Kreuz umschlingende Maria Magdalena in WRM 353 ist ihrem Gegenstück in Frankfurt sehr ähnlich, und die Gruppe um die niedergesunkene Muttergottes auf derselben Tafel stellt, trotz aller Abweichungen, insgesamt wohl das beste, teilweise übereinstimmende Gesten aufweisende Vergleichsbeispiel zum HM 1 dar, das zudem ebenfalls nah der Mittelachse platziert ist“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 132f., 136).</p> <p><u>Meister des Obersteiner Altars, Kreuzigungsaltar, Idar-Oberstein, Felsenkirche (Bildindex Aufnahme-Nr. 1.555.575):</u>  Nach Stange bildet dieser Altar eine notwendige Bedingung in der Entwicklung der Malerei am Mittelrhein, die schließlich zur Entstehung des Frankfurter Werks führen konnte (Deutsche Malerei III 1938, S. 145). Zipelius schließt sich dieser Einschätzung an und erkennt „in der Lebendigkeit der Erzählung, welche sich besonders auf die Wirkung lebhafter Bewegungen und ausdrucksvoller Gestik stützt“ weitere Parallelen zum Oeuvre des Obersteiner Meisters (Zipelius 1992/1993, S. 91). Nach Kemperdick sind diese Gemeinsamkeiten jedoch kaum vorhanden. „Gerade das für diesen Maler [Meister des Obersteiner Altars, Anm. d. Bearbeiterin] Charakteristische fehlt dem Frankfurter Triptychon: das Tumultuöse von Gesamtkomposition und Einzelheiten, die wilde Bewegtheit der häufig grimassierenden Figuren, die heftig wirkenden Handlungen, denen das oft schrille Kolorit korrespondiert, in welchem Gelb und die Kombination von Rot und Grün bevorzugt werden“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 134).</p> <p><u>Wildunger Altar, Conrad von Soest, 1403, Bad Wildungen, Evangelische Stadtkirche (Bildindex Aufnahme-Nr. fmd465675):</u>  Stange weist darauf hin, dass der Meister der Frankfurter Tafeln an das Schema des Bad Wildunger Kalvarienbergs anknüpft (Deutsche Malerei III 1938, S. 145). Zipelius erkennt im Vergleich der Frauengruppen in den Kreuzigungsdarstellungen beider Mitteltafeln „Ähnlichkeiten im präzisen Ausdruck der Figuren, in der gezielten Bewegung von Händen und Fingern sowie in der formverhüllenden Drapierung voluminöser Gewänder“ (Zipelius 1992/1993, S. 92). Dennoch hält die Autorin fest, dass die Frankfurter Tafeln in der Dramatik der Erzählung einen großen Unterschied zur westfälischen Malerei und der Kunst um Konrad von Soest aufweisen (Zipelius 1992/1993, S. 92).</p> <p><u>Niedersächsischer Meister, Altar aus der Hildesheimer Lambertikirche:</u>  Kemperdick datiert den Peter-und-Pauls-Altar um 1420 und erkennt eine motivische Verwandtschaft zwischen den Betenden vor dem Schweißtuch der Veronika in beiden Tafeln, da sie jeweils von einer Frau begleitet werden, die ein Baby an sich</p>
----------------------------------	--

gedrückt hält (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 133). Zu den Schlüssen, die der Autor zum Vorhandensein von Stifterfiguren zieht, siehe Stifter / Auftraggeber.

Farbverglasung der Katharinenkirche in Oppenheim (Bildindex Aufnahme-Nr. C 438.862):

Aufgrund von stilistischen Ähnlichkeiten bringt Becksmann die Glasmalereien in Beziehung zum Frankfurter Triptychon. Da sie um 1430/1440 datiert werden, geht er davon aus, dass sie in einer Werkstatt in Frankfurt entstanden sind (Becksmann 1989, S. 359). Für Kemperdick sind die Bezüge zwischen den Tafeln aus dem Städel und den Glasmalereien „weniger entscheidend, da sie über Gemeinsamkeiten des Zeitstils kaum hinausgehen“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 133).

