



universität
wien

Dissertation

Titel der Dissertation

Die Flügelmalereien des Sterzinger Altarretabels im
stilkritischen und lokalhistorischen Kontext

Verfasserin

Mag. Ernestine Zolda

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, Jänner 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt
Betreuerin

8407233
Kunstgeschichte
Prof. Monika Dachs

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	V
1 Einleitung	1
1.1 Kunsthistorische Voraussetzungen	1
1.2 Zum Verhältnis bildende Kunst und Passionsaufführung anhand der Sterzinger Altartafeln	4
2 Stand der Forschung	5
3 Gestaltungsprinzipien und Motivgeschichte	13
3.1 Außenseiten des Altares — Passionsszenen	14
3.1.1 Ölberg	14
3.1.2 Geißelung und Dornenkrönung	18
3.1.3 Kreuztragung	23
3.2 Innenseiten des Altares — Marienszenen	28
3.2.1 Verkündigung	29
3.2.2 Geburt Christi und Epiphanie	34
3.2.3 Marientod	41
4 Bildende Kunst und Passionsaufführung	51
4.1 Bildkunst und Theater im Mittelalter	51
4.2 Sozial- und Theatergeschichte Sterzings	54
4.3 Altartafeln — Vergleich mit den Passionsspieltexten	67
4.4 Ulm und die deutsche Passionsspieltradition	75
4.5 Fazit	81
5 Stilkritische Aspekte	89
5.1 Vorbemerkung	89
5.2 Stilistische Einordnung	92
5.2.1 Die Sterzinger Malereien — ein erzählender Bildzyklus?	93
5.2.2 Die Sterzinger Malereien — eine Raugeschichte?	105
5.2.3 Nationale Konstanten in den Sterzinger Malereien	112
5.2.4 Die Sterzinger Malereien — eine Werkstatt-Replik?	127
6 Resümee	135
A Bildtafeln	153
B Literaturverzeichnis	231
C Abbildungsverzeichnis	251
D Abbildungsnachweis	255
E Lebenslauf	257
F Zusammenfassung — Abstract	259

Danksagung

Mein Dank gilt an dieser Stelle meiner Betreuerin Ao. Prof. Dr. Monika Dachsnickel, die mich bei der Fertigstellung meiner Dissertation optimal betreute.

Für die Übernahme des Zweitgutachtens bin ich Ao. Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz dankbar.

Nicht versäumen will ich auch, mich bei Dr. Jörg Oberhaidacher zu bedanken, von dem die erste Anregung zu dieser Arbeit ausging. Prof. Manfred Tripps danke ich für seine Ermunterung, mich mit diesem Thema auseinanderzusetzen, die Übermittlung der umfangreichen Literatur sowie das wissenschaftliche Fachgespräch vor Ort in Sterzing.

Bei meiner Forschungsabteilung, dem Institut für Rechnergestützte Automation an der TU Wien bedanke ich mich für die Bereitstellung eines Arbeitsplatzes und den technischen Support durch meine Kollegen, insbesondere durch meinen Freund Paul Kammerer. Christian Dusek danke ich für die Erstellung und Umsetzung meiner Layoutvorstellungen in $\text{T}_{\text{E}}\text{X}$. Astrid Böck von der Bibliothek der TU Wien danke ich für die manchmal schwierige Literaturrecherche, ohne die eine umfassende Erarbeitung der Forschungslage neben meiner Berufstätigkeit nicht möglich gewesen wäre. Nach dem Wechsel meiner Arbeitsstätte unterstützte mich Walter Jacobs, indem er mir ermöglichte, viele Originale im Ausland aufzusuchen, um die relevanten Malereien des 15. Jahrhunderts besser vergleichen zu können.

Ich will auch die Gelegenheit nicht verabsäumen, den Freunden meinen Dank auszusprechen, deren Ratschläge und Aufmunterungen nicht nur bei der Fertigstellung meiner Dissertation, sondern im Laufe meines gesamten Studiums wertvolle Hilfe boten. Mein besonderer Dank gilt Franz Kirchwegger, der mir schon während der Diplomarbeit mit Rat und Tat zur Seite stand und mir stets mit guten Gesprächen und umfangreicher Literatur weiterhalf. Meinen Freunden Sisi Goldarbeiter und Robert Keil danke ich dafür, daß sie mir in fallweise schwierigen Zeiten mäßigen Vorankommens immer eine Stütze und Antrieb waren.

Nicht vergessen möchte ich, mich bei meinen zwei Töchtern zu bedanken, die beide ihre Dissertation schon beendet hatten und mir gerade darum Ansporn für meine Arbeit gaben. Insbesondere Pamela kompensierte mit besonderer Geduld und Hingabe die Launen ihrer fallweise verzagten Mutter am Ende der Arbeit.

Kapitel 1

Einleitung

1.1 Kunsthistorische Voraussetzungen

Als Bestandteile eines der am besten dokumentierten Retabel des 15. Jahrhunderts werfen die Sterzinger Altartafeln bis heute ebenso viele neue Fragen auf, wie sie alte beantworteten¹. In variantenreichen Bemühungen identifizierte die Forschung Schritt für Schritt die künstlerischen Qualitäten der Malereien, wobei mehr oder weniger ausführliche Bildbeschreibungen den Ausführungen vorangestellt wurden. Ein künstlerisches Profil ist aber, wie jeder Kunsthistoriker aus Erfahrung weiß, meist leichter zu erkennen als zu beschreiben, sodaß eine Bildbeschreibung oft am eigentlichen, der Darstellung zugrundeliegenden Gestaltungsprinzip vorbeigeht, und der Anspruch, möglichst alle dem Bild inhärenten Qualitäten transparent zu machen, nicht erfüllt wird.

Diesem ersten Schritt, alle im Bild erkennbaren künstlerischen Qualitäten zu erfassen, geht in der Disziplin Kunstgeschichte üblicherweise immer eine „begriffliche Fassung“ voraus². In dieser Bildbeschreibung sollte, ein stückhaftes Aufzählen von Einzelheiten vermeidend, der Fokus bereits auf jene Merkmale gerichtet sein, die das Werk von anderen unterscheiden und jeder unserer acht Tafeln eine Eigenwelt verleihen³. Da sich die Maler in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht mehr

¹ Die Formgelegenheit Retabel bzw. Flügelaltar und die Verwendung beider Termini in dieser Arbeit verlangt nach einer kurzen Klärung. Das Altarretabel des 15. Jahrhunderts, die Schauwand direkt auf der Mensa mit oder ohne Predella, war im Laufe seiner Entwicklung durch bemalte Tafeln erweitert und zum Flügelaltar geworden. Da in dieser Arbeit die Flügelbilder besprochen werden, die geschlossen eine Schauwand bilden und geöffnet den Innenschrein flankieren, sind beide Begriffe, „Retabel und Flügelaltar“, simultan verwendet und beziehen sich immer auf den Altar als Ganzes.

² Vgl. PÄCHT, Methodisches, 1977, S. 187–300, im besonderen S. 262ff. Ebenda, Das Ende der Abbildtheorie, S. 121–128.

³ Die letzten ausführlichen Bildbeschreibungen siehe bei DIETRICH, Multscher-Retabel, 1992, S. 92–117. Vgl. dazu auch PÄCHT, Methodisches, 1977, S. 242 und S. 265ff.

allein mit der Übernahme der Motive zufriedengeben und die Ikonographie für die Darstellungen plötzlich sekundär wird, bringt heute nur eine profunde Auseinandersetzung mit dem zeitlichen Umfeld und den daraus resultierenden künstlerischen Problemen die notwendige Einstellung für die Wahrnehmung der Eigenwelt der Sterzinger Tafeln⁴. Auch die Berücksichtigung der kulturhistorischen Situation des Entstehungsortes Ulm und das Umfeld des Auftraggebers, der Bürgerschaft Sterzings, muß bei der Besprechung der künstlerischen Einflüsse einen wichtigen Stellenwert einnehmen.

Die Herkunft des im Bild verwendeten „Was“ und eine erst daran anschließende Konzentration auf das „Wie“ bringt Rückschlüsse auf die Tradition, aus der der Maler hervorgegangen ist und die in seinem Werk vermutlich verborgen ist⁵. Die Kenntnis dieser Tradition schärft auch den Blick für den Umgang mit „Modernismen“ aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und wird helfen, in der Arbeit des Malers seine persönlichen Erkennungsmerkmale über eine in allgemeinen Ansätzen formulierte Formensprache besser herauszustreichen⁶. Dieser erste Arbeitsschritt zeigt daher, wie sich die Bildregie des Sterzinger Meisters und seine persönliche Motivauswahl zueinander verhalten. Die Variation zeitbedingter motivischer Vorlieben etwa und ihre Umsetzung in ein Bildprogramm, das genau seinem „persönlichen Stilwollen“ entgegenkommt, soll aber einen Schritt über eine ausschließliche Motivtradition hinausgehen. Aus der persönlichen Aufnahme und Verarbeitung des Neuen und aus der mehr oder weniger engen Anlehnung an fortschrittlichere Vorbilder soll sich dann jene persönliche Formensprache mit ihren feinen Nuancen in der Unterscheidung zeigen, die den Schöpfer im Hinblick auf die Transparenz eines durchgängigen künstlerischen Phänomens in allen acht Tafeln als „Sterzinger Meister“ auszeichnet⁷.

Im danach folgenden Arbeitsschritt kann mit den Mitteln der Stilkritik die Umsetzung des künstlerischen Phänomens, das „Wie“, erarbeitet werden. Für die vorliegende Arbeit, die Malereien untersucht, deren Provenienz und Datierung auf Grund erhaltener Archivalien gesichert sind, muß ein wichtiger Klassifizierungsfaktor einer fokussierten Bildbeschreibung für die Kunst des 15. Jahrhunderts im Vordergrund stehen: „die Übertragung des dreidimensionalen Raumes auf die zweidimensionale Fläche“⁸. Otto Pächt, dessen Forschungen für die Aufgabenstellung dieser Arbeit von essentieller Bedeutung sind, hält in der Einleitung zu den Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts folgendes fest:

⁴ Vgl. dazu OBERHAIDACHER, Ikonographie, 1990 und auch jene, die frühniederländische Malerei betreffenden Ausführungen von BÜTTNER, *Imitatio Pietatis*, 1976.

⁵ Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 227–230.

⁶ Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 231–236 und S. 245.

⁷ Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 251 und S. 286.

⁸ Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 232–246 und S.259–265. Wenn bei der Bildbeschreibung die Aufmerksamkeit bereits auf die „bestimmenden Prinzipien und Charakteristika der Darstellungsweise“ gerichtet ist, wird sie sich nicht in einem stückhaften Erfassen von Einzelheiten erschöpfen, sondern ein Verständnis für die künstlerischen Eigenschaften der dargestellten Formen erbringen.

... so müssen für sie [die Kunstgeschichte] die Probleme, die die Entwicklung der neuzeitlichen Malerei birgt, vor allem ästhetische sein, und es kann bei der ausgesprochen naturalistischen Kunst gegenüber der dekorativen des Mittelalters nicht zweifelhaft sein, welches Problem die Anfänge der neuzeitlichen Malerei wie kein anderes beschäftigt und welches vornehmlich den Schlüssel für die Bewertung der künstlerischen Leistung enthält: die Bewältigung der dritten Dimension⁹.

Pächts Zuordnung der „optischen Äquivalente der (genannten) dreidimensionalen Realität“ zu einer ästhetischen Flächengesetzlichkeit, wenn auch auf Kosten des Zusammenhanges der räumlichen Ordnung, sowie die daraus resultierende Forderung, daß Fläche und Bildraum nicht getrennt untersucht werden dürfen, sind unerlässlich für das richtige Erfassen des künstlerischen Sachverhaltes auch in den Flügelbildern des Sterzinger Altares¹⁰.

Unter diesem Blickwinkel wird bei einer konzentrierten Darlegung der formalen Qualitäten auch verstärkt auf die Raumlösungen in den Tafelbildern zu achten sein. Die Fragestellung, ob die Bevorzugung und Wiederverwendung einer bestimmten Art der Raumorganisation als Symptom eines identischen zugrundeliegenden Gestaltungsprinzipes oder als Artefakt im Zusammenspiel „Gesamtkunstwerk Flügelaltar“ angesehen werden kann, wird Erkenntnisse über die Identität des Malers in Bezug auf die Region aber noch nicht die Autorenschaft betreffend, bringen¹¹. Der Blick, wie das Problem einer Landschafts- oder Innenraumdarstellung im Rahmen der künstlerischen Möglichkeiten des Malers gelöst wurde oder inwieweit es eine individuelle, ästhetisch relevante Ordnung auf seiner Bildfläche gibt, soll uns helfen, eine künstlerische Schöpferpersönlichkeit zu charakterisieren, auch wenn sie innerhalb eines Werkstattbetriebes zunächst anonym bleiben muß¹².

Eine nachfolgende detaillierte stilistische Analyse der Arbeitsweise des Malers, etwa die Anordnung der Figuren im Raum und die Definition des Körper-Gewand-Verhältnisses, oder die Wahl der Farben und seine Auffassung von Licht und Schatten ermöglichen es, über die Frage der Region hinaus eine eigentliche Autorenschaft des Künstlers zu diskutieren. Eine abschließende Zusammenschau — einzelne Motive haben wenig Aussagekraft, da sie flexible Momente sind — soll den individuellen

⁹ Vgl. PÄCHT, Methodisches, 1977, S. 17, Anm. 1.

¹⁰ Vgl. PÄCHT, Methodisches, 1977, S. 17 und 18. Pächt unterscheidet zwischen einem (darstellungs-) technischen und einem ästhetischen Problem der Reduktion von Raum auf Fläche und führt weiter aus, daß der perspektivischen Richtigkeit nicht so sehr ein mangelndes (technisches) Können als vielmehr der Zwang im Wege stand, dreidimensionalen Raum so auf die Fläche zu projizieren, daß sich auf ihr eine ästhetisch relevante Ordnung ergibt. Obwohl jede Einzelheit zugleich zwei verschiedenen Bezugssystemen (Raum und Fläche) angehört, ist aber für den Charakter des Bildes als Kunstwerk entscheidend, daß die Daten eine Einheit nur im spezifisch ästhetischen System bilden.

¹¹ Vgl. PÄCHT, Methodisches, 1977, S. 260.

¹² Vgl. PÄCHT, Methodisches, 1977, S. 17.

anschaulichen Charakter, die persönliche Stilphysiognomie des Künstlers gegenüber seinen Zeitgenossen artikulieren und abgrenzen¹³.

1.2 Zum Verhältnis bildende Kunst und Passionsaufführung anhand der Sterzinger Altartafeln

Vorauszuschicken ist an dieser Stelle, daß am konkreten Beispiel Sterzing Überlegungen zum Verhältnis zwischen den Malereien und den Aufführungen der Passionsspiele insofern von Bedeutung sind, als sie durch literatur- und theaterhistorische Quellen aus dem lokalen Spielarchiv untermauert werden können. Wegen seiner günstigen geographischen Lage an der Nord- Südverbindung zwischen Deutschland und Italien gelangte Sterzing im Spätmittelalter zu besonderer historischer Bedeutung. Die im 15. Jahrhundert sich kontinuierlich verbessernde ökonomische Situation der Gemeinde führte zur Entwicklung einer selbstbewußten Bürgerschaft und ermöglichte nicht nur den Neubau der Stadtpfarrkirche ab etwa 1420, sondern auch die Erteilung eines Auftrags an die Ulmer Werkstätte Hans Multschers zur Installierung eines Flügelaltars mit Passions- und Marienszenen im Jahre 1456.

Die heute im Sterzinger Multscher Museum aufgestellten Tafeln beschäftigen seit über hundert Jahren die kunsthistorische Forschung. Die Dramatik der Darstellungsweise vor allem der Passionsszenen weist jedoch über den kunsthistorischen Bereich weit hinaus und erlaubt es, die Malereien in Beziehung zu setzen zu den Aufführungen der Passionsspiele, die seit der Mitte der 50er Jahre des 15. Jahrhunderts für Sterzing dokumentiert sind. Man kann hier durchaus von augenfälliger Parallelität zwischen der Bilderzählung auf den Tafeln und den dramaturgischen Abläufen in den überlieferten Passionsspieltexten sprechen. Die Analyse der Malereien führt zu Aussagen, die sowohl für die Kunstgeschichte als auch für die theaterhistorische Forschung von Bedeutung sind. Es ist daher im Laufe unserer Ausführungen unausweichlich, am konkreten Beispiel Sterzing auch das Verhältnis zwischen bildender Kunst und Theatergeschichte zu erörtern. Ein sich an den Abschnitt dieser Arbeit zur Motivtradition anschließender theaterhistorischer Exkurs wird zeigen, wie bedeutsam die bildliche Aussage der Tafeln für die szenische Gestaltung der Sterzinger Passion wurde. Kunsthistorische Arbeiten zur Beziehung zwischen theatralischen Ereignissen und Werken der bildenden Kunst haben zuweilen Auswirkungen des Theaters auf Malerei und Plastik postuliert; gerade das Sterzinger Beispiel belegt jedoch die Umkehrung dieser Annahme.

¹³ Vgl. SEDLMAYR, Methode, 1978, Kapitel VI „Problem der Interpretation“, S. 96–118.

Kapitel 2

Stand der Forschung

Die Tafeln vom ehemaligen Hauptaltar der Sterzinger Pfarrkirche befinden sich heute mit anderen noch erhaltenen Teilen des Altares im Multscher-Museum im Deutschordenshaus in Sterzing¹. Sie wurden zwischen 1456 und 1458 in der Werkstatt des Ulmer Künstlers Hans Multscher gemalt und vom Juli 1458 bis zum Jänner 1459 in der Sterzinger Pfarrkirche aufgestellt². Herausgelöst aus dem ursprünglichen Altar-

Abb. 1, 2

¹ Der gotische Hochaltar wurde durch den Maler Kaspar Pock, den Tischler Hans Tripp und den Schnitzer Vincenz Ludwig in den Jahren 1646–1647 renoviert, und dabei wurden fehlende Stücke ergänzt. 1718 wurde der Altar erneut restauriert und erst 1779/1780 nach einer Barockisierung der Pfarrkirche abgetragen. Danach behielt sich die Gemeinde das Verfügungsrecht über das abgebaute Retabel vor. Nach dem Abtransport litten die Tafeln durch eine unsachgemäße Aufbewahrung in ungeeigneten Räumen und wurden kurz vor der Jahrhundertwende von Professor Alois Hauser 1898 in München restauriert, der die Übermalungen aus dem 17. Jahrhundert entfernte und schadhafte Stellen ausbesserte. Dann wurden die Bilder in der Sterzinger Altertumssammlung, die im Saal und im Lichthof des Rathauses untergebracht war, aufgehängt. 1940 verbrachte man die Tafeln nach Deutschland, wo sie bis 1948 verblieben. Aber erst 1959, nach der Überwindung von vielen (politischen) Schwierigkeiten, kehrten die Schreintüren nach Sterzing in ein Multscher Museum zurück, wo sie 500 Jahre nach ihrer Erstaufstellung wieder gemeinsam mit den erhaltenen Altarskulpturen, die in einem neugotischen Altar in der Pfarrkirche aufgestellt sind, dem Betrachter einen Eindruck vom ehemaligen „Gesamtkunstwerk Flügelaltar“, wenn auch in getrennter Aufstellung, vermitteln. Vgl. dazu REBER, Hans Multscher von Ulm, 1889, S. 1–2 und THEIL, Multscher-Altar, 1992, S. 13–14 und S. 31–38.

² Multscher wurde um 1400 in Reichenhofen bei Leutkirch geboren. 1427 schenkte ihm die Ulmer Bürgerschaft die steuerfreie Aufnahme. Nach einem überragenden Lebenswerk, durch das er die Ulmer Kunst vierzig Jahre lang und darüber hinaus entscheidend prägte, starb er 1467. Monographien und wichtige, den Sterzinger Altar betreffende Arbeiten in chronologischer Reihenfolge: STADLER, Werkstatt, 1907; BOSSERT, Hochaltar, 1914; GERSTENBERG, Multscher, 1928; MÜLLER, Beitrag, 1951; RASMO, Multscher-Altar, 1963; TRIPPS, Schaffenszeit, 1969; AUSSTELLUNGSKATALOG, Multscher, Meister der Spätgotik, 1993, mit umfangreicher, auch zu Multscher bzw. zum Sterzinger Altar neu erschienenen Literatur; TRIPPS, Neue Erkenntnisse zu Altarretabeln von Hans Multscher, 1995; TRIPPS, Biographie Multscher, 1997; SÖDING, Sterzinger Altar, 1989. Derselbe legte als jüngste Arbeit an der Universität in Würzburg seine Forschungsergebnisse hinsichtlich Multscher in einer 1994 verfaßten Habilitationsschrift dar. Leider konnte trotz mehrmaliger Bitte

zusammenhang hängen die Tafeln heute als acht Einzelbilder, nach der historischen Abfolge der dargestellten Ereignisse gereiht, nebeneinander. Im ursprünglichen Altarverband handelte es sich um vier beidseitig bemalte Tafeln, die, wie der Urkundenbestand belegt, vor Ort zu Doppelflügeln zusammengefügt wurden³.

Die Altarflügel zeigten auf den Außenseiten Darstellungen aus der Passion Christi: Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Kreuztragung. An dieser Stelle der Arbeit werden die gemalten Szenen in historischer Reihenfolge angeführt, ohne auf eine ursprüngliche Anordnung im Altarverband Bezug zu nehmen. Bei geöffnetem Altar flankierten vier Darstellungen aus dem Marienleben die Mitte des Schreins: Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Marientod, wie schon bei den Passionszenen in historischer Reihenfolge aufgezählt. Abgesehen von den Malereien der Flügel befand sich auf der Rückwand des Schreines eine gemalte Darstellung des Jüngsten Gerichtes, die zwar zeitgleich zu den Malereien entstanden ist, aber nicht von der Hand des Sterzinger Meisters stammt. Die erhaltenen Skulpturen vom ehemaligen Hauptaltar sind heute in einem regotisierten Hochaltar aus der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und in einem Seitenaltar der Kirche integriert⁴.

in diese Forschungen nicht eingesehen werden. Vorliegende Arbeit wird daher im speziellen Fall auf Södings Aufsatz von 1989 im Münchner Jahrbuch zurückgreifen.

Zwischen den einzelnen Monographien erschienen immer wieder Publikationen, die einerseits vor allem die Sicht auf das plastische Œuvre Multschers durch Zuschreibungen erweiterten bzw. andererseits weitere Einzelaspekte in seinem Schaffen aufgriffen. Vgl. dazu SCHÄDLER, Frühwerke, 1955; SCHÄDLER, Multscher, 1969; SCHÄDLER, Bronzewarderke, 1973; SCHRÖDER, Entwicklung, 1955. Speziell Tripps setzt sich immer wieder mit der Künstlerpersönlichkeit Multschers auseinander und beleuchtet dessen Schaffen über stilistische Überlegungen hinausgehend in größeren Zusammenhängen. Vgl. dazu TRIPPS, Unbekannte Mitarbeiter, 1970; TRIPPS, Stilbildung, 1970; TRIPPS, Gottesmütter, 1974; TRIPPS, Thronende Madonna, 1989; TRIPPS, Plastik und Skulptur, 1992; TRIPPS, Neue Erkenntnisse zu Altarretabeln von Hans Multscher, 1995.

Zu weiteren Forschungen über Hans Multscher vgl. auch DIETRICH, Multscher-Retabel, 1992; MÜNCH, Multscher, 1991; RÖMER, Trinitätsrelief, 1996; AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997 und über den Einfluß des Sterzinger Altars AUSSTELLUNGSKATALOG, Michael Pacher, 1998, SYMPOSIONBAND, Michael Pacher, 1998 und MÖHRLE, Hans Multscher kunsthistorisches Konstrukt, 2006.

³ Zum Urkundenbestand siehe FISCHNALER, Sterzing, 1884; BOSSERT, Hochaltar, 1914. Von Bossert wurden die Urkunden sorgfältig ediert und die Entstehungsgeschichte, die Anlieferung, der Aufbau in Sterzing, der Preis und die Bezahlung des Retabels kommentiert. RASMO, Multscher-Altar, 1963, hat die wichtigsten Stücke auch abgebildet. TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, hat die Urkunden noch einmal im Rahmen seines umfangreichen Werkes in Teil II abgedruckt. SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, beruft sich im Bedarfsfall auf die älteren Autoren. Zum Altaraufbau vgl. BOSSERT, Hochaltar, 1914 S. 126, Urkunde 7, 8. Eintragung.

⁴ Zur Geschichte und dem Aussehen des ursprünglichen gotischen Altars sowie der Einbindung der Skulpturen vgl. die unterschiedlichen Meinungen in TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, S. 125f. und SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 9f. Laut Söding wurde wie damals üblich, ein großer hölzerner Flügelaltar bestellt: „Über einem Sockelgeschoß (Predella) sollte sich der Schrein erheben, der seinerseits einen architektonischen Aufbau (Auszug, Gesprenge) zu tragen hatte. Im Schrein standen eine Statue der Madonna, die von Standfiguren der heiligen Jungfrauen Barbara, Ursula, Apollonia und Katharina flankiert wurde. Für den Auszug wurden weitere Statuen bestellt, und an den Schmalseiten des Schreins sollten zwei Ritterfiguren als „Schreinwächter“ postiert werden“. Vgl.

Die Forschungslage zu den Malereien des Sterzinger Altares resultiert im wesentlichen aus einer über hundert Jahre geführten Auseinandersetzung mit der Künstlerpersönlichkeit Hans Multschers⁵. Dabei wurden die Bildtafeln in den Ausführungen der genannten Autoren vorwiegend im Rahmen des gesamten Œuvres als Arbeiten der Werkstatt gesehen und waren nie Ausgangspunkt einer monographischen Aufgabenstellung in der Forschung. Da der Flügelaltar 1779 in der Stadtpfarrkirche Unserer Lieben Frau im Moos aus Anlaß der Aufstellung des barocken Hochaltars demontiert wurde⁶, untersuchte man die Tafelbilder vor allem immer wieder im Hinblick auf die Rekonstruktion des ursprünglichen Retabels⁷. In der Zusammenschau mit der für Multscher gesicherten Sterzinger Schreinplastik brachten die Malereien, bedingt durch ein genaues Entstehungsdatum, zudem auch Aufschlüsse zu Aspekten der Stilentwicklung im Spätwerk des Meisters⁸. Der Schreinplastik an sich galt das Interesse besonders im Hinblick auf allgemeine Entwicklungslinien gotischer Wandelretabel, in welchen nun der Sterzinger Altar mit seiner Schreinarchitektur und Schreinplastik als ein Höhe- und Angelpunkt in der Entwicklung süddeutscher Schnitzaltäre geltend gemacht wurde⁹.

Den Anfang macht Stadler 1907, der den Malereien eine eigenständige Untersuchung widmet. Dabei sieht er in ihnen die erste Entwicklungsstufe der schwäbischen Kunst nach der Jahrhundertmitte, findet aber unter den zeitgenössischen Ulmer Bildern kein Werk, das mit den Sterzinger Tafelbildern zu vergleichen wäre¹⁰. 1914 übt sich Bossert demgegenüber in Zurückhaltung, indem er betont,

„... daß er sich auf einen Vergleich der Details wie der Faltengebung und der Typisierung bei den Gemälden und den sieben Vollfiguren nicht

SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 11.

⁵ Vgl. Anm. 2 Kap. 2.

⁶ Vgl. KOFLEDER, Hochaltar, 1952 und RASMO, Multscher-Altar, 1963, S. 59f.

⁷ Vgl. SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 37: „Es gibt kein Retabel der deutschen Spätgotik, zu dem so viele Rekonstruktionsvorschläge vorgelegt worden wären: Franz Stadler gab 1907 eine erste, völlig unzureichende, bildliche Rekonstruktion, die 1914 durch die Darstellung von H. Th. Bossert abgelöst wurde, welche auf einer gewissenhaften Auswertung der Dokumente und einer sorgfältigen Untersuchung aller damals bekannten Teile in Sterzing und München beruht. Diese Anordnung wurde 1929 bzw. 1951 von Th. Müller übernommen. N. Rasmus legte dann 1963 eine neue Rekonstruktion vor, die sich stark an den Tiroler Altarwerken der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts orientiert. Von nachhaltigster Wirkung war die Rekonstruktion von M. Tripps aus dem Jahr 1969.“ Von Söding selbst stammt dann 1989 der letzte (publizierte) Vorschlag.

⁸ Die wichtigsten Autoren dazu sind unter Anm. 2 Kap. 2 angeführt. In der Zusammenschau mit der für Multscher gesicherten Sterzinger Schreinplastik vgl. besonders DIETRICH, Multscher-Retabel, 1992.

⁹ Vgl. PAATZ, Schnitzaltäre, 1963 unter Einbeziehung des bis dahin aktuellen Forschungsstandes; PAATZ, Verflechtungen, 1967; BERGMANN, Jörg Keller, 1994. Für Südtirol im besonderen: SCHEFFLER, Schnitzaltar, 1967. Alle genannten Autoren betonen den Einfluß und die Auswirkungen des Sterzinger Altarwerkes auf Künstler und Region.

¹⁰ STADLER, Werkstatt, 1907.

einzulassen brauche. Es gelte alles von Stadler Gesagte.“¹¹

Bei ihm steht neben der Altarplastik bereits eindeutig die Altarrekonstruktion im Vordergrund.

Kurt Gerstenberg bringt 1928 in einer Monographie ein erstes umfassendes Bild vom Künstler Multscher und betont für die Malereien ähnlich wie Stadler die Charakteristika der Ulmer Malerschule um die Mitte des 15. Jahrhunderts¹². Wie Stadler beschreibt auch er jedes der acht Gemälde für sich, seine Ausführungen sind aber kürzer sowie analytischer und zeigen einen geschulten Blick für differenzierte Stileinflüsse¹³. Wo Stadler einen niederländischen Einfluß bei den Marienszenen noch anhand ikonographischer Details aus Rogierschen und Flémaller Gemälden formuliert¹⁴, differenziert Gerstenberg bereits: Er sieht die Sterzinger Malereien nur auf „einer Stilstufe, die die Kunst Rogiers inauguriert“, und bei deren „Übersetzung ins Ideale das präzise Bezeichnete verlorengelht“¹⁵.

Zwischen den Arbeiten von Stadler, Bossert und Gerstenberg, die alle drei selbstverständlich auch die zeitgleich erschienene, für die Aufgabenstellung dieser Arbeit aber weniger relevante Literatur zum Thema des Sterzinger Altars reflektieren, und der nächsten Publikation, die die Malereien in einem größerem Zusammenhang bespricht, klafft eine zeitliche Lücke von 36 Jahren. 1964 würdigt Nicolò Rasmò in einer großangelegten Monographie den Sterzinger Altar¹⁶. Obwohl gerade durch sein Engagement die Flügelbilder des Altares wieder nach Sterzing zurückgekommen sind¹⁷, schenkt er diesen im Verhältnis zu den übrigen Altarteilen wenig Beachtung¹⁸. Er sieht sie in einem kurzen Kapitel von „der Hand des Meisters selbst entstanden“, ohne seine Argumentation näher zu begründen. Rasmò widmet sich hauptsächlich der Geschichte des Altares und seiner Rekonstruktion und betrachtet im Schlußkapitel den Einfluß des Sterzinger Altars für die Südtiroler Kunst.

Manfred Tripps publiziert 1969 seine Dissertation „Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1427–1467“. Im Kapitel zur Rekonstruktion des Altares greift er die Probleme um die Malereien des Altares auf. Wie schon diese Zuteilung zeigt, beschäftigt er sich, beginnend mit der Erfassung eines lückenlosen Forschungsstandes, vor allem mit technischen Untersuchungen, um seinen Vorschlag für den ursprünglichen Verband der Flügelbilder zu stützen¹⁹. Ähnlich wie Rasmò widmet er aber

¹¹ Vgl. BOSSERT, Hochaltar, 1914, S. 94.

¹² Vgl. GERSTENBERG, Multscher, 1928, S. 190.

¹³ Vgl. GERSTENBERG, Multscher, 1928, S. 192–207.

¹⁴ Vgl. STADLER, Werkstatt, 1907; S. 59–72, insbes. S. 72–87. Für die Passionsszenen kann er keine niederländischen Elemente finden.

¹⁵ Vgl. GERSTENBERG, Multscher, 1928, S. 204.

¹⁶ RASMO, Multscher-Altar, 1963.

¹⁷ Vgl. THEIL, Multscher-Altar, 1992, S. 31 – 38.

¹⁸ Vgl. RASMO, Multscher-Altar, 1963, S. 43–45 und S. 61.

¹⁹ Vgl. TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, S. 125–127, S. 129–131.

der Rekonstruktion des gesamten Schreines und der Plastik im Vergleich zu den Malereien wesentlich mehr Aufmerksamkeit²⁰.

Auf die Rekonstruktion des Altares konzentriert sich auch noch Ulrich Söding 1989 mit der Intention „vielleicht den Maler Multscher“ vom „Nur-Bildhauer“ und Planer des Gesamtkonzepts des Retabels trennen zu können. Grundsätzlich mißt er den Flügelbildern eine entscheidende Rolle als Ausgangspunkt für jede Untersuchung zur ursprünglichen Gestalt des Altares zu²¹. Entgegen der von ihm postulierten Wichtigkeit nehmen die Malereien in seiner Untersuchung von 1989 dennoch nur wenig Raum ein. Wie auch die meisten anderen Autoren beleuchtet er in der Hauptsache historische und technische Aspekte. Demgegenüber treten stilistische und ikonographische Fragestellungen in den Hintergrund.

1993 greift Tripps dann die Frage nach der Stellung der Malerei in Multschers Werk anlässlich einer Multscher-Ausstellung in Leutkirch noch einmal auf und arbeitet, unter Berücksichtigung der weitergeführten Forschung, die Unterschiede zwischen den zwei erhaltenen Bilderzyklen der Multscherwerkstätte, Wurzach und Sterzing, in einer erweiterten Zusammenschau mit der Plastik und Schreinarhitektur heraus²². Ausgangspunkt dieser Ausführungen ist der erweiterte Aspekt der vermutlichen Mehrfachbegabung Multschers im Spiegel der erhaltenen Archivalien, der Wandel im künstlerischen Ausdruck beider Tafelmalereien vor einem veränderten geistesgeschichtlichen Hintergrund der später entstandenen Gemälde und die Möglichkeiten und Arbeitsbedingungen in einer Werkstatt mit dem gewaltigen Umfang von Multschers Produktion von hervorragender Qualität²³. 1995 veröffentlichte Tripps seine neuesten Erkenntnisse zur ursprünglichen Form des Schreinkastens²⁴. Er stützt seine Ausführungen mit den technischen Untersuchungen der Restauratoren und distanziert sich damit deutlich von dem zuletzt publizierten Rekonstruktionsversuch von Ulrich Söding.

Begleitend zur Ausstellung im Ulmer Museum 1997 erschien der Katalog „Hans Multscher, Bildhauer der Spätgotik in Ulm“. Die Autoren beschäftigen sich in der Hauptsache in ihren Ausführungen mit dem Bildhauer Multscher. Nur die Katalogtexte „Tafelbilder aus dem Umkreis Hans Multschers“ bzw. „Skulptur und Tafelbild“ gehen näher auf die Sterzinger Malereien ein. Der erste Beitrag betont die Neuerungen in der Multscher-Werkstätte ab dem Zeitpunkt der Mitarbeit eines in den Niederlanden geschulten Malers, der zweite das Fehlen maltechnischer Parallelen zwischen den Tafeln und der Fassung der Holzfiguren²⁵. 2006 überarbeitet Möhrle in seiner Dissertation am Institut für Kunstgeschichte in Wien den Werkkatalog von

²⁰ Vgl. TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, S. 131–162.

²¹ Vgl. SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 39.

²² AUSSTELLUNGSKATALOG, Multscher, Meister der Spätgotik, 1993.

²³ Vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Multscher, Meister der Spätgotik, 1993, S. 17–21.

²⁴ Vgl. dazu TRIPPS, Neue Erkenntnisse zu Altarretabeln von Hans Multscher, 1995, S. 9–12.

²⁵ Vgl. dazu AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 209–221 und S. 222–234.

Hans Multscher. Der Autor kommt aufgrund seiner Stilanalyse lediglich auf vier eigenhändige Werke Multschers, die zugleich urkundlich oder inschriftlich gesichert sind²⁶.

Die grundsätzliche Fragestellung, ob Hans Multscher gleichermaßen als Bildhauer wie als Maler tätig war, ist seit der Auffindung der Wurzacher Tafeln 1901²⁷ bis heute ein wichtiger Schwerpunkt in der Multscherforschung, der trotz fortgesetzter archivalischer²⁸ und wirtschaftshistorischer²⁹ Recherchen noch immer ungelöst geblieben ist³⁰. Einen Versuch, sich durch eine detailliertere Betrachtung Klarheit über die künstlerischen Qualitäten im Œuvre Multschers zu verschaffen und damit der genannten Problematik näherzukommen, stellt 1992 eine Dissertation von Irma-traud Dietrich aus Bochum dar³¹. Innerhalb einer Zusammenschau aller bisherigen Forschungsansätze und historisch-soziologischen Hintergründe³² wird versucht, in einer exakten Gegenüberstellung von formalen Qualitäten bei den Gattungen Malerei und Plastik mit jeweils zeitgleichen Werken der Multscher-Werkstätte, grundlegende Kenntnisse in der Frage Bildhauer — Maler zu gewinnen³³. Ausgangspunkt für die Argumentationen der Verfasserin waren die von Heinrich Wölfflin gegebenen theoretischen Grundbegriffe zum plastischen und malerischen Stil in Verbindung mit Aufzeichnungen zur Situation der Malerei im 15. Jahrhundert im allgemeinen sowie zum Wesen der Malereien der Multscher-Werkstatt im besonderen³⁴. Einer eindeutigen Lösung in der Frage nach der Doppelbegabung Multschers konnte aber auch dieser Ansatz nicht näherkommen³⁵.

²⁶ Vgl. MÖHRLE, Hans Multscher kunsthistorisches Konstrukt, 2006; in den Kapiteln des zweiten Teiles wird von dieser dokumentierten Werkgruppe ausgehend das „kleine eigenhändige Multscher-Werk“ von den Werkstattarbeiten klar abgesetzt. Da der Autor die Bedeutung der süddeutschen Fürstenhäuser als Kunstförderer stärker gegenüber den Städten betont, kommt es zu einer neuen Darlegung des Multscher-Bildes in kulturhistorischer Sicht.

²⁷ Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Die Tafeln wurden von Max J. Friedländer entdeckt und publiziert. FRIEDLÄNDER, Altarflügel 1437, 1901. Ausführliche Literaturangaben dazu bei TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, und AUSSTELLUNGSKATALOG, Multscher, Meister der Spätgotik, 1993, sowie SÖDING, Wurzacher Altar, 1991.

²⁸ Vgl. TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, druckt in Teil II auf S. 239–251 die Urkundenauszüge und Regesten bzgl. Multscher aus den Stadtarchiven Leutkirch, Ulm und Nördlingen sowie aus der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart und dem staatlichen Archiv in Bozen ab. Weiters bringt er auch Auszüge aus Manuskripten des einstigen Benediktinerklosters Sankt Ulrich und Afra zu Augsburg (Stadtarchiv Augsburg).

²⁹ Vgl. TRIPPS, Zunft, 1984; TRIPPS, Prolegomena, 1973.

³⁰ Vgl. GROSSHANS, Restaurierung, 1996.

³¹ Vgl. DIETRICH, Multscher-Retabel, 1992.

³² So widmet die Autorin ein Kapitel der Reichs- und Kirchenpolitik, der Wirtschaft und dem Sozialwesen, der Kunst allgemein und der Ulmer Kunst um 1400 im besonderen und subsumiert im folgenden die Multscherforschung.

³³ Vgl. dazu auch DIETRICH, Wurzach, 1997.

³⁴ Vgl. dazu auch die Rezension von TRIPPS, Rezension Dietrich, 1994.

³⁵ Dietrich kommt zum allgemeinen Schluß, daß man bei den Tafeln von 1437 vom Einfluß der Plastik Multschers, bei den Sterzinger Tafeln vom Einfluß des Plastischen auf den jeweiligen Maler sprechen könne.

Der dargelegte Stand der kunsthistorischen Forschung im Bezug auf die Malereien des Sterzinger Altares zeigt, daß diese bisher noch nie wirklich im Blickwinkel einer auf künstlerische Phänomene ausgerichteten Motiv-, Kompositions- und Stilanalyse untersucht wurden³⁶. Viele ineinandergreifende Zusammenhänge konnten zwar einerseits die Kenntnis vom Sterzinger Altar unter dem Aspekt seiner entwicklungsgeschichtlichen Position erweitern, andererseits bleiben aber, abgesehen von einer fest verankerten Stellung innerhalb des Œuvres der Multscher-Werkstätte, immer noch viele Fragen offen.

³⁶ Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 188, 191, 194ff, 225ff und Kapitel „Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei“ S. 17–58; Vgl. dazu auch SCHMIDT, *Gotische Bildwerke*, 1992. Im Kapitel 14 „Probleme der Begriffsbildung“ legt Schmidt unter Berufung auf entsprechende Traditionslinien seine Überlegungen zur Methodendiskussion in der Kunstgeschichte dar. Er postuliert die Wichtigkeit der „Methode Stilkritik“, die heute oft herablassend als typisches Anliegen einer längst überholten Kunsttheorie angesehen wird. „Und doch ist es sie [die Stilkritik], die unter Einbeziehung einer Vielzahl künstlerischer und außerkünstlerischer Faktoren um eine ‚genetische Erklärung des formalen Tatbestandes‘ bemüht ist.“ Vgl. dazu auch R. SUCKALE, der 1993 die Wichtigkeit einer, allerdings historisch ausgerichteten, Stilanalyse betont. SUCKALE, *Hofkunst*, 1993, im besonderen Kapitel „Stilbegriffe und Stil um 1330. Versuch einer Grundlegung“, S. 48–52.

Kapitel 3

Gestaltungsprinzipien und Motivgeschichte

„Erst wenn wir mit dem verhängnisvollen Brauch unserer Zeit brechen, Stilkunde und Ikonographie als getrennte und trennbare Forschungsverfahren zu üben, und lernen, die Wechselwirkung ikonographischer Motive und stilistischer Konzepte zu beobachten, also nur in ständiger Kontrolle von Stilkunde und Ikonographie, werden wir auf die Spur dessen kommen, was sich als die schöpferische Leistung eines Künstlers bezeichnen läßt. Beim wahren Künstler ist im Akt der Schöpfung Denken und Schauen eines und so müssen auch wir, die Interpreten, mit der Integrierung der beiden Faktoren Ernst machen“¹. Die Beobachtung der Wechselwirkung zwischen der Verwendung ikonographischer Motive und dem stilistischen Konzept stellt somit den Ausgangspunkt für das Erkennen des eigentlichen, der Darstellung zugrundeliegenden Gestaltungsprinzips dar. Der gemeinsame Blickwinkel auf Bilderzählung und ihre Umsetzung in der Komposition bei der Beschreibung der einzelnen biblischen Ereignisse in den Sterzinger Malereien schärft den Blick für das künstlerische Profil und schließt Beobachtungen aus, die rein deskriptiv an der eigentlichen Bildaussage vorbeigehen.

Inhaltliche Komponenten finden immer ihre Entsprechung im Formempfinden des Künstlers. Die formale Nutzung wie etwa die Aufteilung des Bildfeldes oder die Dichte traditionsgebundener und seltener Motive als inhaltliche Komponenten in der Erzählung verankerten den anonymen Sterzinger Meister, so viel sei vorweggenommen, in die deutsche Kunstlandschaft. Die Vergleichsreihen zeigen zwar keine Eins-zu-Eins-Übernahmen in der Motivauswahl, aber Motive, wie sie in die traditionelle Ikonographie eher selten eingebaut wurden, weisen verstärkt nach Westfalen, nach Köln oder auch in den fränkische Kunstraum. Im Fläche-Raum-Konzept des Sterzinger Meisters liefert ein stilistischer Brückenschlag zur Malerei Westfa-

¹ Vgl. PÄCHT, Methodisches, 1977, S. 176.

lens der Jahrhundertmitte einen aussagekräftigen Beweis. Obwohl mit einem hohen Verlust von Bildern zu rechnen ist und wenig über die Reisen und Werkstattzusammenhänge der mittelalterlichen Künstler bekannt ist, sind diese Berührungspunkte doch Indiz dafür, wo die künstlerischen Wurzeln des Sterzinger Meisters zu suchen sind.

3.1 Außenseiten des Altares — Passionsszenen

Abb. 1

In der Bibel waren die bedeutendsten Szenen für die christliche Ikonographie vorgegeben. Ihre Ausschmückung und die Erweiterung des Erzählstoffes gehen indessen vielfach auf den Einfluß der geistlichen Literatur wie z. B. der apogryphen Evangelien, der *Meditationes Vitae Christi* und der *Vita Christi* des Ludolph von Sachsen oder der Erbauungsschrift *De imitatione Christi* des Thomas von Kempen zurück. Am Oberrhein etwa war der Traktat *Do der minnenklich got* von Heinrich von St. Gallen ein häufig gelesener Erbauungstext². Diese Texte haben sich z. T. innerhalb von Frömmigkeitsbewegungen rasch verbreitet und in der Tradition einen fixen Platz gefunden. Der Inhalt dieser Schriften hilft den Gläubigen, sich jene Vorgänge des Heilsgeschehens in Einzelheiten vorzustellen, über die sich bei den Evangelisten nichts oder nur Andeutungen finden. Die auf Vertiefung des Glaubens ausgerichtete geistliche Literatur bildete oft das inhaltliche Gerüst für eine bildliche Wiedergabe der Ereignisse des Heilsgeschehens. Ein dort sprachlich explizit mitgeteilter Sinngehalt richtet sich in der bildlichen Umsetzung durch die Komposition und Motive der Bilderzählung als visueller Appell an den Gläubigen³.

3.1.1 Ölberg

Abb. 3

Diese Szene folgt dem um 1450 nördlich der Alpen traditionellen Darstellungstypus des letzten Gebetes Christi im Garten Gethsemane am Ölberg mit der simultanen

² Vgl. zur Verbreitung der geistlichen Literatur AUSSTELLUNGSKATALOG Karlsruher Passion, 1996, S. 78 und zu dem Traktat *Do der minnenklich got* im besonderen SCHELB, Passionsliteratur, 1972.

³ Nachdrücklich zu vermerken ist die unterschiedliche Aufgabe der Sterzinger Altartafeln in ihrer Funktion als szenische Historienbilder innerhalb eines Altarverbandes gegenüber dem im 15. Jahrhundert verbreiteten Typus des kontemplativen Andachtsbildes. Erster Typus verbindet seine Darstellungselemente zu einer mehr oder weniger momentanen, auf eine bestimmte Zeitspanne eingeschränkte Handlung vergleichbar einer „Momentaufnahme“. Der zweite unterscheidet sich durch die Tendenz, dem Betrachter die Möglichkeit zu einer kontemplativen Versenkung in den betrachteten Inhalt zu geben, bei der Subjekt mit dem Objekt seelisch gleichsam verschmolzen ist. Zur Diskussion einer Abgrenzung vom (mittelalterlichen) Andachtsbild zu anderen Bildgattungen vgl. PANOFSKY, *Imago Pietatis*, 1998 als grundlegendes Werk für die begriffliche Bestimmung sowie SUCKALE, *Arma Christi*, 1977 und NOLL, *Andachtsbild*, 2004.

Wiedergabe der herannahenden Häscher, in deren Mitte sich Judas befindet⁴. In einem Landschaftsausschnitt, der links bogenförmig von einem geflochtenen Zaun abgeschlossen wird, kniet Christus vor einem Felsblock, der an einen Altar erinnert. Auf diesem Felsblock aus Steinen befindet sich ein Kelch, hinter dem Felsen steht ein Engel. Im Vordergrund schlafen die drei Christus begleitenden Apostel in unterschiedlichen Haltungen auf dem felsigen Boden am Fuße des Hügels. Links im Hintergrund übersteigen die von Judas angeführten bewaffneten Häscher den Flechtzaun. Dahinter breitet sich eine hügelige Landschaft aus, die durch Weg und Bach erschlossen wird. In diesen Landschaftsausblick sind Häuser, Burgen, Büsche und Bäume eingefügt. Für die Darstellung wird nahezu die gesamte Bildfläche genützt. Nur ein schmaler Streifen punzierten Goldhintergrundes ist als obere Abschlußfolie zu sehen⁵.

Als unmittelbares Vorbild für die Sterzinger Ölbergzene ist wohl die gleiche Darstellung auf dem Wurzacher Altar von 1434 in Betracht zu ziehen. Ein annähernd halbkreisförmig geführter Flechtzaun für den Ölberggarten nimmt in verwandter Weise den Großteil der Bildfläche ein. Innerhalb der Umzäunung finden die traditionsgebundenen ikonographischen Elemente wie der betende Christus vor der Felsformation mit den Engel und dem Kelch sowie die drei schlafenden Apostel ihren Platz. Eine fast wörtliche Übernahme im verkleinerten Maßstab einer angedeuteten Entfernung ist in der Häschergruppe anzunehmen, die gemeinsam mit Judas über den Zaun des Ölberggartens steigt. Auf dem Wurzacher Altar kümmert sich der Maler allerdings wenig um die formale Ausgeglichenheit einer angestrebten Entfernung. Er suggeriert durch das kompositorische Ungleichgewicht und die Verschiebung der Figurenproportionen ein tumulthaftes Hereinbrechen während in der maßstäblich kleiner wiedergegebenen Figurengruppe des Sterzinger Meisters das dynamische Moment mit dem Schergen, der auf seiner Lanze gestützt die Umzäunung überspringt, hervorgehoben wird. Eine kreisförmige Bildfeldgliederung als „Rahmung der Handlung“ aber ohne Engel und Häschergruppe mit Judas zeigt vergleichsweise auch ein Blatt aus dem Passionszyklus des Meisters E.S., der als Frühwerk meist vor 1450 datiert wird. Zusätzlich zur allgemeinen Übereinstimmung der kreisförmigen Umzäunung findet die abrupt hinter dem Zaun beginnende hügelige Landschaft eine Entsprechung zur Sterzinger Tafel.

Abb. 4

Abb. 5

Die Ölbergzenen des Wurzacher Altars und das Blatt des Meisters E.S. stehen

⁴ Vgl. SCHILLER, *Ikonographie 2*, 1968, S. 58–61. Sie nennt die für die Darstellung relevanten Textstellen bei den Evangelisten und weist auch auf die jeweils für die Entstehungszeit der Kunstwerke traditionellen Bildmotive und deren Veränderung als Bedeutungsträger hin. LCI, 1972, Bd. 3, Sp. 342–349; GRAZER JAHRBUCH BÜTTNER, *Tafelmalerei*, 1990, S. 47–55.

⁵ In die Darstellung eingebundene Motive, wie etwa das Überspringen des Zaunes in den Ölberggarten und ein detailliert wiedergegebenes Brückengeländer bestehend aus zwei Astgabeln mit einem querliegenden Holzstab oder die etwas nach vorne gebeugte, kniende Christusgestalt mit den stark angewinkelten, seitlich am Körper anliegenden Oberarmen und den mit den Innenflächen nach vorne weisenden Händen waren zeitgleich vergleichsweise selten aber verstärkt in der Malerei Westfalens, dem kölnischen und fränkischen Kunstraum zu finden.

deshalb am Anfang der Vergleichsreihe, weil sie für die praktische Vorbereitung der Sterzinger Bildkomposition gut verfügbar waren. Es ist anzunehmen, daß Umrißzeichnungen von den einzelnen Bildelementen im Formenvorrat der Multscher-Werkstätte existierten und bei den verschiedenen Auftragsarbeiten für Flügelaltäre in Verwendung waren. Wenn auch mit einem anderen Raumverständnis, so läßt sich doch eine Affinität zwischen den Häschern und Judas beim Sterzinger und Wurza-cher Altar feststellen. Auch die Anordnung des Felsen mit dem Engel und die Lage des Johannes in der Dreiergruppe der Apostel legt die Verwendung von Motivvorlagen aus der Werkstatt nahe. Durch die Verbreitung seiner Kupferstiche wieder übte die Druckgraphik des Meisters E.S. sicherlich eine bedeutende Wirkung auf die Kunstproduktion seiner Generation aus. Besonders in Süddeutschland strahlen Reflexe seiner Kunst auf Tafelmalerei und Skulptur aus und selbst in der Buchmalerei finden sich Zitate seiner graphischen Arbeiten. Anstelle eines Musterbuches verbreiteten die handlichen Blätter ganze Kompositionen oder einzelne Motive, die kopiert oder nachgeahmt wurden⁶.

Abb. 3

Mit der starken Situationsbezogenheit des Geschehens wird ein weiteres Charakteristikum in den Sterzinger Malereien angesprochen, das die Verbindung von Motivgeschichte und Gestaltungsprinzip erklärt. Für eine Darstellung, bei der die bildlichen Umsetzung Einsamkeit verlangt, betet Christus tatsächlich isoliert und bildbestimmend vor einem Felsaltar auf der höchsten Erhebung des Ölberggartens. Formal löst der Maler die geforderte künstlerische Aufgabe der Isolation Christi im wesentlichen durch kreisförmige Kompositionslinien, die vom ausgebreiteten Gewand ihren Anfang nehmen und sich über die kreisförmige Terrainstufe, den Weg sowie den Zaun fortsetzen. Diesen Kreisen folgend, gleichsam „hinausgedrängt“, unterstreichen die Apostelgruppe, die Häscher mit Judas und der Felsaltar mit dem Engel durch ihre Positionierung jeweils am Bildrand die intendierte Einsamkeit Christi im Ölberggarten. Alle drei Motivgruppen sind mit ihren szenischen Bildaufgaben, ihrer Positionierung und Gestik nur partiell gestalterisch am Hauptgeschehen beteiligt und dienen primär dazu, die eigentliche Hauptperson des Geschehens hervorzuheben⁷.

Wie sehr der Sterzinger Meister um eine Kongruenz von Inhalt und Form bemüht ist und dies in seiner Bildkomposition auch zum Ausdruck bringt, zeigt sein Fläche-Raum-Konzept. Die Verzahnung von Bildraum und Flächengliederung des Bildgrundes hat bei ihm in vielfacher Hinsicht die Aufgabe, mit den wesentlichen Bildelementen primär die Gestalt Christi zu rahmen. Dabei sind die Elemente allerdings in ganz unterschiedlichen Raumebenen zu denken: der Horizont der hügeligen Landschaft, die Architekturen und die Bäume im Hintergrund, die Gruppe der Häscher im Mittel-

⁶ Vgl. zum Meister E.S. AUSSTELLUNGSKATALOG, Spätmittelalter am Oberrhein, 2002, S. 125–156, Abb. 54a.

⁷ Die vor Felsnischen schlafenden Apostel am unteren Bildrand fungieren sockelartig als Basis für das Bildzentrum. Rahmende Funktionen übernehmen der Felsaltar mit dem noch höher platzierten Engel, der mit einer stillen Handhaltung auf Christus weist, und die in das Gartenterrain einsteigenden Häscher, die ebenfalls in ihrer Bewegung und Gestik auf Christus weisen.

grund, der Engel und der Felsaltar auf gleicher Höhe wie Christus, die Apostelgruppe im unmittelbaren Bildvordergrund. Die Christusfigur wird durch den Rückenkontur, der sich in der ansteigenden Hügellinie der rechten Bildseite fortsetzt, mit dem Hintergrund verbunden⁸. Der in die Tiefe führende Bach und der schmale Weg rahmen die linke Hand Christi, deren Gestus damit unterstrichen wird. Innerhalb des räumlich klar akzentuierten Gartenbereiches zeigt die Apostelgruppe ebenso deutlich das genannte Prinzip der Verflechtung von Raum und Fläche. Besonders charakteristisch erscheint gerade auch hier, wie sich der Künstler bemüht, die Jünger Christi in ein räumliches Verhältnis zum Felsterrain zu bringen, etwa indem er eine Höhlenöffnung zeigt, die aber gleichzeitig auch wieder dem Körperkontur des Apostels entspricht und ihn umrahmt.

Abb. 6

Das räumliche Hinterfangen der drei Apostel verhindert einerseits ein kompositorisches Auseinanderfallen der unteren Bildhälfte und die Verbindung zum Felssockel mit Christus bleibt erhalten. Diesen Zusammenschluß der Bildorganisation unterstützt auch die Farbgebung. Die räumliche Distanz, die der unterschiedliche Figurenmaßstab der Apostel bzw. der Häschergruppe betont, wird durch die stärkste Farbigkeit in diesen beiden Bereichen wieder an die Fläche zurückgebunden. So etwa durch die Farbe Rot bei dem Häscher links und bei dem Apostel rechts unten oder durch das Weiß des Engels und des rechten, in Seitenansicht gezeigten Apostels. Zum anderen orientiert sich der Künstler damit auch an literarischen Vorbildern wie etwa an spätmittelalterlichen Passionstraktaten, deren allgemeine Kenntnis bei der deutschen Bevölkerung vorausgesetzt werden durfte. So findet sich im oberrheinischen Passionstraktat „Do der minnenklich got“ vom Beginn des 15. Jahrhunderts eine Beschreibung des Ölbergfelsens, die auch unseren Künstler für seine Komposition angeregt haben könnte: „... und Christus gieng in ein berg, der was hol inwendig und obnan zuo“⁹.

Abb. 7

Die Neuerungen zu einer starken Inhalts- und Situationsbezogenheit in der Sterzinger Ölbergtafel ist gut im Vergleich mit einem westfälischen Altarwerk um 1450 zu erkennen. Bei vergleichbarem Motivmaterial bleibt die Ölbergsszene auf dem Halderner Altar des Meisters von Schöppingen mit der leicht geschwungenen Umzäunung und dem nahezu geraden Abschluß primär dem Flächenmuster verhaftet. Der Betrachter hat keine Möglichkeit, sich an kreisförmigen Kompositionslinien, die vom Gewand des knieenden Christus ausgehen, entlang der Terrainstufe und dem Zaun in

Abb. 8

⁸ Durch diese kompositorische Verzahnung erfolgt auch der vertikale Zusammenschluß von unterer und oberer Bildhälfte.

⁹ Vgl. dazu AUSSTELLUNGSKATALOG Karlsruher Passion, 1996, Kapitel „Das Gebet Christi am Ölberg“, S. 27–40. Zitiert nach SCHELB, Passionsliteratur, 1972, S. 221, Z. 23–25. Zur Bedeutung der „Andächtigen, Hayligen Büecher“ zu Frömmigkeitsübungen der Gläubigen vgl. auch NOLL, Andachtsbild, 2004. Eine vergleichbare Bildauffassung, bei der Christus vor einem dunklen höhlenartigen Hintergrund „gerahmt“ an den Passionstraktat denken läßt, übernimmt der Nürnberger Meister des Tucher-Altars (Werkstatt) für seine Ölbergsszene, die nach 1440 entstanden sein dürfte. Vgl. dazu STRIEDER, Tafelmalerei in Nürnberg, 1993, S. 34f, Kat. Nr. 25, S. 184, S. 185, Abb. 268.

das Bild hineinzutasten. Die Halderner Tafel bereitet zwar die Neuerungen im Sterzinger Altar vor, aber ohne formale Verflechtung der einzelnen Raumebenen geht die bildbestimmende Dominanz einer isolierten Christusfigur verloren. Die Ölbergsszene des Sterzinger Meisters zeigt deutlich ein Charakteristikum der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts, daß die optische Sensation nur ein Teil des künstlerischen Erlebnisses ist. Darüber hinaus erfüllt die kompositorische Isolation der Christusfigur auch den zweiten Anspruch, den die deutschen Maler an sich und die Betrachter ihrer Werke stellen, nämlich sich selbst in das wiedergegebene Geschehen hineinzuversetzen und einzufühlen.

3.1.2 Geißelung und Dornenkrönung

Abb. 9

Die Darstellung einer figurenreichen Geißelung in einem Raum war in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu einem geläufigen Typus der abendländischen Bildkunst geworden¹⁰. Im Sterzinger Altar steht Christus in einem Innenraum in leichter Schrägansicht, mit blutendem Körper und an Füßen und Händen vor eine Geißelsäule gebunden. Dabei sind seine Arme hinter der Säule überkreuzt, die Füße ruhen auf der Säulenbasis. Drei Geißelnde sind fast kreisförmig um Christus angeordnet. Der vordere der beiden Schergen am linken Bildrand zeigt Christus demonstrativ das Rutenbündel, mit dem er geschlagen wird. Der Kriegsknecht dahinter schlägt mit einer ornamental geschwungenen Geißel in der Rechten auf Christus ein, mit seiner Linken reißt er Jesus seitlich am Bart. Gegenüber holt ein dritter Scherge mit grimassierendem Gesicht und nach hinten gebeugtem Oberkörper zu einem heftigen Rutenschlag aus. Generell fehlt in der Geißelung aber durch die wie erstarrt wirkenden Gesten der Schergen die Dramatik im Geschehen. In der hinteren Türöffnung der rechten Seitenwand bindet ein Scherge mit Narrenkappe eine Strauchrute, in der vorderen erscheinen Pilatus und ein zweiter, zum Großteil verdeckter Mann. Fenster und Türöffnungen sind vom punzierten Goldgrund hinterlegt. Auf dem Fliesenboden liegen Rutenreste verstreut¹¹.

