

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, Große Stalburg

Flügel des Retabels aus der Hauskapelle der Stalburg in Frankfurt, 1504

Frankfurt am Main, Städel Museum (Inv. Nr. SG 1142 und 1143, sowie 845 und 846)



<http://www.bildindex.de/document/obj20178472>

Bearbeitet von: Annette Meisen
2015

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2016/3991>

Mittelalterliche Retabel in Hessen

Objektdokumentation

Frankfurt am Main

Ortsname	Frankfurt am Main
Ortsteil	
Landkreis	Frankfurt
Bauwerkname	Große Stalburg (Battonn, 1867, S. 82)
Funktion des Gebäudes	Privates Wohnhaus, die Hauskapelle befand sich in dem von Claus Stalburg im Jahr 1496 erbauten schlossähnlichen Stammhaus, der „Großen Stalburg“, auf dem Kornmarkt. Im Jahr 1789 ließ die Reformierte Gemeinde, die das Anwesen 1788 erworben hatte, das „alte Stammhaus“ abreißen und errichtete dort ihre Kirche (Battonn, 1867, S. 82-88). Diese Kirche wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.
Träger des Bauwerks	Claus Stalburg
Objektnamen	Flügel des Retabels aus der Hauskapelle der Stalburg in Frankfurt
Typus	Gemaltes Retabel
Gattung	Malerei, Skulptur
Status	<p>Fragmentiert</p> <p><u>Rekonstruktion:</u> Vermutlich gestaltete sich die Aufteilung wie folgt: Linker Flügel: Trauernde Maria (ehemalige Außenseite); Bildnis des Claus Stalburg (ehemalige Innenseite); Rechter Flügel: Christus als Schmerzensmann (ehemalige Außenseite); Bildnis der Margaret Stalburg (ehemalige Innenseite). Bei dem fehlenden Mittelteil handelte es sich wohl um eine gemalte Tafel und die Darstellung einer „Kreuzigung Christi mit vielen Figuren“, wie Nothnagel noch als Augenzeuge im Auktionskatalog von 1779 angibt (Verzeichnis einer kleinen Sammlung ausgewählter Ölgemälde [...], Auktionskatalog 1779, S. 2). Zu einer möglichen Rekonstruktion vgl. auch Kemperdick in Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 134. In ihrer Dissertation schlägt Schedl eine Rekonstruktion mit Dürers Holzschnitt „Kleiner Kalvarienberg“ vor (Schedl II 2014, S. 428). Wegen der Nähe zu der Kreuzigung des Wigand Märkel könnte man sich übrigens im Hintergrund der ehemaligen Mitteltafel ebenfalls eine Stadtansicht von Jerusalem vorstellen.</p>
Standort(e) in der Kirche	<p><u>Ursprünglicher Standort:</u> Die zwei Flügelaußenseiten sowie die beiden Flügelinnenseiten waren ab 1504 und möglicherweise auch bis zu der Versteigerung des kompletten Altars im Jahr 1779 durch die Nachfahren des</p>

	ursprünglichen Auftraggebers Bestandteile eines Altars mit zentraler Kreuzigungsdarstellung in der ehemaligen Hauskapelle der Familie Stalburg am Kornmarkt in Frankfurt am Main (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 131). Lersner beschreibt 1706 das Retabel als „ein schön Altar [...] welches noch im obigen Hause zu sehen“ ist (Lersner, 1706, 2. Buch, S. 204).
Altar und Altarfunktion	Ehemals Hochaltar in der Hauskapelle des Claus Stalburg. Wenn man die Höhe der Mensa über der das Retabel angebracht war mit etwa 80 cm annimmt und dazu die Höhe der Innentafeln mit 186 cm (ohne den unbekanntem Originalrahmen) addiert, so ergäbe sich für einen Nahnacht auf die Gesichter der Stalburgs eine Höhe von mindestens 2,20 m. Die detaillierte Ausführung muss also andere Gründe haben. Möglicherweise das große Interesse der Abgebildeten an einer veristischen Wiedergabe mit dem Hintergrund eines ausgeprägten Memorialverständnisses und einem weniger ausgeprägtem Interesse an einer Klassifizierung der Kleidung nach der damals herrschenden Kleiderordnung (s.u.: Ikonografie Margarete Stalburg) (AM). ¹
Datierung	Das Datum der Fertigstellung und damit der Aufstellung des Altars im Jahr 1504 kann durch die Inschriften auf den Rahmen der Bildnisse von Claus Stalburg und seiner Ehefrau, Margarete vom Rhein, als gesichert betrachtet werden. Zwar wurden die „modernen“ Rahmen zwischen 1779 und 1820 gefertigt, nachdem die Tafeln gespalten worden waren (s. „Provenienz“), die Inschriften geben aber, so Kemperdick „aller Wahrscheinlichkeit“ nach die Inschriften der verlorenen Originalrahmen wieder (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 127, 131). Dafür spricht auch, dass der 1469 geborene Claus Stalburg im Jahr 1504 tatsächlich 35 Jahre alt war (Hock u.a. 1996, S. 415).
Größe	<u>Linker Flügel</u> Trauernde Maria (ehemalige Außenseite): Bildträger: 188,4 (+/- 0,1) cm Höhe x 56,3 (+/- 0,1) cm Breite x 2,5 cm Tiefe. Zwei Bretter von links nach rechts: Brett I: oben 16,6 cm, unten 8,1 cm. Brett II: oben 39,6 cm, unten 48,1 cm. Malfläche: 186,3 (+/- 0,1) cm Höhe x 54,5 (+/- 0,1) cm Breite, Malkanten allseits erhalten. Bildnis des Claus Stalburg (ehemalige Innenseite): Bildträger: 188,5 cm Höhe x 56,1 cm Breite x 0,3 cm Tiefe. Zwei Bretter von links nach rechts: Brett I: oben 39,5 cm, unten 48 cm. Brett II: oben 16,5 cm, unten 8 cm. Malfläche: 186 cm Höhe x 54,4 cm (+/- 0,4) Breite, Malkanten allseits erhalten. <u>Rechter Flügel</u> Christus als Schmerzensmann, (ehemalige Außenseite): Bildträger: 187,9 (+/- 0,1) cm Höhe x 56,3 (+/- 0,1) cm Breite x 2 cm Tiefe. Zwei Bretter von links nach rechts: Brett I: oben 18,2 cm, unten 13,5 cm. Brett II: oben 39 cm, unten 43,2 cm. Malfläche: 186,6 cm x Höhe x 54,4 (+/- 0,4) cm Breite, Malkanten

¹ Auch wenn die Stalburgs nicht dem Adel angehörten, so hatten sie doch in der freien Reichsstadt auf Grund ihres Reichtums, ihrer sozialen Verbindungen und der Ämter des Claus Stalburg einen hervorragenden Platz in der Elite Frankfurts. Dieses Selbstverständnis spiegelte sich auch in dem Epitaph des Claus Stalburg wieder, der Teil der Wandgemälde im Kreuzgang des Karmeliterklosters war und von der Hand des Jerg Ratgeb stammt. Claus Stalburg ließ sich als Kryptoporträt eines Königs neben dem tatsächlichen Herrscher Maximilian I. abbilden.

	<p>allseits erhalten.</p> <p>Bildnis der Margarete Stalburg (ehemalige Innenseite): Bildträger: 188,4 (+/- 0,2) cm Höhe x 56,3 cm Breite x 0,3 cm Tiefe. Zwei Bretter von links nach rechts: Brett I: oben 39,9 cm, unten 43 cm. Brett II: oben 18 cm, unten 13,5 cm. Malfläche: 186 (+/- 0,1) cm x 54,5 (+/- 0,3) cm, Malkanten allseits erhalten. (Alle Angaben nach: Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 124)</p>
Material / Technik	<p>Mischtechnik. Bildhintergründe: original Pressbrokat und Goldgründe. Die oberen Randbereiche aller vier Tafeln bedecken Schleierbretter, die wohl aus je einem Stück Lindenholz geschnitzt sind. Vergoldung und farbige Fassung sind teilweise erhalten (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 124, 127f.).</p> <p>Beide Tafeln teilweise mit Leinwandstücken unterklebt, rückseitig parkettiert. Die auf dem rechten Flügel ca. 0,2 cm gedünnte Originaltafel wurde teilweise mit Leinwandstücken unterklebt und auf eine Pressspanplatte aufgeleimt (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 124).</p> <p>Kemperdick bemerkt, dass bei beiden Stalburgs „die Gesichter und Oberkörper ganz stark auf Nabsicht angelegt sind“, denn nur so erkenne man beispielsweise die „präzise gezeichneten Augen, [...] die einzelnen, feinen Bart- und Brusthaare des Mannes.“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 138).</p>
Ikonographie ^(*)	<p><u>Linker Flügel:</u> Trauernde Maria, Bildnis des Claus Stalburg <u>Rechter Flügel:</u> Christus als Schmerzensmann, Bildnis der Margaret Stalburg</p>
Künstler	<p>Im Auktionskatalog von 1779 wird ein Hanns Grünewald als Maler des noch vollständigen Altars genannt. (Auktionskatalog 1779, Nr. 10088). Der Name „Hanns Grünewald“ wurde jedoch, so Kemperdick, „sicherlich aus Sandrarts Teutscher Academie übernommen [...], wo er Hans Baldung Grien bezeichnet.“ Dazu führt Kemperdick an, dass Sandrart unterschiedliche Namensbezeichnungen für Hans Baldung Grien verwende. So schreibe er eben jenem „Hanns Grünewald“ Baldungs Hexen Holzschnitte zu und an anderer Stelle benenne er den Maler als „Hans Baldungrün“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 131). In einem Brief an Passavant erwägt Böhmer im Jahr 1820 eine Zuschreibung der beiden inzwischen abgespaltenen Stifterporträts auf den Flügelinnenseiten an Holbein d. Ä. (Böhmer 1886, S. 64); im Lagerkatalog von Hofrat C.A. André, Offenbach am Main werden diese Tafeln ebenfalls Holbein d. Ä. zugeschrieben (Verzeichnis einer kleinen Sammlung ausgewählter Ölgemälde 1829, S. 2). Im Jahr 1892 schreibt dann Otto Donner-von Richter die Tafeln dem schwäbischen Maler Jerg Ratgeb zu, da Kontakte zwischen Ratgeb und Claus Stalburg historisch belegt seien, er stützt dies überdies mit einem maltechnisch-stilistischen Vergleich der Stifterbildnisse mit Tafeln des Herrenberger Altars (Donner-von Richter 1892, S. 99f.); diese Zuschreibung an Jerg Ratgeb wird in die Städelverzeichnisse nach 1892 bis 1924 übernommen (Verzeichnisse des Städelischen Kunstinstituts von: 1892, S. 24; 1907, S. 13f.; 1910, S. 17f.; 1914, S. 18f.; 1915, o.A.; 1919, S. 96; 1922, o.A.; 1924, S. 161f.). Im Weiteren erfolgte ebenfalls eine Zuschreibung an Jerg Ratgeb durch Weizsäcker (Weizsäcker 1900, S. 267-270 sowie auch Glaser 1916, S. 251) sowie durch Stange, hier jedoch unter der Prämisse, dass das Entstehungsdatum auf den</p>