Fußwaschung Christi, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg Inv.-Nr. Gm 115(Bildindex Nr. mi07765f06):

Stange erkennt in dieser Tafel das Bindeglied in der Entwicklung der Malerei zwischen dem Obersteiner Altar (siehe oben) und den Frankfurter Tafeln. „Die bewegte Handlung der Apostel, die temperamentvolle Sprache ihrer Gebärden, der lebhaft Licht-Schattenwechsel, die beschwingten Kurven der Gewänder weisen unverkennbar zu jenem älteren Werke zurück. Letztlich kann man jedes Faltenmotiv, jeden Kopf von da ableiten. [...] Dann aber sind wiederum die Formen größer gegriffen und ist ihre Gestaltung plastisch fester, womit sich das Bild dem Frankfurter Altar nähert. Wie in diesem ist auch in dem Nürnberger Fußwaschungsbilde der Wille, die zierlichen Miniaturformen der Zeit um 1400 zu überwinden, sichtbar“ (Deutsche Malerei III 1938, S. 146).

Gast und Strittmatter schreiben diese Tafel ebenfalls dem Meister des Obersteiner Altars zu (Gast, Strittmatter 1994, S. 46f.).

Mittelrheinischer Meister, Kreuzabnahme, Madrid Sammlung Thyssen-Bornemisza Inv. Nr1970.19a:

Bereits Lübbecke hat auf die Parallelen in der Gestaltung der feinen Hände und hohen Stirnknochen der weiblichen Figuren hingewiesen (Lübbecke 1991, S. 77). Nach Kemperdick verbinden „die massiven Figuren, die am Boden keinen Freiraum mehr übriglassen, die Farbgebung und besonders Typen und Modellierung der Gesichter [...] diese Tafel mehr als jedes andere Werk mit dem Frankfurter Triptychon“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 133f.; Abb. 113). Darüber hinaus ist die Haltung der Christusfigur spiegelverkehrt wiedergegeben und ähnelt der Frankfurter Kreuzabnahme in der Darstellung von Brustkorb, Brustwarzen und Gesicht (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 134).

Speyerer (?) Meister, Kreuzigungsaltar, Maikammer, Alsterweier Kapelle (Bildindex Aufnahme-Nr. 411.594):

Auf der rechten Flügelinnenseite findet sich „beinahe die gleiche Gestalt des soeben vom Kreuz gelösten toten Christus“ wie auf den Tafeln in Madrid und Frankfurt (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 134). In der Darstellung des nach Kemperdick um 1445 in Speyer geschaffenen Retabels ähnelt darüber hinaus die Figur des Joseph von Arimathäa der Wiedergabe des in Frage stehenden Triptychons sehr, auch wenn er in Maikammer von vorne zu sehen ist (Deutsche Gemälde im

Städel 1300-1500 2002, S. 134).

Kölner Meister der hl. Veronika, sog. kleiner Kalvarienberg, Köln Wallraf-Richartz-Museum, Inv. Nr. WRM 11(Bildindex Aufnahme-Nr. wrm x1403045):

Kemperdick erkennt in dieser Tafel in erster Linie eine ähnliche Verteilung der Reittiere im Bereich des Kreuzes. Sie bilden einen Halbkreis um den Stamm des Kreuzes und folgen damit nach Aussage des Autors einem italienischem Vorbild (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 136).

Conrad von Soest, Anbetung der Könige vom Dortmunder Altar auf dem Hochalter der Marienkirche in Dortmund (Bildindex Aufnahme-Nr. C 923.964):

Kemperdick nennt diese Tafel als Beispiel für die Einordnung der Gesichtstypen des Frankfurter Triptychons in den westfälischen Kunstkreis und somit den Einfluss von Konrad von Soest. „Mit einer Durcharbeitung, die Schwere und Volumen betont, erscheinen insbesondere die Gesichter auf Conrads Spätwerk [...] vergleichbar“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 136).