Abb. 10

Die Sterzinger Dornenkrönung vertritt in den wesentlichen Elementen den Typus einer Spottkrönung, bei der die Mißhandlung stärker hervorgehoben ist als die Verpottung¹². Auf einem Steinthron, der auf einem zweistufigen Podest mit gekurvter Ausbuchtung steht, sitzt Christus mit gefesselten Händen in einem Innenraum in leichter Schrägansicht. Sein roter Mantel ist geöffnet und zeigt den blutenden Oberkörper, der auf die zeitlich vorausgegangene Geißelung verweist. Links und

¹⁰ Vgl. SCHILLER, *Ikonographie* 2, 1968, S. 76–79; LCI, 1972, Bd. 2, Sp. 127–130.

¹¹ Die Sterzinger Darstellung folgt dem üblichen spätmittelalterlichen Geißelungsschema. Auffällig ist aber das aufrechte Stehen der Christusfigur vor der Martersäule ohne jede nennenswerte Kopfdrehung und das feste Aufstellen der Füße auf die Säulenbasis.

¹² Vgl. SCHILLER, *Ikonographie* 2, 1968, S. 79–83; LCI, 1972, Bd. 1, S. 513–516; LCI, 1972, Bd. 4, S. 443–446.

rechts neben der Bank stehend, pressen zwei Männer in unterschiedlichen Hand- und Armhaltungen die Dornenkrone mit zwei Stäben auf das Haupt Christi. Hinter der Bank reißt ein dritter Scherge Christus mit der Linken am Bart, seine rechte Hand hilft mit, einen Stab fester auf den Kopf zu drücken. Vor Jesus kniet ein grimassierender Mann und reicht ihm einen Palmwedel. Die linke Seitenwand des Raumes ist zu einem großen Durchgang geöffnet. In dieser Öffnung erscheinen wie in der Geißelung als Zuschauer der Szene Pilatus und der zweite Mann, von dem nur der Kopf und ein Stück des Rumpfes zu sehen sind. Durch die Fenster der Rückwand verfolgen weitere Zuschauer das Geschehen¹³.

Beiden Altartafeln liegt ein gemeinsamer kompositorischer Bildaufbau zugrunde. Da eine verwandte Bildfeldgliederung ein grundlegendes Argument für die Untersuchung der künstlerischen Parallelen bzw. Eigenheiten ist, wird es möglich, beide Tafeln in einem Arbeitsschritt zu besprechen. Wie schon die Vergleichsreihe der Ölbergsszene zeigte, so hält sich der Sterzinger Meister auch bei der Geißelung- und Spottkrönungsszene vielfach an deutsche Vorbilder. Die Parallelen zur Druckgraphik des Meisters E.S. bzw. zu westfälischen Zeitgenossen wie den Meister von Schöppingen und Johann Koerbecke sind offensichtlich¹⁴. In der Hauptsache ist es eine verwandte Bildfeldgliederung, bei der die Fläche-Raum-Verschränkung immer auf den leidenden Christus ausgerichtet ist. Ohne nennenswerte Überschneidung trifft der Blick mit Hilfe raumkonstituierender Elemente wie geöffneter Seitenwand, Rückwand und Holzdecke auf das Geschehen in der Bildmitte. Dieses durchgängige Kompositionsmuster, das ein wichtiges Argument für die künstlerischen Anleihen des Sterzinger Meisters liefern wird, wird im abschließenden Kapitel noch genauer betrachtet werden.

Abb. 11
Abb. 12
Abb. 13

Bei der Geißelung betont eine parallel zur Geißelsäule verlaufende Wandvorlage an der Rückwand noch gesondert als Rahmungselement den Blick auf Christus. Mit ihrer leichten Krümmung nahe der Holzdecke deutet sie einen seichten Deckenbogen an, der gemeinsam mit den seitlichen Mauerbögen in die Geißelsäule, an die Christus gefesselt ist, mündet. Diese Elemente schaffen im oberen Bildfeld den Raum für die um Christus agierenden Schergen und sind das Äquivalent für den aufsichtigen, sich nach hinten verkürzenden Fliesenboden. Durch die Wandgliederung im Hintergrund erhalten die Schergen ihr Aktionsfeld in der Bildfläche, das sie nicht überschreiten oder übergreifen. Eine räumlich intendierte Aktion wird dadurch kompositionell verstärkt an die Fläche zurückgebunden. Nicht zuletzt führt die Geißelsäule auch die

¹³ Hier ist im traditionellen Schema die augenscheinlichste Besonderheit der nackte Christus auf dem Stufenthron, der nur mit dem roten Spottmantel bekleidet ist. Eine vergleichbare Christusfigur gibt es Werk des Kölner Meisters der Heiligen Veronika und auf dem Bamberger Altar von 1429.

¹⁴ Vgl. etwa das Blatt der Geißelung und der Dornenkrönung aus dem Passionszyklus des Meister E.S. Das nahezu zentriert ausgerichtete Raumschema, bei dem der gesamte Rahmen durchschnitten wird, ist zwar noch in der älteren Tradition verhaftet, deutet aber die für den Sterzinger Meister typische Dynamisierung bereits an. Vgl. zum Meister E.S. AUSSTELLUNGSKATALOG, Spätmittelalter am Oberrhein, 2002, S. 125–156, Abb. 54d und 54e.

obere mit der unteren Bildhälfte zusammen, sodaß auch hier die bildkompositorische Einheit gewahrt bleibt. In der Dornenkrönungszene rücken die zungenförmigen Steinstufen des Thrones Christus vom unteren Bildrand in die Bildmitte. Die räumliche Erstreckung der Steinbank, die direkt an ein Feld der Rückwand anschließt, schafft Platz für einen Spötter hinter Christus und gleicht den fehlenden Raum im oberen Bildfeld aus, der im unteren von den dominanten Stufen beansprucht wird. Die im Raum verteilten Schergen erhalten ihren Platz vor einem flächigen Bildteil, der abgesehen von einem Wandfeld ebenso eine mit Goldgrund hinterlegte Wandöffnung sein kann oder auch daß eine Figur der Hintergrund für eine davorstehende ist. Den Zusammenschluß von oberer und unterer Bildhälfte übernehmen hier in der Hauptsache die vom unteren Bildrand geführten Podeststufen und die sitzende Christusfigur auf dem Thron vor der goldgrundigen Fensteröffnung.

Die Blickführung auf Christus mit Hilfe der Konstruktion des Innenraumes verstärken in der Geißelung die Zuschauer mit Pilatus, der Rutenbinder in einer Öffnungen der Seitenwand und nicht zuletzt die wieder nach vorne schwingenden Deckenbalken. Sie verstellen einerseits mit ihren Körpern den Blick in die Nebenräume und verbinden andererseits mit ihren inhaltlich bezogenen Tätigkeiten die Motive zu einer szenischen Einheit. In der Sterzinger Dornenkrönung wieder hat die Rückwand als strukturierendes Element eine wichtige Aufgabe für die Betonung der Figur Christi übernommen: Mit ihrer flächigen Wirkung ist sie der ideale Kontrast zur Emotion der Marter, die unterhalb des Fensters, das durch den Goldhintergrund zwischen zwei geschnitzten Deckenkonsolen hervorgehoben wird, den Betrachter verstärkt auf das schmerzhaft Niederdrücken der Dornenkrone hinweist. Die schräge Körperhaltung Christi in der schräggeführten Kompositionslinie mit dem Spötter, der ihm das Szepter reicht, bis zum Schergen ganz rechts vor dem planen Hintergrund der Rückwand sind noch einmal dynamische Kompositionsmittel, um dem Gläubigen das Thema dramatisch vor Augen zu führen.

Zwischen raumschaffenden Kompositionslinien, deren Aufgabe es ist, Platz für dreidimensionale Figuren bereit zu stellen, betont aber das Flächenmuster in beiden Darstellungen das eigentliche Geschehen in der Bildmitte. Immer wieder wird eine räumliche Aktion, wie etwa die Anordnung einer Figurengruppe im Raum durch Hinterfangen mit einem planen Kompositionselement, an die Fläche zurückgebunden. Die Konzentration auf die Vergegenwärtigung der Passion Christi wird auch hier durch die Farbigkeit unterstützt: die Figuren im rückwärtigen Raumbereich werden durch die Ähnlichkeit ihrer Kleiderfarben mit dem Farbton der Rückwand in die Ebene zurückgebunden. Das Prinzip der Farbkorrespondenz findet sich in gleichem Maß bei der Brokatkleidung der Personen vor dem punzierten Goldhintergrund. Bei Christus heben sein helles Inkarnat bzw. sein roter Mantel die räumliche Wirkung auf. Die flankierenden Schergen bindet ihre helle, kaum strukturierte Gewandung in das Flächenmuster ein.

Daß es trotz einer bestehenden Affinität zwischen dem Sterzinger Meister und der

Kunstlandschaft Westfalen nicht so eindeutig ist, Parallelen bzw. Übernahmen in einer eng verwandten Bildaufgabe zu bestimmen, läßt sich am Marienfelder Altars von Johann Koerbecke zeigen, der 1457 datiert wird. Im Raumverständnis vergleichbar, werden die Raumgrenzen bei der Marienfelder Geißelungsszene ebenfalls überschritten und die Bilderzählung wie in Sterzing erweitert. Motive wie der „Stehende Rutenbinder mit dem gebeugten Bein“, die verstreuten Rutenreste am Boden und die Figuren in der geöffneten Seitenwand, eine in ganzer Größe zu sehen und von der anderen nur der Kopf, lassen auf mehr Verbindung schließen, als nur auf eine gängige Tradition des Bildthemas. Verstärkt wird die Annahme einer Affinität durch eine ähnliche räumliche Verbindung des Deckenbalkens mit der Geißelsäule. Beim Marienfelder Altar fehlt allerdings der Verbindungsbogen zur Rückwand, der in der Sterzinger Szene ein größeres Platzangebot für die agierenden Personen zur Verfügung stellt. Überhaupt vermißt man im Marienfelder Altar die formale Ausgewogenheit zwischen unterem Fliesenboden und oberem Deckenbereich bzw. auch die kompositorische Verflechtung der Szene in der Bildmitte mit dem Hintergrund. Gänzlich unterschiedlich ist die Haltung Christi an der Geißelsäule. Bei der Sterzinger Dornenkrönung beschränkt sich die Affinität auf eine dynamische Bildgliederung mit einem schrägen Einblick in den Raum, in dem Christus verspottet wird. Gut vergleichbar zum Marienfelder Altar ist die geöffnete Seitenwand, in der zwei Personen die Szene beobachten.

Abb. 12

Ein gemeinsames Vorbild für die „modernen Raumlösungen“ von Koerbecke und dem Sterzinger Meister könnte im etwas älteren Halderner Altar des Meisters von Schöppingen existieren. Hier wird die Komposition der Geißelungsszene im wesentlichen durch den zentral ausgerichteten, mit Bögen geöffneten Innenraum, der die Bildfläche in eine obere und untere Hälfte teilt, organisiert. Beide Teile verbindet die Geißelsäule mit Christus, der in verwandter kerzengerader Haltung mit zurückgebundenen Armen die Schläge erduldet. Neben ihm sind die gruppierten Schergen hintereinander angeordnet und fügen sich vom unteren bis fast zum oberen Bildrand hin in die Architektur des Kastenraumes ein. Das kompositorische Zusammenspiel der Figuren mit dem Hintergrund fehlt aber im Vergleich zu Sterzing ebenso wie die „moderne Raumerweiterung“ der Verbindung des Deckenbalkens mit der Geißelsäule. Auch die Szene der Dornenkrönung auf dem Halderner Altar scheint die Neuerungen im Sterzinger Altar vorzubereiten. Zunächst ist auch beim Meister von Schöppingen die Tendenz zu einer dynamisierten Raumgliederung zu bemerken. Für Paul Pieper ist diese Eigenschaft ein Charakteristikum der westfälischen Malerei. Aber abgesehen von der Raumdynamik fehlt beim Schöppinger die künstlerische Lösung des Sterzinger Meisters, bei der Figuren und Raum gleichwertig sind. Der Steinthron schafft zwar den benötigten Aktionsraum, in dem die Schergen auf einer Ebene hinter bzw. neben Christus ihre Grausamkeiten ausüben können. Hintergrund bzw. Architekturelemente haben aber nur eine rudimentäre Aufgabe, die Marterszene als Bildmittelpunkt zu unterstützen. Der Bildhintergrund ist hier ohne wirkliche kompositionelle Verschränkung mit dem Geschehen im Zentrum und fungiert nur

Abb. 13

Abb. 14

als rückwärtiger Bildabschluß und Folie für Christus und die Folterknechte.

Ein interessantes Verbindungsglied zwischen Buch- und Tafelmalerei, bei dem die wechselseitige Verwendbarkeit verwandter Kompositionsschemata offenkundig wird, stützt über den Umweg der Niederlande die Verankerung der Sterzinger Malereien in den westfälischen Kunstkreis. Die Geißelungsminiatur in den Heilig-Kreuz-Stunden des Stundenbuchs der Katharina von Lochorst, das dem Meister der Katharina von Kleve u. a. zugeschrieben wird, gilt als Hauptwerk der holländischen Buchmalerei und stammt vermutlich aus Utrecht. Bereits 1966 sieht Pieper die Miniaturen der Heilig-Kreuz-Stunden in der Anlage tafelförmig gedacht und fragt, ob nicht in der nordniederländischen Tafelmalerei, von der nur ein geringer Prozentsatz überliefert ist, das erzählerische Moment zu suchen wäre, das in der niederdeutschen Malerei dieser Zeit eine große Rolle spielt, den flämischen Malern aber fern ist. Zum Vergleich stellt er vier Miniaturen ohne Bordüre zu einem „Flügel“ zusammen und vergleicht sie mit einem Passionsaltar aus dem benachbarten Westfalen¹⁵. Als Bildhintergrund eines gotischen Innenraumes gliedern hier Fenster und runde Wandvorlagen die Rückwand. Die Rippen, die von den Wandvorlagen ausgehen und in die Geißelsäule einmünden, schaffen ein Gewölbe, unter dem Christus die Geißelung erduldet. In Kombination mit dem Fliesenboden und den in die Bildtiefe führenden Seitenwänden wird der für die Geißelung benötigte Raum geschaffen. Die Wandvorlagen des Raumhintergrundes rahmen Christus und begrenzen gleichzeitig, ähnlich zu Sterzing, den Aktionsraum für den linken und rechten Schergen. Details wie eine geöffnete Seitenwand für einen Zuschauer oder das schräge Aufsetzen seines Fußes auf die Türstaffel zeigen ebenso die künstlerische Verwandtschaft wie das Wegfallen eines jeglichen Rudimentes der Außenansicht. In beiden Fällen erlebt der Betrachter die Szene als selbst im Raum befindlich¹⁶.

Das erzählerische Moment war in der Ölbergsszene die betonte Einsamkeit. In der Geißelungs- bzw. Dornenkrönungsszene erleidet Christus Bestrafung und Verspottung in einer emotionsgeladenen Atmosphäre durch andere Menschen, die sich ihm drohend nähern. Die in beiden Szenen verdeutlichte Aggression gegen Christus erlebt der Betrachter am augenscheinlichsten in den zum Teil heftigen Aktionen der um Christus herum gruppierten Schergen wie z. B. in der Ausholbewegung des Schla-

¹⁵ Vgl. dazu PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990, S. 151.

¹⁶ Man kann durchaus sagen, daß abgesehen von der Christusfigur in der angedeuteten Raumdynamisierung und im Figuren-Umraum-Verhältnis mehr Enstprechung zu sehen ist als etwa beim Bamberger Altar von 1429, der im folgenden für die Sterzinger Altarerrählung ein wichtiges Argument liefert, den Meisters nach Deutschland zu lokalisieren. Die flächenhafte Darstellung, bei der das Verhältnis zwischen Boden und Decke in keiner Weise übereinstimmt, ist ebenso wenig mit der Figur-Raum-Lösung des Sterzinger Meisters vergleichbar, wie etwa auch die Passions Szenen des Meisters von Sankt Laurenz aus der Kölner Malerei. Er konzipiert zwar die Decke so, daß sie annähernd zum Fußboden paßt und mit dem seitlichen Öffnen des Raumes teilt er die Darstellung in einen Hauptraum für die wichtigste Szene und den Nebenraum für andere, am Geschehen beteiligten Personen. Aber wie schon beim Bamberger Altar, wird auch hier die Hauptszene in der Bildmitte nicht mit dem Architekturhintergrund verwoben, der damit hinterer Bildabschluß bleibt.

gens mit einem ausgeprägten Körperschwing oder im Niederdrücken der Dornenkrone durch lange Stangen unter den Armen zweier, durch die Anstrengung des festen Drückens gebückter Schergen. Auch alle Einzelmotive tragen zur Vergegenwärtigung der aggressionsgeladenen Atmosphäre gegen Christus bei. So etwa auch bei der Geißelung die Integration des Rutenbindens: Der Scherge in der Türöffnung, der eine neue Rute bindet, und diejenigen Rutenreste, die am Boden liegen, verweisen auf die Intensität und Dauer der Geißelung, die danach bis zum Verschleiß der Marterinstrumente und bis zur Erschöpfung der Folterknechte betrieben wird.

Diese geänderten emotionalen Bildaufgaben gegenüber der Ölbergdarstellung betreffen in den Marterszenen jedoch nicht das Fläche-Raum-Konzept. Das ist auch hier bei der Hervorhebung des grausamen Inhalts, in seiner Verzahnung primär wieder auf Christus ausgerichtet. Der leidende Christus wird sowohl in der Geißelung als auch in der Dornenkrönung dem andächtigen Betrachter frontal und ohne nennenswerte Überschneidung durch andere Motive vor Augen geführt. Der fehlende direkte Blickkontakt Christi zum Gläubigen zeigt seine geduldige Hinnahme des Leidens für das Erlösungswerk an der Menschheit. Wo aber in der Ölbergszene kreisförmige Kompositionslinien die Bildmotive an den Rand rücken und die Vereinsamung Christi akzentuieren, „bedrängen“ in Geißelung und Dornenkrönung die Bildelemente den leidenden Christus als Mittelpunkt der Marter. In einem räumlich klar akzentuierten Bereich wandert der Blick in beiden Szenen über den aufsichtig gezeigten Fliesenboden und die bildeinwärts geführte Seitenwand in die Bildmitte, wo er vor dem bildparallelen Raumabschluß der Rückwand auf den Kern der Darstellung trifft. Mit den raumkonstituierenden Elementen, wie geöffneter Seitenwand, Rückwand und Holzdecke schafft der Künstler die rahmende Kulisse für die Darstellung, die der Betrachter durch das Wegfallen eines gegenständlichen, unteren Bildrandes wieder verstärkt als selbst in der Szene befindlich erlebt.

3.1.3 Kreuztragung

Nördlich der Alpen erlangte die Kreuztragung im 15. Jahrhundert vor allem im Zusammenhang mit den Passionsaltären ihre besondere Bedeutung¹⁷. Auf einem Weg, der von einem Stadttor seinen Ausgang nimmt und zum Berg Golgotha führt, hilft Simon von Kyrene Christus das Kreuz tragen. Am linken Bildrand stehen Maria und Johannes mit zwei Frauen im Stadttor. Am rechten Bildrand als Beginn des Zuges zieht ein Scherge Christus am Strick vorwärts. Hinter Christus und Simon von Kyrene begleiten die beiden Schächer und drei weitere Schergen die Kreuztragung Christi. Der Hintergrund gibt den Blick auf Häuser hinter einer Stadtmauer frei. Der untere Rand des Weges nach Golgotha ist mit Steinen begrenzt.

Abb. 18

¹⁷ SCHILLER, *Ikonographie 2*, 1968, S. 88–93; LCI, Bd. 2, S. 640–653; GRAZER JAHRBUCH BÜTTNER, *Tafelmalerei*, 1990, S. 56–62.

Die Art und Weise, wie Christus sein Kreuz trägt, charakterisiert ihn als „Kreuzschlepper“, ein Typus der vor allem auf Andachtsbildern als Einzelfigur beliebt ist¹⁸. Die unter der Last des Kreuzes niedergedrückte Christusfigur, die die Sünden der Welt trägt, ist Mittelpunkt im dynamischen Bewegungszug¹⁹. Wie in den drei vorangegangenen Tafeln übernimmt auch hier die Flächengliederung des Bildgrundes die Regie der Blickführung im Geschehen. Ausgehend von Maria und Johannes, die am linken Bildrand im Stadttor als einzige in einem ausgewogenen Verhältnis zur Architektur stehen, teilt eine vegetationslose, nach vorne zu von Felsbrocken begrenzte Landschaftsbühne den Bildraum. Dieser Weg verläuft von links unten nach rechts oben und ist das Kompositionsmittel, den Blick entlang der Bildebene zugleich in die Tiefe zu führen. Als allgemeine Ortsangabe füllt eine horizontal ausgerichtete Stadtansicht die Schräge zwischen Stadttor und Golgothahügel nahezu bis zum oberen Bildrand. Ohne wirkliche kompositorische Verschränkung mit den Personen auf der Landschaftsdiagonale, bleibt diese Architektur in der oberen Bildhälfte ein additives, die Darstellung abschließendes Bildelement. Gemeinsam mit dem flächigen, kaum strukturierten Weg am unteren Bildrand sind sie eine gegenständliche Landschaftsrahmung für die Akteure der Kreuztragung.

Der Bewegungszug in der Kreuztragung beginnt mit der Schrittstellung und Haltung Simon von Kyrenes und setzt sich im Schaft des Kreuzes auf dem gebückten Rücken Christi und seiner Armhaltung fort. Christus quält sich in einer niedergedrückten Haltung, die der Diagonale der Landschaft folgt, nach rechts aus dem Bildzentrum. Sein gebückter Körper mit dem weit nach rechts abgespreizten Arm wirkt förmlich in die Fläche ausgebreitet und steht mit dem ebenfalls gebückten Simon von Kyrene im deutlichen Gegensatz zu den anderen aufrecht stehenden Figuren. Die ziehende Körperhaltung des Schergen am rechten Bildrand mit dem um die Hand gewickelten Strick unterstreicht die Dynamik in der Bildkomposition gemeinsam mit dem von der Anstrengung des Ziehens aufgeplatzten Gewandärmel. Aber an diesem Kulmina-

¹⁸ Der „Kreuzschlepper“ Christus als Bildmittelpunkt, der seinen ganzen Körper in leichter Drehung dem Betrachter zuwendet, war in der ersten Hälfte des Jahrhunderts vor allem in süddeutschen und oberrheinischen Darstellungen beliebt. Vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG Karlsruher Passion, 1996, S. 81–82. Die expressive Christusfigur mit dem Aufstützen einer Hand auf dem Oberschenkel findet sich bereits in der franko-flämischen Buchmalerei der Boucicaut-Werkstätte aus dem 1. Viertel des Jahrhunderts (Abb. 19) und die Tradition wird im folgenden gleichermaßen in der Wand- und Tafelmalerei beliebt. Beispiele dafür sind etwa der Wurzacher Altar von 1437 (Abb. 20), die Wandmalerei von St. Ulrich Elmenau von 1440/50 (Abb. 21) oder die reduzierte Version ohne Stadtansicht und eigentlicher Landschaft auf dem Heisterbacher Altars, heute in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung, die in Köln um 1450 vom gleichnamigen Meister gemalt wurde (Abb. 22).

¹⁹ Es fehlen auch nicht die im Bildschema der Zeit fix verankerten expressiven Elemente der Ikonographie wie oder das blutende Haupt unter der Dornenkrone und der Hüftstrick, an dem Christus von einem Schergen zum Weitergehen gezogen wird. Verhältnismäßig „modern“ sind die zwei nackten Schächer. Sie werden im Norden erst um und kurz nach der Jahrhundertmitte in Kreuztragungsszenen vergleichbar selten als halb oder ganz nackte Männer mit dem Zug nach Golgotha mitgeführt. Zur Kreuztragungssikonographie vgl. SCHMIDT, Huntington, 1966 und OBERHAIDACHER, Ikonographie, 1990.

tionspunkt einer nach rechts orientierten Bewegung korrigiert der Maler die Rechtsdynamik mit der Schrittstellung und Rückenansicht des Schergen zur Erhöhung des Golgothahügels. Die Personen hinter der bilddominanten Christusgruppe tragen bis auf die Schrittstellung eines nackten Schächers wenig zur Entfaltung des Bewegungsschubes nach rechts bei. Ihre Handlungen bzw. Gesten drücken in der Hauptsache die menschlichen Emotionen aus und dienen in einer deutlich aufgegliederten Personengruppe dem kompositorischen Zusammenhalt zur Hauptperson Christus bzw. zur Personengruppe um Maria und Johannes im Stadttor am linken Bildrand.

Die Vorliebe des Sterzinger Meisters, mit traditionellen Elementen der Ikonographie ein Maximum an inhaltlicher Wirkung zu illustrieren, bleibt auch in der Kreuztragung spürbar und tritt im Vergleich mit dem Wurzacher Altar deutlich zutage. Hier wird Christus – anders als in Sterzing – das Kreuz eben aufgebürdet²⁰. Vor einer dicht zusammengedrängten Personengruppe drückt ein Scherge den Querbalken Christus auf die Schultern, während seine zweite Hand Simon von Kyrene anweist, den Kreuzstamm anzuheben. Christus übernimmt die Bürde in seine linke, nach oben gerichtete Handfläche und versucht sich durch Abstützen mit seiner zweiten Hand auf dem rechten Oberschenkel zum Weitergehen aufzurichten. Obwohl das straff gespannte Seil und das Ausschreitmotiv des rechten Schergen schon das Weitergehen antizipieren, sind es aber die eben beschriebene Haltung Christi als Kreuzträger und die Beinstellung Simons, die hier erst den Beginn des schmerzvollen Weges nach Golgotha annehmen lassen. Als Mittelpunkt der Darstellung mit einem Kreuz, dessen Querbalken sich in Untersicht zum Betrachter richtet, wird Christus im Vergleich zu Sterzing der Kreuzschaft mit seiner Breitseite auf Schultern und Rücken gedrückt. Simon von Kyrene ist auf Anweisung eines Schergen im Begriff, den Kreuzschaft mit Hilfe seines Oberschenkels hochzustemmen, eine Bewegung nach vorne ist in seiner Schrittstellung noch nicht zu erkennen. Eine Folge davon ist, daß der Bewegungszug bereits im Ansatz verhalten wirkt. Da keinerlei Architektur oder Landschaft vorhanden ist, spielt auch das Ausschreiten in den Freiraum keine Rolle. Das Verharren der Figuren kann daher nicht ausschließlich als die Ursache des Unterschiedes zu Sterzing gesehen werden sondern auch als Wirkung eines anderen Gestaltungsprinzips.

Abb. 20

Wenn auch das „Verharren der Figuren“ auf dem Wurzacher Altar weniger als Unterschied zur Sterzinger Kreuztragung gesehen werden muß, so bleibt doch die Wahl eines gänzlich anderen Moments in der Darstellung aufrecht: Christus hat soeben, begleitet von seiner Mutter, den Frauen und dem Lieblingsjünger Johannes, das Jerusalemer Stadttor durchschritten und ist auf dem Weg zur Richtstätte Golgotha. Den besonderen Augenblick innerhalb eines Geschehens überlegt sich selbstverständlich jeder Künstler zu Beginn seiner Arbeit, was a priori noch keine Besonderheit in einer Bildkomposition ist. Doch in Sterzing sind Dynamik und Verteilung der

²⁰ Zur Erkennung des Handlungsmomentes vgl. OBERHAIDACHER, Nachtrag Kreuzigungsikonographie, 1992, S. 175.

Figuren im Zug nach Golgotha bildbestimmende Faktoren, die einen Vergleich mit zeitverwandten Kreuztragungen interessant machen. Die prozessionsartige, lockere und gleichzeitig dynamisierte Anordnung der Personen auf einer Landschaftsbühne, innerhalb der Christus mit dem aufgeladenen Kreuz deutlich hervorgehoben wird, findet zwar in der Malerei eine weitgehende Entsprechung. Doch die künstlerische Umsetzung dieser Einbindung Christi im Zug nach Golgotha hebt sich in seiner Dynamisierung von links unten nach rechts oben gegenüber zeitgleichen Beispielen aus Deutschland deutlich ab²¹.

Wie schon bei den drei vorhergehenden Passionsszenen greift die Bildregie bei der Kreuztragungsszene ebenfalls auf den Konflikt zweier künstlerischer Bezugssysteme zurück: Flächengliederung und Raumillusion. Die Wegdiagonale, die gleichzeitig auf der Bildebene nach oben weist, ist die Aktionsbühne der Personen, die die Veräumlichung gewährleisten und mit Körperhaltung und Körperdrehung aufnehmen. Doch mit ihren an die Fläche zurückgebundenen Figurenumrissen, die dem Bewegungszug der Personengruppe folgen, kommen sie sofort wieder mit dem Bildraum in Konflikt. Die kaum strukturierte Farbgebung der Gewänder stärkt ebenfalls das Flächenmuster gegenüber der Raumillusion. Ähnliches läßt sich auch bei dem räumlich aufzufassenden Stadttor beobachten. Die Raumwirkung des vom linken Bildrand schräg ins Bild geführten Stadttors wird von den geschlossenen Körperumrissen des blauen Gewandes von Maria und des roten von Johannes ebenso verunklärt wie vom beinahe bildparallel angebrachten architektonischen Abschluß des Tores. Die an das Stadttor anschließende Architekturzeile verbindet in der oberen Bildhälfte die Komposition mit dem Golgothahügel auf der rechten Seite. Die Häuser und die Stadtmauer sind gemeinsam mit dem Goldgrund oberer Bildabschluß und nur bei einzelnen Segmenten ein kompositorisches Verbindungsglied zu den Köpfen der Personen in der Kreuztragung. Damit bleibt die bildliche Botschaft dem Flächenmuster verpflichtet und erhält gegenüber dem Bildraum eindeutig den Vorzug.

Die ikonographischen Anleihen für die Sterzinger Kreuztragung waren nicht schwer zu finden, da das Bildschema seinen festen Platz im Formenvorrat der Werkstätten hatte. Nur die kompositionelle Verschränkung der Raumebenen, die sich auf die Betonung Christi in einem klar erkennbaren Handlungsmoment konzentriert und darüber hinaus in der Kompositionsdynamik einen gleichwertigen Ausdrucksträger darstellt, schränkt Parallelen im transalpinen Kunstkreis ein. Der Vergleich mit einer Kreuztragung der Werkstatt des Boucicaut-Meisters, die sicherlich an den Entwicklungsanfang zu stellen ist, zeigt bereits die gebückte Haltung Christi in einer dichtgedrängten Personengruppe²². Die bereits einmal zitierte Kreuztragung des Hei-

Abb. 19

Abb. 22

²¹ Noch einmal sei auf das charakteristische Schreitmotiv des Schergen am Anfang der Sterzinger Kreuztragung bzw. auf das extreme Bewegungsmotiv seines durch die Zugwirkung zerreißenen Ärmels hingewiesen, das gemeinsam mit der Schrittstellung von Simon von Kyrene und dem weit nach vorne gezogenen Arm Christi den Bewegungszug als Thema der Kreuztragung dem Betrachter vergegenwärtigen soll.

²² Beim französisch geschulten Kölner Meister der Kleinen Passion vom Jahrhundertanfang finden

sterbacher Altares um 1450 ist trotz des Fehlens von Simon von Kyrene und der reduzierten Landschaft ein gutes Beispiel in der Vergleichsreihe deutscher Vorbilder. Die Personengruppe auf dem Weg nach Golgotha ist aufgelockert und neben den Gesten der Schergen, die Christus stoßen und ziehen, bestimmt die Haltung Christi und das straffgespannte Seil um seinen Körper die Wegrichtung nach rechts. Hinter Christus stößt ein Scherge Christus mit dem Lanzenende zum Weitergehen in den Rücken und zieht ihn gleichzeitig an den Haaren²³. Der Bewegungszug nach rechts beginnt bereits mit der Schrittstellung und Haltung des Schergen hinter Christus, sodaß trotz des Fehlens des Weges nach Golgotha und des Hügels selber ein Bewegungszug nachvollziehbar wird²⁴.

Abb. 23

War es in der Kölner Malerei vor allem die aufgelockerte Personengruppe, die sich zum Vergleich mit der Sterzinger Malerei anbot, so ist es beim Meister des Bamberger Altars aus dem fränkischen Kunstkreis die nach rückwärts schauende Christusfigur, deren Blick am Betrachter vorbei geht²⁵. Bewegung im Geschehen sollen wieder der Christus mit einem Knüppel vorwärts stoßende Scherge bzw. die Schrittstellung und Haltung der beteiligten Personen vermitteln. Für eine wirklich dynamische Zugrichtung in der Kreuztragung ist das Bildfeld aber zu dicht mit Personen gefüllt. Mit der gleichzeitigen Präsentation des Vera Ikon unterscheidet sich auch die Ikonographie von Bamberg von jener Sterzings²⁶.

Abb. 24

Der unterschiedlich gewählte Zeitpunkt und die daraus folgende andere Kompositionsdynamik in der Kreuztragung des Wurzacher Altares aus der selben Werkstatt wurden ja bereits angesprochen. Der Blick auf die westfälische Malerei, die, wie noch zu beweisen sein wird, einen wichtigen Einfluß auf das Schaffen des Sterzinger Meister ausübt, steht aber noch aus. In unserem Fall ist es die Kreuztragungs-

Abb. 20

sich schon Bildmotive, die rund fünfzig Jahre später noch immer in der Sterzinger Kreuztragung verwendet werden. In der Kölner Darstellung ist es vergleichsweise die aufgelockerte Personengruppe, die sich in Richtung eines Hügels am rechten Bildrand bewegt. Ähnlich wie in Sterzing begleitet ein leicht schräges Felsterrain am rechten unteren Bildrand den Weg zum Hügel und suggeriert eine Bewegungsrichtung nach rechts. Vgl. zum Meister der Kleinen Passion vgl. ZEHN-
DER, Altkölner Malerei, 1990, S. 334–335, Abb. 216 und zum Boucicaut-Werkstatt WELSCHER, Verzeichnis Kupferstichkabinett Berlin, 1931, S. 143.

²³ Die simultane Ausübung von Spottgeste und Marteraktionen ist auch das beliebte Ausdrucksmittel beim Sterzinger Meister, um die Dramatik in Geißel- und Krönungszene zu steigern.

²⁴ Eine gänzlich andere Dynamik zeigt die Kreuzigungstafel vom Meister der Darmstädter Passion, die um die Jahrhundertmitte anzusetzen ist. In der dramatischen Inszenierung ist die Tafel durchaus mit der Sterzinger zu vergleichen. Nur fehlt der deutliche Bewegungszug von links nach rechts. Anstatt in einer Diagonale geht der dichtgedrängte Figurenzug scheinbar aus dem Bild heraus auf den Betrachter zu. Vgl. zum Meister der Darmstädter Passion AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister der Darmstädter Passion, 2000.

²⁵ Zur Stellung Nürnbergs als süddeutsches Kunstzentrum vgl. SUCKALE, Regensburger Maler in Nürnberg, 1990, S. 251 bzw. auch STANGE, DMG 9, 1958.

²⁶ Trotz der eher altertümlichen Christusfigur und der stereotypen Anordnung der Figuren und Lanzen ist der Bamberger Meister für den Sterzinger Meister vor allem in der Ausrichtung der Komposition als fortlaufende Bilderzählung von Bedeutung.

Abb. 25

szene des Langenhorster Altars von Johann Koerbecke. Die Malereien dieses Altars stehen eine Stilstufe unter dem Marienfelder Altar und die Verbindung zu Sterzing ist noch nicht so eng. Aber trotz des Fehlens einer Architektur bzw. der Wiedergabe einer nur rudimentären Landschaft zeigt vor allem die dynamischen Komposition, als Charakteristikum der westfälischen Malerei, die Parallelen zur Sterzinger Darstellung. Wie bei der Sterzinger Darstellung verraten die schräge Körperhaltung, das straff gespannte Seil und die Handhaltung des Schergen die deutliche Kraftanstrengung des Weiterziehens. Doch Ausdrucksträger einer deutlichen Bewegung nach rechts ist der leitertragende Scherge, der in einer wenig aufgelockerten Personengruppe mit seiner Armhaltung und den bildparallelen Leiterstützen eine führende Rolle übernimmt. Wie auch in allen vorangegangenen Vergleichen bleibt aber auf dem Langenhorster Altar Christus in die Personengruppe, die in begleitet, eingebunden. Damit ist die Langenhorster Szene zu den Vergleichen zu stellen, die Christus in einem engen Bildausschnitt in einer dichtgedrängten Personengruppe zeigen. In einem tumultartigen Gedränge vermittelt die Komposition eher Dramatik als Dynamik und kompositorische Betonung der kreuztragenden Christusfigur.

3.2 Innenseiten des Altares — Marienszenen

Für die Malereien der Innenseite des Altares gilt wie für die Passionsszenen, daß man aufgrund der damaligen Bildungssituation davon ausgehen kann, daß der Gläubige, der die Szene sah, den ihr zugrunde liegenden Text assoziieren und mit ihr verknüpfen konnte. Auch hier, im entgegengesetzten Stoffkreis zur Passion Christi, in den Szenen seiner Menschwerdung, hat die Komposition der Bilderzählung die Aufgabe, den Kontakt mit dem Beschauer herzustellen und den Kern der Bibelgeschichte zu übermitteln²⁷. Im Unterschied zu den Passionstafeln, bei denen die Komposition auf nur eine Person, den leidenden Christus, ausgerichtet war, liegt bei den Marienszenen der formale Schwerpunkt der Bildorganisation immer auf einer Personengruppe in der Bildmitte. Die Aufgabe der Passionstafeln war es, den Gläubigen auf einer imposanten, geschlossenen Altarwand die Leiden Christi zu vergegenwärtigen. Die Marienszenen hingegen sollten als unmittelbare Begleiter des Altarschreins dem Betrachter das Geschehen in Würde und Feierlichkeit nahe bringen.

²⁷ Der Bildzyklus der Geburt und Kindheit Christi wurde im 14. und 15. Jahrhundert, auch wenn keine Legenden der Kindheit Mariens vorangestellt sind, oft als Marienzyklus aufgefaßt, so daß ihm inhaltlich, wie auf dem Sterzinger Altar, der Marientod angefügt werden konnte. SCHILLER, *Ikongraphie 1*, 1966, S. 44.

3.2.1 Verkündigung

Die Verkündigung als Augenblick der Zustimmung Mariens zu Gottes Ratschluß der Erlösung folgt in Sterzing dem bevorzugten Bildtypus im 15. Jahrhundert und spielt in einem bürgerlichen Interieur²⁸. In einem nach vorne und an der linken Seite geöffneten Innenraum kniet Maria vor dem mit einem Tuch bedeckten Betpult mit Buch und wendet sich dem Erzengel zu. Er ist durch die geöffnete Seitenwand in den Hauptraum getreten und deutet einen Kniefall an. Mit seiner rechten Hand präsentiert er sein Szepter, seine linke hält ein Spruchband. An der Rückwand des Hauptraumes verläuft eine Holzbank mit Kissen, am unteren Bildrand liegen Lilienblüten auf dem Fliesenboden verstreut. Durch die Fenster des Haupt- und Nebenraumes sieht man auf eine grüne Vegetation und den gemusterten Goldhintergrund.

Abb. 26

Das Verkündigungsbild zeigt deutlich die Ausrichtung auf die zwei wichtigsten künstlerischen Intentionen der Jahrhundertmitte: den Apell an die Frömmigkeit des Gläubigen und wirklichkeitsnahe Erfassung der realen Umgebung. Als räumliches Ambiente für die realistische Wiedergabe des heilsgeschichtlichen Ereignisses wählt der Maler einen kargen bürgerlichen Wohnraum anstelle eines Schlafgemaches. Beide Möglichkeiten sind in der spätmittelalterlichen Bildsprache gleichermaßen beliebt und in Verkündigungsbildern ein und desselben Künstlers oder innerhalb einer Werkstatt austauschbar²⁹. In diesem variierenden Raumschema entspricht, rein motivisch gesehen, die räumlich nicht mehr getrennte Zwei-Figuren-Gruppe Gabriel und Maria als eigentlicher Träger des Bildinhaltes dem traditionellen Bildtypus, der im Laufe des Jahrhunderts kaum nennenswerten Veränderungen unterworfen ist. Nicht aus der Verkündigungssikographie wegzudenken sind auch der hier verhüllte Betschemel mit dem Buch, die Taube des Heiligen Geistes und die Lilien als Reinheitssymbol Mariens. Letztere malt der Sterzinger Meister als lose auf dem Boden verstreute Blüten³⁰.

Als Motivtradition aus der westfälischen Malerei kann man die Schräglage des Szepters bei Gabriel ansehen, die beispielsweise beim Meister von Schöppingen bzw. bei Johann Koerbecke und seiner Werkstatt auffällt³¹. Auch der Grußgestus mit

Abb. 27

²⁸ SCHILLER, *Ikonographie 1*, 1966, S. 56–61; LCI, 1972, Bd. 4, Sp. 422–424, Sp. 430–432; GRAZER JAHRBUCH BÜTTNER, *Tafelmalerei*, 1990, S. 70–77.

²⁹ Vgl. z. B. das *Œuvre* des Boucicaut Meisters und seiner Werkstatt, dem Meister von Flemalle, Jan van Eyck, des Schöppinger Meisters, Rogier van der Weydens oder etwa auch Dieric Bouts.

³⁰ Diese, in der ersten Jahrhunderthälfte ungewöhnliche Präsentation der Jungfräulichkeit Mariens läßt sich nur gelegentlich in Verkündigungen des süddeutschen Raumes beobachten, und gilt in der Kölner Malerei als von Stefan Lochner eingeführt. Vgl. SCHMIDT, *Marienleben*, 1978, S. 182. Vgl. zum süddeutschen Raum auch „Die betende Maria in ihrem Gemach“ vom Meister E. S., abgebildet in AUSSTELLUNGSKATALOG, *Spätmittelalter am Oberrhein*, 2002, S. 140, Abb. 58 und zum zitierten Tafelbild eines oberrheinischen Nachfolgers des Konrad Witz, von 1440/50, heute in Straßburg, Musée de Œuvre Notre-Dame de Strasbourg, Text und Abbildung in AUSSTELLUNGSKATALOG, *Spätmittelalter am Oberrhein*, 2002, S. 57, Abb. 3.

³¹ Vgl. die Verkündigung des Passionsaltars aus Soest, der vor 1457 gemalt wurde und der ehemals

der im Handgelenk abgeknickten Stellung und der nach außen gekehrte Handfläche zeigt wie schon die Szepterhaltung verstärkt zu Künstler aus Westfalen, wie etwa Conrad von Soest³². Selbst das eigenwillige ikonographische Motiv des Grußgestus Mariae mit der rechten Hand und dem Umblättern mit der Linken, bei dem sie ihren Daumen unter eine Buchseite schiebt, weist, wenn auch mit Umwegen, wieder nach Westfalen. Die Verkündigung aus dem Oblatenkloster St. Rochus aus Bingen/Rhein sieht Jacoby nicht zuletzt aus diesem Grund als von einem westfälischen Künstler ausgeführt³³. Mit einer Datierung zwischen 1450–1460 paßt die Verkündigung von St. Rochus zeitlich zum Sterzinger Meister und ist mit der Übereinstimmung im Gestus der Jungfrau Maria ein nicht zu übersehender Hinweis einer künstlerischen Verbindung zu Westfalen³⁴.

Abb. 28

Bei der Verkündigung wird die Bildfläche durch einen Kastenraum organisiert, der noch deutlicher als Geißelung und Dornenkrönung die persönliche Raumauffassung des Sterzinger Meisters widerspiegelt. Gleichzeitig läßt das szenische Zusammenspiel von Maria und Gabriel Rückschlüsse auf ein Vorbild zu. Die bestimmenden Elemente sind zunächst ein Fliesenfußboden, eine Rückwand, eine Seitenwand und eine nur durch Konsolen angedeutete Decke. Das Fehlen der rechten Seitenwand und die große Öffnung der linken bzw. die Durchfensterung der Rückwand vergrößern optisch den

in Berlin war (Kriegsverlust) in JAKOBY, Verkündigung, 1987, Abb. 34. Jacoby bringt bei ihrer umfangreichen Untersuchung mit einer Verkündigung auf zwei Flügeln, die nach Stange aus der Essener Stiftskirche stammen, noch ein Beispiel, in dem Gabriel sein Szepter auf die Schulter legt. Nicht zuletzt wegen dieser Haltung des Szepters schlägt sie für die Malereien eine westfälische Provenienz vor. Der heutige Verbleib der Bilder ist ungewiss. Vgl. JAKOBY, Verkündigung, 1987, S. 62, Abb. 14 mit dem Verweis auf Westfalen mit Fragezeichen. Zu Johann Koerbecke und seiner Werkstatt vgl. STANGE, DMG 8, 1954, S. 19, Abb. 29. Er ordnet die Verkündigungstafel, die sich auf der Rückseite des Flügels mit der Vision des H. Bernhard, heute in der Münchener Pinakothek, befindet, einem Schüler Koerbeckes zu. Der Entwurf dieser Tafel, die heute in rheinischem Privatbesitz ist, sieht er aber von Koerbecke persönlich ausgeführt.

³² Bereits in der Dijoner Verkündigungstafel des Melchior Broederlam, die zwischen 1393–1399 gemalt wurde, sitzt Maria mit einer nach außen gekehrten Handfläche vor einem Betpult. Diese westliche Vorliebe setzt sich in vielen Verkündigungsszenen des Boucicaut Meisters und seiner Werkstatt fort. In Westfalen erhält sich der Erschreckungsgestus beim Meister des Berswordt-Altars, in der Verkündigungsszene des Passionsretabels aus der Dortmunder Marienkirche oder in der stark beschädigten Verkündigung des Conrad von Soest auf dem um 1420 entstandenen Marienaltar der selben Dortmunder Kirche bis in die Zeit des Meisters des Iserlohner Marienlebens.

³³ Vgl. dazu JAKOBY, Verkündigung, 1987, S. 56–61, Abb. 12. Daß das Motiv des Umblätterns auf dem Altarflügel tatsächlich mit der Sterzinger Verkündigung übereinstimmt (schlechte Abbildung), bestätigte freundlicherweise Pater Dr. Josef Krasenbrink, dem ich herzlich dafür danke.

³⁴ Nicht zuletzt weist auch das Motiv des Heiligen-Geist-Symbols als Taube mit angelegten Flügeln und angezogenen Füßen in Richtung Westfalen bzw. westliche Kunstlandschaften. Diese Nachahmung eines realen Vogelfluges in der Nähe des Kopfes von Maria findet sich beim Boucicaut Meister und seiner Werkstatt oder in Deutschland zur Verkündigung des Konrad von Soest vom Niederwildunger Altar, der 1403 vollendet wurde. In den Niederlanden fügen Jan van Eyck und auch Rogier van der Weyden den realen Vogelflug als Symbol für den Heiligen Geist in Verkündigungsszenen ein. Vgl. die Verkündigung Jan van Eyck aus der National Gallery of Art in Washington und die Verkündigung des Columba Altars in Köln von Rogier.

spärlich ausgestatteten Innenraum. Die nur durch die Wandkonsolen zu erahnende Decke des Hauptraumes weitet zusätzlich das Zimmer in der Höhe³⁵. Die daraus resultierende Bereitstellung eines großzügigen Platzangebotes für die Handelnden ist sensibel dem gewählten Zeitpunkt in der Sterzinger Verkündigung angepaßt. Nicht die statische Demutsbezeugung Marias liegt dem Englischen Gruß zugrunde, vielmehr wird die Jungfrau in der Situation eines aktiven Anhörens der Botschaft gezeigt. Der Engel ist von links mit aufgestellten und gespreizten Flügeln, gleichsam noch schwebend, in den Raum getreten. Maria reagiert auf seine labile Bewegung des angedeuteten Kniefalls mit ihrem Körperschwung nach links. Aus der Haltung des Kniens heraus stellt sie ihr rechtes Bein auf, als ob sie sich der Erscheinung des Engels zuwendend erheben wollte. Diese Haltung korrespondiert mit dem rechts angedeuteten Kniefall Gabriels durch die Öffnung der Seitenwand hinein in den Hauptraum. Das zweite wichtige Kompositionselement des inhaltlichen Bezugs von Maria und Gabriel ist ihre farbliche Verklammerung. Das rote Pluviale des Engels findet auf der anderen Seite im roten Stoff über dem Betpult und dem Polster sein farbliches Pendant, steht aber auf beiden Seiten in deutlicher Spannung zu einer kontrastierenden Farbe: Links zum Weiß der Alba Gabriels und rechts zu Marias blauer Gewandung. Durch den farblichen Kontrast baut sich innerhalb der Zwei-Figuren-Gruppe eine Spannung auf, die das transitorische Moment der Komposition unterstützt. Da aber die Rot-Weiß- bzw. Blau-Rot-Spannung nicht ausschließlich auf den Gegensatz Maria und Engel verteilt sind, wird das rahmende Rot gleichzeitig wieder zum Regiemittel im Zusammenschluß der szenischen Einheit.

Die Spannung in der dynamischen Bildkomposition mildert die äußere Raumhülle, die Maria und Gabriel umfängt. Die bildplane Rückwand mit Ausblick auf Goldgrund und wenig differenzierte grüne Vegetation bremst die Raumdynamik, erzielt durch Schrägstellung einer Seitenwand links und das Fehlen der Raumgrenze auf der rechten Seite. Wo raumschaffende Elemente wie die schräggeführte Seitenwand und das Betpult mit Überwurf auf die bildparallele Rückwand treffen, nützt ein inhaltlich dynamisches Bildmotiv diesen Effekt. So überschneidet z. B. der in den Raum schwebende Engel die Raumecke links, und die sich vor dem schrägen Betpult erhebende Maria nützt im Umdrehen und Aufstellen des rechten Beines die Raumwirkung des bildeinwärts geführten Betschemels. Die im Sinne der Transitorik der Handelnden eingesetzten räumlichen Gestaltungsmittel verlieren aber an Wirkung, da die schräg intendierten Körperhaltungen von Maria und Gabriel durch die geschlossene Konturlinie ihrer Gewandung wieder an die Fläche zurückgebunden werden. Zusätzlich verschleifen noch die herabgezogene Draperie des Betschemels und die am Boden ausgebreiteten Falten des Umhanges Marias und des Pluviales von Gabriel eine dem Flächenprinzip zuwiderlaufende Raumwirkung. Die Figuren treten damit auch wieder in deutliche Korrespondenz mit der bildparallelen Rückwand und

³⁵ Vgl. zum Unterschied dazu den anderen Raumeindruck bei Geißelung und Dornenkrönung, bei der ein größerer Anteil einer Holzdecke eine beengende Wirkung bei der grausamen Aktion der Schergen unterstützt.

der an ihr entlang verlaufenden Bank. Da auch die Farbverteilung des Rauminventares im Bildhintergrund die Flächenrückbindung unterstützt, agieren die Figuren für den Betrachter trotz der Verräumlichung der Szene auf einer Sehebene, bei der die formale Reduktion und Strenge der Komposition die Konzentration auf den Inhalt ohne Ablenkung gewährleistet.

Abb. 29

Kompositionelle Berührungspunkte lassen sich ehestens mit der Einschränkung auf zwei Phänomene herstellen. Einerseits ist es der schon bekannte Fläche-Raum-Konflikt und andererseits das Zusammenspiel von Maria und Gabriel. Zum Beispiel fehlt ersterer auf dem Columba Altar Rogiers, der in der Literatur fast ausnahmslos als „Vorbild“ herangezogen wird. Seine Vorbildfunktion beschränkt sich in der Hauptsache auf das Moment „actio und reactio“ zwischen Maria und Gabriel. Aber abgesehen vom labilen Bewegungsmoment fehlt die sparsame und doch explizite Erzählweise der Sterzinger Bildorganisation. Außerdem übernimmt der Sterzinger Meister bei den Figuren auch nicht den inneren Vertikalismus von Rogiers Spätstil, der durch die Parallelität der hochstrebenden Umrißlinien geprägt wird³⁶. Die Sterzinger Figuren entfalten ihre Bewegungen vor allem zur planaren Bildebene. Zusätzlich unterstützt der Körperdialog zwischen Maria und Gabriel durch den geschlossenen Umriß ihre bildparallele Präsenz. Die ausgebreiteten Gewandfalten Marias am Boden sowie Schriftband und Pölster verhindern eine Raumkluft zwischen den Figuren und erhöhen so die Geschlossenheit der Gruppe auf einer Sehebene und damit auch die Handlungsdichte.

Abb. 30

Bei den genannten kompositorischen Unterschieden zum Columba Altar darf allerdings nicht übersehen werden, daß der Sterzinger Meister vor der künstlerischen Aufgabe steht, nicht ein Hochformat, sondern ein beinahe quadratisches Format zu gestalten. Obwohl die oben besprochene Verkündigung m. E. nur mit Vorbehalt als Vergleichsbeispiel herangezogen werden sollte, findet man dennoch in Rogiers Werk Vergleichbares. Es ist die um 1435 gemalte Verkündigung, die heute im Louvre hängt und bisher von der Forschung im Zusammenhang mit Sterzing kaum beachtet wurde. Abgesehen vom Format der Tafel sind hier fast wörtliche Zitate zu nennen: So sind das Auslaufen der Falten vom Betschemelüberwurf und die Aufnahme dieses Schwunges in der Körperhaltung und Gewandführung Marias im Louvrebild mit der Sterzinger Tafel vergleichbar. Motivisch verwandt ist auch die Stützfunktion des gerade herabhängenden Pluvialeteiles vom linken Unterarm des Engels und der angedeutete Kniefall mit dem rechten Knie. Jedoch erfaßt in der Louvre-Verkündigung das Bewegungsmoment noch nicht beide Figuren wie im Columba Altar und auch in der Sterzinger Verkündigung. Maria ist dort in einem statischen Kauern befangen, während sie beim Sterzinger Meister als Antwortende, sprich Handelnde, durch ihr Aufstehen bzw. ihr Erschrecken charakterisiert ist.

Völlig abweichend ist letztlich das Raumschema bei Rogiers beiden Verkündigungen

³⁶ PÄCHT, *Altniederländische Malerei*, 1994, S. 56

zu Sterzing. Sowohl beim Louvrebild als auch beim Columba Altar sind die Räume mit Mobiliar reich gefüllt. Dazu kontrastieren die spärlich eingerichteten und streng organisierten Räume des Sterzingers Meisters. Dieses Raumkonzept führt eher zu Dieric Bouts und seinen Umkreis. Übereinstimmend findet sich bei ihm die Vorliebe zu einer bildparallelen Rückwand mit kargem Rauminventar, das zur intendierten Isolierung der Figuren innerhalb der Verkündigungsszene beiträgt. Wenig vergleichbar ist bei Bouts allerdings der Dialog zwischen Gabriel und Maria. Nicht Aktion wie in Sterzing, sondern Ruhe wird gestaltet. Selbst der „Erschreckungsgestus“ von Maria mit der nach außen gekehrten Handfläche ist in der Verkündigungsszene des Marienaltars nur in der sanften Kopfdrehung zu erahnen. Die zu Sterzing unterschiedliche Emotion erkennt man etwa auch an der Funktion der Stufe, die bei Bouts raumtrennend eingesetzt wird, während sie beim Columba Altar Rogiers oder beim Sterzinger Altar über die reine Raumabgrenzung hinausgeht und integrierter Bestandteil der Handlung wird: Der Engel ist dort im Begriff, über besagte Schwelle in die Wohnstube zu treten. Bei Bouts verharrt Gabriel bereits in der Ruhestellung des Kniefalls.

Abb. 31
Abb. 63

Haben sich bei Motivtradition und Bildregie der Passionsbilder relativ starke Bezugspunkte zum deutschen Kunstraum mit den Schwerpunkten Westfalen und Köln bzw. auch Süddeutschland herstellen lassen, so spricht aus der Sterzinger Verkündigungsszene verstärkt die Rezeption vom Frühwerk Rogiers van der Weyden und wahrscheinlich auch jenem von Dieric Bouts mit. Bekannterweise orientiert sich der Sterzinger Meister am Figurendialog von Rogier. Wie er den Moment von „actio und reactio“ zwischen Maria und Gabriel mit der Geschlossenheit des Gewandumrisses ausdrückt, lassen an eine Musterzeichnung denken, durch die er die Errungenschaften des großen Niederländers kennenlernte. Im Gegensatz dazu erinnert das karg möblierte Sterzinger Zimmer an die Wohnräume, die Dieric Bouts etwa auf dem Madrider Marienleben-Altar oder auf dem Kreuzigungsaltar, heute im Paul Getty Museum in Malibu, bevorzugt. Übernahmen, wie das Raumgehäuse mit einer geöffneten Seitenwand und den Einblick in einen zweiten Raum mit der Bank unter dem Fenster, sind ein gewichtiges Argument, daß der Sterzinger Meister Werke von Dieric Bouts aus eigener Anschauung kannte³⁷. Nur punktuell weisen Motivübernahmen wie Szepterhaltung und Erschreckungsgestus nach Westfalen. Motive wie

Abb. 31

³⁷ Zum Einfluß von Dieric Bouts auf den Sterzinger Meister vgl. JAKOBY, Verkündigung, 1987, S. 274, Anm. 160: „Außer dem Columba-Altar Rogiers van der Weyden, der gegen Ende der fünfziger Jahre für die namensgebende Kirche St. Columba in Köln gestiftet wurde, befand sich ein Altar vom Meister der Münchner Gefangenahme in der Kirche St. Laurenz, der früher Dieric Bouts zugeschrieben wurde und in Teilen noch in der Münchner Alten Pinakothek erhalten ist.“ Dieser Altar wurde schon 1464 in Köln teilweise kopiert. Laut Jacoby wirkte der Einfluß der niederländischen Malerei auf deutsche Tafelwerke mit gleicher Thematik verstärkt in Werken der kölnisch-niederrheinischen und westfälischen Malerei, da hier die regionale Nähe und die weitreichenden Handelsbeziehungen nach Flandern und Brabant ausschlaggebend sind. Die Gruppe der erhaltenen Gemälde aus anderen Kunstregionen z. B. aus dem ausschließlich niederrheinischen Kunstkreis ist gegenüber Köln und Westfalen klein und zeigt in einzelnen Werken eher eine Tendenz, westfälische Stilkomponenten aufzunehmen. Vgl. JAKOBY, Verkündigung, 1987, S. 2.

z. B. das Umblättern Marias im Gebetbuch wieder haben schon seit dem Boucicaut Meister ihren festen Platz in der Verkündigungssikonographie und geben ebenso nur bedingt Auskunft über eine künstlerische Verbindung. Anders verhält es sich mit dem Raumschema des Sterzinger Meisters. Seine Raumaufteilung und Ausstattung ist in einem erheblichen Maß von Raumschemata mitbestimmt, wie sie etwa auf einem Verkündigungsblatt des Meisters E. S. vorkommen. Die zentrierten Raumeinblicke des Meisters E. S. werden aber mit Hilfe der in die Tiefe fluchtenden Raumeilen dynamisiert und mit den „modernen Errungenschaften“ der niederländischen Meister ausgestattet.

Abb. 33

Abb. 26

Abb. 34

Die schon bekannte Flächenrückbindung der Handlung der Figuren in der Bildmitte aus den Passionsszenen bleibt auch in der Verkündigungsszene aufrecht. Besonders charakteristisch ist für die Raumauffassung des Sterzinger Meisters, wie er räumliche Komponenten in die Fläche zurückbindet, in dem er die umrißbetonte Figur Gabriels vor eine Raumecke positioniert. Gemeinsam mit den Baumkronen, die durch die geöffneten Fenster sichtbar sind, setzt er einen starken horizontalen Akzent, der mit den Fensterläden mithilft, Maria und Gabriel als in die Fläche verspreizte Figuren zu sehen³⁸. Das Zusammenspiel von Büschen, Fensterläden und Bank schafft den oberen Teil einer Rahmung für das Geschehen in der Bildmitte. Gemeinsam mit der fragmentierten Seitenwand links, dem Betschemel samt aufgeklapptem Buch am rechten Bildrand und den auf dem Boden verstreuten Lilienblüten wird der Dialog zwischen Maria und dem Erzengel Gabriel noch einmal betont und gleichzeitig in ein harmonisches Verhältnis zu den Figuren im Altarschrein gebracht. Die Geschlossenheit des Gewandumrisses der flächigen Figuren, die bei aller Transitorik doch erhalten bleibt, gewährleistet die inhaltliche Einheit der Erzählung und eine starke optische Präsenz für den Betrachter.

3.2.2 Geburt Christi und Epiphanie

Abb. 35

In der Sterzinger Geburtsszene wird das Weihnachtsgeschehen mit der Anbetung des Kindes durch Maria gezeigt. In einem Stallgebäude, dessen äußere Begrenzung nahezu mit den Bildgrenzen übereinstimmt, kniet Maria und betet das Kind an, das in einer Mandorla mit Strahlenkranz am Boden liegt. Josef sitzt etwas abseits auf einer Bank und zieht sich die Beinlinge aus. In einer Stallnische stehen Ochs und Esel. Direkt hinter der geöffneten Stallarchitektur wird eine hügelige Landschaft mit

³⁸ Die persönliche Raumkomposition des Sterzinger Meisters mit Hilfe einer Raumecke zeigt ein Vergleich mit einer Verkündigungsszene Jan van Eycks, die sich in der National Gallery of Art in Washington befindet. Jan komponiert die Szene mit einer Raumecke so gekonnt, daß selbst auf einem schmalen Flügel Maria und Gabriel genügend Platz finden. Das Raumgefüge ist als ein Raum zu lesen und erst auf dem zweiten Blick erkennt man den zweiten Raumteil hinter Gabriel. Wahrscheinlich kannte der Sterzinger Meister diese modernen Raumeinblicke der Niederländer, die er in seinen persönlichen Flächenzwang übersetzte.