Originalrahmen mit 1514 statt 1504 angegeben gewesen sei (Stange 1924, S. 195, Anm. 3); Schönberger schloss sich ebenfalls dieser Ratgeb-These an, widersprach allerdings der Datierung Stanges (Schönberger 1926, S. 55-59). Kurth hingegen hatte schon 1924 diese Zuschreibung in Zweifel gezogen, da diese nicht ausreichend stilkritisch abgesichert sei – das Werk wäre dann als „ganz isoliert“ im Ratgeb'schen Schaffen anzusehen (Kurth 1924, S. 199). Buchner sprach sich 1927 gegen Jerg Ratgeb als ausführenden Künstler aus. Als Vergleiche zog er zum einen den Meister des Wendelin Altares heran, besonders wegen dessen Aschaffenburger Triptychons, zum anderen den Monogrammist WB – der zu dieser Zeit als Meister der Mainzer Epiphanie galt. In dieses Umfeld verortete Buchner sodann den Maler der Bildnisse von Claus und Margarete Stalburg und bezeichnete ihn mit dem Notnamen Meister der Stalburg-Bildnisse (Buchner, 1927, S. 314-325). Anzumerken sei hier, dass der Meister der Mainzer Epiphanie später als Martin Caldenbach identifiziert werden konnte (Schedl 2003, S. 68; Schedl 2009, S. 153). Buchner bezieht in diese Autorenschaft auch die beiden von ihm im Jahr 1927 wiederentdeckten ehemaligen Außenflügel mit ein. Die beiden Tafeln befanden sich zu dieser Zeit in der Stadtkirche von Meiningen, wo sie als fränkische Werke um 1510 verzeichnet wurden (Voss 1909, S. 151, 176). Hinsichtlich des Kolorits und der Malweise verglich Buchner 1953 den Meister der Stalburg-Bildnisse unter Hinweis auf das Porträt des Jakob Strahlenberger mit Martin Caldenbach (Buchner 1953, S. 52-54, Nr. 40, 41). Hüneke griff diesen Gedanken auf und sah in diesen beiden Künstlern – Caldenbach habe auf den Meister der Stalburg-Bildnisse gewirkt – „die letzten Vertreter der spät erwachten Frankfurter Lokalschule“ (Hüneke 1965, S. 166). Eich übernimmt den Notnamen „Meister der Stalburg-Bildnisse“, sieht in jenem aber einen Mitarbeiter aus der Werkstatt Holbein d. Ä., der – möglicherweise aus Ulm stammend – um 1500 wegen einer Beteiligung an den Arbeiten am Dominikaneraltar nach Frankfurt gelangt sein könnte (Eich 1967, S. 145). Fraenger spricht sich in der 1972 posthum erschienenen Ratgeb-Monographie gegen eine Zuschreibung an Ratgeb aus (Fraenger 1972, S. 78). Einen „erstaunlichen Vorschlag“ so Kemperdick, machte Lücking. Er bezeichnete die vier Tafeln als Werk des jungen Grünewald. Lücking rekurrierte damit auf den Auktionskatalog von 1779 und stützte sich außerdem auf den Vergleich von verschiedenen Details gesicherter Gemälde Grünewalds, die ihm als Fotografien vorlagen (Lücking 1983, S. 45-59; ders. 1986, o.A.; Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 133). Nortrud-Kaiser erneuert wiederum die Zuschreibung an Ratgeb, jedoch – so Kemperdick – „ohne jegliche neuen Argumente“ (Nortrud-Kaiser 1985, S. 44, 59-65, 67f.; Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 132). Nach Schedl wären die Tafeln „in der Frankfurter Malerwerkstatt entstanden, aus der auch die Tafeln der Liebfrauen- und Deutschordenskirche, der Städel-Kreuzigung sowie der Paderborner Beweinung Christi hervorgegangen sind.“ Für diese Werke und somit auch für die sogenannten Stalburg-Bildnisse erscheint Schedl die Werkstatt von Hans Caldenbach – möglicherweise unter Mitwirkung dessen Sohn Martin – plausibel (Schedl 2003, S. 73). Kemperdick schreibt die Flügel des Retabels aus der Hauskapelle der Stalburg in Frankfurt zwar dem Meister der Stalburg-Bildnisse zu, hält es aber für denkbar, dass

	<p>„ihr Maler [...] mit demjenigen Frankfurter Künstler identisch ist, den Dürer selbst kannte und für den qualifiziertesten in der Stadt am Main hielt, eben Martin Caldenbach.“ Da dessen Vater, der Maler und Werkstattleiter Hans Caldenbach im Jahr der Fertigstellung verstarb und so der „modernere“ Stil wohl auf den Sohn zurückzuführen sei, entschließt sich Kemperdick zu folgender Zuschreibung: Meister der Stalburg-Bildnisse (Werkstatt Hans und Martin Caldenbachs?)² (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 124, besonders S. 557); Schedl hält es im Jahr 2009 nicht mehr nur für plausibel, sondern nimmt nun an, dass die Tafeln in der Werkstatt von Hans Caldenbach unter Mitwirkung dessen Sohn Martin entstanden seien (Schedl 2009, S. 155), in ihrer unveröffentlichten Dissertation von 2014 führt sie Hans und Martin Caldenbach als Künstler an (Schedel 2014, S. 233f.).</p>
faktischer Entstehungsort	
Rezeptionen / ‚Einflüsse‘	<p>Im Jahr 1833 gelangen die beiden Stifterbildnisse in den Besitz des Städelischen Kunstinstituts und werden nun in dessen Verzeichnissen vor 1892 als Werke eines Oberdeutschen Malers angegeben (Verzeichnisse des Städelischen Kunstinstituts von: 1833; o.A.; 1835, S. 54; 1844, o.A.; 1855, S. 17; 1858, S. 75f.; 1866, S. 77f.; 1870, S. 95f.; 1873, S. 97f.; 1879, S. 92; 1883, S. 94; 1888, S. 101f.).</p> <p>Buchner sprach sich 1927 gegen Jerg Ratgeb als ausführenden Künstler aus. Er nahm einen mittelfränkischen oder mittelrheinischen Meister an.</p> <p>Solms-Laubach erwägt die Stalburg-Bildnisse einerseits als Teile einer mittelrheinischen Werkgruppe zu verorten, zu der er unter anderem die Kreuzigung des Wigand Märkel und die hl. Dreifaltigkeit des Meisters des Wendelin-Altars, beide im Städelmuseum, Frankfurt, sowie die Beweinung Christi im Diözesanmuseum, Paderborn zählt (Solms-Laubach 1972, S. 77-104, bes. S. 90-96). Auch Lang verortet die Stalburg-Bildnisse in einer mittelrheinischen Werkgruppe (Lang 1982, S. 132).</p> <p>Im Verzeichnis der Gemälde des Städel von 1987 wird die Herkunft des Künstlers als „schwäbisch“ für wahrscheinlich gehalten (Verzeichnis des Städelischen Kunstinstituts 1987, S. 73). Im Jahr 1999 kommt Brinkmann für die vier Bildtafeln wieder auf den Mittelrhein und Buchners Notnamen zurück (Brinkmann, Sander 1999, S. 61). Allerdings verortet Brinkmann den Künstler nur ein Jahr später wiederum als aus der Schule Holbeins d. Ä., außerdem beeinflusst von Grünewald und Ratgeb (Brinkmann 2000, S. 58).</p>
Stifter / Auftraggeber	<p>Auftraggeber: Claus Stalburg (1469-1524), genannt der Reiche, stammt aus einer vermögenden Patrizierfamilie. Er hatte ab 1505 zeitweilig Ämter als Ratsmitglied, Bürgermeister und Schöffe inne und war seit 1494 Mitglied in der Patriziergesellschaft Alten-Limpurg (Johann 2002, S. 48). Sein außerordentliches Vermögen, das ihm den Beinamen „der Reiche“ einbrachte, stammte wohl teils aus Erbschaften, teils aus seinem Engagement im Seidenhandel, der zu seiner Zeit hauptsächlich mit der Seerepublik Venedig betrieben wurde. Seine Ehefrau Margarete Stalburg, geb. vom Rhein (1484-1550) stammte mütterlicherseits aus der Frankfurter Kaufmannsfamilie Heller. Ihre Mutter Agnes</p>

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

	<p>Heller war eine Schwester des Jakob Heller, des Stifters des sogenannten Heller-Altars (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S.133) (zur Person des Stifters Claus Stalburg vgl. auch: Lersner, 1706, S. 204; Bothe 1908, S. 88-95; Körner 1971, S. 120; Mattausch-Schirmbeck 1987, S. 115; Monnet 2000, S. 12-77; Johann 2001, S. 50-55; dies. 2001, S. 50-55).</p> <p>Claus und Margarete Stalburg sind nahezu lebensgroß dargestellt und im Verhältnis zu der trauernden Maria und dem Schmerzensmann sogar deutlich größer. Verschiedentlich wurde darauf hingewiesen, dass Gestus und Kleidung im Vergleich zu zeitgenössischen Stifterbildnissen außerordentlich groß und über das Maß hinaus prunkvoll dargestellt seien (vgl. hierzu Schönberger 1926, S. 56; Buchner 1927, S. 314; Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 134f., hier besonders S. 136 zur Kleiderordnung für Adel und Bürgertum in dieser Zeit). Bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts entwickelte sich scheinbar in Frankfurter Patrizierkreisen „zunehmend ein elitäres Selbstverständnis, man fühlte sich dem Adel zumindest ebenbürtig“ (Johann 2002, S. 39). Vor allem an der Kleidung von Margarete Stalburg lässt sich das ablesen (s.u. zur Ikonografie). Eine Überschreitung der Kleiderordnung kam immer wieder vor und wurde wohl teilweise geduldet. Außerdem war das Retabel für die Hauskapelle der Stalburgs bestimmt. In diesem bestenfalls halb-öffentlichen Rahmen bestand die Gemeinde aus Familie und Gesinde sowie zu Messezeiten aus Gästen und Handelspartnern.</p>
Zeitpunkt der Stiftung	
Wappen	
Inschriften	<p>Auf die „modernen“ Rahmen der Stalburg Bildnisse, die nach der Spaltung der Flügel zwischen 1779 und 1820 für die nun getrennten Tafeln angefertigt wurden, wurden „mit Sicherheit“, so Kemperdick, die Originalinschriften der ursprünglichen Rahmen kopiert. Schriftart und Duktus der Schreibung passen, so Kemperdick, in das frühe 16. Jahrhundert (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 134). Schon Schönberger konnte nachweisen, dass die Daten der Inschriften exakt mit den bekannten Lebensdaten der Auftraggeber übereinstimmen (Schönberger, 1926, S. 57).</p> <p>Sie lauten wie folgt: auf dem Rahmen von Inv. Nr. 845, oben, innere Leiste: „dusent . fünf . hundert. und .f ier jar.“; unten, innere Leiste: „ * / Clas / stalburgk /*-*“; unten, äußere Leiste: „also . was . ich . gestalt . do . ich 35 . iar was . alt“.</p> <p>Auf dem Rahmen von Inv. Nr. 846, oben, innere Leiste: „dusent . fünf . hundert. und .fier iar.“; unten innere Leiste: „ margret . stalburgery“; unten, äußere Leiste: „was . ich . gestalt . do . ich 20 iar . was . alt -“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 127f.).</p>
Reliquiarfach / Reliquienbüste	
Bezug zu Objekten im Kirchenraum	
Bezug zu anderen Objekten	<p>1.) Trauernde Maria, SG 1142, linker Flügel, ehemalige Außenseite</p> <p><u>Direkte Vorlagen:</u></p> <p>Ein um 1504-1505 datiertes kleines Gemälde Holbein d. Ä. mit der Darstellung der trauernden Maria und dem Schmerzensmann</p>