Meister des Fröndenberger Altars, Heimsuchung Mariens, Fröndenberg (Bildindex Aufnahme-Nr. 1.117.466):

In dieser Darstellung findet sich eine Parallele zur Gestaltung der Heimsuchung auf der Außenseite des Frankfurter Altars, da die Figuren ebenfalls in einer Art Rundbau gezeigt werden. „Zwar ist das kleine, schreinartige Gebäude hier vieleckig statt rund, doch wie in HM 5 umfängt es die Figuren hinten und seitlich, zeigt – hier durchbrochene – Maßwerkfenster und einen türmchenbesetzten, mit Blendbögen verzierten oberen Abschluß“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 137).

Nachfolger des Boucicaut-Meisters, Kreuzanheftung aus den Grandes Heures du Duc de Berry, Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 919, fol. 74 (online einsehbar unter <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b520004510/f155.item> [Zugriff am 27.03.2015]):

Kemperdick führt diese Seite als eines der wenigen Beispiele an, das ebenfalls die Darstellung des Schächers, der erst noch die Leiter nach oben an sein Kreuz geführt wird, zeigt (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 138). Darüber hinaus fallen besonders Parallelen in der Behandlung von metallischen Oberflächen in der Malfläche in Auge. In der Miniatur werden einzelne Bereiche, wie beispielsweise Hüte oder das Zaumzeug der Pferde im Vordergrund flächig in goldener Farbe angelegt und schließlich mit feinen schwarzen Strichen die eigentliche Oberflächenstruktur modelliert. Ähnlich sind die metallangehenden Flächen im Frankfurter Triptychon in einem dunklen Grau angelegt und anschließend mit feinen schwarzen Angaben modelliert (KG).

Savoyardischer Meister, Kalvarienberg, Turin Museo Civico:

„Diese Tafel, die als einzige unter den genannten Beispielen die Kreuzbesteigung des Schächers simultan mit der Kreuzigung Christi kombiniert, zeigt nun auch die [...] rückansichtige Version der Zuschauerin mit Kindern sowie einen auf stark verkürztem Pferd vom vorderen Bildrand in die Tiefe vorstoßenden Reiter, wie

er ähnlich auf HM 1 zu sehen ist. Erstaunlicherweise gleicht darüber hinaus der sehnige, hochgereckte Kopf des Johannes schlagend dem Haupt des Lieblingsjüngers auf der oben erwähnten Kreuzabnahmetafel der Sammlung Thyssen-Bornemisza, das dort völlig von den übrigen Typen abweicht. Hier liegt der Gedanke nahe, daß dies Motiv des erhobenen Kopfes zusammen mit weiteren Elementen, die in der westlichen und italienischen Kunst begegnen und in das Frankfurter Triptychon eingegangen sind von unserem Meister übernommen und über seine Werkstatt dem stilistisch verwandten Maler der Thyssen-Tafel zugänglich wurde, letzterer also in der Nachfolge unseres Malers steht.“ Dennoch geht der Autor davon aus, dass kein direkter Zusammenhang zwischen den Tafeln besteht und der Maler der Frankfurter Tafeln ebenso wenig unter dem Einfluss älterer italienischer Kunst gearbeitet habe (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 139).

Meister des Wasservass'schen Kalvarienbergs,  
Wasservass'scher Kalvarienberg, Köln Wallraf-Richartz-Museum  
Inv. Nr. WRM 0065 (Bildindex aufnahme-Nr. wrm x1403038):

Ähnlich wie auf der Miniatur in Paris (siehe oben) werden auf dieser Tafel, die von Kemperdick um 1420 datiert wird, zwei Reiter von hinten gezeigt, die in die Tiefe des Bildraums vordringen. In der Darstellung der Fußsohlen des älteren Mannes, der das Schweißstuch der Veronika anbetet, erkennt der Autor eine Abwandlung des älteren Motivs mit derselben Funktion (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 139f.).

Von Baldass in die unmittelbare Nachfolge der Frankfurter Tafeln  
gruppiert (Baldass 1930, S. 82-89, zit. nach Deutsche Gemälde  
im Städel 1300-1500 2002):

Mittelrheinischer Meister, hl. Ursula mit Schutzmantel, Sammlung  
Heinz Kisters:

Stange schrieb die Tafel (Abb. bei Zehnder 1993, S. 252) dagegen dem Meister des Ortenberger Altars zu (Deutsche Malerei III 1938, S. 134), nach Zehnder sind die Abweichungen zu seinem Stil in diesem Werk schon zu stark und er schlägt statt dessen eine Zuschreibung an Johannes von Metz vor (Zehnder 1993, S. 252).