Wegen, Büschen und einem Brunnen sichtbar. Im rechten Landschaftsteil verkünden die Engel die Frohbotschaft an die Hirten³⁹.

Die Anbetung der Könige mit der Darbringung ihrer Gaben folgt in Sterzing dem Epiphanietypus, bei dem das Augenmerk auf die Gabendarbringung gelegt ist. In dem Stallgebäude, das fast spiegelbildlich das der Geburt Christi wiederholt, sitzt Maria mit dem Kind auf dem Schoß auf einem Kissen am Boden und nimmt die Huldigung der Könige entgegen. Josef schaut hinter Maria aus einer dunklen Türöffnung auf das Geschehen. Durch die Stallöffnungen blickt man auf eine hügelige Landschaft, die von einem Goldgrund hinterfangen wird⁴⁰.

Abb. 36

Die Bildmotive der Sterzinger Geburtsdarstellung, einschließlich Ochs und Esel, stehen in einer langen Traditionskette und haben ihren festen Platz in der Weihnachtsikonographie⁴¹. Der sitzende Josef, der sich die Beinlinge auszieht, um das Christkind zu wärmen oder Windeln daraus zu machen, gilt als ein Motiv der volkstümlichen

³⁹ Vgl. SCHILLER, *Ikonographie 1*, 1966, S. 69, S. 86–104 und S. 93, LCI, 1972, Bd. 2, Sp. 86–91, Sp. 103–113, und GRAZER *JAHRBUCH BÜTTNER*, *Tafelmalerei*, 1990, S. 77–85. Das Sterzinger Geburtsbild veranschaulicht deutlich den Drang des 15. Jahrhunderts nach realer Darstellungsform des menschlich-irdischen Lebensraumes, der sich der eigenen Umwelt im erhöhten Maße zuwendet. Das Kernstück der Geburt Christi, die Anbetung des Kindes, folgt im wesentlichen den Visionen der Heiligen Birgitta von Schweden, bei der die alleinige Anbetung durch Maria in die Darstellung übernommen wird. Birgittas Einfluß auf das Weihnachtsbild ist das ganze 15. Jahrhundert hindurch in dreifacher Weise zu beobachten: in der genauen Wiedergabe der Vision, der Darstellung der Anbetung durch Maria allein und der Übernahme einzelner Motive in andere Darstellungen der Anbetung des Kindes. Vgl. dazu auch GRAZER *JAHRBUCH KERY*, *Anbetung*, 1990. Marias Anbetungshaltung mit gefalteten Händen entspricht ebenso den Texten wie das nackte, von übernatürlichem Licht umgebene Kind am Boden des Stalles. Nicht textkonform zu Birgittas Visionen sind ihr abwärts gerichteter Blick auf das Kind und Marias zum Boden zeigenden, gefalteten Hände. Hier findet sich eher ein Bezug zu einem Marientypus einer Demutsmadonna, der im Zusammenhang mit den Meditationen in Italien um die Mitte des 14. Jahrhunderts aufkam.

⁴⁰ Vgl. SCHILLER, *Ikonographie 1*, 1966, S. 110–124, LCI, 1972, Bd. 1, Sp. 539–544 und GRAZER *JAHRBUCH BÜTTNER*, *Tafelmalerei*, 1990, S. 19–33. Das Dreikönigsbild in Sterzing folgt einem traditionellen Schema des späten Mittelalters und zählt zum figurenarmen Typus der Epiphanie, deren Personenanzahl auf die wichtigsten Protagonisten beschränkt ist. Wie häufig im 15. Jahrhundert, vor allem in der deutschen und niederländischen Kunst, ist hier einer der Könige durch Physiognomie und schwarze Kräuselhaare als Mohr wiedergegeben. Der Inhalt der Szene ist im Matthäus-Evangelium vorgegeben und hier auf den Ausschnitt des Geschehens eingeengt, bei dem der älteste König zur Darbringung seines Geschenks vor Mutter und Kind kniet. Eine Gegenüberstellung mit zeitverwandten Epiphaniebildern bringt hinsichtlich der Motive der Huldigung und Figurenanordnung wenig Außergewöhnliches. Wie bei fast allen Bildern des 15. Jahrhunderts fehlt hier der innerbildliche Bezug der Königsfiguren, bei dem sie sich einander zuwenden. Fast genauso ausnahmslos wird in der Figurengruppe auch die Rolle des ältesten Königs beibehalten, der die Huldigung der drei Könige eröffnet.

⁴¹ Die Tiergruppe hebt sich gegenüber anderen Geburtsszenen vor allem durch ihre Positionierung in der Bildmitte und das realistische Motiv der Befestigung des Strickes hervor, mit dem der Ochse am Gestänge über der Stallnische angebunden ist. Der Bezug zu der Textquelle in den Offenbarungen der Birgitta von Schweden, „... band der Alte den Ochs und den Esel an die Krippe ...“ wird dadurch besonders augenscheinlich. Beispiele dafür sind schon beim Boucicaut Meister und seiner Werkstatt zu finden und ebenso in der norddeutschen, westfälischen und Kölner Malerei.

Weihnachtsdichtung⁴². Das Vorbild für die Haltung der Josefsfigur dürfte höchstwahrscheinlich in der antiken Bronzeplastik des Dornausziehers zu suchen sein⁴³. Schon 1434 zeigt sich die Multscher Werkstatt mit dem Motiv der Josefschalen vertraut⁴⁴. In der Weihnachtsdarstellung des Wurzacher Altars sind zwei stoffartige Beinlinge von derselben Farbe wie der Mantel Josefs über den Korb gelegt, in dem das eingewickelte Kind liegt⁴⁵. Weniger Vermenschlichung in der Vermittlung der Heilsgeschichte bringt die Sterzinger Epiphanyszene. Hier konzentriert sich der Maler auf das wesentliche und hinsichtlich Motivtradition unterscheiden sich lediglich zwei Bildelemente zu zeitverwandten Epiphanyszenen. Zum einen ist es die Transitorik in Geschehensablauf, indem jeder der drei Könige genau in jenem Moment gezeigt wird, der eine Bewegung wiedergeben soll. Zum anderen nimmt Maria die Anbetung der Könige auf einem flachen Brokatkissen, als Ausdruck einer Nobilitierung, am Boden sitzend entgegen. Gerade dieses Motiv fand bei zeitverwandten Kollegen wenig Verwendung⁴⁶. Interessanterweise nimmt beim Meister der Darmstädter Passion auf dem Orber Altar Maria, vergleichbar zu Sterzing, die Huldigung der Könige auf einem ausgebreiteten Teppich am Boden sitzend, entgegen. Nicht nur der Nobilitierungsgedanke ist hier zu Sterzing verwandt, sondern auch die Anordnung des Ehrentuches schräg vor einer dunklen Türöffnung, in der Josef sitzt bzw. steht⁴⁷. Die Platzierung dieser Personengruppe und die sie umgebende Architektur am rech-

Abb. 37

Abb. 38

⁴² Josef veranschaulicht eindrucksvoll die Leitmotive Kälte und Armut fast aller Weihnachtsdarstellungen im 15. Jahrhundert, von denen auch das Sterzinger Weihnachtsspiel im Vers 600 berichtet. Keine Windeln für das Kind zu haben, was Schlimmeres könnte bei einer Geburt, bei der ja alles fehlte, „das den ainer kindpeterin (= Wöchnerin) zue gehert“, wohl nicht passieren. Vgl. JORDAN, Jahresbericht Krumau, 1901/1902, Vers 600, S. 17, Vers 809, S. 24. Zu den Josefschalen vgl. SCHILLER, *Ikongraphie 1*, 1966, S. 91. und COO, *Josefs Hosen*, 1965.

⁴³ Das Motiv wurde im Mittelalter sowohl in die Plastik als auch in die Malerei übernommen und umgeformt. Auf dem Bas de Page der Heures de Milan zieht Moses in vergleichbarer Haltung vor dem brennenden Dornbusch die Schuhe aus, während in der Hauptminiatur Gabriel die Verkündigung an Maria ausspricht. Vgl. dazu die Abb. in HULIN DE LOO, *Heures de Milan*, 1911, Pl. IX. Rein als statisches Sitzmotiv ohne Ausziehmoment und inhaltlichen Bezug zur Bildikonographie könnte die Figur mit einem angewinkelten Bein auch aus einer Fußwaschung abzuleiten sein. Vgl. eine Tafel aus dem Nürnberger Germanischen Museum, abgebildet bei Stange 15/3 Nr. 190. Eine andere Variante der Sitzhaltung des Dornausziehers zeigt die Ottheinrichsbibel CGM 8010/1.2. in der Bayerischen Staatsbibliothek in München auf fol. 51r, abgebildet in AUSSTELLUNGSKATALOG, *Regensburger Buchmalerei*, 1987, Tafel 67, Kat.Nr. 91, S. 104–105.

⁴⁴ Zu beiden Altartafeln vgl. COO, *Josefs Hosen*, 1965, S. 168–169, Nr. 16, 18, Abb. 28, 30.

⁴⁵ Die Wurzacher Kindesankbetung durch Maria folgt dem Typus, in dem das Motiv der Josefschalen als „stummes“ Zitat mit der Erzählung zu assoziieren ist und nicht unmittelbar mit einer Handlung Josefs verbunden wird. Die Identifikation des Aachener Steinmetzzeichens auf diesem Altar stützt einerseits die Möglichkeit auch einer Mitarbeit Multschers am Bildwerk des Aachener Domes. Andererseits zeigt diese bildliche Umsetzung zeitgenössischer Textquellen hier wieder, daß die Bevölkerung mit dem geistlichen Schriftgut vertraut war und sie Text und Bild zu assoziieren wußte. Vgl. dazu auch COO, *Josefs Hosen*, 1965, S. 170–171, Nr. 20, Abb. 32.

⁴⁶ Eine frühe Madonna humilitatis auf einem Teppich zeigt Konrad von Soest auf seinem Wildunger Altar von 1403.

⁴⁷ Vgl. zum Orber Altar, der nicht vor 1460 zu datieren ist, die Ausführungen von Rainald Grosshans in AUSSTELLUNGSKATALOG, *Meister der Darmstädter Passion*, 2000, S. 42–70, S. 128, Tafel VI.

ten Bildrand wird in der Diskussion für eine Anordnung der Sterzinger Tafeln im Verband mit dem Altarschrein noch von Bedeutung sein.

Die bereits angesprochene labile Transitorik bei jedem der drei Könige und auch als gemeinsame Gruppe ist wohl die Besonderheit in der Sterzinger Ikonographie, die sie am meisten von anderen Szenen unterscheidet. Zum Beispiel fehlt im Orber Altar der Bewegungszug im Niederbücken des ältesten Sterzinger Königs, der von der parallel laufenden Rückenlinie des Königs hinter ihm aufgenommen und von der Haltung seines linken Unterarmes mit dem Tuch unterstützt wird. Der zweite König ist im Begriff, seine Mütze zurückzuschieben oder abzunehmen, und seine gebückte Haltung läßt ein gleichzeitiges Niederknien erwarten. Der Umriß beider Figuren ist gleichsam in dekorativem Linienfluß aufeinander abgestimmt, so daß die Bewegung zweier Figuren als eine große einheitliche und bildbestimmende Dynamik empfunden wird. Der dritte, aufrecht stehende König ist soeben in den Stall getreten. Seine Bewegung ist ebenfalls noch nicht abgeschlossen, da sein rechter Fuß die Schwelle des Stalles noch nicht ganz überschritten hat. Das gemeinsame Bewegungsmoment aller drei Könige endet in dem statischen Sitzmotiv der Madonna humilitatis und ist das bildbestimmende Regiemittel für eine szenische Spannung in der Sterzinger Epiphanie, die in keinem der genannten Vergleichsbeispiele spürbar wird.

Die Beschreibung des Bewegungszugs innerhalb der Personengruppe in der Epiphanie leitet bereits zur Betrachtung der Komposition der Bilderzählung über. Wie schon bei Dornenkrönung und Geißelung läßt ein gemeinsamer Bildaufbau die gleichzeitige Besprechung der Tafeln zu. Sowohl in der Anbetung als auch in der Epiphanie schafft eine luftige, teils aus hölzernen Balken, teils aus Mauerwerk bestehende Stallarchitektur mit Sparrendach die Aktionsbühne für die Figuren der Darstellung. Von beiden Stallpfosten am vorderen Bildrand ausgehend wird das Auge über Architekturteile und den Gewandverlauf in die Tiefe geleitet. In der Anbetung des Kindes reagiert Josef mit seiner Körperhaltung und Beinstellung auf die bildeinwärts geführte Kompositionslinie der Sitzbank. Rechts wird die intendierte Raumwirkung, abgesehen von der Körperhaltung, auch vom Gewandverlauf Marias aufgenommen. In der Epiphanie übernehmen der gedrehte Rumpf des stehenden Mohrenkönigs und die Rückenkrümmung des zweiten Königs die Raumwirkung der Stallarchitektur. Rechts ist wieder der Gewandverlauf Marias der Hauptakzent, der mithilft, die Aktionsbühne der Figuren räumlich aufzufassen. Die Raumwirkung wird gesteigert durch die Verklammerung der aufsichtigen Raumbühne mit der Untersicht des Satteldaches, das augenscheinlich durch die seitlichen Verstrebungen der Holzkonstruktion mit dem Boden korrespondiert.

Der durch die Stallarchitektur geschaffene Aktionsraum ist sowohl bei der Geburtsszene als auch bei der Epiphanie in der szenischen Bildregie das Grundgerüst, um das biblische Geschehen dem Betrachter in aller Deutlichkeit vor Augen zu führen. Da Motive und Personen der Verräumlichung der Szene folgen, wird durch die Bildkomposition das Interesse des Betrachters auf den eigentlichen ikonographischen Inhalt,

das göttliche Kind, gelenkt. Wie bei den vorher besprochenen Tafeln übernimmt auch in der Geburts- und Epiphanieszene der Fläche-Raumkonflikt mit einem einfachen Rahmensystem die Bildregie, um bei gleichem Typen- und Motiverepertoire das Inhaltszentrum zu betonen. Bei der Geburtsdarstellung sitzt Josef abgerückt aus dem zentralen Bildbereich zwischen rahmenden Pfosten vor einem Mauereck. Eine räumlich klar abgetrennte Nische mit davor stehendem Futtertrog rahmt Ochs und Esel. Das rechte, in den Raum fluchtende Mauereck der Stallarchitektur stellt auf der anderen Bildseite den Platz für die kniende Maria zur Verfügung. Die durch einen geschlossenen, blockhaften Umriß bildparallele Ausrichtung der Figuren wiederum, die mit Handhaltung bzw. durch die Fußstellung auf das am Boden liegende Jesuskind weisen, betont im Konflikt zweier Bezugssysteme eindeutig die Zugehörigkeit zur Fläche.

Abb. 35

Das System der architektonischen Rahmung zur Verdeutlichung des Hauptereignisses setzt sich in der motivischen Rahmung des Christkinds fort. Ausgehend von der Strahlenmandorla, die das Kind am Boden umgibt, flankieren es Maria und Josef rechts und links. Oberhalb fängt der bildparallele Futtertrog den Blick des Betrachters auf, unterhalb des Kindes führt der helle Beinling passend zur Ausrichtung der Mandorla das Auge auf das Hauptereignis hin. Zusätzlich helfen bildeinwärts geführte Motive im Hintergrund wie Josefs Stock, der über den Futtertrog gebeugte Hals und Kopf des Ochs und die Holztür daneben, das Auge auf das Geschehenszentrum zu fokussieren. Trotz einer in der Figurenauffassung begründeten reliefartigen Sehebene, die eine ruhige, kontemplative Szene vorführt, wird der Blick nicht automatisch im Zentrum fixiert. Vielmehr bewegt er sich quasi kreisend durch das geöffnete Stallgatter entlang des gezeigten Weges an der Hirtenverkündigung vorbei und weiter in die Hintergrundlandschaft, die in die Öffnungen der Stallarchitektur eingefügt ist. Vom Hintergrund aus gleitet der Blick nun schon enger kreisend über die mittige Stallöffnung und den angelehnten Stock Josefs in den Stallraum zurück. Von dort senkt sich der Blick entlang der Fußhaltung Josefs zum vorderen Bildrand, um schließlich über den am Boden liegenden Beinling weiter zur Figur Mariens und ihre Handhaltung bei der Anbetung auf das Zentrum des Geschehens, das Wunder der Geburt Christi, zu stoßen.

Abb. 36

Das für die Geburtsszene Gesagte gilt gleichermaßen für die Epiphanie. Den stehenden Mohrenkönig links umrahmt die geöffnete Stallarchitektur, deren Stufe und Mauerwerk als räumlicher Akzent in die Bildtiefe führen. Der sich niederknien- de älteste König und der zweite hinter ihm übernehmen mit Haltung und Gewand die Fluchtlinie der großen Stallöffnung links. Sie werden durch die Rahmung der bildparallelen geöffneten Hinterwand des Stalles als eigene Gruppe im Geschehen ins Blickfeld gerückt. In der rechten Bildhälfte wird Maria vom gemauerten Teil des Stalles, aus dessen Tür Josef herausblickt, und einem Pfosten entlang des Bildrandes hinterfangen. Wie schon bei den Szenen davor verlieren auch hier die Bewegungen der Drei Könige den Großteil ihrer dynamischen Wirkung, da ihre Körperumrisse in die Bildfläche verspreizt sind. Da aber hier weniger der Moment einer kontemplati-

ven Anbetung angesprochen ist und auch ein ikonographisch unüblicher Moment aus dem Geschehensverlauf gewählt ist – der älteste Magier bietet im Niederknien das Geschenk gleichzeitig mit der Huldigung an – bleibt die Dynamik doch der entscheidende Faktor in der Bildregie, die auf das göttliche Kind hinführt. Beginnend mit dem stehenden Mohrenkönig, der die Schwelle noch nicht ganz überschritten hat, setzt sich der Bewegungsstrom über dessen linken Arm mit dem Schultertuch auf die Zwei-Figuren-Gruppe der Könige zur Bildmitte fort. Im Zentrum der szenischen Spannung, in der die bildeinwärts gerichtete Sitzhaltung Marias und die Bewegung der Könige gleichsam aufeinanderprallen, befindet sich auch das inhaltliche Zentrum der Darstellung, das Kind auf dem Schoß seiner Mutter.

Das bisher beobachtete Phänomen, daß eklektische Übernahmen von Einzelmotiven immer zur Wirkungssteigerung der Erzählung eingesetzt werden, setzt sich auch in der Sterziner Geburts- und Epiphanieszene fort. Klar akzentuierte Raumgrenzen umranden das Bild und schaffen Blickbahnen, mit deren Hilfe der Betrachter in die Darstellung eindringt. Entlang dieser Bahnen gleitet der Blick über Bildmotive, die ihn einerseits weiterführen und andererseits wieder bremsen und umlenken zum eigentlichen Geschehens- und Sinnzentrum. In der Geburtsdarstellung wird durch ein harmonisches Architektur- und Figurenverhalten – die Figuren werden von Mauerteilen umfassen und überragen nie die geöffnete Stallarchitektur – die Kontemplation innerhalb des Stalles, die Birgitta von Schweden in ihren *Revelationes* beschreibt, für den Betrachter spürbar. In der Epiphanie erlebt der Betrachter zwar Bewegung in der Gruppe der Drei Könige: Die Figuren führen mit Haltung, Stellung und Gestik in der Stallarchitektur die Bewegungsrichtung zum Zentrum der Verehrung, dem Kind. Doch trotz der Bewegungsgesten der drei Könige strahlt die Darstellung durch ein geordnetes Figuren-/Raumverhältnis bei dem das Flächenmuster die Oberhand gewinnt, Kontemplation und Feierlichkeit aus.

An der Harmonisierung des kompositionellen Zusammenhaltes in beiden Marienszenen hat auch die Farbaufteilung im Bildaufbau wesentlichen Anteil. Im Dienste der ausgewogenen Spannungen dient sie ganz deren Rückbindung an die Fläche und ist ein wesentlicher Bestandteil für die Fokussierung der Darstellung in der Bildmitte. In der Geburtsszene mindern die Farbakzente Rot und Blau vor den in die Tiefe fluchtenden Bildelementen die räumliche Wirkung. In der Epiphanie reduziert die Weiß-/Blau-Farbigkeit den räumlichen Effekt in der diagonalen Figurenachse von ältestem König und Maria. Zusätzlich helfen Rottöne bei den flächig ausgebreiteten Armen und beim Umhang bzw. Brokatstoffe der Kleidung das Sinnzentrum durch betonte Flächenpräsenz zu rahmen und hervorzuheben. Wenig strukturierte, mit dem Boden verwandte Farbigkeit bei den Landschaftsausschnitten im Hintergrund der Geburt und Epiphanie ist ein zusätzliches Kompositionsmittel, die Darstellung reliefartig zu präsentieren.

Der Blick auf Geburts- und Epiphanieszenen, die sinnvollerweise vor und um die Jahrhundertmitte regional in Betracht zu ziehen sind, zeigt ganz deutlich, worin

Abb. 35
Abb. 36

Abb. 37
Abb. 39
Abb. 40

Abb. 41
Abb. 42

sich die Sterzinger Tafeln am meisten von anderen Werken unterscheiden. Es ist in beiden Szenen ein über Eck gestelltes Stallgebäude, das als Grundgerüst der Raumlösung mit bildparallelem Dach und nahezu identen Raum-Bildgrenzen ganz der Bildfläche verbunden ist⁴⁸. In der deutschen Malerei nimmt die Stallarchitektur meist nur einen Teil des Bildfeldes ein. Eine die ganze Szene übergreifende Stallarchitektur ist in der ersten Jahrhunderthälfte aber nicht nur in der deutschen Malerei vergleichsweise selten zu finden, auch bei niederländischen Vorbildern nimmt das Stallgebäude zumeist nur einen Teil des Bildes ein⁴⁹. So auch in der Geburts- und Epiphanieszene auf Jaques Daret's Marienaltar aus Saint-Vaast in Arras, die den Sterzinger Tafeln zwar verwandt scheinen, aber gleichzeitig in der Erschließung des Bildraums deutliche Unterschiede aufweisen. Die Ähnlichkeiten beschränken sich vor allem auf die äußere Erscheinung des Stallgebäudes, die Nahsichtigkeit der Figuren und das Landschaftspanorama, das steil direkt hinter den Figuren und Stall ansteigt. Gänzlich verschieden ist jedoch die räumliche Ausrichtung. Bei der Epiphanie etwa sitzt nur Maria mit dem Kind im Stall, Josef und die Heiligen Drei Könige haben ihren Platz außerhalb. Obwohl das Stallgebäude deutlich kleiner ist, wird durch die schräge Dachführung Räumlichkeit für Maria geschaffen. Auch die Drei Könige sind durch die mangelnde Unterstützung der Fläche-Raum-Verzahnung mit der Stallarchitektur und dem Hintergrund als räumliche Gruppe zu lesen, bei der ein rhythmischer bildparalleler Bewegungszug fehlt⁵⁰. Das Sterzinger Bildraumprinzip hingegen stellt den Akteuren in seiner flächigen Adaptierung ein großzügigeres Platzangebot zur Verfügung. Die Verzahnung des Hintergrunds mit den Figuren, die in dieser Form bei den Tafeln von Arras fehlt, zeigt deutlich den Flächenzwang des Sterzinger Meisters und seine Verankerung in eine Kunstregion außerhalb der Niederlande. Vielleicht kannte er Werke aus dem Umkreis von Daret; wie aber schon bei der Tafel der Verkündigung ist ihm jedoch die neuartige Kunst der Niederländer fremd geblieben⁵¹.

⁴⁸ Der Typus eines über Eck gestellten „Häuschens“, in dem alle Personen Platz finden, war in der französischen Buchmalerei und beim Boucicaut Meister ein beliebtes Raumschema. Vgl. etwa die Anbetung in Add. 16997, fol. 57 im British Museum, London oder im Musée Jacquemart-André, Paris ms. 2, fol. 73v.

⁴⁹ Stellvertretend für die Mehrzahl deutscher Raumlösungen, bei denen die Stallarchitektur nur Hintergrund für Maria und das Kind in einem Teil des Bildes ist, stehen Stefan Lochners Anbetung in der Münchner Pinakothek von 1445 und die Anbetung auf dem Wurzacher Altar. Als Beispiel für eine Stallarchitektur, deren Grenzen nahe den Bildrändern verlaufen, steht der Kirchsahr Altar aus einer westfälischen Werkstatt, die in Köln gearbeitet hat.

⁵⁰ Ein gänzlich anderes Raumkonzept zu Sterzing bringt auch die Epiphanieszene des Wurzacher Altars. Hier soll ein Holzpfosten, der das Dach des versatzstückartigen Stalls trägt, andeuten, daß sich Maria mit Kind und Josef bzw. auch zwei Könige im Stall befinden. Doch ohne Einbindung in die Bildebene des Hintergrundes bleiben die Figuren trotzdem nur als vor der Architektur erlebbar.

⁵¹ Vgl. zur Verbindung von Jaques Daret, Robert Campin/Meister von Flémalle die Ausführungen von Stephan Kemperdick in AUSSTELLUNGSKATALOG, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, 2008/2009, S. 53–73.

3.2.3 Marientod

Die oftmaligen Hinweise auf die Betonung des Inhalts bei der Komposition mögen zwar zuweilen als Wiederholung erscheinen, doch läßt sich gerade am Beispiel der zuletzt zu besprechenden Tafel, des Marientodes, die Wichtigkeit und der Grund der häufigen Betonung dieses Sachverhaltes deutlich machen. Für dieses Bildthema wird in der Literatur seit den 1970er Jahren, insbesondere für den deutschen Kunstraum, immer wieder auf die Affinität zum mittelalterlichen Theater und dessen Dramaturgie hingewiesen. Das effiziente Instrumentarium des Malers ist neben der Typencharakterisierung die Bildkomposition, deren Aufbau einer dem Theater durchaus vergleichbare Dramaturgie und Regie folgt. Dabei wird nicht nur die erzählte Handlung in gemalte Aktion umgesetzt, also gleichsam wie auf einer Bühne inszeniert, sondern darüber hinaus zugleich auch eine ganz bestimmte Bildwirkung auf den Betrachter mit eingeplant: Der Maler bedient sich dabei jener kommunikativer Mittel, wie sie auch für die Beziehung zwischen einer von Schauspielern getragenen szenischen Aufführung und ihrem Publikum grundlegend sind.

Der Sterzinger Marientod folgt dem im 15. Jahrhundert vor allem in Deutschland und in den Niederlanden charakteristischen Bildtypus, bei dem Maria nicht mehr als Sterbende oder schon Tote auf dem Bett liegend gezeigt wird, sondern vergleichbar jedem normal Sterblichen zugedeckt in einem Bett einer bürgerlichen Stube stirbt. In einem Innenraum, der im Hintergrund mit zwei Fenstern geöffnet wird, liegt die tote Maria in einem Kastenbett mit Vorhang. Die Apostel umstehen trauernd das Bett oder vollziehen die Exequien. Zwischen den Fenstern erscheint Christus in einer Wolkengloriole und nimmt die Seele Marias entgegen. Vor dem Bett steht eine Holzbank, im Hintergrund sieht man durch Fenstergitter auf eine grüne Vegetation und darüber auf den Goldgrund⁵².

Abb. 43

Johannes, von allen Aposteln am meisten mit Maria verbunden, kommt auch im Sterzinger Altarprogramm eine Sonderstellung in der Darstellungsikonographie zu. Ursprünglich war er für würdig befunden worden, bei der Grabtragung Marias den Palmzweig zu tragen, der Maria als Todesankündigung von Gabriel aus dem Paradies überbracht wurde⁵³. Dieser Palmzweig kommt in der Ikonographie des Marientodes

⁵² Die neu gefundene Bildform, die Maria als Sterbende oder Tote wirklich im Bett liegend zeigt, steht im Einklang mit den geforderten künstlerischen Prinzipien der Zeit und der inhaltlichen Akzentsetzung hinsichtlich Realismus und Verweltlichung der Darstellung. Das Himmelbett in der bürgerlichen Wohnstube, die mit den Exequien beschäftigten Apostel und die wie eine reale Tote im Bett liegende Maria sind abgewandelte überlieferte Bildelemente in neuer Konzeption, wie sie nahezu austauschbar in allen Marientodbildern vor und nach der Jahrhundertmitte zu finden sind. In der Liegestatt Mariens und in der die Marienseele aufnehmenden Halbfigur Christi sind noch am ehesten Bildschöpfungen aus der mystischen Frömmigkeit zu erkennen. Das in diesem Kontext oft dargestellte Himmelbett übernimmt subtil in dieser bürgerlichen Umwelt die Funktion eines Baldachins, der die Tote abgrenzt und überhöht. Vgl. SCHILLER, Ikonographie 4,2, 1980, S. 83–92; LCI, 1972, Bd. 4, Sp. 333–338.

⁵³ Nach dem Text des Bischof Melito von Sardes soll Maria, die im Hause des Johannes in Jerusalem

in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nur noch selten vor⁵⁴. Auf den bildlichen Darstellungen wird nun immer häufiger das Überreichen der Sterbekerze hervorgehoben. Doch auch diesen Bestattungsritus modifiziert der Sterzinger Meister: Bei ihm hält der weinende Johannes der toten Maria einen blühenden Kirschzweig entgegen⁵⁵. Der blühende Kirschzweig ist keinesfalls als genuin christliches Bildzeichen anzusehen. Die Wurzeln seiner Herkunft sind wahrscheinlich im Volksbrauchtum bzw. in der Legenden- und Sagenwelt zu suchen. Seine zentrale Positionierung im Kontext der Exequien läßt hier eine Umdeutung im christlichen Sinne vermuten⁵⁶. Den Kirschzweig sollte Johannes bei Marias Begräbnis als Zeichen, das über den Tod hinausführt, ihrem Leichnam vorantragen⁵⁷. In der Sterzinger Ikonographie übernimmt der blühende Kirschzweig anstelle des Palmzweiges die Funktion der Todesankündigung, Palmzweig und Kirschzweig stehen für dieselbe Aussage.

Diese Eigenwilligkeit in der Sterzinger Ikonographie, weder zeitlich davor noch danach konnte ein zweites Mal das Motiv des blühenden Kirschzweigs in einer Marientoddarstellung gefunden werden, verrät wieder deutlich die Ausrichtung der Bildregie, den Inhalt mit außergewöhnlichen Motiven auszuschnücken. Sensibilität in der Interpretation des Themas zeigte schon die Bildkomposition des Ölberges, bei der die Einsamkeit Christi mittels kreisförmiger Kompositionslinien hervorgehoben wird. Oder etwa in der Anbetung des Kindes, bei der das anekdotische Detail der Josefshosen die Armut von Eltern und Kind betont. Im Marientod wieder konnte der

lebte sich nach Christus geseht haben Ein Engel überbringt ihr die Sterbegewänder und einen Palmzweig aus dem Paradies, den sie bei ihrer Bestattung vor der Bahre hertragen lassen soll. Vgl. dazu HOLZHERR, *Marientod*, 1971, S. 4–5.

⁵⁴ SCHILLER, *Ikonographie* 4,2, 1980, S. 136.

⁵⁵ Die Pflanze ist eindeutig aufgrund ihrer botanischen Merkmale als Kirschblüte zu identifizieren. Ihre gezähnten Blätter sowie die meist in vierzähligen Scheindolden angeordneten Blütenstände und die typischen „Stipeln“ sprechen für diese Art. Bemerkenswert ist bei dieser Darstellung die gemeinsame Ausbildung von Blättern und Blüten am selben Zweig, da die Laubblätter bei der Kirsche normalerweise erst nach dem Ende der Blütezeit voll ausgeprägt sind (P. Zolda, pers. Mitteilung bestimmt nach ADLER, *Exkursionsflora Österreich*, 1994, 1180pp.). Diese Form der veredelten Kirsche (fossile und prähistorische Funde beweisen die Kirsche als in Mitteleuropa heimisch) kam erst durch die Römer nach Deutschland. Vgl. BÄCHTOLD-STÄUBLI, *Handwörterbuch deutscher Aberglaube*, 1986, Sp. 1425.

⁵⁶ Laut den apokryphen Schriften wurde Maria mit der Überbringung des Palmzweiges aus dem Paradies ihr naher Tod angekündigt. Im Mittelalter stand am Anfang des Sterbens immer die Vorahnung. Der Tod kam nie, ohne sich zuvor angekündigt zu haben. Der mittelalterliche Mensch weiß, daß sein Ende nahe ist. Vgl. ARIÈS, *Tod*, 1984, S. 102.

⁵⁷ SCHILLER, *Ikonographie* 4,2, 1980, S. 83–92 ; LCI, 1972, Bd. 4, Sp. 333–338 und HOLZHERR, *Marientod*, 1971, S. 4–5.. Der Kirschzweig im Kontext des Marientodes war in keiner bildlichen Umsetzung Teil der Darstellungskonographie. Eine Zusammenführung mit christlichen Textquellen war ebenfalls nicht möglich. Die Durchsicht der ikonographischen Datenbank des Institutes für Realienkunde in Krems (Mitteilung Elisabeth Vavra) und die Anfrage beim Institut für Österreichische Rechtsgeschichte (Gernot Kocher) in Graz unter Bezugnahme auf KOCHER, *Ikonographie*, 1992 erbrachte ebensowenig Hinweise wie die mittelalterlichen Textquellen. Vgl. dazu auch SALZER, *Sinnbilder*, 1893 unter Einbeziehung der patristischen Literatur und BRIEF HIERONYMUS, 1996.

mittelalterliche Mensch für sein eigenes Sterben Trost finden. Aber nur zwei Altartafeln im deutschen Kunstraum zeigen die Anwendung alten Brauchtums, bei dem böse Geister gebannt werden sollen bzw. Geldspenden für die Beerdigung angesprochen werden: der Dortmunder Marientod des Konrad von Soest und eine Marientodtafel in Karlsruhe.

Die unmittelbarste ikonographische Verbindung zu Sterzing hat die Marientoddarstellung von Karlsruhe, die von der Forschung dem Meister der Sterzinger Altarflügel zugeschrieben und deren künstlerische Herkunft nach Süddeutschland lokalisiert wird⁵⁸. Der Bezug zu Sterzing liegt aber nicht in den traditionellen Bildelementen, wie etwa der im Bett liegenden Maria mit gekreuzter Handhaltung oder den mit den Sterberiten betrauten Aposteln⁵⁹, sondern in der ungewöhnlichen Einbindung eines blühenden Zweiges in das Sterberitual beim *transitus Mariae*⁶⁰. Beim Karlsruher Marientod hält Johannes Maria einen blühenden „Myrtenzweig“ entgegen⁶¹. In Analogie zum Sterzinger Kirschzweig übernimmt er hier die Funktion, mit einer sinnbildlich-liturgischen Handlung in den Exequien böse Geister zu bannen und die Seele der Gnade Christi anzuempfehlen⁶². Obwohl sich in der Literatur explizit keine

Abb. 44

⁵⁸ Zu Werken des Sterzinger Meisters: Laut mündlicher Mitteilung Södings wird in seiner Habilitationsschrift auch auf das Œuvre des Sterzinger Meisters eingegangen. In SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 44 weist er lediglich darauf hin, daß die anderen Bilder, die diesem Maler zugeschrieben werden, einer „strengen Revision“ bedürfen. Vgl. auch Sammlungskatalog Karlsruhe, AUSSTELLUNGSKATALOG, Christus und Maria, 1992, S. 148–152 und GERSTENBERG, Multscher, 1928, S. 210–216.

⁵⁹ Motivische Parallelen wie Petrus, als Priester gekleidet mit Aspergill, die Apostel, die den Weihrauch anblasen, die Totengebete lesen und das Sterbekreuz tragen, stehen für die austauschbaren, traditionellen Bildelemente aus der Ikonographie des Marientodes.

⁶⁰ Auf die stilistischen Kongruenzen bzw. Divergenzen wird in einem anderen Kapitel dieser Arbeit eingegangen. Zu dem Motiv eines Zweiges beim Marientod vgl. auch STRIEDER, Tafelmalerei in Nürnberg, 1993, S. 51, Abb. 55.

⁶¹ Auch die Myrte ist auf dem Karlsruher Marientod eindeutig botanisch bestimmbar. Außer Zweifel sind ihre Merkmale, wie die ganzrandigen gegenständigen Blätter und die einzelnen fünfzähligen Blüten in den Blattachsen, erkennbar. Die Heimat der Myrte sind die Mittelmeerländer und Vorderasien. Vgl. SCHÖNFELDER, Mittelmeerflora, 1999, Stichwort Myrte. In Deutschland wurde die „*Myrtus communis*“ erst ziemlich spät bekannt. Der „Mirtelbaum“ der hl. Hildegard (12. Jh.) und Konrad v. Megenbergs (14. Jh.) ist die Sumpfmyrte oder Gagelstrauch. Vgl. BÄCHTOLD-STÄUBLI, Handwörterbuch deutscher Aberglaube, 1986, Bd. 6, Sp. 714.

⁶² Vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Christus und Maria, 1992, S. 151 und BÄCHTOLD-STÄUBLI, Handwörterbuch deutscher Aberglaube, 1986, Bd. 6, Sp. 716. Im deutschen Volksglauben wurde die Myrte auch als ein Symbol der Reinheit verstanden und ist ab dem 16. Jahrhundert in Deutschland als Brautpflanze nachzuweisen. Grundsätzlich besteht bei der Myrte wie bei der Kirschblüte die Möglichkeit verschiedener Interpretationen. Im Brauchtum findet die Myrte verstärkt als Tugend- bzw. Jungfräulichkeitssymbol Verwendung. Vgl. dazu BÄCHTOLD-STÄUBLI, Handwörterbuch deutscher Aberglaube, 1986, Bd. 6, Sp. 714–717, wo, ähnlich wie bei der Kirsche, ihre verschiedenen Interpretationen im Volksglauben aufgelistet werden. Wichtig in unserem Zusammenhang ist, daß sie seit altersher immer auch als Gräberpflanze Verwendung findet. Außerdem war es Brauch, neben einer aufgebahrten Leiche ein Weihwassergefäß mit einem Myrtensträußchen aufzustellen, mit dem die Besucher den Leichnam besprengen. Eine Doppeldeutigkeit in der Interpretation scheidet hier aber durch den eindeutigen Bezug zu einem realistischen Sterben und der ausdrücklichen

Abb. 45

Quellen finden, die von einer Einbindung eines blühenden Zweiges in die Exequien berichten, so zeigen die Forschungen der Volkskunde anhand des Marientodes vom Dortmunder Altar des Konrad von Soest, daß bei den Sterberiten verschiedentlich noch die Anwendung alten Brauchtums üblich war. Dort halten Maria und Johannes die Sterbekerze gemeinsam in Händen. Eigenartig und bisher nur ganz vereinzelt nachzuweisen ist dabei die in die Kerze gedrückte Münze⁶³.

Abb. 46

In der Volkskunde von Westfalen und den Rheinlanden gibt es keinen Hinweis darauf, daß eine Sterbekerze mit eingedrückter Münze bei den Exequien sinnbildlich böse Geister bannen sollte. Der „Westfale“ Konrad von Soest übernimmt hier ein regional unbekanntes Motiv aus dem niederländischen Brauchtum, in dem der Gedanke der Münze als „gespendetes Geld für die Kosten der Beerdigung“ fest verankert ist. Aus dieser Tatsache schließt Kretzenbacher auch auf ein niederländisches Bildmotiv, und lokalisiert es mit „vlämisch-burgundisch“ nach Flandern und Burgund⁶⁴. In Deutschland kehrt die Sterbekerze mit der eingedrückten Münze nur in der westfälischen Kunst auf dem Blankenberg-Altar wieder, der mit Sicherheit unter dem Einfluß des Konrad von Soest entstanden ist⁶⁵. Dieses in Deutschland nicht beheimatete Bildmotiv steht für ein neues Element in der *ars memorativa* der künstlerischen Tradition des 15. Jahrhunderts, bei der Motive auch ohne heimatliche Verwurzelung in den Formenvorrat einer Werkstatt oder eines Künstlers einfließen und in die bildliche Darstellung eingebunden werden⁶⁶.

Einbindung in irdische Sterberiten aus. Das einzige mystische Element in dieser Todesdarstellung, nämlich Christus in der Wolkengloriole mit der als Kleinkind dargestellten Seele Mariens, ist ein traditonelles Bildelement im mittelalterlichen Marienod und verweist in keiner mir bekannten Darstellung des 15. Jahrhunderts als ein Element außerhalb der irdischen Sphäre auf eine mystische Ausdeutung hin. Vgl. dazu LCI, 1972, Bd. 1, Sp. 324–326, im besonderen Christus und die Seele Sp. 325.

⁶³ Vgl. dazu KRETZENBACHER, Sterbekerze, 1999 mit den Hinweisen in Anm. 45 und 46 auf die weiterführende Literatur und S. 27. Neueste Forschungen der Volkskunde sehen darin ein Beibehalten des mittelalterlichen Brauches einer „getarnten oder verbrämten Geldspende“, der gemeinsam mit der angezündeten Kerze als Element des katholischen Ritus der *commendatio animae* gilt. Eine bulgarische Vorstellung, der zufolge man dem Sterbenden eine Wachskerze in die Hände gibt, in deren Mitte ein Silber-Geldstück eingedrückt ist, damit der Tote auf seinem Weg ins Jenseits von den Teufeln unbehelligt bleibe, und die vergleichsweise wie die Kirschzweige als Apotropäon zu verstehen ist, konnte von ihm nicht nachgewiesen werden.

⁶⁴ KRETZENBACHER, Sterbekerze, 1999, S. 28. Der Autor schließt auf Grund des niederländischen Brauchtums auf ein „vlämisch-burgundisches“ Motiv. Mit dieser Argumentation verlegt er die Herkunft explizit in die südlichen Niederlande und das Burgund des 15. Jahrhunderts. Eine genaue Lokalisierung legt er aber nicht vor.

⁶⁵ Dieser Altar befindet sich heute im Westfälischen Landesmuseum in Münster. Vgl. PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990, S. 56–69.

⁶⁶ Bei der stilkritischen Betrachtung des Werkes eines Künstlers vermittelt uns die Art der Weitergabe das an die Atelieregemeinschaft gebundene Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler bzw. die Affinität Meister und Lehrling und zeigt unter Umständen jene Bildkomponenten auf, die aus einer individuellen Erinnerung des Künstlers an ein Vorbild stammen. Auf die *ars memorativa* als fixer Bestandteil im Formenvorrat eines Künstlers und die daraus resultierenden Probleme in der Argumentation wird im stilkritischen Kapitel dieser Arbeit nochmals eingegangen.

Die Ausführungen Kretzenbachers stützen daher die Vermutung, auch im blühenden Zweig der Sterzinger Marientodtafel einen regionalen Volksbrauch zu vermuten, den Künstler oder auch Auftraggeber kannten, und der dem Gläubigen den Marientod hinsichtlich der Verbindung zum eigenen Sterben realistisch vor Augen führen sollte. Seine Vergegenwärtigung erleichterte es ihm, sich mit dem dargestellten Inhalt, dem Tod, zu identifizieren⁶⁷. Motivische Übernahmen für die Darstellung konnten aus unterschiedlichen Regionen und Glaubensschichten geschöpft werden. Doch sieht die Forschung verstärkt in den geistlichen Volksschauspielen der Zeit Anregungen, da der Betrachter in Spiel und Bild den Glaubensinhalt in expressiver, pointierter Form in seiner eigenen Umwelt erlebt, wodurch das Geschehen an Überzeugungskraft gewinnt⁶⁸. Überbringer der inhaltlichen Botschaft ist in der Sterzinger Tafel einmal mehr die Fläche-/Raumverschränkung. Zum einen betont die Rahmung, bestehend aus den Vorhängen des Baldachinbettes, der Holzbank und den Aposteln, die im Bett aufgebahrte Maria in der Bildmitte. Zum anderen wird die isolierte Halbfigur Christi mit der Seele Marias am höchsten Platz in der oberen Bildhälfte als zweites inhaltliches Zentrum hervorgehoben. Als linke äußere Bildgrenze fungiert ein Teil des Bettrahmens mit zurückgeschlagenem Vorhang. Der rechte Bildrand läßt eine schmale Holzverkleidung oder Tür vermuten, an die der seitliche Brokatvorhang anschließt. Der mit Stoff überzogene Bettabschluß ist zugleich die obere Bildgrenze, die den Aktionsraum für die Personen des Marientodes markiert. Am unteren Bildrand verläuft ein schmaler Bodenstreifen des Innenraumes.

Die innere Bildrahmung mit der Bettvorhang aus Brokatstoff, die mit den äußeren Bildgrenzen zusammenfällt, bindet die räumliche Komposition gemeinsam mit horizontal unterteilten Abschlußstreifen der oberen Bettrandung verstärkt in die Fläche zurück. Betont wird die Flächenrückbindung zusätzlich durch den wenig strukturierten Boden bzw. die Vorhang- und Wandelemente. Die flächige Ausrichtung korrigiert in der Hauptsache der untersichtig gezeigte Betthimmel, der schräg in den Raum hineinführt. Auch die in die Mauer eingeschnittenen Fensteröffnungen suggerieren Rauntiefe. Der schmale Abstand zwischen dem Zimmerhintergrund und dem Bett Marias wird von den Aposteln ausgefüllt, die allerdings mit ihrem an die Fläche

⁶⁷ Der vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert am häufigsten dargestellte Tod ist der der Heiligen Jungfrau. Das Sterben und der christliche Tod von Nicht-Heiligen sind anfänglich selten. Sie treten mit Darstellungen zeitlich später in Erscheinung und wurden anfangs dem Tod der Maria bzw. dem der Heiligen nachgebildet. Etwa seit dem 15. Jahrhundert wird das Thema häufiger auch im profanen Umfeld gezeigt. Die Inszenierung ist überall gleich: direkter Mittelpunkt ist der Sterbende auf dem oder im Bett in einem stets mit Menschen gefüllten Zimmer. Das Sterben ist in dieser Zeit ein öffentlicher Akt. Vgl. ARIÈS, *Tod*, 1984, S. 100–106. Durch die Einbindung von irdischen Exequien und regionalen Volksbräuchen in das Sterben Marias oder der Heiligen assoziierte der Gläubige die Darstellung mit seinem eigenen Sterben. Der tröstliche Heimgang der Gottesmutter konnte helfen, ihm die Angst vor dem Tod und dem Gericht Gottes zu nehmen.

⁶⁸ Vgl. dazu SCHILLER, *Ikonographie* 4,2, 1980, S. 133, die vor allem in der realistischen Darstellung der Aktionen der Apostel Zusammenhänge zum geistlichen Volksschauspiel sieht. Noch stärker betont HOLZHERR, *Marietod*, 1971, S. 30–33 und S. 98–100 den Ursprung der neuen Darstellungsform vor allem in Deutschland und den Niederlanden im geistlichen Theater.

gebundenen geschlossenen Umriß und einer an die Rückwandelemente gebundenen Positionierung wenig räumliche Präsenz zeigen. Am ehesten ist an der schräg in den Raum geführten Isokephalie der Köpfe bei der rechten Apostelgruppe von einem raumschaffenden Bildelement zu sprechen. Am unteren Bildrand schafft die bild-einwärts geführte sitzende bzw. kniende Haltung zweier Apostel auf einer Holzbank ein Pendant zum Raumangebot, das durch den untersichtigen Betthimmel in der oberen Bildhälfte suggeriert wird. Unterstützt wird die Einwärtsführung des Blickes im unteren Bildbereich durch die auslaufenden Gewandzipfel der Apostel links und rechts.

Die bilddominante Kompositionslinie im Innenraum der Sterzinger Marientodsze-ne, die im wesentlichen durch ein kastenförmiges Baldachinbett definiert wird, ist die sich dreiecksförmig aufbauende Blickbahn, die links vom sitzenden Apostel über den Kopf Marias und über Johannes bzw. rechts vom knienden Apostel über Pe-trus beginnend nach oben führt und in der oberen Bildhälfte die Spitze mit der Gloriole bildet. In dieser trägt Christus die Seele Marias im rechten Arm. Der nach rechts gesenkte Kopf Christi mit Blickrichtung zur toten Maria verbindet die bei-den inhaltlichen Schwerpunkte der Darstellung kompositorisch. Die Dominanz dieser Kompositionslinie wird durch Randelemente unterstützt, wie der schräg verlaufen-de Brokatvorhang und die betende Apostelfigur hinter dem Kopf Marias links bzw. auf der rechten Seite durch die kompakte Apostelgruppe mit ihrem geschlossenen Umriß. Verglichen mit den zuvor besprochenen Tafeln ist hier dem Flächenprinzip gegenüber dem Raum eindeutig stärker der Vorzug gegeben. Bestimmend für diese Wahrnehmung ist das bildparallele Bett mit Maria als inhaltliches Zentrum, das in einem kastenartigen räumlichen Ambiente einfach aufgeklappt und durch konti-nuierliche, ineinander übergehende Umrißlinien beim Kopf, beim Oberkörper und bei der Bettdecke oben bzw. mittels Leintuch, Bettdecke, Bettkante und Bank im unteren Bildbereich an die Fläche zurückgebunden wird. Erst nach der Anbringung der Tafel in einem erhöhten Altarverband legt der Blick des Betrachters jene räum-liche Distanz zurück, mit der ihm ein geschlossener Innenraum suggeriert wird. Das eigentliche Geschehen aber spielt trotz der klar artikulierten Räumlichkeit des Ka-stenbettes in einer reliefartigen Sehebene.

Die kompositorische Verzahnung von Bildhintergrund bzw. unterer Bildhälfte mit dem Geschehen in der Bildmitte unterstützt hier wie auch in allen anderen Tafeln eine flächige Farbgebung. Wenig strukturierte Rot-, Blau- und Grüntöne in Kom-bination mit Kompartimenten in großflächig aufgetragener weißer Farbe und die Verwendung von Brokatstoffen unterstützen das Flächenmuster. So hilft z. B. das kräftige Rot des Apostelgewandes in der linken unteren Ecke und rechts das Weiß im Gewand des rechten Apostels die untere Bildhälfte mit dem weißen Leintuch und der roten Bettdecke zusammenzuschließen. Die Wiederholung dieser Farbtöne in den Apostelfiguren hinter dem Bett Mariens und bei Christus in der oberen Bildhälfte verbindet auch die obere Hälfte farblich mit dem Bildzentrum. Das Grün des Vor-hangs und der Umhang von Petrus bzw. die gedeckten Farben in den Gewändern der

anderen Apostel vereinen letztlich auch den Bildhintergrund mit dem Geschehen in der Bildmitte.

Ein Vergleich mit dem Wurzacher Marientod aus der Multscherwerkstätte und der Karlsruher Marientodtafel, die dem Sterzinger Meister zugeschrieben wird, ist hier, nicht zuletzt auch für das anschließende stilistische Kapitel dieser Arbeit, von Interesse. Typenrepertoire und inhaltsspezifische Motive sind da wie dort im wesentlichen dieselben. Neben einer anderen Örtlichkeit wird aber auf dem Wurzacher Altar die Einbindung der Sterbekerze bzw. die Blumenvase mit den Schwertlilien und der Krug mit Maiglöckchen und Akelei variiert⁶⁹. Anders als in Sterzing ist hier auch Christus mit der Seele Marias in die irdische Gruppe der Apostel eingliedert. Vergleichbar zu Sterzing ist, wie Maria zugedeckt im und nicht auf dem Bett liegt⁷⁰. Auch der Bildaufbau weist trotz einer anderen Räumlichkeit durchaus Gemeinsamkeiten auf. Im Wurzacher Retabel ist die Örtlichkeit eine Mischung zwischen einem Kirchenraum und einer bürgerlichen Stube, in der das Kastenbett mit Vorhang fehlt und anstelle dessen ein normales Bett steht. Eine Doppelarkade schafft ein bildparalleles Rahmenmotiv, das mit den Vorhängen des Kastenbettes im Sterzinger Altar vergleichbar ist. Die Rundsäule mit der Basis in der vorderen Bildmitte und die Architekturelemente mit den abgetreppten Basen am rechten und linken Bildrand definieren die Raumbegrenzungen. Diese Architekturteile verweisen zunächst den Betrachter deutlich vor das Bild, bevor sein Blick zur eigentlichen Darstellung in der Bildmitte vordringen kann. Das Bildzentrum ist ein rechteckiger Hauptraum mit Flachdecke und ein daran anschließender polygonaler Anraum, den ein Vorhang von Hauptraum abtrennt. Auf einer aufgeklappten, relativ breiten Raumbühne teilt die Doppelarkade die Darstellung in zwei Hälften. Beide Teile übergreifend beansprucht das Bett mit einer leichten Schrägstellung von links nach rechts den meisten Platz. In der linken Bildhälfte gruppieren sich die mit den Exequien beschäftigten Apostel um das Bett herum. Die rechte Arkadenhälfte ist im Vergleich dazu bis auf den Oberkörper Marias im Bett, Christus mit ihrer Seele und zwei durch Säule und Bett überschrittene Apostelkörpern menschenleer.

Abb. 43

Abb. 47

Der Wurzacher Meister setzt die Schräge des Bettes als dynamisches Regiemittel ein, um die Blickbahn auf das Inhaltszentrum zu lenken. Die damit vorgegebene Kompositionslinie verläuft von links nach rechts, beginnend mit der dichten, sehr kompakten Figurengruppe der Apostel. In Körperhaltungen und Gesten lenken sie

⁶⁹ Vgl. BEHLING, *Pflanzen*, 1957, S. 37. Die Einbindung dreier verschiedener blühender Pflanzen in einer Vase und einem Krug, die aber nicht unmittelbar mit den Exequien der Apostel in Verbindung zu bringen sind, legt hier eine andere Interpretation der Blüten als in Sterzing nahe. Vgl. dazu LIPFFERT, *Symbol-Fibel*, 1964, S. 50, S. 54, S. 72 und SACHS, BADSTÜBER, NEUMANN, *Christliche Ikonographie in Stichworten*, 1988, S. 67–68.

⁷⁰ Vgl. HOLZHERR, *Marientod*, 1971, S. 8–17 und 23–25. Die Autorin sieht darin den entscheidenden Unterschied gegenüber französischen Marientodszenen. Interessant ist, daß beim Marientod in den Scheiben der Bessererkapelle, die immer wieder als Vorlagenmaterial der Multscherwerkstätte betont werden, Maria noch in der alten Tradition auf dem Bett liegend gezeigt ist.

den Blick des Betrachters auf das Inhaltszentrum Maria und Christus mit ihrer Seele. Das künstlerische Anliegen, den Blick zu Maria hinzuführen, zeigt sich besonders deutlich an der vornüber geneigten Apostelfigur hinter ihrem Haupt, deren aufgeschlagenes Buch zusätzlich ein Weitergleiten des Blickes behindert. Eine den Inhalt betonende Blickachse vom Tod Mariens zur Übernahme der Seele durch Christus, die sich in Sterzing als kompositionsbestimmend erweist, läßt sich im Wurzacher Altar, bedingt durch einen Links-/Rechtsausgleich in der Bildregie, nicht feststellen. Der räumlichen, farblichen und flächenhaften Verbindung in der Sterzinger Bildkomposition zu einem einheitlichen Aktionsraum steht im Wurzacher Altar ein additives Aneinanderfügen zweier Raumkompartimente gegenüber. Da der rückwärtige Teil des Raumes nur an den äußeren Bildgrenzen mit der Szene in der Mitte verbunden ist, erlebt der Betrachter im Wurzacher Altar die bildliche Umsetzung des Marien-todes auch viel weniger als homogenes Ganzes als in Sterzing.

Abb. 44

In der Darstellung des Karlsruher Marien-todes fehlt außer dem Bett und einer davor stehenden Bank jegliche Raumangabe. Im Unterschied zum Sterzinger und Wur-zacher Altar konstituieren hier ausschließlich das Bett und die herum gruppierten Apostel, die vereinzelt mit der Kopfbedeckung noch an burgundische Figuren er-innern, die Bilderzählung vor einem punzierten Goldhintergrund. Mangels Angabe von Architektur schaffen hier allein die Körperhaltungen und -drehungen bzw. auch die Gesten der Apostel Blickbahnen zum Inhaltszentrum der Bilderzählung. Links rahmen die unten sitzende, rot gekleidete Apostelfigur gemeinsam mit dem rot ge-wandeten Johannes im oberen Bildteil das auf zwei aufgetürmten Pölstern ruhende Haupt Marias. Anders als in Sterzing hat Maria in Karlsruhe die Augen nicht ge-schlossen. Der Maler zeigt sie mit gebrochenem Blick. Die Rückenlinie der vornüber geneigten Lesefigur auf der Fußbank, der Betgestus eines am Kopfende des Bettes stehenden Apostels und die Haltung von Johannes lenken in ihrer flächig-roten Bild-wirkung verstärkt den Blick auf Maria. Jesus mit Marias Seele im rechten Arm ist das kompositorische Verbindungsglied zwischen linker und rechter Apostelgruppe. Die Anordnung beider Apostelgruppen ist aufgelockerter als etwa auf der Sterzinger Altartafel. Die auf gleicher Höhe befindlichen Figuren, die in unterschiedliche Richtungen gedreht sind, haben in der gelockerten Anordnung entlang der oberen Längsseite des Bettes scheinbar größere Bewegungsfreiheit. Das nützen am augen-scheinlichsten der Weihrauchbläser, dessen vom eigentlichen Bildzentrum Maria nach rechts weggedrehter Körper gemeinsam mit dem kerzenhaltenden Apostel in der un-teren Bildhälfte den rechten Bildrand bildet. Zugleich tragen beide Figuren dazu bei, daß der Blick um das Bett herumgeführt wird. Die Haltung des mit einem weißen Umhang bekleideten, trauernden Apostels in der unteren Bildhälfte ist das letzte Motiv in der Blickbahn mit der Aufgabe, auch ohne rahmende Architektur die Szene als geschlossene Einheit zu erleben. Die Geschlossenheit in der Komposition unterstützen die Aktionen von Petrus und Johannes in der Bildmitte, die mit ihren Tätigkeiten den Linienfluß der Blickbahn aufnehmen und damit helfen, ein Ausein-anderfallen zwischen linker und rechter Apostelgruppe zu verhindern. Gleichzeitig

rahmen sie die Gestalt Christi mit der Seele Marias auf dem Arm.

Raumgefühl im Bildaufbau ohne eigentliche Raumarchitektur will der Karlsruher Maler mit Hilfe der Körperhaltung und Kopfdrehung der Figuren suggerieren. Aber ebenso wie in Sterzing, wo ausgreifende Bewegungen der Apostel durch Gewandteile hinterfangen werden und die Umriss in ihrer Geschlossenheit die Rückbindung an die Fläche betonen, bleiben auch die Figuren der Karlsruher Tafel dem Flächenprinzip verhaftet. Hier werden Körperdrehungen und über den Umriß hinausgreifende Gesten bildparallel geführt, sodaß trotz einer „lockeren Figurenaufteilung“ wenig Raumempfinden aufkommt. Die tröstliche Verbindung zwischen Maria und Christus betont hier keine Dreieckskomposition: Die „dramatische“ Thematisierung einer Tröstung für den Gläubigen, bei der Christus sich der Seele einer eben Verstorbenen annimmt, geht in dieser Bildkomposition durch eine Auflockerung der Apostelgruppe rund um das Bett etwas verloren. Erst im Zusammenspiel der großflächig aufgetragenen korrespondierenden Farben in den drei unterschiedlichen Raumebenen der Darstellung rückt die Aufgabe des Flächenmusters, den tatsächlichen Bildmittelpunkt Maria zu betonen, wieder in den Vordergrund⁷¹.

Die Frage, ob Wesensmerkmale für die Gestaltungsprinzipien und Motivgeschichte in allen acht Tafeln des Altars zu erkennen sind, läßt sich am Ende dieses Kapitels nicht nur bejahen, sondern darüber hinaus gehend werden beide in der Diskussion im Schlußkapitel, so viel sei vorweggenommen, wichtige Hinweise zur künstlerischen Verbindung des Sterzinger Meisters nach Westfalen bringen. Charakteristisch ist zunächst, daß Raum durch Verweben der Flächenwerte gewonnen wird und diese Verzahnung dem Hervorheben des Bildgeschehens dient. Gut zu erkennen wird dieses Gestaltungsprinzip, wenn etwa die Zusammenführung der vorderen Bildbühne mit dem Hintergrund zu ambitionierten Raumfortsetzungen über eine große Bildfläche hinweg führt. Geburts- und Epiphanieszene zeigen dieses Zusammenspiel von Architektur, Personen und Landschaftsausblick besonders deutlich. Das zweite wichtige Merkmal ist die Raumerweiterung und eine Dynamisierung des Raumgehäuses. Das dynamische Element in seinen Räumen bereitet der Sterzinger Meister mit dem schnelleren Fluchten der perspektivisch verkürzten Linien vor, die schon sehr früh am unteren Bildrand ihren Ausgang nehmen. Mit der Wegnahme einer Seitenwand, der Verfolgbarkeit der Wände und der Ordnungsfunktion des Fußbodens wird den Personen in schräg einsichtigen Raumgehäusen ein großzügiges Platzangebot zur Verfügung gestellt. All das sind grundlegende Gestaltungselemente in den Sterzinger Malereien und nicht nur Gemeinsamkeiten, die für eine Verbindung zum Meister von Schöppingen oder zu Johann Koerbecke sprechen. Aber abgesehen von einer westfälischen Verwandtschaft stehen die gemalten Szenen für eine Neuerung im 15. Jahrhundert, bei der eine „gemalte Andachtserzählung“ dem Betrachter auf einem

⁷¹ Wie wichtig dem Künstler der Kompositionszusammenhalt ist zeigen etwa auch die Ornamentstreifen der roten Bettdecke, die als Motive ganz im Dienst eines flächenbezogenen Bildmusters die untere Hälfte(Raumebene) mit der obersten (Raumebene) zusammenführen.