zeigt bemerkenswerte Parallelen in der Konzeption der Marienfigur. Körperhaltung, Gestus und Faltenwurf des Mantels sind hier nahezu identisch. Das Bild mit den Maßen 41 x 38 cm befindet sich heute im Niedersächsischen Landesmuseum in Hannover (Hans Holbein d. Ä., Trauernde Maria und Schmerzensmann, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum. Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, Abb. 107). Für Eich war es eindeutig, dass diese Mariendarstellung die Vorlage für die Frankfurter Maria gewesen sein musste (Eich 1967, S. 145). Da die Datierungen beider Gemälde sehr nahe beieinander liegen – die Städel-Tafel mit Sicherheit 1504, das Holbein-Gemälde auf stilkritischer Basis um 1504/05 – scheint die angenommenen Priorität jedoch nicht zwingend gegeben zu sein. Wolfson erwägt als Erster eine umgekehrte Abhängigkeit (Wolfson 1992, S. 80f.). Auch Kemperdick zieht die Verbindlichkeit der Datierung in Frage, ja er erwägt die Vorbildfunktion der großen Frankfurter Tafel für das kleinere Gemälde Holbeins, auch weil „die Marienfigur entsprechend sehr viel stärker durchgearbeitet“ sei. Auch gäbe auf den Frankfurter Innenflügeln die „stehende Maria [...] formal ein ganz hervorragendes Pendant zum stehenden Schmerzensmann ab,“ während der Beziehung dieser beiden Figuren auf dem Hannoverschen Bild doch eher „komposit“ wirke. So stehe „Maria doch etwas seltsam steil aufgerichtet vor dem hockenden Christus, ohne recht mit ihm in Beziehung zu treten“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 137). Dieser Eindruck entsteht auch dadurch, dass der hockende Christus aufgerichtet sehr viel größer als Maria wäre, obwohl diese perspektivisch vor ihm steht. Selbst wenn man die männliche Figur als tendenziell größer als die weibliche denkt, wirkt das Größenverhältnis hier irritierend. Mit einer „spätgotischen“ Behandlung der Perspektive – entsprechend der größeren Bedeutung der Christusfigur gegenüber Maria – hätte der Maler aber die Möglichkeit genutzt sich von den realistischen Größenbeziehungen der beiden Figuren frei zu machen (AM). Kemperdick hält es für möglich, dass Hans Holbein bei seinem Aufenthalt in Frankfurt wegen der Arbeiten am 1501 vollendeten Dominikaneraltar auch den Stalburg-Altar – zu der Zeit wohl noch im Werkprozess – gesehen haben könnte. Träfe dies zu, so könnte das eher für den Vorbildcharakter der Frankfurter Darstellung der trauernden Maria sprechen (Deutsche Gemälde im Städel 1500-155 2005, S. 138). Schedl hält es in ihrer Dissertation von 2014 für möglich, dass beide Werke auf eine bis dato unbekannte Vorlage aus der Druckgrafik zurückgeführt werden könnten. Eine Darstellung der trauernden Maria mit ähnlichem Gestus – die linke Hand ist quasi Tränen trocknend auf die linken Wange gelegt – findet sich im druckgraphischen Werk Martin Schongauers, heute in der Druckgraphische Sammlung der Albertina in Wien (Martin Schongauer, Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes, letztes Drittel des 15. Jh., Kupferstich. Abb. in AK Brügge 2010, S. 318, Abb. 151, Druckgraphik, Kupferstich, Blatt: 19,8 x 15,8 cm, Darstellung: 19,4 x 15,7 cm (Einfassung des Fensters), Inv.-Nr.: DG1926/1470, http://sammlungenonline.albertina.at/?id=tms_102312#e198dcfe-edfd-4fc9-94ba-dc76672f7805, aufgerufen am 25.08.2014). Hier berührt allerdings die rechte Hand Mariens die Seitenwunde Christi, während sie in der getrennten Darstellung von Maria und dem Schmerzensmann auf den Frankfurter Tafeln unter dem

linken Arm Mariens verborgen wird. In dem Wiener Kupferstich ist der Blick Mariens in Nahaufnahme auf die Seitenwunde Christi gesenkt, während auf der Frankfurter Tafel die Blickrichtung Mariens auf den Körper Christi (auf dem rechten Außenflügel) eine höhere Kopfhaltung bedingt. Insgesamt wirkt das Frankfurter Gemälde im Vergleich zu Schongauers Kupferstich weniger differenziert in Mimik und Faltenwurf, dadurch glatter und durch die vergleichsweise gelängte Form eher „höfisch“. So passte es sich wohl besser dem schmalen Hochformat der Altarflügel und dem malerischen Gesamtkonzept der Personendarstellungen an. Während in Schongauers Kupferstich eine Engelschar bogenförmig die Köpfe Mariens, Christi und des Johannes überspannt, beschränkt sich der Maler der Stalburg-Madonna auf einen Engel, der unterhalb des Schleierbretts hinüber zu dem Schmerzensmann auf dem rechten Außenflügel blickt, dabei mit dem Finger auf Maria weist. In der Unterzeichnung ist auf dem Pendant zu der trauernden Maria, dem Bildnis des Schmerzensmannes, in Höhe des Nimbus eine kleine Hand zu erkennen, die den Vorhang berührt. Sie scheint der einzige Anhaltspunkt dafür zu sein, dass hier auch eine Engelsfigur geplant war, die jedoch im Weiteren nicht ausgeführt wurde (AM).

Stilistische Bezüge:

Solms-Laubach hob als Erster die Verwandtschaft der Gesichter Mariens in den folgenden Werken hervor: in der Kreuzigung des Wigand Märkel im Städelmuseum Frankfurt, in der Beweinung Christi im Erzbischöflichen Diözesanmuseum in Paderborn, in der Tafel der Anna Selbdritt in der Liebfrauenkirche Frankfurt und in der Predella mit dem Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes in der Deutschordenskirche in Frankfurt, Sachsenhausen (Solms-Laubach 1972, S. 77-104, bes. S. 90-96). Schedl weist ebenfalls darauf hin, dass der Kopftypus der Stalburg-Maria in Form und Stil der Maria in der Predella der Frankfurter Deutschordenskirche gleiche. Auch seien hier in beiden Fällen die Scheibennimben mit konzentrischen Rillen an den Rändern verziert (Schedl 2003, S. 72). Kemperdick wiederum schließt sich der Auffassung Solms-Laubachs an, dass es sich in allen vier Fällen „im Grunde um recht geringe Varianten ein und desselben Gesichts“ handle (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 139).

Die Schmerzensmutter trägt ein dunkles, violett-braunes Kleid das mit einer grauen Bordüre eingefasst ist. Eine ähnliche Einfassung aus blaugrauem Pelz findet sich übrigens an dem blauen Kleid der hl. Anna im Städel (AM).

Beides – roter Farbton des Mantels und Verputzung finden sich übrigens ebenfalls bei der hl. Anna im Städel (Schedl 2003, S. 73).

2.) Bildnis des Claus Stalburg, Inv. Nr. 845, linker Flügel, ehemalige Innenseite:

Stilistische Bezüge:

Laut Kemperdick kann man „mit Schönberger“ eine Ähnlichkeit im Stil bei dem Bildnis des Claus Stalburg im Städel Museum und dem sogenannten Bildnis des Endres Dürer im Budapester Szépművészeti Múzeum feststellen, er weist jedoch darauf hin, dass zumindest eine eigenhändige Autorenschaft Dürers bei diesem Jünglingsporträt heute umstritten sei (Schönberger 1926, S. 59; Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 138,

Anm. 58). Allgemein, so Kemperdick, könne man bei dem Bildnis des Claus Stalburg „auch an andere Männerköpfe des Nürnbergers denken“. Ohne nähere Angaben dazu sieht er jedenfalls ein offenkundiges Vorbild Dürers in den „detailliert gezeichneten, gläsern und scharf wirkenden Augen mit ihren klaren Reflexlichtern, die den Blicken ihre Lebendigkeit und Aufmerksamkeit verleihen.“ Wegen der gesicherten Datierung der Stalburg-Bildnisse im Jahr 1504 kämen jedoch nur Werke ante quem als Vorbilder in Frage, so möglicherweise Dürers Porträt seines Vaters „Albrecht Dürer der Ältere“ von 1490 sowie das spätere von 1497, sein „Selbstbildnis mit Landschaft“ von 1498, das „Porträt des Oswald Krel“ von 1499 oder etwa das „Porträt eines jungen Mannes“ von 1500 (AM). Da Kemperdick eine Zuschreibung an eine Werkstatt von Hans und Martin Caldenbach in Frankfurt für plausibel hält, müsste zumindest ein Mitglied dieser Werkstatt von einem oder mehreren dieser Werke Kenntnis gehabt haben. Weil es sich hier jedoch nicht um Druckerzeugnisse mit größerem Verbreitungsgrad handelt, müsste wohl „eine persönliche Verbindung zu Nürnberg, womöglich eine kurz vor 1500 dort absolvierte Lehre“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 113) angenommen werden. Eine Lehrstelle in der Werkstatt Dürers wäre, so Kemperdick, „für Martin Caldenbach anzunehmen, nicht nur wegen der freundlichen Worte Dürers sondern auch wegen seines eklektizistischen Stils, der sich deutlich an Dürers Kunst orientiert, diese allerdings zu einem etwas glatten Manierismus umformt“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 113f.). Dürer wird nämlich im Jahr 1509, also fünf Jahre nach Fertigstellung des Stalburg-Altars, in Briefen an den reichen Frankfurter Kaufmann Jakob Heller zumindest seine Bekanntschaft aber vor allem das Kunstverständnis und Urteilsvermögen des Frankfurter Malers Martin Caldenbach hervorheben (Rupprich 1956, S. 69, 73). Eben deshalb hält Kemperdick es auch für „denkbar, dass ihr Maler, der, wie die Bildnisse unserer Tafeln zeigen, eine unmittelbare Kenntnis von Dürers Gemälden hatte, mit demjenigen Künstler in Frankfurt identisch ist, den Dürer selbst kannte und für den qualifiziertesten in der Stadt am Main hielt, eben Martin Caldenbach“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 140). In einem auf 1506 datierten Porträt des Jakob Stralenberger, einst im Besitz der Frankfurter Familie Holzhausen, heute im Städelmuseum, zeigt sich ebenfalls die Abhängigkeit von Dürers Porträtmalerei. Diese Tafel wird heute Martin Caldenbach zugeschrieben (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 147f.). Aber „gerade im Vergleich mit Dürers Bildnissen tritt [...] der etwas andersartige Charakter von Caldenbachs Schöpfung deutlich hervor,“ so Kemperdick, auch sei „vor allem [...] der krasse Verismus, mit dem Caldenbach sein Modell beobachtet, Dürer letztlich fremd“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 150). Caldenbach sei „radikaler“, vor allem in der Wiedergabe von individuellen Merkmalen wie Falten, Hautrötungen, Behaarung und Warzen – so bei dem Porträt des Jakob Stralenberger. Diese Genauigkeit im Detail findet sich auch in den Bildnissen der beiden Stalburgs. So werden detailliert wiedergegebenen Brusthaare und die auffällige Ungleichheit der Augen des Claus Stalburg zum veristisch individuellen Merkmal ebenso wie die fleischige spitze Nase, das vorstehende Kinn und der kropffartig verdickte Hals der Margarete Stalburg (AM).

