

Pia Littmann und Hans Martin Kaulbach

Passion und Variation. Beobachtungen zu sieben kolorierten Kupferstichen (um 1450–1470), dem Meister des Dutuitschen Ölbergs zugeschrieben

Zusammenfassung: Gegenstand der Untersuchung sind sieben kolorierte Kupferstiche, die Max Lehrs im Jahr 1927 dem Meister des Dutuitschen Ölbergs zugeschrieben hat. Sie stammen aus dem privaten Gebetbuch einer Nonne und fallen in die spannende Zeit, in der handschriftlich verfasste (Gebet-)Bücher mit gedruckten Bildern bestückt wurden. Der Vergleich dieser Blätter mit entsprechenden Varianten des Meisters des Heiligen Erasmus und des Meisters des Dutuitschen Ölbergs zeigt zunehmend pointiert dargestellte Bildinhalte, deren ästhetisches, aber auch informatives Potenzial durch die manuell aufgetragene Farbe vielfältig bereichert und verändert wird. Schließlich eröffnet sich auch die Frage der Zuschreibung dieser Blätter innerhalb einer Gruppe niederrheinischer Kupferstecher des 15. Jahrhunderts unter einem neuen Aspekt.

Beschreibung und Herkunft

Im Jahr 2016 hat die Graphische Sammlung der Staatsgalerie erstmals seit 1990 wieder exemplarische Beispiele der Druckgraphik des 15. Jahrhunderts erworben. Dabei handelt es sich um sechs reizvolle, trotz ihres geringen Formats (zwischen 4,9 und 5,9 cm hoch und 3,9 und 3,7 cm breit) ausdrucksstarke Kupferstiche zur Passion Christi, die Max Lehrs dem Meister des Dutuitschen Ölbergs zugeschrieben hat. Ein zugehöriges, im Sinne der Passionsfolge an erster Position stehendes, Blatt zeigt Christus vor Kaiphas und befindet sich seit dem Jahr 1980 in der National Gallery of Art in Washington D.C. (**Abb. 1**).



Abb. 1 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), *Christus vor Kaiphas*, um 1450–1470

Die Stuttgarter Szenen aus der Passion zeigen Christus vor Pontius Pilatus – die hier in den Darstellungen der Anhörung, der Verurteilung und Pilatus' Waschen seiner Hände „in Unschuld“ ausführlich geschildert werden (**Abb. 2–4**). Darüber hinaus werden Ereignisse geschildert, die sich nach seinem Tod bzw. nach Christi Auferstehung ereignen: Hier sieht man Christus in der Vorhölle, bei seiner Begegnung mit Maria Magdalena und bei der Zusammenkunft mit seinen Jüngern in Emmaus (**Abb. 5–7**).



Abb. 2 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), *Christus vor Pilatus und dessen Frau*, um 1450–1470



Abb. 3 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), *Christus vor Pilatus*, um 1450–1470



Abb. 4 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), *Pilatus wäscht sich die Hände in Unschuld*, um 1450–1470



Abb. 5 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), *Christus in der Vorhölle*, um 1450–1470



Abb. 6 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), *Christus erscheint Maria Magdalena*, um 1450–1470



Abb. 7 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), *Christus in Emmaus*, um 1450–1470

Die Kupferstiche waren ursprünglich in das Gebetbuch der Nonne Anna Wartys (oder Martys) eingeklebt. Diese „Dochter von Utrecht“, wie es in den Hinterseiten des Buches heißt, hatte das Buch mit 82 Jahren in niederländischer Sprache geschrieben. Das Gebetbuch entstand in einer

Zeit, in der sich auch in den Niederlanden und dem heutigen Belgien die ersten Buchdruckereien – wohl ausgehend von Köln als Drehscheibe für das Gewerbe am Niederrhein – angesiedelt hatten. So datieren die frühesten gedruckten Bücher aus Utrecht und Aalst in die frühen 1470er-Jahre.¹ Wartys Buch war zwar noch von Hand geschrieben, wurde jedoch bereits mit gedruckten Bildern bestückt. Mit insgesamt 95 Blättern – maßgeblich zum Leben, Leiden und zur Auferstehung Christi, mit Darstellungen der Madonna sowie einzelner Heiliger – illustrierten diese das Manuskript überaus zahlreich. Damit repräsentiert das Gebetbuch ein Zwischenstadium in der Geschichte des Buches und der visuellen Anreicherung von Texten, in dem alte und neue Techniken nebeneinander existieren.²

Vor der Versteigerung im Jahr 1969 im Auktionshaus Sotheby's in London wurden die Drucke, so wie in vielen weiteren Fällen auch, von den Buchseiten gelöst, um sie einzeln verkaufen zu können; eine ausführliche Provenienz ist diesem Text angehängt. Glücklicherweise hat Max Lehrs, langjähriger Direktor des Dresdner Kupferstichkabinetts und Herausgeber des neunbändigen Standardwerks zum deutschen, niederländischen und französischen Kupferstich des 15. Jahrhunderts (1908–1934), zuvor eine ausführliche Beschreibung des Gebetbuches und der darin eingeklebten Druckgraphiken in C. G. Boerners Auktionskatalog Nr. 153 (1927) vorgenommen. Darin hält er fest, dass in dem Manuskript 32 bis dahin unbekannte niederländische Kupferstiche, 53 Metall- und Holzschnitte sowie zehn Fragmente von Metallschnitt-Bordüren enthalten waren. Die Feststellung, dass es sich bei den eingeklebten Bildern fast sämtlich um Drucke handelt, die nicht aus Büchern herausgeschnitten wurden, sondern um Unikate von „Einblattdrucken“, ist Lehrs wichtig.³ Denn damit verknüpft sich für ihn die Ahnung, wie viel dieser frühen und frühesten Druckgraphik verloren gegangen sein muss. Die Verwendung der Kupferstiche bestätigt aber auch den Befund, dass die Produktion von Druckgraphik seit dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts zu einem großen Anteil der Illustration von Handschriften diente, insbesondere für Gebetbücher zum individuellen Gebrauch.⁴ Der Meister der Berliner Passion und die Kupferstecher aus seinem Umkreis, zu dem auch der Meister des Dutuitschen Ölbergs gehört (s. u.), richteten ihre Produktion auf die damals populären privaten Gebetbücher zu Leben und Passion Christi aus und entwarfen ausführliche Illustrationsserien, aus denen die Schreiber und/oder Besitzer dieser Bücher auswählen konnten.⁵ Die kleinen Formate, die auch die Stuttgarter Kupferstiche aufweisen, waren für den Ersatz (gemalter) Miniaturen in den (Gebet-)Büchern hervorragend geeignet, und in dieser Form konnten die Bilder und ihre Kolorierungen auch über Jahrhunderte erhalten bleiben. Interessant sind das Gebetbuch und die daraus entnommenen Illustrationen auch deshalb, weil hier eine Privatperson – kein Bischof, Kaiser, Fürst, Abt – als Eigentümer und Nutzer von Druckgraphik belegt werden kann.⁶ Wie die gedruckten Bilder in das Buch gelangten, ist nicht bekannt. Eventuell wurden die Illustrationen von der Schreiberin selbst, möglicherweise sogar sukzessive einge-