Kultbild präsentiert wird, bei dem der Blick durch die verschiedenen Raumschichten gleitet, ohne die Statuarik eines Andachtsbildes zu zerstören.

Kapitel 4

Zur Verbindung von bildender Kunst und Passionsaufführung am Beispiel der Sterzinger Altartafeln¹

4.1 Bildkunst und Theater im Mittelalter

Seitdem man vor rund hundert Jahren eine direkte Übernahme bildlicher Szenen aus dem Schauspiel in die Bildwerke des späten Mittelalters postuliert hat, wird diese These, trotz etlicher Gegenstimmen, immer wieder bis in die neuere Forschung übernommen². Auch einer Umkehrung der Annahme einer engen Verbindung von

¹ Für fachspezifische Hinweise zur Geschichte und Methodologie der Theaterwissenschaft sowie für das Überlassen von Fachliteratur bin ich dem Bibliothekar des Österreichischen Theatermuseums, Othmar Barnert, zu Dank verpflichtet.

² Seitdem Émile Mâle (MÂLE, *Renouveau*, 1904 und MÂLE, *L'Art religieux*, 1908) den Gedanken des Zusammenhanges von Theater und bildender Kunst konsequent zu Ende dachte und über einen ikonographischen Standpunkt hinausgehend auch auf das Stilistische einging, greifen in der Folge immer mehr Autoren seine Gedanken zum Einfluß des Theaters in der bildenden Kunst, insbesondere bei der Verwendung von zahllosen Einzelmotiven, auf. Vgl. zur Verbindung von Theater und bildender Kunst für den deutschsprachigen Raum TSCHUSCHNER, *Passionsbühne*, 1904/1905. In den 50er Jahren wird die gegenteilige Position in der Diskussion über den Zusammenhang von Theaterkunst und bildender Kunst vor allem von Ernst Grube vertreten, der auf der Basis einer verstärkt quellenkritischen Argumentation apodiktisch für eine strikte Trennung von theater- und kunstwissenschaftlichen Ansätzen plädiert: „Die geistlichen Spiele sind eine zeitlich spätere Parallelerscheinung zu dieser Entwicklung der Bildkunst. An eine Beeinflussung der Bildkunst durch die Mysterienspiele kann nicht gedacht werden“. Vgl. GRUBE, *Theater*, 1957, S. 24–38. Dieser Schlußfolgerung können wir heute in ihrer Ausschließlichkeit nur mehr begrenzt folgen. So postuliert Heinz Kindermann in seiner breit angelegten „Theatergeschichte Europas“ im Abschnitt über das

Bildkunst und Schauspiel liegen die sinnlichen Attraktionen und theatralischen Momente der kirchlichen Liturgie im Hoch- und Spätmittelalter zugrunde. Nicht nur zum Dreikönigsfest und für die Feiern Christi und Mariae Himmelfahrt, sondern auch in der Palmsonntags-, Karfreitags- oder Osterliturgie wurden schon sehr früh biblische Ereignisse in szenischen Aufführungen und lebenden Bildern nachgestellt bzw. waren Theaterszenen und geistliche Spiele Bestandteil der Festtagsliturgie. Im Spätmittelalter, in dem sich die Mystik mit der Passionsfrömmigkeit verband, war dann die liturgische Praxis der Heilsgeschichte ganz auf die „Schauf Frömmigkeit“ der Gläubigen ausgerichtet³.

Für die Malereien des Sterzinger Altares sind Überlegungen dieser Art insofern von Bedeutung, als sie durch literatur- und theaterhistorische Quellen aus dem dortigen Spielarchiv⁴, durch die lange lokale Spieltradition und den bei den Aufführungen betriebenen Aufwand ebenso wie durch Geschichtsquellen untermauert werden können⁵. Eine Wechselwirkung von Bildkunst und Schauspiel für Sterzing legen auch die einzelnen Szenen auf den Altartafeln nahe, die mit ihrer Komposition über ein reines Andachtsbild hinausgehen⁶. Die Bilderzählung regt nicht nur zur Kontemplation und zur Identifizierung des Gläubigen mit Christus oder Maria an, eine eng textorientierte Bildregie spielt darüber hinaus dem Betrachter das historische Geschehen in einem an Kulissen erinnernden Szenarium vor⁷.

mittelalterliche Theater eindeutige Zusammenhänge zwischen Theater und bildender Kunst in vielen Ländern Europas. Vgl. dazu KINDERMANN, Theatergeschichte, Bd. 1, 1957. In KINDERMANN, Theaterpublikum, 1980 wird noch einmal europaweit diese enge Verbindung hervorgehoben. Eine vergleichbare Auffassung vertraten bereits ROHDE, Passionsbild, 1926 und BORCHERDT, Theater, 1935.

³ Vgl. Angenendt Arnold, AUSSTELLUNGSKATALOG, Circa 1500, 2000, in: Frömmigkeit im Spätmittelalter, S. 231–236.

⁴ Zum Sterzinger Spielarchiv vgl. das Vorwort zur Textedition der geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs von LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 1, 2. verb. Aufl. 1986 und die Beiträge in SILLER, Sterzinger Osterspiele, 1994.

⁵ Vgl. dazu FISCHNALER, Sterzing, 1925, DÖRRER, Volksschauspiel, 1929, DÖRRER, Volkskultur, 1965 und die Geschichtsquellen in SCHADELBAUER, Sterzing, 1962, S. 47–48, wo auch auf die den Multscher Altar betreffenden Quellenzitate bei BOSSERT, Hochaltar, 1914 hingewiesen wird.

⁶ Zur Veränderung von Gestalt und Funktion des Andachtsbildes vgl. etwa die Ausführungen in SUCKALE, Süddeutsche Tafelbilder, 1990, S. 15–17.

⁷ Vgl. BÜTTNER, Imitatio Pietatis, 1976, S. 2. Die expliziten Literaturhinweise in HOLZHERR, Marientod, 1971 auf eine enge Verbindung zum mittelalterlichen Theater bei der Darstellung des Marientodes war nicht zuletzt der Anlaß, auch für die anderen Szenen einen diesbezüglichen Zusammenhang zu vermuten. Abgesehen von der in der Forschung betonten Affinität zum Theater verstärken bei der Sterzinger Darstellung des Marientodes vor allem die Vorhänge des Baldachinbettes für den Betrachter den Bühnencharakter. Siehe auch Dürers Holzschnitt des Marientodes. Ohne diese Berücksichtigung einer theatralischen Funktion stehen Vorhänge in der Kunst einmal für den devotional-mystischen Charakter oder für die Offenbarung des göttlichen Mysteriums für den Andächtigen: Sie öffnen das Jenseits zum Diesseits. Pagane und christliche Themen, die um Auferstehung, Neubeginn des Lebens kreisen, schmücken sich mit Vorhängen. Vgl. EBERLEIN, Vorhang, 1982, S. 46–47. Seine Untersuchungen erstrecken sich zwar nur bis zum Anfang des 14. Jahrhunderts, doch beweisen auch noch Darstellungen in der zweiten Jahrhunderthälfte, wie z. B.

Die Spuren einer Verbindung bildender Künstler zu mittelalterlichen Theateraufführungen sind in einer Vielzahl kleiner unscheinbarer Einzelnennungen, Aktennotizen bzw. Rechnungsbelege verfolgbar. Diese Hinweise stammen größtenteils aus der kunsthistorischen Literatur⁸. Erste Nachrichten über bildende Künstler, die mit dem Schauspiel der Zeit in Verbindung stehen, gibt es ab der Mitte des 14. Jahrhunderts. Bürgerliche Maler scheinen in den Quellen hier erstmalig namentlich als Regisseure und Bühnenbildner auf. Das gilt sowohl für das Volksschauspiel als auch für das bürgerliche und höfische Theater. Aber erst im 15. Jahrhundert werden kunsthistorisch bedeutende Maler wie Jean Fouquet in Tours und Caspar Isenmann in Kolmar mit Arbeiten bei einem Mysterienspiel bzw. Fronleichnamsspiel in Rechnungsbelegen erwähnt⁹. Das Wesen eines angenommenen Nahverhältnisses zwischen bildnerischer und szenischer Darstellung liegt ja nicht, wie bereits erwähnt, ausschließlich in den ikonographischen Gemeinsamkeiten, sondern ist vielmehr auch auf praktische Überlegungen zurückzuführen: Aufgrund der permanenten Auseinandersetzung mit den biblischen Ereignissen, z. B. in der Anfertigung von Altarbildern oder in der Bemalung von kirchlichen Gebäuden, verfügten die Maler über ein adäquates Hintergrundwissen. Auch die dafür nötigen handwerklichen Fähigkeiten für die Herstellung der im Spiel erforderlichen Requisiten brachten sie dadurch mit. Die Überlegung, daß Maler das auf der Bühne reproduzierten, was ihnen aus ihren eigenen Bildern am besten bekannt war, ist dabei äußerst verlockend, aber leider für das 15. Jahrhundert nur selten nachweisbar. Erst im 16. Jahrhundert finden sich vermehrt Hinweise auf „Maler-Regisseure“, bei denen der Maler nicht nur als Handwerker tätig war, sondern auch als Spielleiter fungierte¹⁰. Weiterführend in der Fragestellung nach ei-

bei der Berliner Anbetung der Hirten von Hugo van der Goes, daß diese Tradition in der bildenden Kunst gepflegt wurde. Vgl. zu diesem Thema auch die von Kindermann postulierte Verbindung zum Theater beim Gemälde „Die sieben Freuden Mariae“ von Hans Memling, heute in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, in KINDERMANN, Theatergeschichte, Bd. 1, 1957, S. 377.

⁸ Eine umfassende theaterhistorische Aufarbeitung der Quellen fehlt bis dato und ist nur in Einzelfällen Gegenstand der Forschung. Vgl. dazu SCHMIDT, Maler-Regisseure, 1958, S. 57.

⁹ Vgl. SCHMIDT, Maler-Regisseure, 1958, S. 58–78 und PCHAT, Theater und bildende Kunst, 1990, S. 41–49. In Wien war der Bildschnitzer Wilhelm Rollinger von 1486–1519 Leiter der Passionsspiele von St. Stephan. Vgl. dazu UNTERER-BUDISCHOWSKY, Geistliches Schauspiel und bildende Kunst, 1980, S. 5.

¹⁰ Vgl. dazu ROHDE, Passionsbild, 1926, S. 7–10, BORCHERDT, Theater, 1935, S. 28 und SCHMIDT, Maler-Regisseure, 1958. Zu den Ausnahmen gehören für Tirol die Passionsaufführungen, bei denen die Mitwirkung des Malers Virgil Raber bezeugt ist, der 1511 auch die Aufführung von Hall leitet. Raber ist als Spielförderer und Spielleiter, Ausstattungskünstler und Schauspieler in Sterzing, Klausen, Bozen, Cavalese und Triest nachgewiesen. Seine Leistung liegt aber vor allem im Sammeln von Spieltexten. Sein Interesse an den Spielen bestätigen neben seinen eigenen Notizen die Bozner und Sterzinger Raitungen. Belege für seine Tätigkeit begegnen auch in Zusätzen und Korrekturen zu den Texten in seinen geistlichen Handschriften, aber auch in anderen Spielen, an deren Aufführung er maßgeblich beteiligt war. Überliefert ist von Raber auch ein Bühnenplan für das Eröffnungsspiel zur siebentägigen Bozner Passion von 1514. Vgl. zu Vigil Raber VERFASSERLEKXON, Deutsche Literatur, 1978–2008, Bd. 7, 1989, Sp. 943–958 und BADA, Vigil Raber, 1996. In jedem Fall aber ist der Begriff des Maler-Regisseurs für das Mittelalter mit Vorsicht zu gebrauchen,

ner engen Verbindung zwischen Schauspiel und bildender Kunst im Mittelalter wird daher ein über alle praktischen Überlegungen hinausgehender soziologischer Ansatz sein, da das ikonographische Gleichgewicht bei der Ableitung einzelner Motive ja zum Großteil die geisteswissenschaftliche Übereinstimmung beider Disziplinen mit sich bringt. Fragen wie „Wer ist an Schauspiel und bildender Kunst beteiligt; welche sind die gesellschaftlichen Grundlagen von Einzelpersönlichkeiten und von Gemeinschaften, die solche Gestaltungen übernehmen, schaffen und weitergeben?“ sollten heute von stärkerem Interesse für eine weiterführende Betrachtung des Zusammenhangs zwischen Schauspiel und bildender Kunst sein.

4.2 Zur Sozial- und Theatergeschichte Sterzings im Spätmittelalter

Das 15. Jahrhundert ist die Zeit des Entstehens der mehrtägig aufgeführten großen Passions- und Mysterienspiele. Ausgehend von einzelnen regionalen Volksschauspielen setzt mit Beginn des Jahrhunderts in vielen Teilen Europas eine breite Oster- und Passionsspieltradition ein. Größtenteils werden die Theateraufführungen von den Bürgern der Städte und den Bruderschaften gesellschaftlich getragen¹¹. Wesentlichen Anteil an den Theateraufführungen der Städte hatten auch die Zünfte, die durch ihre Gehilfen und Gesellen über das größte Personal verfügten¹². Für Sterzing selbst fehlt in den historischen Quellen eine explizite Verbindung zwischen den Theateraufführungen und den Zünften bzw. Bruderschaften¹³. Sehr wohl nennen die Quellen aber namentlich eine Beteiligung von Sterzinger Bürgern an dem „spil“¹⁴.

da er als ein Begriff des 20. Jahrhunderts sozusagen in das Mittelalter rückprojiziert wird.

¹¹ SACHWÖRTERBUCH DER LITERATUR, 1997, Sp. 665.

¹² Vgl. MONE, *Schauspiele* 2, 1846, S. 123–124 und DÖRRER, *Volksschauspiel*, 1929, S. 70–76. Obwohl die Nachrichten über die Aufführungspraxis in der Hauptsache für das 16. Jahrhundert gelten, so kann doch davon ausgegangen werden, daß diese von jener des 15. Jahrhunderts nicht sehr verschieden sein konnte. Es ist anzunehmen, daß jede Handwerkerzunft in den Passionsspielen einen Part spielte, der schon traditionell in der bürgerlichen Gemeinschaft verankert war. Das gilt vor allem für die Fronleichnamsspiele, die in den Fronleichnamsprozessionen eine Fortsetzung gefunden haben. Noch heute werden in diesen Prozessionen Fahnen mit den Zeichen des Handwerks von ihren Vertretern mitgetragen.

¹³ Die genaue Zeit der Entstehung bzw. das Gründungsjahr der meisten Sterzinger Zünfte ist bis zum heutigen Tag noch nicht erforscht, da entweder spezifische Arbeiten noch nicht durchgeführt wurden, oder solche aufgrund der vorhandenen Dokumente nicht mehr möglich sind. Vgl. dazu die Forschungen und Quellenangaben von THALER, *Handwerksgeschichte*, 1992.

¹⁴ Vgl. PICHLER, *Drama*, 1866, S. 33–40 und FISCHNALER, *Volksschauspiele*, 1894, S. 353–382. Fischnaler beruft sich in seinen Ausführungen auf PICHLER, *Drama*, 1866 und erweitert dessen Notizen mit den Eintragungen aus den Sterzinger Raitbüchern und den Rechnungen der dortigen Kirchpröbste und Bürgermeister aus der ersten Hälfte des 15. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Seine Durchsicht dieser Quellen bringt mit der Benennung von einzelnen Sterzinger Bürgern und den Aufführungsdaten das erste Mal nähere Aufschlüsse über Veranstaltung und Durchführung

Für die Stadt sind von 1445 bis 1580 Passionsspiele quellenkundlich belegt¹⁵. Als früheste literarische Quelle für Sterzing hat sich die Passion des Lienhard Pfarrkircher von 1486 erhalten. Sie steht in keinem direkten Zusammenhang zu einer Theateraufführung und diente im Rahmen der Sterzinger Spieltradition wohl zur Sicherung des Textes¹⁶.

Die dreitägige Sterzinger Passion Christi, die mit Sicherheit erstmalig 1455 aufgeführt wurde und in Abständen von jeweils sieben Jahren in modifizierten Versionen bis 1503 wiederholt wurde, ist hinsichtlich des Verhältnisses von Malerei und Spiel deswegen von Interesse, da ihr Erstaufführungsdatum zeitlich nahe am Entstehungsdatum des Altares von 1456–1458 liegt und mit diesem in Beziehung gebracht werden kann. Die erhalten gebliebene Handschrift zu den Aufführungen von 1496 und 1503 erfüllt im Gegensatz zur Textsicherung der Passion des Lienhard Pfarrkircher von 1486 die Funktion eines Regiebuches und steht daher im unmittelbaren Zusammenhang mit der Theaterpraxis. Das handschriftliche Dokument dürfte kurz vor der Aufführung 1496 entstanden sein. Für die Wiederverwendung dieses Regiebuches bei der Theateraufführung von 1503 wurden gegenüber 1496 Änderungen bei Rollen und Regieanweisungen mit eingeklebten „Zettelchen“ kenntlich gemacht¹⁷. Als theaterhistorische und kulturelle Quelle beweist das Regiebuch, daß die führenden Kräfte „des spils“ aus dem gehobenen Bürgertum der Stadt kamen. Als Spielleiter fungierten die jeweiligen Stadtschreiber. Der Darsteller des Jesus, Caspar Köchl, war eine der angesehensten Persönlichkeiten der Stadt. Der Rechtsanwalt der Bergknappen, der „perckrichter“, ein „spitalmaister“ und ein „schullmaister“, ein Maler und ein Baumeister waren ebenfalls als Darsteller in die Theateraufführungen eingebunden. Die sicher nicht unerheblichen Kosten „des spils“ wurden anscheinend vor allem vom Bürgertum getragen, da von einer Beteiligung des Adels und der Geistlichkeit bzw. ihrer Untergebenen in den Sterzinger Spielerlisten von 1496 und 1503 so gut wie nichts erwähnt wird. Lediglich die Funktion des Praecursors, des Sprechers, war 1496 in den Händen des Georg Flamm, des Kirchenprobstes von Sterzing¹⁸.

der Spiele.

¹⁵ Vgl. dazu FISCHNALER, Volksschauspiele, 1894, S. 353–382, der unter Anm. 4 als älteste Nachricht eine Geldausgabe für das Heilige Grab nennt.

¹⁶ Die Handschrift ist eine sorgfältig angelegte Reinschrift ohne weitere Textbearbeitung. Für 1486 ist auch keine Spielaufführung bezeugt und die Annahme einer Theateraufführung aufgrund der Textabschrift ist für dasselbe Jahr nicht zwingend. Vgl. VERFASSERLEXIKON, Deutsche Literatur, 1978–2008, Bd. 9, 1995, Sp. 317 und zum Verhältnis Theateraufführung/Literatur weiters LIPP-HARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 4.

¹⁷ Insgesamt zeigen Format und Einrichtung der Spielhandschrift den „Aufführungszweck“; Spielverzeichnis und die eingeklebten Namen zeugen für die zweimalige Verwendung dieser Handschrift. Sie enthält nur Spiele für den Gründonnerstag und Karfreitag; daß aber auch am Ostersonntag gespielt wurde, belegen das Spielverzeichnis und Vorverweise besonders in den Praecursor-Reden. Vgl. VERFASSERLEXIKON, Deutsche Literatur, 1978–2008, Bd. 9, 1995, Sp. 317.

¹⁸ Zu den an den Theateraufführungen beteiligten Personen vgl. die Ausführungen von FISCHNALER, Volksschauspiele, 1894, S. 353–382, insb. S. 357, KINDERMANN, Drama, 1966, S. 14 und DÖRRER, Volkskultur, 1965, S. 257: Am ersten Spieltag wurden 37, am zweiten 41 Darsteller von größeren

Zur Veranschaulichung der zeitlichen Parallelen in der Tiroler Passionsspieltradition sei hier eine knappe Chronologie der für Sterzing wichtigsten theater-, literatur- und kunsthistorischen Daten an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert eingefügt (siehe Tabelle 4.1)¹⁹.

Zusätzlich zu den gesicherten Veröffentlichungsdaten von Passionsspielen und Erscheinungsdaten von Texten, die nicht immer mit einer gleichzeitigen Aufführung zu tun haben müssen, kann von einer weitaus größeren Anzahl stattgefundener Theateraufführungen ausgegangen werden als von jenen, die heute datumsmäßig eindeutig fixierbar sind. Dasselbe gilt auch für die heute noch erhaltenen literarischen Niederschriften. Aus dem Nichtvorhandensein entsprechender Texte, wie etwa bei Brixen oder Bozen im 15. Jh., darf nicht geschlossen werden, daß Spiele in diesem Raum nicht existierten oder zur Aufführung gelangten. Die Aufzeichnung bzw. Überlieferung einzelner Stücke ist von erheblichem Zufälligkeitscharakter. Die Verluste von Texten in diesem Bereich sind besonders hoch zu veranschlagen²⁰.

Schon aus der historischen Abfolge der Theateraufführungen im Tiroler Raum gleichzeitig zur bzw. nach der Aufstellung des Sterzinger Altars läßt sich die unmittelbare Beziehung zwischen lokaler Spieltradition und bildender Kunst festhalten. Nicht nur ergibt sich aus der Abfolge von beginnender Passionsspieltradition und Auftragsvergabe für die Errichtung eines Altars eine enge chronologische Beziehung, es darf auch durchaus auf eine weitere Einflußnahme des fertigen Kunstwerkes auf die folgende

oder kleineren Sprechrollen benötigt. Dazu kamen jedesmal etwa 100 Mitwirkende in stummen oder Statistenrollen. Zu den Bewohnern Sterzings vgl. auch SCHADELBAUER, Sterzing, 1962, S. 20–28.
¹⁹ Aufbewahrung und Signatur der überlieferten Passionstexte für Tiroler Passionsspiele: Haller Passionsspiel von 1514 (Fragment): Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Sign. FB 44801; Pfarrkircher Passion: Stadtarchiv Sterzing, Hs. XVI; Sterzinger Passion für Aufführungen v. 1496/1503: Stadtarchiv Sterzing, Hs. II; Bozener Passionsspiel (Handschrift) 1514: Zenoburg bei Meran (Privatarchiv Braitenberg), Hs. BH I + II; Brixener Passionsspiel: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Sign. FB 575.

Für Tirol sind aus dem späten Mittelalter und der frühen Neuzeit zahlreiche Texte überliefert, die zum Teil auch im engen textlichen Zusammenhang zueinander stehen. Vgl. zu philologisch-textkritischen Aspekten THORAN, Osterspiel, 1994, HENNIG, Osterereignisse in deutschen Passionsspielen, 1994 und WOLF, Latein und Deutsch in Tiroler Passionsspielen, 1994, S. 233–234. In Analogie zu den veranschaulichten Inhalten auf den Altartafeln geht die Tabelle nur auf Passionsaufführungen ein. Diese Konzentration auf Passionsspiele verstärkt die Tatsache, daß speziell für Südtirol im 15. Jh. von einer Gewichtung auf Passions- und Osterspiele ausgegangen werden muß. Die kleineren geistlichen Spiele können für das 15. und 16. Jahrhundert nicht als so regelmäßig und als die ganze Stadt erfassende Gemeinschaftswerke wie die Spiele der Kar- und Osterwoche angenommen werden. Vgl. dazu DÖRRER, Volkskultur, 1965, S. 264 und zur Chronologie und Aufführungstradition anderer geistlicher Spiele siehe die zeitliche Übersicht in der Einleitung bei NEUMANN, Geistliches Schauspiel, 1987, Bd. 1, S. 63–97. Zu den Begriffen „Passions- bzw. Osterspiel“ bei den unterschiedlichen Benennungsgepflogenheiten und ihrer Klärung vgl. LINKE, Osterfeier und Osterspiel, 1994, S. 121.

²⁰ Vgl. dazu NEUMANN, Geistliches Schauspiel, 1987, 2. Kapitel, S. 24–34, und THORAN, Osterspiel, 1994, S. 200.

Passionsspiel (Aufführung)	Literatur (Texte)	Kunst (Architektur, Malerei)
Hall Auffg. 1430–1533 1570	Haller Passionsspiel (Fragment einer Handschrift) 1514	
Sterzing Auffg. 1455–1580 1496 1503	Passionsspiel des Lienhard Pfarrkircher (Handschrift) 1486 Passionsspiel (Handschrift) 1496/1503	Sterzinger Altar 1456–1458 1455, Pfarrkirche: Chor vollendet 1456, 9. Jänner: Innsbruck: Vertrag zw. Thoman Luecz- ner und Hans Multscher 1458, 11. März: Geldüber- weisung an Hans Jöchel für „maister hanns mueltscher“ 1458, Juli: Ankunft von Hans Multscher mit Gesellen in Sterzing zur Aufstellung des Altars 1459, Jänner: Fertigstellung und Weihe des Altars
Bozen Auffg. 1476–1514	Bozener Passionsspiel (Handschrift) 1514	
Brixen Auffg. 1544 Auffg. 1551 Auffg. 1554	Brixener Passionsspiel (Handschrift) 1551	Fresken Kreuzgang 15. Jh 1462, 2. Arkade, Dornen- krönung und Kreuztragung

Tabelle 4.1: Passionsspiele im Tiroler Raum im 15. und 16. Jahrhundert

Südtiroler Theatertradition geschlossen werden²¹.

Der Aufführungsort Sterzing war im 15. Jahrhundert eine mittelalterliche Kleinstadt mit etwa 500–600 Einwohnern und gehörte dem häufigsten Typus, dem der „Ackerbürgerstädte“, an²². Vor allem durch seine verkehrsgeographisch günstige Lage an einem wichtigen Alpenpaß nach Italien (Brennerpaß) hatte Sterzing im tirolischen Herrschaftsgebiet eine zentrale Stellung erlangt²³. Seit etwa 1420 wurde die wirtschaftliche Situation Tirols entscheidend vom einsetzenden Silberbergbau bestimmt²⁴, mit dem das Bergbaurevier Gossensaß-Sterzing auch der Stadt Sterzing bis in das 16. Jahrhundert hinein zu einer wirtschaftlichen Blüte verhalf²⁵.

Abgesehen von diesem Silberbergbau war das Alltagsleben in Sterzing in vielerlei Hinsicht mit dem in anderen Kleinstädten zu vergleichen. Eingebunden in den Kreislauf der wechselnden Jahreszeiten lebte der Großteil der Bevölkerung in einfachen Verhältnissen. Obwohl es in Sterzing eine lateinische Mittelschule gegeben hat, dürfte die Zahl der Schüler relativ klein gewesen sein. Außerhalb der Stadt hat wohl im Bereich der Pfarre keine Schule bestanden. Deshalb wuchs der Großteil der Bevölke-

²¹ Den Einflüssen der Sterzinger Tafeln auf den Bereich des Theaters sind auch Nachfolgewirkungen in der regionalen Malerei an die Seite zu stellen. Ikonographisch und stilistisch zeigt z. B. die 2. Arkade des Kreuzganges im Dom zu Brixen bei der Dornenkrönung und der Kreuztragung starke Parallelen zu den Malereien des Sterzinger Altars. Ein möglicher Einfluß der Sterzinger Malereien auf den Maler der 2. Arkade, Leonhard von Brixen, wird an anderer Stelle dieser Arbeit zu erörtern sein. Vgl. dazu WIERER, *Der Domkreuzgang in Brixen*, 2000, S. 6–13.

²² In den Kleinstädten waren oft Viehzucht und Ackerbau so vorherrschend, daß man sie geradz als Ackerbürgerstädte bezeichnete. Auch in Sterzing hatten die meisten Häuser Stadel und Stallung nicht allein zum Einstellen von Pferden, sondern zumeist zur Haltung lebenswichtiger Haustiere. Eine solche Kleinstadt glich nach Vermögensschichtung und gesellschaftlicher Struktur noch völlig einem Dorf. Ihre Stadteigenschaft verdankte sie vielfach einer günstigen Verkehrslage. Zum Alltagsleben in Sterzing im 15. Jh. vgl. SCHADELBAUER, *Sterzing*, 1962 und HUTER, *Sterzing im Mittelalter*, 1965.

²³ Zu den historischen Verhältnissen vgl. HUTER, *Sterzing im Mittelalter*, 1965, S. 35–48 und HYE, *Sterzing historische Gastlichkeit*, 1997.

²⁴ Tirol zählte im späten Mittelalter zu den ertragreichsten Bergbauländern Europas. Der Bergbau stand auch hier wie in anderen deutschen Landen im Eigentum des Landesfürsten. Der Bergbau gehörte zu den Regalien, den ursprünglich dem König vorbehaltenen nutzbaren Hoheitsrechten. Die Regalien und besonders die Einnahmen aus dem Bergbau waren das Rückgrat der Finanzen. Vgl. zum Silberbergbau im Raum Tirol: AUSSTELLUNGSKATALOG, *Der Herzog und sein Taler*, 1986, die Beiträge von Meinrad Pizzinini, *Erzherzog Sigmund und Tirol*, ebnda, S. 21, Erich Egg, *Der Metallbergbau in Tirol — der wirtschaftliche Hintergrund der Sigmundzeit*, ebenda, S. 40–43 und MUTSCHLECHER, *Das Berggericht Sterzing*, 1965, S. 95ff.

²⁵ Vgl. zum Sterzinger Bergbau im speziellen AUSSTELLUNGSKATALOG, *Der Herzog und sein Taler*, 1986, S. 40–43, SCHADELBAUER, *Sterzing*, 1962, S. 20–24 und MUTSCHLECHER, *Das Berggericht Sterzing*, 1965, S. 95–148, zur Sterzinger Pfarrkirche S. 133. So war z. B. auch die Sterzinger Pfarrkirche um 1450 an einem Stollen beteiligt. Die Arbeiterschaft der Bergknappen kam bereits um die Mitte des Jahrhunderts aus vielen Ländern, vor allem aus solchen, in denen der Bergbau schon eine lange Tradition hatte wie etwa aus Ungarn, Böhmen, Sachsen, Bayern, Thüringen und auch Schwaben, dem Herkunftsland des Sterzinger Altares.

rung ohne jede Schulbildung heran²⁶. Moralische und religiöse Unterweisungen der Bevölkerung erfolgten in der Hauptsache durch die Predigten und Ansprachen der Priester im sonn- und feiertäglichen Gottesdienst. Zur religiösen Bildung trugen in Sterzing und Umgebung seit dem 15. Jahrhundert aber vor allem auch die regelmäßig wiederkehrenden Passionsaufführungen bei, die von der Bevölkerung zahlreich besucht wurden²⁷. Bei den mittelalterlichen Passionsspielen im deutschen Sprachraum bestimmte der bestehende Lebensraum der Zuschauer mit seinen jeweiligen lokalen Aufführungsmöglichkeiten, zunächst im Kircheninneren, später dann auf dem Platz vor der Kirche oder dem Marktplatz, zuweilen sogar in der ganzen Stadt, die Art der Inszenierung²⁸.

In Sterzing blieb der Ort der Theateraufführungen stets die Pfarrkirche „Zu unserer lieben Frau im Moos“. Das Passionsspiel verlagerte sich im Lauf der Zeit nicht wie in anderen Spielzentren auf den freien Platz vor der Kirche oder auf den Marktplatz²⁹. Wesentlich für die Sterzinger Theateraufführungen ist auch, daß der Zusammenhang mit dem Gottesdienst stets deutlich blieb. Wegen des Kirchenraums war auch eine

²⁶ Vgl. HUTER, Sterzing im Mittelalter, 1965, S. 61–73 und SCHADELBAUER, Sterzing, 1962, S. 39 und S. 44–47. Auch die Ankunft größerer Kauffahrtszüge oder hoher Herrschaften mit zahlreichem Gefolge dürfte das gewohnte Einerlei erhellt haben. Ebenso bildeten die verschiedenen Um- und Neubauten, wie die der Pfarrkirche mit der Aufstellung des Multscher Altars gewiß für lange Zeit ein Gesprächsthema.

²⁷ Bei SPARBER, Sterzinger Pfarrgeschichte, 1965, S. 149–161 wird auf die religiös-sittlichen Verhältnisse der Sterzinger Bürger bis zum religiösen Umsturz durch die Reformation eingegangen.

²⁸ Zur Entwicklung der geistlichen Spiele im Hoch- und Spätmittelalter und zu den unterschiedlichen regionalen Spielauffassungen in ihrer zeitlichen Weiterentwicklung vgl. BORCHERDT, Theater, 1935, KINDERMANN, Theatergeschichte, Bd. 1, 1957 und KNUDSEN, Deutsche Theatergeschichte, 1959. Für das Passionsspiel des deutschen Sprachgebietes insbesondere BORCHERDT, Theater, 1935, S. 12–35, KINDERMANN, Theatergeschichte, Bd. 1, 1957, S. 226–243, KINDERMANN, Drama, 1966, S. 13–92 und S. 1149–1150 sowie POCHAT, Theater und bildende Kunst, 1990, S. 41–51, alle Autoren mit weiterführender Literatur und Quellenangaben. Das geistliche Drama des Mittelalters hat seine Wurzeln in der christlichen Liturgie, die schon an sich im Gegenüberstehen von Priester und Gemeinde, die von ihm angesprochen wird und ihm antwortet, wie in den sinnbildlichen Handlungen, an denen die Gemeinde teilnimmt, mit dramatischen Elementen gesättigt ist, wie etwa in der Palmsonntagsliturgie mit der symbolischen Darstellung des Einzuges in Jerusalem oder der Auferstehungsfeier Christi. Mit dem Vordringen des Realistisch-Gegenständlichen im 15. Jahrhundert verlassen die Spiele das Kircheninnere und weichen auf den Platz vor der Kirche oder auch auf den Marktplatz aus: Die konkrete Welt des Alltags im Spiel erhält im Laufe des Jahrhunderts eine immer größere Bedeutung und als Folge davon tritt das Übersinnliche gegenüber einer Tendenz zur Vergegenwärtigung und Sichtbarmachung des Passionsgeschehens zurück. Vgl. dazu MONE, Schauspiele 1, 1846, S. 2 und 7, BORCHERDT, Theater, 1935, S. 16–35, KINDERMANN, Theatergeschichte, Bd. 1, 1957, S. 226–243 sowie FREY, Kunstwissenschaftliche Grundfragen, 1946, S. 176.

²⁹ Dadurch unterscheidet sich die Sterzinger und Bozener Spielstruktur grundlegend von analogen spätmittelalterlichen Marktplatz- oder Prozessionsspielen aus Mittel- oder Süddeutschland und auch vom gleichzeitigen Wiener Passionsspiel. Je nach den verschiedenen Herrschaftsverhältnissen war zwar der Aufführungsraum auch in Tirol nicht ganz einheitlich, aber in Sterzing blieb er ausschließlich der neuen Pfarrkirche vorbehalten. Vgl. KINDERMANN, Theatergeschichte, Bd. 1, 1957, S. 259, KINDERMANN, Drama, 1966, S. 14 mit dem Anhang von Margret Dietrich, S. 1149–1150 und DÖRRER, Volkskultur, 1965, S. 261.

derbe Komik im Gegensatz zu anderen gleichzeitigen Spielen nicht zugelassen³⁰. Die Eigenart der Sterzinger Bürgerspiele, die einzelnen biblischen Geschehnisse je nach ihrem Gedenktag zu den verschiedenen Festtagen getreu der Bibel aufzuführen, blieb in dieser Ordnung ebenso verbindlich wie ihr ernster, kirchlich gebundener Charakter³¹.

Gespielt wurde in Sterzing im Kircheninneren auf einer Bühne, die im Chorraum nach dem Mittelschiff zu aufgebaut wurde³². Über Anlage und Aussehen dieser Bühne weiß man für das 15. Jahrhundert wenig, da genauere gezeichnete Bühnenaufrisse nur aus dem 16. Jahrhundert überliefert sind³³. Wie im Bereich der mittelalterlichen Spieltexte und Aufführungsdaten muß man auch hier davon ausgehen, daß große Lücken in der Überlieferung vorhanden sind, die uns zwingen, Gedankenbrücken in das 15. Jahrhundert zu schlagen³⁴. Doch ist für Sterzing davon auszugehen, daß sich die Pläne des 15. von jenen des 16. Jahrhunderts nicht wesentlich unterscheiden, da die Spiele noch immer am selben Ort, im Kircheninneren, aufgeführt wurden³⁵.

Für die Rekonstruktion des mittelalterlichen Theaters geben die Bühnenpläne in

³⁰ Vgl. KINDERMANN, Theatergeschichte, Bd. 1, 1957, S. 259, KNUDSEN, Deutsche Theatergeschichte, 1959, S. 32 und DÖRRER, Volkskultur, 1965, S. 243 und 245.

³¹ Mittelalterliche Passionsaufführungen erstreckten sich über mehrere Tage. Palmarum begann man mit Christi Einzug in Jerusalem, Gründonnerstag und Karfreitag spielte man die Passion, Kar Samstag die Marienklagen, Ostersonntag die Auferstehung, Ostermontag den Gang nach Emmaus und am Himmelfahrtstag schloß man mit Christi Himmelfahrt. Vgl. MONE, Schauspiele 1, 1846, S. 3, DÖRRER, Volkskultur, 1965, S. 261, KINDERMANN, Theatergeschichte, Bd. 1, 1957, S. 259 und KINDERMANN, Drama, 1966, S. 1149. In Sterzing waren die Aufführungen von 1496 dreitägig. Eine verwandte Aufführungspraxis gilt auch für Passionsaufführungen in Bozen, wo im 16. Jahrhundert die Szenenfolge aber bereits einen derart großen Umfang angenommen hatte, daß die Handlung auf sieben Tage verteilt werden mußte.

³² Äußerer Rahmen für die Sterzinger Passionsaufführungen war der neu errichtete, großzügig angelegte Chor der Pfarrkirche. Zur Baugeschichte und zu Vorbildern der Sterzinger Pfarrkirche für das 15. Jahrhundert vgl. HUTER, Sterzing im Mittelalter, 1965, S. 56–60 und EGG, Der Kunstraum Sterzing, 1965, S. 195–220: Ein katastrophaler Brand von 1443 erforderte den Neuaufbau der Stadt und leitete eine große Bauperiode ein. 1455 war der Bau des Chors für den Neubau der Pfarrkirche vollendet worden, in dem Jahr, aus dem laut Fischnaler die älteste Nachricht über ein „spill“ im Rechnungsbuch der „Statt Sterzing“ aufgezeichnet ist, das mit dem Jahr 1449 beginnt. Vgl. dazu FISCHNALER, Volksschauspiele, 1894, S. 356–379. Nach der Fertigstellung des Chorbaues 1455 wurden der Stadtturm und das Rathaus errichtet und am Jahrhundertende mit dem Neubau des Langhauses begonnen. Ein expliziter Hinweis auf eine Verbindung zwischen Chor Neubau und einer Theateraufführung von 1455 kommt in den historischen Quellen aber nicht vor.

³³ Vgl. dazu MONE, Schauspiele 2, 1846, S. 155, FRONING, Drama, 1891, S. 265, ROHDE, Passionsbild, 1926, S. 10, BORCHERDT, Theater, 1935, S. 18 und KINDERMANN, Theatergeschichte, Bd. 1, 1957, S. 226–296 und KNUDSEN, Deutsche Theatergeschichte, 1959, S. 41–48.

³⁴ Vgl. z. B. die Rekonstruktionsvorschläge zum Bozener Bühnenplan Vigil Rabers in KNUDSEN, Deutsche Theatergeschichte, 1959, S. 42.

³⁵ Bei DÖRRER, Volkskultur, 1965 wird auf S. 261 von einem 10 mal 10 m großen Podium im Langhaus der Sterzinger Pfarrkirche, das vergleichbar einem erhöhten Fußboden als Bühne diente, gesprochen.

Kombination mit erhaltenen Damentexten ein relativ klares Bild von der äußeren Anordnung der Spielfläche. Grundsätzlich läßt sich erkennen, daß während des ganzen Mittelalters auf einer Simultanbühne gespielt wurde, auf der alle im Drama vorkommenden Spielorte, die „loca“ oder Spielstände, nebeneinander angeordnet waren³⁶. Diese Spielstände, in die sich die Schauspieler zurückzogen, wenn sie in der Szenenabfolge noch nicht an der Reihe waren oder ihre Rolle schon gespielt hatten, waren nach allen Seiten hin offen und einsehbar³⁷.

Zu Spielbeginn führte der Praecursor die Darsteller auf einem bestimmten Weg durch das Kircheninnere entweder nach ihrem Rang geordnet zu einem Podium oder je nach der Reihenfolge ihrer zugehörigen „loca“ auf die Bühne³⁸. Alle Schauspieler hatten während des Spiels ihren ständigen Platz auf der Bühne und traten nur einige Schritte zur Mitte vor, sobald das Stichwort für ihre Rolle fiel. Sie sprachen ihren Text und traten danach wieder auf ihren Platz zurück³⁹. Nachdem die Spieler

³⁶ Vgl. dazu FREY, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, 1946, S. 178–180: „Das Kennzeichen, welches das mittelalterlich-religiöse Theater von dem der Neuzeit trennt, ist das Simultanprinzip bei den Aufführungen. Das sichtbare Nebeneinander stört die Illusion der mittelalterlichen Zuschauer in keiner Weise, da im gesamten Weltbild des Mittelalters das Nebeneinander eine geläufigere Denkform ist als das Nacheinander. Gegenwärtig ist für den Zuschauer nur, was jeweils agiert oder für die Aktion notwendig ist. Mit der Errichtung verschiedener Spielstände als Einzelbühnen nebeneinander und aufgereiht auf einem einheitlichen Bühnenpodium entsteht die das mittelalterliche Theater bestimmende Simultanbühne“. Zum möglichen Aussehen eines Bühnenraumes für das 16. Jahrhundert vgl. DÖRRER, *Volkskultur*, 1965, S. 261–264, BORCHERDT, *Theater*, 1935, S. 17–21 und für Sterzing insbesondere S. 195, Anm. 29, KINDERMANN, *Theatergeschichte*, Bd. 1, 1957, S. 275 und KNUDSEN, *Deutsche Theatergeschichte*, 1959, S. 42–45. Zum Begriff der Simultanbühne vgl. ROHDE, *Passionsbild*, 1926, S. 10, BORCHERDT, *Theater*, 1935, S. 17–21, KINDERMANN, *Theatergeschichte*, Bd. 1, 1957, S. 275f., KINDERMANN, *Theaterpublikum*, 1980, S. 39 und FREY, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, 1946, ebenda.

³⁷ Die Literatur beschreibt diese Spielstände als Häuser, die nur aus vier Pfosten mit einem Dach bestanden, sodaß die Zuschauer in ihrer Schaulust nicht behindert waren. Zusätzlich waren die Spielstände durch diese Konstruktion bewegliche Ausstattungsstücke, die je nach Bedarf auch verändert werden konnten, sodaß ein Spielstand auch mehrfach verwendet werden konnte. Vgl. MONE, *Schauspiele* 2, 1846, S. 123 und S. 158–161, BORCHERDT, *Theater*, 1935, S. 18–24 und KINDERMANN, *Theatergeschichte*, Bd. 1, 1957, S. 266 und S. 276.

³⁸ Der Praecursor hatte im Informations- und Präsentationsprozeß der spätmittelalterlichen Spiele verschiedene wichtige Funktionen: Einerseits führte er das Publikum zu Beginn des Stückes in das Geschehen ein und auf der anderen Seite kommentierte er auch die Ereignisse, z. B. die Dramatik oder die Grausamkeit einer Szene wie etwa bei Geißelung oder Dornenkrönung. In einigen Fällen stellte der Praecursor selbst die einzelnen Bühnengestalten dem Publikum vor. In seiner ordnenden Funktion ermahnte er auch das Publikum, sich ruhig zu verhalten, wenn es zu laut und voll Emotionen am Theatergeschehen Anteil nahm. So richtet er z. B. in Lienhard Pfarrkirchers *Passion* (1486), V. 40 ff. und im Sterzinger *Passionsspiel* (V. 1223 ff.) die Bitte an das Publikum, bei eventuellen Versprechens der Schauspieler nicht zu spotten oder gar zu lachen und die andächtige Stimmung, wie sie für ein Spiel über das „leyden Jhesus Crist“ angemessen sei, nicht zu stören. Bei mehrtägigen Spielen wiesen die Schlußworte des Praecursors auch schon auf den kommenden Tag voraus. Quellen für die Funktionen des Praecursors und seine Aufgaben sind die Abschriften und Regiebücher der mittelalterlichen Theaterspiele selbst. Vgl. dazu KINDERMANN, *Theaterpublikum*, 1980, S. 26–39 und LIPPARDT/ROLOFF, *Sterzinger Spielarchiv*, Bd. 2, 1988, Bd. 2, S. 58.

³⁹ In diesem Schauspielstil liegt noch das Erbe der liturgischen Herkunft der Spiele. Um die

auf der Bühne waren, wurde der bis dahin für sie reservierte Weg für das Publikum freigegeben. Es gehörte zu den Spielvoraussetzungen, daß jeder Zuschauer vor Beginn des Spiels auf seinem Platz war. Es ist aber anzunehmen, daß die Mehrzahl der Zuschauer mit der Fortdauer des Spiels von Szene zu Szene, d.h. von Spielstand zu Spielstand, weiterzog und um die durchlässigen Spielstände gruppiert das Theatergeschehen interessiert verfolgte⁴⁰. Indem Örtlichkeiten auf dem Theaterpodium in Analogie zum Text und Inhalt des Spiels eine besondere Bedeutung bekamen, entwickelte sich auch innerhalb der Kirche ein weiträumiges Bewegungsspiel von Schauspielern und Zuschauern zwischen diesen Orten. Der Zuschauer schließt sich vielfach den Schauspielern an und vollzieht jede Ortsveränderung mit. In diesem „Prozessionssystem“ des Simultanprinzips ist auch noch ein Relikt aus den frühen liturgischen Spielen des Mittelalters zu erkennen, da schon das liturgische Drama ein Durchschreiten des Kirchenraumes erforderte.

Historisches und theaterhistorisches Faktenmaterial ebenso wie die Betrachtung der praktischen Umsetzung des Spiels zeigen, daß Religion und Volkskultur im 15. Jahrhundert im Leben der Sterzinger Bürger untrennbar miteinander verbunden waren. Darüber hinausgehend zeigt aber auch ein methodisch-systematischer Ansatz auffällige Affinität zwischen Text, Theateraufführung und Malereien⁴¹. So erzählt etwa das Theaterspiel das Geschehen über drei Tage verteilt, vergleichbar dazu kompo-

Aufführungspraxis des mittelalterlichen Dramas, seine Mittel und Möglichkeiten zu verstehen, muß immer wieder daran erinnert werden, daß diese Spiele eine Ergänzung des Gottesdienstes darstellen. Auch in Sterzing wurden die Spiele im Anschluß an den Gottesdienst aufgeführt. Vgl. ROHDE, Passionsbild, 1926, S. 18, DÖRRER, Volkskultur, 1965, S. 243 und S. 262 f. sowie BORCHERDT, Theater, 1935, S. 29.

⁴⁰ Vgl. ROHDE, Passionsbild, 1926, S. 18–26 und BORCHERDT, Theater, 1935, S. 16–23. Sicher weiß man dieses Zuschauerverhalten von den großen Marktplatzspielen, bei denen die „loca“ über den ganzen Marktplatz verteilt waren. Die Forschung nimmt aber auch für die Sonderform der realistischen Kirchenraumspiele im Spätmittelalter, die weiterhin im Kircheninneren stattfanden, solche Zuschauerbewegungen an. Selbstverständlich war, bedingt durch die Enge des Kircheninnenraumes, der Aktionsradius für Zuschauerbewegungen im Verhältnis zu den im Freien aufgeführten Spielen eher begrenzt. Als Beleg für die Einbindung des Publikums dienen die Zuschauergruppen bzw. auch die in Fensteröffnungen sichtbaren Köpfe auf Tafelbildern des 15. Jahrhunderts. Besonders deutlich wird dies etwa in der Berliner Geburtsszene des Wurzacher Altars aus der Multscherwerkstätte, bei welcher Teilnehmer in zeitgenössischer Tracht dem Spiel über den Zaun zuzuschauen scheinen. Auch im Nebeneinander gemalter Szenen auf einem einzigen großen Altarbild, etwa beim Passionsaltar der Wiesenkirche von Soest vom Meister von Schöppingen, sieht die Forschung eine Affinität zur Simultanbühne des mittelalterlichen Theaters. Vgl. dazu KINDERMANN, Theatergeschichte, Bd. 1, 1957, S. 279 und 377 bzw. KINDERMANN, Theaterpublikum, 1980, Abb. 20.

⁴¹ Dieser Exkurs befaßt sich in der Frage eines möglichen Zusammenhangs zwischen Malereien und Theater in der Hauptsache mit den Passionsdarstellungen, da die Sterzinger Passion von ihrer Bedeutung her zu den großen Tiroler Passionsspielen des Mittelalters gehört. Bei den Passionsspielen von 1496 und 1503 sind zum ersten Mal in der Geschichte der österlichen Tiroler Volksschauspiele neben den Spieltexten auch Aufführungsort und -jahr wirklich greifbar, d. h. urkundlich belegt. Das vielschichtige Geflecht der Textüberlieferung, des Zusammenhangs mit vorangegangenen, gleichzeitigen und späteren, mit verlorengegangenen und erhaltenen Tiroler Passionsspielen wurde von J. E. Wackernell in einer Reihe von Arbeiten eingehend und kritisch dargestellt. Vgl. dazu WACKERNELL, Passionsspiele, 1897. Bis heute sind die Sterzinger Passionsspiele immer wieder Gegenstand

niert der Maler einen identen Inhalt mit einer überlegten Bildregie auf den einzelnen, in sich abgeschlossenen Szenen der Altartafeln. Der Künstler nimmt jene dramatischen Momente aus dem Erzählfluß heraus, die ihm zur Erzielung theatralischer Wirkung als besonders effektiv erscheinen. Die Darstellungen auf den acht gemalten Tafeln innerhalb des Passionszyklus können so als Parallele zu den Theaterszenen in den Spielständen gesehen werden: Im eingeschränkten Blickfeld der Spielstandkulissen wird ein Abschnitt aus der dramatischen Handlung auf ein bestimmtes Geschehen konzentriert und damit zugleich als Teil eines gesamten Theaterkonzepts dem Zuschauer vergegenwärtigt. Wenn diese Einzelbilder auch im Ablauf des Spiels wechseln und ineinander übergehen, so ist doch grundsätzlich immer die Möglichkeit ihrer Isolierung aus einem Kontinuum gegeben. Mit dem Ortswechsel der Handlung, mit dem Eingreifen der Personen ins Spiel wandert die Aufmerksamkeit der Zuschauer mit, doch ist sie dabei immer auf das für den schauspielerischen Vorgang Bedeutsame, sei es Ort oder Person, fokussiert⁴². Auch der Maler fokussiert wie ein Dramaturg und Regisseur, vergleichbar dem Verfasser bzw. Spielleiter eines mittelalterlichen Theaterspiels, einen „Bühnenmoment“ der historischen Handlung im Thema der jeweiligen Altartafel in der Gesamtheit des Flügelaltars. Wie der Spielleiter mit seiner Regie beim Publikum Emotionen wecken möchte, so wird auch in der kompositionellen Umsetzung des Bildinhaltes durch den Maler eine bestimmte Sehweise dem potentiellen Betrachter nahegelegt.

Diese optische Überzeugungskraft des Theaterspiels, das Vor-Augen-Führen war im Verlauf des Spätmittelalters noch wichtiger geworden als das Wort. Um immer stärkere Emotionen beim Publikum zu wecken, kam es zu immer realistischer werdenden Veranschaulichungen bei den Inszenierungen der Passionsspiele. Diese Entwicklung gilt ebenso für die Kirchenraumspiele, die trotz der geistesgeschichtlich bedingten Beibehaltung des „Nebeneinanders“ der Spielstände im Theaterraum Kirche über den Text hinausgehend jede realistische Effektmöglichkeit nützen⁴³.

neuer Texteditionen und Symposien.

Die Aufführung von 1496 bestand aus drei Teilen. Die „cena“ bildete den ersten Teil, der vom Letzten Abendmahl bis zur Vorführung Christi vor Annas und Kaiphas reicht; die „passio“ den zweiten, der von der Vorführung Christi vor Pilatus bis zur Kreuzabnahme führt. Dieser zweite Teil ist „In dye Perasceves“ überschrieben, d. h. am Vorbereitungstag zum Sabbat, also am Karfreitag. Und schließlich gab es einen dritten Teil „in die pasce“, also am Ostertag, an dem die Auferstehung dargestellt wurde. Von der sogenannten Sterzinger Passion sind nur die beiden ersten Teile erhalten. Vgl. dazu KINDERMANN, *Drama*, 1966, Anhang von Margret Dietrich S. 1149, LIPP-HARDT/ROLOFF, *Sterzinger Spielarchiv*, Bd. 2, 1988, Bd. 2 und SILLER, *Sterzinger Osterspiele*, 1994, mit weiterführender Literatur und Quellenangaben.

⁴² Gegenwärtig ist für den Zuschauer nur, was jeweils agiert oder für die Aktion notwendig ist. Alles andere ist für ihn nicht vorhanden und versinkt ins Unbewußte. Vgl. FREY, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, 1946, S. 178f.

⁴³ Vgl. dazu KINDERMANN, *Theatergeschichte*, Bd. 1, 1957, S. 226–273, zum Wandel in der Darstellungsform des mittelalterlichen Theaters S. 273–297 und zu den optischen Überzeugungsfaktoren KINDERMANN, *Theaterpublikum*, 1980, S. 38–41. Zur Wechselbeziehung von Wahrnehmung und Darstellung und zum Vorstellungswandel von der Spätgotik zur Renaissance vgl. FREY, *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*, 1946, S. 33 f. bzw. S. 176–181.

Auch die bildende Kunst des Spätmittelalters folgt dieser Tendenz zu einer übersteigerten Realistik, mit der dem Betrachter das Geschehen durch einen Appell an seine spontane Einfühlung vermittelt werden soll. Szenen und Gesten in der bildlichen Umsetzung sollen nicht nur eine Sache vor Augen führen, sondern spielen die Gemütsbewegung, die eine gewünschte Emotion bzw. einen erzieherischen Effekt auslösen soll, gleichsam vor: Die Inszenierung einer bildlichen Darstellung erfolgt als eine Art „pädagogisches Theater“⁴⁴.

Die erhalten gebliebene Handschrift zu den Aufführungen der Sterzinger Passion von 1496 bzw. 1503 und die bildliche Umsetzung der Passionsgeschichte für den gleichen Ort durch die Werkstatt Multschers etwa 40 Jahre zuvor korrelieren mit diesem allgemeinen Aufschwung der Frömmigkeit im 15. Jahrhundert und dem wachsenden Interesse an einer dramatischen Darstellung des Lebens Jesu⁴⁵. Das künstlerische Interesse hatte sich im Gegensatz zum Hochmittelalter auf die Diesseitigkeit einer historisch-realen Persönlichkeit Christi verlagert, historisches Geschehen und Leidensweg Christi hatten entscheidende Bedeutung gewonnen: „Im Leiden wird nicht mehr im Lichte des Dogmas Sieg und Triumph gesehen, sondern die Bitterkeit menschlicher Qual“⁴⁶. Der geänderte Bedeutungsschwerpunkt in der seelischen Haltung der Bevölkerung gegenüber Christus bringt sowohl in der Malerei als auch im Passionsspiel eine Betonung des Menschen Jesus von Nazareth mit sich, wobei Sinneseindrücke und Emotionen seines historischen Lebens in besonderer Art herausgehoben, zusammengefaßt und isoliert werden⁴⁷.

⁴⁴ Vgl. zum Thema Literatursprache und Publikum BÜTTNER, *Imitatio Pietatis*, 1976, S. 2 mit weiterführenden Literaturangaben. Büttner zieht die Parallelen zum Theater für die Bildmotive der „pietas“ bei den Darstellungen der Gottesfurcht, der Verehrung Gottes und des göttlichen Heilsplans sowie der Erfahrung von Gotteswohlgefälligkeit. Er untersucht Bildzeugnisse einer bestimmten Frömmigkeitspraxis, die den Gläubigen zur *imitatio pietatis* anleiten sollen oder ihn in dieser Devotionsübung bestätigen. Eine von ihrer Wirkung her bestimmte Struktur der Inhalte in der Ikonographie der Sterzinger Altartafeln, die durch Evozierung von Emotionen beim Betrachter zu einer selektiven sinnlichen Wahrnehmung führen soll, liegt auch den Überlegungen dieser Arbeit zugrunde.

⁴⁵ Vgl. dazu KINDERMANN, *Drama*, 1966, S. 15. Darüber hinausgehend trugen zum Bestreben, sich möglichst intensiv in Leben und Leiden Christi zu versenken, im 15. Jahrhundert auch die Passionspredigten bei, die bis zu neun Stunden dauern konnten. Vgl. dazu MAGNUS, *Christusgestalt*, 1965, S. 37. Zur Passionspredigt und über den Zusammenhang zwischen Osterpredigt und dramatischer Darstellung des Ostergeschehens vgl. auch SILLER, *Sterzinger Osterspiele*, 1994, S. 33–35.

⁴⁶ In dem gewandelten Verhältnis zu Christus sieht man die historischen Ereignisse seines Lebens nicht mehr lediglich als Ansatzpunkt zu einem tieferen Verstehen des objektiven Erlösungsmysteriums, sondern die geschichtliche Tatsache als solche wird zum Gegenstand der Betrachtung und des psychologischen Einfühlens gemacht, um zu einem ganz persönlichen Christusverhältnis zu gelangen. Diese veränderte Sicht auf das Wesen der Christusgestalt, die im 13. Jahrhundert von der Franziskaner- und Dominikanerfrömmigkeit ihren Ausgang nimmt, bestimmt auch seine Züge in den Passionen des 14. Jahrhunderts weitgehend und tritt in vollendeter Ausprägung im 15. Jahrhundert hervor. Vgl. dazu MAGNUS, *Christusgestalt*, 1965, S. 30 und S. 195.

⁴⁷ Mit dem grundsätzlichen Wandel des Weltbildes im Verlauf des 15. zum 16. Jahrhundert fallen in der bildenden Kunst und auch im Passionsspiel Gottheit und Menschsein in Christus zunehmend auseinander. Das Doppelantlitz der Darstellung Christi als Ausdruck einer „liebglihenden

Wie konnten nun aus dem einfachen Wort der Evangelisten die detaillierten und so grausam realistischen Aktionen in den spätmittelalterlichen Passionsaufführungen werden⁴⁸? Eine Grundvoraussetzung dafür ist sicherlich in der Arbeit des Spielleiters zu sehen, der entscheidenden Anteil daran hatte, mit in den Text eingefügten Regieanweisungen die in der Zeitströmung verankerte emotionale Darsteller-Zuschauer-Beziehung zu regulieren, indem er die historischen Ereignisse aus dem Leben Jesu möglichst markant „in Szene setzte“⁴⁹. Seine Inszenierung der Handlung auf der Bühne ist von vornherein so angelegt, daß eine bestimmte Wirkung beim Zuschauer hervorgerufen wird und daß trotz des eingeschränkten Aktionismus im Passionsspiel durch die Vorgaben des biblischen Textes eine Wechselwirkung zwischen Publikum und Schauspieler erzielt werden kann⁵⁰. Da nun in diesen Regieanweisungen bzw. in den Versen des Theatertexts Hinweise gefunden werden, die eindeutig Inhalte aus den Malereien aufgreifen, so läßt sich gerade am Beispiel Sterzing die in der Literatur zeitweise heftig umstrittene Affinität zwischen Bildkunstwerk und Theaterkunstwerk

Frömmigkeit und einer inneren Entfremdung vom Mysterium seines göttlichen Seins und Wirkens“ ist ein wesentliches Kennzeichen sowohl des Passionsspiels wie auch der bildenden Kunst des späten 15. und 16. Jahrhunderts, entsprechend einer Entwicklung, bei der die äußere Kultausübung nicht immer religiösen Tiefgang bedeutet. Im Theatergeschehen der Sterzinger Passion von 1496 und 1503 bzw. in den Malereien des Altars ist allerdings noch nicht diese Verarmung der religiösen Substanz des ausgehenden Mittelalters zu verspüren, die sich im Bestreben, alles in Realhandlungen aufzulösen und vorzuführen, vielfach in einer rein äußerlichen Frömmigkeit verliert. Vgl. dazu die Schlußbemerkung von MAGNUS, Christusgestalt, 1965, S. 293–300.

⁴⁸ Vgl. zu dieser Fragestellung und zu den realistisch grausamen Darstellungen in den (Altar)bildern des Spätmittelalters PICKERING, Literatur und darstellende Kunst, 1966, S. 106–111 und S. 146–149.