Conrad von Soest (?), Muttergottes mit sechs Engeln, Budapest  
Museum der Bildenden Künste Inv. Nr. 123:

Hagnau und Urbach stellen die Tafel dagegen in direkten Zusammenhang mit Conrad von Soest, da aus seinem Oeuvre allerdings keine Andachtsbilder erhalten sind, kommen die Autorinnen zu keiner eindeutigen Aussage (Hagnau, Urbach 1993, S. 382).

Westfälischer Meister, Maria mit dem Tintenfass, Berlin  
Gemäldegalerie Inv. Nr. 2091:

Im Katalog der Gemäldegalerie wird die Tafel allgemein dem westfälischen Kunstkreis zugeordnet (Bock 1996, S. 130; Abb. 313)

Westfälischer Meister, Maria mit dem Kind und sechs weiblichen  
Heiligen, Berlin Gemäldegalerie Inv. Nr. 1920:

Im Katalog der Gemäldegalerie wird die Tafel allgemein dem

	<p>westfälischen Kunstkreis zugeordnet (Bock 1996, S. 130; Abb. 308)</p> <p>Kemperdick schließt sich der Gruppierung dieser Werke an, widerspricht jedoch der Einordnung in die Nachfolge des Frankfurter Triptychons und verweist vielmehr in den Umkreis des von Baldass ebenfalls erwähnten Ortenberger Altar (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 131, Anm. 27, S. 137; siehe unten).</p>
Provenienz	<p>Vor dem Erwerb durch das Historische Museum Frankfurt angeblich in der „Kapelle des alten Gefängnisses am Klapperfeld“. Kemperdick führt einen Eintrag im Inventarbuch des Historischen Museums Frankfurt an, in welchem der Stadtarchivar Georg Ludwig Kriegk beschreibt, dass das Triptychon irgendwann aus der Peterskirche in das Haus am Klapperfeld überführt worden war (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, Anm. 11).</p> <p>1890 vom Historischen Museum Frankfurt erworben (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 129).</p> <p>1922 als Dauerleihgabe des Historischen Museums im Städel, Inv. Nr. HM 1-5 (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 129).</p>
Nachmittelalterlicher Gebrauch	
Erhaltungszustand / Restaurierung	<p>Nach Kemperdick sind die roten Lasuren generell stark in Mitleidenschaft gezogen, die grünen Partien teils durch verbräunte Überzüge verändert, teils unterschiedlich stark verputzt. Die Inkarnate und Blattmetallaufgaben erscheinen überwiegend gut erhalten. Auf allen Tafeln wurde älterer Firnis ungleichmäßig reduziert (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 121).</p> <p><u>Mitteltafel:</u>  „Am linken Tafelrand starke Beschädigungen mit teilweise völligem Verlust der Malfläche; im oberen Drittel ein bis zu 15cm breiter Streifen gekittet und retuschiert. Malerei weiter unten nur inselartig erhalten; die rechte Schulter des Schächers, sein Gesicht, die Gesichter der Soldaten unter dem Schächerkreuz und die Kruppen der beiden Pferde weitgehend ergänzt. Verschiedentlich kleinere Kittungen und Retuschen, verstärkt entlang der Oberkante. Die Pflanze unterhalb der Füße des bösen Schächers ergänzt. Tafelbretter leicht verworfen, nahe der Mitte stellenweise Kittungen und Retuschen über vier langen senkrechten Rissen“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 121, 124).</p> <p><u>Flügel:</u>  „Malkanten auf Innenseiten zumeist beigekittet und retuschiert. Senkrechte Trennstreifen zwischen Szenen dunkelbraun übermalt, darunter Silber sichtbar; zugehörige weiße Randstreifen anscheinend teilweise original“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 124).</p> <p><u>Linker Flügel, Innenseite:</u>  „Malerei vor allem im unteren Bereich der jeweiligen Tafel beschädigt. In Ölbergsszene knapp neben dem linken Rand senkrechter, retuschierter Riß“ (Deutsche Gemälde im Städel</p>