3.) Christus als Schmerzensmann, SG 1143, rechter Flügel, ehemalige Außenseite

Direkte Vorlagen:

Albrecht Dürer, Christus als Schmerzensmann, Kupferstich B. 21, um 1500, Voss wies schon 1909 auf die fast identische Übernahme dieses Motivs hin (Voss 1909, S. 176). In der Vorlage steht der athletisch wirkende Christus im Kontrapost an den Stamm des Kreuzes gelehnt. Diese Haltung hat der Maler der Stalburg'schen Tafeln übernommen, jedoch nur insoweit, als dies die verhältnismäßig geringeren Breite der Tafel erlaubte: dort sind die Arme und die erhobenen Hände deutlich näher am Oberkörper anlegte. Im Vergleich zum Kupferstich Dürers aber auch zu den Proportionen der Frankfurter Christusfigur gerieten die Hände zu klein und die Arme zu dünn. Auch wirkt der Kopf zu klein, er ist geradezu in die auffallend sehnig-muskulöse Partie von Hals und Nacken hineingezwungen. Dennoch stimmen diese Partien des Schmerzensmannes mit den entsprechenden Größenverhältnissen der Schmerzensmutter in etwa überein. Oberkörper, Beine und Füße erscheinen hingegen vergleichsweise zu groß. Auch entsprechen Brust und Bauch eindeutig nicht der Vorlage des Dürer'schen Schmerzensmannes. Eine Erklärung hierfür könnte sein, dass eine gelangte bekleidete Figur genügend Volumen durch die Gewänder bekommt, der gelangte unbekleidete Körper Christi in dem schmalen Hochformat jedoch übermäßig schlank, ja mager erschiene. Dies würde zwar einerseits den Aspekt des Leidens unterstützen, aber der Ikonografie des Überwindens entgegenstehen. Der Maler hat möglicherweise versucht dieses Dilemma aufzulösen, indem er sich von der Realität eines einzigen Körpers löste. Er versuchte anscheinend die ambivalente Bedeutung dieses Schmerzensmannes mittels einer Kombination aus Dürers „herkulischem“ Schmerzensmann (Kupferstich B. 21, um 1500) und einem glatteren, apollinischen Körper, der sich eher dem schmalen Hochformat anpassen lässt, wiederzugeben. Als Vorlagen könnten ihm dafür die dem Kupferstich „Adam und Eva“ von 1504 vorausgegangenen Proportionsstudien zum männlichen Akt gedient haben – hier besonders der sogenannte „Aeskulap“ (Nackter Mann mit Glas und Schlange (sogenannter Aeskulap), Albrecht Dürer, um 1500, Studie, Tinte (braun), Papier, getuscht, 32,5 x 20,5 cm, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett - Sammlung der Zeichnungen und Druckgraphik, Inventar-Nr. 5017). Dort findet sich auch die stark betonte Hals-Nackenpartie. Hieran mag sich der Maler des Schmerzensmannes orientiert haben, wobei das Komposit von Kopf und Körper nicht so recht schlüssig scheint. Nimmt man Martin Caldenbach als maßgeblichen Maler an, so hätte dieser die Zeichnungen wohl in Dürers Werkstatt sehen können (AM). Andere Bildinhalte, wie das Lendentuch, das am Boden liegende Gewand und die Arma Christi sowie der Totenschädel wurden quasi wörtlich aus dem Dürer'schen Vorbild übernommen. Die Würfel, obwohl in der Unterzeichnung angelegt, führte der Maler nicht aus. An dieser Stelle – wo sich übrigens in der Vorlage Dürers Monogramm befindet – wächst ein Grasbüschel aus der unteren rechten Bildecke (AM).

Stilistische Bezüge:

Laut Kemperdick finden sich außerdem bei dem Stalburg'schen

Schmerzensmann und der Kreuzigung Christi des Wigand Märkel „unverkennbare Ähnlichkeiten [...] insbesondere bei den sich in Farbe, Ausdruck und Durchführung sehr nahestehenden Köpfen“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 139). Auch deutet der Vergleich der Körper, hier die ähnliche Anlage der Brust- und Bauchmuskulatur sowie der Beine, auf eine Verwandtschaft der beiden Werke hin. Und ebenso wie bei dem Gekreuzigten fließt bei dem Schmerzensmann das Blut in langen Rinnsalen aus den Stigmata, besonders auffällig in den spinnwebeartigen Verzweigungen auf den Füßen (Schedl 2009, S. 154f.). Eine ähnliche Darstellung der Schwellungen um die Wundmale findet sich übrigens bei der Beweinung Christi mit der Familie Heller (Diözesanmuseum Paderborn) für dessen Autorenschaft Hans Caldenbach unter Mitarbeit seines Sohnes Martin angenommen wird. Schließlich sei auch hier auf die große Ähnlichkeit der Scheibennimben mit ihren mehrfachen Rillen in den Darstellungen des Schmerzensmannes sowie des Gekreuzigten auf der Tafel des Wigand Märkel hingewiesen (AM). Der auffallende Kontrast des rötlichen Inkarnats von Gesicht, Händen und Füßen zum bleichen Körper muss „unerklärlicherweise“ so Kemperdick, „trotz der Verputzungen von Anfang an ähnlich gewesen“ sein (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 130). Schedl bemerkt dazu, dass dies „auch immer wieder bei Tafeln anderer Maler anzutreffen“ sei (Schedl II 2014, S. 235, Anm. 1667). Es ist jedoch denkbar, dass hier die demütigende Entkleidung und Zurschaustellung des Leibes Christi realistisch mittels unterschiedlicher Hauttönungen verbildlicht wird. Die normalerweise dem Sonnenlicht ausgesetzten Teile – Gesicht, Hals sowie Hände und Füße – sind deshalb geradezu demonstrativ im Gegensatz zum bleichen, üblicherweise bekleideten Körper in einem kräftigeren, rötlichen Inkarnat gehalten (AM).

Dornenkronen und Purpurmäntel dienten der Verspottung Jesu als „König der Juden“ im Palast des Pilatus. Erst nach der Verhöhnung trug Jesus wieder seine eigenen Kleider bei der Kreuztragung nach Golgatha. Das würde auch erklären warum die Würfel, mit denen die Soldaten die Kleidung Christi unter sich aufteilten, hier nicht in der Malerei ausgeführt wurden, obwohl sie in der Unterzeichnung angelegt waren und in der Vorlage des Dürer'schen Kupferstichs abgebildet sind. Die Würfelszene könnte aber sehr wohl auf der Mitteltafel in der „Kreuzigung mit vielen Figuren“ (vgl. Auktionskatalog 1179, Nr. 1088) integriert gewesen sein. (AM) Schedl schlägt in diesem Zusammenhang übrigens eine Rekonstruktion mit Dürers „Kleiner Kalvarienberg“ vor (Schedl II 2014, S. 428).

4.) Bildnis der Margarete Stalburg, Inv. Nr. 846, rechter Flügel, ehemalige Innenseite

Stilistische Bezüge:

Schönberger sah Ähnlichkeiten in der Tafel der Margarete Stalburg und Dürers „Bildnis einer jungen Frau mit aufgestecktem Haar“, der sogenannten „Fürlegerin“ von 1497, heute in Berlin, sowie in Dürers „Bildnis der Elisabeth Tucher“ von 1499, heute in Kassel. Er merkte dazu jedoch an, dass die Dürer'schen Porträts „im Detail ganz anders durchgebildet“ seien (Schönberger 1926, S. 59; zu den Bildnissen vgl. Anzelewsky 1991, S. 147-149, 165, Nr. 46, 63). Auch Kemperdick scheint das Bildnis der Margarete Stalburg – ebenso wie das ihres Gemahls – „ohne Dürers Vorbild

nicht denkbar“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005 S. 138). Im Einzelnen führt er dazu aus: „Bei der Fürlegerin sind die Anlage der Büste sowie das etwas spitz wiedergegebene Gesicht vergleichbar, und die Tucherin scheint ebendas darzustellen, was der Maler der Stalburg-Bildnisse anstrebte. [...] Die Frankfurter Bildnisse haben weniger Sicherheit in der Zeichnung, wirken zugleich ein wenig überspitzter, doch bekommen sie gerade dadurch ihre charakteristische Note [...]“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S.138).

Ikongrafische Bezüge der Bildnisse von Claus und Margarete Stalburg:

Während Schönberger (Schönberger 1926, S. 56) und Buchner (Buchner 1927, S. 314) ausführten, dass die Stalburg-Bildnisse für eine patrizische Eigendarstellung stünden für die es keine Vorbilder gegeben habe, findet sich laut Kemperdick die Konzeption eines ähnlichen Retabels mit der Darstellung nahezu lebensgroßer Stifterfiguren am Anfang des 16. Jahrhunderts in dem um 1500 entstandenen Brüsseler Triptychon (Brüssel, Musée des Beaux-Arts; vgl. Aust. Kat. Anonyme Vlaamse Primitieven, Brügge, 14.06.-21.09.1969, S. 125-127, Nr. 59), das dem Meister der Josephsfolge zugeschrieben wird. Dieses etwa 130 cm hohe Retabel zeigt auf seiner Mitteltafel ein Weltgericht und auf den Flügelinnenseiten heraldisch rechts Philipp den Schönen sowie heraldisch links Johanna die Wahnsinnige als Vollfiguren. Beide Stifter sind maßstäblich sehr viel größer dargestellt als die religiöse Historie auf der Mitteltafel. Kemperdick weist jedoch darauf hin, dass dieses Triptychon im Gegensatz zu dem ursprünglichen Frankfurter Retabel mit den Stalburg-Bildnissen nicht für die private Andacht in einer Hauskapelle gedacht war. Vielmehr „diente es als Gerechtigkeitsbild im Rathaus von Zierikzee weshalb das Jüngste Gericht und die Herrscherbilder, als die göttliche und die höchste weltliche Rechtsinstanz, gleichermaßen an die Gerechtigkeit der Richter appellierten“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 134f.). Kemperdick weist in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass in beiden Fällen die Porträtierten „nur durch ihre Körperwendung, nicht durch Bet- oder andere Gesten auf die Mitte ausgerichtet“ sind. Er hält es für „theoretisch denkbar, daß weiter Triptychen mit ähnlichem Aufbau [...] existierten und dieser Typus auf irgendeine Weise Claus Stalburg bekannt und für seine Vorstellungen anregend gewesen sein könnte“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 135). Weniger hypothetisch erscheint ihm hingegen ein anderes, „gleichsam das modernste mögliche Vorbild überhaupt,“ nämlich der Paumgartner Altar (um 1502-1504 fertiggestellt, so in: Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 135; um 1500 so auf: <http://www.pinakothek.de/albrecht-duerer/paumgartner-altar-geburt-christi>). Dieses Werk Dürers für die namensgebende Nürnberger Familie zeigt auf der Mitteltafel eine Geburt Christi mit der deutlich kleineren Stifterfamilie in üblicher heraldischer Aufteilung. Auf den Innenseiten der beiden Flügel sind jedoch nahezu lebensgroßen Standfiguren dargestellt: die Brüder Stephan und Lukas Paumgartner als Kryptoporträts die hll. Georg und Eustachius. Die Mitteltafel zeigt eine im Maßstab deutlich kleinere Geburt Christi mit einer eigenständigen Hintergrundgestaltung die – wie wohl auch bei dem ehemals kompletten Stalburg-Altar – weder in direktem religiösen noch