⁴⁹ In Sterzing sind diese Regieanweisungen sowohl für die Theateraufführungen von 1496 und 1503 als auch für Lienhard Pfarrkirchers Passion aus dem Jahr 1486 im Gegensatz zum übrigen deutschen Text im Humanistenlatein des späten 15. Jahrhunderts formuliert. Lateinische Regieanweisungen und deutschsprachiger Rollentext stimmen bei beiden Handschriften über weite Strecken überein. Zum Verhältnis von Latein und Deutsch in geistlichen Spielen des Mittelalters vgl. auch WOLF, Latein und Deutsch in Tiroler Passionsspielen, 1994, S. 233–240. Für die Fragestellung einer Verbindung zwischen Malerei und Text wird in der Hauptsache auf die Handschrift zu den Aufführungen von 1496/1503 zurückgegriffen, da sie in unmittelbarem Zusammenhang mit den jeweiligen szenischen Realisierungen steht, was bei der um zehn Jahre älteren Version aus Lienhard Pfarrkirchers Besitz nicht der Fall ist. Sämtliche früheren, der Entstehungszeit der Malereien des Sterzinger Altars näher liegenden Textversionen der Sterzinger Passion sind nicht erhalten geblieben. Auf Unterschiede zwischen den Sterzinger Versionen und erhaltenen Passionsspieltexten aus dem Frankfurter Raum wird später noch eingegangen werden.

⁵⁰ Diese szenischen Anweisungen transformieren den dramatischen Text zu einem Dialog bzw. zu Aktionen, die zwischen Schauspielern und informierten Zuschauern stattfinden und beweisen, daß eine Theateraufführung weit über den Text hinausgeht. Vgl. LAZAROWICZ, Gespielte Welt, 1997, S. 141. Zum Verhältnis Drama und Theater siehe auch KNUDSEN, Methodik, 1971, S. 18. Da Dramatik erst in der vollen szenischen Theatralisierung ihr Ziel findet (das Lesen eines dramatischen Textes ist von geringer Wirkung), steht bei einem Regisseur, in unserem speziellen Fall beim mittelalterlichen Spielleiter, die Aufgabe im Vordergrund, aus der Textvorlage einen Vorgang auf der Bühne zu formen. Hier ist auf die Methodik der modernen Theaterforschung zu verweisen, die in einem Dramentext für eine Aussage jene Elemente abliest und vergleicht, welche der literarischen Vorlage innewohnen und von denen auf der Bühne Effekte ausgehen können.

belegen. Um einen Zusammenhang der bildlichen Darstellungen mit den gespielten Szenen im Theaterstück zu artikulieren, ist aber ein klares Verständnis der Disziplin der modernen Theaterwissenschaft erforderlich: Denn die Regieanweisungen der Aufführungen von 1496 und 1503 rechtfertigen bereits für das 15. Jahrhundert die postulierte Forderung der modernen Theaterwissenschaft, die Theater als einen szenischen Prozeß verstanden wissen will, der nicht nur um seiner selbst willen vollzogen wird, sondern an die Zuschauer adressiert ist, die an der Aufführung produktiv beteiligt werden sollen⁵¹.

Mit den Textanweisungen des Spielleiters läßt sich die bereits früher in diesem Exkurs betonte Brücke zu dem Maler der Sterzinger Altartafeln schlagen: So wie der Dramaturg des Spiels bewegte Vorgänge auf der Bühne inszeniert, so versucht der Maler durch eine narrative Malweise den theatralischen Moment im Augenblick des Geschehens auf seiner Bildfläche festzuhalten. Beide, Regisseur und Maler, sind gleichermaßen auf den Betrachter hin orientiert. Während aber bei einer Theateraufführung das Publikum im Sinne einer überspringenden „Livewirkung“ unmittelbar in den theatralischen Kommunikationsprozess eingebunden ist und durch seine spontanen Reaktionen interaktiv sofort wieder direkt auf die Schauspieler zurückwirkt, kommt es bei der Bildbetrachtung zu einer vergleichbar statischen Wirkung auf den Betrachter. Im Unterschied zum Theater kommt es hier zu keiner unmittelbaren Rückwirkung auf das Kunstwerk.

⁵¹ Die Theaterwissenschaft spricht bei dieser Umsetzung der Textvorlagen in ein Theaterkunstwerk, bei dem der Regisseur die Aufgabe hat, aus einer Textanweisung die szenische Gestaltung zu formen, von der Transformation des dramatischen Textes in ein szenisches Zeichensystem. In der Gründergeneration gab es langwierige und mit beträchtlichem Affektaufwand geführte Kämpfe um die Emanzipation des Fachs Theaterwissenschaft von der Germanistik, die heute fast vergessen sind. Inzwischen ist die Separation der Theaterwissenschaft von der Literaturwissenschaft längst vollzogen und das Fach als eigene Universitätsdisziplin etabliert. Die Emanzipation der Theaterwissenschaft von Germanistik und Literaturwissenschaft nahm ihren Anfang im späten 19. Jahrhundert. Indem sie sich als eigene Disziplin konstituierte, distanzierte sie sich immer weiter von einer Forschung mit primärem Textbezug. Nach einer langen Epoche historistisch-positivistischer Theaterforschung, die fast zwei Drittel des 20. Jahrhunderts bestimmt hat, kommt es in den späten 60er Jahren im Zuge der Infragestellung positivistischer Ansätze zu einer Gegenstands- und Methodendiskussion, die verbunden ist mit einer soziologisch-kommunikationstheoretischen Wende der Disziplin. In den letzten 40 Jahren verbindet sich dann die Weiterentwicklung des kommunikativen Ansatzes mit semiotischen Methoden: Das theatralische Kunstwerk übermittelt Zeichen an die Zuschauer, die von diesen erkannt und verstanden werden und in einem interaktiven Prozeß wieder auf die Schauspieler zurückwirken. Vgl. dazu beispielsweise für den deutschsprachigen Raum HERRMANN, Theatergeschichte, 1914, Einleitung, KINDERMANN, Aufgaben und Grenzen (1953/1978), 1981, KINDERMANN, Theaterwissenschaft, 1966, KNUDSEN, Methodik, 1971, PAUL, Theatralisches Handeln (1971), 1981, PAUL, Kommunikationsprozess (1972/1977), 1981, GIRSHAUSEN, Erkundungen, 1982, FISCHER-LICHTE, Semiotik des Theaters, 1983, BACHMANN, Theatertext, 1986, FISCHER-LICHTE, Zeichensprache des Theaters, 1990, GIRSHAUSEN, Geschichte, 1990, HISS, Aufführungsanalyse, 1990 und LAZAROWICZ, Gespielte Welt, 1997.

4.3 Die Altartafeln im Vergleich mit den Passionsspieltexten

Weil sich durch die Ungunst der Überlieferung aus der Zeit vor dem Auftrag des Sterzinger Altares leider kein Aufführungstext erhalten hat⁵², muß an den wechselseitigen Zusammenhang von Bilderzählung und gespielten Szenen nach dem Aufführungstext nun mit besonders kritischer Behutsamkeit herangegangen werden. Grundsätzlich sind bildliche Darstellungen als Quellen anerkannt, doch gilt es herauszufinden, ob der Ansatz einer Rückwirkung aus der vierzig Jahre vorher gemalten Version explizit auch noch in den erhalten gebliebenen Texten zu den späteren Aufführungen der Sterzinger Passion zu finden ist. Die theatralische Umsetzung von 1496 und 1503 wählt eine Dramaturgie, die unmittelbar vom „tragischen Erregungszentrum“ ausgeht. Laut Kindermann⁵³ unterscheidet sich damit der Aufbau des Sterzinger Textes von den epischer angelegten Spielen nördlich der Alpen⁵⁴. Seinen Ausführungen zufolge nützt hier der Sterzinger Dramaturg bereits am ersten Spieltag sehr klug die Gegensätze zwischen Christus und seinen Widersachern zur Steigerung der theatralischen Wirkung und bereitet sorgfältig die dramatischen Geschehnisse der „passio“ des zweiten Spieltages vor⁵⁵. Für Kindermann lenken theaterwirksame Raffungen in vielen Abschnitten im Text die Aufmerksamkeit des

⁵² Die zu den Malereien des Sterzinger Altars zeitlich am nächsten gelegene Theaterraufführung ist im tirolerischen Hall anzunehmen. Vgl. dazu auch die Tab. 3.1 dieser Arbeit. Aufgrund der historischen Quellen lassen sich mit einiger Sicherheit in Hall zwischen 1430 und 1533 Theaterraufführungen vermuten, von denen sich jedoch nur ein Fragment einer Handschrift aus dem Jahr 1514 erhalten hat. Die frühe, als weiterer Beleg zur Untermauerung unserer Argumentation im Sinne einer Affinität zwischen den Tiroler Passionsspielen und der an der Nord-Süd-Verbindung zwischen Bayern/Schwaben (Augsburg, Ulm), Nordtirol (Innsbruck, Hall) und Südtirol (Sterzing, Brixen, Bozen) lokalisierten süddeutschen Tafelmalerei zweifellos wichtige Haller Version der Aufführung von 1430 ist leider verloren. Vgl. VERFASSERLEXIKON, Deutsche Literatur, 1978–2008, Bd. 3, 1981, Sp. 419f.

⁵³ Kindermanns zwischen 1957 und 1974 erschienene zehnbändige Theatergeschichte zählt trotz ihres einseitig positivistischen Ansatzes und der mangelnden Methodenreflexion immer noch zu den Standardwerken der deutschsprachigen Theaterforschung; erst seine spätere Hinwendung zur Publikumsforschung trägt dann zumindest im Ansatz dem Wissenschaftsverständnis der jüngeren Theaterwissenschaft in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts mit ihrer Auffassung des theatralischen Kunstwerks als eines interaktiven Prozesses zwischen Bühne und Publikum Rechnung.

⁵⁴ Im Unterschied zu anderen Passionsspielen nördlich der Alpen setzt der Steilbau des Sterzinger Spiels erst mit dem „collegium judaeorum“ ein und nicht schon mit der Berufung der Apostel, mit der Hochzeit von Kana, mit der Taufe Christi oder gar mit der Erschaffung der Welt. Vgl. dazu KINDERMANN, Drama, 1966, S. 15, der aufgrund seiner breitangelegten, zahlreiche verstreute Quellen auswertenden „Theatergeschichte Europas“ als erfahrener Theaterhistoriker gilt. Seitens der Germanisten kommt allerdings auch die Kritik, daß Kindermann für seine Argumentationen zwar mit „scharfem Spürsinn Wichtiges aus der Sekundärliteratur auswähle, aber hier im Zusammenhang mit der Commedia dell’arte keine Texte lese“. Vgl. dazu SILLER, Sterzinger Osterspiele, 1994, den Beitrag von Francesco Delbono, „Laude“ und „Sacre Rappresentazioni“. Eine Übersicht mit ausgewählten Textbeispielen (Anhang: Textproben und vollständiger Abdruck des „Kreuzigungsspiels“ von Jacopone da Todi — mit Übersetzung), S. 64.

⁵⁵ Vgl. KINDERMANN, Drama, 1966, S. 15.

Zuschauers in die gewünschte Richtung. So auch in der Episode des letzten Gebets Jesu im Ölberggarten, die durch eine Szene des Judas, der die Schergen heranbringt, überaus wirkungsvoll unterbrochen wird, sodaß eine szenische Dreigliederung entsteht⁵⁶.

Ölberg

Der Vergleich mit der gemalten Ölbergszene zeigt, daß auch hier das historische Geschehen ähnlich der Textvorgabe mit drei Episoden in unterschiedlichen Bildebenen erzählt wird: die schlafende Apostelgruppe im Vordergrund, der betende Jesus vor dem Altar, hinter dem der Engel steht, und im Bildhintergrund die Häschergruppe mit Judas. In Analogie zum Aufführungstext des Passionsspiels räumt auch die einzige Szene des Altars, in der Judas dargestellt ist, dem Verräter Christi eine zentrale Rolle ein. In einer Bildkomposition, die mit ihren kreisförmigen Kompositionslinien die Mitdarsteller im Szenenablauf an den Bildrand rückt und Christus einsam erscheinen läßt, akzentuiert gerade die dynamische Personengruppe der den Zaun übersteigenden Häscher im Bildhintergrund die Spannung im Gegensatz zur statischen Einsamkeit der Hauptfigur im kompositionellen Konzept der Ölbergdarstellung⁵⁷.

Mit der Ölbergdarstellung als Initialszene im Passionszyklus bot sich dem Maler in der Rolle des Erzählers die Möglichkeit, eine Vorschau auf die ganze kommende Passion zu geben. Durch die Verschmelzung mit der bevorstehenden Gefangennahme sind auch bereits die Hauptakteure vorgestellt⁵⁸. Die Einheit der Zeit und der Handlung bleiben gewahrt, die des Ortes, nimmt man Jerusalem und seine Umgebung mit dem Ölberg als einen einheitlichen Ort an, gleichfalls. Zudem ist die zeitliche Distanz zur Kreuztragung als vierter Szene im Passionszyklus mit den dazwischen liegenden Episoden der Geißelung und Dornenkrönung zeitlich für den Betrachter in den Malereien ebenso wie im Passionsspiel selbst als ein zusammenhängendes Ereignis realistisch ohne Ablenkung nachvollziehbar.

Die zweite, dem Theater vergleichbare Szenenunterbrechung zur Steigerung der Dramatik verbildlicht auf der gemalten Ölbergtafel der weißgekleidete Engel hinter dem Felsaltar, wo Christus vor dem Kelch betet. Im Spiel findet die bildkompositionelle Betonung Christi ihre Entsprechung in den Auftrittsworten des Engels im Spiel, der Jesus Mut zuspricht, und erinnert im Text ebenso eindringlich an die Erlösung der

⁵⁶ Vgl. KINDERMANN, Drama, 1966, S. 15. Zu den textlichen Übereinstimmungen zwischen Pfarrkirchers Passion (1486) und dem Aufführungstext von 1496/1503 vgl. LIPPARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, wo beide Passionsspieltexte abgedruckt sind.

⁵⁷ Im Vergleich zu zeitgleichen Ölbergdarstellungen sei hier noch einmal auf die dichtgedrängte Soldatengruppe verwiesen, die mit auffällig dynamischen und zum Teil außergewöhnlichen Bewegungsaktionen den Zaun des Ölberggartens übersteigt, um Christus gefangenzunehmen.

⁵⁸ Regelmäßig beginnt die Karwoche mit dem Einzug in Jerusalem. Im Verlauf des fortschreitenden 15. Jahrhunderts kommt es aber zu einer Wandlung vom Einzug in Jerusalem als Passionsbeginn zur Ölbergszene. Vgl. dazu MÖHRIG, Gabriel Angler, 1990, S. 56f.

Menschheit durch Christus:

*„Jhesu Crist dw [du] warer got,
 Vom himel pin ich deines vatters pot,
 Der hat mich herab gesant,
 Zw [zu] dir, das sey dir pekant,
 Das dw mit grosser not
 Vnd mit deinem pitteren tot
 Erlössest alle menschait
 Von ewigklicher pitterkait,
 Dauon so hab ainen guetten trost,
 Von dir wirt alle welt erlost“⁵⁹.*

Neben der Tröstung der Erlösung durch Christus gewinnt darüber hinaus auch das erzieherische Moment an Bedeutung: So wie sich Christus dem Willen seines Vaters unterwirft und sich in sein Leiden fügt, so soll es auch der Mensch für seine Erlösung tun, wenn ihm Leid widerfährt⁶⁰. Wie nahe hier Bildtafel und Text in ihrer gewünschten Publikumswirkung nach Effekten und Ausschmückung von kleinsten Details der Leidensgeschichte zusammenliegen, zeigt ein Vergleich der entsprechenden Bibelstelle mit der gespielten und gemalten Version: Im Gegensatz zum dramatischen Auftritt des Engels im Bild und im Text erwähnt als einziger der Evangelist Lukas diese Episode in einem kurzen Satz⁶¹.

Geißelung und Dornenkrönung

Im Verlauf des zweiten Spieltages „(wird) in dialektischem Hin und Wider von Anklage und Verteidigung das tödliche Netz der Verurteilung immer enger gezogen“ ...⁶². Kindermann sieht vor allem in der Barabbasszene und im Auftrag Pilati, Christus zu geißeln und mit Dornen zu krönen, für den Sterzinger Text wieder „viele Selbständigkeiten im Verbinden von Wort und Aktion“. Er betont darin auch dessen Unterschied zu anderen Spielen⁶³. Bevor nun diese von Kindermann postu-

⁵⁹ Vgl. LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 12, V. 35–58 bzw. S. 38f., V. 588–597 für Pfarrkirchers Passion und LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 212, V. 39–58, S. 242f., V. 785–794 für den Text der Aufführung von 1496/1503. Der Text ist kein klassisches Mittelhochdeutsch, sondern eine dialektale früh-neuhochdeutsche Variante mit phonetischer Schreibweise (pers. Mitteilung Birgit Ellmauthaler-Langer). Der Text von Pfarrkirchers Passion ist in einer anderen Schreibweise abgefaßt. Zur Übersetzung und Erklärung der dialektalen Formen vgl. LEXER, Mittelhochdeutsch, 1992.

⁶⁰ Vgl. dazu den Text in LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 12, V. 56–58, S. 39, V. 593–597 für Pfarrkirchers Passion und LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 212, V. 57–60, S. 242, V. 790–794 für das erhaltene Manuskript der Aufführungen von 1496/1503.

⁶¹ Vgl. Lk., 22,43.

⁶² Vgl. KINDERMANN, Drama, 1966, S. 15.

⁶³ Vgl. KINDERMANN, Drama, 1966, S. 16.

lierte szenische Eigenheit zwischen Anweisung und Ausführung in den Marterszenen hinsichtlich der Malereien zu betrachten ist, offenbaren sich beispielsweise bei den am Geschehen beteiligten Personen bereits erste motivische Querverbindungen zu den früher gemalten Altartafeln. Bei Geißelung und Dornenkrönung sind sowohl die eingeschränkte Zahl von vier Schergen mit ihren Marterwerkzeugen Geißel und Rute als auch die Anwesenheit von Pilatus in einer Nebenszene mit einem rotgekleideten Zuschauer vergleichbar. Unterschiedlich zur Malerei ist aber im Passionsspiel die definierte Personengruppe der „MILITES suos“: Während in der gemalten Geißelung und Dornenkrönung in jeder Szene eine geänderte Personengruppe Christus quält, bleiben im Passionsspiel die Schergen die gleichen⁶⁴. Ungleich ist auch das Verhältnis der Marterwerkzeuge. Im Spiel sind zwei Geißeln und vier Ruten als Requisiten in Verwendung, in der Malerei ist deutlich nur eine Geißel neben den vier besenartigen Ruten zu erkennen.

Aber abgesehen von motivischen Überlegungen stützen vor allem auch die expliziten Regieanweisungen, die bereits im Kompositionsprinzip der vierzig Jahre vorher gemalten Marterszenen gleichsam vorweggenommen wurden, die Annahme der Begegnung von Theater und Malereien in den Sterzinger Aufführungen von 1496/1503. Seit dem 14. Jahrhundert entzündete sich die Einbildungskraft der Menschen am grausamen Miterleben des Bildinhalts eines Passionszyklusses. Eine wesentliche Funktion für seine Plausibilität erfüllt die Schilderung mit wirklichkeitsnahen Bildrequisiten, die im fortgeschrittenen 15. Jahrhundert schon seit geraumer Zeit das geeignete Instrumentarium waren, das emotionale Nahverhältnis zwischen Christus und Gläubigen zu dramatisieren und eine innere Wandlung im Menschen zu erreichen. Aber zusätzlich verstärkt nun in der gemalten Szene der Sterzinger Geißelungs- bzw. Dornenkrönungsszene eine geradezu theatermäßige Bildregie, bei der die Kompositionslinien eindeutig auf den Bildmittelpunkt mit der Bedrängung Christi ausgerichtet sind, die Vergegenwärtigung bzw. Verlebendigung der Bildbotschaft.

In der Sterzinger Passionsaufführung sind dem Regisseur auf der Ebene der Aufführung in Seh- und Darstellungsweise deutlich dieselben Schwerpunkte des Geschehens ein Anliegen, die auch der Maler in seiner Bilderzählung betont: die realistische Wiedergabe eines präzisen Augenblicks, in den Marterszenen das Leiden Christi, die letztlich auch eine zeitliche Stimmigkeit und Plausibilität zu den Geschehnissen bedeutet. Geißelung und Dornenkrönung vollziehen der Darstellungstradition folgend eine eingeschränkte Zahl von Peinigern. Anwesend sind auch Pilatus sowie ein Zuschauer. Aber im Gegensatz zu den Malereien, in denen Pilatus kompositionell beide Szenen am Bildrand eher passiv verfolgt, gibt er im Theater als aktiver Bestandteil der Aufführung bereits zu Beginn der Geißelung klare und ausführliche Anweisungen:

⁶⁴ Vgl. dazu die Regieanweisung LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 285: PILATUS dicit ad MILITES suos, die im Verlaufe des Spieles ausdrücklich mit Primus, Secundus, Tertius und Quartus MILES benannt sind.

*„Fürt in hin dan in das haws [Haus]
 Vnd tziecht im nachkant [nackt] vnd plos auß
 Vnd pinttet in mit grossen stricken,
 Das aller sein leib mues erschrecken,
 Tzw [zu] dem grossen gehawtten stain [steinerne Säule],
 Das im krachen alle seine pain [Gebeine],
 Vnd schlacht in mit gayssel schlegen,
 Das er sich nindert müg geregen,
 Tzüchtigt in mit schraffen ruetten [Ruten],
 Das all sein aderen plüetten,
 Vnd ander pein [Schmerz] legt in an,
 Ob er darnach käm dar von“⁶⁵.*

Diese gesteigerte Kommunikation zwischen Pilatus und seinen Soldaten, die in dieser Form in den Malereien fehlt, setzt sich auch in den eigentlichen Aktionen der Ereignisse fort. So schildert z. B. im Passionsspieltext jeder der Soldaten Pilatus und den Zuschauern detailreich seinen Anteil an der Marter Jesu, bevor die eigentliche Geißelung im Passionsspiel beginnt⁶⁶. Allerdings zeigen dagegen einzelne Bildmotive wieder die Nähe der gemalten Umsetzung des Themas zum Text der Passionsaufführung. So bringt etwa der PRIMUS MILES für die Geißelung „*tzwo gayssel vnd guetter pessen vier*“ als Marterwerkzeuge mit, von denen die vier Ruten auch in der Version der Bilderzählung deutlich erkennbar eingebunden sind⁶⁷. Der aufrecht stehende, fest an die Säule gebundene Christus, der in zeitgleichen malarischen Darstellungen in dieser Form selten zu sehen war, kann als eine weitere

⁶⁵ Vgl. dazu LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 286, V. 1806–1817. Der Begriff „schraffen ruetten“ ist in dem angeführten Zitat in dieser Form wiedergegeben. Hier darf aber ein Schreibfehler angenommen werden, da im Text von Pfarrkirchers Passion „mit scharffen ruetten“ geschrieben wird. Vgl. LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 81, V.1588 und KINDERMANN, Drama, 1966.

⁶⁶ Vgl. dazu LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 286, V. 1818–1821 und 1868.

Die Anfangsworte des PRIMUS MILES

*„Herr Pilate, Dw bedarst nit sorgen,
 Das er vns bedürf zw porgen.
 [Herr Pilatus, Ihr braucht euch nicht zu sorgen,]
 [dass er uns anleiten muss.]
 Wir geben im guet schlag also peraydt [so dosiert],
 Das er an seinem leben vertzaydt [verzagt].“*

nehmen die Anweisungen Pilati auf und in der darauffolgenden Schilderung ihrer Arbeit läßt sich sehr deutlich der Schwerpunkt in der Aufführung erkennen, der an die Zuschauer weitergegeben werden soll: die Konzentration des Zuschauers auf das Leiden Christi.

⁶⁷ Vgl. dazu LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 286, V. 1843. Die zweite Geißel kommt zwar im Bild nicht vor, doch wird durch die Rutenzweige am Boden die Heftigkeit der Schläge illustriert, wie sie im Aufführungstext deutlich gefordert werden.

Parallele zum Passionstext gesehen werden, in dem der SECUNDUS MILES die Szene mit folgenden Worten beschreibt:

„... Vnd dartzw die rim dickt,
 Da mit wil ich in pintten
 Zw der sewl als ain rintten,
 [Damit will ich ihn an die Säule binden (so fest) wie eine Rinde]
 Dye an ligt an dem pawm,
 [die um einen Baum liegt]
 ...“⁶⁸.

Mit Fortdauer der Geißelung kommentieren die Geißelknechte im Spiel ausführlicher ihre grausame Tätigkeit. So lautet etwa die explizite Regieanweisung zu Beginn der Geißelung: „*PRIMUS MILES cedit in eum dicens: See hin, Jhesus, den ersten schlag*“⁶⁹. Das malerische Äquivalent dazu ist der gelbgekleidete, links stehende Scherge, der Christus demonstrativ die Rute entgegenstreckt. Die Außergewöhnlichkeit dieser Geste wurde schon bei der Motivableitung an früherer Stelle dieser Arbeit im Vergleich mit anderen Bildbeispielen hervorgehoben. Auch die sich in den Kompositionslinien manifestierende Bedrängung Christi geht konform mit den Regieanweisungen des Spielleiters

„*Tunc omnes simul cedunt in eum*“⁷⁰.

Der Spielleiter will vor dem Beginn der Dornenkrönung noch einmal eindringlich die geradezu sadistische Vehemenz der Geißelung betonen.

Auch in der Ikonographie der gemalten Dornenkrönung läßt sich in zwei Aspekten eine dem schöpferischen Prozess im Spiel entsprechende Vorgangsweise feststellen. Ebenso wie bei der Geißelung kann man hier in Bildgut und Motivik deutliche Ansätze in der Behandlung des Themas nennen. Zum ersten zeigt sich mit dem Motiv des nackten Christus, dem ein Purpurmantel angezogen wurde, auf der Altartafel die Ausprägung eines spezifischen Bildgedankens, der in der gespielten Passion mit der Regieanweisung

„*Post flagellationem induitur purpura et postea coronatur*“

⁶⁸ Vgl. dazu LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 286, V. 1825–1828.

⁶⁹ Vgl. dazu LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 288. Die Regieanweisung: „Der erste Soldat geht zu ihm und sagt“ zeigt den Auftrag des Spielleiters an den Schauspieler, die Aktion auch mit erforderlichem Nachdruck auszuüben.

⁷⁰ „Dann gehen alle zugleich auf ihn zu“. Vgl. dazu LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 288, nach V. 1861.

aufgenommen wird und seinen adäquaten Ausdruck findet⁷¹. Die Bildsprache, mit deren Hilfe der Prozeß der Wahrnehmung beim Betrachter gesteuert werden soll, geht hier konform mit dem Spielverlauf der Aufführung. Die Anweisung des Regisseurs „Nach der Geißelung bekommt er den Purpurmantel angezogen und danach wird er gekrönt“ ist die Brücke zur Szenenabfolge auf dem Altar, mit der der Betrachter den Leidensweg Christi mitgeht. Darüber hinaus wird in der gemalten Dornenkrönung eindeutig und unmißverständlich ein konkreter Handlungsmoment im Leiden Christi thematisiert, der auch in der Passionsaufführung dem Zuschauer ebenso drastisch vorgeführt wird. Die Entscheidung, auf dem Altar einer Spottkrönung den Vorzug gegenüber einer Version der Dornenkrönung zu geben, bei der Christus mit verbundenen Augen einen bestimmten Spötter erraten soll, stützt noch einmal die Affinität zwischen Theater und Malerei für Sterzing: Im Gegensatz zu einer Verhöhnung Christi, bei der die Marter bereits beendet ist, erlebt bei der Spottkrönung der Betrachter die Qual Christi „live“⁷². Livewirkung bzw. „eine Situation als ob“ ist immer ein beabsichtigter und charakteristischer Aspekt für das Theater, der seinem spektakulär-voyeuristischen Zug entgegenkommt. Die zweite Querverbindung ist die Anwesenheit von Pilatus, der hier wie bei der Geißelung die Arbeit der Folterknechte überwacht. Auch im Passionsspiel hat er in beiden Szenen mit einem Monolog bzw. dem nachfolgenden Dialog mit den Soldaten einen wortreichen Anteil an der Aufführung, während hingegen auf seine Anwesenheit bei der Szene der Verhöhnung im Text des Passionsspiels nicht Bezug genommen wird⁷³.

Die eigentliche Krönung mit der sadistischen Anstrengung der beiden Soldaten, die mit den unter ihren Armen fixierten Stangen mit ihrem ganzen Körpergewicht vehement die Dornenkrone auf das Haupt Christi pressen, sowie die Beteiligung des dritten Soldaten, der die oberste Stange mit seiner Hand fest auf den Kopf des Gefolterten drückt, stimmen als Bildmotive nahezu exakt mit dem Aufführungstext überein. Damit wird die Formulierung des Pilatus vor der Szene der Krönung im Passionsspiel bereits vorweggenommen:

„... *Dye dürnein kron* [Dornenkrone] *ist auch sein fueg*
 [ist für ihn angemessen,]
Dye truckt im in sein hawbt [Haupt],
Vnd schlacht darauf mit stangen,...
 ... *Vnd truck sy mit kraft*,
Das sy im wol behaft,
 ... “⁷⁴.

⁷¹ Vgl. LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 288, nach den Anweisungen Pilati an die Soldaten (nach V. 1871), wie die Dornenkrönung zu erfolgen habe.

⁷² In dieser Darstellung hat Christus den Palmzweig, der ihn als König ausweist, noch nicht in Händen. Es ist ein Beweis, daß die Verhöhnung noch nicht begonnen hat.

⁷³ Vgl. LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 285f., V. 1800–1817 für die Geißelung und S. 288, V. 1862–1877 für die Szene in der Dornenkrönung.

⁷⁴ Vgl. LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 288f., V. 1865, 1865f. bzw.

Allerdings beziehen sich die nahezu wörtlichen Bildübernahmen der Folterungen aus dem Altar, die Pilatus theatralisch inszeniert im Spiel an die Folterknechte weitergibt, nur auf deren Arbeit. Pilatus selbst wird in der Ikonographie der Malereien nur die verhältnismäßig passive Rolle eines aufmerksamen Zuschauers am Bildrand zugewiesen, dessen sozialer Status vor allem durch sein prächtiges Kostüm definiert erscheint. Aus dieser eher passiven Haltung des Pilatus auf den beiden Altartafeln mit den zu größter Dramatik gesteigerten Aktionen der Marterszenen im Passionspiel kann somit keine Vorbildwirkung für die Aufführungsregie abgeleitet werden.

Kreuztragung

Auch bei der letzten Altartafel im Sterzinger Passionszyklus, der Kreuztragung, muß gefragt werden, ob der Regisseur des Spiels diese Disposition für seine Interpretation des dramatischen Geschehens genutzt hat. Bisher korrespondierten vor allem die Wiedergabe des Leidens in den Marterszenen bzw. auch die den Menschen Christus erfüllende Angst in der Darstellung des letzten Gebets im Ölberggarten. Der Schwerpunkt zur Emotionalisierung des Betrachters wird in der Sterzinger Szene der Kreuztragung im hohen Maße durch den das Kreuz schleppenden Jesus bestimmt, den die Last des Kreuzes niederzudrücken scheint. Im späten Mittelalter vermittelt vor allem diese bildliche Umsetzung dem Gläubigen das Gefühl, selbst die Last des Passionsinstruments mitzutragen. Da die *Compassio* von Maria und Johannes, die beide weinend im Stadttor dem kreuztragenden Jesus nachschauen, nur als Nebenszene gezeigt wird, kann davon ausgegangen werden, daß hier auch eindeutig die Kreuztragung in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt ist⁷⁵.

Anleihen aus dem Vokabular der Bildsprache der Kreuzigung nimmt das Passionspiel für den *PRIMUS MILES*, von dem Christus aufgefordert wird, sein Kreuz selber zu tragen:

„... *Darumb, Jhesus, reck mir her deinen kragen*
[möglicherweise Nacken],
Du muest dein krewtz selber tragen“⁷⁶.

Die deutliche Betonung der Nacken- bzw. Schulterpartie in der gemalten Kreuztragungsszene macht die Aufforderung an Jesus, den Nacken zur Kreuztragung „hinzurecken“ deutlich und verleiht der Interpretation einer Querverbindung durchaus Plausibilität. Auch die Regieanweisung

V. 1874f.

⁷⁵ An der Last von Christi Kreuz mitzutragen, war ein Bildmotiv der *pietas*, durch das eine Gestalt in *compassio* und *conformitas* zu Christus treten konnte. Vgl. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis*, 1976, S. 61. Im Gegensatz dazu siehe die Kreuztragungsszenen, in denen der Abschied Jesu von seiner Mutter Gegenstand der Bilderzählung ist. In den Sterzinger Passionsaufführungen von 1496 und 1503 fehlt eine Abschiedsszene.

⁷⁶ Vgl. LIPPARDT/ROLOFF, *Sterzinger Spielarchiv*, Bd. 2, 1988, S. 293, V. 1968f.

„*Tunc exuunt eum purpura et induunt eum vestibus suis*“

vor den Versen

„*Jhesus, leich her das purpuren gewant
Vnd leg an deinen rockt zu hant.*“⁷⁷.

zeigt die Verknüpfung von Wort und szenischer Umsetzung. Die Textstelle weist explizit darauf hin, daß Jesus bei der Kreuztragung keinen Purpurmantel mehr trägt. Die Worte „Dann ziehen sie ihm den Purpurmantel aus und sie ziehen ihm sein Gewand an“ stützt hier zusätzlich die Vermutung einer Verknüpfung, da das violette Gewand Jesu, das er zu Beginn des Passionszyklus beim Letzten Gebet im Ölberggarten trägt, dem in der Kreuztragung vergleichbar ist.

Keine Rückschlüsse auf eine Bild-/Textverbindung läßt die Szene zu, in der Simon von Kyrene Jesus das Kreuz tragen hilft. So ist er etwa im späteren Passionsspiel nur nach der Androhung von Schlägen bereit, das Kreuz tragen zu helfen. Sein Gegenargument eines lahmen Rückens, der ein Tragen unmöglich macht, ist aber in der früher gemalten Version weder an der Haltung noch an einer Deformierung des Körpers, die ihn als einen Krüppel zeigt, zu erkennen⁷⁸.

4.4 Ulm und die deutsche Passionsspieltradition

Nun ist der Beobachtung der augenscheinlichen Gemeinsamkeiten zwischen der „Passion Christi gehalten zu Sterzingen jm 1496 auch jm 1503“⁷⁹ und den knapp nach der Jahrhundertmitte gemalten Passionsszenen entgegenzuhalten, daß der Flügelaltar ein Importstück aus Multschers Werkstätte in Ulm ist, deren Mitarbeiter vielleicht oder sogar wahrscheinlich mit der damals noch sehr jungen Tiroler Theatertradition wenig vertraut waren. Es darf aber sehr wohl vorausgesetzt werden, daß sie ausreichende Kenntnisse über die Entwicklungen der Theaterszene in ihrem näheren deutschen Umfeld besaßen und diese Erfahrungen in ihre bildkünstlerische Arbeit einfließen ließen. Durch urkundliche Nachrichten, Chroniken, zahlreich erhaltene Texte und sogar Plan- und Regieskizzen ist das deutsche Theater des Mittelalters im allgemeinen gut dokumentiert⁸⁰. Eine kurze Erwähnung einer motivischen

⁷⁷ Vgl. LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 292f., V. 1960f. mit der vorangestellten Regieanweisung.

⁷⁸ Vgl. LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 293, V. 1970–1981.

⁷⁹ So die Beschriftung des Deckblattes des Regiebuches der Aufführungen von 1496 und 1503.

⁸⁰ Einen Überblick bietet z. B. NEUMANN, Geistliches Schauspiel, 1987, der in die Suche nach Texten und deren Interpretation die archivalischen Nachforschungen gleichberechtigt einbindet.

Bild-/Textübereinstimmung für Deutschland findet sich z. B. in AUSSTELLUNGSKATALOG Karlsruher Passion, 1996⁸¹. Der Autor sieht für die Karlsruher Passion im trinkenden und rastenden Folterknecht eine Verbindung zum nach 1470 verfaßten Donaueschinger Passionsspiel, das wohl auf einen verschollenen Luzerner Urtext von etwa 1453 zurückgeht. Aus Ulm selbst ist jedoch nichts dergleichen erhalten. Doch ist davon auszugehen, daß es auch im Ulmer Bereich Theateraufführungen gegeben hat⁸². Eine Erklärung für das Fehlen mittelalterlicher Mysterienspiele in Ulm im 15. Jahrhundert sieht Neumann bei der Erforschung geistlicher Spiele auf archivalischer Basis in einer schriftlichen Quelle, die von Felix Fabri, einem Mönch des Dominikanerklosters, aus seinem berühmten, um 1488 entstandenen „Tractatus de civitate Ulmensi“ stammt:

*„Unde huius familiae [Roth] viri in festo Corporis Christi soli ante Eucharistiae Sacramentum insignia Dominicae Passionis portant sine prodigiis aliis cum magna maturitate nec sustinent ludos aut spectacula alia fieri, sed ipsi processionem totam ducunt tamquam sibi antiquo iure commendatam“*⁸³.

Es ist aber anzunehmen, daß die Theatergeschichte der Reichsstadt Ulm, die bisher zwar nur in Teilbereichen erforscht wurde, in ihrer Entwicklung etwa parallel zu anderen deutschen Städten verlaufen sein wird⁸⁴.

Das Frankfurter Beispiel im Vergleich zur Sterzinger Version

⁸¹ Vgl. dazu das Kapitel Geißelung, S. 62

⁸² Auf meine briefliche Anfrage zur Ulmer Theatergeschichte antwortet Hans Radspieler in einem Brief vom 28. 11. 1998: „...Es hat zweifellos geistliche Spiele gegeben, doch sind bis jetzt noch keine Quellen festgestellt worden darüber, wo, von wem und was gespielt wurde, geschweige denn, daß sich Texte erhalten hätten. Die Reformation und der auch die Ulmer Kunst außerordentlich dezimierende Bildersturm haben wohl auch hier alles vernichtet. Einiges wissen wir lediglich von Vorformen des eigentlichen Theaters, d. h. vom Aufziehen einer Christusfigur an Himmelfahrt oder vom Mitführen eines fahrbaren Palmesels bei einer Prozession. Etwas mehr, allerdings nur im Rückschluß durch spätere Quellen, wissen wir aus der benachbarten Reichsstadt Biberach an der Riß (ca. 40 km südlich), zu der in der fraglichen Zeit politische und kulturelle Beziehungen bestanden...“ Methodisch ergänzend fügt Radspieler noch hinzu, daß die Rechnungen der Münsterbauhütte bzw. der Münsterverwaltung sowie die im Stadtarchiv vorhandenen Hss. von Stadtchroniken noch nicht vollständig unter dem Gesichtspunkt „geistliche Spiele“ durchgearbeitet wurden. Er erwartet aber, daß diese zeitraubenden und mühsamen Arbeiten keine wesentlich anderen Erkenntnisse über die Ulmer Theatertradition bringen werden. Vgl. dazu auch RADSPIELER, Ulm, 1992, S. 2–18.

⁸³ Zitiert nach NEUMANN, Geistliches Schauspiel, 1987, S. 684. Er postuliert für seine Spielnachrichtenforschung die Edition der Quellen in ihrem ungekürzten Wortlaut, d. h. in ihrer ursprünglichen Gestalt, wodurch allein die historisch korrekte Interpretation der jeweiligen Nachricht gewährleistet ist. Übersetzung der Quelle: „Daher tragen die Männer dieser Familie [Roth] am Festtag des Leibes Christi allein vor dem Sakrament der Eucharistie die Zeichen der Dominica Passio ohne andere Vorzeichen (?) mit großer Reife und sie ertragen nicht, dass Spiele oder andere Spektakel entstehen, sondern sie selbst führen die vollständige Prozession, so als sei sie ihnen durch altes Recht anvertraut“.

⁸⁴ Vgl. RADSPIELER, Ulm, 1992, S. 2–18.

Unter diesen deutschen Städten kommt Frankfurt eine bedeutsame theaterhistorische Rolle zu. Hier hat sich die Handschrift eines Regiebooks bereits aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erhalten, eine sogenannte Dirigierrolle, die in der Hauptsache die Bühnenanweisungen enthält⁸⁵. Aus dem Jahr 1493 ist in der Folge die Handschrift eines zweitägigen Passionsspiels überliefert, das wahrscheinlich nach einer Aufführung von 1492 nachträglich aufgezeichnet wurde⁸⁶. Hinsichtlich der Marterszenen stützt nun eine Untersuchung der Unterschiede des Frankfurter Textes im Vergleich mit den signifikanten Bild-Textbeziehungen von Sterzing die Annahme eines Zusammenhangs zwischen dem Flügelaltar von 1456/1458 und den örtlichen Theateraufführungen von 1496 und 1503⁸⁷. Ein Vergleich der jeweiligen Ölbergszenen zu Beginn der Passion bleibt zunächst den Beweis wegen der gänzlich unterschiedlichen theatralischen Inszenierung noch schuldig⁸⁸. In beiden Texten ist der Auftritt des Engels der bedeutende dramatische Moment, bei dem Christus in seiner Todesangst Mut zugesprochen wird und er an seinen Erlösungsauftrag erinnert wird⁸⁹. Aber bereits der Vergleich der unterschiedlichen Einbindung von Pilatus in das Passionsgeschehen weist bei den Szenen von Geißelung und Dornenkrönung durchaus auf den Einfluß der Altarmalereien im Sterzinger Passionsspiel hin. So fehlen etwa im Frankfurter Text die Verse, mit denen Pilatus nach erfolgter Geißelung die Anweisung zur Dornenkrönung gibt. Abgesehen von der ausführlichen Aufforderung des Pilatus an seine Soldaten vor der Geißelung, verzichtet die Frankfurter Version während der Folterszenen auf die Möglichkeit einer verbalen oder nonver-

⁸⁵ Obwohl Passionsaufführungen in Frankfurt erst seit 1467 urkundlich bezeugt sind, ist es wahrscheinlich, daß solche bereits seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts hier stattfanden. Vgl. für die Frankfurter Theateraufführungen im 14. bzw. 15. Jahrhundert PETERSEN, Frankfurter Passionsspiel, 1922, FRONING, Geistliche Spiele, 1884, FRONING, Drama, 1891, S. 258f und S. 325–374, KINDLER, Literaturlexikon, 19, 1992, S. 246 und FREISE, Geistliche Spiele in der Stadt, 2002 zu Frankfurt im Vergleich zu den Städten Friedberg und Alsfeld.

⁸⁶ Vgl. KINDLER, Literaturlexikon, 19, 1992, S. 247. Das Frankfurter Passionsspiel stellt eine mittelbare, vielleicht auf eine Zwischenredaktion von 1467 zurückgehende Bearbeitung der älteren Frankfurter Dirigierrolle dar. Es wurden hauptsächlich Szenen erweitert und neue hinzugefügt. Die Handschrift des geistlichen Spiels von 1493 dokumentiert die Aufführung von 1492 und diente wahrscheinlich zur Textsicherung. Obwohl durch die Lücken in der Quellenlage die Annahme einer Kontinuität bei den Theateraufführungen in Frankfurt nicht zwingend ist, untermauert doch der enge Textzusammenhang zwischen Dirigierrolle (1. Hälfte 14. Jahrhundert) und Passionsspiel von 1493 eine solche. Vgl. FRONING, Drama, 1891, S. 332

⁸⁷ Sowohl der Text der Frankfurter Dirigierrolle als auch die Handschrift von 1493 sind in FRONING, Drama, 1891, 2. Band, S. 340–534 abgedruckt. Im gegebenen Fall greift diese Arbeit auf diese Edition zurück.

⁸⁸ Beim Vergleich geht es einzig und allein um unterschiedliche theatralische Elemente zwischen Frankfurt und Sterzing. Ein philologisch-textkritischer Vergleich über Zusammenhänge und Unterschiede zu anderen geistlichen Spielen im deutschen Sprachbereich, wie etwa in dem Beitrag von Barbara Thoran in SILLER, Sterzinger Osterspiele, 1994, S. 187 – 202, ist nicht Gegenstand dieser Arbeit.

⁸⁹ Vgl. die Angelus-Verse der Frankfurter Version bei FRONING, Drama, 1891, S. 456, V. 2233–2252 mit dem Sterzinger Text bei LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 243, V. 785–794.

balen Interaktion zwischen dem Richter und seinen Schergen⁹⁰. Nach der Geißelung ergreift Pilatus zwar wieder kurz das Wort, wendet sich jedoch nicht an die Soldaten, um ihnen die Anweisung zur Dornenkrönung zu erteilen, sondern bietet den anwesenden Juden in einem nur zwei Verse umfassendem Dialog an, Christus nun gehen zu lassen⁹¹. Die Vertreter der Juden lehnen diesen Vorschlag aber vehement ab und fordern nun selbst die Dornenkrönung. Die Fortsetzung der Marter wird hier also nicht von Pilatus angeordnet, vielmehr wird die Dornenkrönung durch die Folterknechte auf Verlangen der Bevölkerung ausgeführt⁹². Die Anwesenheit des Pilatus während der Folterszenen erhält somit in der Frankfurter Textversion deutlich weniger Gewicht; in der Sterzinger Passion ist seine Bühnenpräsenz weitaus stärker in Szene gesetzt. Die Pilatus-Figur läßt daher in der Sterzinger Fassung in beiden Marterszenen durchaus die Assoziation mit der Ikonographie von gemalter Geißelung und Dornenkrönung zu: prächtig gekleidet und mit dem Zeichen seiner richterlichen Gewalt, dem Schwert, ausgestattet, schaut Pilatus sowohl bei der Geißelung als auch bei der Dornenkrönung den von ihm selbst angeordneten Folterungen aufmerksam zu⁹³.

Die völlig unterschiedliche Versformulierung, die in Frankfurt dem Zuschauer sinngemäß aber dasselbe mitteilt wie in Sterzing, führt wohl am augenscheinlichsten die Einwirkung der als Ulmer Auftragsarbeit entstandenen Altarmalereien auf Text und Inszenierung des Sterzinger Passionsspiels vor: Die Verszeilen in der uns überlieferten Sterzinger Textfassung von 1496/1503

*„... wil ich in pintten
Zw der sewl als ain rintten...“*
[will ich ihn an die Säule binden gleichsam wie die Rinde um den Baum]

⁹⁴

sind wohl eine wörtliche Übertragung des Bildmotivs auf den Altartafeln, bei der Christus kerzengerade, ohne körperliche Krümmung, an die Säule gefesselt die Schläge erduldet⁹⁵.

⁹⁰ Vgl. FRONING, Drama, 1891, S. 497, V. 3414 – 3421.

⁹¹ Vgl. FRONING, Drama, 1891, S. 499, V. 3478f.

⁹² Vgl. FRONING, Drama, 1891, S. 499f., V. 3480–3493. Der Frankfurter Text hält sich an die Evangelisten Matthäus (Mt 27,26) und Markus (Mk 15,15), bei denen die Geißelung ein Akt der gerichtlichen Vollstreckung ist, an dem Pilatus als Richter teilnimmt. Die Dornenkrönung und Verspottung hingegen geht vom Volk und den Söldnern aus.

⁹³ Der Text des Sterzinger Passionsspiels folgt dem Johannesevangelium (Joh. 19,1), bei dem Geißelung und Dornenkrönung Teil des Verhörs durch Pilatus sind.

⁹⁴ Vgl. dazu LIPPARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 286f., V. 1827–1828.

⁹⁵ Wie sehr im Sterzinger Text der Bildgedanke in den Text aufgenommen und verbal ausgeweitet wird, zeigen die Worte des TERCIVS MILES

*„So wil ich in pehefften
Nach allen meinen krefftten*

Im Vergleich dazu lautet die verwandte Textstelle im Frankfurter Passionsspiel:

„... *Jhesum slagen umb die suele* [Säule],
das he sich strubt als ein ule!“ [Eule]⁹⁶.

Der Frankfurter Autor schildert die Leiden Christi mit Hilfe eines ganz anderen Vergleichs als im Sterzinger Spiel. Hier will man Jesus „um die Säule (herum) (so sehr) schlagen, dass er sich (vor Schmerzen) sträubt wie eine Eule (ihre Federn sträubt)“⁹⁷. Die bildliche Umsetzung dieses beschriebenen Schmerzes findet sich etwa zeitgleich vergleichbar in der eindrucksvollen Geißelung der Grauen Passion von Holbein d. Ä.⁹⁸. Konträr zur aufrechten Haltung in Sterzing krümmt sich hier der Körper Christi, der „um die Säule herum geschlagen“ wird⁹⁹.

Unterschiedlich formuliert zu Sterzing ist im Frankfurter Passionsspiel auch jener Teil des Textes, der die eigentlichen Anweisungen zur Geißelung wiedergibt. Die Anweisung des Pilatus, Jesus blutig zu schlagen, kommt noch in beiden Texten vor. Doch verteilt in Frankfurt ein Scherge die Marterwerkzeuge nur mit einer detailreichen Schilderung aller sadistischen Grausamkeiten, die folgen sollen. Eine ausdrückliche Regieanweisung, laut der Christus demonstrativ der erste Schlag mit der Rute angekündigt wird und die als motivische Gemeinsamkeit von Text und Bild im Sterzinger Altar dem Betrachter vor Augen geführt ist, fehlt aber im Frankfurter

*All hie mit dem guetten riem,
 Das er donnet als ain schliem,
 Der wirt im in den leyb peyssen,
 Das im möcht die hawt zerreyssen“.*

Die sinngemäße Übersetzung lautet: „So will in anbinden mit den guten Riemen mit allen meinen Kräften, dass er [Christus] sich dehnt wie „sliem“ (besondere Haut, die sehr dünn gegerbt wurde). . . . Vgl. dazu LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 287, V. 1830–1833. Vgl. FRONING, Drama, 1891, S. 498, V. 3446–3447.

⁹⁶ Vgl. FRONING, Drama, 1891, S. 498, V. 3446–3447.

⁹⁷ Laut Prof. Tatzreiter vom Institut für Germanistik an der Universität Wien handelt es sich beim Frankfurter Passionsspiel um einen mitteldeutschen Text, der an dem Personalpronomen he = er leicht als solcher erkannt werden kann. Die Reimwörter suele : ule, wechseln im Mittelhochdeutschen stark in der Schreibung (suel, siule, suwel : ule, iule, iuwl), beide Male liegt ein langes ü (iu) vor, das zu neuhochdeutschem eu/äu diphthongiert wurde. Also reimt Säule mit Eule, wobei das Wort Säule primär ist, nämlich die Geißelungssäule und Eule als Reimwort ausgelöst haben kann.

⁹⁸ Wenn die Geißelung in diesen Worten erzählt wird, dann ist das ein Bild, das möglicherweise gut verankert ist und verstanden wird. Im Deutschen Wörterbuch von Hermann Paul (1976), S. 185 findet sich der Vermerk: Eule gilt nach dem Volksglauben als Gegenstand des Gespötts für andere Vögel; es gibt auch die Wendung: Er ist Eule unter den Krähen. Im Volksglauben herrscht auch die Meinung, dass Eulen (als Nachtvögel) Totenvögel sind. Eine zweite Deutungsmöglichkeit des Wortes „ule“ im Reimpaar suele : ule, die erstere jedoch nicht ausschließt und sinngemäß durchaus zur vorangestellten Interpretation paßt, findet sich im Wörterbuch der Gebrüder Grimm. Hier hat das Wort „ule“ unter anderem die Bedeutung von Wurm. Sich an der Geißelsäule unter den Schlägen krümmen wie ein Wurm würde auch dem Sinn des Textes entsprechen. (Schriftliche Mitteilung von Prof. Tatzreiter.)

⁹⁹ Vgl. FRANZEN, Karlsruher Passion, 2002, S. 214–216.

Text¹⁰⁰. In diesem Zusammenhang wäre auch noch auf die idente Anzahl der Ruten bei der gemalten Geißelung entsprechend der Verszeile „... *guetter pesen vier...*“ im Sinne einer Affinität von Bild und Text hinzuweisen. Im Frankfurter Spiel ist an der vergleichbaren Textstelle nur von zwei Ruten die Rede, hier gibt es zu Sterzing keine Entsprechung¹⁰¹. Daß der Maler aus der Ulmer Werkstätte Multschers aber unter Umständen sehr wohl ein deutsches Passionsspiel kannte, dafür spricht ein ikonographisches Detail der gemalten Geißelung von Sterzing, das im örtlichen Passionsspieltext nicht vorkommt: In Vers 3448 des Frankfurter Passionsspiels schildert ein Scherge, daß bei den heftigen Schlägen die Rute zerbricht¹⁰². Zerschlagene Rutenbüschel am Boden und ein Scherge, der eine neue Rute bindet, dramatisieren auch das Geschehen der gemalten Geißelungsszene in Sterzing. Ein enger inhaltlicher Konnex zum späteren Passionsspiel fehlt hier, da keine dieser narrativen Ausschmückungen in das Spiel aufgenommen wurde¹⁰³.

Ein deutliches Argument für eine Kausalität zwischen Altarmalereien und Spiel in Sterzing bringt auch die Episode der Dornenkrönung. Die Verse 1865 bis 1869 im Passionsspieltext beinhalten die Aufforderung von Pilatus, Jesus die Dornenkrone fest auf sein Haupt zu drücken und mit Stangen darauf zu schlagen¹⁰⁴. Im Gegensatz dazu wird im Frankfurter Text von 1496 die gleiche Szene im Gespräch der Folterknechte vorbereitet

„... *die stecken gib auch heruber dyn...*“¹⁰⁵.

und die analoge Aufforderung einem der Folterknechte in den Mund gelegt, der zum Unterschied von der Sterzinger Version allerdings den Vorgang des brutalen Schlagens

¹⁰⁰ Auf die Sterzinger Regieanweisung „*PRIMUS MILES cedit in eum dicens*“ folgt die Ausführung mit „*See hin, Jhesus, den ersten schlag*“. Vgl. dazu die Regieanweisung im Frankfurter Passionsspiel in FRONING, Drama, 1891, S. 498: „*Et sic exuunt sibi [sic!] tunicam et ligant Jhesum ad statuam, et dicit tercius miles Ribenbart habens virgas in brachio*“. Die Regieanweisung gibt in der freien Übersetzung folgenden Sinn: „Und so ziehen sie ihm [Jesus] [sibi ist vielleicht ein Grammatikfehler] die Tunika aus und binden Jesus an die Säule und der dritte Soldat, der Ruten in der Hand hält, sagt: ...“

¹⁰¹ Vgl. FRONING, Drama, 1891, S. 498, V. 3443.

¹⁰² Vgl. FRONING, Drama, 1891, S. 498, V. 3448.

¹⁰³ Wie für jede Detailbeobachtung ist auch hier für die Argumentation einer Kausalität von Malereien und Theateraufführung Vorsicht geboten: Die Textanweisung ist eine Orientierung für die Inszenierung, die Ausführung selbst kann in der tatsächlichen und für uns nicht mehr nachvollziehbaren Theateraufführung anders oder auch ganz gleich ausgesehen haben. Unserem Vergleich liegt eine reine Textargumentation zugrunde, der erst in der Summe mit allen anderen Parallelen zwischen Passionstext und Malereien an Bedeutung gewinnt.

¹⁰⁴ Vgl. LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 288.

¹⁰⁵ Vgl. FRONING, Drama, 1891, S. 500, V. 3501 ff.

„... *Dye truckt im in sein hawbt* [Haupt],
Vnd schlacht darauf mit stangen,...“¹⁰⁶

nicht explizit zum Ausdruck bringt¹⁰⁷. Im Sterzinger Passionsspiel betont der Regisseur den grausamen und schmerzvollen Moment der Krönung ebenso wie der Maler in seiner Bildkomposition eben genau diesen Moment anspricht. Nicht zuletzt zeigt die Regieanweisung, laut der Jesus der Purpurmantel der Krönung angezogen bzw. wieder ausgezogen hat, bevor er das Bußgewand zur Kreuztragung anziehen muß, eine Affinität zwischen Altar und Sterzinger Passionstext, was sicher nicht auf einen Zufall zurückzuführen ist¹⁰⁸.

4.5 Fazit

Die Einbindung des Theaters in das politische und religiöse Leben liegt, wie die Einleitung dieses Exkurses zeigen sollte, für das 15. Jahrhundert offen zutage. Die Disziplin der Theaterwissenschaft konnte bei der Erforschung der Geschichte der Bühnenkunst den Nachweis einer engen Verknüpfung des Theaters mit dem allgemeinen Profilverlauf der Epochen, mit ihren Denk- und Lebensformen erbringen¹⁰⁹. Im Verlauf des Mittelalters äußert das geistliche Schauspiel demnach immer deutlicher die Tendenz, alle christlichen Glaubensvorstellungen sinnlich zu veranschaulichen. Für das Passionsspiel beginnt damit im 15. Jahrhundert jene Periode des mittelalterlichen Dramas, in der das gesamte Erlösungswerk Christi Gegenstand der Darstellung wird. Auch die Sterzinger Passionsaufführungen stehen im wesentlichen im Zeichen dieser Tendenz. Obwohl es unmöglich war, in diesem Exkurs über alle Spezialthemen, die im Bereich der Wechselbeziehungen von Theater und bildender Kunst auf Grund von Annahmen, Behauptungen und scheinbaren Nachweisen in der Literatur angesprochen wurden, abschließend und urteilend zu referieren, ist die Überlegung, das liturgische Theater in Sterzing mit den bildlichen Darstellungen

¹⁰⁶ Vgl. LIPPHARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988, S. 288, V. 1866 ff.

¹⁰⁷ Im Mittelalter war der Vorgang des Aufpressens der Dornenkrone mit einem spezifischen Theatereffekt verknüpft: Die Dornenkrone mußte so fest aufgedrückt werden, daß Blut floß. Wer sie aber aufsetzte, konnte nicht fest zugreifen, ohne sich selbst zu verletzen. Nun erforderte das Spiel besonders festes Aufdrücken, damit die Blutblase, die innen steckte, so platzte, daß der Inhalt ordentlich spritzte; und deshalb erfand man die Methode, durch Auflegen der Stäbe diese Wirkung hervorzubringen. Vgl. FRONING, Drama, 1891, Bd. 1, Einleitung, S. 276.

¹⁰⁸ Ebenda, für die Sterzinger Passion S. 292, V. 1960–1962. Der Vergleich mit der gemalten Kreuztragung (violetttes Bußgewand) zeigt die unterschiedliche Gewandung (roter Spottmantel) zur Dornenkrönung. Der Frankfurter Text geht explizit nicht auf die Gewandung Jesu ein. vgl. FRONING, Drama, 1891, S. 500, V. 3494ff.

¹⁰⁹ Vgl. dazu KINDERMANN, Theatergeschichte, Bd. 1, 1957, S. 273–297 für das deutsche Sprachgebiet, und S. 368–380 für das religiöse Theater in den Niederlanden als zweite theatralische Einflußzone.

des Altars zu verknüpfen, durchaus berechtigt¹¹⁰.

Allerdings kann aufgrund der passionsgeschichtlichen Quellenlage vor Ort nur von einer Beeinflussung des zwischen 1456 und 1458 gemalten Altars auf die Theateraufführungen von 1496 und 1503 ausgegangen werden¹¹¹, da für zeitgleiche oder früher stattgefundene Theateraufführungen in Sterzing, von denen die historischen Quellen berichten, die zu den Spielen gehörenden Texte fehlen¹¹². Die in der Literatur weitaus öfter diskutierte Anregung des Theaters auf den bildenden Künstler hätten bei der Sterzinger Quellensituation daher nur wenig Aussagekraft. Das gilt auch für Hall, einen der wichtigsten Spielorte diesseits des Brenners, der in enger Verbindung mit Sterzing gesehen werden muß¹¹³. Hier liegt zwar mit der Nachricht von einem Passionsspiel im Jahre 1430 der bislang älteste Beleg für eine Aufführung geistlicher Dramen in Tirol überhaupt vor, doch durch den Verlust des Textes des frühen Haller Spiels lassen sich keine Rückschlüsse auf die verwandte, in den 50er Jahren einsetzende Aufführungstradition in Sterzing ziehen¹¹⁴.

¹¹⁰ Vgl. dazu PICKERING, *Literatur und darstellende Kunst*, 1966, S. 146. Pickering nimmt hier im Zusammenhang mit der Kreuzigung Christi Stellung zum Problem einer Wort-Bild-Untersuchung für die Fragestellung der Mediävisten, warum die Texte und Bilder so merkwürdig einheitlich und mit solch fester Überzeugung einen in mancher Beziehung für uns doch rätselhaften Hergang berichten oder zeigen. Sinngemäß lassen sich seine Beobachtungen auch auf andere Szenen in der Passion Christi übertragen: „Für literarische Werke, etwa die Passionsspiele, hat man aus einer beharrlichen, einheitlichen Worttradition auf ein etwas schattenhaft bleibendes und nie mit dem Rang einer Quelle bedachtes, passionsgeschichtliches Gemeingut des späteren Mittelalters (13.–14. Jahrhundert) schließen wollen. Was dann die Bilder und Bildwerke im besonderen angeht, findet man in jeder Kunstgeschichte die zuversichtliche Behauptung, daß nur einer unter den ausführlicheren Texten, die sogenannten *Meditationes* des (Pseudo-) Bonaventura (13. Jahrhundert), die (Kreuzigungs)Ikonographie nachhaltig beeinflußt habe“.

