

DANIELA UHER

## „BAVARIA TRANS SILVAM BOEMICALEM.“<sup>1</sup>

DER „WEICHE STIL“ ALS GESAMTEUROPÄISCHES PHÄNOMEN AM BEISPIEL DES „MARIENALTARS UM 1400“ IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM NÜRNBERG

Daniela Uher, “Bavaria trans silvam Bohemicalem”. The “Soft style” as a European-wide phenomenon using the example of the Marian altar (circa 1400) in the National Germanic Museum (Germanisches Nationalmuseum) in Nuremberg

Nuremberg, an important stop along the imperial route from Prague to Aachen, was built by Charles IV as a political and trade metropolis. During the reigns of Charles IV and Wenceslas, King of the Romans, Prague became a site of mingling period artistic currents, especially Italian workshops and French manuscript painting, which, under the influence of the Czech painting school, created symbiosis.

A single, common artistic expression was created throughout the whole of Western Europe around the year 1400, one that was characterized by a subtle style, arched lines and fluid forms. This “international” movement – International Gothic – was the result of intense exchange between the centres of power and the centres of artistic creation in Europe.

As such, the European-wide phenomenon known as the “Soft style” that grew out of this movement had an influence from Prague on Nuremberg art at the turn of the 15th century. An example of this process is the Marian altar (ca. 1400), from which five panels and two fragments are preserved in the National Germanic Museum (Germanisches Nationalmuseum) in Nuremberg and one panel in the Städel Museum in Frankfurt am Main.

Keywords: Prague, Nuremberg, 14th century, 15th century, painting, International Gothic, Soft style, Marian altar, Germanisches Nationalmuseum

Nürnberg, gelegen an der von Kaiser Karl IV. (1346–1378) initiierten Reichsstraße, war die wichtigste Station auf dem Weg von Prag ins Rheinland. Neben seiner Residenzstadt Prag weilte Karl IV. zwischen 1360 und 1378 mehr als vierzig Mal, in einigen Fällen sogar monatelang in Nürnberg. Seine Beziehungen zum Hause Wittelsbach und nicht zuletzt zu reichen Nürnberger Kaufleuten und Bankiers halfen Karl IV., viele seiner politischen Ambitionen zur Stärkung und Vergrößerung des Reiches zu verwirklichen.

<sup>1</sup> JIŘÍ SPĚVÁČEK, *Karel IV. Život a dílo (1316–1378)*, Praha 1979, S. 310.

Die besondere Vorliebe des Kaisers für die Stadt an der Noris als politische und handelswirtschaftliche Metropole fand ihren Niederschlag in der Vergabe bedeutender Privilegien und in repräsentativen Bauunternehmungen. So räumte er den Kaufleuten u. a. damit große Vorteile ein, dass er die Zollschranken in der Umgebung der Reichsstadt abschaffen ließ. Zu den wichtigsten urbanistischen Neuerungen Karls IV. in Nürnberg gehört der Bau der Frauenkirche, gestiftet 1349 zu Ehren der Jungfrau Maria. Diese Kirche, prädestiniert zur Hofkapelle des böhmischen Königs und römischen Kaisers in Nürnberg, erfuhr durch die Schaffung des Hauptmarktes, der ersten gepflasterten Platzanlage in Deutschland, eine dominante Stellung innerhalb der städtischen Topographie.

1356 erließ Karl IV. das Reichsgesetz, die „Goldene Bulle“, und bestimmte Nürnberg somit zur Stadt des ersten Reichstages. Im Februar 1361 wurde hier der Thronfolger Wenzel IV. (1378–1400) geboren und in der Kirche St. Sebald getauft. Aus diesem Anlass überführte man zur Repräsentation des Kaisertums die Reichskleinodien von Prag nach Nürnberg und stellte sie in der Frauenkirche aus, die noch im Herbst des gleichen Jahres ihre Weihe erfahren sollte.

Die letzte wichtige Handlung des Kaisers in Nürnberg war die Bestätigung des Friedensvertrages der Länder im Reichstag in seinem Sterbejahr 1378. Nach dem Tode Karls wurde sein Sohn Wenzel auch in Nürnberg von den Kurfürsten zum römischen König gewählt. Danach blieben die Beziehungen zwischen Prag und Nürnberg weitgehend erhalten bis zur Absetzung Wenzels IV. in den Hussitenkriegen um 1400.

Währenddessen hatte die Kunst unter Karl IV. eine große Blüte erlebt. Prag, die erste Universitätsstadt im Reich und Hof des Kunst liebenden Kaisers, wurde zum Schmelztiegel verschiedener Kunstströmungen der Zeit, besonders der post-giottesken<sup>2</sup>, italienischen Werkstätten und der französischen Buchmalerei, die unter dem Einfluss böhmischer Malerei eine Symbiose eingingen.

Um 1400 entwickelte sich in ganz Westeuropa eine gemeinsame, künstlerische Sprache. Sie zeichnete sich durch ihren subtilen Stil, geschwungene Linien und fließende Formen aus. Diese „internationale“ Strömung, die Internationale Gotik, war das Ergebnis eines

<sup>2</sup> Um 1350–1354 malte Tomasso da Modena auf Burg Karlstein, vgl. LUIGI COLETTI, *L'arte di Tomasso da Modena*, Bologna 1933, S. 87.

intensiven Austausches zwischen den Zentren der Macht und den Zentren des künstlerischen Schaffens in Europa.

Das daraus erwachsene, gesamteuropäische Phänomen des „Weichen Stils“ wirkte so auch von Prag aus auf die nürnbergische Kunst an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert.

Ein Beispiel dafür ist der „Marienaltar um 1400“, von dem fünf Tafeln heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg aufbewahrt werden.<sup>3</sup>

### **Maria und Elisabeth**

Von seinen sechs erhaltenen Tafeln ist die am meisten publizierte – offenbar nicht ohne eine gewisse Vorliebe für das Thema – diejenige, welche „Maria und Elisabeth bei häuslicher Tätigkeit“ (Abb. 1) im Beisein ihrer beiden Kinder Christus und Johannes zeigt. Das Gemälde auf Goldgrund befindet sich auf einer 138,5 cm mal 95 cm großen Tannenholztafel und wurde vom Germanischen Nationalmuseum 1924 aus der Sammlung Goldschmidt-Przibram in Amsterdam erworben.<sup>4</sup>

Auf einer massiven Steinbank sitzen sich, einander im Dreiviertelprofil und zur Bildmitte zugewandt, Maria links und Elisabeth rechts gegenüber. Zwischen den beiden Frauen sind, jeweils ihrer Mutter zu Füßen, die Knaben Christus und Johannes der Täufer angeordnet.

Mit der Rechten hält Maria ein aufgeschlagenes Buch über ihrem Schoß, die linke Hand ihres nach oben abgewinkelten Unterarmes umklammert zugleich eine Spindel und den dazugehörigen Spinnrocken, der auf der Sitzbank steht. Auf dem Kopf trägt sie die Krone der Himmelskönigin, die genau wie ihr Heiligenschein in den Goldgrund gepunzt ist. Den nach vorne und ein wenig zur Bildmitte geneigten Kopf umrahmt leicht welliges Haar, welches hinter dem langen, freien Hals zusammengebunden ist.

Sie ist mit einem blauen Gewand und einem ebenso farbigen Mantel darüber bekleidet. Der Überwurf wird vor ihrer Brust mit einer großen, goldenen Brosche zusammengehalten. Über die Schultern fällt der Mantel in geraden, flachen Bahnen herab, bildet um den rechten Unterarm eine lose Schlinge, um vom rechten Knie

<sup>3</sup> Für das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg wird nachfolgend die Abkürzung „GNM“ verwendet.

<sup>4</sup> *Katalog des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg 1936, S. 118.

auf die steinerne Bodenplatte hinabzugleiten, die der Sitzbank vorgelagert ist. Hier staut sich die Gewandung etwas und legt sich zu beiden Seiten in Zipfeln bis über die Vorderkante der Steinplatte am Boden. Mit ähnlich weichem Duktus „umfließt“ das Mariengewand die Sitzfläche der Sockelbank und fällt über die Hinterkante der Deckplatte hinunter.

Indem sich das Gewand der treppenartig in die Bildtiefe gerichteten Sitzarchitektur anschmiegt, welche durch ihre erfahrungsperspektivische Verkürzung im Raum eindeutig definiert erscheint, wird Tiefenraum innerhalb der Figur evoziert. Jeweils die nach vorne zum Betrachter gewandten Partien der Marienfigur erfahren eine Auflichtung im Gewand, etwa in der rechten Schulter und dem rechten Unterschenkel, die soweit gehen kann, dass in der Kniepartie Körperlichkeit spürbar wird. Die restlichen, räumlich zurückgenommenen Falten des Stoffes sind in ein mehr oder weniger ausgeprägtes Tiefendunkel getaucht.

In der Figur der Elisabeth wurde die Körperhaltung der Maria in leicht variiertes Modifikation – nur spiegelbildlich – wieder aufgenommen. Unmerklich mehr frontal sitzt auch sie mit aufrechtem Oberkörper und seitlich nach vorn geneigtem Kopf da, während sie damit beschäftigt ist, Wolle von einer Spindel auf eine Wirtel abzuwickeln, die auf einem Holzkasten mit Spinnrollen angebracht ist.

Elisabeth ist mit einem Gewand angetan, das je nach Auflichtung von sattem Karmin bis hin zu milchigem Lachsrosa pendeln kann. Ihr ebenso farbener Mantel bedeckt ihr Haupt, woher er in sanften Kaskadenfalten über die Schultern herabfällt.

Verglichen mit dem der Maria, artikuliert sich im Gewand der Elisabeth ein vollkommen anders geartetes Raum- und Körperempfinden.<sup>5</sup> Während im Mariengewand eine verhaltene, „lyrische“ Weichheit vorherrscht, in der die einzelnen Faltenbahnen indifferent flach bleiben, zeichnet sich die Figur der Elisabeth durch großzügigere Draperien aus. Die Falten des Mantels von Elisabeth sind in ihren Volumina überall gleich konkret und drängen in einigen Partien zu plastischer Verselbständigung, so etwa in dem Gewandbausch über dem linken Knie oder in den sich in die Bildtiefe hinein verjüngenden „Faltenröhren“, die rechts unterhalb der Figur sehr steif und unorganisch über die Sitzbank hinweg geführt werden.

---

<sup>5</sup> Man ist geneigt, hier den Einfluss zweier Meisterhände anzunehmen.



Die Prägung der plastischen Volumina bei der Elisabeth bedingt, dass ihr Körper einiges an Raum gewinnt – vor allem zwischen den Oberschenkeln – und nicht, wie bei Maria, hinter einem mehr oder weniger aufgelichteten „Sfumato-Schleier“ kaschiert wird.

Außer den beiden Frauen bei ihrer häuslichen Tätigkeit trägt maßgeblich die Szene in der Mitte mit den beiden spielenden Kleinkindern zum intimen, genrehaften Charakter der Darstellung bei. Die Knaben sind nackt und mit Goldnimbren – Christus mit einem Kreuznimbus – ausgezeichnet. In seiner Rechten hält der Sohn Mariens einen Löffel und versucht mit seiner linken Hand dem Johannesknaben ein goldenes Pfännchen zu entreißen. Letzterer wiederum hält mit seiner Linken ein Spruchband, das zunächst im Wirtelkasten verschwindet und von dort frei schwebend über dem Schoß von Elisabeth ausgebreitet ist. Im altdeutschen Text der gotischen Minuskel wendet sich Johannes der Täufer an seine Mutter: „sichin muter\*ihesu tutmier“.<sup>6</sup>

Die Bildkomposition ist stark symmetrischen Gesichtspunkten unterworfen, wobei eine fiktive Spiegelachse vertikal etwa in der Mitte der Tafel verläuft. Ganz allgemein die Anordnung der Figuren, aber auch Gesten und Körperhaltungen entsprechen sich links und rechts weitgehend. Die zur Bildmitte hin konkav gebogenen Frauenfiguren verklammern wirksam die Szene dazwischen und verstärken auf diese Weise die Geschlossenheit der Komposition.

Sehr zur ruhigen Statik der Komposition tragen die Horizontalen der Sitzarchitektur bei, besonders die der Vorderkante der Deckplatte, auf deren Höhe die Knie der Frauen und die Kinderköpfe liegen. Die Hinterkante der Deckplatte – markant in der starken Abschattierung – teilt das Bild horizontal in zwei Kompartimente, in dessen oberem Goldgrund dominiert.

Zu den langen Horizontalen treten kürzere Vertikale in axiale Beziehung, etwa in den Spinnutensilien, oder weniger auffallend in den Achsen der Oberkörper und Unterschenkel der Gestalten. Wichtig für die Orientierung des Betrachters im Bild sind ferner die Schrägen, welche die Blicke der Mütter zu ihren Kindern hinunter suggerieren und deren Ausrichtungen an Speichen der Spinnwirtel zitiert werden.

<sup>6</sup> Siehe auch S. 50 dieses Artikels.

Der gesamte Bildaufbau erfährt eine solide Fundamentierung durch den gepflanzten „Grünstreifen“, der nach unten hin eine horizontale Dunkelzone schafft.

Zugleich erweckt diese neutrale Zone einen gewissen räumlichen Abstand vom vorderen Bildrand nach hinten. Von hier aus erfolgt die Gliederung des Bildraumes über zwei Stufen, veranschaulicht durch die erfahrungsperspektivisch verkürzte Sitzbank, in die Tiefe. Der vordersten der beiden flachen Raumschichten, sie wird in der Bodenplatte evident, gehören Christus und Johannes sowie die Unterschenkel der Mütter an. Der zweiten Ebene der Sitzplatte zugehörig sind die Oberkörper der Frauen und die Gerätschaften zum Spinnen.