klebt. Es gibt Quellen, denen zufolge Buchmaler einzelne Bücher zum individuellen Einkleben verkauften.⁷ Dafür, dass die Bestückung professionell und in einem Durchgang abgewickelt wurde, spricht allerdings Lehrs' Beobachtung zur Kolorierung, bei der es keine auffälligen Unterschiede im Duktus gibt.⁸ Die Nonne könnte das Buch zur Illustrierung und Illuminierung einem Buchmaler überlassen haben, der seinerseits über eine breite Auswahl an gedruckten Illustrationen verfügte.⁹ Mit Blick auf ihren Bedarf an immer gleichen Bildern (aus der christlichen Heilslehre) konnten sich die Kupferstecher gut auf die Zulieferung für Gebetbücher einstellen, in die Druckgraphiken eingeklebt wurden.¹⁰ Nicht zuletzt mit Blick auf ihre Kolorierungen stellten die Blätter dabei eine auf der ästhetischen Wahrnehmungsebene liegende, sinnliche Anreicherung der Texte dar – ähnlich den Ornamenten, die um die Bilder gelegt wurden (s. u.).

Zuschreibungsfragen

Zu den zehn, noch aus dem 15. Jahrhundert stammenden Kupferstichen in diesem Gebetbuch zählt Lehrs auch die hier vorgestellten Blätter, deren Autor er in dem Meister des Dutuitschen Ölbergs erkennt.¹¹ Den Namen wählte er nach dem ersten Blatt einer Passionsfolge des Meisters, einer Ölberg-Darstellung aus der Sammlung von Eugène Dutuit, um dem Sammler und Forscher „ein kleines Denkmal zu errichten“.¹² Lehrs erfasste den Meister des Dutuitschen Ölbergs zusammen mit einer Gruppe weiterer Kupferstecher, etwa dem Meister mit den Blumenrahmen, im dritten Band seines Kritischen Kataloges zum Kupferstich des 15. Jahrhunderts und lokalisierte sie an den Niederrhein.¹³ Seine Verortung wird auch durch die niederrheinischen Worte gestützt, die der Kolorist auf Christus' Spruchband in der Szene gesetzt hat, in der dieser Maria Magdalena begegnet (**Abb. 6**): „Wiif wen soechstu“ („Weib, wen suchst du?“; Johannes 20,15).¹⁴ Mit seiner Besprechung verbindet Lehrs die Hoffnung, dass sich zukünftige Forschungen detaillierter mit dem Meister des Dutuitschen Ölbergs beschäftigen werden.¹⁵ Dabei stellt bereits die stilkritische Identifizierung des Meisters eine besondere Herausforderung dar. Im Jahr 1886 hatte Max Lehrs eine umfangreiche Gruppe anonymer Kupferstiche des 15. Jahrhunderts einem Stecher zugeordnet, den er nach einer entsprechenden Darstellung „Meister des Heiligen Erasmus“ taufte. Max Geisberg, der sich wie Lehrs in besonderer Weise um die Dokumentation und Erforschung frühneuzeitlicher Druckgraphik verdient gemacht hat,¹⁶ glaubte nicht an die Hand eines einzigen Meisters. Er verteilte die Kupferstiche daher zunächst auf fünf verschiedene Personen – den Meister des Heiligen Erasmus, den Meister des Dutuitschen Ölbergs, auf den ihn Lehrs in der Zwischenzeit aufmerksam gemacht hatte, den Meister mit den Blumenrahmen, den Meister der Marter der Zehntausend sowie den jungen Israel von Meckenen.¹⁷ Später revidierte Geisberg sein Urteil teilweise, indem er den Meister des Heiligen Erasmus und den Meister des Dutuitschen Ölbergs zu einer einzigen Person zusammenfasste.¹⁸ Dieser sollte fortan als Meister des Dutuitschen Ölbergs gelten, da beim Namen

„Meister des Heiligen Erasmus“ unklar wäre, ob seine frühere oder die neue Zuschreibung gemeint sei. Aus pragmatischen Gründen erwies sich dies jedoch als problematisch, da die fraglichen Drucke – korrespondierend zu Lehrs Standardwerk– in den Graphischen Sammlungen durchaus unter beiden Namen geführt wurden und werden. In seinem einschlägigen Katalog „Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gallery“ aus dem Jahr 1967 akzeptierte Alan Shestack zwar die von Geisberg zuletzt vertretene Gleichsetzung des „Meisters des Heiligen Erasmus“ mit dem „Meister des Dutuitschen Ölbergs“. Aus pragmatischen Gründen plädierte er jedoch dafür, die Kupferstiche weiterhin unter dem bei Lehrs katalogisierten „Meister des Heiligen Erasmus“ zu führen.¹⁹ In diesem Sinne verwenden auch wir im folgenden Text seinen Namen.

Stilkritik im Vergleich

Die im Folgenden vorgestellten Kupferstich-Varianten orientieren sich zumeist stark an den Motiven des Meisters mit den Blumenrahmen, für den Lehrs 27 Darstellungen aus einer Passion Christi anführte.²⁰ Neun dieser Motive gehen dabei auf den Meister der Berliner Passion zurück, einen der bedeutendsten frühen Kupferstecher.²¹ Unter dem Meister des Heiligen Erasmus führt Lehrs 35 Motive auf, 26 davon sind Kopien nach dem Meister mit den Blumenrahmen. Die Darstellungen des Meisters des Heiligen Erasmus liegen dabei in 77 Varianten vor, darunter befinden sich zum Teil nicht weniger als vier Versionen eines einzigen Motivs.²² Unter dem Meister des Dutuitschen Ölbergs listet Lehrs 22 Motive auf. Er begreift sie als Kopien des Meisters des Heiligen Erasmus und bringt insgesamt 23 Varianten an.²³ Dabei führt Lehrs diese teils gleichseitigen, teils gegenseitigen Kopien bzw. Varianten nicht nur unter dem Meister des Dutuitschen Ölbergs auf, sondern ebenfalls – als Kopien – unter dem Meister des Heiligen Erasmus. Die sieben Kupferstiche aus dem damals noch erhaltenen Gebetbuch von Anna Wartys schrieb Lehrs dem Meister des Dutuitschen Ölbergs zu. Diese verstand er als eigenständige Varianten. Ursula Weekes plädierte zuletzt dafür, eher davon abzusehen, unterschiedliche Hände zu scheiden und die Varianten stärker als Folge gegenseitiger stilistischer Einflüsse zwischen den Meistern zu verstehen.²⁴ Dies ist sicher richtig, dennoch weisen die Varianten charakteristische – und aufschlussreiche – Unterschiede auf, wie wir im Folgenden zeigen werden.

„Christus vor Kaiphas“ (Abb. 1)

Das erste Blatt der im Jahr 1927 von Lehrs dem Meister des Dutuitschen Ölbergs zugeschriebenen Passionsfolge zeigt „Christus vor Kaiphas“.²⁵ Anders als auf dem Blatt des Meisters des Heiligen Erasmus sitzt der jüdische Hohepriester, der sich mit beiden Händen das Hemd öffnet, auf einem aufwendig verzierten Thron mit hoher Lehne. Die Anzahl der Knechte, die Christus

umringen, wurden jedoch von drei auf zwei Figuren reduziert, das zunächst noch hinter dem Heiland aufragende Gesicht entfällt auf dem Washingtoner Blatt. Im Vergleich haben sich dort auch die Größenverhältnisse geändert: Christus überragt nun Kaiphas, gleichzeitig erhält der prügelwütige Scherge, der seine Hand schon zum Schlag ansetzt, mehr Spielraum, sein tänzelndes, höhnisches Gebaren rückt noch stärker in den Mittelpunkt.