¹¹¹ Nur eine Textquelle, die mit einer tatsächlichen Aufführung zu verbinden ist, wird am ehesten die Intentionen des Regisseurs wiedergeben und damit als Beweis für einen Zusammenhang dienen können. Erst eine möglichst klare Darlegung des passionsgeschichtlichen Gemeinguts, die einer streng philologischen Methode folgt, lehrt uns die Ereignisse aus dem Passionsspiel zu lesen und mit Bildwerken zu verbinden. Mit einer bloßen Nennung der Quellen ist der Beweisführung wenig gedient. Vgl. dazu PICKERING, *Literatur und darstellende Kunst*, 1966, Kapitel Christi Kreuzigung, S. 146ff.

¹¹² Vgl. NEUMANN, *Geistliche Spiele in Tirol*, 1986, Bd. 1, S. 521–545. Nur in wenigen Spiellandschaften des deutschen Sprachgebietes hat sich, bedingt durch das Zusammentreffen glücklicher Umstände, zu den in zeitgenössischen Zeugnissen dokumentierten fast eintausend Aufführungen zwischen 1300 und 1600 auch eine nennenswerte Zahl spätmittelalterlicher Dramentexte erhalten. Vergleichbar eher günstig gegenüber anderen Regionen, z. B. in Deutschland, stellt sich die Situation in Tirol dar, wo in den Archiven von Bozen und Sterzing ein Korpus geistlicher Dramentexte verwahrt wird. Durch die Besonderheit, daß viele von ihnen Vermerke über die vom jeweiligen Schreiber, Bearbeiter oder Kompilator benutzten Vorlagen tragen, lassen sich anhand der Texte Abhängigkeiten und Traditionen verfolgen und beweisen.

¹¹³ Vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, *Gotik in Österreich*, 1967, Kapitel Dichtung und Schrifttum in Österreich 1270–1500, S. 60.

¹¹⁴ Vgl. NEUMANN, *Geistliche Spiele in Tirol*, 1986, Bd. 1, S. 541 und SENN, *Spiele in Alt-Hall*, 1953, S. 459–469 und FINK, *Literatur und Sprache in Tirol*, 1996.

Inhalt dieses Exkurses war es in der Hauptsache, Übernahmen aus der Ikonographie der Sterzinger Bilderzählungen nachzuweisen, die eine Verbindung zu den späteren Passionsaufführungen stützen. Die fortlaufende Geschichtserzählung erhält ihren Sinn in der Aneinanderreihung und Verknüpfung einzelner, durch eine Rahmung getrennter Bilderfelder, die eine bestimmte, szenisch komplette Episode wiedergeben. Der Passionszyklus wird dem Betrachter auf der geschlossenen Werktagsseite aber auch als Einheit „mit einem Blick erfaßbar“ vorgeführt. Die Bilderzählung der Passion ist durch eine gezielte Szenenauswahl in einen Anfang, Höhepunkt und Schluß organisiert, wobei in jeder Darstellung der Schwerpunkt auf einen präzisen Augenblick im Geschehen gelegt ist. Der Maler hat dabei eine eigenwillige Bildsprache entwickelt, die auf eine kompositorisch klare Weise versucht, den Prozeß der Wahrnehmung zu steuern: Der Betrachter soll in das Geschehen einbezogen werden, soll an ihm teilhaben können. Diesen kommunikativen Aspekt fördern in Sterzing untraditionelle narrative Erweiterungen in der Ikonographie des Einzelbildes, die der Wiedergabe der Handlung dienen und auch auf die Darstellung des Handelns und Sich-Verhaltens von Personen ausgerichtet sind¹¹⁵.

Vierzig Jahre später finden sich dann vor allem diese ungewöhnlichen narrativen Elemente der gemalten Sterzinger Passionsdarstellungen aus den Szenen des Ölbergs, der Geißelung und auch der Dornenkrönung eng mit dem Text bzw. auch mit den Anweisungen des Spielleiters der örtlichen Passionsaufführungen von 1496 und 1503 verwoben wieder. Vergleichbar dem Maler konzipiert der Spielleiter eine Abfolge einzelner in sich geschlossener Szenen, die er als erfindungsreicher Dramaturg für ein zusammenhängendes Theaterspiel miteinander verbindet¹¹⁶. Abgesehen von rein motivischen Parallelen wie der Übereinstimmung der Anzahl der Geißelinstrumente bzw. der Art, Christus zu krönen, waren es im besonderen auch eine analoge Vergegenwärtigung der Geschehnisse, die miteinander vergleichbar sind. So tröstet etwa der Engel Christus in seiner einsamen Todesangst in der Theaterszene des Ölbergs auf ebenso dramatisch und effektvoll inszenierte Weise, wie er im Bild den Blick des Betrachters am rechten oberen Bildrand als Abschluß einer halbkreisförmigen Kompositionsgliederung über die gesamte Bildfläche auffängt. Durch die Szene des Judas, der die Schergen holt, wird das letzte Gebet Christi im Ölberggarten theaterwirksam unterbrochen, sodaß vergleichbar der Malerei auch im Stück eine

¹¹⁵ Der Exkurs wurde nicht unter dem Blickwinkel der kunsthistorischen Erzählforschung durchgeführt, die in jüngerer Zeit eine größere Bedeutung für diese Disziplin erlangt hat, obwohl hier durchaus verwandte Fragestellungen von Bedeutung sind. Fragen etwa, in welchem Umfang und auf welche Weise der Künstler versucht, den Betrachtungsvorgang zu steuern, wie er mit den spezifischen Möglichkeiten der Bildsprache Inhalte veranschaulicht und Aussagen produziert, die das Verständnis der dargestellten Handlungen erleichtern und so das Geschehen für den Betrachter nachvollziehbar und damit erlebbar gestalten, wurden in dieser Arbeit immer unter dem Blickwinkel einer Verbindung zum Text der Sterzinger Passionsaufführungen von 1496 und 1503 gestellt. Vgl. FRANZEN, *Karlsruher Passion*, 2002, S. 10f. und S. 14–19.

¹¹⁶ Vgl. dazu KINDERMANN, *Theatergeschichte*, Bd. 1, 1957, S. 259: „Das Kausalprinzip der Szenenführung und das Bestreben nach dramaturgischer Rundung erreichten hier besondere Vollendung“.

szenische Dreiteilung entsteht. Für Geißelung und Dornenkrönung appellieren auf Christus zuführende Kompositionslinien im Bild an das Mitleid des Betrachters, der sich den Qualen, die Christus erleiden muß, so kaum entziehen kann. Die gerichtete Blickführung des Betrachters, die verstärkt durch die auf Christus abzielenden Aktionen der beteiligten Personen gelenkt wird, baut eine Beziehung der Bedrängung zum Betrachter auf¹¹⁷. Eine Regieanweisung im Theaterstück wie etwa „*Tunc omnes simul cedunt in eum*“ läßt auf ein vorangehendes genaues Studium der gemalten Geißelungsszene schließen¹¹⁸. In der letzten Szene des gemalten Passionszyklus, der Kreuztragung, war das bildbestimmende Motiv ein vom Kreuz niedergedrückter Christus, wie er auch in das Passionsspiel eingebunden wird. Die verbale Aufforderung an Jesus, „seinen Hals zu recken, um sein Kreuz selber zu tragen“, ist die dramaturgische Umsetzung des gebückten Christus der gemalten Bildvorlage, der auf seiner weitgespreizten Rückenpartie das Kreuz trägt¹¹⁹.

Die von Ernst Grube diskutierte Fragestellung „Was gab das Theater der bildenden Kunst?“ und ihre apodiktische Verneinung mag für das 13. und vielleicht auch für das 14. Jahrhundert gelten. Seiner Argumentation, daß sich die Kunst dieser Zeit wesentlich am Bedeutungshafte und nicht am Sinnlich-Anschaubaren orientiert, wie es eine Theateraufführung darstellt, kann man nur schwer widersprechen¹²⁰. Auch sein Argument, daß eine Theateraufführung als ein aktiver Kommunikationsprozeß zwischen Schauspieler und Zuschauer in jeder Vorstellung neu stattfindet und die Rekonstruktion einer Aufführung aus Mangel an Quellen nicht möglich ist, läßt sich nicht von der Hand weisen. Die spärlichen sogenannten Regieanweisungen in den wenigen Spieltexten des 13. und 14. Jahrhunderts sind zum größten Teil rein novellistischer Art, d. h. sie berichten das, was der Zuschauer zu sehen bekommen soll. Wie aber die erscheinende Aktion im technischen Detail dann tatsächlich ausgeführt worden ist, kann für das Mittelalter kaum jemals angegeben werden¹²¹. Daß jedoch im Spätmittelalter das Theater der bildenden Kunst viel verdankt, ist nicht zu übersehen. Die Sterzinger Quellenlage verlangt nach einer umgekehrten Fragestellung, bei der eine Vorbildwirkung der Malerei auf das Theater unübersehbar ist. Mit der Frage „Was hat die bildende Kunst dem Theater gegeben?“ bleibt unsere Vorstellung von den spätmittelalterlichen Sterzinger Passionsaufführungen im Sinne „rein novellistischer Regieanweisungen“ zwar noch immer unzureichend und fußt teilweise auf Hypothese und Mutmaßung. Doch weisen die Passionstexte mit ihrer Umsetzung der bildlichen Vorlagen Grubes scharfe Verneinung jeglicher Wechselwir-

¹¹⁷ Es geht dem Maler hier bei der Wiedergabe des Raumes nicht um zentralperspektivische Richtigkeit, sondern vielmehr darum, die Raumbildung zur Aussage zu nutzen: Der Gedanke, die Qual Jesu fühlbar zu veranschaulichen, wird im Bild geradezu erlebbar durchgespielt.

¹¹⁸ Vgl. als Übersetzung dazu „Dann gehen alle zugleich auf ihn zu“.

¹¹⁹ Die Dynamik der Kreuztragung, die zweite essentielle Bildbotschaft in der Sterzinger Kreuztragung, ist für den Regisseur des Theaterspiels allerdings kein Thema und kommt bei ihm auch als Regieanweisung nicht vor.

¹²⁰ Vgl. GRUBE, Theater, 1957, S. 31f.

¹²¹ Vgl. GRUBE, Theater, 1957, S. 22.

kung zurück¹²².

Behauptungen, die auf eine direkte Vorbildwirkung der zeitgenössischen geistlichen Spiele auf die Entstehung der Malereien nach der Auftragvergabe an Multschers Ulmer Werkstätte abzielen, können zwar wegen der mangelhaften Überlieferung der damaligen Ulmer, Haller und Sterzinger Theaterverhältnisse bzw. wegen unserer Unkenntnis der Biographie des ausführenden Malers weder widerlegt noch bewiesen werden; es läßt sich jedoch mit einiger Sicherheit festhalten, daß von der Aufstellung des Altars in der Sterzinger Kirche „Unserer lieben Frau im Moos“ eine wesentliche Initialzündung bei der Ausbildung der lokalen Passionsspieltradition ausgegangen sein muß. Anhand der erhalten gebliebenen Aufführungstexte aus der Zeit der Jahrhundertwende kann ein solcher Zusammenhang zwischen der bildenden Kunst und dem Theater zuweilen sogar bis in manches kleine anekdotische Inszenierungsdetail hinein verfolgt werden.

Nicht zuletzt bringen Überlegungen zur Aufführungspraxis gerade für Sterzing jene konkreten Hinweise, die zu offensichtlich sind, um übersehen werden zu können¹²³. Das mittelalterliche Schauspiel ist nicht auf ein geschlossenes Bühnenbild eingestellt. Auf einem einheitlichen Bühnenpodium, der sogenannten Simultanbühne, sind verschiedene Bühnenbilder, Stände oder loca dreidimensional, nicht bloß als gemalte Dekoration, in den Raum gestellt. Aus diesen räumlichen Bildern, in denen jeder einzelne Darsteller oder jede Gruppe einen genau bestimmten Standort hat, treten die Personen nur im Augenblick ihres Spielauftritts jeweils einige Schritte hervor. Die Architekturelemente sind Miniaturhäuschen ohne Wände mit begrenzenden Kanten, Pfosten und Türrahmen, kaum höher als die Schauspieler selbst.

In Sterzing sieht der Betrachter die Passionsszenen im Verband des geschlossenen Flügelaltars wie auf einer großen Simultanbühne auch als ein einziges Bild, das in vier gleich große Tafeln für eine fortlaufende Geschichtserzählung unterteilt ist. Diese Altartafeln sind durchaus mit den Standorten der Akteure im Schauspiel, den loca, zu vergleichen, zumal sie auch deutliche Parallelen zu deren Aussehen erkennen lassen. Geißelung und Dornenkrönung spielen etwa in Innenräumen, die mit ihren Fenster- und Türöffnungen deutlich an Kulissenarchitekturen erinnern. Die Höhe der Türöffnungen paßt für die darin stehenden Personen. Zudem schauen interessierte „Zuschauer“ von draußen durch die Fensteröffnungen der Dornenkrönung zu, ein Gestaltungselement, das immer wieder in der Literatur als verbindend zwischen bildender Kunst und Theater angesehen wird¹²⁴. Am deutlichsten veranschaulichen wohl die Stallarchitektur der Geburt Christi und der Epiphanie auf der Altarin-

¹²² Vgl. GRUBE, Theater, 1957, S. 24–27.

¹²³ Vgl. zu der bereits zitierten Literatur noch UNTERER-BUDISCHOWSKY, Geistliches Schauspiel und bildende Kunst, 1980 und FRANZEN, Karlsruher Passion, 2002, S. 211.

¹²⁴ Die Zuschauer verändern entsprechend der Szenenabfolge ihren Standplatz und ziehen mit den Schauspielern mit. Durch die Transparenz der Theaterarchitektur sind Zuschauer und Schauspieler nicht wirklich voneinander getrennt und eine parallele Darstellung von Zuschauern in zeitgemäßer Kleidung und Akteuren in für die Zeitgenossen als historisch empfundenden Kostümen erscheint

nenseite die Ähnlichkeit zu den Miniaturhäuschen des Theaters. Da aber aus dem zeitlichen Umfeld des Altarauftrags keine Quelle eines stattgefundenen Weihnachtsspiels vorliegt und auch kein Text aus dieser Zeit vorliegt, stehen die Architekturen aber ohne Text-/Bildbezug nur als ein optischer Beweis¹²⁵.

Gemeinsamkeiten in der Gebärdensprache auf den Altartafeln und der szenischen Realisation im vorliegenden Dramatext lassen sich nur sehr allgemein formulieren: Die leichte Lesbarkeit und ein Miterleben der Geschichte ist sowohl in der gemalten als auch in der gespielten Ausführung oberstes Prinzip¹²⁶. Wie es die Erzählung verlangt, entspricht in den gemalten Szenen die Dynamik der Körperbewegungen bei den Figuren genauso einem Grundprinzip des Theaters, bei dem Körperhaltung und Bewegungsmuster des Menschen eine übertriebene Ausprägung erhalten. Sowohl das Theater als auch die gemalten Szenen vermeiden eine statische Erzählkunst und beziehen immer mehr Zuschauer und Bildbetrachter mit dem Körperspannungselement als Partner in die Handlung mit ein¹²⁷.

Vergleichbar den übersteigerten Körperbewegungen hat auch die gemalte Bekleidung der am Geschehen beteiligten Personen die Aufgabe, die Aufmerksamkeit des Betrachters zu lenken. Klarheit und Eindeutigkeit der Aussage gehen dem Maler über alles und dienen vor allem einer raschen Personenidentifizierung: Judas, der Verräter, übersteigt den Zaun im Ölberggarten zur Gefangennahme Christi in einem fahlgelben Gewand, Pilatus erscheint als Heide in einem orientalischen Kostüm. Die Schergen werden im übrigen durch verschiedene Zeichen als infam gebrandmarkt. Sie sind geckenhaft modisch mit eng geschnürtem Wams angezogen. Ihre eng anliegenden und angenesselten Beinkleider widersprechen den damaligen Anstandsvorstellungen auf verletzende Weise. Ein Folterknecht in der Geißelung trägt die verpönten zweifarbigen Beinkleider, und ein zweiter hat die Narrenkappe auf dem Kopf. Die bösen Menschen sind auf den ersten Blick als schändlich erkennbar. Ob im Sterzinger Theaterstück die Schauspieler in ähnlich charakteristischer Weise kostümiert waren, läßt sich aus den Quellen bzw. Regieanweisungen für das 15. Jahrhundert nur an kleinen Details herauslesen. So etwa der Hinweis auf den Purpurmantel bei der Krönung

damit plausibel.

¹²⁵ Die spiegelbildliche Verwendung der Architektur in zwei gemalten Szenen hatte sicherlich auch ihre Wirkung auf die lokale Aufführung in einem Weihnachtsspiel, da die parallele Verwendung von einer Kulisse für zwei wichtige Ereignisse auch von der Aufführungspraxis sehr praktisch war.

¹²⁶ Stellvertretend für das Passionsspiel im deutschen Sprachraum sei hier noch einmal BORCHERDT, Theater, 1935, S. 31f. zitiert: „...„Das Wort wird illustriert durch Gesten, die bedingt sind durch einen an Liturgie und Evangelien gebundenen Gebärdenstil. ... Noch im Augsburger Spiel (um 1460) sind die Gesten durch den Bibeltext gebunden. ... An die Stelle einer symbolischen Geste ist also eine scheinbar wirkliche Handlung getreten. Nicht minder kraß ist die naturalistische Wirkung, wenn Christus in der Geißelungsszene an Haar und Bart gezaust wird, während Kriegsknechte ein Saufgelage veranstalten.“

¹²⁷ Für die Sterzinger Malereien ist z. B. im Ankommen der Drei Könige eine labiles Bewegungsmotiv zu erkennen, wogegen bei der Kreuztragung die Dynamik als Richtungszug nach Golgotha deutlich spürbar visualisiert ist. Vgl. zur Dynamik und Gebärdensprache im Passionsspiel RÖDER, Gebärde im Drama des Mittelalters, 1974.

bzw. vor der Kreuztragung oder auch bei Simon von Kyrene. Bei seinem Gewand findet sich deutlich erkennbar die geschwänzte Gugel. Im Theaterstück stellt ihn der Regisseur als armen Mann vor, genau wie es der Maler in der Kreuzigungstafel tut: Simon trägt einen gegürteten Rock und eine geschwänzte Gugel, die nach 1400 verstärkt als bäuerliche Kopfbedeckung Verwendung findet¹²⁸.

Die sicherste Methode zur Überprüfung der in diesem Kapitel aufgestellten Hypothese über den engen Zusammenhang von Bildkunst und Theater in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bieten wie am konkreten Beispiel Sterzing die Theateraufführungen in jenen Orten, die eine lange Spieltradition aufweisen. Gerade in Sterzing kann durch Quellen von der Aufstellung des Altars im Jahr 1458 über die textlich gesicherten Passionsaufführungen etwa vierzig Jahre später bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts von einer Kontinuität bei Theateraufführungen ausgegangen werden, bei denen die Passionsszenen des Altars im Chor der Kirche während der Fastenzeit ständig präsent waren. Das Passionsmoment war daher während der Karwoche gleichzeitig in Malerei und Spiel sichtbar¹²⁹. Somit konnte sich für den zeitgenössischen Besucher nicht nur ein einheitlicher Gesamteindruck von bildender Kunst und Theaterkunst ergeben, sondern auch ein emotional erschütterndes Erlebnis, das sicherlich mit der Gefühlswelt eines spätmittelalterlichen Menschen im Einklang war.

¹²⁸ Vgl. dazu KÜHNEL, Bildwörterbuch, 1992, S. 92f.

¹²⁹ In Sterzing kann davon ausgegangen werden, daß während der Fastenzeit der Altarbereich nicht von einem Fastentuch verhüllt war. Die vierzigtägige vorösterliche Fastenzeit wurde mit den Passionsszenen auf dem geschlossenen Flügelaltar angezeigt. Vgl. dazu KOLLER, Fastentuch, 1996. Die Wegnahme des Fastentuchs erfolgte im Mittelalter formlos am Abend vor dem Gründonnerstag, während später zur Morgenliturgie des Mittwochs der Karwoche die Fastentücher zugleich mit der Lesung der Bibelstelle vom Zerreißen des Tempelvorhangs (Mt. 27,50 und Lk. 23,45) fallengelassen worden sein sollen. Ebenda, S. 62. Allgemein verbindliche Regeln für das Öffnen und Schließen des Flügelaltars gab es für das Mittelalter nicht. Doch dürfte zumindest an den Hochfesten des Kirchenjahres das Hochaltarretabel, wenn es ein Flügelaltar war, geöffnet gewesen sein. Vgl. dazu KOBLER, Lexikonartikel Flügelretabel, 2003, Sp. 1476. Die Fastentücher wurden schon vor dem Gründonnerstag entfernt, da sie die liturgischen Feiern in der Karwoche behindert hätten. Über das Öffnen eines Flügelaltars vor der Auferstehung Christi liegt für das Mittelalter keine einzige Quelle vor. (Mündliche Mitteilung Dr. Friedrich KOBLER). Vgl. dazu auch seinen Beitrag im Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte.

Kapitel 5

Die Malereien des Sterzinger Altars unter stilkritischen Aspekten

5.1 Vorbemerkung

Die Auseinandersetzung mit Stilproblemen in den gemalten Sterzinger Altartafeln muß im Zusammenhang mit der Charakterisierung des Personalstils eines Künstlers gesehen werden. Abgesehen von der bis heute unverändert umstrittenen Zuschreibung eigenhändiger Tafelbilder an Hans Multscher, die in dieser Arbeit nicht das eigentliche Thema ist, ist hier in erster Linie die Frage nach den Stilkonstanten im Werk eines anonymen Malers aus Multschers Ulmer Werkstatt, dem „Meister der Sterzinger Altarflügel“ zu stellen¹. Künstlerische Anonymität ist immer eine Herausforderung an den Kunsthistoriker. Meist bleibt nur die Möglichkeit, das Œuvre des Künstlers anhand der von der Forschung längst zugewiesenen Arbeiten und dem historischen Umfeld ihrer Entstehung zu verstehen. Erschwerend wirkt allerdings beim Versuch, eine persönliche künstlerische Handschrift zu charakterisieren, das Fehlen eines größeren gesicherten Werkes. In einer solchen Situation kann der Rettungsan-

¹ Vgl. Jörg Rosenfeld in AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 225: „Werden die Kunstwerke betrachtet, die mit dem „bildmacher“ Hans Multscher in Zusammenhang zu bringen sind, rücken nach Stein- und Holzsulpturen jene Tafelbilder in das Blickfeld, die als Flügelbilder wesentlicher Bestandteil der Retabel aus seiner Werkstatt waren. Ob Multscher im Zuge der Ausführung von Retabelaufträgen nicht nur als Bildschnitzer, sondern zugleich als Maler tätig wurde, ist a priori nicht zu entscheiden. Selbst die zwei Künstlerinschriften, die sich auf den Flügelgemälden des sogenannten Wurzacher Altars (heute Berlin) finden und die besagen, daß Hans Multscher das Werk im Jahr 1437 gemacht habe . . . Die Signatur oder Inschrift auf dem fertiggestellten Kunstwerk vermerkt üblicherweise in erster Linie den signaturmächtigen Werkstattleiter, aber nicht unbedingt den entwerfenden bzw. ausführenden Künstler. . . .“

ker des Kunsthistorikers, durch die Anwendung stilkritischer Methoden Verwandtes zu identifizieren, nur begrenzt eingesetzt werden.

Stilkritik war aber in den letzten drei Jahrzehnten ein eher ungeliebtes Kind in der Kunstgeschichte². Allerdings wurden angesichts der offenen Probleme in dieser Disziplin gerade in jüngerer Zeit doch wieder Stimmen laut, die „eine Rückbesinnung auf die Stilanalyse als genuine Methode der Kunstgeschichte fordern“ und vehement für ihre Neubewertung im positiven Sinn eintreten³. Das Kunstwerk, in dieser Arbeit Malereien eines großen Flügelaltars, ist Ergebnis eines schöpferischen Aktes und spiegelt die für die Stilkritik gesuchten persönlichen Eigenheiten des Künstlers, eben seinen Individualstil, wider. Der diesem Terminus eingebundene Begriff „Stil“ ist aber durch seine Vieldeutigkeit und daraus resultierende flexible Verwendung ein ziemlich unsicheres wissenschaftliches Instrument für die Charakterisierung einer persönlichen Künstlerhandschrift: Für die Aufgabenstellung dieser Arbeit, Malereien aus der Mitte des 15. Jahrhunderts mit Entstehungsort Ulm zu analysieren, sind der große „Epochenstil“ Gotik bzw. der auf „Zusammenfassung abzielende Zeitstil“ von eher peripherer Bedeutung. Gesucht wird der auf „Sonderung abzielende Individualstil“, der uns die „persönliche Stilhandschrift“ des Sterzinger Meisters offenbart⁴.

Eingebettet im Individualstil eines Künstlers sind auch regional geprägte Stilkomponenten, wie Eigenheiten einer „typischen Formensprache“ einer bestimmten Kunstlandschaft in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die im Falle des Sterzinger Meisters etwa auf eine Verbindung mit der Malerei von Köln oder Westfalen hinweisen bzw. franko-flämische oder niederländische Einflüsse vermuten lassen⁵. Diese stilistischen Qualitäten verarbeitet der Künstler ebenso selbstverständlich in seinem Werk, wie er unverwechselbar Eigenes hinzufügt. Regionale Stilqualitäten, in denen sich Querverbindungen des Kunstwerks mit der zeitgenössischen Umwelt manifestieren, können jedoch auch nur bedingt Auskunft über den Charakter eines Individualstils geben⁶.

Deutlich abgesetzt etwa von der zeitbedingten Tendenz des Realismus bezüglich

² Vgl. SCHMIDT, *Gotische Bildwerke*, 1992, S. 313–315

³ Vgl. etwa dazu SUCKALE, *Hofkunst*, 1993, S. 48–70, für eine historisch orientierte Stilanalyse oder hinsichtlich der kunsthistorischen Erzählforschung SUCKALE, *Süddeutsche Tafelbilder*, 1990, S. 15–34, SUCKALE, *Rogier van der Weyden, Johannestafel*, 1995, den Aufsatz von Rosenauer, Pacher als Erzähler, in SYMPOSIONBAND, Michael Pacher, 1998, S. 31–38, KEMP, Lukas Moser, 1998 und die fundierte Auseinandersetzung mit dem Karlsruher Passionszyklus von Hans Hirtz (Berlin, Technische Universität, Dissertation, 2000), abgedruckt in FRANZEN, *Karlsruher Passion*, 2002, sowie die unterschiedlichen Aspekte für eine „moderne“ Stilanalyse in KLEIN/BÖRNER, *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters*, 2006.

⁴ Vgl. SCHMIDT, *Gotische Bildwerke*, 1992, S. 317–322.

⁵ Vgl. zu Westfalen die Rezension zu Paul Piepers Ausführungen über „Das Westfälische in Malerei und Plastik“ von HAUSHERR, *Überlegungen zum Stand der Kunstgeographie*, 1965, oder für Köln und seine Maler SCHMIDT, *Kunst und Migration*, 1988.

⁶ Vgl. zu Fragen der Kunstgeographie etwa HAUSHERR, *Kunstgeographie*, 1970 und PIEPER, *Köln und Westfalen*, 1974.

Raumdarstellung, Faltensprache oder Physiognomien werden vermehrt kunstwerk-spezifische Qualitäten zum Gegenstand besonderer Aufmerksamkeit: Welche Kompositionsschemata bevorzugt der Künstler für seinen Bildplan? Wie verhalten sich Figuren in seinem gesamten malerischen Œuvre zum geschaffenen Raum, deren Zugehörigkeit zu einem Flügelaltar nicht zwingend vorausgesetzt werden kann? So etwa könnten Fragen gezielter lauten, die für den Stil des Sterzinger Meisters entscheidend waren, weil im Falle Sterzing die gemalten Szenen der Flügelbilder mit einem räumlichen Schrein und den darin aufgestellten plastischen Figuren koexistieren mußten. Hinzu kommt noch ein dem Künstler eigenes Gewand-/Körper-Verhältnis der Figuren, bei dem es mehr oder weniger deutliche Unterschiede in den Materialien nach ihrer Stofflichkeit festzustellen gibt: Die Ausführung physiognomischer Details oder die spezifische Stilisierung von Gewand, Bart und Haupthaar wird eben bei diesem Künstler auch in anderen Werken aus seiner Hand „so und nicht anders“ aussehen.

In der Auseinandersetzung mit dem Individualstil eines Künstlers wird auch zu bedenken sein, daß sich im 15. Jahrhundert in der Form der Rezeption, mit der die reisenden Künstler fremde Anregungen aufgenommen, verarbeitet und ihrem heimischen Stil angepaßt haben, noch andere Voraussetzungen ergeben könnten, wie Florens Deuchler am Beispiel Rogier van der Weyden und Konrad Witz deutlich machen konnte: Künstler des 15. Jahrhunderts merken sich „Gesehenes“, um es bei der passenden künstlerischen Aufgabenstellung ihrem eigenen Werk eingliedern zu können, zwar durch eine in ihrer individuellen Erinnerung haftende Autopsie. Doch muß diese nicht unbedingt in Form einer konkreten Erinnerungsskizze vorhanden sein und damit klar greifbar werden⁷.

Doch wenn neben solchen Kategorien der Rezeption im 15. Jahrhundert in deutlicher Weise Bezüge auf die Verwendung von direktem Vorlagematerial eines Künstlers innerhalb des Werkstattbetriebes gegeben sind, wird wiederum zu berücksichtigen sein, daß in länger bestehenden Werkstätten alte und neue Vorlagen parallel in Gebrauch waren. Stilunterschiede auf gemalten Altartafeln in ein und der selben Werkstatt sind nicht unbedingt auf verschiedene Hände zurückzuführen, sondern könnten auf einem simultanen Gebrauch von Vorlagen ungleichen Alters bzw. heterogener Herkunft basieren⁸. In diese Überlegungen zu Arbeiten aus einer exportorientierten Werkstatt ist deshalb auch die Werkgattung der „Werkstatt-Replik“ miteinzubeziehen, bei der die Kunst zum Markenartikel wird, mit der sich eine spätgotische Künstlerwerkstatt einen weiten Exportmarkt erschließen konnte⁹.

⁷ Florens Deuchler nimmt als Arbeitshypothese an, daß es auch im Mittelalter für die „Ars memorativa“, die fest im Denken des mittelalterlichen Menschen verankert war, ein bedeutendes mnemotechnisches Schrifttum gab und daß dieses dem bildenden Künstler nicht völlig unbekannt war. Vgl. DEUCHLER, *Ars memorativa*, 1987, S. 83.

⁸ Auch der Austausch von Vorlagenmaterial zwischen unterschiedlichen Kunstgattungen wie z. B. in Ulm zwischen Tafelmalerei und Glasmalerei wird in stilkritischen Überlegungen miteinzubeziehen sein. Vgl. SCHOLZ, *Die Farbverglasung der Besserer Kapelle*, S. 143–152.

⁹ Vgl. dazu BELTING, *Erfindung des Gemäldes*, 1994, S. 17. Er charakterisiert die Werkstatt-Replik

Erschwerend wirkt sich bei der Zuschreibung über die Stilkritik im 15. Jahrhundert auch das Medium Druckgraphik aus, das sich bereits in der ersten Jahrhunderthälfte rasch verbreitet. Durch den Gebrauch einzelner graphischer Blätter oder auch ganzer Zyklen werden künstlerisch weit auseinanderliegende Orte stilistisch verbunden. Nicht zuletzt, ein gravierendes Faktum im Hinblick auf die Sterzinger Malereien, kann Stilverwandtschaft auch durch Schulung eines neuen Mitarbeiters in der Werkstatt durch den Werkstattleiter zustande gekommen sein, der im Falle des gotischen Flügelaltars im einheitlichen Erscheinungsbild des Retabels seine Wirkung als Gesamtkunstwerk gewahrt wissen will.

Durch die quellenkundlich gesicherte Provenienz der Malereien des Sterzinger Altars ist zwar der Übergang von einem gänzlich anonymen Meister innerhalb einer Werkstatt zu einer schwach konturierten Künstlerpersönlichkeit bereits vollzogen. Doch ist sich die Forschung darüber längst klar geworden, daß sich in den gemalten Altartafeln nicht nur Stilqualitäten und Vorlagematerial aus der Multscher-Werkstätte widerspiegeln. Bei der Erforschung der Stilquellen außerhalb der Werkstatt Multschers verbietet der Stilbefund aber jede biographische Spekulation, da auch eine noch so dürftige Vita des Künstlers fehlt. So wird für die Sterzinger Malereien und das verbleibende Œuvre, das dem Meister noch zugeschrieben wird, wieder die Stilinterpretation das Primäre¹⁰.

5.2 Stilistische Einordnung

Nach einer beispiellosen Vereinheitlichung der europäischen Kunstsprache um und nach 1400, bei der kein einzelnes Zentrum für den Stil der „Internationalen Gotik“ verantwortlich gemacht werden kann, beginnt im ersten Viertel des Jahrhunderts auch in der deutschen Malerei die Periode des Übergangs mit der Ausformung regionaler Traditionen und dem Auftreten von Künstlerpersönlichkeiten¹¹. Ähnlich

folgendermaßen: „... Die künstlerische Form erhält als Bildentwurf einen autonomen Wert, der den Wunsch danach weckte, sie mit allen Einzelheiten zu vervielfältigen. ...“ Wahrscheinlich ist in der Exportorientierung von Künstlerwerkstätten, deren Werke bereits bekannt waren und bewundert wurden, die Erklärung zu finden, warum sich ikonographische Programme auf Flügelaltären bei Bestellungen durch unterschiedliche Auftraggeber an ein und dieselbe Werkstatt doch verhältnismäßig ähnlich sind.

¹⁰ Vgl. dazu die Ausführungen von Otto Pächt über Meister Francke im AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister Francke und die Kunst um 1400, 1969, S. 22. Pächt betont, daß für die Befragung einer künstlerischen Ahnenschaft eines Kunstwerkes immer die Stilinterpretation das Primäre sein soll, um biographische Spekulationen bei der Einordnung eines Kunstwerkes zu vermeiden. Dieses Vorgehen schließt auch für den Sterzinger Meister die Gefahr aus, den Stilbefund für das Œuvre des Meisters, das einer neuen wissenschaftlichen Betrachtung bedarf, so auszudeuten, daß es in die biographische Konzeption paßt.

¹¹ Zur Internationalen Gotik vgl. O. Pächt, Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache in GRAZER JAHRBUCH PÄCHT, Kunstsprache, 1990, S. 52–65 und G. Schmidt, Kunst um

wie in anderen europäischen Ländern erfolgt auch hier ab dem zweiten Viertel des Jahrhunderts eine verstärkte Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Durch die Verschiebung des Mäzenatentums vom Hochadel zum Bürgertum kam es zu einer ersten Blütezeit der frühbürgerlichen Kunst Deutschlands¹². Bis zur Mitte des Jahrhunderts hin wird dann der Einfluß der Niederlande bestimmend. Nach den Brüdern Eyck und dem Meister von Flémalle/Robert Campin üben Rogier van der Weyden und Dieric Bouts seit 1450 längs der Rheinlinie und östlich davon nachhaltigen Einfluß aus¹³.

5.2.1 Die Sterzinger Malereien — ein erzählender Bildzyklus?

Im wesentlichen sind die Malereien des Sterzinger Altars in diese Entwicklung der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts eingebunden, deren partiell prononcierter Realismus etwa bei Bewegungsmotiven oder Tätigkeiten eine intensive Auseinandersetzung mit der ersichteten Wirklichkeit des zweiten Jahrhundertviertels voraussetzt. Es fehlen in den gemalten Szenen die rein formelhaften Begegnungen; Kleidung und äußere Merkmale der Personen charakterisieren klar verständlich ihren Aufgabenbereich¹⁴. Entscheidend wird sowohl für die Passion als auch für die Mariengeschichte,

1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven, ebenfalls in GRAZER JAHRBUCH SCHMIDT, Kunst um 1400, 1990, S. 34–49. Beispiele des neuen Realismus im ersten Viertel des Jahrhunderts ist beispielsweise die Kunst am Oberrhein und in Seeschwaben, wo sich sehr früh eine auf die Aneignung der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit ausgerichtete Kunst entwickelt. Am Rhein, in Westfalen und auch in Norddeutschland hat längst ein enger Anschluß an die französische und franko-flämische Kunst stattgefunden. Mit Meister Francke tritt uns „ein Künstler reinsten Ausprägung der westlichsten Orientierung entgegen, dessen künstlerische Handschrift die europäische Gemeinsprache und die modernen Realismen vereint“. Konrad von Soest aus Westfalen vereint in seiner Kunst den nordfranzösisch-burgundischen Einfluß mit heimischer Tradition in eigenständiger Umbildung der Vorbilder. Zu Meister Francke vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister Francke und die Kunst um 1400, 1969, zu seinen Stilkomponenten S. 22–27; zu Konrad von Soest PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990, S. 39 und CORLEY, Conrad von Soest, 1996.

¹² Der Einfluß des naturalistisch-französischen Stils der Brüder Limburg, die Kunst Hubert und Jan van Eycks und der französischen Buchmalerei ist in Deutschland (hier besonders in Schwaben) und der Schweiz zu beobachten. Diese Entwicklung führte zu einer Kunst, bei der ein Bild aus und nach der Mitte des Jahrhunderts nicht mehr verwechselbar wird mit einem Werk aus dem ersten Viertel. Vgl. DVORAK, Brüder van Eyck, 1925, S. 44. Vertreter dieser Kunstströmung sind für die Schweiz Lukas Moser und Konrad Witz und für Bayern der Pollinger Meister, Gabriel Angler oder der Meister des Wurzacher Altars aus der Multscher-Werkstätte.

¹³ Nach der Überwindung des Stils, der die letzten französisch-gotischen mit den ersten niederländischen Errungenschaften verband und somit die gemeinsame Grundlage des Kunstschaffens in Frankreich und den flandrischen Provinzen bildete, orientiert sich die Malerei Deutschlands zunehmend an den künstlerischen Bildlösungen und Themen der zweiten niederländischen Malergeneration.

¹⁴ Vor allem am Oberrhein und in Seeschwaben entwickelte sich schon sehr früh eine auf die Aneignung der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit ausgerichtete Kunst, während in Franken in der ersten Hälfte

daß aus dem bloßen Beieinander von Personen nun konkrete Handlungen werden. Die Beziehungen der Figuren zueinander und ihre Individualisierung in der Verbildlichung vorgegebener Texte werden im Zusammenspiel von Text und Bild thematisiert: Der Raum vergegenwärtigt die historischen Ereignisse und ihre Örtlichkeit. Die Fläche ist Trägerin der literarischen bzw. sprachlichen Quelle, auf die letztlich die Ikonographie der Bilderzählung projiziert ist. Bis zur Jahrhundertmitte bleibt die Gesamtauffassung der gemalten Szenen geprägt von einer Dualität der Bildspannung zwischen Raum- und Flächenordnung, bei der die Fläche letztlich dominiert.

Schon früh und besonders häufig wurde erzählende Literatur illustriert. Die größere Wirkung des Bildes im Vergleich zu der des geschriebenen oder gesprochenen Wortes war allgemein bekannt¹⁵. In der Kunstgeschichte ist der Umgang mit dem Text als Korrelat des Bildes von je her selbstverständlich, insbesondere in der Ikonographie und Ikonologie. Nur sollte bei einer Veranschaulichung des Textes eine Rückwendung zu stärkerer Beachtung formaler, gestalterischer Probleme davor bewahren, daß bei Fragen nach Sinn und Bedeutung des Kunstwerkes nur das betrachtet wird, was hinter dem Kunstwerk liegt und das Werk selbst in seiner spezifischen anschaulichen Qualität aus dem Blick verloren geht¹⁶. Unter Beibehaltung der *Beachtung formaler, gestalterischer Probleme* wurde in dieser Arbeit zunächst versucht, Reflexe der gemalten Passionsszenen der Jahrhundertmitte in den Spieltexten der Passionsaufführungen finden und mit der lokalen Sterzinger Theatertradition in Verbindung zu bringen. In diese Überlegung einer Verbindung der Malereien zum zeitgenössischen Passionsspiel wurden neben den überlieferten Texten vor allem die Regieanweisungen des Spielleiters miteinbezogen. Die Verwandtschaft zwischen den dramaturgischen Mitteln des Regisseurs und des Malers zeigte, daß hier traditionelle und außergewöhnlicher Momente nicht mehr a priori der Memorierung der Passion dienen, sondern erzählerische Mittel wie etwa spektakuläre Bildmotive oder dramatische Texterweiterungen vielmehr zur Anteilnahme und Identifikation beim Betrachter im Sinne einer *imago pietatis* aufrufen sollten¹⁷.

des Jahrhunderts eine konservativ befangene Malerei bestimmender Faktor bleibt.

¹⁵ Zur Erzählforschung in der interdisziplinären Diskussion zwischen Text- und Bildwissenschaften vgl. die Ausführungen in SUCKALE, *Süddeutsche Tafelbilder*, 1990, S. 15–20. Bereits in der Einleitung zur ersten Sektion des Symposiums „Text und Bild, Bild und Text“ in Stuttgart 1990 weist Büttner auf das seit kurzer Zeit „höchst lebhafteste Interesse“ für das Narrative in der Kunst hin und betont den großen Nachholbedarf der Kunstgeschichte in der Wechselbeziehung von Text und Bild. Vgl. SUCKALE, *Süddeutsche Tafelbilder*, 1990, S. 9–13. Zu Büttners Einleitung vgl. auch seine Ausführungen in GRAZER JAHRBUCH BÜTTNER, *Tafelmalerei*, 1990, S. 62–87 mit den Bemerkungen über den „Realismus des Narrativen“, vgl. SUCKALE, *Süddeutsche Tafelbilder*, 1990, S. 71–74.

¹⁶ Noch einmal sei hier auf die richtungsgebenden Aussagen vor allem in der Einleitung von F. O. Büttner und im Beitrag „Süddeutschen Tafelbildern um 1420–1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult und Andachtsbild“ in SUCKALE, *Süddeutsche Tafelbilder*, 1990, S. 9–10 und S. 15–34 mit grundlegender und weiterführender Literatur hingewiesen.

¹⁷ Da auch die Passionsspiele auf die Erweiterungen der Passionsgeschichte aus dem 13. und 14. Jahrhundert, wie etwa die *Meditationes Vitae Christi* zurückzuführen sind, ist in der Beziehung

Aus allen Epochen der christlichen Kunst sind szenische Bilder bekannt und die Menge der erzählenden Bilder und Bildzyklen ist kaum zu übersehen. Seit Anfang des 15. Jahrhunderts wurden erzählende Bilder nördlich der Alpen immer häufiger, auch in Aufgaben, wo man sie vorher nicht kannte, etwa im Verband von Altarretabeln. Von da an aber verändert sich die Gestalt und Funktion des Andachtsbildes. Die Erneuerung des Erzählerischen begünstigte eine figurale oder szenische Darstellung, bei der das Ereignis als Ganzes vergegenwärtigt werden konnte und bei der entsprechend unterschiedliche Arten der Beteiligung darzustellen waren, die auch eine unterschiedliche Selbstidentifikation des Betrachters erforderlich machte¹⁸. Die zunehmende Betonung des Erzählerischen in der Darstellung war durchaus kein einfacher Prozeß. Denn diese veränderte Konzeption bedeutete zugleich: Abbau der Distanz des Bildes zum Betrachter, freiere Kommunikation des Betrachters mit dem Bild; von seiten des Künstlers: größere künstlerische Freiheit, auch in der Themengestaltung mit einer Erweiterung der bildnerischen Mittel, wie etwa mit erneuertem Naturstudium, Emotionalisierung und Vergegenwärtigung der Ereignisse¹⁹. Es wird der eigentliche Vorgang des Ereignisses dargestellt, die Bedeutung jenseits von Ort und Zeit zu lehren, ist sekundär geworden. Aber trotz dieses Wandlungsprozesses in der Funktion des Bildes sind seine offiziellen Aufgaben, auch auf einem Altarretabel des 15. Jahrhunderts, dennoch dieselben geblieben. Die Bilder haben fast immer mehrere Funktionen, die kaum voneinander zu trennen sind: sie erinnern, sie beleben, sie sollen Andacht erwecken oder sie dienen dem Kult²⁰.

Für das Verständnis des Sterzinger Altarretabels als Vertreter dieses neuen Altartypus ist seine Positionierung als Hochaltar von großer Wichtigkeit. Mit einer vermuteten Höhe von etwa zwölf Metern ragte es als eines der ersten spätgotischen Altarwerke bis in die Gewölbezonen der Kirche²¹. Dieses Retabel von vorher nicht

der Leidensgeschichte Christi zu den örtlichen Passionsaufführungen auch keine Widerspruch zu Suckales Ausführungen über die Tegernseer Tabula Magna von 1445 des Gabriel Angler zu sehen, der die Innovationen der Bildenden Kunst für diese Zeit nicht in den Innovationen der Literatur sieht, sondern in den Meditationstexten des 13. und 14. Jahrhunderts. Vgl. SUCKALE, *Süddeutsche Tafelbilder*, 1990, S. 29.

¹⁸ Die veränderte Konzeption des Andachtsbildes mit dem Ziel einer verstärkten Einbeziehung des Betrachters bringt mit sich, daß eine strikte Trennung der Kategorien Andachts- oder Altarbild nur mehr schwer möglich ist. Andachtsbilder wie etwa Vesperbilder oder Christus-Johannes-Gruppen dienten als Altarbilder. Andererseits dienten Altarbilder immer wieder der Andacht. Vgl. SUCKALE, *Süddeutsche Tafelbilder*, 1990, S. 21.

¹⁹ Es ist nicht die Aufgabenstellung dieser Arbeit, die Problematik des „Narrativen in der Kunst“ und der „terminologischen Präzisierung hinsichtlich der Narrativik im Text und Bild“ zu diskutieren. Ebensowenig stehen Suckales Ausführungen über den Prozeß der Verwandlung der Andachtsbilder im Mittelpunkt des Interesses. Doch sind seine Überlegungen gerade über die Zunahme des Erzählerischen in Bildwerken und die Verbindung von Andachtsbildern und Altarbildern auch für diese Arbeit nicht irrelevant. Vgl. SUCKALE, *Süddeutsche Tafelbilder*, 1990, S. 20f.

²⁰ Vgl. SUCKALE, *Süddeutsche Tafelbilder*, 1990, S. 15–16.

²¹ Der Chor der Sterzinger Pfarrkirche ist ein einschiffiger, relativ breit angelegter Raum. Er besteht aus einem dreijochigen Langchor und einem dreiseitigen Polygon. Überspannt wird der Raum von einem Netzgewölbe, das 1868 bei der Regotisierung der Kirche aufgrund der alten bautechnischen

gekannter Größe war auch nicht die Stiftung eines einzelnen reichen Mäzens, sondern eine Gemeinschaftsstiftung der Sterzinger Bürger für ihre neuerbaute Pfarrkirche²². Eingebunden in die Formgelegenheit des Hochaltars für eine selbstbewußte Bürgerschaft sind sowohl die Malereien als auch der Schrein mit den plastischen Bildwerken auf eine starke Einbeziehung des Betrachters ausgerichtet²³. Die Wiedergabe der biblischen Ereignisse im Verband eines Hochaltars steht für die sich entwickelnde „Andachtserzählung“ in einer repräsentativen Position, deren Bildfindungen die „neue Öffnung der Bilder zum Betrachter“ auf einem Kultbild zeigen, ohne daß die monumentalisierende und flächig-hieratische Gestaltungsweise gänzlich aufgegeben wird²⁴.

In Sterzing flankieren acht Einzelszenen, außen vier aus der Passion Christi, innen vier aus dem Marienleben, den räumlichen Altarschrein. Einerseits erzählt jede Tafel für sich eine Geschichte, andererseits sind es vor allem die Passionsszenen, die sich im geschlossenen Zustand des Altars dem Betrachter gegenüber als einheitliche Komposition präsentieren. Die Marienszenen wieder müssen, wenn auch sie als einheitliche Kompositionsszenen verstanden werden sollen, eine kompositorische Verbindung über den Schrein des Altars hinweg eingehen. Sie treten gemeinsam mit plastischen Bildwerken, die in einem räumlichen Ambiente stehen, in Kontakt mit dem Betrachter. Trotz ihrer unterschiedlichen Positionierung im Verband des Flügelaltars erzählen beide Zyklen eine fortlaufende Geschichte mit einer Aneinanderreihung und Verknüpfung der Teilgeschehen, die in einem tiefenräumlichen Bildgefüge, Innenraum oder Landschaft, spielen. Bei der Überlegung, daß die Malereien sowohl eine praktisch-kultische und zugleich eine soziale Funktion zu erfüllen haben, steht anfänglich jedes Bild für sich. Im Vergleich von zwei thematisch gleichen

Vorlagen neu eingezogen wurde. Der Hochaltar steht am Ende des Langchors. Söding vermutet, daß der Altar an der ursprünglichen Stelle steht und wohl auch seine alte Form bewahrt hat. Multschers hölzernes Retabel war aber ursprünglich auf niedrigerem Niveau errichtet worden. Vgl. TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, Anm. 755 und 805 und SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 38–39. Im Gegensatz zu den Niederlanden, wo die Zentren der Retabel hauptsächlich mit gemalten Darstellungen gefüllt waren, steht der Sterzinger Altar für den Ulmer Typus, der den eingeschossigen Schrein mit monumentalen Figuren füllt und die Seitenflügel mit bemalten Flügeln ausstattet. Vgl. MÖHRIG, Gabriel Angler, 1990, S. 168–175 und den Beitrag von Gerhard Weilandt in AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 24.

²² Vgl. SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 36–37.

²³ Die Größe der bemalten Bildfläche je Tafel beträgt circa 194 x 174 cm. Weil eine Ausrahmung der Tafeln derzeit lt. Söding nicht in Frage kommt, läßt sich die Größe der Tafeln nur annähernd bestimmen. Da die heutigen Rahmenleisten die Tafeln aber nur knapp umfassen, treten die Malkanten an vielen Stellen hervor, so daß sich die Größe der bemalten Bildflächen ermitteln läßt: sie beträgt, wenn man von minimalen Abweichungen absieht, eben 194 x 174 cm. Vgl. SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 41–42 und TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, Anm. 683.

²⁴ Vgl. SUCKALE, Süddeutsche Tafelbilder, 1990, S. 16. Die schwer auflösbare Verbindung der verschiedenen Funktionen des christlichen Bildes wie etwa Andacht zu erwecken oder dem Kult zu dienen, zeigt sich deutlich an der Ölbergsszene und der Darstellung der Kreuztragung. Die Christusfigur als Mittelpunkt der Darstellung wird einmal übergroß gezeigt bzw. das andere Mal als „Kreuzschlepper“ förmlich in die Fläche ausgebreitet

Passionsszenen zwischen dem Wurzacher und dem Sterzinger Altar bietet sich die Gelegenheit, die künstlerischen Qualitäten der Malereien des letzteren hinsichtlich der Interpretation des Bildthemas zu verdeutlichen.

Die Ölbergsszene bietet sich zum Vergleich besonders deshalb an, weil die Darstellungen sowohl in Sterzing als im Wurzacher Altar in einem monumentalen Retabel umgesetzt sind²⁵. Allgemeine Übereinstimmungen zwischen beiden zeigen sich etwa in der Inszenierung und der starken Situationsbezogenheit des Geschehens²⁶. Die Christusfigur vor dem Felsmotiv, dahinter der Engel, die schlafenden Apostel und die herannahenden Schergen mit Judas, die über den Zaun steigen, sind in beiden Szenen die Darsteller. Außer den allgemeinen Übereinstimmungen der Motive und der starken Aufsicht sind aber mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten in der Inszenierung zu beobachten. Der Maler der Wurzacher Ölbergsszene ordnet sein Bildfeld mit Diagonalen, Proportionssprüngen und Perspektivverschiebungen. Seine Figuren beleben die Szene in teils heftigen Bewegungen und das Kolorit zeichnet sich durch intensive Farbtöne aus. Christus selbst ordnet sich den Bilddiagonalen im Figurenumriß, Größe und Farbigkeit unter. Die Definition der räumlichen Distanz im Bild löst der Wurzacher Meister nicht wirklich, da sein Figurenmaßstab auf Vorder- und Hintergrund keine Rücksicht nimmt. In Sterzing begünstigt generell die figurale und szenische Darstellung das Prinzip der Mittelachsialität. Christus betet isoliert und durch seine Größe gegenüber den anderen Figuren hervorgehoben im Bildzentrum. Die Bildwirkung ist auf repräsentative Frontalität bedacht und wird durch die Systematik in der Achsenführung unterstützt. Auch ist der Maler bemüht, die räumliche Distanz des Ölberggartens durch einen unterschiedlichen Figurenmaßstab auszudrücken.

Abb. 3, 4

Grundsätzlich leben aber beide Szenen von einer innerbildlichen Spannung zwischen Statik und Dynamik der ruhigen göttlichen Zwiesprache zwischen Christus und seinem Vater bzw. den schlafenden Aposteln einerseits und dem tumultartigen Heransteigen der herannahenden Häscher mit Judas andererseits. Im Wurzacher Altar wird der Dramatik der Szene durch eine stärkere Nahsichtigkeit und dem Fehlen der räumlichen Distanz zwischen den Figuren mehr Stellenwert gegeben. Im Sterzinger Altar hingegen werden Einsamkeit Christi und Isolation hervorgehoben. Das größere Platzangebot für die Personen und die überlängte Christusfigur gegenüber den an den Bildrand gedrängten Darstellern der Szene begünstigt diese Wahrnehmungen.

Abb. 18

Abb. 20

²⁵ Die acht Gemälde des Wurzacher Altars sind annähernd gleich groß: nach Tripps 148 x 140, nach Söding 151 x 141, nach Grosshans, Oberkustos der Gemäldegalerie in Berlin 150 x 140. Er schließt aus der Größe der Gemälde auf eine Höhe des Retabels vom Boden bis zur Spitze des Gesprenge von gut neun Metern. Vgl. TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, Anm. 439, SÖDING, Wurzacher Altar, 1991, S. 69 und GROSSHANS, Restaurierung, 1996, S. 78.

²⁶ Die Variationen der Gestaltungsmomente waren in den Ölbergsszenen erstaunlich breit. So sieht Möhring in seiner Arbeit über das Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler nicht einmal zwei Tafelbilder, bei der etwa die Anordnung der schlafenden Apostel völlig identisch wäre. Ebenso existiert laut seiner Arbeit auch keine allgemein prägende Formel für die Figur Christi bzw. ihre Gebetshaltung. Vgl. MÖHRIG, Gabriel Angler, 1990, S. 197.

Eine ähnliche Beobachtung läßt sich auch für die Kreuztragungsszenen auf beiden Altären herausarbeiten. Wieder ist in beiden Darstellungen das Erzählerische, gemessen an der Bildtradition, auffällig. Das Geschehen ist in eine repräsentative Flächigkeit gebracht. Der Betrachter verspürt zwar die Dynamik in der Kreuztragungsszene. Doch wird gleichzeitig sein Blick kompositionell immer auf den Haupt- und Mittelpunkt Christus gezogen. Aber in Sterzing liegt der Schwerpunkt deutlicher auf einem Andachtsbild als beim Wurzacher Altar. Es wird hier nämlich ein für das Andachtsbild typisches Motiv in die Darstellung integriert: Christus wird von einem Schergen an den Haaren gezogen. Dieses Motiv stammt nicht aus der Bildtradition der Kreuztragung, sondern aus der Verspottung oder Geißelung²⁷. Ebenso ist der Ausgangsort des Zuges mit Johannes und Maria, die von einem Schergen mit dem „Maulreißen“ verhöhnt werden, in Sterzing ein Kompositionsmotiv, das in der damaligen Andacht ein beliebtes Thema war und die *compassio Mariae* verkörperte²⁸.

Die Betrachtung zweier einzelner Szenen hat zwar eine künstlerische Verwandtschaft im Bildkonzept gezeigt, aber gleichzeitig auch die unterschiedlichen Mittel vorgestellt, mit denen der Betrachter angesprochen werden soll. In Sterzing wird das Geschehen mit einer starken Ausrichtung auf die Andacht erzählt. Einsamkeit und Verlorenheit oder die Last des Kreuzes als Ausdruck für die Sünden der Menschheit, die Jesus aufgebürdet sind, werden dem Betrachter mit den Mitteln kulturbildhafter Überhöhung vor Augen geführt. Obwohl er das „Opferlamm“ im Geschehen verkörpert, läßt seine göttliche Natur Christus auch bei den ärgsten Marterszenen nicht wirklich erliegen. Auf dem Wurzacher Altar ist Christus zwar auch der kompositionelle Mittelpunkt, aber nicht in der würdigen Ruhe des Kultbildes. Er ist hier in eine dichtgedrängte Menschengruppe farblich und kompositorisch eingebunden. Der Blick des Betrachters isoliert Christus nicht sofort. Die Frontalität und Mittelachsenbetonung, Merkmale eines Altarbildes, sind gegenüber Sterzing merklich zurückgedrängt²⁹. Der Beleg, ob die Passion Christi als kompositorische Einheit auch bei einer „geschlossenen Bilderwand“, der Werktagsseite, so erzählt wird, daß der Betrachter zur Andacht eingestimmt wird, steht allerdings noch aus.

Die acht Malereien des Wurzacher Altars waren die Vorder- und Rückseiten von vier Tafeln, welche die Flügel eines heute verlorenen Schnitzaltars bildeten. Die Herkunft der Tafeln, die im Jahre 1900 für die Berliner Museen erworben wurden, waren in der Forschung Gegenstand lebhafter Diskussionen, die bis heute nicht abgeschlossen sind und die tatsächliche Bestimmung des Altars ungewiß bleibt³⁰. Da aber

²⁷ Im Sinne einer alle Leiden summierenden Passionsmeditation wurde es auch in andere Passionszenen eingebracht, wie zuvor schon die Dornenkrone. Vgl. SUCKALE, Süddeutsche Tafelbilder, 1990, S. 22.

²⁸ Vgl. SUCKALE, Süddeutsche Tafelbilder, 1990, S. 22.

²⁹ Zur Erzählweise in den Wurzacher Altartafeln vgl. SÖDING, Wurzacher Altar, 1991, S. 96–98.

³⁰ Die Tafeln befanden sich bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in der Sammlung des Truchseßs Josef Anton, Graf von Waldburg-Zeil in Wurzach, wovon sich ihr Name herleitet. Eine Wappendarstel-

für die Malereien des Wurzacher Altars die Abfolge der Szenen auf den in späterer Zeit getrennten Tafeln aus der übergreifenden Bildarchitektur der Marienszenen sowie als Ergebnis holztechnischer Untersuchungen als gesichert angenommen werden kann, sollen sie am Anfang unserer Überlegungen stehen. Die Passionsszenen sollen nach Manfred Tripps und neuerdings, nach Abschluß einer Restaurierung, auch nach Reinald Grosshans von der Außenseite des Altars stammen, was in bezug auf das Gesamtprogramm einen Marienaltar mit wahrscheinlicher Madonnenfigur im Zentrum, eng verwandt zu Sterzing, voraussetzen würde³¹. Demnach wären die Ereignisse der Passion chronologisch zeilenweise von links nach rechts zu lesen. Das Gebet am Ölberg war oben links zu sehen, die Handwaschung des Pilatus oben rechts, die Kreuztragung unten links und die Auferstehung unten rechts³².

Abb. 48

Als Gesamtheit, im geschlossenen Zustand des Altars, zeigt die Außenseite eine ausgewogene Komposition, die durch den gemeinsamen Goldhintergrund und die Bildfeldeinteilung Anspruch auf Zusammengehörigkeit erhebt. Schon durch die Größe der Bildwand appelliert die Komposition mit weitansichtigen Darstellungen an den Wirklichkeitssinn des Betrachters. Seine Einbeziehung erreicht der Maler mit thematisch schockierenden Mitteln und ohne trennende Raumbühne zwischen unterem Bildrand und dem Betrachterstandort. Beides sind beliebte Mittel in der Malerei, die zu einer deutlichen Wirkungssteigerung beitragen³³. Christus, als inhaltlicher

lung im Marientod wird mit Memmingen oder Landsberg am Lech in Verbindung gebracht. Vgl. zur Herkunft des Altars mit einer ausführlichen Zusammenstellung der älteren Forschungsliteratur TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, S. 56–65, SÖDING, Wurzacher Altar, 1991, S. 69–72, S. 83–85, TRIPPS, Neue Erkenntnisse zu Altarretabeln von Hans Multscher, 1995, S. 6–9 und GROSSHANS, Restaurierung, 1996, S. 78–80 mit kurzer Geschichte des Altars.

³¹ Zur Frage der Anordnung der Passions- und Marientafeln im Verband des Wurzacher Retabels vgl. TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, S. 86–125, GROSSHANS, Restaurierung, 1996, S. 78–80 und AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 120. Zur Restaurierung vgl. GALLAGHER, Restaurierung Passionsszenen, 1996. Durch die Restaurierung wurde die Brandspur einer Kerzenflamme im unteren Bereich der Tafel mit der Auferstehung Christi freigelegt; ein Schaden, den man in früherer Zeit durch eine sorgfältige Übermalung kaschiert hatte. Das könnte ein weiterer Hinweis darauf sein, daß sich die Passionsszenen auf den Außenseiten des Altars befanden, da nach kirchlichem Brauch Leuchter mit brennenden Kerzen bei der Messe auf der Mensa des Altars standen. Durch Unachtsamkeit konnten die darüber befindlichen Teile, also Mittelschrein oder Außenseite der Flügel, leicht beschädigt werden. GROSSHANS, Restaurierung, 1996, S. 80. Hervorzuheben ist, daß noch bevor die malerischen und holztechnischen Untersuchungen an den Wurzacher Altarflügeln vorgenommen wurden, bereits Tripps im Rahmen seiner Dissertation die Passionsszenen den Außenseiten zugeordnet. Das Vermeiden „jeglicher Darstellung eines Innenraumes“ ist u. a. für ihn die Erklärung, daß der Maler keine Illusion von Schreintiefe entstehen lassen will. Vgl. TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, S. 98.