Dringt man weiter in die räumlichen Zusammenhänge der Darstellung auf der Tafel mit „Maria und Elisabeth“ vor, so zeigt sich, dass die Auffassung des Meisters von Dreidimensionalität durchaus ihre Grenzen findet. Es wurde z. B. das Sitzen der Frauen trotz aller Versuche, die Gewänder in die Bildtiefe zu führen, nicht anschaulich gelöst. Eigentlich sitzen Maria und Elisabeth mehr vor als auf der Bank. Die beiden Kinder hocken zwar auf ihren Kissen, schweben jedoch mit diesen über dem Boden. Offensichtliche Schwierigkeiten hatte der Maler auch bei der räumlichen Verkürzung der Spinnwirtel.

Einen nicht unbeträchtlichen Anteil an der „Deformierung der räumlichen Illusion“ hat natürlich auch der Goldgrund, vor dessen Hintergrund aufgepunzte Partien, wie die Marienkrone oder die Wollfäden auf der Haspel der Elisabeth, entmaterialisiert und Binnenvergoldungen wie die Brosche am Mariengewand oder die Heiligenscheine und das Pfännchen der beiden Knaben im räumlichen Bezug isoliert erscheinen müssen. Der Goldhintergrund hat somit eine doppelte Bedeutung, als Charakterisierung des tatsächlichen Materials und als immaterieller Grund. Der ungegenständliche Goldgrund hinterfängt die Darstellung, ohne selbst in seiner Tiefenerstreckung definierbar zu sein. Dass der Goldgrund nicht als „Hintergrund“ im bildmäßigen Sinne empfunden ist, wird deutlich, wenn man den bepflanzten Bodenstreifen betrachtet, der nur vor der Basisplatte angelegt ist und nicht mehr daneben oder dahinter. Vielmehr gibt der Goldgrund eine hintere, nichtstoffliche Raumgrenze für das zweischichtige „Bildrelief“ ab.

## Bethlehemischer Kindermord

Innerhalb der ikonographischen Reihenfolge im Bildprogramm des Marienaltars ist an erste Stelle die Tafel mit dem „Bethlehemi-schen Kindermord“ zu setzen (Abb. 2). Die Tafel wurde 1876 in Hamburg bei einer Auktion aus Privatbesitz erworben und befindet sich seitdem im Germanischen Nationalmuseum. Sie ist 91,5 cm hoch, 122 cm breit, aus Fichtenholz und auf allen vier Seiten beschnitten.<sup>7</sup>

In simultanen Szenen ist nebeneinander das Geschehen des Bethlehemischen Kindermordes auf der Bildfläche ausgebreitet. Die Darstellung kommt mit vergleichsweise wenigen Figuren aus. Auf der linken Bildseite sitzt Herodes in einem durch Architekturmotive als sein Palast ausgewiesenen Kastenraum, während er von einem Soldaten, der hinter ihm auftaucht, von dem Geschehen unterrichtet wird, welches sich außerhalb des Palastes abspielt: Dort führen gerade drei Soldaten den Befehl des Königs aus. Zwei Mütter am rechten unteren Rand der Tafel versuchen vergeblich, ihre Kinder zu schützen.

Mit „spätgotisch-drastischem“ Realismus wird die Hauptszene, der Mord an den Neugeborenen durch die Soldaten des Herodes, in der Mitte der Tafel wiedergeben. Die Soldaten sind in zeitgenössische Rüstung mit Helmen, Arm- und Beinschienen gekleidet, über denen sie ein jeweils anders farbiges Gewand tragen. Der vorderste der drei, seitlich im Profil und geduckt, zerrt ein nacktes Kind am Arm, während er ihm mit seinem Schwert den Leib durchbohrt. Die ganze Körperhaltung des Schergen, seine konzentrierte Gesichtsmimik, sowie der etwas gekünstelt wirkende Topos des Zuste-chens<sup>8</sup> verraten eine gewisse Akribie, die das Morden nur umso grausamer erscheinen lässt. Durch sein linkes Bein, in weitem Ausfallschritt nach vorne gestreckt, wird die Aggressivität seines Vorgehens betont. Hinter dem Graugewandeten stehen noch zwei weitere Soldaten. Der rechte holt mit erhobenem Schwert zum Schlag gegen ein Kind aus, welches eine in kräftiges Karminrot gekleidete Kniende vor sich in den Armen hält. Der Gestus wiederholt sich in der am unteren Bildrand kauern den Mutter.

Eine Verbindung von der Bildmitte zu der genrehaft behandelten Innenraumszene auf dem linken Bilddrittel schafft der Knecht, der

<sup>7</sup> *Katalog des Germanischen Nationalmuseums*, S. 118.

<sup>8</sup> Solche Topoi etwa des „Zuste-chenden“ gehörten zum Repertoire gotischer Werkstätten, vgl. als bekanntestes Beispiel das Musterbuch des Villard de Honnecourt (um 1230).

ein Kind auf seiner Lanze aufgespießt hat. Er wendet sich mit einer fragenden Geste an Herodes, um sich zu vergewissern, dass der Befehl richtig ausgeführt worden ist. Mit einer ähnlichen Armhaltung antwortet der bärtige König, der in mittelalterlichem Bedeutungsmaßstab nahezu eineinhalbmals so groß konzipiert ist wie die anderen Figuren. Er thront in höfisch-eleganter Manier auf einer Sockelbank, die mit ihren Gruppenfenstern und dem Blendbogenfries Motive aus der Großarchitektur zitiert. Überhaupt fällt die Entscheidung schwer, ob es sich um einen Thronbaldachin handelt oder um die Abbeviatur einer Palastarchitektur, wie sie in ähnlicher Form seit der Byzantinischen Kunst auch die gotische Malerei kennt.

Mithilfe des spätgotischen Abhänglings – eines eigentümlichen architektonischen Anachronismus an einer flachen, kassettierten Holzdecke – über dem Haupt des Königs unterstreicht die umgebende Architektur auch kompositionell die Kompetenz des Herrschers. Zur Seite der Soldaten hin erscheint die Seitenwand des verräumlichten Attributes mehrfach durch Fenster perforiert, gleichsam porös gemacht für die Blicke und sprechenden Gebären, die von beiden Seiten hindurch diffundieren und so eine Vermittlung zwischen „Außen“ und „Innen“ schaffen.

Betrachtet man die Kompositionsprinzipien des „Bethlehemiſchen Kindermordes“, so muss man sich vergegenwärtigen, dass die Tafel die am meisten beschnittene des Altars überhaupt ist.<sup>9</sup> Besonders deutlich wird dies in der Figur der blau gewandeten Mutter, deren Unterschenkel im jetzigen Zustand unvermittelt von der unteren Rahmenkante abgeschnitten erscheint. Auch kann man davon ausgehen, dass die Unterkante der Bodenplatte, auf der die Füße des Herodes ruhen, einen gewissen Abstand zur unteren Bildkante besaß und sich auch der Gewandzipfel des Herodes in ähnlicher Weise über die Bodenplatte legte, wie es auf der Tafel mit Maria und Elisabeth der Fall ist. Davon abgesehen, dass die Figuren ursprünglich wohl allgemein mehr Freiraum zu den Bildrändern hin hatten, spricht einiges dafür, dass die Tafel insbesondere auf der linken Seite stark beschnitten wurde.

So ist die kompositionelle Mittelachse, gebildet durch die Lanze

<sup>9</sup> Dieses Faktum erhält umso stärkeres Gewicht, wenn man bedenkt, dass auch die übrigen Tafeln beschnitten sind. Immerhin erreicht die Tafel mit „Maria und Elisabeth“ knapp 20 cm mehr auf beiden Seiten.

mit dem aufgespießten Kind, heute mehr nach links gerückt. Auf beiden Seiten dieser Vertikalen, die in den Senkrechten der Thronarchitektur wiederholt wird, sind die Figuren vergleichbar mit der „Maria und Elisabeth“-Tafel in halbelliptischem Bogensegment arrangiert. In seiner Körperkrümmung, dem zur Bildmitte geneigten Haupt, der Armhaltung und sogar dem ausgestellten Bein findet Herodes rechts seine symmetrische Entsprechung in der Gruppe der beiden mordenden Soldaten, welche über die durchgehend gezeichnete Körperkontur ihrer Rückenlinien zu einer einzigen Figur verschmelzen. Nach unten setzt sich diese Linie noch über den Rücken der am Boden Kauernden fort und wird, nicht zuletzt wegen der dunklen Abschattierung der Körperumrisse, zu einer dominanten Schräge, die in welliger Führung durchs Bild läuft. In weit prägnanterer Form wird die gestaffelte Schräge in der treppenartig verlaufenden Linie der Thronarchitektur parallelisiert.

Räumlich betrachtet, markieren die Stufen der Thronarchitektur genau die drei „Reliefschichten“, in die der mäßig tiefe Bildraum unterteilt ist. So gehören die drei durch Überschneidungen deutlich hintereinander gestaffelten Figuren – kauernde Mutter vorn, grau bekleideter Soldat in der Mitte und Lanzenträger hinten – jeweils einer flachen Raumschicht an. Bezogen auf die treppenartig verlaufende, perspektivisch verkürzte Seitenwand des Thrones, wird das räumliche Hintereinander der Figuren zugleich auch durch ein saltatorisches Übereinander veranschaulicht. Noch konsequenter als bei der Tafel mit Maria und Elisabeth wird das Kompositionsprinzip, die gestaffelt in die Tiefe gerichtete Raumschichtung, beim „Bethlehemischen Kindermord“ mit Hilfe der Thronseitenwand gewissermaßen im „Querschnitt“ vor Augen geführt. Bleibt noch zu erwähnen, dass im „Bethlehemischen Kindermord“ noch zwei weitere solcher korrumpierten Schrägen – maßgeblich verantwortlich für die dem Bildthema angemessene, kompositionelle Unruhe – parallel versetzt existieren. Die eine führt in der rechten oberen Bildecke vom Schwert über den Kopf des grün gewandeten Soldaten zu der Mutter mit Kind; die andere steigt von dem in stumpfem Winkel ausgestellten Bein über den Oberkörper des Herodes und teilt die linke untere Bildecke ab. Neben den Verkürzungslinien der Thronarchitektur ist das nach vorne genommene Bein des Herodes ein wichtiger Versuch, perspektivische Raumtiefe entstehen zu lassen, die bei allem Illusionsstreben allerdings noch sehr begrenzt bleibt. Deshalb kommt der

Tiefenzug an der Rückwand der Thronarchitektur zum Stillstand: Sie liegt auf gleicher Höhe wie die hintere Rasenkante und schließlich auch der Goldgrund, der den „Reliefgrund“ der mehrschichtigen Bildkomposition definiert.

### Grabtragung Mariae

Die Tafel mit der „Grabtragung Mariae“ (Abb. 3) gehört zum ältesten Bestand des Germanischen Nationalmuseums, sie wurde noch vor 1856 erworben. Es handelt sich um eine 110 cm mal 139 cm große Eichenholztafel.<sup>10</sup> Außer den üblichen, groben Ausbesserungen finden sich solche besonders entlang der ausgeprägten Vertikalsprünge. Wie die vorab beschriebenen Tafeln, die genauso die Mariengeschichte zum Gegenstand haben, hat auch sie einen Goldgrund.<sup>11</sup>

Auf einem mit verschiedensten Kräutern bewachsenen Grasboden bewegt sich der Leichenzug gemäß Blickrichtung und Schreitmotiv der Apostel bildparallel von links nach rechts und wird nur unmerklich in die Tiefe geführt. Die Jünger tragen den Sarg Mariens mit Hilfe zweier langer Stangen auf den Schultern. Der Mariensarg, ein flacher, umkehrungsperspektivisch verkürzter Kasten, ist von einem kostbaren, purpurfarbenen Brokatstoff bedeckt, dessen florales Rankenmuster und reich ziselirtes Kreuz ebenso wie die Apostelheiligenscheine plastisch im Goldgrund aufgepunzt wurden. Am linken Bildrand steht ein zum Betrachter gewandter Apostel und präsentiert ein aufgeschlagenes Buch mit dem lateinischen Text: „Saue regina misericordia vita duindo“.<sup>12</sup> Dem stark narrativen Grundton der Altartafeln trägt die Mittelszene im Transitus Mariae Rechnung. Hier ist folgendes Wunder dargestellt: Zwei Juden, die das feierliche Begräbnis stören wollten und den Mariensarg anfassten, sind mit verdorrten Händen niedergestürzt und werden nun, nachdem sie bekehrt sind, durch die Berührung mit dem Schlüssel Petri geheilt.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> *Katalog des Germanischen Nationalmuseums*, S. 117, teilweise revidiert im Restaurierungsbericht des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg 1987.

<sup>11</sup> Nach ALFRED STANGE, *Die deutschen Tafelbilder vor Dürer, III. Franken. Kritisches Verzeichnis*, München 1978, S. 23, sind die Punzierungen und der Goldgrund zum Teil erneuert.

<sup>12</sup> Richtig eigentlich „salve“ und „deinde“, vgl. S. 51 dieses Artikels.

<sup>13</sup> Vgl. WILHELM WORRINGER, *Die Anfänge der Tafelmalerie*, Leipzig 1924, S. 331–332.

Dem blau bekleideten Petrus assistiert links der Bildmitte Johannes, welcher mit der Rechten auf die verkrümmten Hände der halb liegenden Frevler deutet und in der Linken einen goldenen Palmwedel umfasst.

Ein rational inszeniertes, aufgrund seiner strengen Vertikal-Horizontal-Bezüge fast matrixartiges Ordnungsprinzip bestimmt die Komposition. Die Mittelvertikale, zu deren Seiten die Hauptfiguren Petrus und Johannes in symmetrische Beziehung zueinander treten, ist der überdimensionale, goldene Schlüssel.<sup>14</sup> Durch ganz bewusst eingesetzte künstlerische Gestaltung erfährt die Wunderszene eine Ausgrenzung von der Prozession der direkt an der Grabtragung Beteiligten. Während die in zwei engen Reihen hintereinander gestaffelten Apostel (jeweils zwei vorne und drei hinten) zu zwei kompakten Figurenblöcken links und rechts der Schlüsselheilung verschmelzen, herrscht in der Zentralszene geringere Dichtheit: Hier hinterfängt Goldgrund das Geschehen. Zusätzlich demonstrieren Petrus, Johannes und die beiden erstarrten Juden kompositionelle Unabhängigkeit vom Transport des Sarges durch die Schrägen ihrer Gesten und Blicke, die sich in der absoluten Mitte des Bildes kreuzen. Um diese Mitte formieren die Köpfe jener vier Figuren ein fast quadratisches Parallelogramm. Reminiszenzen jenes Parallelogramms ergeben die Horizontalen des Sarges und des am Boden liegenden Schwertes des grün gewandeten Juden, sowie die Vertikalen der zu den Umrisslinien dunkel abgeschattierten Gewänder von Petrus und dem grün bekleideten Sargträger links. Angesicht einer solchen Hervorhebung erweist sich die Szene im Zentrum als „im Bild inkorporiertes Bild“, für das der Mariensarg nahezu die Wirkung eines „überfangenen Baldachins“ gewinnt.