Abb. 8 Meister des Heiligen Erasmus,
Christus vor Kaiphas, um 1450–1470



Abb. 1 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?),
Christus vor Kaiphas,
um 1450–1470

„Christus vor Pilatus und dessen Frau“ (Abb. 2)

In der Stuttgarter Passionsfolge sind der Episode „Christus vor Pilatus“ drei Szenen gewidmet: Dargestellt werden der Vorgang des Verhörs, der Moment der Verurteilung und die anschließende Handwaschung (**Abb. 2–4**). Im Fall des ersten Blattes, das Christus vor Pilatus und dessen Frau zeigt (**Abb. 2**), gibt es keine Varianten, die Lehrs dem Meister des Dutuitschen Ölbergs zuschreiben konnte und auch kann er keine Vorlagen älterer Meister benennen.²⁶ Die neugierig hinter Pilatus' Thron hervorstechende Ehefrau ist ein eher seltenes Motiv. Im Evangelium heißt es mit Blick auf die Episode: „Und da er auf dem Richtstuhl saß, schickte sein Weib zu ihm und ließ ihm sagen: Habe du nichts zu schaffen mit diesem Gerechten; ich habe heute viel erlitten im Traum seinetwegen“ (Matth. 27,19). Pilatus wird indirekt durch die Hohepriester und die Ältesten sowie unmissverständlich durch das von diesen angestachelte Volk zum Schuldspruch aufgefordert. In den Worten seiner Frau kulminiert dagegen das Motiv des Zögerns oder Zweifelns, das Pilatus auch selbst in den Worten „Was hat er denn getan?“ zum Ausdruck bringt. Am Ende, so vermittelt es das Evangelium, fügt er sich jedoch dem Willen des Volkes und verurteilt Christus zum Tod. Die Darstellung von Pilatus' Frau ist, wie erwähnt, nicht

die Regel, findet sich allerdings etwa bei dem ebenfalls am Niederrhein tätigen Meister der kleinen Passion in seinem gleichnamigen Triptychon, das in die ersten zwei Dekaden des 15. Jahrhunderts datiert wird.²⁷ Weniger als konspiratives Flüstern denn als ein Gespräch auf Augenhöhe mit Pilatus stellt sich die Partizipation der Ehefrau dagegen in dem in die 1460er-Jahre datierten Passionsalter des Meisters der Lyversberger Passion dar.²⁸

„Christus vor Pilatus“ (Abb. 3)

Das folgende Blatt, „Christus vor Pilatus“, ermöglicht nun auch den Vergleich mit weiteren Varianten des Themas. Mit Blick auf die Komposition ist das Motiv zudem ein anschauliches Beispiel für das Raumverständnis, das uns in den Stuttgarter Kupferstichen begegnet. Nur durch die Staffelung der Figuren – Christus wird von vier Schergen umringt – erhält die Komposition eine gewisse Raumtiefe. Dabei stehen die zentralen, das Geschehen maßgeblich bestimmenden Figuren von Christus und Pilatus frei. Als Ziel der Handlungen erweist sich unmissverständlich Christus, auf den sich die Gesten und Bewegungen der anderen Figuren jeweils richten. Verglichen mit den bei Lehrs aufgeführten Varianten wird der kompositionelle Reiz in unserem Blatt durch die geschickt kontrastierten Momente von Verdecken und Zeigen entfaltet (**Abb.3**).²⁹ Auch auf den anderen Blättern (**Abb. 9, 10, 11**) wird Christus stets von vier Schergen umringt, von denen zum Teil nur die Gesichter erkennbar sind. Allein in dem Stuttgarter Blatt werden jedoch zwei der – im Profil gezeigten – Gesichter durch Christus' Nimbus bzw. durch ihre eigenen Mützen völlig verdeckt, während sich die beiden anderen emporrecken und begierig Pilatus' Entscheidung erwarten. Zudem erscheint im Rücken des Statthalters ein weiteres, Christus bedrohlich musterndes Gesicht. Die dramatische Situation des Heilands rückt auf diese Weise noch stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dazu passt auch die veränderte Haltung des Stabes. In unserem Blatt hält Pilatus ihn nicht mehr aufrecht in der Hand, sondern richtet ihn, dabei sein Urteil sprechend, demonstrativ gegen Christus.



Abb. 9 Meister des Heiligen Erasmus, *Christus vor Pilatus*, um 1450–1470



Abb. 10 Meister des Heiligen Erasmus, *Christus vor Pilatus*, um 1450–1470



Abb. 11 Meister des Heiligen Erasmus, *Christus vor Pilatus*, um 1450–1470



Abb. 3 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), *Christus vor Pilatus*, um 1450–1470

Zu den Erkennungsmerkmalen unseres Meisters gehören auch die veränderten Proportionen. Insbesondere die Figur von Christus wird bei ihm größer dargestellt, gerade auch im Verhältnis zu Pilatus. In Folge der raumgreifenderen Figurenkomposition werden auch die Kopfbedeckungen variiert. Pilatus' breite Kopfbedeckung verwandelt sich in einen gestauchten Hut, denn dicht hinter ihm steht auf dem Stuttgarter Blatt, wie bereits erwähnt, nun eine weitere Person. Das Stuttgarter Blatt ist entlang der obeneren Einfassungslinie beschnitten, so dass die weitere Ausgestaltung des aufgetürmten Hutes des Schergen an Christus linker Seite offen bleibt. Wir erhalten jedoch einen freieren Blick auf das emporgereckte Gesicht des nun von seiner Halskrempe befreiten anderen Schergen. Die beiden rechts und hinter dem Heiland platzierten Handlanger tragen anstelle eines Helmes und eines auffälligen, schräg geschnitten Hutes nun zwei simple, breit gekrempte Kappen, die ihre Gesichter verdecken.

„Pilatus wäscht sich die Hände in Unschuld“ (Abb. 4)

Auch in der Darstellung, in der Pilatus sich die Hände „in Unschuld“ wäscht,³⁰ zeichnet sich das Stuttgarter Blatt durch eine kompositorische Vereinfachung aus. So wurde hier auf die hohe, leicht nach innen gewölbte Lehne verzichtet, unter welcher Pilatus in der Darstellung des Meisters des Heiligen Erasmus thront (**Abb. 12**). Die Distanz zwischen dem Stadthalter, der richtet, und dem angeklagten Christus erscheint auf diese Weise geringer – obwohl sie tatsächlich größer ist: In Abb. 12 reicht Pilatus Fuß an Christus heran, in Abb. 4 nicht mehr – und in der Folge kann sich die Interaktion der beiden stärker als menschliches Drama entfalten. Zudem ist Christus auch hier größer dargestellt als in den beiden anderen mit dem Meister des Heiligen Erasmus verbundenen Darstellungen:³¹ Hier ist er nun fast so hoch wie das Bild. Das Blatt ist entlang der oberen Einfassungslinie zwar etwas beschnitten, doch dabei bleibt die gedruckte schwarze Linie in Ansätzen sichtbar. Der darunter angebrachte blaue Farbstreifen, der in der Mehrzahl der Stuttgarter Kupferstiche wiederkehrt und stets einen Himmel andeutet, sitzt hier besonders tief und unterstreicht den gestauchten Bildraum, der von den Figuren prominent gefüllt wird.