	<p>gestalterisch-perspektivischem Zusammenhang mit den beiden flankierenden Großfiguren steht. Schedl nimmt ebenfalls an, dass Martin Caldenbach Kenntnis vom Paumgartner Altar hatte und vermutet, dass er an diesem mitgewirkt habe, da er zur Entstehungszeit, nämlich vor seiner Rückkehr nach Frankfurt im Jahr 1502 in Nürnberg gewesen sein könnte (Schedl 2009, S. 155f.).</p>
Provenienz	<p>1504 werden die Flügel sowie die Mitteltafel mit einer Kreuzigungsdarstellung im Auftrag von Claus Stalburg, genannt der Reiche, für die Hauskapelle der Stalburg am Kornmarkt in Frankfurt fertiggestellt (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 131). Die beiden Tafeln befanden sich in der Stadtkirche von Meiningen wo sie als fränkische Werke um 1510 verzeichnet wurden (Voss 1909, S. 151, 176).</p> <p>Am 27.09.1779 wird der noch vollständige Altar mit der Los-Nummer 10088 auf einer anonymen Versteigerung in Frankfurt angeboten (Auktionskatalog [anonym] 1779, Nr. 10088).</p> <p>Zwischen 1779 und 1813 werden die beiden Flügel von der Mitteltafel getrennt und in diesem Zeitraum wohl auch gespalten. Eich führt dazu aus, dass sich die Porträttafeln – bevor die Mitteltafel 1813 einem Brand zum Opfer fiel (s.u.) – von 1809 bis 1811 „sicher in dem vom Fürstprimas von Dalberg gegründeten ‚Museum‘“ befanden. In dieser Zeit habe der Maler Peter Cornelius sie nämlich dort kopiert. Demnach, so Eich, waren sie frühestens 1779, spätestens 1813 abgetrennt worden (Eich 1967, S. 140).</p> <p>Auf der Rückseite des Bildträgers findet sich oben ein Klebezettel mit dem Stempelaufdruck „Städtische Galerie Frankfurt am Main“. Darunter ist handschriftlich „1143“ vermerkt. Auf dem Rahmen findet sich links ein gleicher Klebezettel und rechts oben ein Klebezettel mit dem Stempelaufdruck „180“, darauf ist mit Bleistift „Ligabu...(?)“ und darunter mit Bleistift „I Links“ vermerkt (alle Angaben: Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S.124, 127). Der starke Grad der Verputzung mag daran liegen, dass die beiden ehemaligen Außentafeln möglicherweise schon seit ihrer Abspaltung zwischen 1779 und 1820, sicher zumindest seit 1903 in der Herzogsloge der Stadtkirche zu Meiningen in kirchlichem Gebrauch waren (Voss 1909, S. 176). Dort waren sie vermutlich Kerzenruß und einer nach konservatorischen Ansprüchen nicht unbedingt sachgemäßen Reinigung ausgesetzt. Nach 1945 kamen die Tafeln dann im Privatbesitz von Margot Prinzessin von Sachsen-Meiningen schlussendlich nach Freiburg im Breisgau. Die Porträttafeln hingegen befanden sich mindestens seit 1809 in Sammlungen (s. auch Provenienz) (AM).</p> <p>1813 verbrennt allein die Mitteltafel „im Haus des Gelehrten und Kunstkenner Bernhard Hundeshagen bei der Erstürmung von Hanau durch die Franzosen“ (Gwinner 1862, S. 46).</p> <p>1820 befinden sich die abgespaltenen ehemaligen Innenflügel mit den Bildnissen von Claus und Margarete Stalburg in der Sammlung des Anton Ulrich von Holzhausen, Ratsherr und Bürgermeister von Frankfurt am Main (Böhmer 1820, S. 64, Nr. 29).</p> <p>1829 werden beide Porträttafeln im Katalog von Hofrat C. A. André, Offenbach aa Main mit den Nr. 8 und 9 angeboten (Verzeichnis einer kleinen Sammlung ausgewählter Ölgemälde 1829, S. 2).</p> <p>Am 11.1. 1833 erwirbt das Städel beide Porträttafeln aus dem André'schen Angebot für fl. 330 (Verzeichnis des Städel'schen</p>

	<p>Kunstinstitutes 1833, o. A. und 1835, S.54) Seither im Städelmuseum, Frankfurt am Main als Bildnis des Claus Stalburg, Inv. Nr. 845 und Bildnis der Margarete Stalburg, Inv. Nr. 846. 1903: Die Flügelaußenseiten mit der Darstellung der Trauernden Maria und dem Schmerzensmann befinden sich im Besitz der Herzöge von Sachsen-Meiningen, sie sind in der Herzogsloge der Stadtkirche zu Meiningen aufgestellt (Voss 1909, S. 176). 1953 erwirbt die Städtische Galerie beide Tafeln von Margot Prinzessin zu Sachsen-Meiningen, Freiburg im Breisgau (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 131). Seither im Städelmuseum, Frankfurt am Main: trauernde Maria, SG 1142 und Schmerzensmann, SG 1143.</p>
Nachmittelalterlicher Gebrauch	<p>Die beiden Innenflügel mit den Porträts von Claus Stalburg und Margarete Stalburg sind seit 1833 und die beiden Außenflügel mit der trauernden Maria und dem Schmerzensmann seit 1953 als Museumsobjekte im Städelmuseum ausgestellt.</p>
Erhaltungszustand / Restaurierung	<p>Malerei und Pressbrokate: <u>Trauernde Maria, SG 1142:</u> Der Zustand der Malerei ist uneinheitlich und insgesamt eher mäßig.³ Die Malerei ist an vielen Stellen verputzt, besonders im Gesicht Mariens und an den dem Betrachter zugewandten Gewandfalten ihres Mantels. Hier ist das Krapprot überdies stark verblichen. Retuschen finden sich an der Nase und an der linken Hand. Auch scheinen die Flügel des Engels übermalt zu sein. Es finden sich zahlreiche Beschädigungen durch einlaufende Risse am Bildrand und Rissstellen im Bildträger, die teils gekittet teils mittels Retuschen überdeckt wurden. So ist z.B. das Gesicht des Engels stark beschädigt. Die Grüntöne im Wiesenboden zu Füßen Mariens sind verbräunt (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 124f.). Der Pressbrokat ist hier, wie auch auf den anderen Tafeln, stark beschädigt und überarbeitet. Kemperdick weist jedoch darauf hin, dass der gemäldetechnologische Befund eindeutig für einen Originalzustand spricht und nicht etwa, wie Buchner 1927 darlegte, für eine „mittelrheinische Arbeit der Romantikerzeit“ (Buchner 1927, S. 318). Dies habe auch schon Eich festgestellt (Eich 1967, S. 142f.; Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 124, 128). Die Granatapfelformen waren hier, wie auch bei den anderen Tafeln, von Anfang an mit einem dunkelroten Lack hervorgehoben. Der Nimbus Mariens wurde auf braunem Bolus in Polimentvergoldung ausgeführt (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 128), auf ihn wurde vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt ein mittlerweile stark vergrauter Überzug aufgetragen (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 124). <u>Rückseite des Bildträgers:</u> auf dem Rahmen oben rechts Klebezettel mit Stempelaufdruck „180“; darunter Klebezettel mit Stempelaufdruck „ Städtische Galerie Frankfurt am Main“, darunter handschriftlich „1142“, links mit Bleistift „II Rechts“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 127).</p> <p><u>Bildnis des Claus Stalburg, genannt der Reiche, Inv. Nr. 845:</u></p>

³ Auf Nachfrage bei Stephan Knobloch, Leiter Restaurierungen Gemälde im Städelmuseum, wurde mir mitgeteilt, dass keine wissenschaftlich gesicherten Angaben gemacht werden können, da bis in die 80er Jahre hinein die Restaurierungen nicht dokumentiert wurden. Daher kann ich mich hier nur auf die Angaben in „Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005“ beziehen.

Der Zustand ist hier relativ gut. Die Malschicht ist jedoch besonders im Bereich des Inkarnats sehr dünn, so dass heute die Unterzeichnung stellenweise durchscheint. Insgesamt ist die Malerei von einem dicken, eingetrübten Firnis überzogen. Vor allem an den Händen finden sich Verputzungen, darüber hinaus kleinere Retuschen an den Rissen. Die Verseifung von Bleiweiß macht einzelne Pentimente erkennbar, so wurden die Kontur der Stirn, das rechte Ohr aber auch die Schuhe leicht vergrößert. Für die Vergoldungen an der Kleidung des Stifters, z.B. an den Bändern der Haube, wurde eine Ölvergoldung verwendet, die Gebetsschnüre wiederum in Schwarzlotmalerei ausgeführt (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 127f.). Bei Inv. Nr. 845 – wie auch bei Inv. Nr. 846 – ist die Glanzvergoldung im oberen Viertel der Tafel original. Darunter liegt ein brauner Bolus mit graviertem Muster. Unter den Schleierbrettern ist dieses Muster lediglich mit einem braunen Farbauftrag anstatt einer Vergoldung angelegt. Die Schleierbretter gehörten also von Anfang an zur Ausstattung (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 128).

Rückseite des Bildträgers: oben Klebezettel mit der Aufschrift „G. 845“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S.127).

Christus als Schmerzensmann, SG 1143:

Der Zustand der Malerei ist hier – wie auch bei SG 1142 – sehr dürrig. Am Leib Christi ist das Inkarnat stark verputzt. Dadurch lässt sich hier die Unterzeichnung mit bloßem Auge erkennen. Die Rottöne des am Boden liegenden Gewands sind ebenfalls stark verputzt, die Lasur ist ausgebleicht. Das Grün der Pflanzen am Fuße des Kreuzstammes ist hier ebenfalls stark verbräunt. Der Nimbus der Christusfigur war – wie bei Maria – ursprünglich in Polimentvergoldung auf braunem Bolus ausgeführt. Im heutigen Zustand ist er anscheinend „mit Pudergold übervergoldet wobei die schwärzlichen Striemen aufgemalt sind und vermutlich als eine Art Patinierung wirken sollen“ Der Pressbrokat ist auch hier – wie bei SG 1142 – stark zerstört und überarbeitet, nur an wenigen Stellen liegt die Originaloberfläche noch frei.

Bildnis der Margarete Stalburg, Inv. Nr. 846:

Der Erhaltungszustand ist, wie bei dem Bildnis des Claus Stalburg, insgesamt recht gut. Es gibt jedoch auch hier im Bereich des Inkarnats stellenweise starke Verputzungen, so an den Fingern, die dadurch ihre Modellierung fast gänzlich verloren haben. Auch scheint durch die Verseifung von Bleiweiß gerade am Hals die Unterzeichnung so deutlich hervor, dass man die ursprünglich weiter geplante Kette mit bloßem Auge erkennt. Am unteren Rand des Kleides, im weißen Bereich des Pelzsaumes, sind ebenfalls durch Verseifung die von der Unterzeichnung abweichenden Positionen der Pseudo-Hermelinschwänzchen sichtbar geworden. Überhaupt weist gerade der untere Teil des Kleides stärkere Beschädigungen auf. Im oberen Bereich der Kleidung ist der Zustand weit besser. Die Vergoldung z.B. beim Brustlatz ist ebenfalls als Ölvergoldung ausgeführt. Auch findet sich hier die Schwarzlotmalerei an den goldenen Schmuckelementen der Gebetsschnur wieder. Darüber hinaus wurden Brustlatz und Haube durch Lasuren modelliert. Risse und Einläufer wurden teilweise mittels Kittungen und Retuschen ausgebessert. Auch hier ist – wie bei dem Pendant – der originale Pressbrokat stark durch Neuvergoldungen und Überarbeitungen