Mehr im oberen Teil der Tafel kommen die Horizontalen zum Zug. Die Vorderkante des Sargkastens gibt in ihrer Verlängerung über die Tragestangen eine durchgehende Waagerechte ab, die in eindringlicher Weise von den Heiligenscheinen des Petrus und des Johannes überschritten wird. Beide Tragestangen, die hintere zusätzlich betont mit dem Längsbalken des Kreuzes auf dem Brokatüberwurf, markieren ein strukturelles Gerüst, auf dem die Apostelköpfe in strenger Isokephalie und in zwei Reihen gestaffelt aufgereiht werden. Über der Oberkante des Sarges, die etwa mit der Reihe der hinteren

<sup>14</sup> Vgl. die Tafeln „Maria und Elisabeth“ und „Bethlehemscher Kindermord“.

Apostelköpfe bündig ist, bleibt schließlich ein horizontaler Streifen frei, der durch die starke Lichtreflexion des Goldgrundes in diametraler Polarität zu dem untersten, dunkel schimmernden Bodenstreifen steht. Eine eingehende Autopsie der räumlichen Bezüge ergibt wie bei den schon besprochenen Tafeln gewisse Dissonanzen, welche im krassen Gegensatz zu dem ansonst so ausgeprägten Streben nach Realismus hinsichtlich der Detailformen oder der stofflichen Qualitäten stehen. Es sei an dieser Stelle auf Johannes hingewiesen, der auf Höhe der hinteren Apostelreihe fußt, dessen Kopf aber vor dem Sarg platziert ist. So blockieren eigentlich die Gestalten der Mittelszene, die sich nicht nur kompositionell, sondern auch räumlich dazwischen abspielt – die beiden Juden liegen genau unter der Sargbahre – den Leichentransport. In gleicher Weise störend wirken dürfte auch der Apostel ganz rechts, der sich, in die entgegengesetzte Richtung gewandt, an der Grabtragung beteiligt. Im heutigen Zustand der Tafel vom rechten Bildrand überschritten, wurde er vom Meister eingefügt, um zu verhindern, dass die Bewegung des Begräbniszuges optisch aus dem Bildfeld hinausläuft. Das „transitorische Moment“, schon ikonographisch im Thema der Grabtragung Mariae angelegt, ist auf der Tafel des „Marienaltars um 1400“ den eingefrorenen Posen der Apostel gewichen, deren energisches Ausschreiten unmotiviert erscheint.

### Christus am Ölberg

Das Gemälde „Christus am Ölberg“ (Abb. 4) wurde aus Mitteln der Stiftung Jakob H. Schiff<sup>15</sup> im Jahr 1925 in Italien<sup>16</sup> erworben und befindet sich seitdem im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main. Mit den Maßen 121,3cm mal 98,5cm ist es gleich nach dem „Bethlehemischen Kindermord“ am stärksten beschnitten. Eine augenscheinliche Prüfung der Maloberfläche in situ ergibt signifikante Ausbesserungen entlang durchgehender Vertikalsprünge. Offensichtlich waren Verwerfungen der aus fünf Brettern zusammengesetzten Tafel dafür ausschlaggebend, dass die Farbschicht samt Grundierung zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt

<sup>15</sup> *Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt*, Frankfurt am Main 1971, S. 179.

<sup>16</sup> Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Inventarbuch des Städel von 1925 – ein Randvermerk mit Bleistift: „140.000,- Lire“.



von der ursprünglichen Holztafel auf Leinwand übertragen wurde.<sup>17</sup> Dabei wurden wahrscheinlich die mechanisch entstandenen Vertikalsprünge sowie partielle Fehlstellen (am auffälligsten in der Gewandung der Figuren) gekittet und übermalt. Die Gesichter und das Inkarnat haben sich dagegen gut erhalten. Das Bild zeigt keine Leinwandstruktur, es haben sich aber einige Verbeulungen gebildet. Wie die noch weiter unten zu erwähnenden Tafeln mit christologischer Thematik besaß „Christus am Ölberg“ ursprünglich einen hellblauen Hintergrund, der in späterer Zeit rigoros mit einem tiefen Dunkelblau zugestrichen wurde. Solche Konditionen müssen bei der Betrachtung der Tafeln berücksichtigt werden.

Auf der linken Bildhälfte kniet Christus seitlich zum Betrachter und betet zu Gottvater. Er hat die Arme nach oben angewinkelt, die gefalteten Hände in Richtung auf den goldenen Kelch ausstreckend, der über ihm auf einem Felsen steht. Der Blick Christi ist himmelwärts gerichtet, sein Kopf bei der gleichzeitigen Torsion ins Dreiviertelprofil unorganisch in den Nacken zurückgeworfen. Verfolgt man den Verlauf seines im rechten Winkel gebeugten Beines unter der Gewandung, erkennt man, dass Christus nicht wirklich auf der Erde kniet, sondern in der Luft zu schweben scheint, während er sich mit dem rechten Fuß gegen den Grasboden abdrückt. Christus ist mit einem Purpurgewand bekleidet. Die dünngratigen, weißgelb gehöhten Falten ziehen in meist parallelen Bahnen über den kraftlos wirkenden Körper und stauen sich am Boden, wo sie sich – ganz ähnlich der Gewänder von Maria oder Herodes – teilen und schwalbenschwanzförmig in zwei Zipfeln auslaufen.<sup>18</sup> In stereotypem, fast langweiligem Duktus biegen die Falten kurvig um Ellbogen und Knie und schrauben sich um Unterarm und Unterschenkel. Auf der rechten Bildhälfte ruhen drei Jünger eingebettet in schroffe Felsen, welche die Topographie des Ölbergs definieren. Die Apostel sind nach dem bereits zitierten Kompositionsprinzip der Darstellung im

<sup>17</sup> Das Übertragen eines Gemäldes von Holz auf Leinwand entspricht gängigen Restaurierungsmethoden des 19. Jahrhunderts. Nach Auskunft des Restaurators vom Städel, Herrn Waldeis (1987), geschah dies jedenfalls noch vor 1925, denn in Frankfurt am Main wurden bis dahin keine bedeutenden Restaurierungen am Ölberg vorgenommen. Waldeis selbst hält die Leinwand (auf Keilrahmen) für ca. 70–80 Jahre alt.

<sup>18</sup> Der linke Gewandzipfel Christi am Ölberg ist durch die Beschneidung der Tafel nicht ganz sichtbar.

Bildraum integriert. Zuvorderst hockt Petrus, frontal zum Betrachter, zusammengekauert da. Von Müdigkeit überwältigt, hat er die Augen halbopen, sein Kopf ist leicht nach vorn und zur Seite gesunken. Seine Hände greifen ans Schwert, mit dem er sich vorm Schoß auf die Erde stützt. Die Figur des Petrus ist weit tektonischer aufgebaut als die des Christus. Glaubhafter unterstreichen Auflichtungen und Verschattungen im blauen Überwurf die darunter befindliche Anatomie (man beachte nur rechtes Knie und Unterschenkel des Apostels), anschaulich ist die Ponderation der Körperachsen durch den Verlauf der Falten gelöst.

Gemessen an dem plastisch-kraftvoll modellierten Petrus erscheint der zinnoberrote Mantel, in den sich der dahinter lagernde Johannes mit einer Geste hüllt, als würde er frösteln, umso zaghafter, flächiger. Die Johannesgestalt, die in reiner Seitenansicht gezeigt wird, ist mehr auf silhouettenhafte Wirkung hin angelegt. Zusammen mit den schräg verlaufenden Bruchkanten des Felsens unterhalb des Kelches bildet die Außenkontur des Johannes ein gleichschenkliges Dreieck, das die Figur des Petrus umschreibt. Noch weiter rechts und dahinter taucht der Oberkörper des schlafenden Jakobus auf, der den Kopf auf seine überkreuzten Arme gelegt hat, die auf einem getreppten Stein ruhen.

Leider wurde der bereits erwähnte, heutzutage fast schwarz erscheinende, dunkle Glanzfirnis nicht nur über dem „Himmel“ angelegt. In lasierender Weise überzieht er auch weite Teile der Landschaft, die ursprünglich als Raumbegrenzung der mehrschichtigen Figurengruppe zu denken ist. Schwer wahrnehmbar, weil „abgesumpft“, ist der geflochtene Zaun, der hinter Christus den Hortus Gethsemane bezeichnet. Aber auch einzelne Konturen und Feinheiten wie die der Bäumchen waren schärfer umrissen. Im jetzigen Zustand, in dem sich die Tafel befindet, breitet sich eine Dunkelzone vom Hintergrund allmählich bis nach vorne aus und verfälscht wegen der fließenden Übergänge den Raumeindruck der Tafel gehörig.

### **Gefangennahme Christi**

Die „Gefangennahme Christi“ (Abb. 5) befindet sich auf der Rückseite der Tafel „Maria und Elisabeth“.<sup>19</sup> Sowohl inhaltlich als auch kompositionell steht Christus im Mittelpunkt dieses figurenreichsten

---

<sup>19</sup> Katalogangaben wie Anm. 4.

Gemäldes des „Marienaltars um 1400“. Um ihn kreist das Geschehen der dramatischen Inszenierung. Er steht nahezu frontal zum Betrachter, etwas rechts der Bildmitte und fast die ganze Höhe der Tafel einnehmend. Der leichten Körperbiegung folgt die Neigung des Kopfes zur Seite, wo nur wenig hinter ihm Judas erscheint, der ihn an der Schulter zu sich zieht, um ihn zu küssen. Während noch Judas, der im Gegensatz zu den übrigen in der Darstellung auftretenden Aposteln ohne Heiligenschein gemalt ist, von links von seinem Herrn Besitz ergreift, schicken sich von rechts zwei Häscher an, den Gefangenen abzuführen. Der Anführer klammert sich an den Oberarm des Heilands, wobei die zur Faust geballte Rechte den Befehl erteilt, ein anderer hat ihm bereits eine Schlinge um den Hals gelegt und bewegt sich – den Kopf noch einmal zurückgewendet – mit energischem Ausfallschritt vom Zentrum des Geschehens weg. Die Vereinigung der zum Ausdruck gebrachten Episoden in einer Person wirkt überstrapaziert, wenn ein und derselbe Christus auch noch damit beschäftigt ist, dem neben ihm am Boden hockenden Malchus das Ohr zu heilen, das Petrus abgeschlagen hatte. Petrus steht weiter links, die Körperachse leicht in die Bildmitte gedreht, und steckt sein Schwert zurück in die Scheide. Hinter den „Hauptprotagonisten“ der vorderen Bildebene, und von diesen durch gestaffelte Felskulissen des Ölbergs abgeteilt, füllen weitere Figuren den Hintergrund an. Auf der rechten Bildhälfte evozieren Köpfe und Helme die Präsenz einer größeren Soldatenschar. Links versuchen zwei Apostel, dem Zugriff eines Soldaten zu entfliehen. Ein Fackelträger hinter Judas soll den Eindruck einer nächtlichen Szenerie wiedergeben.<sup>20</sup>

In weitgehender Isokephalie besiedeln die Gestalten der „Gefangennahme Christi“ die Bildfläche, wobei die Gewandsäume von Petrus und Christus, die in der gewohnten Manier beidseitig auslaufen, die Unterkante des „Figurenbandes“ festlegen. Als einziger Kopf kommt der des Malchus deutlich tiefer zu liegen: Der gestreckte Arm Christi und das Petrus Schwert verweisen kompositionell auf den Wundervorgang. Die Figuren unterliegen einem sich realen Gesetzmäßigkeiten entziehenden Bedeutungsmaßstab. Obwohl in vorderster Reihe wie die größten Gestalten Christus und Petrus

<sup>20</sup> Vgl. *Nürnberg 1330–1550. Kunst der Gotik und Renaissance*, Katalog, Nürnberg 1986, S. 143. Keinesfalls ist jedoch „... der dunkle Grund...“ in solcher Weise zu interpretieren, da er ja nicht den ursprünglichen Zustand der Tafel anzeigt.

angeordnet, ist Malchus viel kleiner proportioniert. Räumlich ist der verwundete Soldat in die flache Bildebene vor Judas und den beiden Häschern Christi eingezwängt; sein Sitzmotiv bedürfte mehr Tiefenraumes, um veritabel zu erscheinen. Natürlich trägt auch die graphische Technik, mit der die Rüstung des Malchus behandelt ist, zur Flachheit der Figur bei. Wie sämtliche Partien des Altarwerkes, die Rüstungsteile wiedergeben sollen, besteht seine Panzerung aus einer verwaschenen, nicht plastisch abschattierten Graufäche, auf der die Umriss- und Binnenzeichnung (z. B. Scharniere) in mehr oder weniger dicken, schwarzen, pastosen Linien aufgetragen wurde.