³² Der Wurzacher Altar folgte dem besonders in Schwaben beliebten Schreintypus mit einer Folge von Standfiguren. Obwohl Söding davon ausgeht, daß jeder Altar, auch wenn er aus einer Werkstatt stammt, eigenen Bedingungen folgt, sieht er aber doch eine gewisse Präferenz für eine reihenweise bzw. flügelweise Lesung von oben nach unten. Vgl. SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 42.

³³ Auch die Wurzacher Tafeln sind als Vertreter des neuen Altartypus zu sehen, der die Andachtserzählung auf einem Kultbild dem Betrachter präsentiert. Die Präsentation der Bildthemen auf der Formgelegenheit Altarbild verlangt eine Interpretation, die von der Dialektik Inhalt und Form

Mittelpunkt, wird aber kompositorisch nie isoliert zentriert. Der Betrachterblick findet die Christusfigur vor dichtgedrängten Menschengruppen oder in eine Umgebung eingebunden, die sie umschließt. Allerdings positioniert der Wurzacher Meister seine Christusfigur in den zwei Registern annähernd übereinander. Daß der Maler alle vier Tafeln thematisch und formal als Ablauf gesehen hat, erkennt man an der beabsichtigten Leserichtung von links nach rechts. Erster Blickkontakt ist die in den Garten eindringende Häschergruppe in der Ölbergsszene. Durch ein geschicktes Manipulieren des Auges, das wie beim Lesen von links nach rechts wandert, geht der Blick weiter zu Christus und dem Felsen und mündet in die Fortsetzung der Geschichte der Handwaschung des Pilatus. Christus selbst ist hier etwas aus dem Bildzentrum nach rechts gerückt. Eine bildeinwärts gerichtete Körperhaltung der Schergen bremsst das Weitergleiten des Blickes am rechten Bildrand. Die Fortsetzung des Geschehens findet der Blick in der unten links positionierten Kreuztragung. Die bildeinwärts treibende Dynamik leitet den Blick ähnlich wie im oberen Register ohne Hindernis zur Auferstehung weiter. Durch die Stellung des Sarkophags gelangt der Blick zum Ende des gemalten Zyklus und zum Ende der Geschichte. Auffällig sind die kompakte Gruppierung und Rhythmisierung, die den Blick über alle vier Tafeln leiten, ohne tatsächliches Raumempfinden zu suggerieren.

Die innerbildliche Verbindung zwischen den vier Tafeln wird durch Motive wie etwa Faltenführung, Gesten und Körperhaltung unterstützt. Ebenso ist die Blickführung und auch die Farbpalette auf ein Zusammenfassen der Einzelszenen zu einer fortlaufenden Erzählung ausgerichtet und zur Blickführung und Akzentuierung im Erzählungsfluß eingesetzt. So findet sich beispielsweise bei der Kreuztragung der Mann im Dreiviertelprofil, dessen auffällige weiße Kompfbedeckung ein prägnantes kompositorisches Mittel zur Weiterführung des Blickes ist. Ein anderes Mittel, die Szenen als Einheit zusammenzuhalten, ist der Rapport der Farben, bei dem jeweils Farbtöne der vorangegangenen Szene in die nachfolgende übernommen werden und so einer Verklammerung dienlich sind. Die Betrachtung zeigt, daß die Wurzacher Tafeln den Betrachter mit einem leidenschaftlichen dramatischen Erlebnis der Passion erschüttern wollen. Das ästhetische Prinzip des Malers für seine Wiedergabe der Passion ist ein Realismus, der an den Wirklichkeitssinn des Betrachters appelliert. Die irdische Wirklichkeit wird mit negativen, turbulenten und auch schockierenden Aspekten gezeigt, während sich die Auferstehung geordneter und ausgewogener präsentiert. Aber trotz einer Differenzierung in der Komposition nach dem Inhalt und der direkten Einbeziehung des Betrachter in das „Hier und Jetzt“ der Passion, folgen alle vier Szenen, einzeln und gemeinsam auch in der richtigen chronologischen Abfolge des Geschehens der Tradition eines Kultbildes: Hochgezogene Landschaften, die als Folie für die agierenden Personen dienen, und kompakte, dicht gedrängte Personengruppen, die auf derselben Höhe der Bildfläche dem Blick jegliches Abgleiten in einen Raum versagen, lassen die Illusion einer einzigen Bilderwand entstehen, auf

bestimmt ist. Zur Konkretisierung eines Bildthemas auf einem bestimmten Formgefüge vgl. HAMMER, ...von dem besten Werckmann und Visirer, 1983.

der eben vier Ereignisse gemeinsam stattfinden³⁴.

Abb. 49

Den Überlegungen Södings folgend, daß jeder Altar, auch wenn er aus derselben Werkstatt stammt, seinen eigenen Bedingungen folgt, sollen nun auch die Sterzinger Passionsszenen als in sich geschlossene Bilderwand betrachtet werden³⁵. Für die Außenseiten des Sterzinger Altars fehlen im Vergleich zu den erst kürzlich restaurierten Wurzacher Tafeln bildübergreifende Architekturen und maltechnische Untersuchungen, die Anhaltspunkte für eine gewollte Leseart des Kunstwerkes liefern könnten. Die Anordnung der vier Passionsszenen als geschlossene Werktagsseite ist bis heute in der Forschung noch immer strittig³⁶. In der Auswahl der Passionsthemen folgt die Werktagsseite des Altars der Tradition. Einzelne Motivübernahmen aus den Malereien des Wurzacher Altars lassen dabei auf eine simultane Verwendung von Formvorlagen in einem Werkstattbetrieb schließen. Der durchgängige Goldhintergrund ist in Sterzing im Gegensatz zum Foliencharakter auf dem Wurzacher Altar punziert und durch die Darstellung von durchfensterten Innenräumen und Landschaftselementen als abschließende Raumschicht hinter den Personen wahrnehmbar³⁷. Die malerische Ausführung zeigt im Vergleich mit den Wurzacher Malereien bei thematisch gleichem Ansatz die unterschiedliche künstlerische Sprachform, worauf in der Literatur auch immer wieder hingewiesen wurde³⁸. Da von technischer Seite keine bestimmte Anordnung der Tafeln präjudiziert wird, ist für die Besprechung der geschlossenen Werktagsseite des Sterzinger Retabels die Rekonstruktion von Tripps Arbeitshypothese, die im oberen Register Geißelung und Dornenkrönung vorsieht. Die untere Reihenfolge seiner Anordnung der Tafeln beginnt links mit der Ölbergsszene, auf die dann die Kreuztragung folgt³⁹.

Damit die zeitliche Abfolge der Ereignisse eingehalten werden kann, geht Tripps in seiner Anordnung der Werktagsszenen von einer Lesung aus, die den Blick von links

³⁴ Im fortschreitenden 15. Jahrhundert sind dann Bemühungen erkennbar, die ganze Passion Christi auf eine Szene zu komprimieren. Dies wird in den immer häufiger auftretenden „Simultanbildern“ deutlich, wo mehrere Passionsstationen vereint sind. Vgl. MÖHRIG, Gabriel Angler, 1990, S. 57–59.

³⁵ Vgl. SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 42.

³⁶ Vgl. mit ausführlicher Literatur zum Stand der Forschung TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, S. 125–162, SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 39–44, und TRIPPS, Neue Erkenntnisse zu Altarretabeln von Hans Multscher, 1995, S. 9–14.

³⁷ Der punzierte Goldhintergrund gilt in der Literatur als wichtiger Unterschied zum Wurzacher Altar und zu den ihm verwandten Altären und steht neben anderen Faktoren als Ausdruck für die Neuerungen, die mit dem Maler der Sterzinger Altartafeln in der Multscher-Werkstätte Einzug halten. Vgl. in AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997 den Beitrag Tafelbilder aus dem Umkreis Hans Multschers von Evamaria Popp, S. 219 und S. 220.

³⁸ Vgl. zuletzt ausführlich bei DIETRICH, Multscher-Retabel, 1992, S. 74–102 und S. 149–218.

³⁹ Vgl. die Abb. 208 in TRIPPS, Schaffenszeit, 1969. Die doppelseitigen Bemalung bedingt bei der Anordnung der Szenen auf der Werktagsseite und die Abfolge der Szenen auf der Festtagsseite. Letztere, die laut Tripps, den Ductus des Architekturbogens vom geschnitzten Schrein begleitet und eine deutliche Affinität zu der Szenenfolge auf dem Wurzacher Altar aufweist, gibt automatisch die Anordnung der Passionsszenen auf der Werktagsseite vor.

unten nach oben und anschließend von rechts oben nach unten lenkt⁴⁰: Links unten Beginn der Passion mit der Ölbergsszene; darüber sieht der Betrachter die Geißelung und scheinbar im Nachbarraum nebenan dann die Dornenkrönung. Rechts unten trifft der Blick, den abwärts zeigenden Stufen des Thrones folgend, schließlich auf die Kreuztragung. Diese Reihung der Passionsszenen auf einem einzigen Tableau des Retabels ergibt auch für das Zusammenspiel von Werktags- und Feiertagsseite seinen Sinn: Die spezifische Eigenart eines Flügelretabels ist die Möglichkeit der Änderung der Schauseiten. Der Wechsel von Schauangeboten stand im Einklang mit der Zeiterfahrung des Gläubigen, daß im Verlauf eines Jahres wiederkehrend das Leben Jesus von der Geburt über die Passion und den Tod bis zur Auferstehung und Himmelfahrt in der Liturgie gezeigt wird. Hier wäre ein Denkanstoß für die von Tripps vorgeschlagene Szenenabfolge der Sterzinger Malereien zu sehen. Der Tag der Verkündigung an Maria beispielsweise, ein Ereignis, das seinen Platz im Marienleben wie in der Kindheitsgeschichte Jesu hat, wurde von Weihnachten zurückgerechnet und am 25. März begangen. Er lag damit in der Fastenzeit, häufig in der Karwoche. Die Ankündigung der Geburt Jesu geriet somit in die zeitliche Nachbarschaft zum Gedenken an seinen Tod. Entsprechend gedachte man häufig am Verkündigungsfest auch des Kreuzestodes⁴¹. Im Öffnen und Schließen des Altars ergeben sich damit über die chronologische Abfolge hinaus zwischen Ereignissen und Personen Sinnbezüge und Korrespondenzen, die das kombinatorische Potential zwar erweitern, aber noch nicht die von Tripps rekonstruierte Positionierung der Sterzinger Tafeln im oberen und unteren Register rechtfertigen würden⁴². Erst die gegenüber dem Wurzacher Altar andere ästhetische Intention des Sterzinger Meisters ist der entscheidende Faktor, der die Rekonstruktion Manfred Tripps stützt.

Schon bei der Besprechung der Sterzinger Einzelszenen zeigt sich gegenüber dem Wurzacher Altar eine starke Ausrichtung auf symmetrische Kompositionslinien, die als materielle Zeichen der Kultwürde angesehen werden können. Jedes Detail der Glaubhaftmachung der Darstellung war durch die „richtige“ Position der gezeig-

⁴⁰ Laut Söding muß die historische Reihenfolge der Szenen zwar gewährleistet sein, doch für die Lesung selber gibt es keine festen Gesetze. Nicht einmal innerhalb eines Altwerkerkes muß für die Darstellungen innen und außen dieselbe Richtung gelten. Berücksichtigt werden muß dabei auch, ob es sich um einen Schreinaltar mit szenischer Darstellung handelt, die in eine chronologische Reihe mit den Flügelbildern gebracht werden soll, oder wie in Sterzing mit einem Schrein, in dem Standfiguren angeordnet werden, koexistieren. Die von Söding für Schwaben postulierte Vorliebe einer reihenweise bzw. flügelweise Lesung von oben nach unten und die meist auch für Innen- und Außenseite gilt, wird von Tripps in seiner Rekonstruktion außer Acht gelassen. Vgl. SÖDING, *Sterzinger Altar*, 1989, S. 42 und die „Beschreibung und Würdigung des rekonstruierten Sterzinger Retabels“ nach den Vorstellungen Tripps in TRIPPS, *Schaffenszeit*, 1969, S. 159.

⁴¹ Vgl. dazu REUDENBACH, *Der Altar als Bildort*, 1999, S. 33.

⁴² Die Tafeln des Sterzinger Altars wurden einzeln angefertigt und erst in Sterzing zu Flügeln zusammengesetzt. Sie brauchten bei Abbruch des Altars daher auch nicht auseinandergesägt werden. Durch die doppelseitige Bemalung ergibt sich zwangsweise auf der Rückseite, der Festtagsseite, die Kombination Verkündigung an Maria und Marien Tod und die zeilenweise Lesung auf der Werktagsseite Ölberg, mit der Kreuztragung; der Beginn der Passion wird kombiniert mit dem Weg Christi nach Golgotha, wo das Erlösungswerk an der Menschheit vollendet wird.

ten Aktionselemente im Bild gekennzeichnet und präsentierte sich in sakrosankter Flächigkeit, die Einengung und Unterdrückung bzw. Einsamkeit thematisierte. Das Frontalitätsproblem der räumlichen Szenen umgeht der Sterzinger Meister im oberen Bereich mit der bildparallelen Rückwand der Innenräume, während im unteren Register eine hochgezogene Landschaft bzw. eine Stadtansicht die Szenenfolge abschließt. Als Schaufassade des Retabels haben alle vier Szenen miteinander die Funktion einer Schreintür, die den Schatz im Inneren des Kastens verschließt. Die Veranschaulichung von Zusammengehörigkeit übernimmt ein „architektonischer Rahmen“, der alle vier Szenen einschließt und an geeigneter Stelle fixiert. Das obere Register erhält durch eine angedeutete Holzdecke in beiden Szenen einen Abschluß, der von der Idee her an franko-flämische Bildwerke erinnert, die von der Multscher-Forschung als Verbindungsglied zu der Bildbühne seiner Altäre herangezogen werden⁴³. Der schmale goldgrundige Abschluß ohne Raumangabe nach oben in der Ölbergsszene und der Kreuztragung stellt ohne gegenständliche Zäsur die Verbindung zum oberen Register her. Am unteren linken und rechten Rand der geschlossenen Werktagsseite übernehmen ein Holzzaun bzw. eine Steinmauer die Aufgabe, vergleichbar den oberen Holzdecken, die Bilderwand zusätzlich abzustützen und den bildhaften Zusammenschluß auch am unteren Bildrand zu übernehmen. Die raumschaffenden Repoussormotive am oberen und unteren Rand der geschlossenen Werktagsseite bewirken, daß die Figuren in die Tiefe einer Bildbühne hineingestellt werden und daß alle vier Szenen in einer künstlerisch überlegten Beziehung zueinander stehen. Da eine geschlossene Werktagsseite gleichzeitig die Aufgabe übernimmt, den eigentlichen „Kultgegenstand Schrein“ ähnlich einer Türe zu verschließen, bindet der Sterzinger Meister den Blick des Betrachters verstärkt an die Fläche. Er suggeriert die Tiefe der Bildbühne in allen vier Szenen vorrangig durch Kompositionselemente, die von der Bildmitte ausgehend bildeinwärts führen und die Raumdimension dadurch nur schwer abschätzbar machen⁴⁴.

Mit dem Bildmittelpunkt Christus vor der Martersäule der Geißelung und auf dem Steinthron der Dornenkrönung, oder knieend beim letzten Gebet im Ölberggarten und kreuzschleppend zum Golgothahügel bleibt das sakrale Prinzip der Mittelachsialität über die gesamte Bilderwand gewahrt. Prinzipien wie repräsentative Frontalität, Systematik der Achsen und Bildparallelität dienen als kompositorisches Ordnungsprinzip dem Hervorheben der Andacht im Passionszyklus und werden durchgängig über alle Szenen hinweg beibehalten. Verstärkt abzulesen ist der bildhafte Zusammenschluß der vier Tafeln an den V-förmigen Kompositionslinien, die sowohl im oberen als auch im unteren Register von der Mittelleiste ausgehend zum äußeren Bildrand führen und das Öffnen der Schreinaußenseiten scheinbar ankündigen. Besonders deutlich ist die kompositorische V-Linie im oberen Register wahrzunehmen, wo die Blickbahn Innenwand mit Stufe nahezu an der gleichen Stelle in beiden Ta-

⁴³ Vgl. TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, S. 13–16, Abb. 15.

⁴⁴ Zum Verhältnis von Schrein und Bildern bzw. Tafeln vgl. DECKER, Pacher geschichtliche Dimension von Gries und St. Wolfgang, 1977, S. 306–314.

felden ihren Ausgang nimmt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Personengruppe Pilatus und sein Begleiter, die der Sterzinger Meister als einzige in beiden Szenen, noch dazu nebeneinander und auch gleich gekleidet, vorkommen läßt⁴⁵. Am unteren Bildrand unterstützen dann der Holzzaun der Ölbergsszene und die Steinmauer im Zug nach Golgotha die Diagonale der Personengruppen, die an den äußeren Bildrand führen. Da eine effektvolle liturgische Inszenierung der mittelalterlicher Flügelbilder an das Öffnen und Schließen der Flügel deligiert war, erhalten Überlegungen dieser Art durchaus ihre Berechtigung⁴⁶.

Abb. 50

Eine gezielte Befragung der Werktagsseite, wie und in welcher Reihenfolge der Vorgang der Passion in Sterzing dargestellt ist, lehrt, daß in der künstlerischen Auffassung, narrative Darstellungen auf einem Kultbild zu zeigen, grundlegende Unterschiede gegenüber dem Wurzacher Altar zu finden sind. Im Gegensatz zum Sterzinger legt der Wurzacher Meister den Schwerpunkt auf Spannung und Bipolarität in den Szenen. Seine Figuren sind karikaturhaft überzeichnet und der Bildraum ist auffallend seicht. Die Kompositionen und Gesten der Figuren aller vier Tafeln sind von Dynamik erfüllt. Die persönliche Wiedergabe des Inhalts ist geprägt durch kompositorisches Ungleichgewicht, die der Wurzacher Meister durch das Negieren aller Räumlichkeit ausdrückt und das eine Auseinandersetzung von Christus mit den ihn umgebenden und bedrängenden Figuren verstärkt. Nur in der Auferstehungsszene ist der dramatische Gehalt im Sinne des Sieges von Christus über den Tod gemildert. Andachtsweckende hieratisierende Momente werden nicht überlagert und treten gegen jene, die Betroffenheit auslösen sollen, in den Vordergrund.

Abb. 49

Ganz anders sehen die Darstellungen des Sterzinger Altars aus. Das Herausstellen der Unterschiede machte deutlich, daß der Maler des Sterzinger Passionskreises die Stillage eines Kultbildes bevorzugt hat. Wo es im Wurzacher Altar den Raum nur als Fassungsraum einer reinen dicht gedrängten Figurenwelt gibt, bietet in Sterzing das Bildfeld Platz und Raum für die handelnden Personen. Durch die verknappte Personenzahl in den Innenräumen und den Szenen mit landschaftlichem Ambiente läßt der Maler im Bildausschnitt Zugänge offen, die der räumlich-bildlichen Interaktion und auch dem Blick des Betrachter genügend Platz zur Verfügung stellen. Die Figuren bewegen sich und handeln in der Ebene. Christus und die Mehrzahl der Figuren werden im 3/4 Profil gezeigt, jener Darstellungskonvention, die typisch ist für Figuren, die untereinander handeln und zugleich zur andächtigen Verehrung oder zur Memorierung der Passion ausgestellt sind. Für das Verständnis der künstlerischen Absichten aufschlußreich ist vor allem die Betrachtung der Werktagsseite als Gesamtableau: Mit Hilfe eines kompositorischen Rahmensystems schafft der Sterzinger Meister Raumschichten und Leserichtungen. Er lenkt den Blick des Betrachters, ohne die Statuarik eines Andachtsbildes in einer Kultfunktion zu zerstören.

⁴⁵ Es hat den Anschein, als müßten sich Pilatus und sein Begleiter nur umdrehen, um in den angrenzenden Raum der Dornenkrönung zu blicken. Zum gleichen Personal in Erzählbildern vgl. SUCKALE, *Süddeutsche Tafelbilder*, 1990, S. 27–28.

⁴⁶ Vgl. dazu DECKER, *Pacher geschichtliche Dimension von Gries und St. Wolfgang*, 1977, S. 306–309.

Die Forschung ist sich weitgehend einig, daß in der Zeit zwischen der Entstehung des Wurzacher und Sterzinger Altars eine tiefgreifende Veränderung in der künstlerischen Auffassung vor sich geht. Ein Stimmungsumschwung hin zum Feierlichen, zu einer Verfeinerung hat in der Bildsprache stattgefunden. Dieser Umschwung gilt als allgemeine Reaktion gegen den „handfesten Realismus“ der 30er und 40er-Jahre des Jahrhunderts und ist mit dem Namen Rogiers van der Weyden verbunden. In Deutschland beginnt sein Einfluß mit dem Columba-Altar in Köln, der zwischen 1450–1455 datiert wird und dessen Einfluß, so Söding, zu „wörtlichen Kopien bis hin zu selbständigen Paraphrasen“ führt⁴⁷. Für ihn ist der Sterzinger Meister in Deutschland der erste, der sich mit „Sinn für Ordnung und Symmetrie“ und einer „klugen Verteilung der Akzente und Gewichte“ zu solchen Zielen bekennt. Zumindest in dieser Hinsicht sind Söding und Tripps einer Meinung, auch wenn beide von einer unterschiedlichen Anordnung der Altartafeln auf der Werktagsseite ausgehen⁴⁸.

5.2.2 Die Sterzinger Malereien — eine Raugeschichte?

Bei der Frage, wie in der Malerei des 15. Jahrhunderts Tiefenraum erschlossen wird, hat die Objektform des Trägers ein gewichtiges Wort mitzureden. Die künstlerische Form, die uns in diesem Abschnitt interessiert, ist die Feiertagsseite eines Ulmer Altarwerks, das nach Tradition der Multscher-Werkstätte einen geschnitzten Kapellenschrein und bemalte Seitenflügel aufwies⁴⁹. Nach dem Öffnen der Flügel präsentierten sich dem Betrachter vier Szenen aus dem Leben Marias in drei unterschiedlichen Örtlichkeiten. Die Anordnung der Ereignisse, folgt man der Rekonstruktion von Manfred Tripps, setzt wie auf der Werktagsseite eine Lesung von links unten nach oben und anschließend von rechts oben nach unten voraus: Verkündigung an Maria, Geburt Christi, Anbetung der Heiligen Drei Könige, Marientod⁵⁰.

⁴⁷ Söding sieht besonders nach der Jahrhundertmitte einen verstärkten Einfluß Rogiers, der die niederländische Kunst durch seine Art des Komponierens und Erzählens revolutioniert hat und bei dem Ordnung als Schönheitswert eine neue Qualität bewinnt. Vgl. SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 42 und seinen Beitrag „Die Bildwerke Hans Multschers. Ein Beitrag zur europäischen Kunst im 15. Jahrhundert“ in AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 47. Zu Manfred Tripps vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Multscher, Meister der Spätgotik, 1993, S. 18.

⁴⁸ Eine verstärkte Ausrichtung der Komposition hin zu einem Andachtsbild mit Kultcharakter würde der neuen Strömung in Deutschland entsprechen. Söding, der mit seiner Anordnung der gemalten Szenen Schwierigkeiten hat, die Kreuztragung in das System seiner Rekonstruktion einzuordnen, müßte diese allerdings dann im Sinne seiner Behauptung, daß der Sterzinger Meister zwar ein bedeutender Kompositeur, aber kein großer Erzähler war, korrigieren. Vgl. dazu SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 43.

⁴⁹ Vgl. in TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, S. 129–162 und die Abb. 209.

⁵⁰ Wie schon bei der Anordnung der Passionsszenen gesagt, ergibt sich für die Reihung der Szenen zwangsläufig eine Ordnung, je nachdem von welcher Disposition der Tafeln ausgegangen wird, da die doppelseitig bemalten Altarbilder nie auseinandergesägt worden sind: die Rückseite der Verkündigung war der Ölberg, die der Geburt Christi war die Geißelung, bei der Anbetung der Könige war es die Dornenkrönung und beim Marientod war auf der Rückseite die Kreuztragung gemalt.

Befestigt an den äußeren Seiten des Schreins, der nicht erhalten geblieben ist, mußten die Malereien über eine repräsentative Reihung von Heiligen und einer Madonna mit Kind hinweg gelesen werden, ohne mit den plastischen Bildwerken einen szenischen Zusammenhang einzugehen. Die kompositorische Verbindung, bei der mehrere räumliche Szenen zu einem Altarensemble zusammengestellt werden, ist aber für die Sterzinger Malereien als relevant vorauszusetzen, da bei der Öffnung des Altars die künstlerische Aufgabenstellung ein einheitliches Werk Ganzes war.

Von dieser gewollt einheitlichen Wirkung des Altarensembles geht die Forschung im Allgemeinen auch immer aus, egal welcher Rekonstruktionsversuch zum Ausgangspunkt genommen wird⁵¹. Wie aber entsteht aus vier unterschiedlichen Örtlichkeiten über einen räumlichen Altarschrein mit eingestellten Figuren eine Einheit, in die sich die erzählerische Form harmonisch einfügt? Oder anders gefragt, wie nahm der Maler in seinen kompositen Strukturen Rücksicht auf den Mittelschrein, ohne durch sein erzählerisches Programm im zweidimensionalen Verband den tiefenräumlichen Kontext zu stören? Festzuhalten ist als erstes die Bereitschaft des Künstlers, sich auf die Verknüpfung zwischen den einzelnen Bildfeldern einzulassen, auch wenn sie nicht unmittelbar nebeneinander gereiht sind. Im Falle der Rekonstruktion von Tripps, der die Geburt Christi und die Anbetung der Heiligen Drei Könige in das obere Register der geöffneten Flügel setzt, sind es vor allem zwei Elemente der malerischen Gestaltung, die über den Schrein hinweg das Altarensemble zu einer Einheit zusammenfassen: der gemeinsame Goldgrund im Bereich des Himmels und eine durchgehende Landschaftszone. Die einheitliche Form- und Farbbehandlung der Häuser, Hügel und Wiesen, das Motiv des gemauerten Brunnens mit dem Baum bekräftigen die Zusammengehörigkeit, auch wenn die simultane Wiedergabe einzelner Motive auf zwei durch den Schreinkasten getrennten Tafeln nicht immer konsequent beibehalten wird oder sich die Ansichtigkeit der Landschaft verändert. So scheint der Brunnen mit dem Baum in der Anbetung der Könige näher beim Stall zu liegen als in der Geburtsszene. Auch dem geschlungenen, in die Tiefe führenden Weg wird in der Anbetung der Könige mehr Stellenwert gegeben.

Die Verbindung mit dem „räumlichen Nachbarn Schrein“ im oberen Register, zum einen durch die innerbildliche Grenze der Stallarchitektur hergestellt. Die durchlässige Holzarchitektur und ein schadhafes Giebeldach des Stalles, das den Goldgrund durchscheinen läßt, harmonisieren in beiden Tafeln mit der Maßwerkzone im oberen Teil des Schreins. Wesentlichen Anteil an der ausgewogenen Verbindung zwischen Schrein und Malereien zum anderen haben die Bildmotive, die entlang der äuße-

Die Entscheidung für einen bestimmten Rekonstruktionsvorschlag präjudiziert die Anordnung der Szenen.

⁵¹ Zu den kontroversiellen Standpunkten der Anordnung vgl. etwa REBER, Hans Multscher von Ulm, 1889, S. 39–53, FRIEDLÄNDER, Altarflügel 1437, 1901, S. 256, STADLER, Werkstatt, 1907, S. 144–146, GERSTENBERG, Multscher, 1928, S. 192, STANGE, Kritisches Verzeichnis 2, 1970, S. 124, Nr. 569; oder demgegenüber BOSSERT, Hochaltar, 1914, S. 31, RASMO, Multscher-Altar, 1963, Abb. S. 24 und MÜLLER, Beitrag, 1951, Abb. 5.

ren Bildgrenzen den Rahmen begleiten und an eine gemalte Fortsetzung des Altarschreins denken lassen⁵². Die Außenansicht des Stalles ist auf ein Minimum reduziert und hat mehr den Charakter einer Rahmung der Darstellung. Wie auch beim Figurenschrein wird vorerst der Betrachter mit einer frontalen Ansicht konfrontiert, bevor sein Blick im folgenden in das räumliche Innenleben der Szenen bzw. zur jeweiligen Figurenanordnung vordringen kann. Der gewählte Bildausschnitt erscheint dadurch nicht willkürlich und vermittelt selbst mit der durchlässigen Stallarchitektur den Eindruck eines Kastenraums. In beiden Szenen des oberen Registers entsteht ein schreinartiges Gehäuse, in das, vergleichbar mit dem benachbarten geschnitzten Schreinkasten, Figuren „eingestellt“ werden können.

Die Bildkomposition der unteren beiden Tafeln Verkündigung und Marientod nimmt in einer verwandten Weise wie die beiden oberen Szenen Rücksicht auf die räumliche Tiefe eines Mittelschreins. Beide Szenen spielen in gebauten Räumen, deren kompositorische Anbindung an den Schreinkasten über die Seitenwände vermittelt wird: Der direkt an den Schreinkasten angrenzende Raumteil, vermeidet raumeinwärts führende Bildelemente und schließt senkrecht parallel ohne Zäsur an den Schreinkasten an. Im Gegensatz dazu führen die äußeren Seitenwände schräg in den Raum hinein und betonen das Ende des Raumes: Der Aktionsraum der Figuren ist deutlich dort zu Ende, wo die Grenzen des (Kasten)Raumes erreicht sind. Wie beim Schreinkasten bleiben die Figuren innerhalb des architektonisch gegebenen Raumes. Analog zum räumlichen Schrein, in dem die plastischen Figuren hintereinander bzw. auch auf verschiedenen Raumebenen gestaffelt waren, wird in den Malereien durch einen Ausblick auf Büsche an der Rückwand eine Raumebene außerhalb der Innenräume angedeutet⁵³.

Abb. 51

Die schwierige Aufgabe der gemeinsamen Raumdarstellung in einem mehrteiligen Altarwerk löst erstmals in der Geschichte des Triptychons der Meister von Flémalle/Robert Campin im sogenannten Seilern-Triptychon, das etwa 1415 gemalt wurde⁵⁴. Der durchgängige Goldgrund der drei Paneele ist mit ornamentalen Pflan-

⁵² Vgl. zur Verbindung zwischen Schrein und Malereien SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 43: „Alle vier Szenen sind wohl abgewogen und von einer feinen Zurückhaltung gegenüber der Versammlung der heiligen Frauen im Schrein. Der Sinn des Meisters für Ordnung und Symmetrie, eine kluge Verteilung der Akzente und Gewichte, ist überall zu bemerken. Er sieht den Sterzinger Meister als einen „einen bedeutenden Kompositeur“, ohne ein „großer Erzähler“ zu sein.

⁵³ Zum Raumeindruck und „Kastenraum“ in den Sterzinger Malereien vgl. auch DIETRICH, Multscher-Retabel, 1992, S. 104–106. Zur Beschaffenheit einer „Figurenbühne“ und zur Verklammerung der Feiertagsseite vgl. TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, S. 131–138.

⁵⁴ Das Seilern-Triptychon, genannt nach seinem früheren Besitzer, Graf Antoine Seilern, gilt heute allgemein als das älteste vollständig erhaltene Gemälde des Meisters von Flémalle/Robert Campin. Das Seilern-Triptychon wurde zum Ahnherrn einer Reihe bedeutender monumentaler Passionsdarstellungen, insbesondere Kreuzabnahmen, nicht nur im Werk von Rogier van der Weyden. Nachfolgende Kopien bis zum Jahrhundertende zeigen den tiefen Eindruck dieses Werkes auf die Zeitgenossen. Zur heute weithin akzeptierten Identifizierung des Malers der Flémaller Tafeln, des sogenannten Meisters von Flémalle, mit Robert Campin vgl. zuletzt THÜRLEMANN, Robert Campin, 2002 und die Rezension des Buches von Stephan Kemperdick in der Kunstchronik Heft 9/10,

zenmotiven geschmückt. Die auf den einzelnen Tafeln gezeigten unterschiedlichen Pflanzen sind symbolisch zu interpretierenden⁵⁵. Eine durchgehende Bodenzone verbindet den Bildraum zwischen den schmalen Seitenflügeln und der Mitteltafel im unteren Bereich der Komposition. Auf dem hochformatigen seitlichen Altarflügel schlängelt sich in einem stark aufsichtigen Terrain mit hochliegendem Horizont und schief abgleitender Raumbühne ein Weg in die Höhe. Im Gegensatz dazu spielt die Szene der Grablegung im Mittelbild auf einer seichten, aber mehr von vorne als von oben gesehenen Bühne⁵⁶. Noch ein zweiter großer aufgrund zahlreicher Kopien rekonstruierbarer Passionsaltar des Meisters von Flémalle/Robert Campin, der sich aufgrund zahlreicher Kopien rekonstruieren läßt, veranschaulicht eine gemeinsame Raumlösung für alle Tafeln auf einem Triptychon. Der Altar wurde um 1430, wahrscheinlich für eine Kirche in Brügge, geschaffen. Erhalten ist von diesem Altar nur mehr ein Fragment, das einen fast lebensgroßen Schächer am Kreuz zeigt⁵⁷. Ein Goldgrund mit Brokatmuster hinterfängt die Szene. Links vom Schächer wird ein Ausblick auf eine Landschaft freigegeben, rechts unter dem Kreuz stehen zwei Männer, von denen nur die obere Körperhälfte bis zur Gürtellinie zu sehen ist⁵⁸. Das Motiv der engen Landschaftsbühne auf dem Schächerfragment, die sich von einem Felsen und Hügeln auf den Außenflügeln zur Mitteltafel hin senkt, ist dem Kompositionsschema des Seilern-Triptychons eng verwandt. Es ist derselbe Übergangstil, den man auch in manchen früheyckischen Kompositionen antrifft. Kennzeichnend für alle diese Bilder ist der sehr hochliegende Horizont und die vertikal sich erstreckende, schief abgleitende Raumbühne⁵⁹.

Abb. 52

In der verbildlichten Verkündigungsszene auf der Außenseite des 1432 vollendeten Genter Altars, findet Jan van Eyck eine künstlerische Lösung, die noch deutlicher als die Passionsaltäre des Meisters von Flémalle/Campins den einheitlich gedachten Raum auf einem geteilten Bildträger vor Augen führt⁶⁰. Im oberen Register

September/Oktober 2003, S. 510–515, insb. S. 514–515.

⁵⁵ Vgl. THÜRLEMANN, Robert Campin, 2002, S. 34.

⁵⁶ Vgl. THÜRLEMANN, Robert Campin, 2002, S. 28–37, Abb. S. 28–29.

⁵⁷ Zum Fragment, das heute im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt aufbewahrt wird vgl. SANDER, Niederländische Gemälde im Städel, 1993, S. 129–153, Tafel 8 und THÜRLEMANN, Robert Campin, 2002, S. 131–140 und S. 276–279. Zur Frage des dargestellten Schächers vgl. auch die Rezension von Stephan Kemperdick.

⁵⁸ In einer Kleinkopie ist die verlorene Komposition indirekt überliefert. Nur anstelle des unbestimmten punzierten Goldhintergrundes über der Landschaft im Frankfurter Schächerfragment malt der Maler etwa 70 Jahre später eine verblaute, atmosphärische Horizontlinie. Die „Kopie des Triptychons mit Kreuzabnahme nach Robert Campin“, Feiertagsseite, zwischen 1448–1465, befindet sich heute in Liverpool, Board of Trustees of the National Museums and Galleries of Merseyside (Walker Art Gallery).

⁵⁹ Vgl. dazu die Verkündigung im Metropolitan Museum in New York oder das Bild von den Drei Frauen am Grab im Museum Boymans in Rotterdam. Der Bildraum dieser Tafeln hat den Flächenzwang der Tapetenlandschaft der Internationalen Gotik offensichtlich noch nicht überwunden. Vgl. PÄCHT, Van Eyck, 1989, S. 42–43.

⁶⁰ Vgl. PÄCHT, Van Eyck, 1989, S. 123. In der großen Restaurierung des Genter Altars 1950/51 machte die Infrarot-Photographie eine Kompositionsänderung von Nischen zu einem einzigen Raum

der Verkündigung, die offenbar in einem Turmzimmer spielt, vereint Jan vier Einzeltafeln zu einem einzigen Innenraum. Die Rahmenleisten, die auf den Fußboden Schatten werfen, sind Unterbrechungen der Sicht und Hindernisse des Lichteinfalls. Gemeinsam mit einer durchgehenden Holzdecke bzw. dem Fliesenboden und bild- einwärts führenden Seitenwänden an den äußeren Tafeln, sind sie überzeugende Illusionsmittel zur Verbildlichung eines einheitlichen Zimmers, in das der Betrachter zwischen den Latten der Tafelrahmen hineinblicken kann⁶¹.

Zusammenhängende Raumlösungen über mehrteilige Altarwerke hinweg sind in der deutschen Malerei der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts vergleichsweise ungewöhnlich. Eine Ausnahme sind die räumlichen Konzepte der Verkündigungsszenen auf zweigeteilten Bildfeldern. Häufig finden sich diese geteilten Verkündigungsszenen auf den Außenseiten ehemaliger Triptychen, deren Zentren, Schrein oder gemalte Mitteltafel, verloren gingen. Für den Dialog der Verkündigung steht Maria und Gabriel jeweils ein Altarflügel zur Verfügung, ohne daß apriori eine illusionistische Verbindung zwischen beiden Bildträgern angestrebt wird⁶². So etwa die Raumaufteilung und Ausstattung der um 1445 anzusetzenden Verkündigungsszene des Altars der Stadtpatrone von Stefan Lochner, die noch immer in einem nicht unerheblichen Maße von der Verteilung auf zwei Flügeln bestimmt wird. Die künstlerische Herausforderung, ein einheitliches Zimmer auf zwei Bildträgern darzustellen, löst Lochner in der Hauptsache mittels Vorhang und Befestigungsstange, die durchgehend die Hintergrundgestaltung der Verkündigungsszene übernehmen. Aber ohne illusionistische Verbindung der beiden Altarflügel, wie z. B. den Schatten der Tafelrahmen bei Jan van Eyck, bleiben die zwei Bildfelder zwei separate Raumteile, auch wenn sie einen gemeinsamen Hintergrund haben.

Abb. 53

Wie unterschiedlich Lochner und Jan van Eyck den geteilten Bildträger in ihre Raumkonzepte einbinden, zeigt im besonderen die Wahl des Betrachterstandpunkts. Jan van Eyck setzt im Genter Altar die Latten der Tafelrahmen als überzeugendes Mittel zur Vereinheitlichung und Illusion „eines Ganzen“ ein. Jedoch beläßt er die Bildmitte mit einem Fensterausblick und einer Wandnische ohne Figuren. Hinter Maria und Gabriel dringt der Blick über Arkadenbögen in ein Vorgemach und erst danach durch eine Fensteröffnung ins Freie. Vom größten Kontrast der Schlagschat-

sichtbar. Die Verkündigungsszene spielt in einem mäßig tiefen Interieur, das noch die Enge eines trecentesken Kastenraums zu haben scheint. Vor der Kompositionsänderung, die wahrscheinlich auf Jan zurückgeht, zu einer Verkündigung in einem Zimmer, waren in der vorderen Bildebene Maßwerkbogen geplant, die Maria und Gabriel als Nischenfiguren aufnehmen sollten.

⁶¹ Vgl. PÄCHT, Van Eyck, 1989, S. 165–167.

⁶² Barbara Jacoby widmet sich in JAKOBY, Verkündigung, 1987 erstmals einer eingehenden Analyse der vorwiegend Kölner bzw. westfälischen und niederrheinischen Verkündigungsszenen. Sie hält fest, daß die aus dem Zusammenhang gelösten Flügelbilder oft ein stilistisches Unikat darstellen und sich in keinen mehr oder minder abgegrenzten Werkkomplex eines der vielen anonymen Maler des 15. Jahrhunderts einfügen lassen. Die Bilder bleiben aufgrund einer unmöglichen oder erschwerten stilistischen Zuordnung als Einzelstücke außerhalb jeder Diskussion. Vgl. JAKOBY, Verkündigung, 1987, S. 2–3.

ten in der vorderen Bildebene geht der Blick weiter in das Halbdunkel des Vorgemachs und verliert sich dann in der Helligkeit einer Stadtansicht mit Himmel. Diese malerische Bildtiefe in der Verkündigungsszene des Genter Altars bestätigt das perspektivische System in Jans Schaffen, das sich perfekt in die Vorstellung von Harmonie in seiner Oberflächengeometrie einfügt⁶³. Darüber hinausgehend wird der Schlagschatten des Bildrahmens als ein Mittel eingesetzt, die Wirklichkeit vor dem Bild in dieses hineinzuspiegeln und die Grenzen des Bildes mit dem Betrachter aufzuheben. Lochner hingegen vermeidet es geradezu, die Stelle an der beide Altarflügel zusammenstoßen, als zentrale Blickführung seiner Bildkomposition einzusetzen. Er suggeriert dem Betrachter das einheitliche Zimmer mit der Verschiebung des Blickwinkels nach rechts, so daß ein Teil der rechten Seitenwand mit Eingang ins Blickfeld des Betrachters gerät. Der Bildhintergrund Vorhang umgeht die schwierigen Stellen der Raumgestaltung, wo rückwärtige Wand, Decke und Boden zusammenstoßen und bietet die Gelegenheit, eine nahansichtige Komposition mit wenig Raumangebot auf zwei Flügel zu verteilen und dabei den Betrachter vor dem Bild doch noch in den Raum einzubeziehen⁶⁴.

Abb. 48

Abb. 51

1429 wurde auf den Kreuzaltar der Bamberger Franziskanerkirche ein Triptychon von vorher nicht gekannter Größe gestiftet. Auf der Alltagsseite waren Dornenkrönung und *Ecce Homo* zu sehen, auf der Feiertagsseite Kreuztragung, Kreuzigung und Kreuzabnahme. Im Gegensatz zu einer repräsentativen Reihung von Heiligen um eine Madonna oder den Kruzifixus zeigte die Feiertagsseite drei Szenen aus der Passion, die von links nach rechts wie eine Bilderfolge zu lesen waren. Die Außergewöhnlichkeit dieses Retabels ist die Bilderfindung, bei der die Dreiheit der Bilder als ein Ablauf gesehen wird und nicht wie beim Seilern-Triptychon eine kompositorische Verbindung aller drei Tafeln durch ein durchlaufendes Bildmotiv. Zum einen zeigt sich diese künstlerische Intention, daß einzelne Personen minderen Ranges von Bild zu Bild wiederkehren und zum anderen an der einwärts treibenden Dynamik der Kreuztragung wie an der zurück zum Kalvarienberg weisenden Komposition der Kreuzabnahme⁶⁵. Das Seilern-Triptychon betont durch die gemeinsame Bodenzone die Zusammengehörigkeit mit einem realen Ort. Beim Meister des Bamberger Altars resultiert ein zusammenhängendes „geeintes“ Altarganzes aus der Kombination von kompakter Gruppierung und Rhythmisierung, die alle drei Tafeln übergreifen⁶⁶.

⁶³ Vgl. zu van Eycks geometrischen Systemen die Ausführungen von Patrick Seurinck zur „Verborgenen Geometrie des Dresdner Marien-Triptychons“ in AUSSTELLUNGSKATALOG, Das Geheimnis des Jan van Eyck, 2005, S. 22–25.

⁶⁴ Vgl. JAKOBY, Verkündigung, 1987, S. 19–22.

⁶⁵ Im Gegensatz zu zeitgleichen Passionstafeln wird in Bamberg die Geschichte andachtsmäßig erzählt. Besonders auf der Mitteltafel werden die erbaulichen Vorbilder deutlicher „vorgezeigt“: der bekehrte Longinus in vorbildhafter betender Haltung, Maria Magdalena zu Füßen des Kreuzes in der Mitte des Bildes als Hauptvorbild der *imitatio pietatis*. Der Maler der Bamberger Tafeln greift nicht auf thematisch schockierende Mittel zurück. Sein künstlerisches Anliegen ist die Darstellung der Kreuzigung als Schlüsselereignis der Heilsgeschichte und die Vermittlung einer eher kultisch-frommen Glaubenshaltung.

⁶⁶ In den Seitenflügeln setzt der Bamberger Meister die erzählerischen Mittel zur Wirkungssteigerung

Wichtig scheint in diesem Zusammenhang, daß in Deutschland diese komplexe Tafel der Bamberger Franziskanerkirche wohl eines der berühmtesten Bildwerke Frankens war und noch bis ins späte 15. Jahrhundert zitiert wurde.

Abb. 54

Die kompositorische Verbindung von drei Flügeln einer geöffneten Festtagsseite des Orber Altars ist noch einmal anders geartet. Sein Schöpfer, der Meister der Darmstädter Passion, gilt als bedeutendster und zugleich eigenartigster Vertreter der deutschen Malerei, dessen Werk innerhalb der mittelhheinischen Malerei ebenso isoliert dasteht wie es sich auch aus dem weiten Umfeld der deutschen Malerei sichtbar abhebt⁶⁷. Ähnlich wie Hans Multscher war auch er verantwortlich für ein einheitliches Ganzes, das geprägt war von dem Stil eines Künstlers, wie es die Besteller bei ihrer Auftragsvergabe erwarten durften. Dreh- und Angelpunkt seines Œuvres sind die große, nicht vor 1460 zu datierende Kreuzigung aus Bad Orb und die Berliner Altarflügel, deren Zusammengehörigkeit zuerst von Alfred Stange 1933 erkannt worden ist⁶⁸. Die seitlich des Mittelbildes angeordneten Szenen der beweglichen Flügel mit der Anbetung der Heiligen Drei Könige links und der Verehrung des Heiligen Kreuzes auf der rechten Seite der gemalten Kreuzigung sind auf die Hauptszene im Zentrum ausgerichtet. Mit den Architekturkulissen der Palastruine links und der im Bau befindlichen Kirche rechts wird einerseits der Kalvarienberg in der Mitte absichtlich hervorgehoben; andererseits setzen sie sich aber deutlich vom Mittelbild ab. Die nach links und rechts abfallenden Architekturkulissen lenken den Blick von der Mitte schräg nach außen und erweitern den Bildraum der Festtagsseite. Gleichzeitig sind die Figurengruppen auf den Flügeln zum Zentrum hin orientiert. Auch ohne eine chronologische Abfolge der Passion wie etwa auf der Festtagsseite des Bamberger Altars zeigt sich auf dem Orber Altar die formale und stilistische Verknüpfung eines sorgfältig konzipierten Altarensembles.

Dem vergleichbaren Fokus, aus der mehrteiligen Formgelegenheit „Sterzinger Flügelaltar“ ein einheitliches Werk zu schaffen, ist insbesondere die Rekonstruktion von Manfred Tripps verpflichtet. Wie sehr hier das künstlerische Prinzip eines erweiterten Bildraums für die Festtagsseite des Altars umgesetzt wird, zeigt die übergangslose

im Sinne der Andachtserzählung ein. Für die Mitteltafel wählt er die Stillage, die sich an die Tradition eines Kultbilds anschließt. Vgl. SUCKALE, Süddeutsche Tafelbilder, 1990, S. 23–24.

⁶⁷ Vgl. dazu den Beitrag von Großhans in AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister der Darmstädter Passion, 2000, S. 9 und die Ausführungen von Stephan Kemperdick über den Meister und seine Werke ebenda S. 13–36, insb. S. 14–19.

⁶⁸ Vgl. dazu STANGE, Der Kreuzaltar des Meisters der Darmstädter Passion, 1933 und den Beitrag von Rainald Großhans in AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister der Darmstädter Passion, 2000, S. 9–12. Die Tafel in Bad Orb existiert leider nicht mehr, sie wurde 1983 durch einen Brand vernichtet. Zur Datierung des Orber Altars vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister der Darmstädter Passion, 2000, S. 19. Bis auf wenige kritische Stimmen halten die meisten Wissenschaftler die Rekonstruktion des Orber Altars aus der Kreuztafel und der Berliner Flügeln für überzeugend. Dies gilt für die Maßverhältnisse wie insbesondere für das Erscheinungsbild des gesamten Altars in geschlossenem wie vor allem im geöffnetem Zustand. Vgl. Grosshans in AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister der Darmstädter Passion, 2000, S. 43–45.

Anbindung der Seitenflügel an den Schreinkasten. Die Landschaftsausblicke sowohl bei der Geburt als auch bei der Epiphanie passen sich an die durchbrochene Struktur des Maßwerkes an, ohne die Verbindung zum Schreinkasten zu stören. Erst am äußeren Bildrand der Seitenflügel des oberen Registers wird in jeder Szene die Komposition so geplant, daß ein Bildelement den Blick des Betrachter verstellt. Hier befinden sich die einzigen fest gemauerten Teile des Stalles mit einer dunklen Türöffnung, die links den Anfang und rechts das Ende des Schreins markieren⁶⁹. In dieser grundlegenden Disposition stimmen der Orber und Sterzinger Altar überein, die gegenüber zeitgleichen Werken nicht in dieser Art zu finden ist, wie es ihre gelungene kompositionelle Wirkung nahelegt und die einen entscheidenden vergleichbaren Anhaltspunkt gibt: In den seitlichen Flügelbildern übernehmen Baulichkeiten die Funktion, mit diagonalen Blickbahnen perspektivisch zur Mitteltafel überzuleiten, um einen erweiterten Bildraum für die Festtagsseite zu gestalten. Am Orber Altar werden die seitlichen Flügel jeweils vollständig ohne sichtbare Umgebung von Architekturen abgeschlossen. Diese bilden ein Raumeckmotiv und leiten perspektivisch auf die Mitteltafel hin. Auf dem Sterzinger Altar sind es die diagonalen Kompositionslinien innerhalb der Räumlichkeiten, die den Blick im Spannungsfeld zwischen frontaler Vorderansicht oder bildparalleler Rückwand auf die Mitteltafel führen. Obwohl der Sterzinger Meister stilistisch nicht mit dem Meister der Darmstädter Passion vergleichbar ist, so kommen doch im Sterzinger und dem Orber Altar in der künstlerischen Ganzheit wichtige kompositorische Strukturen zum Tragen, die eine Orientierung an deutschen Vorbildern logisch erscheinen lassen. Die Kenntnis originaler niederländischer Werke ist, wie etwa der bereits 1429 entstandene Bamberger Altar zeigen konnte, daher nicht zwingend anzunehmen.

5.2.3 Nationale Konstanten in den Sterzinger Malereien

Die Provenienz der Sterzinger Altartafeln aus der Ulmer Werkstatt von Hans Multscher gilt durch archivalische Quellen als einwandfrei gesichert. Doch durch das Fehlen jeglichen Quellenmaterials über den ausführenden Künstler ist zunächst die spannende Fragestellung nach nationalen Konstanten im Werk eines anonymen Meisters sicherlich hilfreich und weiterführend. Ein taugliches Werkzeug zur Ermittlung der vom Personalstil unabhängigen Prinzipien ist noch immer die grundlegende Arbeit Otto Pächts über die „Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts“⁷⁰. Die Konkretisierung regionaler Unterschiede, bezogen auf die Erscheinungsweise der Bildfläche und des Bildraums und ihre wechselseiti-

⁶⁹ Zur Verbindung Schrein und Bildkomposition vgl. TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, S. 131, SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 43 und DIETRICH, Multscher-Retabel, 1992, S. 104–105.

⁷⁰ Vgl. dazu PÄCHT, Methodisches, 1977, S. 17–58. Diese Arbeit stammt aus der Zeit, in der Otto Pächt einen „verbalen Kampf gegen emotionell gefärbte Beschreibungen“ führte und neben der Frage nach nationalen Konstanten auch für eine strenge Begrifflichkeit und richtige Lesart des Kunstwerkes eintrat.

ge Abhängigkeit, die Pächt hauptsächlich am Beispiel des Mérode-Altars des Meisters von Flémalle/Robert Campin entwickelt hat, ist trotz mancher Kritik in der nachfolgenden Forschung als Grundlage für eine Unterscheidung vom Personalstil unabhängiger Gestaltungsformen geeignet⁷¹. Südniederländische, holländische und französische Gestaltungsformen sieht Pächt nicht als Spezimina dieser Kunst allein, sondern die wesentlichsten unter ihnen sind Hauptcharakteristika der westlichen Bilderfindung überhaupt⁷². Seine Ausführungen über Gestaltungsformen an Beispielen aus der südniederländischen (flämischen) Malerei, die er als Sondervariante der westlichen Bilderfindung neben der holländischen und französischen Variante sieht, veranschaulichen bereits mit ihren charakteristischen Schemata eine unterschiedliche Bildfeldgliederung zu einem deutschen Bildmuster.

Mit der Annahme, daß das Zentralproblem der neuzeitlichen Malerei das Raumproblem sei, setzt Pächt bei der von der Forschung allseits akzeptierten Begriffsbestimmung des neuzeitlichen Rahmenbildes als eines Wirklichkeitsausschnittes an. Diese Bildauffassung begründet zu haben, soll gerade das epochale geschichtliche Verdienst der altniederländischen Malerei ausmachen⁷³. Innerhalb eines Bildrahmens werden die Erscheinungsformen der dreidimensionalen Objektwelt in zweidimensionale Gebilde umgearbeitet und so auf der Bildfläche angeordnet, daß sich eine ästhetisch relevante Ordnung ergibt⁷⁴. Alle ins Bild eingearbeiteten körperlichdinghaften Formen sind gleichzeitig zwei heterogenen Ordnungsprinzipien unterstellt, dem Raumillusionswert und mit der Gegenstandsilhouette einem reinen Flächenwert. Den Flächenzusammenhang der Silhouettenwerte nennt Pächt „Bildmuster“ und versteht darunter die Ordnung, bei der die Gegenstandsformen ein in sich geschlossenes künstlerisches Ganzes bilden, zu dem nichts hinzugefügt oder weggenommen werden kann. Der Eindruck der Ganzheit begründet sich einmal auf eine besondere Art in der Akzentuierung des Bildrandes, mit der ein innerer Bildrahmen geschaffen wird, und zum anderen auf ein System der Gewichtsverteilung innerhalb der projizierten Gegenstandsilhouetten: Ein vom Zufallsmuster verschiedenes und damit charakteristisches Bildmuster entsteht, das nahezu lückenlos die Bildfläche ausfüllt⁷⁵.

⁷¹ Pächts Arbeit war bereits in den dreißiger Jahren konzipiert worden, wurde aber erst 1952 publiziert. Vgl. dazu auch die Einleitung von Artur Rosenauer in PÄCHT, *Methodisches*, 1977. Kritische Stimmen zu Pächts Arbeit etwa in FIENSCH, *Form und Gegenstand*, 1961. Während die Kritiker Pächts mit dessen Grundsatz übereinstimmen, daß Bildraum und Bildfläche nicht getrennt untersucht werden dürfen, sondern in ihrer gegenseitigen Beeinflussung zu sehen sind, weicht ihre Definition der „Bildfläche“ doch von Pächts eigener ab. Vgl. dazu auch MAAS-WESTEN, *Abhängigkeit und Selbständigkeit*, 1990, S. 19–24.

⁷² Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 37.

⁷³ Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 20.

⁷⁴ Für Pächt enthält der Satz, bei der Entstehung der neuzeitlichen Malerei spiele das Problem der Reduktion des dreidimensionalen Raumes auf die zweidimensionale Fläche eine entscheidende Rolle eine zweideutige Aussage: Er differenziert ein (darstellungs-) technisches und ein ästhetisches Problem der Reduktion von Raum auf Fläche. Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 17.

⁷⁵ Die Flächenordnung gibt sich gegenüber der des Raumes als primäres System zu erkennen, da das

Für die Analyse eines altniederländischen Bildes gilt, daß Flächen- und Raumwerte in „inniger gegenseitiger Durchdringung“ zu sehen und zu verstehen sind, und nicht etwa im Übereinander⁷⁶. Gegenüber aller Erwartungen dominiert jedoch die Flächengesetzlichkeit. Diese Beobachtung zeigt sich vor allem dort, wo es zu einem Konflikt der beiden Ordnungsprinzipien kommt. In einem südniederländischen Bild erscheinen einzelne Objekte verzerrt, da sie nicht von einem einheitlichen Standpunkt gesehen und wiedergegeben werden. Folge davon sind eine Verzerrung derjenigen Gegenstandsprojektionen, die nicht bildparallel vorzustellen sind, und eine wechselnde Sichtweise aus Vordergrund und Hintergrund⁷⁷. Die Ursache liegt in jenem künstlerischen Gestaltungsprinzip, dem *horror vacui*, demzufolge das Bildfeld mit Gegenstandsprojektionen in kontinuierlichem Flächenrapport vollständig bedeckt werden muß. Diese dichte Füllung des Bildfeldes mit projizierten Gegenstandsformen verhindert, daß an einigen Stellen Leere im Raum auftritt und ist charakteristisch für die Südniederlande⁷⁸.

Im Vergleich mit den niederländischen Gestaltungsformen zeigt die Bildfeldgliederung der Sterzinger Altartafeln eine ästhetisch relevante Ordnung, die Modernismen aufgreift und gleichzeitig mit einem grundlegend anderen Bildmuster von dem niederländischen abweicht⁷⁹. Die Bildfeldrahmung der Sterzinger Tafeln wird z. B. bei den Innenraumdarstellungen durch Grenzen geschaffen, die mit dem Bildrand nahezu ident verlaufen. Anders als bei niederländischen Bildern übernimmt der Maler für seine Darstellungen auch keine Abschlußlinie am unteren Bildrand, die vor-

Bildmuster in den Südniederlanden seine Entstehung einer Art umgekehrtem Abbildungsverfahren verdankt. Bei diesem Verfahren werden die Gegenstandsprojektionen zu Silhouetten, die das Bildfeld, bei gegenseitigem Aneinanderpassen ihrer Konturen, fast vollständig bedecken, so daß der freibleibende Grund nicht selbst wieder als Form, sondern als Formnegativ verstanden wird. Die Wahl eines Gegenstandes wie auch die Wahl seiner Sicht hängt daher nicht von seiner Stellung im Raum ab, sondern allein von den ihn umgebenden Silhouettenwerten. Dementsprechend enthält der Raum nur so viele Objekte, wie in der Projektionsebene nebeneinander Platz finden und nicht, wie der Grundriß des Raumes es zuließe. Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 20–21 und Kapitel II/1 „Unterscheidung der Nord- und Südniederlande in der Literatur“ in MAAS-WESTEN, *Abhängigkeit und Selbständigkeit*, 1990, insb. S. 16.

⁷⁶ Vgl. dazu PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 19.

⁷⁷ In verzerrter Sicht zeigen sich in den Frühwerken der altniederländischen Malerei gewöhnlich nicht bloß einzelne Objekte, in vielen Fällen ist die ganze untere Partie in Aufsicht gegeben, während die obere Bildhälfte in Normalsicht erscheint. Nicht unerheblich ist auch, daß das Bildmuster durch Ineinanderpassen der Formwerte als eine raumunabhängige einzige Silhouettenschicht aufgefaßt wird. Verbindungen zwischen weder inhaltlich noch räumlich zusammenhängenden Formen werden somit möglich.

⁷⁸ Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 25–27.

⁷⁹ Beobachtungen zum deutschen Bildmuster formuliert Otto Pächt in seinem Aufsatz „Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance“, der von der Thematik her als Ergänzung der „Gestaltungsprinzipien“ zu verstehen ist. Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 107–120. Da sich gerade bedeutende Maler fast nie auf nur ein einziges Vorbild beziehen und sich in Deutschland verschiedene Kunstströmungen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ausbreiten bzw. bereits ihre Tradition hatten, ist auch bei einem deutschen Bildmuster jede der Varianten mit einem gänzlich verschiedenen Verhältnis von Figur und Grund zu berücksichtigen.

und zurückspringt. Der Sterzinger Meister positioniert die Figuren der Szene in die Mitte des Bildfelds. Sein Kompositionsschema vermeidet damit einen unteren Bildrand, der aussieht, als würde der Verlauf der Konturen von einer Grenze, an die die Dinge stoßen, mitbestimmt. Gleichzeitig umgeht er auch ein anderes Problem der niederländischen Malerei, nämlich daß große Lücken am unteren Bildrand übrig bleiben, die mit Füllmotiven geschlossen werden müssen⁸⁰.