Abb. 12 Meister des Heiligen Erasmus, *Pilatus wäscht sich die Hände in Unschuld*, um 1450–1470



Abb. 4 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), *Pilatus wäscht sich die Hände in Unschuld*, um 1450–1470

„Christus in der Vorhölle“ (Abb. 5)

Eine ähnliche, gleichwohl gradueller vollzogene Tendenz zur Vereinfachung zeigt die Darstellung „Christus in der Vorhölle“.³² Die stark gebogene Nase des Höllenschlundes (**Abb. 13**) wird zunächst verkürzt (**Abb. 14**), auf dem Stuttgarter Blatt verschwindet sie ganz (**Abb. 5**). Auch flattert das Banner des Erlösers in den früheren Blättern noch in drei Stoffzungen, auf dem erworbenen Blatt nur mehr in zwei. Auch die Anzahl und die Anordnung der Figuren wird variiert.

Neben Adam und Eva, dem ersten Menschenpaar, erscheinen zunächst drei weitere Figuren. In den späteren Blättern entfällt zunächst das kleine Gesicht unter Evas Ellenbogen, bevor die Figuren auf dem Stuttgarter Blatt nochmals verdichtet und in einer Reihe präsentiert werden; dabei bedecken Adam und Eva nun beide ihre Scham. Während schließlich der erlegte Teufel zunächst in ganzer Länge gezeigt wird und Christus ihn, als demonstratives Zeichen seines Sieges, mit beiden Füßen niedertritt, ist in dem Stuttgarter Blatt fast nur noch sein Kopf erkennbar.



Abb. 13 Meister des Heiligen Erasmus, *Christus in der Vorhölle*, um 1450–1470



Abb. 14 Meister des Dutuitschen Ölbergs, *Christus in der Vorhölle*, um 1450–1470



Abb. 5 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), *Christus in der Vorhölle*, um 1450–1470

„Christus erscheint Maria Magdalena“ (Abb. 6)

Ähnlich vielfältig stellen sich die Veränderungen im fünften Blatt dar, auf dem Christus Maria Magdalena erscheint.³³ Auf der früheren Variante des Meisters des Heiligen Erasmus, die sich dabei noch am stärksten an der Komposition des Meisters mit den Blumenrahmen orientiert, bedecken flächig arrangierte Blumen und Gräser den Boden (**Abb. 15**). Auf den anderen Blättern tauchen diese nicht mehr auf. Der Baum verschwindet dagegen erst in dem Stuttgarter Blatt gänzlich (**Abb. 5**).³⁴ Hier entfällt schließlich auch das vorne gezeigte Salbgefäß, denn offensichtlich ließ sich die Szene auch ohne Magdalenas wichtigstes Attribut ausreichend deutlich darstellen; Christus bleibt durch die Beigabe einer Schaufel jedoch als Gärtner – mit dem ihm Maria Magdalena zunächst verwechselt – gekennzeichnet. Parallel zur Reduzierung der Bildgegenstände verändern sich die Figuren von Christus und Maria Magdalena: Sie nehmen nun insgesamt mehr Bildfläche ein, insbesondere der Körper der knienden Frau wirkt voluminöser, rundlicher. Auch trägt sie in dem Stuttgarter Blatt keinen Umhang mehr über dem Kopf,

sondern eine Gloriole um ihr Haupt mit offenen Haaren; zum Bibelzitat, das der Kolorist in das Spruchband Christi eingetragen hat, siehe Seite 4.



Abb. 15 Meister des Heiligen Erasmus (Lehrs), *Christus erscheint Maria Magdalena*, um 1450–1470



Abb. 16 Meister des Dutuitschen Ölbergs, *Christus erscheint Maria Magdalena*, um 1450–1470



Abb. 6 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), *Christus erscheint Maria Magdalena*

„Christus in Emmaus“ (Abb. 7)

Mit Blick auf das siebte Blatt der Folge, das „Christus in Emmaus“ zeigt, kann Lehrs nur ein korrespondierendes Blatt des Meisters des Heiligen Erasmus anführen (**Abb. 17**).³⁵ Im Vergleich erscheint Christus auf unserem Blatt in einer gelösteren, gleichsam präsenteren Pose; seine Hände, die das Brot brechen, werden näher zueinander gebracht, die Füße dafür etwas weiter geöffnet. Darüber hinaus verzichtet der Kupferstecher auf die Darstellung der beiden Teller, bringt dafür jedoch ein weiteres Messer an. Dabei wird das Geschirr, jeweils ein Glas und ein Messer, in etwa gleichem Abstand zu den Händen Christi platziert. Das Arrangement der Bildgegenstände ist ausgewogener, die Komposition wird symmetrischer aufgefasst als auf dem Blatt des Meisters des Heiligen Erasmus. Zudem werden die Figuren auch hier wieder insgesamt voluminöser dargestellt. Aufschlussreich ist der Vergleich der beiden Darstellungen auch mit Blick auf die Kolorierung, so dass wir weiter unten nochmals auf die beiden Blätter zu sprechen kommen.



Abb. 17 Meister des Heiligen Erasmus,
Christus in Emmaus, um 1450–1470,



Abb. 7 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?),
Christus in Emmaus, um 1450–1470

Die Stuttgarter Blätter, das zeigt sich gerade anhand der zuletzt diskutierten Motive, bekunden nicht nur formale und kompositorische Vereinfachungen, sondern auch ein anderes Körperverständnis: Die Figuren sind kompakter, voluminöser und erscheinen beweglicher als die Figuren in den Darstellungen, die mit dem Meister des Heiligen Erasmus oder dem Meister des Dutuitschen Ölbergs in Verbindung gebracht werden. Die früheren Darstellungen haben entlang der Gewandfalten, in den besonders verschatteten Bereichen, zum Teil gekreuzte Schraffuren. Die Kupferstiche aus dem Buch von Anna Wartys zeigen diese in den Gewändern nicht, und auch auf diagonale Falten wird weitgehend verzichtet. Der Stecher bevorzugt vielmehr den vertikalen Verlauf, wobei sich dieser gleichsam „entknitterte“ Eindruck auch in den Physiognomien der Figuren bestätigt. Verglichen mit den früheren Varianten weisen diese in den Stuttgarter Kupferstichen stets breite, glatte Gesichter auf, bei denen auf die für die frühe Druckgraphik typischen, furchigen Mimikfalten an Mundwinkeln und zwischen den Augen zumeist verzichtet wird. Besonders deutlich wird dies etwa in der Szene, in der Christus von Pilatus' Thron abgeführt wird (**Abb. 4**). In den anderen Blättern, in denen das Thema dargestellt wird, haben die drei Männer spitz zulaufende Gesichter, nach unten gerichtete Mundwinkel und spitze Bärte. Auf dem Stuttgarter Blatt sind sie bartlos und weisen durchaus verschiedenartige Züge auf; einer der beiden Handlanger trägt zudem einen orientalisch anmutenden Turban.