Innerhalb der vielfigurigen Darstellung ist die notwendige Abstufung der Einzelcharaktere einerseits über die Physiognomie, andererseits über die Mimik und Gestik getroffen. Kontrapunktisch werden das helle Inkarnat Christi dem dunkleren des Judas und die ebenmäßigen Gesichtszüge des Petrus den dümmlicheren Fratzen der Schergen mit ihren aufgeworfenen „Knubbelnasen“ gegenübergestellt. Vielleicht sind sogar die kraftvollen, bewegt drapierten Gewandfalten des Petrus im Gegensatz zu den schlaffen, strähnigen Bahnen im Christuskleid als äußerliche Erscheinungssymbole des Cholerikers bzw. Sanguinikers aufzufassen. Das nach hinten und zu den Seiten hin ansteigende Bodenniveau, auch die wie Keilsteine radial ausgerichteten Felsstufen am linken und rechten Bildrand, schließen die Vordergrundfiguren in einem Kessel zusammen und veranschaulichen die Unabdingbarkeit der Gefangennahme. Den gleichen Zweck erfüllen die amphitheatralisch auf das Zentrum des Judaskusses ausgerichteten Blicke der Umstehenden, während die in der Gesamtkomposition vorherrschenden, gegeneinander gesetzten, kurzen Schrägen (z. B. in den Extremitäten) reichlich Unruhe mit sich bringen.

### Geißelung Christi

Die „Geißelung Christi“ ist die abgesägte Rückseite der Tafel „Grabtragung Mariae“ und gehört wie diese zum Altbestand des Germanischen Nationalmuseums (Abb. 6).<sup>21</sup> Das Hauptaugenmerk der Darstellung ist auf den blutüberströmten, an die Martersäule

<sup>21</sup> Katalogangaben vgl. Anm. 10. Die Aufnahme zeigt die Tafel in einem Spätstadium der Restaurierung nach vollständiger Reinigung und mit einigen schon retuschierten Stellen.

gebundenen Leib gerichtet, der die vertikale Mittelachse des Breitformats bestreitet. Christus, der nur mit einem lose um die Hüften geschlungenen, weißen Lendentuch bekleidet ist, ist als einziger mit einem Goldnimbus ausgestattet. Stricke an Armen und Beinen halten ihn an der Säule gefesselt. Sein rechtes Bein steht durchgestreckt auf der Säulenbasis, sein linkes ist nach außen gebeugt und weicht dem Druck, mit dem sich ein am Boden sitzender Peiniger gegen den Unterschenkel abstemmt, um die Fußfesseln enger zu ziehen. Motivisch erhält die Beinhaltung Christi dadurch kontrapostisches Gepräge. Es handelt sich jedoch um kein wirkliches „Stehen“, denn der Oberkörper ist an den Armen aufgehängt und ponderiert, seiner eigenen Gravität folgend, zur Seite. Auch der Kopf ist nach links geneigt. Unanatomisch mutet die Körperhaltung des Gezeißelten dennoch an, weil man aufgrund der Armstellung (ein Arm vor der Säule, der andere dahinter) eine stärkere Torsion in der Hüfte erwarten würde. Die stilisierte Muskulatur des nackten Körpers wird mit zarter Binnenmodellierung angedeutet, zu den Umrisslinien hin ist das lichte Inkarnat dunkler abgeschattiert. Der Meister erfasste sehr gut viele anatomische Details, den meisten Wert legte er jedoch auf die Präsentation des geschundenen Corpus Christi, der über und über mit offenen Wunden übersät ist. Mit schonungslosem Realismus hat er sogar die blutigen, von den Ruten abgeschlagenen Dornenzweige gemalt, die am Boden verstreut herumliegen.

Während die Gestalten auf der linken Seite eher statuarisch dastehen, unterliegt die rechte Bildhälfte einer starken Dynamisierung durch die angedeuteten aggressiven Körperbewegungen. Auch hier wurde in den Geißelnden eine Dreierstaffelung verwirklicht. In geradezu tänzelndem Schritt drängt der Vorderste auf Christus zu; den Vorderfuß schon auf der Säulenbasis abgestellt, holt er mit weit zurückgenommener Rute Schwung. Dahinter wiederholt, versetzt und zum Teil überschritten, ein grün gekleideter Knecht die ausschreitende Bewegung seines Vordermannes. Dabei ergibt sich eine nach logischem Ermessen irrealer räumliche Verschränkung der Beine. Noch weiter rechts hinten beugt sich ein dritter Scherge zu Boden, um ein Rutenbündel zusammenzuschnüren. Das psychologische Moment, welches sich in den Figuren der anderen Altartafeln bereits andeutete, ist bei der „Geißelung Christi“ voll ausgebreitet. Gelassen scheint Christus seine physischen Qualen zu erdulden, lediglich der leicht geöffnete Mund lässt auf Erschöpfung schließen.

Eingehend charakterisiert wurden die Folterknechte. Im Gegensatz zu dem wenig bedrohlichen, einfältig senil dreinschauenden, barfüßigen Geißler links, verkörpert das vorgeschobene Kinn im Profil des Ausschreitenden massive Brutalität. Bis zu noch stupiderer Fratzenhaftigkeit gesteigert wurde die Physiognomie bei dem am Boden Sitzenden. Darüber hinaus signalisieren äußere Attribute die Amoral des gedungenen Pöbels. Gleich dem Ausschreitenden, trägt der nur mit dem Hemd eines Bettlers angetane, sitzende Peiniger eine auffällig große Geldbörse zum Zeichen seiner Käuflichkeit. Durch ihre Kleidung, die in unziemlicher oder zumindest ungewöhnlicher Weise einzelne Körperteile (Knie, Gesäß) bloßlegt, werden die beiden Schläger der Lächerlichkeit preisgegeben.

Einen Fuß nach vorne gestreckt, den anderen seitlich gestellt, steht Pilatus in der linken Bildhälfte und weist, nicht ohne eine gewisse Arroganz in der Miene, die Schuld von sich. Die höfisch elegante Geste, mit der das geschieht, unterscheidet sich von den plumpen, raumgreifenden Gebärden der Schergen. Der rote Rock mit Wellenborten und geschlitzten Schößen, der Hut, und insbesondere modische Accessoires wie der Goldgürtel mit Geldkatze und Dolch weisen Pilatus als Person von Stand aus. Zeitgenössische Tracht der Spätgotik (enge Beinkleider, Schaftstiefel, Kappe) kleidet auch den ausschreitenden Folterknecht rechts.

Die „Geißelung Christi“ verläuft innerhalb einer nicht mit dem Figurenmaßstab kongruenten Architektur, welche eine Örtlichkeit im Amtsgebäude des Pilatus vermitteln will. Als Sockel dient eine oblonge, erfahrungsperspektivisch verkürzte Steinplatte, gegen welche die grün marmorierte Martersäule ein hexagonales Vordach abstützt. Das Vordach mit der rautenförmigen, ornamental aufgefassten Kassettierung gehört seinerseits zu dem paravantartigen Architekturgebilde hinter der Säule. Von dem polygonal zu ergänzenden Bauwerk wurden die Vorderseiten weggelassen, um Einblick ins Innere zu gewähren. Sehr ähnlich dem Gehäuse, in welchem Herodes auf der Tafel „Bethlehemischer Kindermord“ sitzt, sind hier die Seitenwände von unvollständigen Mehrpassformen gehöhlt und die Rückwand mit einer Rundnische versehen, die durch die zweigeschossige Durchfensterung apsidenhafte Geltung erringt. Zieht man beim Vergleich des Palastes des Herodes mit dem des Prätoriums die Auswahl der übereinstimmenden Einzelmotive (Rundnische, Kassettendecke, gliedernde Simse mit Karniesprofil) in Betracht,

so zeigt sich, dass der Meister des Altars offenbar bestrebt war, in beiden Fällen eine möglichst „antikische“ Architektur zu erschaffen. Den besten Beweis für das Fehlen kompetenter Vorstellungen von antiker Architektur liefert dann wiederum die Martersäule selbst, die keine Entasis und für den zierlichen Säulenschaft eine viel zu weit ausladende Basis besitzt. Anstatt eines Kapitells wird die wuchtige Trichterform der Basis wiederholt.

Die steinerne Bodenplatte determiniert den seichten Aktionsraum der Figuren. Die Grenzen der Tiefererstreckung markieren die Vorderkante des Sockels, die parallel der Bildunterkante verläuft und der „Horizont“, wo die vegetative Bodenzone seitlich der Steinplatte und der inkommensurable Bildgrund zusammenstoßen. Im Verhältnis zu den anderen Tafeln des „Marienaltars“ ist der Figurenmaßstab bei der „Geißelung Christi“ etwas kleiner. Es bleibt mehr Freiraum über den Köpfen<sup>22</sup>, so dass die geschwungenen Schlagruten umso mehr vor der homogenen Blaufläche zur Geltung kommen. Bezogen auf die Gesamtwirkung vermag die im Transitorischen begriffene Aktion die Spannung im Bild zu steigern.

### Marien- und Johanneskopf

Dass eine weitere Tafel mit der Darstellung einer Kreuzigung Christi zu dem Ensemble gehören könnte, lassen zwei Fragmente vermuten, ein „Marien-“ und ein „Johanneskopf“, die seit 2005 als Leihgaben aus Privatbesitz dem Germanischen Nationalmuseum zur Verfügung stehen (Abb. 7 und Abb. 8).

Der Versuch eine Gesamtrekonstruktion vorzunehmen wird erheblich erschwert, weil kaum Altarwerke von der Größe und aus der Zeit des „Marienaltars“ im Originalzustand erhalten sind<sup>23</sup>, vor allem solche, die Tafeln mit der Mariengeschichte und der Passion Christi aufweisen.<sup>24</sup> Einen ersten Ausgangspunkt, um die Reihenfolge der

<sup>22</sup> Aufgrund der Beschneidung muss natürlich auch nach unten und an den Seiten ursprünglich mehr Abstand zum Rahmen vorhanden gewesen sein.

<sup>23</sup> In seinem ursprünglichen Zustand hat sich z. B. der Mühlhausener Altar um 1385, heute in der Staatsgalerie Stuttgart, erhalten, vgl. ANTONÍN MATĚJČEK, *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1950, S. 86, und A. STANGE, *Die deutschen Tafelbilder vor Dürer. Bd. III.*, S. 41 f.; dieser fünfflügelige Altar ist aber viel kleiner.

<sup>24</sup> Hier sind zwei böhmische Altäre mit Passionsfolgen zu erwähnen, der Altar des Wittingauer Meisters und der früher anzusetzende Hohenfurter Altar aus der Prager Nationalgalerie (um 1350) mit einem christologischen Zyklus großen

Tafeln im Konnex des ursprünglichen Marienaltars zu ermitteln, liefert außer ikonographischen Erwägungen der Umstand, dass wir offensichtlich drei jeweils zusammengehörige Vorder- und Rückseiten besitzen. Dies bestätigen die identischen Formate der getrennten Paare. Minimale Abweichungen der Ausmaße der Tafeln „Christus am Ölberg“ und „Bethlehemiſcher Kindermord“, welche gemeinsam am stärksten beschnitten wurden, erklären sich durch die Übertragung des einen Gemäldes auf Leinwand. Das Auftauchen der beiden Köpfe scheint die Vermutung zu unterstützen, dass außer den sechs Einzelszenen noch andere existierten.

Von solchen Überlegungen scheint Pieper auszugehen, wenn er eine „... Rekonstruktion eines Altares mit zwölf Bildern, acht auf der Innen- und vier auf der Außenseite ...“<sup>25</sup> vorschlägt. In zwei übereinander liegenden Registern denkt sich Pieper für die goldene Festtagsseite die Abfolge (jeweils von links oben nach rechts unten): Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Kindermord, Maria und Elisabeth, Zwölfjähriger Jesus im Tempel, Marientod, Grabtragung Mariae; und für den geschlossenen Zustand während der Werktage: Abendmahl (oder Einzug in Jerusalem?), Christus am Ölberg, Gefangennahme, Geißelung. Die zwei Köpfe sprechen eher dafür, dass sich auf einer Mitteltafel vor Goldgrund eine Kreuzigung mit Maria und Johannes befunden haben könnte. Ausgehend von den Dimensionen der Einzeltafeln würde sich für den Altar bei geöffneten Flügeln eine stattliche Breite von über 5,40 m ergeben.<sup>26</sup>

## Ikonographie

Die biblische Geschichte des „Bethlehemiſchen Kindermordes“<sup>27</sup> wird seit dem 5. Jahrhundert in verschiedenster Form in der Kunst abgebildet, sowohl in den Geburts- und Leidensgeschichten des Herrn<sup>28</sup> als auch in Schilderungen aus dem Marienleben. Oft

---

Formats von der Verkündigung an Maria bis zur Ausgießung des hl. Geistes. Hier ist jedoch eine befriedigende Rekonstruktion nicht möglich, vgl. A. MATĚJČEK, *Česká malba gotická*, S. 40.

<sup>25</sup> Vgl. PAUL PIEPER, *Anbetung der Heiligen Drei Könige mit dem hl. Antonius Abbas*, Pantheon 45, 1987, S. 56.

<sup>26</sup> Vgl. *Nürnberg 1300–1550*, S. 143.

<sup>27</sup> Matthäus 2,16–18.