	<p>1300-1500 2002, S. 124).</p> <p><u>Rechter Flügel, Innenseite:</u>  „Goldhintergrund in großen Partien abgerieben, untere Hälften der Szenen stark zerstört, mit zahlreichen Retuschen unterschiedlichen Alters versehen, in Kreuzabnahme rechts größere, gekittete und retuschierte Fehlstellen. Hier Überzüge der grünen Partien (Beinlinge) stark verputzt; umfangreiche Kittungen und Retuschen über senkrechtem Riß von Christi Hals bis zum unteren Rand“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 124).</p> <p><u>Linker Flügel, Außenseite:</u>  „starke Verputzungen bei Gewändern, durch Verlust roter Lasuren Plastizität stark beeinträchtigt; im unteren Bereich von Mariens Mantel lasierende Ergänzungen in Krapprot. Erhebliche Verluste an Originalsubstanz und Kittungen in Höhe des Bodenstreifens. Zahlreiche Kittungen und Retuschen auch im jeweils unteren Bereich der beiden oberen Fragmente. Hier und auf der breiten, horizontalen Zwischenleiste rechts Malerei ungeschickt und falsch ergänzt: Der unter Mariens linken Unterarm geklemmte Mantelsaum bildete ursprünglich nach oben hin eine Schlaufe und setzte sich in dem vor Mariens Bauch herabhängenden Saum fort, während dieser aufstehende Saum heute fälschlicherweise aus dem blauen Kleid hervorzukommen scheint. Zahlreiche kleinere Beschädigungen und Retuschen auf gesamter Malfläche, störend vor allem entlang eines Risses von Mariens Mund senkrecht durch ihren Oberkörper. Entlang der Tafelränder Flecken eines bräunlichen Überzugs, vermutlich Schellack von der Rückseite der Tafel“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 124).</p> <p><u>Rechter Flügel, Außenseite:</u>  „Nur im oberen Bereich stark fragmentierte Reste von Originalgrundierung und Malerei erhalten. Darüber neuere Ausflickungen mit Fasern (Werg?) sowie weißliche Flecken; darüber wiederum dicker Überzug Schellack; fehlt nur dort, wo Tafel oben und unten mit je einer quer verlaufenden, heute entfernten Leiste versehen war“ (Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 124).</p>
Besonderheiten	
Sonstiges	<p>Back erkennt in dem Reiter, der auf der rechten Seite im Hintergrund davonreitet in Anlehnung an das Frankfurter Passionsspiel den Machmet, einen Diener Pilatus‘, der nachdem er die Inschrift für das Kreuz Christi überbracht hatte, wieder im Begriff ist, zu seinem Herrn zurückzukehren. Darüber hinaus erkennt er einen Zusammenhang zwischen dem erwähnten Frankfurter Passionsspiel und der Mantelfarbe Christi. Da in der Frankfurter Spielvorschrift festgehalten war, dass der Darsteller des Christus einen grauen Mantel zu tragen habe (Back 1910, S. 52).</p>
Quellen	
Sekundärliteratur	<p>Back, Friedrich: Mittelrheinische Kunst, Frankfurt am Main 1910, S. 50-52</p>

Battenberg, Friedrich Wilhelm: Die alte und die neue Peterskirche zu Frankfurt am Main, Leipzig 1895, S. 301-304

Becksmann, Rüdiger: Die mittelalterliche Farbverglasung der Oppenheimer Katharinenkirche. Zum Bestand und seiner Überlieferung, in: Servatius, Carlo (Hg.): St. Katharinen zu Oppenheim. Lebendige Steine im Spiegel der Geschichte, Alzey 1989, S. 357-406

Bock, Henning [u.a.]: Gemäldegalerie Berlin, Gesamtverzeichnis, Berlin 1996, S. 130

Brockmann, Harald: Die Entwicklungslinie in der Kunst Meister Franckes, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft (1927), S. 13-15

Dannenberg, Hildegard: Die farbige Behandlung des Tafelbildes in der altdeutschen Malerei von etwa 1340 bis 1460 unter besonderer Berücksichtigung des Mittelrheins, Karcag 1929, S. 52f., 83, 92, 102, 113

Deutsche Gemälde im Städel 1300-1500 2002, S. 121-142

Deutsche Malerei III 1938, S. 145f.