Abb. 4 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?),
Christus vor Pilatus, um 1450–1470, Ausschnitt

Die Kolorierung

Noch in weitaus stärkerem Maße variabel als die vielfach abgeänderten Darstellungen sind die Bemalungen, die den Illustrationen in der Regel zuteil wurden. Je nach Werkstatt, abhängig vom jeweiligen Koloristen, kann die Ausprägung der Kolorierung quantitativ und qualitativ unterschiedlich ausfallen. Exemplarisch vorgestellt wird hier die Bemalung der Blätter aus der Staatsgalerie, die einige Besonderheiten aufweist. Lange bevor durch die vollständig in Farbe gedruckten Motive von Hans Burgkmair und Jost de Negker zu Beginn des 16. Jahrhunderts ganz neue Formen der Körper- und Raumbildung entstanden,³⁶ entfaltet die Farbe dabei ein erstaunliches sowohl ästhetisches als auch informatives Potenzial. Wie eingangs erwähnt, legt die Sorgfalt, mit der die Farben verteilt und aufgebracht wurden, nahe, dass die bis in die frühe Neuzeit übliche Kolorierung von einem professionellen Brief- oder Kartenmaler vorgenommen wurde. Besonders reizvoll – und kostbar – erscheinen die Kupferstiche durch das akkurat aufgeklebte Blattgold auf den Heiligenscheinen und Ärmelaufschlägen von Christus und Maria Magdalena. Unter dem Mikroskop sieht man deutlich, dass die lilienförmigen Linien in den Nimben dabei mit schwarzbrauner Farbe auf das Gold gemalt wurden. Dabei weichen sie teilweise vom Verlauf der gedruckten Linien ab und stellen damit – ähnlich weiterer, hier noch anzuführender Fälle – eigene Interpretationen des Koloristen dar. So wie auf dem Blatt in Darmstadt, das „Christus vor Pilatus“ zeigt (**Abb. 9**), wurde das Gold bisweilen auch als Rahmen um das Bild gelegt und ersetzte auf dieser Weise die gedruckte schwarze Einfassungslinie.

Auffällig ist in unseren Blättern auch der komplementäre Kontrast der prominent eingesetzten Farben Rot und Grün, der sich insbesondere in den drei Darstellungen bemerkbar macht, in denen Pilatus auftritt. Darüber hinaus sind die Farben – verwendet wurden neben Rot und Grün ein Violett, Blau, ein helles Gelb sowie ein helles Braun – inhaltlich auf die jeweils dargestellten Sujets bezogen. Christus trägt als einzige Figur in jedem Bild ein violetttes Gewand. Ein helles, leuchtendes Rot ist mit Einschränkung den nach Christus wichtigsten Figuren vorbehalten, nämlich Maria Magdalena, aber auch Pilatus. Die Schergen werden in

grüner oder hellgelber Bekleidung gezeigt oder sie erhalten, wie die Jünger, eine mehrfarbige Kolorierung; teilweise kommt dabei auch das leuchtende Rot zum Einsatz, jedoch wird es nie großflächig eingesetzt wie bei den Hauptfiguren. Jenseits ihrer Funktion als spezifische – rote, blaue, grüne usw. – Kolorierung, die die Darstellungsinhalte gleichsam kommentiert oder gar wertet, wird die Farbe auch aktiv in die *Bildgestaltung* einbezogen. Die Konturierung, Modellierung und – gelegentliche – Binnendifferenzierung der Bildelemente wird von den gedruckten Linien vorgegeben. Darauf reagiert die von Hand applizierte Farbe verschiedentlich. Dabei weisen die eingesetzten Farben unterschiedliche Konsistenzen auf, ein Phänomen, das sich häufig in den handkolorierten Buchillustrationen der Inkunabelzeit beobachten lässt. Transparent aufgetragen, so dass die gedruckten schwarzen Linien stets erkennbar bleiben, sind die violette Farbe von Christi Gewand und das helle Gelb, das teilweise für die Bekleidung der Schergen, aber auch für die Haare und einzelne architektonische Elemente verwendet wurde. Hier lässt die Kolorierung keine Ansätze erkennen, die Bildelemente, insbesondere auch die Figuren, durch eine graduelle Farbabstufung zu modellieren. Deckender und – selbst mit bloßem Auge erkennbar – poröser erscheint der Auftrag der grünen Farbe, die den Boden, einige Gewänder, Hüte und auch das große Fischmaul in „Christus in der Vorhölle“ bedeckt. Die darunterliegenden Schraffuren bleiben hier gleichwohl sichtbar. Anders ist dies im Fall der deckenden roten und der blauen Farbschicht, die großflächig nur das Gewand Maria Magdalenas bedeckt. Ein besonderes Phänomen stellt die rote Farbe dar: Als einzige interagiert diese – auch in der Fläche – aktiv mit den gedruckten schwarzen Linien. So weicht diese vor den Schraffuren zurück, damit die tiefer liegenden, verschatteten Bildbereiche erkennbar bleiben. Punktuell, und besonders informativ, wird die Kolorierung in den rot markierten Wundmalen Christi eingesetzt, die dieser in der Vorhölle und bei der Begegnung mit Maria Magdalena aufweist. Dabei wird das sinnstiftende Potenzial der Farbe gerade in den Momenten besonders offensichtlich, in denen der Farbauftrag der Intention der gedruckten Bildelemente widerspricht. So bemalte der Kolorist die Zähne des Fischmauls in der Darstellung von „Christus in der Vorhölle“ wie ein Mosaik mit roter und brauner Farbe (**Abb. 5**).



Abb. 5 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), *Christus in der Vorhölle*, um 1450–1470, Detailvergrößerung

Auch in dem Blatt, das „Christus in Emmaus“ zeigt, hat der Kolorist die dem Sujet entsprechenden (also schlichten) Pilgerhüte missverstanden und daraus Hüte mit farbigen Aufschlägen gemacht (**Abb. 17, 7**). Damit werden Bildelemente betont, die für das Motiv nicht wichtig sind oder dieses sogar falsch interpretieren. Die Farbe ist schließlich noch in anderer Weise an der Bereicherung der gedruckten Linien beteiligt. So applizierte der Kolorist punktuell rotbraune Streifen, die – in diesem Sinne durchaus auch körperbildend – wie eine farbige Abstufung zwischen den schwarzen Schraffuren und dem hellen Rot wirken.³⁷ In der Szene, in der das Urteil über Christus gesprochen wird, lässt sich der differenzierte Farbauftrag gut beobachten (**Abb. 3**). Entlang von Saum und Kragen an Pilatus' Gewand zeichnen die von Hand aufgetragenen Linien die Richtung der gedruckten Linien nach. Ihre Anbringung folgt stets in etwa der Platzierung der Schraffuren.