<sup>28</sup> Vgl. GERTRUD SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst I.*, Gütersloh 1980, S. 124 f.



wurde sie als Gegenüberstellung zur Huldigung der Hl. Drei Könige gebracht. In der ikonographischen Tradition des Kindermordes haben sich im Wesentlichen drei Komplexe entwickelt, die auch auf der Tafel des „Nürnberger Marienaltars um 1400“ dargestellt sind: Herodes, der die grausame Tat befiehlt, die Soldaten, welche die Neugeborenen metzeln, und schließlich die verzweifelten Mütter mit den Leichen ihrer Kinder. Als geläufige Attribute gehören zu Herodes ein Thron oder eine Architekturdarstellung, die auf seinen „Palast“ anspielen, sowie Königstracht und Krone, die ihn als „falschen König“<sup>29</sup> auszeichnen. In der italienischen Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts zählte der Kindermord zu den weit verbreiteten Darstellungen, dort wurde er jedoch figurenreicher gestaltet als nördlich der Alpen.<sup>30</sup>

Nicht biblischen Inhalts ist die Tafel Maria und Elisabeth. Weder im Neuen Testament, noch in den apokryphen Kindheitsevangelien oder der „Legenda aurea“<sup>31</sup>, die sich mit dem Leben Marias beschäftigen, wird über ein Treffen der beiden Frauen nach der Geburt ihrer Kinder bei ähnlicher Gelegenheit berichtet. Zwar wurden Maria und Elisabeth gemeinsam auf Darstellungen der „Heimsuchung“ oder „Darbringung im Tempel“, in einigen Werken aus dem 8. und 13. Jahrhundert in Verbindung mit Anna auch als „Drei Hl. Mütter“ abgebildet<sup>32</sup>, für ein Beisammensein der beiden Frauen mit Christus und Johannes gibt es jedoch keine ikonographischen Vorbilder. Einen Hinweis könnte allenfalls ein apokrypher Zusatz des Jakobusevangeliums liefern, in dem erzählt wird, dass Elisabeth mit dem Johannesknaben im Gebirge Zuflucht vor der Verfolgung des Herodes fand.<sup>33</sup> Ein gemeinsames Schicksal verbindet also die beiden Mütter, die gleichzeitig auf wundersame Weise ihre Kinder bekamen und durch göttliche Fügung am Leben erhielten. Deshalb ergibt sich einerseits ein Zusammenhang zu der oben genannten Tafel des „Bethlehemitischen Kindermordes“, andererseits erklärt sich die genrehafte Grundstimmung des Bildes. Sicher auf ausdrücklichen Wunsch des Auftraggebers hat der Meister die beiden Mütter fern ab von allem

29 Vgl. ebenda.

30 Ebenda.

31 Vgl. FREDERIC P. PICKERING, *Zur Ikonographie der Kindheit von Johannes d. Täufer*, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 21, 1981, S. 21 f.

32 Vgl. *Lexikon der Marienkunde I.*, Regensburg 1967, S. 1556 f.

33 Ebenda.

Schrecken in geborgener Atmosphäre und bei häuslicher Tätigkeit vereint. Thematisch auf die göttliche Abkunft ihres Sohnes verweist das aufgeschlagene Buch im Schoß der Maria; es gehört ebenso wie der von ostkirchlichen, apokryphen Evangelien beeinflusste Spinnrocken zur Bildtradition der Verkündigungsszene.<sup>34</sup> Ansonsten ist der Ort der intimen, in sich ruhenden Szene nicht näher bestimmbar.<sup>35</sup>

Mehrere Fragen wirft die Deutung des Vorgangs auf, der sich zwischen den zwei heiligen Kindern abspielt. Zanken Christus und Johannes um den Besitz des goldenen Pfännchens nur, um die alltägliche Wirkung der Genreszene abzurunden? Wendet sich der kleine Johannes mit dem Spruchband nur an seine Mutter, die durch ihr Kopftuch als die ältere der beiden Frauen ausgewiesen ist<sup>36</sup>, damit sie einen Kinderstreit schlichtet? – Die volkstümliche Formulierung der in Mittelhochdeutsch abgefassten Inschrift könnte zu einer solch „profanen“ Interpretation verleiten.<sup>37</sup> Vielleicht bezieht sich das „sichin muter\*ihesu tutmier“ aber auch auf das zukünftige Los des Täufers, dem Jesus den Rang streitig machen wird.<sup>38</sup>

Thema der letzten Tafel mit Goldgrund ist die „Grabtragung Mariae“, von welcher der apokryphe Bericht *Transitus Mariae*<sup>39</sup> und die *Legenda aurea* des Jacobus de Voragine<sup>40</sup> unterrichten. Ikonographischer Standard dieser Begebenheit aus dem Leben Mariens, die keine unmittelbar typologischen Bezüge zu dem Jesu Christi aufweist und deshalb nicht so häufig dargestellt wurde wie die Sterbeszene oder die Himmelfahrt Mariens<sup>41</sup>, sind die Apostel, welche den verhüllten Sarg auf einer Bahre tragen. Petrus und Johannes sind

<sup>34</sup> Vgl. GERD HEINZ-MOHR, *Lexikon der Symbole*, Köln 1983, S. 2271.

<sup>35</sup> Eine Interpretation nur wegen des Rasenstreifens und des Goldgrundes als „himmlischer Garten“ (KURT LÖCHER, *Marienbilder. Maria als Jungfrau, Gottesmutter und Himmelskönigin im Spiegel der spätmittelalterlichen Kunst*, in: *Das Schatzhaus der Deutschen Geschichte. Das Germanische Nationalmuseum. Unser Kulturerbe in Bildern und Beispielen*, [Hrsg.] RUDOLF PÖRTNER, Düsseldorf 1982, S. 232) ist unpassend, da diese auch auf anderen Tafeln des Marienaltars vorhanden sind.

<sup>36</sup> Vgl. *Lexikon der Marienkunde I.*, S. 1536.

<sup>37</sup> Im Gegensatz hierzu ist der Text in einem Buch der Tafel *Grabtragung Mariae* (siehe den vorherigen Text) lateinisch.

<sup>38</sup> Auch F. P. PICKERING, *Zur Ikonographie der Kindheit*, S. 21 f., der den Spruch u. a. von der philologischen Seite her untersucht, lässt diese Frage mehr oder weniger offen.

<sup>39</sup> Vgl. HENRI DANIEL-ROPS, *Die Apokryphen des Neuen Testaments*, Zürich 1956, S. 42.

<sup>40</sup> Vgl. KARL SIMON, *Die Grabtragung Mariä*, *Städel-Jahrbuch* 5, 1926, S. 75 ff.

<sup>41</sup> Vgl. G. SCHILLER, *Ikonographie IV.*, S. 126 f.

meist hervorgehoben, wobei in der Regel Johannes den Palmzweig als Zeichen des Paradieses trägt.<sup>42</sup>

Die *Legenda aurea* schildert den Vorfall, der sich in der Mitte der Nürnberger Tafel abspielt: Die Juden, die den Sarg der Gottesmutter schänden wollten, sind mit verdorrten Händen niedergesunken – nach abgelegtem Glaubensbekenntnis werden sie daraufhin von Petrus und Johannes geheilt. Verzichtet wurde auf das umstehende Volk, welches gemäß der *Legenda aurea* vorübergehend erblindete. Der gängigen Bildtradition folgend, unterscheiden sich die Frevler auf der Tafel des „Marienaltars“ von den lang gewandeten Aposteln durch kurze Röcke und Soldatenuniform. Außer dem Buch, das Petrus in der Linken hält, und das zusammen mit dem Schlüssel sein überliefertes Attribut ist, befindet sich noch ein weiteres in den Händen eines Apostels auf der linken Seite des Gemäldes. Der Text der aufgeschlagenen Doppelseite lautet: „Saue regina misericordia vita duindo“. Die lateinische, an Maria gerichtete Grußformel bezieht sich demnach auf die Barmherzigkeit, die den Ungläubigen zuteil wird und weist, indem sie das Leben der Gottesmutter nach dem Tod erwähnt, auf die bevorstehende Seelen-Assumptio hin.

Auf das letzte Abendmahl, welches innerhalb christologischer Zyklen den Beginn der Passion Christi signalisiert, folgt die Szene mit Christus im Garten Gethsemane.<sup>43</sup> Seit dem 4. Jahrhundert sind Darstellungen des Christusgebets am Ölberg in der Plastik, seit dem 6. Jahrhundert in Mosaik und Handschriften bekannt.<sup>44</sup> Im 14. Jahrhundert wird das Sujet in ähnlicher Form wie bei dem Nürnberger Meister verarbeitet.<sup>45</sup> Nach der ikonographischen Reihenfolge ist Christus am Ölberg die erste der Werktagsseiten des „Marienaltars um 1400“, die im Gegensatz zu den mariologischen Tafeln statt Gold einen blauen Hintergrund erhielt. Textstellen der Synoptiker ergeben den Ausgangspunkt für die Bildformulierung der Nürnberger Tafel. Gezeigt wird der Kelch, der im Alten Testament Zorn und Gericht Gottes versinnbildlicht<sup>46</sup>, der etwas abseits

<sup>42</sup> Ebenda.

<sup>43</sup> Matthäus 26,36-46; Markus 14,32-42; Lukas 22,39-46.

<sup>44</sup> Vgl. G. SCHILLER, *Ikonographie II.*, S. 58 f.

<sup>45</sup> Siehe speziell den Altar von Hohenfurt um 1350 und den in anderem Zusammenhang noch zu erwähnenden Wittingauer Altar um 1380, beide Böhmen.

<sup>46</sup> Vgl. Matthäus 26,39 und Markus 14,35, wo Christus den Gottvater bittet, er möge den Kelch an ihm vorübergehen lassen.

der Apostel kniende Christus<sup>47</sup>, die schlafenden Petrus, Johannes und Jakobus, die als einzige mit in den Garten hinein genommen wurden<sup>48</sup>, sowie die zur Lokalisierung des Geschehens notwendigen Versatzstücke Olivenbäumchen, Felsen und Umzäunung. Der bei Altären des 14. Jahrhunderts (wie z. B. dem Wittingauer Altar) öfters vorkommende blutige Schweiß, der Christus in seiner Todesangst ausbricht<sup>49</sup>, wurde in Nürnberg weggelassen.

Was in oben genannter Tafel des „Marienaltars um 1400“ bereits vorbereitet wurde, tritt auf der nachfolgenden ein. Hier ist der Judaskuss gezeigt, eine Darstellung, die in mittelalterlichen Zyklen der Passion Christi fast nie fehlt und deren Ursprünge bis ins 4. Jahrhundert zurückreichen.<sup>50</sup> Außer der Episode, wie Judas, der traditionell von links kommt, seinen Herrn küsst und damit denjenigen verrät, den die Wache ergreifen soll, werden noch vier weitere auf dem Gemälde untergebracht, über die ebenfalls die neutestamentarischen Evangelien berichten.<sup>51</sup> Die eigentliche Festnahme, zu welcher der Anführer der Schergen mit erhobenem Arm den Befehl erteilt; die Malchus-Episode, bei der Christus Petrus auffordert, sein Schwert wieder zurück in die Scheide zu stecken und den Verwundeten heilt, dem der Apostel zuvor ein Ohr abgeschlagen hatte; die Abführung des Heilands an einem Strick und schließlich der Fluchtversuch verängstigter Jünger, bei der einer sein Gewand in Händen des Verfolgers zurücklässt.<sup>52</sup> Die Fackel, die ein Soldat hinter Judas aufrecht hält, gehört seit dem 12. Jahrhundert zu den Gerätschaften der Schergen und verweist auf die nächtliche Stunde der Gefangennahme.<sup>53</sup>

Die „Geißelung Christi“ findet am nächsten Morgen, nach der Gefangennahme, den Verhören vor dem Hohen Rat, der Verurteilung und der Handwaschung des Pilatus statt.<sup>54</sup> Mit diesem offiziellen, der Kreuzigung vorausgehenden Akt römischer Gerichtsbarkeit werden

<sup>47</sup> Vgl. Lukas 22,41, nach dem Jesus einen Steinwurf von seinen Jüngern niederkniete.

<sup>48</sup> Vgl. Matthäus 26,37 und Markus 14,33.

<sup>49</sup> Vgl. Lukas 22,44.

<sup>50</sup> Vgl. G. SCHILLER, *Ikonographie II.*, S. 62.

<sup>51</sup> Matthäus 26,47-55; Markus 14,43-52; Lukas 22,47-53; Johannes 18,1-11.

<sup>52</sup> Vgl. G. SCHILLER, *Ikonographie II.*, S. 62.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 66.

<sup>54</sup> Vgl. Matthäus 27,26; Markus 15,15; Johannes 19,1.

die körperlichen Leiden Christi während der Passion eingeleitet. Die Darstellung der Geißelung beginnt vermutlich erst im 9. Jahrhundert.<sup>55</sup> Ab dem 10. Jahrhundert wird der Ort der Begebenheit, das Prätorium, vorwiegend als Architekturstück wiedergegeben.<sup>56</sup> Die Säule mit Kapitell und Basis erhält von nun an eine Abdachung, wie auch auf der Tafel des „Marienaltars um 1400“. Ab dem 12. Jahrhundert wird Christus nur mit dem Lententuch bekleidet und ab dem 13. Jahrhundert darüber hinaus mit blutenden Wunden bedeckt dargestellt.<sup>57</sup> Im Spätmittelalter ist in der Regel Pilatus, wie hier links im Bild, bei der Geißelung anwesend, dazu kommt oft der warnende Bote seiner Frau. Letzterer steht im Nürnberger Bild links hinter Pilatus und streicht sich mit der Hand den Bart zum Zeichen der Ratlosigkeit, weil er zu spät mit seiner Warnung eintrifft.<sup>58</sup> Der Bote tritt vor allem dann auf, wenn innerhalb einer Bildfolge auf die „Handwaschung“ verzichtet wurde.<sup>59</sup> Festzuhalten für den „Marienaltar um 1400“ ist noch, dass in den „Geißelungen“ der deutschen Kunst des 14. Jahrhunderts die Folterknechte unter zunehmendem Einfluss der Passionsspiele häufig sehr derb und mit gewissem Spott abgebildet werden.<sup>60</sup>

### Vergleichsbeispiele

Die meisten Autoren, die sich mit den Tafeln befassten, schreiben ihn einem Nürnberger Meister oder einer Nürnberger Werkstatt um 1400 zu. Der Einfluss böhmischer Malerei wird nicht mehr bestritten. Selten jedoch wurden jene Behauptungen anhand von konkreten Beispielen belegt. Bei der Suche nach möglichen Einflüssen stellt man zunächst fest, dass sich nicht allzu viele vergleichbare Beispiele aus der Zeit und noch weniger aus dem Nürnberger Raum erhalten haben.<sup>61</sup>

<sup>55</sup> Vgl. G. SCHILLER, *Ikongraphie II.*, S. 76.

<sup>56</sup> Ebenda, 77.

<sup>57</sup> Ebenda, S. 77, 78.

<sup>58</sup> Die überbrachte Botschaft der Frau des Pilatus lautet: „Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; ich habe viel erlitten im Traum seinetwegen,“ vgl. Matthäus 27,19.

<sup>59</sup> Vgl. G. SCHILLER, *Ikongraphie II.*, S. 78 f.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 79.