	<p>verdeckt. Bei Inv. Nr. 846 ist – wie bei Inv. Nr. 845 s.o. – die Glanzvergoldung im oberen Viertel der Tafel original. Darunter liegt ein brauner Bolus mit graviertem Muster. Im oberen Bereich, unter den Schleierbrettern, ist dieses Muster lediglich mit einem braunen Farbauftrag anstatt einer Vergoldung versehen.</p> <p><u>Rückseite des Bildträgers:</u> Hier findet sich ein Klebezettel mit der Aufschrift „G.846“.</p> <p><u>Schleierbretter:</u> Die Schleierbretter, welche die oberen Enden aller vier Tafeln bedecken „stammen zweifellos,“ so Kemperdick, von den Originalrahmen aus dem 16. Jahrhundert. Die Schnitzereien – stilisierte Äste, Blattranken und Blüten – sind wohl aus jeweils einem Lindenholzbrett gearbeitet. Die Grundierung der Äste hat eine gewugelte Struktur, das Astwerk selbst erscheint heute grau, es war jedoch wohl ursprünglich silbern. Die Vergoldung der Blattranken ist teilweise erneuert. Die Fassung der Blüten in Lackrot teils original, teils erneuert (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 128). Die Schleierbretter der Außenflügel bilden entsprechend ihrer Konzeption einen mittig ansteigenden Bogen in dessen Scheitelzone sich zwei große Blüten gegenüberstehen. Die Blüte oberhalb der Marien-Darstellung ist dabei vom Betrachter abgewandt, während diejenige oberhalb des Schmerzensmannes dem Betrachter zugewandt ist. Über den Bildnissen des Ehepaars Stalberg bilden die beiden Schleierbretter mit ihrem Schnitzwerk ebenfalls einen bogenförmigen Abschluss. Die Blüten in den oberen Ecken entsprechen in Art und Farbfassung denen der Außentafeln, sind aber deutlich kleiner gehalten. Auch hier sind die Blüten über dem Ehemann dem Betrachter zugewandt, diejenigen über der Ehefrau vom Betrachter abgewandt.</p>
Besonderheiten	<p><u>Ikonographie:</u> Wie in den Beschreibungen gezeigt wird (s. u.) kristallisiert sich bei genauer Betrachtung heraus, dass Claus Stalburg die äußere Welt, Margarete Stalburg die häusliche Welt im Stalburg'schen Kosmos repräsentiert. Diese beiden weltlichen, wenn auch vergleichsweise provinziellen „Säulen“ flankierten einst die Mitteltafel mit der „Kreuzigung Christi“. Dieses Motiv verweist auf ein mögliches Leben nach dem Tod und repräsentiert somit die göttliche Macht. Die Grundlage für die ungewöhnliche Gestaltung wäre somit eine Kombination aus weltlich-sozialer und göttlicher Ordnung.</p>
Sonstiges	<p><u>Gemäldetechnologie:</u> Alle vier Tafeln sind in einem einheitlichen Stil sehr detailliert unterzeichnet. Die gleichmäßige Strichführung modelliert ausführlich die Plastizität der Figuren und des Faltenfalls. Wahrscheinlich, so Kemperdick, handelt es sich um eine Rohrfederzeichnung, die an einigen Stellen mit einem breiten Pinselstrich korrigiert oder betont wurde (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 128f.). Tatsächlich wurden die Binnenkonturen wohl mit dem Pinsel, die Schattenbereiche oder partielle Körper – bzw. Muskelbereiche mit einer Feder oder einem Stift schraffiert. Die Pinsellinien enden in den Beugen der Falten meist mit einem Haken. Die Schraffierung erfolgt meist in steilem Winkel von rechts oben nach links unten. Insgesamt folgt die Malerei bis auf wenige Ausnahmen der sehr sicher und flüssig ausgeführten Unterzeichnung. Abweichungen und Besonderheiten:</p>

	<p><u>Trauernde Maria:</u> Die rechte Hand des Engels wurde über dem Vorhang angelegt. Die Schattenpartie in dem Bereich, in dem der rote Mantel den mit einem weißen Tuch bedeckten Hinterkopf Mariens überfängt, ist mit dichten, gebogenen Linien modelliert, so als ob die Unterzeichnung hier die Malerei, die allgemein eine dünne Malschicht aufweist, unterstützen sollte.</p> <p><u>Schmerzensmann:</u> Hier weicht die Unterzeichnung von der gemalten Kontur des linken Oberarmes ab. Die sehr muskulöse Partie von Hals und Nacken wurde in der Malerei leicht reduziert. In der Unterzeichnung waren zu Füßen Christi drei Würfel vorgesehen. Oberhalb des Nimbus ist am Rand des Vorhangs eine kleine Hand angelegt. Anscheinend wurde der zugehörige Engel verworfen.</p> <p><u>Claus Stalburg:</u> Die Lidstellung des rechten Auges wurde mit einem Pinselstrich korrigiert, die Malerei folgt allerdings nicht dieser Angabe. Das rechte Ohr wird kleiner angegeben als ausgeführt. Die Position der Kette wurde verändert.</p> <p><u>Margarete Stalburg:</u> Der Hals war schlanker vorgesehen, die Schulterlinie wurde angehoben, die Positionen der Ketten verändert. Die Reihen der Hermelintupfen auf dem unteren Besatz des Kleides wurden von vier auf drei Reihen verringert.</p>
Quellen	Böhmer, Johann Friedrich: Brief vom 04.08.1820 an Johann David Passavant, in: Janssen, J.: Johann Friedrich Böhmers Leben, Briefe und kleinere Schriften, Bd. 2, Freiburg im Breisgau 1886, S. 64, Nr. 29
Sekundärliteratur	<p>AK Brüssel 1969 – Anonyme Vlaamse Primitieven, Musée des Beaux-Arts, Brüssel, 14.06.-21.09.1969, Brügge 1969, S. 125-127, Nr. 59</p> <p>Anzelewsky, Fedja: Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, S. 156-162, Nr. 50-52</p> <p>Auktionskatalog (anonym), Frankfurt am Main 27.9.1779, Nr. 1088</p> <p>Batton, Johann Georg; Euler, Ludwig Heinrich (Hg.): Oertliche Beschreibung der Stadt Frankfurt am M., von Johann Georg Batton, gewesenem geistl. Rath, Custos und Canonicus des St. Bartholomäusstifts. Aus dessen Nachlasse herausgegeben von dem Vereine für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt am Main durch den zeitigen Director desselben Dr. jur. L. H. Euler, Bd. 5, Frankfurt am Main 1867, S. 82-88</p> <p>Benesch, Otto: Zum Werk Jörg Ratgebs, in: Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. 61 (1927/28), S. 49-53, hier S. 52</p> <p>Brinkmann, Bodo: Frankfurter Stifter-Bildnisse im Mittelalter, in: Andreas Hansert u.a. (Hg.): Aus aufrichtiger Lieb Vor Franckfurt. Patriziat im alten Frankfurt, AK Historisches Museum, Frankfurt am Main 2000, S. 57f.</p> <p>Brinkmann, Bodo: Ein Rundgang durch das Städel – mit Holbein im Hinterkopf, in: Brinkmann, Bodo (Hg.), AK Hans Holbeins Madonna im Städel: der Bürgermeister, sein Maler und seine Familie, Petersberg 2004, S. 185f.</p> <p>Brinkmann, Sander 1999, S. 61</p>

Bothe, Friedrich: Frankfurter Patriziervermögen im 16. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Charakteristik der bürgerlichen Vermögen und der bürgerlichen Kultur, Berlin 1908, S. 88-117, zur Kleidung 94-96,
<https://archive.org/details/frankfurterpatr00bothgoog> (aufgerufen 15.09.2014)

Buchner, Ernst: Studien zur mittelhessischen Malerei und Graphik der Spätgotik und Renaissance, in: Münchner Jahrbuch für bildende Kunst, N. F. 4 (1927), S. 229-325, hier S. 314-325

Buchner, Ernst: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, S. 52-54, Nr. 40, 41

Bushart, Bruno: Rezension von Fraenger, Jörg Ratgeb, in: Pantheon, Bd. 33 (1975), S. 80

Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 124-141

Donner-von Richter, Otto: Jerg Ratgeb, Maler von Schwäbisch Gmünd, seine Wandmalereien im Karmeliterkloster zu Frankfurt am Main und sein Altarwerk in der Stiftskirche zu Herrenberg, Frankfurt am Main 1892, S. 99f.

Eich, Paul: Die Flügel des Stalburg-Altars, in: Städel-Jahrbuch, NF Bd. 1 (1967), S. 140-145

Fraenger, Wilhelm: Jörg Ratgeb. Ein Maler und Märtyrer aus dem Bauernkrieg, Dresden 1972, S. 78, 234, 276f.

Gast, Uwe: Rezension zu Brinkmann, Bodo; Kemperdick, Stephan: Deutsche Gemälde im Städel 1500 – 1550, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 71 (2008), S. 275-290

Glaser, Curt: Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei. Von den Anfängen der deutschen Tafelmalerei im ausgehenden vierzehnten bis zu ihrer Blüte im beginnenden sechzehnten Jahrhundert, München 1916, S. 251

Gwinner, Ph. Friedrich: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts, Frankfurt am Main 1862, S. 46

Hock, Sabine; Frost, Reinhard (Red.); Klötzer, Wolfgang (Hg.): Frankfurter Biographie. Personengeschichtliches Lexikon, 2. Bd. M–Z [Veröffentlichungen der Frankfurter Historischen Kommission, Bd. 19, Nr. 2], Frankfurt am Main 1996, S. 415

Holst, Nils von: Frankfurter Kunst- und Wunderkammern des 18. Jahrhunderts, ihre Eigenart und ihre Bestände, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 52 (1931), S. 34-100, hier S. 50

Hottenroth, Friedrich: Altfrankfurter Trachten. Von den ersten geschichtlichen Spuren an bis ins 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1912, S. 79-85

Hüneke, Ursula: Der Maler Martin Caldenbach, ein Beitrag zur Frankfurter Kunst um 1500, Bonn 1965, S. 166 [Dissertation

1958]

Johann, Anja: Kontrolle mit Konsens. Sozialdisziplinierung in der Reichsstadt Frankfurt am Main im 16. Jahrhundert [Studien zur Frankfurter Geschichte, Bd. 46], Frankfurt am Main 2001, S. 50-55, 187f., 190

Johann, Anja: Der Frankfurter Patrizier Claus Stalburg der Reiche (1469-1524). Zum Problem der Biographik der Frühneuzeit, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Bd. 68 (2002), S. 35-57, hier S. 47, 51f.

Körner, Hans: Frankfurter Patrizier. Historisch-Genealogisches Handbuch der Adelligen Gesellschaft des Hauses Alten-Limpurg zu Frankfurt am Main, München 1971, S.120

Kurth, Betty: Ein unbekanntes Jugendwerk Jörg Ratgebs, in: Büchner, Ernst; Feuchtmayr (Hg.): Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1, Augsburg 1924, S. 186-199, hier S. 199

Lang, Karlheinz: Die Farbe bei Jörg Ratgeb. Frankfurt am Main 1982, S. 132

Lersner, Achilles Augustus: Der Welt-berühmten Freyen Reichs-Wahl-und Handels-Stadt Franckfurt am Mayn Chronica (...) Frankfurt aa Main 1706, 1. Buch, Kap. 7, S. 144; Kap. 18, S. 204; 2. Buch, Kap. 14, S. 105

Lücking, Wolf: Mathis. Nachforschungen über Grünewald, Berlin 1983, S. 46-59

Lücking, Wolf: Grünewald. Der Stalburg-Altar, Berlin 1986

Mattausch-Schirmbeck, Roswitha: Die Wandmalereien im Kreuzgang. Die Stifter, in: Stadt Frankfurt am Main (Hg.): Jörg Ratgebs Wandmalereien im Frankfurter Karmeliterkloster, Frankfurt am Main 1987, S. 111-129, hier S. 115

Monnet, Pierre: Führungseliten und Bewußtsein sozialer Distinktion in Frankfurt am Main, in: Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst, Bd. 66 (2000), S. 12-77

Nortrud-Kaiser, Ute : Jerg Ratgeb – Spurensicherung, Ausst. Kat. Karmeliterkloster Frankfurt, 6.6.-187.1985 [Kleine Schriften des Historischen Museums Frankfurt, Bd. 23], Frankfurt am Main 1985, S. 44, 59-65, 67f.

Oertliche Beschreibung der Stadt Frankfurt am M., von Johann Georg Batton, gewesenem geistl. Rath, Custos und Canonicus des St. Bartholomäusstifts. Aus dessen Nachlasse herausgegeben von dem Vereine für Geschichte und Alterthumskunde zu Frankfurt a. M. durch den zeitigen Director desselben Dr. jur. L.H. Euler, Bd. 5, Frankfurt am Main 1867, S. 82f.

Rupprich, Hans (Hg.): Dürer. Schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1956, S. 69 (Brief vom 21.3.1509), S. 73 (Brief vom 26.8.1509)

Schedl, Michaela: Das Tafelbild der Anna Selbdritt in der Liebfrauenkirche in Frankfurt am Main, [Goethe Universität Frankfurt, unveröffentlichte Magisterarbeit] 2003, S. 50-52

Schedl, Michaela: Eine Gruppe von sechs Tafelbildern, entstanden in Frankfurt am Main um 1500, und die Malerfamilie Caldenbach, genannt Heß, in: Städel-Jahrbuch, NF Bd. 20 (2009), S. 139-164, hier S. 149f.