Abb. 3 Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), *Christus vor Pilatus*, um 1450–1470, Detailvergrößerung

Am rechten Ärmel des Stadthalters, zwischen seinen Beinen und besonders auffällig auch entlang des Ärmels des hinter Christus stehenden Schergen entfaltet die Farbe – als geschwungene oder zickzackförmige Linie sowie als ovale Applikation – allerdings durchaus eigene Akzente, die dabei einen reizvollen Kontrast zu den gerade verlaufenden gedruckten Linien, aber auch zu dem flächigen Farbauftrag bilden; ähnliches lässt sich in der Darstellung von „Christus vor Kaiphas“ beobachten. Ursprünglich interagierten diese zuletzt aufgebrauchten Farbapplikationen über die Einfassungslinie hinaus mit dem Ornament einer Bordüre. Dass die Kupferstiche von handkolorierten Zierleisten gerahmt wurden, legt nicht nur Lehrs Beschreibung im Boerner-Katalog nahe, der von „reichen farbigen Bordüren“ spricht, die um die eingeklebten Blätter gelegt wurden.³⁸ Auch die roten Farbstreifen, welche die schwarze Einfassungslinie auf diesem Blatt so wie auch auf den anderen Kupferstichen punktuell überschreiten, bekunden dies. Eine solche Umrahmung zeigt etwa die Darstellung einer „Gregorsmesse“ des Meisters des Dutuitschen Ölbergs aus der Pariser Nationalbibliothek (**Abb. 18**). Förmlich in den geschriebenen Text hineingeschoben zeigt sich ein anderer aufgeklebter Kupferstich des Meisters aus dem British Museum, der ebenfalls in seiner Funktion als Buchillustration sichtbar geblieben ist (**Abb. 19**).

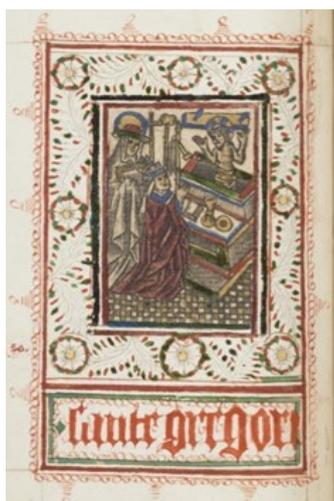


Abb. 18 Meister des Dutuitschen Ölbergs,
Gregorsmesse, 1450–1460

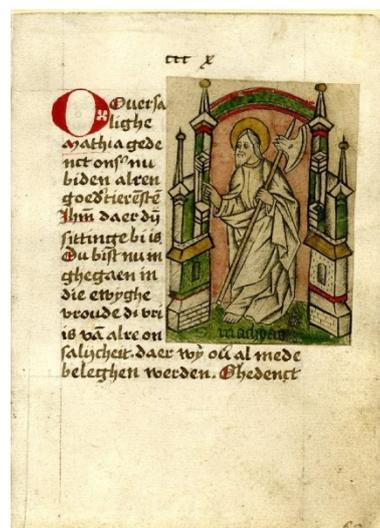


Abb. 19 Meister des Dutuitschen Ölbergs, *Der Heilige
Matthias*, 1455–1470

Fazit

Die Neuerwerbung der Staatsgalerie Stuttgart von sechs kolorierten Kupferstichen, die von Max Lehrs dem Meister des Dutuitschen Ölbergs zugeschrieben wurden, hat dazu angeregt, grundsätzliche Fragen der Händescheidung im Bereich der niederrheinischen Kleinmeister wieder aufzunehmen. Aufgrund der hier gesichteten, freilich nur geringen Materialbasis können wir zwar nicht entscheiden, ob die von Lehrs definierten „Meister des Heiligen Erasmus“ und „Meister des Dutuitschen Ölbergs“ identisch sind. Sicher ist jedoch, dass die ihnen zugeschriebenen Blätter erheblich größere Gemeinsamkeiten untereinander aufweisen als mit den Stuttgarter Blättern. Wir haben daher Zweifel an Lehrs Zuschreibung dieser Kupferstiche an den Meister des Dutuitschen Ölbergs. Fraglos orientieren sich die Blätter an den vergleichsweise angeführten Varianten. Wie die stilkritische Analyse ergeben hat, haben die Stuttgarter Blätter jedoch durchaus eigenständige Merkmale: Die Szenen sind kompositionell verdichtet und dramatisch zugespitzt. Dies wird zunächst durch eine Reduktion der Bildgegenstände erwirkt, die mit einer gesteigerten körperlichen Präsenz der Figuren, insbesondere der Hauptakteure, einhergeht. Nicht zuletzt bekunden die Blätter dabei ein stärkeres Bewusstsein für die Gestaltung kompositorischer und dramaturgischer Schlüsselverfahren von Symmetrie und Kontrast. Eine zentrale Rolle bei der Vermittlung der Bildinhalte, das hat diese Untersuchung ebenfalls ergeben, spielt die Kolorierung. Als Generierung von Buntheit, als Farbwechsel auf der Fläche, der – anders als die gedruckten, schwarzen Linien – eine spezifische, durchaus unterschiedliche Oberflächenstruktur aufweist, reichert sie die Darstellungen zunächst sinnlich an. An der Körperbildung der Figuren ist die Farbe hier noch nicht beteiligt – in ihrer Verteilung auf dem Blatt ist sie jedoch eng mit der Bedeutung der Bildinhalte verschränkt und kooperiert in diesem

Sinne mit dem gedruckten Motiv. Allerdings bekundet die Bemalung zugleich Tendenzen, die über die Intentionen der gedruckten Linien hinausgehen, diese übersteigern oder sogar von ihnen abweichen. Diese sind einerseits ornamenthafter, gleichsam dekorativer Art und sicher im Zusammenspiel mit den reich verzierten Bordüren zu sehen, die die Blätter einst rahmten. Unfreiwillig komisch oder irritierend muten hingegen diejenigen Darstellungen, in denen die Deutungshoheit des Koloristen dem (gedruckten) Sujet oder einzelnen ikonographischen Details widerspricht. Zusammengenommen kann die von Hand aufgetragene Farbe ihr ästhetisches und informatives Potenzial vor den gedruckten schwarzen Linien demnach voll entfalten.

Provenienz

Anna Wartys (oder Martys) van Utrecht, Anfang des 16. Jahrhunderts

Dr. Frederik Caspar Wieder, Bibliothekar und Kartograf, 1874–1943

C. G. Boerner, Leipzig, Auktion Nr. 153, 1927, Los 43

J. L. Beijers, Utrecht, Auktion am 21. April 1959

William H. Schab Gallery, New York, Katalog 40, 1963, Nr. 64

Privatbesitz (Schweiz)

Sotheby's, London, 4. Dezember 1969, Los 13 (7 Blatt)

Privatbesitz (Kanada)

C. G. Boerner, Düsseldorf: 55. Antiquariatsmesse Stuttgart, 2016, Katalog S. 23 m. Farbabbl.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 – Meister Dutuitschen Ölbergs (?), Christus vor Kaiphas, um 1450–1470, National Gallery of Art, Washington D.C., Print Purchase Fund (Rosenwald Collection), Inv.Nr. 1980.14.74
(Lehrs 1927, S. 12, Nr. 31)

Abb. 2 – Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), Christus vor Pilatus und dessen Frau, um 1450–1470, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. A 2016/9613,1
(Lehrs 1927, S. 12, Nr. 32)