Donner-von Richter, Otto: Ältere Kirchenmalerei in Frankfurt a. M., in: Berichte des Freien Deutschen Hochstifts N. F., Bd. 12 (1896), S. 154

Gast, Uwe und Strittmatter, Anette: Die Kreuzigung in St. Stephan in Mainz und ein neuentdecktes Tafelbildfragment. Überlegungen zum Werk des Meisters des Obersteiner Altars, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Bd. 34 (1994), S. 43-48

Glaser, Curt: Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. Von den Anfängen der deutschen Tafelmalerei im ausgehenden vierzehnten Jahrhundert bis zu ihrer Blüte im beginnenden sechzehnten Jahrhundert, München 1916, S. 53, 58

Glaser, Curt: Die Altdeutsche Malerei, München 1924, S. 82-84

Hagnau, Carola und Urbach, Zsuzsanne: Conrad von Soest (?) (tätig um 1394-1422), in: Zehnder, Frank Günther (Hg.): Stefan Lochner, Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung, Köln 1993, S. 382

Hess, Daniel: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet [Corpus Vitrearum Medii Aevi, Deutschland III, 2], Berlin 1999, S. 52-56

Lübbecke, Isolde: Early German Painting 1350-1550. The Thyssen-Bornemisza Collection, London 1991, S. 77

Sano, Kazuhiko: Die Anordnung der Figuren in der Tafelmalerei Deutschlands von 1350 bis 1450. Kompositions- und Räumlichkeitsprobleme, Würzburg 1931, S. 30-32

Thode, Henry: Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionsszenen, in: Jahrbuch der

	<p>Königlich Preussischen Kunstsammlungen, Bd. 21 (1900), S. 73</p> <p>Wolff, Carl und Jung, Rudolf: Die Baudenkmäler in Frankfurt a. M., Bd. 1 Kirchenbauten, Frankfurt am Main 1896, S. 151-160</p> <p>Zehnder, Frank Günther: Mittelrheinisch, um 1430, in: Zehnder, Frank Günther (Hg.): Stefan Lochner, Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung, Köln 1993, S. 252</p>
IRR	Im November 2011 mit Infrarotaufnahmesystem Osiris A1 (im Rahmen der Städel-Kooperationsprofessur am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main) durchgeführt; die Auswertung findet sich im entsprechenden IRR-Formular.
Abbildungen	
Stand der Bearbeitung	
Bearbeiter/in	Katharina Grießhaber

(\*) Ikonographie

<b>1 Erste Schauseite</b>	
<i>1a linker Flügel, Außenseite</i>	Heimsuchung Mariens(Deutsche Malerei III 1938, S. 145)
<i>1brechter Flügel, Außenseite</i>	Nicht erhalten
<b>2 Zweite Schauseite</b>	
<i>2a linker Flügel</i>	
oberes Register, linkes Bildfeld	Gebet Christi am Ölberg (Deutsche Malerei III 1938, S. 145)
oberes Register, rechtes Bildfeld	Gefangennahme Christi(Deutsche Malerei III 1938, S. 145)
unteres Register, linkes Bildfeld	Christus vor Pilatus(Deutsche Malerei III 1938, S. 145)
unteres Register, rechtes Bildfeld	Kreuztragung(Deutsche Malerei III 1938, S. 145)
<i>2b Mitteltafel</i>	Kalvarienberg(Deutsche Malerei III 1938, S. 145)
<i>2c rechter Flügel</i>	
oberes Register, linkes Bildfeld	Kreuzabnahme(Deutsche Malerei III 1938, S. 145)
oberes Register, rechtes Bildfeld	Grablegung Christi(Deutsche Malerei III 1938, S. 145)
unteres Register, linkes Bildfeld	Nicht erhalten
unteres Register, rechtes Bildfeld	Nicht erhalten