Schedl II 2014, S. 233f., 428f.

Schönberger, Guido: Ratgeb-Studien, in: Städel Jahrbuch, Bd. 5 (1926), S. 55-74, hier S. 55-59

Solms-Laubach, Ernstotto Graf zu: Der Meister MZ – Jerg Ratgeb?, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 34 (1972), S. 77-104, hier S. 90-96

Stange, Alfred: Jörg Ratgeb. Zugleich ein Beitrag zur Verarbeitung italienischer Formmittel in Deutschland, in: Schmidt, Hugo (Hg.): Festschrift Heinrich Wölfflin, München 1924, S. 195-208, hier S. 195, Anm. 3

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1833, S. 33

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1835, S. 54

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1844, S. 47

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1855, S. 17

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1858, S. 75

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1866, S. 77

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1870, S. 95f.

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1873, S. 97f.

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1879, S. 92

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1883, S. 94

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1888, S. 101

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1892, S. 2

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1907, S. 13f.

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1910, S. 17f.

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1914, S. 18f.

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1915, S. 68

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1919, S. 96

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1922, S. 8f.

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1924, S. 161f.

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1966, S. 80f.

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1971, S. 40f.

Verzeichnis des Städelschen Kunstinstitutes 1987, S. 73

Verzeichnis einer kleinen Sammlung ausgewählter Ölgemälde, welche durch die Musik- und Kunsthandlung von C.A. André in Frankfurt am Main im Ganzen oder einzeln käuflich erworben werden können, Frankfurt am Main 1829, S. 2

Voss, Georg (Bearb.): Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Herzogtum Sachsen-Meiningen, Bd.1,1; Kreis Meiningen, Jena 1909, S. 151, 176

Weizsäcker, Heinrich: Catalog der Gemälde-Galerie des Städelischen Kunstinstituts in Frankfurt a. M. Erste Abtheilung: Die Werke der Älteren Meister vom vierzehnten bis zum

	<p>achtzehnten Jahrhundert, Frankfurt am Main 1900, S. 267-270</p> <p>Wolfson, Michael: Die deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 [Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Landesgalerie], Hannover 1992, S. 80-82, Nr. 25.</p> <p>Zeidel-Sander, Jutta: Kleidergesetzgebung und städtische Ordnung. Überwachung und Akzeptanz frühzeitlicher Kleiderordnungen, in: Anzeiger des germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde, Nürnberg 1993, S. 176-188. Online-Version: http://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/a/a049815.pdf (aufgerufen 15.09.2014)</p>
IRR	Im August 2013 mit dem Infrarotaufnahmesystem Osiris A 1 (im Rahmen der Städel-Kooperationsprofessur am Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main) durchgeführt; die Auswertung findet sich im entsprechenden IRR-Formular.
Abbildungen	Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550, 2005, S. 124-141. <u>Im Bestandskatalog finden sich umfassende Aufnahmen der Stalburg-Bildnisse.</u> Abb. 98: Trauernde Maria, Gesamtansicht; Christus als Schmerzensmann, Gesamtansicht; Abb. 99: Bildnis des Claus Stalburg, Gesamtansicht; Bildnis der Margarete Stalburg, Gesamtansicht; Abb. 100: Trauernde Maria, Oberkörper, IRR; Abb. 101: Christus als Schmerzensmann, Gesamtansicht, IRR; Abb. 102: Claus Stalburg, Oberkörper, IRR; Abb. 103: Margarete Stalburg, Büste, IRR; Abb. 104: Claus Stalburg, Oberkörper, Röntgenaufnahme; Abb. 105: Margarete Stalburg, Oberkörper, Röntgenaufnahme.
Stand der Bearbeitung	15.09.2014
Bearbeiter/in	Annette Meisen

(*) Ikonographie

1 Erste Schauseite	In geschlossenem Zustand würden die beiden ehemaligen Außenseiten die Schmerzensmutter zusammen mit Christus als Schmerzensmann zeigen. Die Einheitlichkeit der Darstellung ist im unteren Viertel beider Tafeln durch eine flächige, grüne, zur Mitte leicht ansteigende Hügellandschaft gegeben, die Golgatha symbolisiert.
<i>1a Innerer Flügel, links, Außenseite</i>	<u>Trauernde Maria</u> Seitlich, zur Linken Mariens sowie zur Rechten des Schmerzensmannes wird der Bildraum durch je einen gerafften grünen Vorhang begrenzt, der in einer Borte aus roten Fransen endet. Es ist nicht ersichtlich, womit die Vorhänge gehalten werden. Im oberen Bereich werden diese und die goldenen Pressbrokate des Bildhintergrundes mit ihrem Granatapfel-Muster von vergoldeten Schleierbrettern abschließend überfangen. Somit konzentriert

	<p>sich die innerbildliche Darstellung der linken Darstellung auf die gelangte Gestalt der Schmerzensmutter. Sie ist mit einem goldenen Nimbus bekrönt, der zum Rand hin mit sechs konzentrischen Rillen abschließt. Über Kopf und Schultern hat sie ein weißes Tuch gelegt, das faltenreich bis über ihren linken Arm herabfällt. Ihr jugendliches Gesicht ist im Dreiviertelprofil zu sehen. Ihr Blick scheint in stillem Schmerz, jedoch gefasst auf ihren Sohn gerichtet zu sein. Die linke Hand berührt die Wange, so als ob sie gerade ihre Tränen trocknete. Die rechte Hand ist in der Beuge des linken Armes verborgen. Ihre Haltung ist also ganz in sich geschlossen, im Gegensatz zu ihrem Pendant, dem Schmerzensmann mit den erhobenen Armen und geöffneten Handflächen. Die Schmerzensmutter trägt ein dunkles, violett-braunes Kleid, das mit einer grauen Bordüre eingefasst ist. Kleid und Mantel fallen in ausgeprägtem Faltenwurf lang herab und bedecken – von den Bildränder beschnitten – den größten Teil des Bodens. Der rote Mantel hatte sicher einst eine wesentlich kräftigere Anmutung als heute in seinem stark verputzten und verblichenen Zustand. Das Krapprot – im Allgemeinen ein Ersatz für das wesentlich teurere Purpur – des Mantels kann im Zusammenhang mit der Schmerzensmutter sowohl auf das Blut Christi verweisen als auch als Distinktionsmerkmal in Bezug auf Maria als Himmelskönigin und wirkmächtige Fürsprecherin gedeutet werden. Insofern kann in dieser Darstellung Maria als Trauernde, die zu „compassio“ anregt, aber auch als Überwinderin des Schmerzes, somit als Trostversprechen, „solacium“ gesehen werden (AM). Im oberen Bildbereich, über der Kopfhöhe, ist ein maßstäblich kleinerer Engel dargestellt, der hinter dem Vorhang hervorzukommen scheint. Seine rechte Hand berührt leicht den Vorhang, die linke Hand weist mit ausgestrecktem Zeigefinger auf Maria, sein Blick ist auf den Schmerzensmann gerichtet. Er trägt ein weißes Gewand mit kurzen geschlitzten Ärmeln über einem schwarzen Unterkleid. Zu Füßen Mariens sind zwischen den elaboriert ausgebreiteten Gewandfalten lediglich ein steiniger Untergrund und ein paar Grasbüschel zu sehen.</p>
<p>1b Innerer Flügel, rechts, Außenseite</p>	<p><u>Christus als Schmerzensmann:</u> Wie oben erwähnt, ist die Komposition beider Tafeln korrespondierend angelegt. Der Schmerzensmann steht im Kontrapost</p>

	<p>bildmässig an der rechten Seite des Kreuzstammes, der vom oberen Bildrand beschnitten wird. Er hat die Arme erhoben und zeigt die offenen Handflächen mit den Wundmalen. Der Kopf ist mit einem ebensolchen Rillennimbus hinterfangen wie bei der Trauernden Maria. Auf seinem Haupt trägt Christus die Dornenkrone. Der Gesichtsausdruck scheint trotz der noch blutenden Wunden an Haupt und Körper ruhig und gefasst, der Mund ist leicht geöffnet, der Blick leicht nach oben gerichtet, weiße Reflexlichter betonen die Klarheit der Augen. Der Maler demonstriert hier das physische – menschliche – Leiden Christi und gleichzeitig seine göttliche Natur, die das Überwinden des Todes bewirkt. In dieser ambivalenten Darstellung kommt sowohl die Aufforderung zur <i>compassio</i> als auch die Hoffnung auf Erlösung zum Ausdruck. In Kopfhöhe ist ein Loch im Stamm zu sehen. Hier waren Christi Füße angenagelt. Diese sind wie im Krampf gewölbt und um die Wundmale geschwollen. Sie verweisen so ebenfalls auf den physischen Schmerz durch die Kreuzigung und auf das Leid, das der Menschensohn auf sich genommen hat. Den entblößten Leib bedeckt nur das Lendentuch. Das Blut, das in einem langen Rinnsal aus der Seitenwunde strömt, läuft, ohne es zu beflecken, unter diesem bis auf Kniehöhe hinunter. Kopf und Hände entsprechen in etwa den Größenverhältnissen von Haupt und Händen der Schmerzensmutter, sind aber im Verhältnis zum restlichen Körper eindeutig zu klein, da Leib, Beine und Füße eigentlich eine deutlich größere Figur bedingten. Denkbar wäre, dass der Maler dem ins schmale Hochformat gelangten Körper Christi mehr physische Substanz verleihen wollte, was schlussendlich zu einem etwas „gezwungenen“ Komposit aus verschiedenen Körpern bzw. Vorlagen geführt haben mag. Zu Füßen des Schmerzensmannes liegen die weiteren Bestandteile der Arma Christi: die Rute der Geißelung, ein Mantel in einem heute verblassten Rot und der Ysopstab mit dem Essigschwamm.</p> <p>Ein Totenschädel als Hinweis auf Golgatha, die Schädelstätte, liegt am Fuß des Kreuzes. Auch bei der Tafel des Schmerzensmannes bildet ein steiniger Untergrund mit einigen Grasbüscheln den unteren Bildabschluss.</p>
2 Zweite Schauseite	

2a Innerer Flügel, links, Innenseite

Bildnis des Claus Stalburg:
Auf der ehemaligen Flügelinnenseite links ist der Auftraggeber, Claus Stalburg als nahezu lebensgroße Vollfigur abgebildet. Er steht auf einem gelblich gemaserten Steinboden, der von unregelmäßigen grauen Linien durchzogen ist. Es mag sich um einen Terrazzoboden aus großen, gelb-braun gemaserten Marmorbruchstücken handeln.⁴ Claus Stalburg hatte durch den Fernhandel Kontakte zu den oberitalienischen Städten Genua, Mailand und Venedig (Vgl. Johann 2002, S. 41f.), er könnte diese typisch südalpine fugenlose Bodengestaltung beim Neubau seiner „großen Stalburg“ als modernen Bodenbelag importiert haben. Möglich wäre auch, dass der Terrazzo mit Bruchplatten aus heimischem gelbem Sandstein imitiert wurde. Somit wäre auch dieses Bildelement eher ein Hinweis auf die schon mehrfach erwähnte realistische Wiedergabe durch den Maler, denn eine „eher sorglos gemalte Bodenpartie“ (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 136) (AM). Dahinter reicht ein Hintergrund aus Pressbrokat bis zur Kinnhöhe. Diese Pressbrokate sind detaillierter und feiner ausgearbeitet als die der Außenseiten. Zusätzlich zum Granatapfel taucht hier das Pinienzapfenmotiv auf(AM). Der Pressbrokat wird dort von einem schmalen ockerfarbenen Streifen begrenzt. Darüber schließt sich, ähnlich einem Ehrentuch, ein Goldgrund mit einem großen floralen Damastmuster an. Darüber liegt im obersten Bereich der Tafel ein Schleierbrett, das bogenförmig den Kopf des Claus Stalburg umfängt. Im Maßwerk sind – ähnlich wie auf den Außenseiten – Blüten integriert. Auf der heraldisch rechten Tafel des Auftraggebers zeigen die Blüten die Schauseiten, auf der Tafel der Ehefrau die Rückseiten. Claus Stalburg trägt eine schwarze, mit goldenen Zierbändern geschmückte Calotte, darüber ein Barett aus schwarzem Pelz. Das ist im sakralen Kontext eines Retabels eher ungewöhnlich. Stalburg tritt hier jedoch als Auftraggeber für den Altar seiner Hauskapelle auf und nicht als Stiftungsgeber einer kirchlichen Einrichtung, der dann seine Kopfbedeckung wohl demütig in den Händen hielt. Der Maler scheint hier von seinem Prinzip der „gotisch“ gelängten Körper und verhältnismäßig kleinen Köpfe abgerückt zu

⁴ Ein traditioneller Marmor aus Oberitalien ist der Giallo di Siena, heute noch in der Toskana gebrochen. Als Imitat könnte gelber, rheinhessischer Sandstein gedient haben (AM).