<sup>61</sup> So sind beispielsweise die Fresken der Moritzkapelle oder des Heilig-Geist-Spitals während der Bombardierung Nürnbergs im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen.

Die in den Darstellungen des Mittelalters, insbesondere in der Spätgotik seltene ikonographische Thematik der „Grabtragung Mariae“ ist in Nürnberg am nördlichen Marienportal der Sebalduskirche von 1320 zu finden (Abb. 9).<sup>62</sup>

Auf dem Steinrelief des Portaltympanons wird ebenfalls der kastenartige, mit dem Tuch verhüllte Sarg in Draufsicht gezeigt und von zwei Apostelgruppen links und rechts getragen. Beide Male erscheint die Szene mit den Frevlern, die sich nach Berührung des Heiligtums am Boden krümmern, in der Mitte in einem quadratischen, von Trägern und Sarg umschlossenen Feld. Ein Apostel am rechten Rand des Reliefs dreht seinen Kopf zurück und wendet sich, ähnlich demjenigen auf der Tafel, dem Prozessionszug entgegen. Auch wenn die Darstellung der Wunderheilung durch Petrus und Johannes auf dem Tympanon fehlt, gilt dieser als ein mögliches Vorbild.

Ein weiteres Beispiel vermutlich nürnbergischer Provenienz wurde im Zusammenhang mit den Tafeln des „Marienaltars um 1400“ genannt.<sup>63</sup> Es stellt die „Anbetung der Hl. Drei Könige im Beisein des Hl. Antonius Abbas“ (Abb. 10) dar und befindet sich vermutlich in Pariser Privatbesitz. In der Tat kann man einige stilistische Vergleichsmomente erkennen. Nach näherer Betrachtung steht hier jedoch kaum die gleiche Werkstatt zur Diskussion. Gemeinsamkeiten müssen nicht zwingend auf gegenseitige Stimulanz schließen lassen, sondern erklären sich eher aus dem allgemeinen Einfluss böhmischer Kunst.

Vergleicht man die Tafel „Christus am Ölberg“ des „Marienaltars“ mit einer Tafel desselben Themas vom Wittingauer Meister um 1380 (Abb. 11), wird die Einwirkung des östlichen Nachbarn deutlicher. Die hochformatige Bildkomposition der Tafel aus der Prager Nationalgalerie erfuhr in der in Frankfurt aufbewahrten Darstellung eine entsprechende Umorientierung in die Breite. Von der diagonal verlaufenden Felsformation, durch welche Christus auf dem Gemälde des Wittingauer Meisters von seinen schlafenden Jüngern separiert wird, ist beim „Marienaltar“ ein Fragment übrig geblieben, auf dem doch auch der Kelch steht. Die Wiedergabe des Betenden von der Seite, der durchgebogene, mehr schwebende als kniende Körper mit

<sup>62</sup> Vgl. CARL GEBHARDT, *Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg*, Straßburg 1908 (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte 103), S. 11–23. Gebräuchlicher war zu jener Zeit die Darstellung des Marientodes.

<sup>63</sup> Vgl. P. PIEPER, *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, S. 54–57.

dem zurückgebeugten Kopf, sind in beiden Fällen fast identisch. Leicht modifiziert wird das Sitzmotiv des schlafenden Petrus, in welchem wiederum vom Wittingauer Meister verarbeitete italienische Einflüsse auftauchen, zitiert.<sup>64</sup> Bei den Aposteln auf der rechten Bildhälfte, die beim böhmischen Meister aufgrund des Hochformats mehr übereinander gestaffelt wurden, lässt sich der gleiche Farbakord feststellen wie beim nürnbergischen: Petrus erhält ein blaues, Johannes ein rotes und Jakobus ein unbuntes, in gebrochenem Violett bis ausgewaschenem Grün changierendes Gewand.

Der Hauptunterschied zwischen den beiden Werkstätten artikuliert sich in der Gestaltung der Landschaft und der damit zusammenhängenden Raumwirkung. Während beim Wittingauer Meister ein lyrischer Grundton die Natursicht beherrscht, wirkt die Landschaft der Städtetafel nüchterner und ist mehr ikonographische Kulisse denn Stimmungsträger der Szenerie. Der locker gestreuten, mehr der byzantinischen Tradition verpflichteten Wittingauer Komposition mit ihrem synthetischen Nebeneinander einzelner, sowohl in Farbal als auch in Hell-Dunkel-Werten kontrastierender Einzelkompartimente (der teppichhafte rote Hintergrund mit Sternenmuster trägt entschieden zur Flächigkeit des Bildes bei) begegnet der Nürnberger Maler mit rationaler, tektonisch festgefügteter Bildraumorganisation, der auch ein verhaltenerer Gebrauch von Licht und Schatten in der Landschaft Rechnung trägt.<sup>65</sup>

Eine noch größere Abhängigkeit von der böhmischen Schule zeigt die Tafel mit „Maria und Elisabeth“. Die malerische Behandlung der weich fallenden Gewänder und die fließenden, weißen Auflichtungen, welche in ein Spannungsverhältnis zum Dunkel treten (hauptsächlich bei Maria), finden sich in böhmischen Madonnen des „Weichen Stils“ um 1400 wieder. Zwei Prager Tafelbilder, die Madonna des genannten Wittingauer Meisters um 1380 (Abb. 12) und das Epitaph des „Jan z Jeřeně“ datiert 1395 (Abb. 13) geben ein gutes Beispiel

<sup>64</sup> Ursprünglich ist das Motiv auf Giotto's um 1305 entstandene Paduaner Fresken zurückzuführen, vgl. etwa die Figur des Joachim in „Joachims Traum“ oder des schlafenden Joseph in der „Geburt Christi“ aus der Arenakapelle. In Stil- und Bildaufbau stimulierten die Erfindungen Giotto's noch Jahrhunderte lang auf schulbildende Weise Künstler nördlich der Alpen.

<sup>65</sup> Eine Entfernung des schwarzen Glanzfirnisses, der den azurblauen Hintergrund und Teile der Landschaft überdeckt, würde die Gegensätze zwischen den Tafeln vermutlich mindern.

hierfür ab. Die erste, mit dem halb liegenden Christusknaben in den Armen, trägt ein Gewand von kühlem, veilchenblauem Grundton, dessen Farbintensität durch starke Weißauflichtungen verwaschen erscheint. Eine Eigenwertigkeit des Kolorits tritt hauptsächlich in den Verschattungen zutage, wo Tiefenraum veranschaulicht wird, oder entlang der abgedunkelten Außenkontur, an der die Figur Reliefhaftigkeit gegen den Goldgrund annimmt. Ansonst finden sich kaum abgegrenzte Schatten, welche die an Äquilibrium gemahnen- den, feinen Abstufungen im Mantelstoff stören. Dasselbe kann vom Elisabethgewand aus der Nürnberger Tafel gesagt werden, dessen ursprünglich rote Farbigkeit durch vertriebenes Weiß ausgezehrt ist. Auch hier wird der verlustig gegangene Buntwert in inkohärenten, dunkeltiefen Partien wieder fassbar. Weit über farbliche Konkordanz hinaus reichen die Übereinstimmungen mit der Madonna des Epitaphs des „Jan z Jeřené“, welche als unmittelbares Vorbild der Maria auf dem Nürnberger Gemälde angesehen werden muss. Die gesamte Körperhaltung und die auffälligen Analogien in der Gewandung (man betrachte nur die beiden am Boden ausgebreiteten Gewandzipfel, die über den vorderen Arm geführte Faltenbahn oder den auf die Steinbank<sup>66</sup> hingeworfenen Stoffbausch) können nicht unabhängig voneinander entstanden sein. Verglichen mit der Prager Madonna, unterliegt das Gewand derjenigen aus dem Germanischen Nationalmuseum viel geringerer Auflichtung. In schwächerem Maße erfasst sie räumlich weiter vorn befindliche Teile, und in den zurückliegenden erlischt der Buntwert des Blaus durch sich ausbreitende, große Dunkelflächen vollends. Sich der eingesetzten Mittel bewusst, hat der Nürnberger Maler die „böhmische Weichheit“ gesteigert: noch subtiler erfolgen die Übergänge der Faltengebung, noch fließender sind die Umrisslinien entworfen. Besagte Marien, die zwei Prager und die aus Nürnberg, sind sich im Gesichtstypus geschwisterlich ähnlich. Einander adäquat sind die weiche Modellierung und Linienführung bei Stirn, Wange, Kinn und Hals, sowie die spezielle Form von Mund, Nase, Augen und Haartracht. Ein nicht unwesentliches Merkmal aller drei Madonnen ist schließlich die gemeinsame Art, wie der

<sup>66</sup> Die von einer nicht ursprünglichen Übermalung vor 1920 herrührende Sitzbank der Madonna vom Epitaph des „Jan z Jeřené“ wurde bei einer erneuten Restaurierung wieder entfernt, die nahezu vollständig verlorenen Partien Hintergrund, Boden, Thron und Nimben in Gold erneuert, vgl. A. MATĚJČEK, *Česká malba gotická*, S. 108–109.



Mantel vor der Brust mit einer Goldfibel zusammengehalten wird.

Ein kurzer Blick auf die zeitgleiche böhmische Plastik lässt erkennen, dass es auch dort Stilparallelen zum „Marienaltar um 1400“ gibt. Die südböhmische stehende Madonna mit Kind aus der Kirche St. Bartholomäus in Pilsen (Abb. 14), eine typische Vertreterin des „Schönen Stils“ um 1395, ist bestens geeignet, eine physiognomische Verwandtschaft mit den beiden Frauen der Nürnberger Tafel „Maria und Elisabeth“ aufzuzeigen. Auf Haartracht und Mantelspange vor der Brust sei bei gemalter und vollplastischer Maria hingewiesen. Zwei Stilphänomene in der Gewandbehandlung der Elisabeth, für die es in den zitierten böhmischen Madonnengemälden keine so deutlichen Vorbilder gibt, sprechen für die Statue. Es sind dies zum einen das Kopftuch mit den herabfallenden Kaskadenfalten, zum anderen die röhrenartigen Falten an der Kleidung. Eine ähnlich voluminöse Gewandung kennzeichnet auch die Statue des Hl. Petrus aus Slivice um 1395 (Abb. 15) in der Nationalgalerie Prag, deren Kopf mit dem des Petrus vom Nürnberger „Ölberg“ verglichen werden kann.

Nicht nur in stilistischer Hinsicht lässt sich im „Marienaltar um 1400“ böhmischer Einfluss registrieren, auch das Vorhandensein einer der Zeit entsprechenden Tracht und charakteristischer Gegenstände, die auf Bildwerken der Epoche Karls IV. und Wenzels IV. vorkommen, bestätigen die Berührungspunkte zwischen böhmischer und nürnbergischer Kunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Auf dem „Bethlehemischen Kindermord“ aus dem Germanischen Nationalmuseum trägt der Soldat mit gezücktem Schwert einen ähnlichen Spitzhut wie Pilatus auf dem Fresko von 1372 aus der Wenzelskapelle im Prager Veitsdom (Abb. 16). Die hohe Kopfbedeckung mit dem leicht schneckenartigen Auslauf kommt bereits in einer auf 1360 datierten Wandmalerei aus dem Sternzimmer auf Burg Karlstein vor (Abb. 17). Ferner wurde der modische Rock des Pilatus auf der Tafel „Geißelung Christi“ außer beim Hauptmann der „Gefangennahme Christi“ nur wenig anders bei einem Grabwächter der „Auferstehungstafel“ des bereits mehrfach erwähnten Wittingauer Altars dargestellt (Abb. 18). Und das langstielige Pfännchen, um das die beiden Kinder auf der Nürnberger Tafel „Maria und Elisabeth“ zanken, dient in Verbindung mit dem Löffel des Christusknaben schon in einem Fresko um 1360 im Prager Emmauskloster (Abb. 19) als Kochgeschirr, welches sich in ähnlicher Art seit etwa 1370 auf verschiedenen Darstellungen des kochenden Joseph findet.

## Geschichtliche Einordnung

In der Literatur wird die Provenienz des „Marienaltars um 1400“ von Anfang an als „Nürnbergisch“ und „möglicherweise aus der Frauenkirche“ angegeben. Diese Behauptungen leiten sich von der Größe, dem Thema und dem Stil des Altars ab und basieren nicht zuletzt auf der Tatsache, dass sich zwei Tafeln schon vor 1856 in Nürnberg befanden und heute fünf der insgesamt sechs Exemplare mit den zwei Fragmenten dort aufbewahrt werden. Ausgangspunkt für alle weiteren Forschungen über den „Marienaltar um 1400“ bilden die Untersuchungen von Thode über die Malerschule von Nürnberg<sup>67</sup>, der erstmalig die damals noch in Privatbesitz<sup>68</sup> befindlichen Tafeln „Maria und Elisabeth am Spinnrocken“ und „Gefangennahme Christi“ (auf der Rückseite) mit drei Tafeln eines Altares aus dem Germanischen Nationalmuseum in Verbindung brachte. Thode verglich den Meister der Tafeln einerseits mit demjenigen des später entstandenen Imhoffschen Altares aus der Lorenzkirche zu Nürnberg und andererseits mit dem böhmischen Meister von Wittingau. In dem Malstil der Tafeln sah Thode einen „unverkennbaren Einfluss der Prager Malerschule“ auf diesen „deutschen Meister“, besonders in der „Lebhaftigkeit der Bewegungen und Breite der malerischen Behandlung mit kräftig weißen Lichtern und charakteristischen Farben der weich fallenden Gewänder“.<sup>69</sup> Mit ähnlich knappen, mitunter treffenden Charakterisierungen lässt Thode jedoch das eigentliche Problem des „Böhmischen“, die Farbigkeit als Stilcharakteristikum für böhmischen Einfluss, auf sich beruhen und bleibt besonders hinsichtlich der Physiognomie der Dargestellten in der Betrachtungsweise des 19. Jahrhunderts befangen.<sup>70</sup>

Zu einem anderen Ergebnis kam Gebhardt.<sup>71</sup> Siebzehn Jahre später identifizierte er den Meister des „Marienaltars“ mit einem von Oberitalien beeinflussten nürnbergerischen Wandmaler, den er „Meister der Moritzkapelle“ nannte, und wies auf die gleichzeitig entstandenen Fresken im Heilig-Geist-Spital hin. Die Tafeln mit

<sup>67</sup> HENRY THODE, *Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer*, Frankfurt am Main 1891, S. 46–48.