Abb. 3 – Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), Christus vor Pilatus, um 1450–1470, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. A 2016/9613,2
(Lehrs 1927, S. 12, Nr. 33)

Abb. 4 – Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), Pilatus wäscht sich die Hände in Unschuld, um 1450–1470, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. A 2016/9613,3
(Lehrs 1927, S. 12, Nr. 38)

Abb. 5 – Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), Christus in der Vorhölle, um 1450–1470, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. A 2016/9613,4
(Lehrs 1927, S. 13, Nr. 48)

Abb. 6 – Meister des Dutuitschen Ölbergs(?), Christus erscheint Maria Magdalena, um 1450–1470, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. A 2016/9613,5
(Lehrs 1927, S. 13, Nr. 51)

Abb. 7 – Meister des Dutuitschen Ölbergs (?), Christus in Emmaus, um 1450–1470, Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.Nr. A 2016/9613,6
(Lehrs 1927, S. 13, Nr. 52)

Abb. 8 – Meister des Heiligen Erasmus, Christus vor Kaiphas, um 1450–1470, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.Nr. 1895,0915.193
(Lehrs III, S. 247, Nr. 26)

Abb. 9 – Meister des Heiligen Erasmus, Christus vor Pilatus, um 1450–1470, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. GR 398
(Lehrs III, S. 248, Nr. 28)

Abb. 10 – Meister des Heiligen Erasmus, Christus vor Pilatus, um 1450–1470, London, The British Museum, Department of Print and Drawings, Inv.Nr. 1895,0915.192
(Lehrs III, S. 248, Nr. 29)

Abb. 11 – Meister des Heiligen Erasmus, Christus vor Pilatus, um 1450–1470, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.Nr. GR 387
(Lehrs III, S. 248, Nr. 30)

Abb. 12 – Meister des Heiligen Erasmus, Pilatus wäscht sich die Hände in Unschuld, um 1450–1470
(Lehrs III, S. 250, Nr. 32)

Abb. 13 – Meister des Heiligen Erasmus, Christus in der Vorhölle, um 1450–1470, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.Nr. 1895,0915.199
(Lehrs III, S. 260, Nr. 60)

Abb. 14 – Meister des Dutuitschen Ölbergs, Christus in der Vorhölle, um 1450–1470
(Lehrs III, S. 301, Nr. 32)

Abb. 15 – Meister des Heiligen Erasmus, Christus erscheint Maria Magdalena, um 1450–1470, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.Nr. 171467
(Lehrs III, S. 262, Nr. 66)

Abb. 16 – Meister des Dutuitschen Ölbergs, Christus erscheint Maria Magdalena, um 1450–1470
(Lehrs III, S. 301, Nr. 34)

Abb. 17 – Meister des Heiligen Erasmus, Christus in Emmaus, um 1450–1470, London, The British Museum, Inv.Nr. 1864,0514.260
(Lehrs III, S. 263, Nr. 68)

Abb. 18 – Meister des Dutuitschen Ölbergs, Gregorsmesse, 1450–1460, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département Estampes et Photographie, RESERVE 4-EA-6/Est15Inc
(Lehrs III, S. 328, Nr. 72)

Abb. 19 – Meister des Dutuitschen Ölbergs, Der Heilige Matthias, 1455–1470, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.Nr. 1861,1109.691 (Lehrs III, S. 321, Nr. 61)

Abbildungsnachweise

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Foto: Wolfgang Fuhrmannek, Abb. 9, 11
 London, The British Museum, © Trustees of the British Museum, Abb. 8, 10, 13, 17, 19
 München, Staatliche Graphische Sammlung, Abb. 15
 Paris, Bibliothèque nationale de France, Abb. 18
 Stuttgart, Staatsgalerie, Foto © Staatsgalerie Stuttgart, Abb. 2–7, 9
 Washington, Courtesy National Gallery of Art, Abb. 1

Reproduktionen aus: Max Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Tafelband III, Tafel 294, 320, 322, Abb.12, 14, 16

Anmerkungen

¹ Vgl. Marion Janzin/Joachim Güntner: Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte, Hannover 1995, S. 151.

² Dem Thema soll in der Ausstellung „Stilblüten. Bild und Buch im Spätmittelalter“ (Arbeitstitel) weiter nachgegangen werden, die Anfang 2018 in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart geplant ist. Darin geht es um die Entwicklung der Buchillustration und um die vielgestaltigen Interaktionen von Schrift, Bild – gemaltem sowie gedrucktem – und Ornament. Besonderes Augenmerk richtet sich auf die vielfältigen Aufgaben, die dabei der Farbe bei der Vermittlung von zukommen.

³ Vgl. Max Lehrs zu: Anonyme Niederländische Kupferstiche des XV. und frühen XVI. Jahrhunderts, in: C. G. Boerner, Sammlung von Kupferstichen Alter Meister in Adelsbesitz, Leipzig, Auktion Nr. 153 (1927), S. 8–15; dort S. 8.

⁴ Vgl. Max Lehrs: Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, Textband III/Tafelband III, Wien 1915, S. 282–348, Tafeln 106–108; dort S. 282. Zuletzt ausführlich auch bei Peter Schmid: Gedruckte Bilder in handgeschriebenen Büchern. Zum Gebrauch von Druckgraphik im 15. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien 2003, S. 14–15 und insbesondere bei Ursula Weekes: Early Engravers and their Public. The Master of the Berlin Passion and Manuscripts from Convents in the Rhine-Maas Region, ca. 1450–1500, Turnhout 2004, S. 81–101.

⁵ Weekes 2004 (wie Anm. 4), 84.

⁶ Ein weiteres handschriftliches Gebetbuch kann einer „Schwester Gabriel“ zugeordnet werden, die dem Karmeliterkloster in Vilvoorde, einer Stadt im heutigen Belgien, angehörte. Das Buch mit lateinischen Kurzgebeten zum Leben und zur Passion Christi enthält Illustrationen, die dem Meister der Marter der Zehntausend zugeschrieben werden; vgl. Weekes 2004 (wie Anm. 4), S. 123.

⁷ Vgl. Schmid 2003 (wie Anm. 4), S. 309.

⁸ Vgl. Lehrs 1927 (wie Anm. 3), S. 8.

⁹ Aufgrund ihrer regelmäßigen Verteilung und den Nummerierungen auf den Rückseiten der verso eingeklebten Blätter vermutet Ursula Weekes, dass die Kupferstecher ihre Illustrationen mitunter auf einem großen Papierbogen druckten, einem Faltblatt gleich arrangierten und so die Position der Bilder im Buch vorgeben. Ein solches Vorgehen legen beispielsweise die dem Meister des Dutuitschen Ölbergs zugeschriebenen Illustrationen eines Ars Moriendi-Büchleins nahe, das sich im Historischen Archiv in Köln befindet (W*207a); vgl. Weekes 2004 (wie Anm. 4), S. 89–93. In diese Fällen hätten freilich die später ergänzten, handschriftlichen Texte auf die Bilder reagieren müssen und nicht umgekehrt. Dass dies nicht auf das Gebetbuch von Anna Warys zutrifft, wissen wir aus Lehrs Beschreibung, derzufolge das Buch einen sehr heterogenen Bildbestand unterschiedlicher Herkunft zeigte.