	<p>sein und sich um eine naturalistische Darstellung bemüht zu haben. Im Unterschied zu der gelängten Figur der Margarete Stalburg (das Verhältnis Kopflänge zur Gesamtgröße beträgt dort, wie auch bei den Figuren der Außenflügel, etwa 1:8,5) scheint Claus Stalburg realistischer wiedergegeben zu sein (das Verhältnis Kopflänge zu Gesamtgröße trägt etwa 1:7). Sein Kopf ist deutlich größer und seine Statur wirkt schlüssig (AM). Stalburg wendet sein Gesicht in Dreiviertelansicht nach rechts. Das rechte Auge ist weit geöffnet, die Blickrichtung geht leicht nach oben. Unter dem leicht gesenkten Lid des linken Auges geht der Blick eher gradeaus. Durch diesen leichten Unterschied und die scharfen Reflexlichter auf den Pupillen, die ein gespiegeltes Fensterkreuz scharf abbilden, bekommt der Blick eine lebendige Suggestivkraft, welche die unabhängige, selbstbewusste Haltung Stalburgs unterstreicht. In seinen Händen – die wie bei dem Schmerzensmann eher klein erscheinen – hält Claus Stalburg eine Gebetskette aus vier Gesätzen von je sechs roten Korallenkugeln, drei goldenen, fein verzierten Paternoster-Kugeln und einen großen Bisamapfel mit kunstvoller Rosenornamentik. Am kleinen Finger der rechten Hand trägt er zwei schmale goldene Ringe mit gefassten Steinen. Claus Stalburg ist mit einer dunkelgrauen Schabe, wohl einem „Schamlott“ aus gewässertem Material, bekleidet. Bei diesem Kleidungsstück handelt es sich um einen „Camelot“ (franz.), einem Mantel, ursprünglich aus Kamelhaar, aber im 16. Jahrhundert auch aus dem Haar der Angora-Ziege und aus anderen Materialien, darunter Seide, Halbseide und Wolle (vgl. Ikonografie Margarete Stalburg, s.u. und Zeidel-Sander 1993, S. 180). Im inventarisierten Nachlass Stalburgs von 1524 sind etliche schwarze und „nagelfarbene“ „Schamlotts“ mit Marderfutter verzeichnet, jedoch kein pelzgefütterter Mantel aus gewässerter Seide (zum Inventar Claus Stalburgs im Todesjahr 1524 s. Bothe 1908, S. 88-117, hier besonders S. 94-96). Natürlich könnte aber ein solcher im Jahr 1504 existiert haben. Im Jahr 1504 war Claus Stalburg schon Mitglied des Rates der Stadt Frankfurt, als Ratsmitglied stand ihm möglicherweise gewässerte Seide zu (vgl. Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 136). Unter dem „Schamlott“ trägt er ein schwarzes Wams, das tief bis auf die</p>
--	--

	<p>naturalistisch wiedergegebenen Brusthaare ausgeschnitten ist, eine goldene Halskette verschwindet im Ausschnitt. In Höhe der linken Brust ragt der dunkle Griff eines Dolches unter dem breiten Pelzbesatz der Schabe hervor. Unter dem knöchellangen Mantel schauen schwarze Schuhe in Überschuhen hervor. Claus Stalburg scheint es, was Kleidung und Accessoires angeht (hier vor allem Barrett und Dolch), um die Repräsentation in der Welt draußen gegangen zu sein. Sein Selbstverständnis als wirtschaftlich potenter Fernhandelskaufmann und Mitglied der Frankfurter Patrizier wurde so an die versammelte häusliche Gemeinde aus Familie, Bediensteten und Messegästen etc. kommuniziert. Den Anspruch auf „ungewöhnliche und neue Inszenierung“ und die Wirkung als „autonome Bildnisse“ im Falle des Ehepaares Stalburg, hebt auch Kemperdick hervor (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550, 2005, S. 134f., vgl. hier auch Monnet und Johann, wie schon unter „Stifter/Auftraggeber“ aufgeführt).</p>
<p><i>2b Mitteltafel</i></p>	<p>Bei dem fehlenden Mittelteil handelte es sich wohl um eine gemalte Tafel und die Darstellung einer „Kreuzigung Christi mit vielen Figuren“, wie Nothnagel noch als Augenzeuge im Auktionskatalog von 1779 angibt (Verzeichnis einer kleinen Sammlung ausgewählter Ölgemälde [...], Auktionskatalog 1779, S. 2).</p>
<p><i>2c Innerer Flügel, rechts, Innenseite</i></p>	<p><u>Margarete Stalburg:</u> Auch bei den beiden Stifertafeln ist die Komposition korrespondierend angelegt. Die Ehefrau des Stifters ist jedoch deutlich der einst vorhandenen Mitteltafel zugewandt und in der Folge auch ihrem Ehemann auf der linken Innentafel. Sie steht mittig und im Dreiviertelprofil unter dem bogenförmigen Maßwerkschleier. Ihr Haupt ist mit einem transparenten weißen Schleiertuch bedeckt, darüber trägt sie eine weit nach hinten ausladende Haube mit reichem Besatz aus Goldpailletten, die im Nacken anscheinend mit einer roten Quaste abschließt. Direkt über der Stirn prangt ein auffälliges Zackenmuster aus goldenen Pailletten, das an eine Krone erinnert und sich nach hinten in dünneren Zackenlinien fortsetzt. Ihre dunkelblonden Haare sind über den Ohren zu Schnecken gewunden und reich mit filigranen Goldkettchen geschmückt. Durch die ausgeprägte Nase und die Augen mit ihren scharfen Reflexen erhält das herzförmige Gesicht der jungen Frau eine individuelle Note. Um den Hals, an dem sich</p>

	<p>Anzeichen eines Kropfes abzeichnen, trägt sie zwei Perlenketten und eine goldene Gliederkette, die möglicherweise das erlaubte Maß überschritten (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 136). Der Ausschnitt wird von zwei Bändern zusammengehalten, die zu jeweils vier kleineren goldenen Haftel gehören. An dem auf der linken Schulter sichtbaren Haftel konnte vermutlich ein Umhang befestigt werden. Das dieser hier fehlt zeigt dass Margaretes hier als Repräsentantin des innerhäuslichen Bereichs gezeigt wird (AM). Das tiefe Dekolleté des Kleides wird mit einem gold-rot gemusterten Brusttuch verhüllt, das zentral ein Ananas-Motiv zeigt. Im Jahr 1504 dürfte das <i>state of the art</i> gewesen sein, denn Christoph Columbus hatte diese Frucht erst 1493 auf seiner zweiten Reise in Guadeloupe kennengelernt, die weitere Verbreitung erfolgte dann Anfang des 16. Jahrhunderts hauptsächlich durch portugiesische Handelshäuser. Oben schließt das Brusttuch mit einem Perlenbesatz ab.</p> <p>In den Händen, die sie vor ihrem Leib zusammengelegt hat, hält Margarete eine Gebetskette aus vier Gesätzen zu je zehn runden Korallen und fünf sichtbaren goldenen Paternosterkugeln sowie einem Bisamapfel in Form einer Knospe. Die Finger ihrer linken Hand schmücken vier Ringe. Das mantelartig geschlitzte Kleid hat sie über ihrem gewölbten Leib übereinander geschlagen. Da Margarete im Jahr 1504 tatsächlich ein Kind gebar, könnte der Maler sie hier in seiner eigenen veristischen Manier als Schwangere abgebildet haben (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 130). Allerdings ließ sich aus einem Gemälde auch damals nicht unbedingt der wahre Wert von Gold, Perlen, Seide und anderer Preziosen ablesen, da Imitate anscheinend nicht ungewöhnlich waren. Da aber nicht nur die tatsächliche Materialität, sondern auch der Augenschein kontrolliert wurde, nutzten Auftraggeber und Maler wohl ihren Spielraum bis an die Grenzen des Erlaubten aus, zumal die Bildnisse keinem breiten Publikum zugänglich waren, da sie Teile des Hausaltars waren (Zeidel-Sander 1993, S. 176-188). Margarete Stalburg trägt ein anthrazitfarbenes Kleid aus gewässertem Stoff mit schwarzen Applikationen – diese vermutlich aus Samt. Dieses Kleid wirkt „bei näherer Betrachtung aber zumindest in der unteren Hälfte mehr angestrichen als gemalt,“ eine der</p>
--	--

	<p>„merkwürdigen Uneinheitlichkeiten,“ die Kemperdick bei den Stalburg-Bildnissen feststellt (Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550 2005, S. 138). Tatsächlich ist die sonst so detailgenaue Malerei hier dermaßen unbestimmt, dass die wahre Materialität möglicherweise absichtlich verschleiert wurde um eine eindeutige Klassifizierung als gewässerte Seide zu vermeiden. Das Tragen von Seidenkleidung war sehr wahrscheinlich zu dieser Zeit selbst Patriziern und deren Ehefrauen verboten (Johann 2001, S. 387-396, hier besonders 388). Das typische Muster findet sich jedoch nicht nur bei gewässerter Seide, denn „die durch Pressen des feuchten Tuches vorgenommene Veredelungstechnik, deren Ergebnis die charakteristischen Wellenlinien des Moiré waren, ist für Seiden, Halbseiden und Wollgewebe überliefert“ (Zeidel-Sander 1993, S. 180) (AM). Der breite Saum des Kleides ist mit einem weißen Pelz verbrämt. Die schwarzen Tupfen lassen auf ein Hermelin schließen, allerdings sind die Hermelinschwänzchen weder in der Malerei noch in der Unterzeichnung plastisch ausgeführt. Es könnte sich entweder um imitierende Intarsien oder Einfärbungen handeln oder wiederum um eine etwas merkwürdig unbestimmte Wiedergabe des Materials. Durch die dünne Malschicht scheinen die schwarzen Tupfen der Unterzeichnung durch, im Vergleich zeigt sich, dass vier Reihen von Tupfen geplant waren. In der Malerei wurden dann nur drei Reihen ausgeführt. Die unterschiedliche Anzahl der Reihen scheint für eine royale Hierarchie zu stehen. Möglicherweise galten zu Stalburgs Zeiten ähnliche Vorschriften in der freien Reichstadt Frankfurt. Insgesamt lassen das Kronen-Zitat auf der Haube, die Menge des Schmucks sowie die Seidenanmutung der Kleidung und vor allem das Hermelin-Imitat am Kleidersaum auf ein „adelsgleiches“ Selbstverständnis schließen, dem, wenn auch nicht öffentlich, so doch zumindest in der Hauskapelle Genüge geleistet werden konnte (AM).</p>
--	---