<sup>68</sup> Bis 1924 in der Sammlung Goldschmidt-Przibram in Wien.

<sup>69</sup> HENRY THODE, *Die Malerschule von Nürnberg*, S. 46–48.

<sup>70</sup> Ebenda, S. 47: „Der Gesichtstypus zeigt kräftige Brauen, dunkle Augen, kurze gerade, gestülpte Nasen, auffallend kurzes Kinn, fleischige Ohren.“

<sup>71</sup> C. GEBHARDT, *Die Anfänge der Tafelmalerei*, S. 11–23.

mariologischer Thematik waren für ihn ein Kriterium, den Altar zur Frauenkirche oder zum Karthäuserkloster unserer lieben Frauen Celle, beide Nürnberg, in Beziehung zu setzen. Weiter hob Gebhardt die Seltenheit der Darstellung des Marienbegräbnisses hervor und verwies in diesem Zusammenhang auf das nördliche Marienportal der Sebalduskirche von 1320 in Nürnberg.

Einen Kompromiss zwischen beiden konträren Ansichten strebte Abraham an.<sup>72</sup> Er sprach sowohl vom Einfluss italienischer Trecentomalerei als auch von „Verarbeitung böhmischer Anregungen“<sup>73</sup>, welche wiederum Handschriftenvorlagen aus Avignon tradierten. In Bezug auf Provenienz und Datierung der Tafeln schlug Abraham den Nürnberger Raum Ende des 14. bzw. Anfang des 15. Jahrhunderts vor.

Eine relativ späte Datierung des „Marienaltars“ wurde 1924 bei einer Auktion in Amsterdam vertreten, bei welcher die Doppeltafel mit „Maria und Elisabeth“ und der Rückseite „Gefangennahme Christi“ für das Germanische Nationalmuseum erworben wurde. Der Katalog der Collection Goldschmidt-Przibram<sup>74</sup> nennt für die Entstehung die Zeit um 1440.

Glaser<sup>75</sup> und Worringer<sup>76</sup> sind sich über einen böhmischen Einfluss auf den Stil des Malers des Marienaltars einig.

Simon sprach 1926 immer noch von einem „Meister der Moritzkapelle“ und betonte den Einfluss der Prager Malerschule.<sup>77</sup> Er bezeichnete die Tafel mit „Maria und Elisabeth“ als „Annelied“.<sup>78</sup>

Wie Gebhardt stellte Lutze<sup>79</sup> einen Vergleich mit einem Nürnberger Meister an, diesmal mit dem des Hochaltars um 1380 aus St. Jakob in Nürnberg, den er der Hofschule Karls IV. in Prag zurechnete.

<sup>72</sup> ERICH ABRAHAM, *Über die Quellen des Stils in der Nürnberger Malerei um 1400*, Repertorium für Kunstwissenschaft 37, 1914, S. 1–14.

<sup>73</sup> Ebenda.

<sup>74</sup> *Catalogue des Tableaux. F. Müller&Zie. Collection Goldschmidt-Przibram*, Amsterdam 1924, S. 1–2.

<sup>75</sup> KURT GLASER, *Die Altdeutsche Malerei*, München 1924, S. 27–31.

<sup>76</sup> WILHELM WORRINGER, *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Leipzig 1924, S. 331–336.

<sup>77</sup> K. SIMON, *Die Grabtragung Mariä*, S. 75–98.

<sup>78</sup> Ebenda, S. 85.

<sup>79</sup> EBERHARD LUTZE, *Nürnberger Malerei 1350–1450. Zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 1931–1932, S. 80.

Zimmermann<sup>80</sup>, der die Tafeln anlässlich einer Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum beschrieb, wollte eine stilistische Nähe zum Epitaph der Anna Imhoff von 1425–1430 aus der Nürnberger Sebalduskirche erkennen. Auch er übernimmt die These eines italienischen und böhmischen Einflusses und datiert den Marienaltar „kaum vor 1410“.<sup>81</sup>

Der Gemäldekatalog des Germanischen Nationalmuseums behält die vorwiegend vertretene Datierung um 1400 bei, zweifelt jedoch am böhmischen Einfluss, „...der viel weniger stilbildend sein dürfte, als man annehmen möchte“.<sup>82</sup>

Ohne Begründung zweifelte Stange<sup>83</sup> 1936 an der Zugehörigkeit des „Bethlehemischen Kindermordes“ zu den übrigen Tafeln und am Einfluss böhmischer Malerei. Seiner Meinung nach rücken die Marienaltäre „...nahe an die Malereien der Gothaer Johanneslegende und an die in den Leitbüchern des Heiliggeistspitals“.<sup>84</sup>

Dagegen akzeptierte das Thieme-Becker-Lexikon von 1950 einen offensichtlichen Einfluss der böhmischen Malerei der Wenzelzeit.<sup>85</sup>

Im Katalog zu der großen Ausstellung in Wien 1962 wurden „deutliche böhmische Anregungen“ und die Datierung „im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts“ konstatiert.<sup>86</sup>

Seine früheren Behauptungen hinsichtlich der Übernahme des böhmischen Stils revidierte Stange<sup>87</sup> 1965 und verwendete nun die Begriffe „weicher Stil“ und „höfische Kunst“ im Zusammenhang mit dem „Marienaltar“.

„Nicht ganz so ausschließlich böhmisch“ stuft Schmidt<sup>88</sup> den Altar ein, stimmte aber einer „...Befruchtung in Franken durch Elemente des Schönen Stils und der Prager Malerei...“ um 1400 zu.

<sup>80</sup> E. HEINRICH ZIMMERMANN, *Nürnberger Malerei 1350–1450. Teil B. Die Tafelmalerei*, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1930–1931, S. 23–48.

<sup>81</sup> Ebenda.

<sup>82</sup> *Katalog des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts*, Nürnberg 1936, S. 117–118.

<sup>83</sup> ALFRED STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik, II. 1350–1400*, Berlin 1936, S. 170–172.

<sup>84</sup> Ebenda.

<sup>85</sup> *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler XXXVII.*, (Hrsg.) ULRICH THIEME – FELIX BECKER, Leipzig 1950, S. 217–218.

<sup>86</sup> *Katalog zur Ausstellung: Europäische Kunst um 1400*. Wien 1962, S. 143.

<sup>87</sup> ALFRED STANGE, *Deutsche gotische Malerei. 1350–1430*, Taunus 1965, S. 8–18.

<sup>88</sup> GERHARD SCHMIDT, *Malerei bis 1450*, in: *Gotik in Böhmen*, (Hrsg.) KARL M. SWOBODA, München 1969, S. 317–318.

Sowohl Musper<sup>89</sup> als auch Bräutigam<sup>90</sup> billigten dem Böhmischem kaum eine Einwirkung auf den Nürnberger Meister der Tafeln zu, dies jedoch beide Male ohne Begründung.

Der Führer des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg von 1977 verbleibt in der Annahme, es handle sich um „...einen größeren Flügelaltar, der einst in der Nürnberger Frauenkirche gestanden haben könnte. Die Grundlagen seines Stils verdankt der Meister böhmischer Malerei der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts.“<sup>91</sup>

1978 zog Stange<sup>92</sup> seine Bedenken über die Zugehörigkeit des „Bethlehemischen Kindermordes“ zu den übrigen Tafeln zurück.

In ihrem Grundriss der Kunstgeschichte vertrat von Wilckens<sup>93</sup> dieselbe Meinung wie schon Thode und viele andere nach ihm, dass es sich um „böhmisch beeinflussten“ Stil handle.

Die doppelseitige Tafel mit „Maria und Elisabeth“ und „Gefangennahme Christi“ war im Rahmen der Ausstellung „Gotik und Renaissance in Nürnberg“ im Frühjahr 1986 in New York und anschließend im Sommer im Germanischen Nationalmuseum zu sehen. Der Katalog zu dieser Ausstellung<sup>94</sup> bietet in Bezug auf den Stand der Forschung keine neuartigen Aspekte, vereint jedoch im wesentlichen die schon formulierten Ansichten, von Thode ausgehend.

Pieper<sup>95</sup> lieferte einen Vergleich mit einer bis dahin unbekanntem Tafel aus Privatbesitz, mit einer Darstellung der „Anbetung der Hl. Drei Könige mit dem hl. Antonius Abbas“. Neben einigen neuen Ansichten zur Rekonstruktion des Altars will Pieper in den christologischen Tafeln eine stilistische Abweichung durch „...Beteiligung einer anderen Hand...“ feststellen.<sup>96</sup>

89 HEINRICH T. MUSPER, *Altdeutsche Malerei*, Köln 1970, S. 33.

90 GÜNTHER BRÄUTIGAM, *Erste Blüte unter Luxemburgern, 1347–1437*, in: *Bildende Kunst der Luxemburger Zeit*, Nürnberg 1971, S. 112–113.

91 *Führer durch die Sammlungen. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*, München 1977, S. 159.

92 A. STANGE, *Die deutschen Tafelbilder vor Dürer. Bd. III.*, S. 73.

93 LEONIE VON WILCKENS, *Grundriß der abendländischen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1981, S. 189.

94 *Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance*. Katalog zur Ausstellung, Nürnberg 1986, darin: KURT LÖCHER, *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*, in: *Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance*, S. 81–82 und 142–143.

95 P. PIEPER, *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, S. 54–57.

96 Ebenda.

Zuletzt wies Weilandt<sup>97</sup> 2006 nach, dass das „außergewöhnliche Bildprogramm“ direkt mit dem Reliquienschatz der Frauenkirche zusammenhängt. Dieser sollte neben Reliquien der „unschuldigen Kindlein“ auch Überreste „des Grabes unserer Frauen zu Josaphat“ sowie den goldenen Gürtel Mariae und Teile „von ihrem Gespünn“ enthalten. Damit ließe sich die Szene mit Maria am Spinnrocken plausibel erklären. Und die Verortung in die Marienkirche zu Nürnberg ist durch die Übereinstimmung zwischen dem Reliquienbesitz und der nichtalltäglichen Auswahl der Marienszenen auf dem Retabel kaum anders zu bestimmen.

Es gibt jedoch keine Hinweise, von wo oder auf welchem Weg die ersten beiden Tafeln „Grabtragung Mariae“ und „Geißelung Christi“ für das Germanische Nationalmuseum beschafft wurden. Für das gleiche Museum hat man den „Bethlehemischen Kindermord“ 1876 in Hamburg erworben. Erst 1924 folgte der Ankauf der Doppeltafel mit „Maria und Elisabeth“ und „Gefangennahme Christi“, die aus der Privatsammlung Goldschmidt-Przibram in Amsterdam in Auktion gegeben wurde. Ein Jahr später tauchte dann die vermutliche Rückseite vom „Bethlehemischen Kindermord“, die Tafel „Christus am Ölberg“, in italienischem Privatbesitz auf und kam von dort ins Städelsche Kunstinstitut der Stadt Frankfurt am Main.

Will man das Schicksal der Tafeln in die Zeit vor 1856 zurückverfolgen, ist man weitgehend auf Hypothesen angewiesen. Immerhin liefert die einheitliche Übermalung des azurblauen Hintergrundes sämtlicher Werktagsseiten mit dunklem Glanzfirnis den Anhaltspunkt, dass mindestens vier Seiten zur Zeit des Eingriffes am gleichen Ort waren. Da die „Gefangennahme Christi“ als einzige nicht von ihrer Vorderseite getrennt wurde, mussten die restlichen Tafeln nach ihrer „Verrestaurierung“ zersägt worden sein, vielleicht um sie als Einzelstücke besser verkaufen zu können. Auf jeden Fall geschah dies vor 1856, denn seitdem besitzt das Germanische Nationalmuseum eine separate Vorder- und Rückseite. Was das letzte Tafelpaar angeht, so kann man nur sagen, dass es getrennte Wege ging, um wie die übrigen in Privatbesitz zu gelangen, bevor das Gemälde „Christus am Ölberg“ (vermutlich erst in Italien) auf Leinwand übertragen wurde.

---

<sup>97</sup> Zitiert nach DANIEL HEES, *Zwischen Frankreich und Böhmen. Nürnberger Malerei und Glasmalerei*, in: *Mittelalter. Kunst und Kultur von der Spätantike bis zum 15. Jahrhundert*, Nürnberg 2007, S. 346.

## Abschluss

Die für den Dokumentenmangel verantwortliche Geschichte der Stadt seit der Reformation lässt keine Möglichkeit zu, in den Archiven sichere Beweismittel einer nürnbergischen Provenienz des „Marienaltars um 1400“ oder speziell einer Bestimmung für die Marienkirche zu finden. Nur allzu oft wurden Urkunden aus dem Kirchen- bzw. Stadtarchiv umdisponiert.<sup>98</sup>

Zur Zeit der Entstehung des Altars stand die Frauenkirche schon seit gut fünfzig Jahren. Geht man davon aus, dass die Tafeln wirklich im Chor der Nürnberger Kirche aufgestellt waren, so muss ein Standortwechsel bereits zwischen 1522 und 1530 stattgefunden haben, weil zu jener Zeit der Hochaltar der Frauenkirche erneuert wurde.

Abschließend betrachtet, ist der große „Marienaltar“, als bedeutendes Zeugnis europäischer Tafelmalerei des Mittelalters zu würdigen. Die Einzeltafeln zeichnen sich durch eine allgemeine, dem spätgotischen Realismus Rechnung tragende Erzählfreudigkeit aus, die besonders in der Behandlung des Stofflichen und der Wiedergabe differenzierter Charaktere ihren Niederschlag findet. Zumeist ausgehend von einer symmetrischen Bildkomposition, behaupten die Figuren auf einer erfahrungsperspektivisch organisierten, schmalen Raumbühne ihren Platz. Die dabei entfaltete Spannweite der Ausdrucksmöglichkeiten reicht von einer statisch ausgewogenen Darstellung mit intim-lyrischer Grundstimmung wie die der „Maria und Elisabeth“ bis hin zu vielfigurigen Szenen von dynamischer Expressivität wie etwa dem „Bethlehemischen Kindermord“ oder der „Geißelung Christi“.