¹⁰ Vgl. Schmid 2003 (wie Anm. 4), S. 239–248 („Konrad Bollstattter von Oettingen: Profane Handschriften und Kupferstiche“).

¹¹ Vgl. Lehrs 1927 (wie Anm. 3), S. 8–9.

¹² Ebd., S. 282.

¹³ Lehrs III, S. 235.

¹⁴ Die Darstellung dürfte auf ein Vorbild des Meisters der Berliner Passion zurückgehen, vgl. Fußnote 27. Dort steht auf dem Spruchband: „maria ♦ Ich ♦ Dyn ♦ here“ ♦, Lehrs 1915 III, S. 50, Nr. 24. Die Autoren danken Peter Rückert und Erwin Frauenknecht vom Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Baden-Württemberg herzlich für ihre Unterstützung bei der Entzifferung des Spruchbandtextes in unseren Blatt.

¹⁵ Vgl. Lehrs III, S. 287.

¹⁶ Max Geisberg (Münster, 1875 – 1943, Münster) verfasste zahlreiche Schriften zur frühen deutschen Druckgraphik, darunter „Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts“, die er zwischen 1923 und 1930 herausgab. Seit 1911 war er Direktor des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster und machte sich in besonderer Weise um die Inventarisierung der Kunstdenkmäler Westfalens verdient.

¹⁷ Vgl. Max Geisberg: Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister E.S. Meister der Graphik, Bd. 2, Leipzig 1909, S. 119–121.

¹⁸ Vgl. Max Geisberg: Der Meister E.S. Meister der Graphik, Bd. 10, Leipzig 1924, S. 65–69; dort S. 68.

¹⁹ Vgl. Ausstellungskatalog Fifteenth Century Engravings of Northern Europe from the National Gallery, bearbeitet von Alan Shestack, National Gallery of Art, Washington D.C. 1967, S. 22–26.

²⁰ Lehrs III, S. 158–179, Nr. 12–28.

²¹ Lehrs III, S. 39–51, Nr. 18–25.

²² Lehrs III, S. 240–267, Nr. 7–79.

²³ Lehrs III, S. 269–302, Nr. 17–37.

²⁴ Vgl. Weekes 2004, S. 86.

²⁵ „Christus vor Kaiphas“: Lehrs III, S. 163, Nr. 18 (Meister mit den Blumenrahmen); S. 247–248, Nr. 26–27 (Meister des Heiligen Erasmus, in diesem Text Abb. 8 (=Nr. 26)).

²⁶ Vgl. Lehrs 1927 (wie Anm. 3), S. 12, Nr. 32 („Eine neue, bisher in der Folge fehlende Darstellung, bei der die Frau des Landpflegers hinter dessen Thronlehne steht“).

²⁷ „Christus vor Pilatus und Christus an der Geißelsäule“, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.Nr. 39; <http://www.bildindex.de/document/obj00041651?part=2>; zuletzt aufgerufen am 28.11.2016; vgl. Frank Günter Zehnder: Altköllner Malerei. Bestandskatalog der Kölner Tafel- und Leinwandmalerei von 1300 bis 1550, Katalog des Wallraf-Richartz-Museums Bd. XI, Köln 1990.

²⁸ „Christus vor Pilatus“, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Fondation Corboud, Inv.Nr. WRM 0145; <http://www.bildindex.de/document/obj05022090?part=8>; zuletzt aufgerufen am 28.11.2016; vgl. Frank Günter Zehnder: Altköllner Malerei. Bestandskatalog der Kölner Tafel- und Leinwandmalerei von 1300 bis 1550, Katalog des Wallraf-Richartz-Museums Bd. XI, Köln 1990, S. 346–355, S. 676.

²⁹ „Christus vor Pilatus“: Lehrs III, S. 39, Nr. 18 (Meister der Berliner Passion); S. 164, Nr. 19 (Meister mit den Blumenrahmen); S. 248, Nr. 28 (Meister des Heiligen Erasmus; in diesem Text Abb. 10), Nr. 29 (1. Variante; in diesem Text Abb. 11), Nr. 30 (Variante II; in diesem Text Abb. 12).

³⁰ „Pilatus wäscht sich die Hände in Unschuld“: Lehrs III, S. 250, Nr. 32 (Meister des Heiligen Erasmus; in diesem Text Abb. 13), Nr. 33 (1. Variante); S. 297, Nr. 22 (Meister des Dutuitschen Ölbergs).

³¹ In einer hier nicht abgebildeten Variante ist Pilatus linker Fuß nicht sichtbar: Lehrs III, S. 250, Nr. 33.

³² „Christus in der Vorhölle“: Lehrs III, S. 260, Nr. 60 (Meister des Heiligen Erasmus; in diesem Text Abb. 13), Nr. 61, 62 (1. und 2. Variante); S. 301, Nr. 32 (Meister des Dutuitschen Ölbergs; in diesem Text Abb. 14).

³³ „Christus erscheint Maria Magdalena“: Lehrs III., S. 50, Nr. 24 (Meister der Berliner Passion); S. 175, Nr. 32 (Meister mit den Blumenrahmen); S. 262, Nr. 66 (Meister des Heiligen Erasmus; in diesem Text Abb. 15) und Nr. 67 (1. Variante); S. 301, Nr. 34 (Meister des Dutuitschen Ölbergs; in diesem Text Abb. 16).

³⁴ Beim Meister der Berliner Passion erheben sich hinter dem Gartenzaun zwei dicht miteinander verschränkte Bäume mit seltsam spitz geformten Kronen; vgl. ebd., S. 50, Nr. 24. Der Meister mit den Blumenrahmen macht daraus einen Baum; vgl. ebd., S. 175, Nr. 32.

³⁵ „Christus in Emmaus“: Lehrs III, S. 263, Nr. 68 (Meister des Heiligen Erasmus).

³⁶ Vgl. die Ausführungen der Verfasserin in der 2015 an der Freien Universität zu Berlin eingereichten Dissertation „Der Farbtondruck. Formen der Vereinheitlichung reproduzierbaren Bildraumes in der Frühen Neuzeit“, die 2017 in überarbeiteter Fassung als „Der Farbtondruck. Innovation der Körperbildung um 1500“ veröffentlicht werden soll. Für eine Einführung in die Entwicklung und Verbreitung farbig gedruckter Holzschnitte – allgemein bekannt als „Clair-obscur“ – vgl. z. B. Anton Reichel: Die Clair-obscur-Schnitte des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts, Zürich 2016 oder Ausstellungskatalog In Farbe! Clair-obscur-Holzschnitte der Renaissance. Meisterwerke aus der Sammlung Georg Baselitz und der Albertina in Wien, herausgegeben von Albertina Wien und Achim Gnann, München 2013.

³⁷ Vermutlich handelt es sich um die gleiche Farbe, die Christus Mantel bedeckt und die hier jedoch in verdichteter Konsistenz aufgetragen wurde.

³⁸ Lehrs 1927 (wie Anm. 3), S. 8.

URN: urn:nbn:de:bsz:16-artdok-48960

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2017/4896>

DOI: 10.11588/artdok.00004896