Der „Marienaltar“ knüpft im Wesentlichen an die gängige Ikonographie des 14. Jahrhunderts an. Für die zur Werktagseite gehörigen christologischen Bilder mit blauem Hintergrund kommen als Quellen die Evangelien in Betracht, für die in „Gold gefassten“ mariologischen der Festtagseite die üblichen Quellen Lukasevangelium, *Legenda Aurea*, die apokryphen Kindheitsevangelien, der apokryphe Zusatz zum Jakobusevangelium etc. Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt, wie schon erwähnt, einzig die Tafel „Maria und Elisabeth“ dar,

<sup>98</sup> Bis zur Reformation wurde die Nürnberger Frauenkirche vom Augustinerchorherrenstift mit Hauptsitz in Prag verwaltet. Danach blieb sie bis zur Säkularisation 1806 evangelisch und fiel 1810, nach Auflösung der freien Reichsstadt, an das Königreich Bayern. Zuletzt wurden die Archive im Zweiten Weltkrieg ausgelagert.

die aber im zyklischen Zusammenhang mit dem „Bethlehemischen Kindermord“ ihre Berechtigung erhält und sicher im Hinblick auf die Taufe Christi (Christus und Johannes) sowie im Zusammenhang mit dem Reliquienschatz der Frauenkirche zu interpretieren ist.

Sowohl in der Wahl, als auch in der Disposition der Farben sind die Tafelbilder dem koloristischen Ausdruck ihrer Zeit verpflichtet. Bezeichnend sind darüber hinaus die ausgeprägten Spannungen zwischen schimmerndem Tiefsdunkel und hellen, lichtausgewaschenen Partien, was in beiden Fällen bis zur völligen Abstinenz von Buntsubstanz getrieben wird. Die Behandlung von Licht und Dunkel, die Eleganz im Linienduktus, die malerisch verfließenden Konturen und die damit verbundene Entgrenzung des Gegenständlichen verweisen unmissverständlich auf die Einflussnahme der am Hof Karls IV. geförderten internationalen Kunst. Wenngleich jene Merkmale des „Weichen Stils“ nicht mit letzter Konsequenz und „Mysteriösität“ eingesetzt wurden wie in der zeitgleichen Malerei des östlichen Nachbarlandes, lässt sich doch formal stilistisch nachweisen, dass der Meister des „Marienaltars“ ganz konkrete böhmische Vorbilder vor Augen gehabt haben muss – eine wenig erstaunliche Tatsache angesichts des damaligen, kulturell fruchtbaren Klimas zwischen den politisch verbundenen Städten Prag und Nürnberg.



## BILDANHANG

### Abbildungsnachweis:

Abb. 1-3, 5-8 Germanisches Nationalmuseum Nürnberg.

Abb. 4 Städel Museum Frankfurt am Main.

*Alle anderen Abbildungen stammen aus dem Archiv der Autorin und wurden von ihr aus den unten angeführten Quellen angefertigt.*

Abb. 9 KURT MARTIN, *Die Nürnberger Steinplastik im XIV. Jahrhundert*, Berlin 1927, Tafel XXXI / Abb. 78, XXXII / Abb. 82.

Abb. 10 Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst 45, München 1987, S. 55.

Abb. 11, 12, 14, 18 RUDOLF CHADRABA ET AL., *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků do konce středověku II/1*, Praha 1984, S. 376, 383, 267, 378.

Abb. 13 Nationalgalerie in Prag, Inv. Nr. O 11676.

Abb. 15 JAROSLAV PEŠINA, *České umění gotické 1350-1420*, Praha 1970, S. 144.

Abb. 16 Prager Burg Fotostelle.

Abb. 17, 19 VLASTA DVOŘÁKOVÁ ET AL., *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300-1378*, Praha 1964, Abb. 173 und 99.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3





Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7





Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10





Abb. 11





Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14





Abb. 15

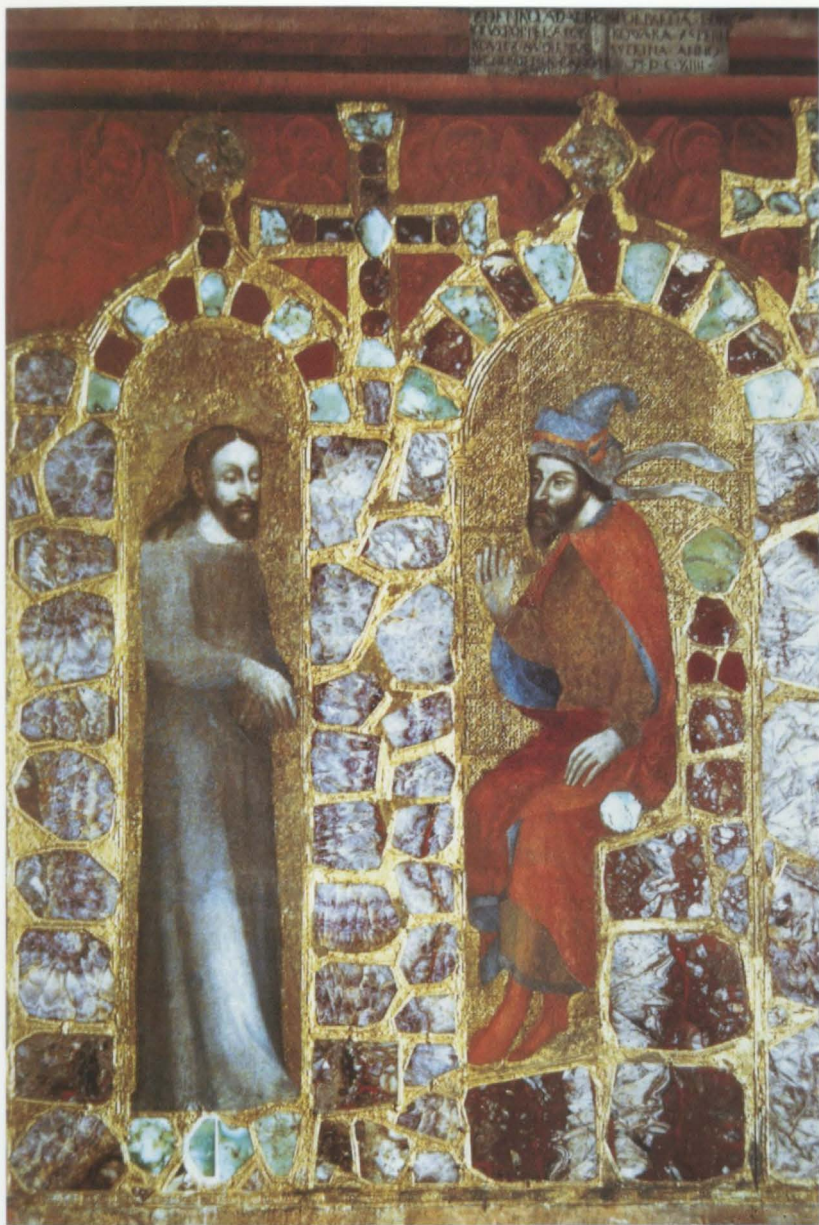


Abb. 16



Abb. 17





Abb. 18



Abb. 19



## WEITERE LITERATURAUSWAHL

- APPUHN, HORST: *Mystische Andacht. Die Böhmisches Gnadenbilder und das Problem der Schönen Madonnen*, in: *Einführung in die Ikonographie der Mittelalterlichen Kunst in Deutschland*, (Hrsg.) DERS., Darmstadt 1985<sup>3</sup>.
- CIBULKA, JOSEF: *České stejnodeskové polyptychy z let 1350–1450*, Umění 11, 1963, S. 4–24.
- DVOŘÁKOVÁ, VLASTA: *Dvorské malířství za Karla IV. z hlediska dobové teorie umění*, Umění 22, 1974, S. 473–503.
- Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, (Hrsg.) FAJT, JIŘÍ – HÖRSCH, MARKUS, Ostfilden 2006 (= Studia Jagellonica Lipsiensia 1).
- FRIEDL, ANTONÍN: *Počátky mistra Theodorika*, Praha 1963.
- FRIEDL, ANTONÍN: *Nové poznatky k dějinám českého malířství v raném a vrcholném středověku*, Umění 21, 1973, S. 257–295.
- FRODL-KRAFT, EVA: *Die Farbsprache der Gotischen Malerei. Ein Entwurf*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 30/31, 1978, S. 89–178.
- HAENDKE, BERTHOLD: *Die Madonna in Königsberg (Preußen) von etwa 1380 und der Böhmisches Einfluss*, Repertorium für Kunstwissenschaft 46, 1925, S. 212–225.
- HAMSÍK, MOJMÍR: *Die Technik der böhmischen Tafelmalerei des 14. Jahrhunderts*, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen. Festschrift Wolf Schubert*, Weimar 1967.
- CHADRABA, RUDOLF ET AL.: *Dějiny českého výtvarného umění. Od počátků do konce středověku II/1–2*, Praha 1984.
- KEHRER, HUGO: *Das König Wenzel-Fresko in der Moritzkapelle zu Nürnberg*, Monatshefte für Kunstwissenschaft 5, 1912, S. 65–67.
- KÖLBEL, RICHARD: *Die Reichsstadt Nürnberg im Zeitalter Karls IV.*, Neues Gymnasium Nürnberg. Jahresbericht 1968/69 79, Nürnberg 1969, S. 89–109.
- KOŘÁN, IVO – JAKUBOWSKI, ZBYGNIEW: *Byzantské vlivy na počátky české malby gotické a Roudnická madona v Krakově*, Umění 24, 1976, S. 218–242.
- KRÁSA, JOSEF: *Die Buchmalerei*, in: *Die Parler und der schöne Stil 1350–1400 II.*, Köln 1978, S. 731–757.
- KURTH, BETTY: *Aus dem Kreise des Meisters von Wittingau*, Belvedere 5, Forum 75, Wien 1924, S. 73–75.

- KUTAL, ALBERT: *České gotické umění*, Praha 1972.
- LANDOLT, HANSPETER: *Die Deutsche Malerei. Das Spätmittelalter 1350–1500*, Genève 1968.
- LUTZE, EBERHARD: *Nürnberger Malerei 1350–1450. Zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 1931–1932*.
- MATĚJČEK, ANTONÍN: *Die böhmische Malerei des XIV. Jahrhunderts*, Leipzig 1921.
- MATĚJČEK, ANTONÍN: *Česká malba gotická. Deskové malířství 1350–1450*, Praha 1950.
- MATĚJČEK, ANTONÍN – PEŠINA, JAROSLAV: *Gotische Malerei in Böhmen. 1350–1450*, Prag 1955.
- Das Buch der Prager Malerzucht 1348–1527. Vollständiger Text nebst einem kritischen Commentar*, (Hrsg.) PATERA, ADOLF – TADRA, FERDINAND, Prag 1878.
- PEŠINA, JAROSLAV AT AL.: *Gotická nástěnná malba v zemích Českých. I. 1300–1350*, Praha 1958.
- PEŠINA, JAROSLAV: *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970.
- PEŠINA, JAROSLAV: *Česká gotická desková malba*, Praha 1976.
- PEŠINA, JAROSLAV: *Retrospektive Strömungen in der Tafelmalerei des schönen Stils in Böhmen*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 29, 1976, S. 29–52.
- PEŠINA, JAROSLAV: *Imperium et sacerdotium. Zur Inhaltsdeutung der sg. Morgan-Täfelchen*, Umění 26, 1978, S. 521–528.
- PILZ, KURT: *Die St. Jakobskirche in Nürnberg*, Nürnberg 1964.
- Internationale Gotik in Mitteleuropa*, (Hrsg.) POCHAT, GÖTZ – WAGNER, BRIGITTE, Graz 1990.
- SCHMIDT, GERHARD: *Malerei bis 1450. Tafelmalerei-Wandmalerei-Buchmalerei*, in: *Gotik in Böhmen*, (Hrsg.) SWOBODA, KARL M., München 1969, S. 167–261.
- SCHMIDT, GERHARD: *Malerei der Gotik II*, (Hrsg.) MARTIN ROLAND, Graz 2005.
- SEIBT, FERDINAND: *Karl IV. ein Kaiser in Europa 1346–1378*, München 1978.
- Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen*, (Hrsg) SEIBT, FERDINAND, München 1978.
- STEJSKAL, KAREL – NEUBERT, KAREL: *Karl IV. und die Kultur und Kunst seiner Zeit*, Hanau 1978.
- STEJSKAL, KAREL: *Rozkvět deskové malby*, in: *Praha středověká*, (ed.) POCHÉ, EMANUEL, Praha 1983, S. 538–572.

- Strasbourg 1400. Un Foyer D'Art dans L'Europe Gothique*. Katalog Ausstellung 28. 3. – 6. 7. 2008, Lyon 2008.
- STRAUSS, ERNST: *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*, Berlin 1972.
- SUCKALE, ROBERT: *Das Diptychon in Basel und das Pähler Altarretabel. Ihre Stellung in der Kunstgeschichte Böhmens*, Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 43, 1986, S. 103–113.
- WEILANDT, GERHARD: *Die Sebalduskirche in Nürnberg*, Petersberg 2007.
- WINKLER, FRIEDRICH: *Altdeutsche Tafelmalerei*, München 1941.
- WOLTERS, ALFRED: *Bemerkungen über einige Eigentümlichkeiten spätgotischer Bildgestaltung*, in: *Festschrift Ad. Goldschmidt*, Leipzig 1923.
- ZIMMERMANN, ERNST HEINRICH: *Nürnberger Malerei 1350–1450, Teil B. Die Tafelmalerei*, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1930–1931, S. 23–48.