Abb. 3
Abb. 36

Entfernte Verwandtschaft zur niederländischen Akzentuierung des unteren Bildrandes zeigt der Sterzinger Altar wohl am ehesten in den beiden Szenen Ölberg und Anbetung der Könige. Ähnlich wie in der Dijoner Geburt des Meisters von Flémalle/Robert Campin gehen die Bildmotive am unteren Bildrand der Ölbergszene eine enge räumliche Nachbarschaft ein. Hier gibt es nahezu keine Lücken zwischen Felsformationen, den Körpern der Apostel und dem Zaun. Bei der Epiphanie fügen sich Fuß- und Beinstellung bzw. der Verlauf der Gewandfalten harmonisch aneinander, sodaß nur kleine Lücken zwischen den Gegenstandsformen frei bleiben. Doch sind diese Gegenstandsformen, die dem unteren Bildrand folgen, nie im Hinblick auf eine Anpassung an eine vorgegebene Silhouettengestalt ausgewählt, für die eine hineinzupassende dreidimensionale Form gesucht wird⁸¹.

Abb. 55

Abb. 35
Abb. 56

Die andere Auffassung des unteren Bildrandes der restlichen Szenen unterstreicht noch einmal, worin sich das gestalterische Instrumentarium des Sterzinger Meisters von der niederländischen Akzentuierung des untereren Abschlusses unterscheidet. Zwar bleibt in der Tafel der Geburt Christi ähnlich wie im Portinarialtar eine große Lücke zwischen den beiden äußeren Holzpfosten frei. Doch im Gegensatz zum Füllmotiv des Heubündels, das Hugo van der Goes zwischen die Figuren einfügt, ist das Motiv der Josefschalen durch seine diagonale Positionierung eher als raumeinwärts führendes Blickobjekt denn als Füllmotiv zwischen linkem und rechtem Bildrand zu betrachten. Um strenge Horizontalität geht es in der Szene des Marientodes. Hier haben die bildparallele Bank gemeinsam mit den Faltenformen der Apostelgewänder die kompositorische Aufgabe übernommen, über einem schmalen leeren Bodenstreifen als Teil der unteren Bildfeldrahmung die tote Maria in ihrem bildparallel ausgerichteten Bett hervorzuheben. In manchen Fällen überschneidet auch die untere

Abb. 43

⁸⁰ Ein Bildmuster, dessen Teileinheiten mannigfaltigste Silhouettenformen bilden, endet am Bildrand nicht so, daß die Konturen zu den Bildgrenzen überall parallel laufen. Am unteren Bildrand bildet sich gewöhnlich eine nur ungefähr gerade, an Vor- und Rücksprüngen reiche Abschlußlinie heraus. Wo allzu große Lücken übrig bleiben würden, werden sie durch Füllmotive geschlossen. Ein solches Füllmotiv ist zum Beispiel das Heubündel, das Hugo van der Goes in seinen Darstellungen der Geburt Christi in den Ring der Figuren einfügt. Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 30.

⁸¹ Die Gestalt der projektiven Form ist daher nicht durch den Flächenraum bestimmt, den es zwischen den benachbarten Projektionsformen auszufüllen gilt bzw. für den eine hineinpassende dreidimensionale Gegenstandsform gesucht wird. Damit fehlt in den Sterzinger Malereien ein wichtiges Merkmal der Niederländer, daß nämlich die leeren Resträume an den Bildgrenzen nirgends zu Formen von eigenem Wert werden können, sondern den Charakter von Formnegativen behalten und daß das Flächenmuster am unteren Bildrand meist wie ausgefranst aussieht. Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 30.

Bildgrenze Gegenstandsformen, um den Blick des Betrachters an der Stelle ins Bild eintreten zu lassen, die besonders aussagekräftig für das emotionale Verstehen der Szene ist.

Abb. 3
Abb. 10
Abb. 18

Als Beispiele dafür stehen die Tafeln mit der Ölbergsszene, die Kreuztragung und die Dornenkrönung⁸². Bleibt am unteren Bildrand ein verhältnismäßig breiter Bodenstreifen frei, wie etwa bei den Szenen der Geißelung und der Verkündigung, füllt der Sterzinger Meister die leere Fläche mit Lilienblüten bzw. Rutenresten, die er locker und in verschiedenen Richtungen am Boden verteilt. Auch hier ist die Akzentuierung der unteren Bildgrenze durchlässig und eher Mittel, um den Inhalt der Szene zu unterstreichen.

Der obere Bildrand und die seitlichen Abschlüsse werden in der niederländischen Malerei in viel nachdrücklicherer Weise, mit einer deutlicher gesetzten Grenzmarkierung als an der unteren Bildbegrenzung gewonnen. Diese kräftige Rahmung wird aber nicht immer geschlossen geführt und durch Maueröffnungen, Landschaftsausblicke oder Fenster- und Türöffnungen durchbrochen. Die inneren Grenzlinien fallen auch nicht immer mit gegenständlich Randwerten zusammen. Reicht die Gegenstandsform über die Bildgrenzen hinaus und wird vom Bildrahmen abgeschnitten, wird der so entstandene Gegenstandsausschnitt durch Akzente, die den Gegenstandsformen entnommen sind, zum Formganzen gemacht. Die Grenze des Formganzen liegt hart an der Bildgrenze, das Flächenmuster endet als Formganzes am Bildrand⁸³. Wie in der niederländischen Malerei ist auch in den Sterzinger Tafeln der vorzustellende Raum über die Grenzen des Bildes nur fortsetzbar und ergänzbar, sobald man sich ihn als frei von den in ihm enthaltenen und im Bild erscheinenden dinghaften Formen vorstellt. Übereinstimmende innere Nachzeichnungen der Bildfeldgrenzen sind ein Stalldach, die Türpfosten, die Deckenbalken mit dem Ansatz einer Holzdecke oder etwa auch die Türöffnungen mit den darin stehenden menschlichen Gestalten.

Abb. 43

Im Falle der Marientodszene übernehmen ein waagrechter Streifen des Betthimmels und die Vertikale rechts bzw. der zurückgeschlagene Bettvorhang links die Bildfeldrahmung. In Szenen, die inhaltlich eine Landschaftskulisse vorgeben, wie das Letzte Gebet Christi im Ölberggarten oder die Kreuztragung, werden aufrecht sitzende oder stehende Figuren bzw. vertikal verlaufende Bildmotive, die zum Teil überschritten sind, als Elemente der Bildfeldrahmungen eingesetzt. Im Unterschied zu den Arbeiten der westlichen Nachbarn fallen die natürlichen Grenzen in den Sterzinger Darstellungen viel eindeutiger mit den Bildgrenzen zusammen. Nach der

Abb. 3
Abb. 18

Abb. 57

⁸² Bei der Kreuztragung beginnt die Diagonale des Weges dort, wo die Randbegrenzung des Weges nach Golgotha überschritten ist. Die Steinstufen des Thrones bei der Dornenkrönung stossen so an den unteren Bildrand, daß der Blick vertikal auf das gekrönte Haupt Christi geführt wird. In der Ölbergsszene führt der überschrittene Zaun den Blick im Halbkreis um das Gartenterrain herum, in dem Christus sein letztes Gebet verrichtet.

⁸³ Z. B. steht ein Engelsflügel nicht schräg zum Körper sondern ragt steil auf. Zur innerbildlichen Rahmung des Bildmusters vgl. PÄCHT, Methodisches, 1977, S. 30–33.

Jahrhundertmitte, nahezu dreißig Jahre nach dem Mérodealtar entstanden, vermittelt diese markante innere Nachzeichnung der Bildfeldgrenzen einen deutlichen Unterschied zur niederländischen Grenzmarkierung. Bei dieser fallen nur anfänglich die Bildgrenzen mit den Grenzen des Raumabschlusses zusammen. In späterer Folge zeigt sich die Tendenz, ein Zusammenfallen von formalen und gegenständlichen Grenzwerten möglichst zu vermeiden⁸⁴.

Noch gravierender sind die Unterschiede bei der bereits angesprochenen lückenlosen Füllung der Bildfläche. Der Bildraum eines niederländischen Bildes enthält deutlich weniger Gegenstände, als es die Grundrißverhältnisse gestatten würden bzw. als Standorte im Bildraum Platz fänden. Es gibt nur so viele Gegenstände im Bildraum, als im Nebeneinander ihrer Projektionen im Bildfeld erscheinen können⁸⁵. Im Bildraum der Sterzinger Tafeln fügen sich die Standorte der Gegenstände in die räumlichen Kapazität ein, weil auf die Grundrißverhältnisse Rücksicht genommen wurde. Es ist genügend Platz für die Gegenstände im Raum, ohne daß im Unterschied zu einem niederländischen Bild die Gegenstandsformen mit ihren Konturen den unmittelbaren Anschluß aneinander suchen. Es fehlt auch die Verbindung von Formen, die weder in sachlich-inhaltlicher Beziehung noch räumlich zusammenhängen, ja oft räumlich ganz verschiedene Lagewerte besitzen⁸⁶. Beim Sterzinger Meister bedeutet räumliche Nachbarschaft der Formen immer eine nachvollziehbare

⁸⁴ Am Beispiel des Mérodealtars zeigt Pächt, daß anfänglich die Bildgrenzen mit den Grenzen des Gemachs noch zusammenfallen. Aber bereits in einer etwa dreißig Jahre später entstandenen Verkündigung Rogiers, heute im Metropolitan-Museum, ist weder der obere noch der linke seitliche Raumabschluß zu sehen, der Bildrahmen schneidet das Blickfeld noch innerhalb der Raumgrenzen ab. Ähnlich verhält sich die Entwicklungslinie von der Dijoner Geburt des Meisters von Flémalle/Campin zum Portinari-Altar des Hugo van der Goes. Beide dekorativen Schemata zeigen auch nicht die geringsten Ansätze zum System des „Musters ohne Ende“, da die vom Bildrahmen abgeschnittenen Gegenstandsformen den Gegenstandsausschnitt durch abschließende Akzente zum Formganzen machen. Das Verhältnis von Bildmuster und Bildganzem ist während der ganzen Entwicklung der niederländischen Malerei konstant. Auch wenn im Verlauf des 15. Jahrhunderts eine immer unvollständigere Gegenständlichkeit fähig wird, ein Formganzes zu bilden, decken sich Bildmuster und Bildformat. Im ständigen Wandel begriffen ist nur das Verhältnis von Bildmuster und Gegenstandsganzem. In dieser Auffassung manifestiert sich zugleich die Entwicklung von einer primär gedanklichen zu einer primär anschaulichen Einheit. Es ist der Weg vom Begriffsganzem zum Erlebnisganzem, bei dem ein Ausschnitt aus einer gedanklichen Einheit, wie etwa die Entwicklung des ersten Interieurs der neuzeitlichen Malerei aus dem trecentesken Schema der Innenraumdarstellung, zum Bildraum wird. Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 32 am Beispiel des Mérodealtars. Beim Sterzinger Meister ist vor allem in den Freiraumszenen die überschrittene Gegenstandsform Teil des Bildrahmens.

⁸⁵ Das Sehen altniederländischer Bilder wird erleichtert, wenn man die bildliche Phantasie nicht von der Verteilung der Dinge im realen Raum ausgehen läßt und sich die Gegenstände dann sekundär auf die Bildfläche projiziert zu denken. Es ist besser, primär von der Organisation der Fläche auszugehen, die als Projektionsfläche gemeint ist. Ferner wird das Sehen durch eine Lesart von oben nach unten erleichtert, ausgehend von der rückwärtigen Abschlußwand oder der -kulisse, gleichsam immer nur in der Richtungskomponente von Raumtiefe und Bildebene. Da Überschneidungen eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle spielen, ist im wesentlichen die Kapazität des Bildraums von der Projektionskapazität der Bildfläche abhängig. Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 26–27.

⁸⁶ Zum Vergleich dazu die Beschreibung der altniederländischen Bildstruktur bei PÄCHT, *Methodi-*

Abb. 3

logische Raumverbindung mit sachlich-inhaltlichem Zusammenhang. Besonders augenscheinlich wird das bei den mehrfigurigen Personengruppen in der Ölbergsszene. Die schlafende Apostelgruppe im Bildvordergrund steht in enger räumlicher Verbindung mit dem Felsterrain. Bis der Blick auf die maßstäblich verkleinerte Häschergruppe im Bildhintergrund trifft, muß der Blick über den Hügel des Ölberggartens hinweg jene Entfernung zurücklegen, die dem Betrachter die kleiner dargestellte Personengruppe plausibel erscheinen läßt⁸⁷.

Abb. 58

Folgt man Pächts Ausführungen, so tritt in der niederländischen Malerei ergänzend zur äußeren Abgrenzung des Bildmusters, seine innere Ausgewogenheit. Anstelle der mechanischen Abbildung eines vorgegebenen Realraums wird das Bildfeld als Folie für die als Muster aufgefaßten Gegenstandsformen vorausgesetzt. Der Umstand, daß die Bildfläche an einzelnen Stellen dünner besetzt zu sein scheint als an anderen, rührt nicht nur von der Verschiedenheit des körperräumlichen Gehalts her, der hinter den Gegenstandsformen steht, sondern hängt mit anderen Faktoren wie Farbe, Ausdruckskraft der Zeichnung, Liebe zum Detail und nicht zuletzt mit der inhaltlichen Bedeutung zusammen. „Der Sündenfall“ des Hugo van der Goes etwa zeigt auf, wie Flächenwerte der Projektion gegen plastische und farbige Intensität eingesetzt wird⁸⁸.

Die innere Ausgewogenheit der Bildfläche in der kompositorischen Umsetzung auf den Sterzinger Tafeln basiert auf dem Gleichgewicht einer Verschränkung von Raum- und Flächenwerten. Jedem Tiefenzug der Komposition wird unmittelbar ein flächiges Bildelement entgegengesetzt. Auch der Faktor Farbe dient fast ausschließlich der Rückbindung an die Fläche. Der Fokus der Darstellung findet seinen Platz im optisch bevorzugten Mittelteil der Bildfläche. Die Standfläche der unteren Grenzlinie wird nicht gebraucht⁸⁹. Die künstlerische Herausforderung des Malers ist, den Blick auf jenen Teil des Bildfeldes hinzuführen, der die Geschichte der Szene erzählt. Wie bereits ausführlich in Kapitel „Komposition der Bilderzählung“ erläutert, stehen beim Sterzinger Meister stilistische Faktoren und die beabsichtigte ikonographische Aussage in so unmittelbarer Wechselwirkung, daß jeder Versuch, sie rigoros voneinander zu trennen, die Gefahr einseitiger Interpretation in sich bergen würde.

sches, 1977, S. 33–34.

⁸⁷ In einem niederländischen Bild dagegen täuscht die Angefülltheit und Gestaltbestimmtheit der Bildfläche über die stellenweise Leere und das Unpräzise der Raumvorstellung hinweg: Die verstellte Sicht etwa im Mérodealtar erscheint als Vollgedrängtheit des Bildraums. Vgl. PÄCHT, Methodisches, 1977, S. 28.

⁸⁸ Vgl. PÄCHT, Methodisches, 1977, S. 32–33. Käme es nur auf die plastischen Valeurs an, wäre der Schwerpunkt des Bildes einseitig in die linke untere Bildecke verschoben. Dadurch aber, daß die rechte obere Bildecke durch das Motiv der Baumkrone mit dem geschlossenen Umriß ihrer breiten Silhouettenfläche und ihrer dunklen Farbe gewichtiger gemacht wird, kommt das Bild ins Gleichgewicht.

⁸⁹ In einem niederländischen Bild herrscht in seitlicher Richtung im allgemeinen vollkommenes Gleichgewicht. Dagegen ist auf der Vertikalachse der Schwerpunkt zum unteren Bildrand hin verschoben. Vgl. PÄCHT, Methodisches, 1977, S. 33.

Neben den südniederländischen Einflüssen werden in den Sterzinger Tafeln auch die Strömungen der nördlichen Niederlande zur künstlerischen Inspirationsquelle. Ungewöhnlich ist bei den Malern dieser Region, daß es ihnen nicht um die Erfindung eigener Bildmotive geht. Mit scheinbar geringfügigen Veränderungen der Bildkomposition greifen sie auf Motive aus den südlichen Niederlanden zurück⁹⁰. Gänzlich unterschiedlich ist in einem holländischen Bild das Verhältnis von „Figur und Grund“. In einem holländischen Bildmuster fehlt der „horror vacui“ der südniederländischen Bildstruktur. Über weite Strecken wird die Leere des Bildgrundes und damit der leere, unerfüllte Raum sichtbar. Das dichtgefügte Bildmuster erscheint aufgelockert, da der kontinuierliche Zusammenhang der Einzelprojektionen zerrissen ist⁹¹. Als weitreichende Folge kommt es in der Entwicklung zu einer Verräumlichung der Bildwelt, bei der Bildmotive der Darstellung vorzugsweise anstelle einer Links-Rechts-Verbindung in eine Übereinanderschichtung bzw. Hintereinanderstaffelung gesetzt werden⁹².

Unmittelbare Auswirkung hat besagter Zerfall des Bildmusters vor allem auf die Gruppenbildung. Eine vormals aus selbständigen Einzelwesen bestehende geschlossene Figurenwand wird bei den Malern der nördlichen Niederlande aufgebrochen und intervallartig gegliedert, sodaß sich vertikal orientierte Kleingruppen bilden⁹³. Als Konsequenz des isolierenden Gestaltungsprinzips, bei dem die bildliche Einheit zerfällt, vermißt der Blick jede Anweisung, von Formkomplex zu Formkomplex zu finden. In einem Bild der nördlichen Niederlande fehlt jedoch nicht jede Art von Verbindung zwischen den dargestellten Personen. Hier treten die einzelnen Figuren oder Figurengruppen zueinander durch Gesten in Beziehung, die von Figur zu Figur, von Gruppe zu Gruppe weisen und einen rein inhaltlich-gegenständlichen Kontakt zwischen sonst isolierten und distanzierten Formkomplexen schaffen.

⁹⁰ Vgl. dazu Pächts Ausführungen in PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 37–49, hier S. 39–40.

⁹¹ Für Pächt ist dieser Prozeß Ausdruck dafür, daß die Leere bzw. der Freiraum Formwürdigkeit erlangt hat. Er mißt der Emanzipation der Musterintervalle entwicklungsgeschichtlich die größte Bedeutung bei. Für diesen Eindruck als entscheidend ist wieder nicht so sehr die Quantität des leeren Grundes, der sichtbar wird, als vielmehr, daß die Figuren- und Gegenstandssilhouetten selbst stumm und unartikuliert sind. Eine extrem optisch eingestellte Sehweise baut aus stumpfen Farbflecken die Bildfläche auf. Die zwangsläufige Folge ist das Fehlen jeder stärkeren Korrespondenz zwischen den benachbarten Einzelprojektionen, ohne der die Gegenstandsformen stark isoliert erscheinen. Vgl. dazu PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 38–42. Im Gegensatz zu Pächts Vorstellung eines Bildmusters vgl. FIENSCH, *Form und Gegenstand*, 1961, S. 32.

⁹² Schließen die Projektionen nicht mehr so eng wie in einem südniederländischen Bild aneinander, so werden die Formen auch nicht mehr in die Fläche gezerrt und die Dinge erscheinen zum ersten Mal in klarem, räumlichen Hintereinander: Die „Leere“, die im südniederländischen Bild als Fehlstelle negativ beurteilt würde, wird in einem holländischen zum positiven Wert. Vgl. dazu auch MAAS-WESTEN, *Abhängigkeit und Selbständigkeit*, 1990, S. 18.

⁹³ Da die Figurenmotive sich dabei stets in solcher Weise ändern, daß nie ganze Personen aus einer Gruppe herausgelöst werden, ergibt sich daraus eine relative Unselbständigkeit der Einzelfigur. Vgl. dazu PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 43–47 und MAAS-WESTEN, *Abhängigkeit und Selbständigkeit*, 1990, S. 19.

Ein Blick auf die aus Deutschland exportierten Sterzinger Malereien läßt im Vergleich mit Werken der nördlichen Niederlande jene spürbare Verwandtschaft erkennen, die schon Günther Fiensch vor allem für die westfälische Malerei so eng sieht, daß er von einer „kunstgeographischen Einheit“ sprechen zu können glaubt⁹⁴. Unter den nordniederländischen Werken sind es zunächst die Freiraumbilder des Erasmus- und Abendmahlaltars von Dieric Bouts aus den sechziger Jahren des Jahrhunderts, die mit der Raumbildung, genauer gesagt mit ihrer Landschaftskulisse, einen Vergleich mit den Sterzinger Tafeln nahelegen⁹⁵. Was die Einbindung der menschlichen Figur in ein Raumambiente betrifft, so sind auch die Tafeln des Marienlebens, die heute im Prado in Madrid hängen und von der Forschung an den Anfang des Schaffens von Dieric Bouts gestellt werden, ein guter Vergleich, will man die unterschiedliche Raumauffassung zwischen beiden Künstlern darlegen⁹⁶. Freilich muß hier zur Vorsicht gemahnt werden, da nur wenige Werke nordniederländischer Herkunft erhalten geblieben sind. Wie in den Südniederlanden wurden auch im nördlichen Landstrich viele Altarretabel bereits mit dem ersten Bildersturm von 1566 vernichtet. Durch eine Kette jahrhundertelanger Zerstörung sind heute altniederländische Retabel mehrheitlich zerstört, beschnitten, in Einzelteile zerlegt und weltweit in Museen als isolierte Kunstwerke zerstreut⁹⁷.

Zunächst verbindet die Vorliebe für eine aufsichtige Landschaftsbühne in der Gestaltung des Hintergrunds die Sterzinger Malereien mit dem Frühwerk von Bouts. In den Freiraumbildern des Abendmahl-Altars kehrt Bouts teilweise zu einer aufsich-

Abb. 59
Abb. 60

Abb. 60

⁹⁴ Vgl. FIENSCH, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965, S. 218–219.

⁹⁵ Für den Erasmus-Altar in Sankt Peter in Löwen gibt es einen urkundlich gesicherten Terminus ante quem von 1466. Auftrag und Zahlungsquittungen sind auch für den Abendmahlsaltar erhalten. Er dürfte noch 1467 vollendet worden sein, da die letzte Quittung im Februar 1468 datiert ist und Bouts 1468–1470 bereits an einem Altar des Jüngsten Gerichts für die Ratskammer der Stadt arbeitete. Dieric Bouts stammte nachweislich aus Haarlem und dürfte nach der wahrscheinlichsten Auslegung der Dokumente bis gegen 1457 in seiner Heimatstadt tätig gewesen sein. Ab 1457 ist seine Anwesenheit in Löwen Jahr für Jahr bezeugt, bis er 1475 während der Arbeit an bedeutenden Altären verstarb. PÄCHT, Altniederländische Malerei, 1994, S. 99–100 und S. 110.

⁹⁶ Bis heute macht die Datierung und Abgrenzung des Oeuvres von Bouts noch immer Schwierigkeiten. Übereinstimmung in der Forschung gibt es nur über die Marienaltäre im Prado, die als Frühwerk gelten. Trotz dieser kontroversiellen Diskussion in der Forschung über die Datierung des Werkes von Bouts herrscht Einigkeit darüber, daß es vor allem Parallelen zu Werken aus Rogiers Frühzeit, den Dreißiger-Jahren, sind, die es erlauben, die Marienaltäre als ein Frühwerk von Bouts einzustufen. Besonders eng ist die Anlehnung Bouts an Rogiers Fassung mit denselben Themen wie Heimsuchung und Verkündigung. In der Geburts- und Epiphanyszene steht Bouts dem Meister von Flémalle/Campin näher. Vgl. PÄCHT, Altniederländische Malerei, 1994, S. 110–113.

⁹⁷ Die systematischen Bildentfernungen in den Kirchen der flandrischen Gebiete und im Norden der Niederlande in den Jahren 1566–1568 führten zu einer Zerstörung aller Ausstattungsstücke, die Anlaß zur Bildverehrung sein konnten. Nach dem ersten Bildersturm folgten auch durch das gesamte 16. Jahrhundert Plünderungen. Bis zu den beiden Weltkriegen im 20. Jahrhundert wurden noch zahlreiche kriegerische Auseinandersetzungen auf niederländischem Gebiet ausgetragen. Darüber hinaus kam es zeitbedingt wiederholt zur Entfernung oder grundlegenden Umgestaltung. Vgl. STEINMETZ, Das Altarretabel in der altniederländischen Malerei, 1995, S. 9.

tigen Landschaftsbühne der Internationalen Gotik zurück. Ein Motiv wie der vom Vordergrund in die Tiefe sich schlängelnde Weg oder Bach, dem entlang der Blick sowohl bildeinwärts wie empor zur Bildhöhe geführt wird, ist in der Ölbergsszene bzw. im Landschaftsausblick der Geburts- und Anbetungstafel auch das gestalterische Mittel des Sterzinger Meisters, der einer ursprünglich zweidimensional behandelten Hintergrundlandschaft einen höheren Grad an räumlicher Realität zu verleihen versucht. In der Ölbergsszene ist die Landschaft noch ganz Hintergrundkulisse und das Leitmotiv für den „wandernden Blick“ ein eher unbeholfenes Mittel für eine künstlerische Verknüpfung mit dem Landschaftsambiente, in dem die eigentliche Szene spielt. Eine bessere Lösung in der Komposition, den Weg für die Blickbahn in den Hintergrund zu schaffen, ist in der Landschaft der Geburts- und Anbetungsszene gelungen. Da die einzelnen Landschaftsprospekte durch die Stallarchitektur gesehen werden, erhalten sie den Wert eines gerahmten Ausblicks, bei dem eine Wegkurve, wenn auch überschritten oder nicht immer sichtbar, bereits vom vorderen Bildrand weg in die Raumentiefe und Bildhöhe zieht. Die räumliche Verknüpfung mit dem Hintergrund vollzieht sich dabei aber nicht kontinuierlich, vielmehr ist die Landschaft des Ausblicks als aufsteigende Fläche ohne Übergang konzipiert. Sie setzt sich nach mittelalterlicher Gewohnheit nur mosaikartig aus einzelnen Beobachtungen zusammen. Ohne Kontinuität von aufsichtigem Innenraum bzw. Mittelgrund bleibt das Freiräumliche auch hier auf eine Hintergrundfolie reduziert.

Abb. 35

Abb. 36

Wie fortschrittlich hingegen Bouts das Problem der Raumvertiefung in einer landschaftlichen Ebene bewältigt, zeigt sich vor allem daran, wie er die menschliche Figur in das aufsichtige Landschaftsambiente eingliedert. Gegenüber der Internationalen Gotik bzw. der Auffassung des Sterzinger Meisters fehlt bei ihm das trennende Moment bei der Verteilung der Figuren im dargestellten Raum. Bouts verbindet die Nahsichtigkeit der Figuren in voller Körperlichkeit mit einer uneingeschränkten Anerkennung der dritten Dimension. Der Figurenmaßstab verjüngt sich konsequent von vorne in die Bildtiefe hinein. Eine Spannung, die aus der Verbindung von vorne gesehener Figuren und einer aufsichtigen Raumbühne resultiert, kann als ein Charakteristikum Boutsischer Freiraumkompositionen angesehen werden⁹⁸.

Abb. 61

Abb. 62

Der Sterzinger Meister bleibt in der mittelalterlichen Gewohnheit verhaftet, zur Erzielung einer Raumillusion einzelne Teile der Komposition, bei der ein Dualismus von Figur und Landschaft beibehalten wird, übereinander zu stellen. In der Ölbergsszene befinden sich die beteiligten Figuren zwar in verschiedenen Raumbenen, trotzdem verjüngt sich der Figurenmaßstab nicht kontinuierlich von vorne

Abb. 3

98

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts tauchen die Figuren entweder fernsichtig als wenig individualisierte Gestalten in der Landschaft unter oder das Freiräumliche wird auf eine Hintergrundfolie für die agierenden Figuren reduziert. In dieser hinter den Figuren aufsteigenden Landschaft, bei der einzelne perspektivische Andeutungen eine räumliche Vertiefung vortäuschen, wählt der Maler eine Betrachtungsweise, als ob das Landschaftsambiente und die Figuren von einem hohen Augenspunkt aus betrachtet würden. Zum Verhältnis Figur-Umwelt bei Rogier und bei den Eyckischen Meister des Turiner Gebetbuchs vgl. PÄCHT, *Altniederländische Malerei*, 1994, S. 106.

in die Bildtiefe hinein. Nahsichtige Apostelfiguren und eine den Größenverhältnissen unangepaßte Christusfigur stehen nicht in der Landschaft, sondern vor ihr. Der Übergang in die Raumebene, in der die Häscherguppe in den Ölberggarten vordringen, vollzieht sich nicht schrittweise zu einem sich vertiefenden Raum, sondern abrupt⁹⁹. Das Prinzip „Dualismus von Raum und Figur“ führt der Sterzinger Meister im Verschränken von Flächenwerten vor und ist sowohl für Freiraum- als auch für Innenraumszenen bestimmend. Kommt es zu einer Verdichtung von Personen, wie etwa beim Marientod oder der Kreuztragung, wird die geschlossene Figurenwand in einzelne Personengruppen aufgelockert. Eine vertikale Schichtung der Figuren, meist vor oder in einem vertikalen architektonischen Bildelement, gliedert die Komposition. Die Querverbindung beruht auf partiell verbindenden Gesten der Dargestellten. Ganz anders als beim frühen Marienaltar von Bouts, vermitteln auch hier nur einzelne perspektivische Andeutungen die gewünschte Raumillusion, wie z. B. der aufsichtige Fußboden mit schräggeführten Wandteilen hinter den Figuren oder eine Rückwand mit Ausblick. Zum Vergleich sind die Figuren bei der Boutsischen Epiphanie- und Geburtsszene mit systematischen Überschneidungen konsequent in die Tiefe gestaffelt. Ein zentraler Tisch, um den die Figuren der Epiphanie gruppiert sind, unterstreicht die Verräumlichung der Szene gegenüber der kompositorischen Lösung der Querverbindung des Sterzinger Meisters.

Abb. 18
Abb. 43

Abb. 32
Abb. 63

Abb. 35
Abb. 36

Die unterschiedliche Auffassung zwischen Bouts und dem Sterzinger Meister bei der Verteilung und Darstellung der Figuren im Raumausschnitt ist in der Randbegrenzung der Bildfläche weit weniger spürbar. Beide Maler reduzieren den Raumeinblick mit einer architektonischen Rahmung auf einen bestimmten Ausschnitt, der von den Akteuren nicht überschritten wird. Beim Marienaltar lehnt sich Bouts mit dieser Architekturrahmung an Rogiers Altarform an, bei der mehrere rundbogig skulptierte Portalrahmen die Fassade vortäuschen. Diese Übernahme ist ein stilistischer Hinweis auf eine relativ frühe Zeit der Entstehung der Marientafeln, und legt innerhalb seines Werkes eine Datierung vielleicht schon in die vierziger Jahre und somit in die zeitliche Nähe zum Sterzinger Altar nahe¹⁰⁰. Unübersehbar übernimmt der Sterzinger Meister kurz nach 1455 die Boutsische Lösung, die Bildöffnung zum Betrachter als Einladung an das Auge zu nehmen, bildeinwärts in die Tiefe zu dringen¹⁰¹. Nur

⁹⁹ Noch einmal sei zum Vergleich auf die ganz andere Raumvertiefung im Bild der Mannalese von Boutsischen Sakramentsaltar hingewiesen: Auch hier agieren die Figuren in drei verschiedenen Formaten über Vorder-, Mittel- und Hintergrund verteilt. Allerdings relativiert sich die Größe durch die Entfernung kontinuierlich zum Zweck der Tiefenraumillusionierung. Zur unterschiedlichen Raumauffassung zwischen der voreyckischen Ära, dem Meister von Flémalle/Robert Campin und Jan van Eyck vgl. PÄCHT, *Altniederländische Malerei*, 1994, S. 106–108.

¹⁰⁰ Vgl. dazu PÄCHT, *Altniederländische Malerei*, 1994, S. 110–113. Darüber hinaus sieht Pächt auch in der Verkündigungsmaria und in Motiven des Verkündigungsszenariums die Neuerungen, die Rogier in der Interieurszene im Sinne einer Dramatisierung gebracht hat und die eine Kenntnis seiner Werke der dreißiger Jahre voraussetzen.

¹⁰¹ Ein Blick auf Werke Rogiers aus den dreißiger Jahren zeigt den Unterschied zu Bouts und auch zum Sterzinger Meister. Rogier geht von einer ganz anderen Auffassung in der Gestaltung der Bildöffnung aus: Er ist bemüht, die Bildöffnung mit Figuren zu „vergittern“. Vgl. PÄCHT, *Altnie-*

vermeidet es der Sterzinger Meister, eine sakrale Fassade vorzutäuschen, und greift mit Raumteilen einer bürgerlichen Umgebung wie seitlich hervorgehobenen Holzpfosten und für den oberen Bildbereich mit Dachsparren und untersichtigen Holzdecken auf den in der Gotik besonders stark ausgeprägten Brauch der inneren Rahmung zurück. Alle Elemente an den Bildrändern sind objektiv faßbare seitliche Leitmotive für den Blick, ins Bild einzutreten und als Gegenstandsformen gleichzeitig Mittel, die Grenzen des künstlerischen Formganzen an den Bildrändern zu definieren.

Sowohl Bouts als auch der Sterzinger Meister setzen den Bildraum gleich mit der Raumgrenze, ohne den dargestellten Raum von seiner Bindung durch die Vorderebene des Bildes zu befreien. Die künstlerische Lösung der architektonischen Rahmung an der vorderen Bildebene bietet wie schon bei der seitlichen keine optische Anregung, sich den Raum nach vorne weiter zu denken. Bouts definiert die Raumgrenze am unteren Bildrand sogar mit einer Art Sockel, auf dem er das Gewand der Verkündigungsmaria auslaufen läßt bzw. auf den der älteste König seinen Hut ablegt. Der Sterzinger Meister verzichtet auf eine Versockelung der Bildebene nach vorne und veranschaulicht mit parallel zur Vorderebene verlaufenden Pavimentfugen eine Raumgrenze. Noch deutlicher verweisen die beiden Apostelfiguren in der Marientodszene als motivische Vermittler den Betrachter in ein Gegenüber: Erst hinter bildrandverfestigten Gegenstandsformen, einer Art „Schranke“, die verhindert, daß der Raum die Bildebene nach vorne überschreitet, dehnt sich illusionistischer Bildraum aus, wie er unseren Sehgewohnheiten entspricht. Selbstverständlich ist eine architektonisch akzentuierte Bildöffnung kein Novum in der Malerei des 15. Jahrhunderts und bereits in Werken älterer Meister ein beliebtes Stilmittel für eine bildliche Erzählweise, allerdings ohne der Darstellung einen höheren Grad an Tiefenräumlichkeit zu verleihen¹⁰².

Abb. 43

Bei den Südniederländern schafft das enge Ineinanderverschmelzen der Gegenstandssilhouetten eine fließende Überleitung des Blicks über die ganze Bildfläche hinweg. Dieser kontinuierliche Flächenzusammenhang des südniederländischen Bildmusters ist, nach Pächt, zugleich die optische Entsprechung des szenischen Zusammenhangs der Bildwelt. Im Unterschied dazu erscheinen bei den holländischen Malern die Gebärden durch die Situation motiviert, in der sich die gemalten Figuren befinden. Zugleich zeigen sich aber die Personen mimisch an ihrer eigenen Aktion völlig unbeteiligt. So wirken diese Gebärden mehr als Anweisung für den Betrachter, sich die isolierten Gruppen oder Einzelfiguren inhaltlich aufeinander bezogen denken. Für den Eindruck der Ganzheit verlangt ein nordniederländisches Bild folglich eine aktive Sehleistung des Betrachters: Erst in seiner Vorstellung, bei der sein Blick von Figur zu Figur bzw. Gruppe wandert, formt sich für ihn die Szene als ein Bildganzes¹⁰³.

derländische Malerei, 1994, S. 113.

¹⁰² Zum neuen Verhältnis Raumgrenze und Bildabschluß vgl. auch das „alte Rahmensystem“ beim Boucicaut-Meister, das hier bereits verlassen wurde. Vgl. etwa die Abbildungen bei MEISS, Buchmalerei, 1968.

¹⁰³ Ein zusätzliches Kommunikationsmittel bei der „aktiven“ Blickführung ist die kompositionelle

Die oben angesprochene aktive Sehleistung sieht Otto Pächt als charakteristisch und entscheidend auch für das Verständnis eines deutschen Bildes an¹⁰⁴. An ausgesuchten Beispielen der deutschen Malerei, wie etwa beim Heilsspiegelaltar des Konrad Witz, konnte Pächt eindrucksvoll die Funktion des Blicks beweisen, bei der die Formgebung schon im Blick des Malers, mit dem er die Welt erschaut, beschlossen liegt¹⁰⁵. Nun lassen sich sich Pächts Beobachtungen über die „Blickstrahlen“ bei Konrad Witz, der mit einer geknickten Fahnenstange, die im parallelen Winkel zur Decke gebrochen wird, dem Betrachter die Dreidimensionalität des Raumes vor Augen führt, sicherlich nicht eins zu eins für die Raumwiedergabe des Sterzinger Meisters übernehmen¹⁰⁶. Vielmehr sind es in den Sterzinger Malereien randbezogene Bildobjekte, die als Leitmotive die Einladung an den Blick des Betrachters aussprechen, in das Bild einzutreten. Zu betonen ist, daß bei allen acht Tafeln die Einladung des Sterzinger Meisters an einen Betrachter ausgesprochen wird, der immer vor das Bild verwiesen ist. Entlang bildeinwärtsführender Leitmotive bahnt sich dann das Auge von vorne den Weg in die Tiefe und wird zugleich in der Bildebene in die Höhe geführt. Ohne kontinuierlichen Übergang zum planen Hintergrund wird ein „Weg im Bild“ vorgeschrieben, der den Blick von Form zu Form weiter weiterleitet. Eine gegliederte Rückwand bzw. eine Landschaft im Hintergrund hat schließlich die Aufgabe, den Blick auf die eigentliche Szene im Mittelgrund des Bildes zurückzuführen. Diese räumliche Eingrenzung eines „bewegten Blicks“ auf einem definierten Raumabschnitt veranschaulicht als Merkmal die Affinität der Sterzinger Tafeln zur deutschen Kunstlandschaft: Ein deutsches Bild, so Pächt, gibt keinen Ausschnitt aus dem unendlichen Raum. Es ist, als ob der Freiraum jenseits des Bildrahmens nicht weiter fortgesetzt zu denken wäre. Auch wo Freiraum gemeint ist, wirkt die Bildgrenze wie

Abb. 64

Erfindung einer Art Sprecherfigur, die aus dem Bild heraus den Betrachter anblickt. Ohne am Geschehen tatsächlich beteiligt zu sein, lenkt auch diese den Blick des Betrachters von Musterteil zu Musterteil. Deren unverbundenes Nebeneinander wird so durch die aktive Sehleistung des Beschauers — rein passives Schauen spiegelt ein „unzusammenhängendes Nebeneinander beziehungsloser Einheiten“ — wieder zu einem Bildganzen. Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 49.

¹⁰⁴ Die „Unruh im Gemäl“, die Pächt nach Dürer zitiert, hat ihre Ursache in einer eigenartigen Beweglichkeit des Blicks, die jede strenge Fixierung des Augpunkts ausschließt. Im Gegensatz zu den Niederländern behielt der Blick bei den Deutschen immer eine gewisse Aktivität bei. Die altdeutsche Malerei hat sich nie ganz vom Objekt auf den Betrachterstandpunkt zurückgezogen. Vgl. in PÄCHT, *Methodisches*, 1977 den Aufsatz „Zur deutschen Bildauffassung der Spätgotik und Renaissance“, S. 107–120, zur zitierten Stelle S. 107–108.

¹⁰⁵ Es war nicht immer so, daß der Blick eine so zentrale Rolle gespielt und zugleich einen so passiven Charakter gehabt hat. Vor dem Auftreten der großen niederländischen Maler war die Bildwelt abstrakt konzipiert und dann sekundär auch erblickt worden. Der Blick begleitete bloß den zeichnerisch-plastischen Formaufbau. Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 108.

¹⁰⁶ Für Pächt sind in der deutschen Malerei diese „Blickstrahlen“ nicht etwa nur Hilfslinien, die vom Auge des Betrachters zum Objekt gezogen zu denken sind, sondern sie sind etwas Körperliches, dem eine Reihe von Kräften innewohnt, modellierende, raumverengende und -raumerweiternde. Im Bild der besiegten Synagoge vom Heilsspiegelaltar hat Konrad Witz dieser Grundanschauung mittels der geknickten Fahnenstange den wohl stärksten Ausdruck verliehen. Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 109–110.

eine Raumbegrenzung, fast wie ein Schreinkasten¹⁰⁷.

Obwohl die starke Flächenrückbindung der Szenen im Bildzentrum der Sterzinger Tafeln den Blick deutlich bremst, ist die Beweglichkeit des Blicks in der Wahrnehmung des Inhalts ein starkes Indiz für eine deutsche Herkunft des anonymen Meisters. Insbesondere mit der kompositorisch sinnlichen Spannung rückt der Sterzinger Meister deutlich in die Nähe eines deutschen Künstlers. Pächts grundlegende Beobachtung für ein So-geworden-Sein in einem deutschen Bild, daß die Beziehungen von Mensch zu Mensch alle unter der Spannung des Verhältnisses von Positiv und Negativ zu sehen sind, sind, wenn auch anders instrumentiert, durchaus beim Sterzinger Meister erkennbar. Nur bezieht er das So-geworden-Sein nicht auf räumliche Situationen, die etwa dem Betrachter die Dreidimensionalität eines Raumes vor Augen führen soll¹⁰⁸. Beim Sterzinger Meister ist jedes Mitglied der Bildwelt nicht nur eine „Erscheinung der Realität“ wie der Blick sie registriert; vielmehr wird die Entstehung, das So-geworden-Sein themengemäß durch die wechselseitige Motivierung mit dem Gegenüber oder der Umgebung verständlich: In der Ölbergtafel die Einsamkeit, in der Kreuztragungsszene das „Niedergedrückt-Sein“, in der Epiphanie das Eben-Angekommen-Sein oder etwa die Bedrohung und Bedrängung in den Marterszenen. Formal drückt der Sterzinger Meister das Verhältnis von Positiv und Negativ zumeist mit Hilfe des Gegensatzpaares Bewegung und Ruhe in seinen „Blickbahnen“ aus. Motivisch und inhaltlich bedingt ist in der Verkündigungsszene der gestalterische Prozeß der „wechselseitigen plastischen Formung“ wohl am stärksten im Ankommen des Engels und in der Hinwendung Marias abzulesen. Wie schon bei der Verkündigung des älteren Rueland Frueauf, die Pächt als Musterbeispiel bringt, ist auch hier die innerbildliche Beziehung zwischen dem dynamischen Eintreten des Engels und der Hinwendung Marias für den Empfang der Botschaft deutlich zum Ausdruck gebracht¹⁰⁹.

Neben den modernen Einflüssen, die mit der niederländischen Kunst um die Mitte

¹⁰⁷ Noch einmal sei auf die unterschiedliche niederländische Bildauffassung verwiesen, bei der nur anfänglich die Bildgrenzen mit den Raumbegrenzungen identisch sind. Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 21–22.

¹⁰⁸ Für Pächt ist vor allem die Haltung aufschlußreich, die die deutsche Malerei gegenüber der Lehre von der Linearperspektive einnahm. Die Ordnung der Erscheinungswelt auf einen einzigen, außerhalb des Bildes, vor der Projektionsebene gelegenen Punkt hin, den Blickpunkt dessen, der das Bild erschaut, hat in der deutschen Malerei die isolierende, die Welt in ein Mosaik zusammenhangloser Teilchen zerlegende Wirkung nicht. Für die deutsche Malerei ist Perspektive ein Mittel mehr, die Dinge untereinander in feste Verbindung und Berührung zu bringen. In einem deutschen Bild muß jede Einzelform sich nicht nur als „Erscheinung der Realität“ ausweisen können, sondern sie muß gleichzeitig als Korrelat und Produkt der in der Bildfläche benachbarten Formeinheiten verständlich, also doppelt motiviert sein. In der Erscheinungswelt eines deutschen Bildes sind die Gründe für ihr So-und-nicht-anders-Sein immer präsent und daher auch an der Oberfläche abzulesen. Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 110–113.

¹⁰⁹ Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 113. Die deutliche Konkav-/Konvexbeziehung zwischen dem Engel und Maria fehlt gegenüber dem Rueland-Bild, da zwischen den beiden Personen in der Verkündigungsszene deutlich mehr Platz ist.

des Jahrhunderts in Verbindung gebracht werden können, verarbeitet der Sterzinger Meister auch Elemente, die ohne die zeitlich voraus gehende Entwicklung westlich des Rheins nicht möglich gewesen wären. Es sind jene westlichen Stilkomponenten des sogenannten franko-flämischen Stils, die ihre Voraussetzungen in der Malerei haben, die in gleicher Weise die künstlerischen Tendenzen an den französischen Höfen um 1400 wie auch die von dort beeinflusste Entwicklung in den Niederlanden vereint¹¹⁰. Interieurs, die denen der eine Generation später tätigen niederländischen Malern teilweise nahekommen, finden sich im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts bereits im Werk des Meisters des Stundenbuchs des Marschalls von Boucicaut, den Panofsky „eher für einen franko-flämischen Künstler als für einen Franzosen pur sang halten möchte“¹¹¹. Besonders gut können diese westlichen Stilkomponenten etwa auch im Werk von Melchior Broederlam beobachtet werden. Broederlam setzt zwischen 1393 und 1399 auf den bemalten Außenseiten eines von Jacques de Baerze geschnitzten Retabels eine durchlaufende Bilderzählung in italianisierenden Architekturen, die im Ausblick und als Hintergrund eine steil ansteigender Landschaft mit starkem Zug in die Tiefe zeigen. Zukunftsweisend ist, daß die Gestalten deutlich von der unteren Bildkante weggerückt sind und dadurch in der Bildtiefe verankert werden, anstatt wie in älterer Malerei im Vordergrund aufgereiht zu werden¹¹².

Abb. 65
Abb. 66

In den Sterzinger Malereien ist es vor allem die bereits mehrmals zitierte Landschaftstapete im Hintergrund, die eine Affinität zur franko-flämischen Malerei veranschaulicht. Ein deutliches Indiz, daß der Sterzinger Meister dieser Tradition verpflichtet war, sind zum Beispiel die Hintergrundlandschaften der Ölbergsszene und der Geburts- bzw. der Epiphaniedarstellung. Sie zeigen typische Merkmale wie gewundene Wege und Flußläufe, die den Blick in die Tiefe führen. Im Vordergrund der Ölbergsszene und der Kreuztragung sind es treppenartige Terrainstufen, die als Relikte der vorangegangenen Malerei den Drang nach Verräumlichung verdeutlichen. Weg- und Bewegungsdiagonale bzw. Flechtzaun sind in beiden Darstellungen probate Mittel dieser Zeit, mit kompositorischen Schrägstellungen den Weg in die Tiefe zu bahnen, der zugleich auch in der Bildebene in die Höhe führt¹¹³.

¹¹⁰ Seine Grundlage war die nordfranzösische Buchmalerei der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, die ihrerseits einen starken Einschlag italienischer Elemente aus der Trecentomalerei der Nachfolger Giotto's enthielt. Hauptträger des franko-flämischen Stils, der erst nach 1430 seine Vorreiterrolle verlor, waren die Höfe in Nordfrankreich, Burgund und den Niederlanden. Vgl. PANOFKY, *Die altniederländische Malerei*, 2001, S. 93 und 118.

¹¹¹ Vgl. PANOFKY, *Die altniederländische Malerei*, 2001, S. 55.

¹¹² Vgl. dazu den Beitrag von Stephan Kemperdick und Jochen Sander über die Tafelmalerei in FRANKKE UND WELZEL, *Die Kunst der burgundischen Niederlande*, 1997, S. 159–190, insb. S. 163.

¹¹³ Im Zuge der Verräumlichung einer Darstellung entdeckte man die Doppeldeutbarkeit der Diagonale, die im imaginären Raum von der Vorderebene weg bildeinwärts führt, zugleich aber die faktische Bildfläche in vertikaler Richtung organisiert. Die klassische Ausprägung dieser Bildraumgestaltung sind die Bildschöpfungen der Brüder Limburg in den „Très Riches Heures“ mit ihrem Raffinement in der Doppeldeutigkeit des Rautenmusters. Sie blieb in Frankreich auch noch im 16. Jahrhundert die Lieblingsform in der Organisation der Bildfläche und veranschaulicht die französische Variante im Bildmuster. In der französischen Gestaltungsform, die sich ähnlich wie die deutsche Variante

5.2.4 Die Sterzinger Malereien — eine Werkstatt-Replik?

Die Diskussion um die persönlichen Stilqualitäten des Sterzinger Meisters beruht vor allem auf einer Beurteilung formaler Qualitäten, die in einem „vergleichenden Sehen“ mit zeitlich und regional oder ideologisch verwandten Werken gewonnen werden¹¹⁴. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts und in seinem weiteren Verlauf gewinnen aber die persönlichen formalen Qualitäten im Werk eines Künstlers, das ihn von einem anderen unterscheidet, eine neue Bedeutung. In der Frage des Personalstils ist einerseits ein enges Beziehungsgeflecht zwischen den theologischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Strömungen der Zeit und der höfischen Kultur der Jahrzehnte um 1400 in Betracht zu ziehen¹¹⁵. Andererseits ist sich die moderne Stilanalyse auch längst darüber im Klaren, daß brauchbare Ergebnisse nur dann zu erzielen sind, wenn über Epochenstile bzw. nationale oder regionale Stilqualitäten hinweg, andere Methoden in die Werkanalyse miteinfließen. So sind die Sterzinger Malereien etwa als Teil eines Wirtschaftsproduktes zu sehen, das verkauft werden muß. Der Werkprozeß und die Produktionsbedingungen aber auch die Werkstattgepflogenheiten müssen bei der Beurteilung stilistischer Qualitäten mit in Augenschein genommen werden¹¹⁶.

an leicht faßliche Schemata hält, hat die Doppelwertigkeit der Gegenstandskontur die Aufgabe, den Blick mit einem abstrakt-ornamentalen Schema in der Bildfeldgliederung einwärts in die Tiefe des Bildraums und aufwärts in die Bildfläche zu führen. Sie steht damit im deutlichen Gegensatz zur Eigenart des niederländischen Bildmusters. Die Berührungslinien aneinanderstoßender Gegenstandsformen durchziehen ein niederländisches Bild aber im geheimen; der Blick gleitet über das Flächenmuster dahin und die Darstellung erhält so den Charakter des wie zufällig vom Blick Angetrossenen. Ganz anders dagegen sind diese Berührungslinien, die sich in einem Netzgefüge über die Bildfläche legen, in einem französischen Bild offen herausgezeichnet. Bevorzugte Schemata sind Diagonalen und seltener angewandt der Kreis und das Oval. Daß dieses Liniennetz so prägnant wahrgenommen wird, kommt daher, daß überall dort, wo Bildnähte sitzen, Gegenstandsformen von linien- oder bandartigem Charakter erscheinen. Vgl. PÄCHT, *Methodisches*, 1977, S. 50–58 und PÄCHT, *Van Eyck*, 1989, S. 137.

¹¹⁴ Vgl. zur Definition „Stil“ die 2006 erschienene Publikation „Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung“. Hier nehmen namhafte Autoren mit Beispielen aus ihren Spezialgebieten zur Stilanalyse als grundlegende Methode in der Kunstgeschichte Stellung. Die Abschnitte „Geschichte“, „Gattungen und Materialfragen“ und abschließend „Stilgeschichte, Grenzen und Möglichkeiten einer Methode“ befassen sich mit den Anfängen der Stilgeschichte und deren methodologisch differenzierten Weiterentwicklung in der kritischen Untersuchung des Stilphänomens.

¹¹⁵ Lange ging es in der Kunstgeschichte in erster Linie darum, die Artefakte nur dem Personalstil eines Künstlers oder spezifischen Kollektivstilen wie Regional- und Epochenstilen zuzuordnen. Aber nur von diesen auszugehen ist jedoch problematisch, da es sich um Einzelaspekte der formalen Gestaltung handelt und weil man damit die Mannigfaltigkeit der formalen Besonderheiten aus dem Blick verliert. Vgl. KLEIN/BÖRNER, *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters*, 2006, *Fragen des Stils*, S. 12–13. Zu Multscher und seiner Werkstatt im besonderen vgl. Hartmut Krohn, Hans Multscher und die Kunst um 1400, in: *AUSSTELLUNGSKATALOG*, Hans Multscher, 1997, S. 61–70.

¹¹⁶ Die genauere Erforschung des Herstellungsvorgangs eröffnet neue Perspektiven für die Untersuchung des Personalstils wie etwa das Beispiel Tilmann Riemenschneider zeigt, der vor allem Werkstattorganisator war und der nicht immer persönlich für das Schnitzen der Figuren verantwortlich war: Nur der erkennbare Stil als Markenzeichen war für den wirtschaftlichen Erfolg der Werkstatt

Als Multscher den Auftrag der Sterzinger Bürgerschaft zur Errichtung des Altars für ihre neu erbaute Pfarrkirche erhielt, war er als Retabelunternehmer bereits über die Grenzen Schwabens hinaus äußerst erfolgreich. Entscheidend für sein überregionales Ansehen und seine Karriere war, daß er im Rahmen seiner Wanderjahre mit der Kunst im Herzogtum Burgund und mit Künstlern wie etwa Claus Sluter in Kontakt gekommen war. Im Jahre 1427 wurde Multscher Bürger von Ulm. Zu diesem Zeitpunkt war er in Süddeutschland der einzige Künstler, der die westliche höfische Kunst der französischen Höfe auf gleichwertigem Niveau realisieren konnte und dem ob seines Könnens sowohl der Hochadel als auch das städtische Bürgertum Aufträge erteilte¹¹⁷. Bis 1433 dürfte Multscher in Ulm weitgehend ohne Beteiligung einer Werkstatt gearbeitet haben¹¹⁸. Die stark ansteigende Nachfrage nach Retabeln, vor allem beim Bürgertum, das diese Altaraufsätze für ihre Stadtkirchen stiftete und sich in deren Dimensionierung förmlich zu überbieten begann, verlangte aber in der Folge eine Expansion der Werkstatt¹¹⁹. In diese Entwicklung fällt auch das Bestreben der Sterzinger Bürger einer damals außerordentlich reichen Bergbaustadt, für die Anfertigung „ihres“ Retabels den „besten Künstler“ zu gewinnen¹²⁰. Daß Multscher beim Auftrag für den Sterzinger Altar bereits eine Werkstatt mit Gesellen unterhalten haben muß, geht aus den vorangegangenen Großaufträgen wie den Retabeln von „Wurzach“ von 1437 und der Kartause Güterstein von 1449, das heute verloren ist, hervor¹²¹.

von Bedeutung. Vgl. den Beitrag von Gerhard Lutz, Zwischen Meisterwerk und Massenproduktion: Überlegungen zur spätgotischen Skulptur in Deutschland, in: KLEIN/BÖRNER, Stilfragen zur Kunst des Mittelalters, 2006, S. 165–183.

¹¹⁷ Nach Fertigstellung der Skulpturen und des architektonischen Rahmenwerks am Ostfenster des Ulmer Rathauses erhielt Multscher von einzelnen reichen Ulmer Bürgern Aufträge, die der Ausschmückung des Münsters dienten. In der Reichsstadt hatte der vor allem im Textilexport erworbene Reichtum seinen Ausdruck in dem 1377 begonnenen Münsterbau gefunden. Multschers frühe Steinbildwerke zeigten große Subtilität in der Ausführung und waren die Garantie für adelige und bürgerliche Auftraggeber, daß die Kunst an den süddeutschen Höfen und auch im selbstbewußten Bürgertum das repräsentative Niveau der französisch-burgundischen Hofkunst erreichte. Aufgrund der idealen Arbeitsbedingungen, die er in der Stadt Ulm vorfand, wurden für Multscher vor allem die städtischen Auftraggeber immer wichtiger, die dem Adel in vielem nacheiferten und die Formen der westlich geprägten Hofkunst auch für sich „passend“ fanden Vgl. dazu die Beiträge von Gerhard Weilandt, Hans Multschers Lebensspuren und von Hartmut Krohm, Hans Multscher und die Kunst um 1400, in: AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 17–30 und S. 61–70.

¹¹⁸ Vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, *Manu mea propria*, S. 165–166.

¹¹⁹ Vgl. zum Flügelaltar MADERSBACHER, Spätgotische Malerei, 2007, Der Flügelaltar als Bildträger, S. 344.

¹²⁰ Da Sterzing gute Handelskontakte zu Ulm pflegte, wußte man sicher um den Ruf Multschers, der sich innerhalb nur weniger Jahre stark verbreitet hatte. Im schwäbisch-oberrheinischen Raum hatte sich die „nordische Moderne“ bereits etabliert. Meister wie Konrad Witz oder Hans Multscher hatten den aufsehenerregenden Realismus der Niederländer in die deutsche Kunst eingeführt und mit dem Sterzinger Retabel sollte dieser Impuls auch nach Tirol verpflanzt werden. Vgl. MADERSBACHER, Spätgotische Malerei, 2007, S. 514 und HAMMER, ...von dem besten Werckmann und Visirer, 1983.

¹²¹ Daß Multscher eventuell bereits 1430 eine Werkstätte unterhalten haben könnte und hier mit einem Maler zusammenarbeitete legt ein Schreiben des Rats der Stadt Ulm an den Rat der Stadt

Die Verankerung Hans Multschers als Retabelunternehmer in die regionale Flügelaltarproduktion zeigt, daß dieser auf die steigende Nachfrage nach Altaraufsätzen reagierte. Er hörte auf, in Stein zu arbeiten und legte den Schwerpunkt seiner Werkstatt auf die Herstellung des für Ulm charakteristischen geschnitzten Altarschreins mit einem skulpturgeschmückten zentralen Korpus und klappbaren Flügeln. Die Außenseiten waren stets bemalt, während die Innenseiten entweder mit Reliefs oder ebenfalls mit Malereien verziert waren¹²². Betrachtet man die überlieferten Retabel der Multscher-Werkstätte, so zeigt sich, daß sie die Fertigung des Flügelaltars mit gemalten Flügeln beibehielt. Im Widerstreit der Meinungen, ob der ausschließlich als Bildhauer bezeichnete Multscher auch Maler war, gilt nur gesichert, daß die Gemälde des Wurzacher Altars in seiner Werkstatt entstanden sind und daß sie von keinem unabhängigen Meister ausgeführt wurden. Denn dieser hätte seinen eigenen Namen in den Inschriften verewigt und nicht den von Multscher¹²³.

Generell muß man aber davon ausgehen, daß die Namensnennung eines mittelalterlichen Künstlers nicht mit einer modernen Signatur zu verwechseln ist, die den persönlichen Anteil an einem bestimmten Werkstück bezeichnet. So besagt die Signatur auf den Wurzacher Flügeln lediglich, daß Multscher eng mit dem ausführenden

Nördlingen nahe. In diesem wird Unterstützung bei der Eintreibung einer Schuldenforderung an den „Maler Thoman“ gebeten. Dieser vage Hinweis auf die Existenz einer Werkstatt sagt allerdings nicht, ob ein Faß- oder Tafelmaler für Multscher tätig war. In den späteren Werkstattarbeiten wird der Anteil der Mitarbeiter jedoch eindeutig größer gewesen sein als in den Frühwerken. Eine genaue Anzahl, selbst bei einem am besten dokumentierten Retabel des 15. Jahrhunderts wie dem Sterzinger Altar, wird aber in den Quellen nicht genannt. Ebenso geben die Schriftquellen selten Hinweise auf die Größe oder die Aufgabenverteilung und den Arbeitsanteil der einzelnen Mitarbeiter. Vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 23–25 und S. 165.

¹²² Das steinerne Karg-Retabel von 1433 war ein Reflex der niederländisch-burgundischen Orientierung Multschers, sowohl was die künstlerischen Vorlagen als auch das Material betrifft. Für Burgund sind steinerne Retabel belegt, in Ulm waren sie unbekannt. Stein war auch schwierig und zeitaufwendig zu bearbeiten. Mit der Änderung des Materials auf Holz, konnte Multscher der steigenden Nachfrage nach Retabel und deren Export Rechnung tragen: Dieses Material war billiger und leichter zu bearbeiten. Kalkuliert man dabei auch die damals übliche „Arbeit auf Vorrat“ ein, so erhält man eine Vorstellung von dem florierenden Werkstattbetrieb, für den Ulm berühmt war. Vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 24 und S. 166.

¹²³ Interessante Beiträge zu der Inschriftenproblematik auf dem Karg-Retabel und den Malereien der sog. Wurzacher Tafeln liefern Gerhardt Weilandt und Heribert Meurer in AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 17–30 und S. 61–70. In den Inschriften der Wurzacher Tafeln sieht z. B. Weilandt auf S. 26–28 ein verdoppelte Fürbitte mit einem zutiefst religiösen Ansinnen Multschers, der seine „künstlerischen Mühen“ positiv beim Jüngsten Gericht angerechnet sehen will. Eine Bestätigung, wie wichtig Multscher sein Seelenheil war, zeigt sein Preisnachlaß von 70 Gulden bei der Errichtung des Hochaltars der Kartause Güterstein für einen Jahrtag im Kloster. Meurer (S. 165) sieht in Multschers „MANU MEA PROPRIA“ auf dem Karg-Altar den Gegensatz hervorgehoben, der zu der damals in Deutschland gerade beginnenden, in den Niederlanden aber schon üblichen Praxis bestand, große Flügelaltäre im Werkstattverband von einer Mehrzahl verschiedener Holzhandwerker herzustellen. Multscher setzte sich mit der Inschrift der Karg-Nische aber doch von solchen Werkstätten ab, in denen Eigenhändigkeit kein Wert an sich war. Wie bereits erwähnt, arbeitete er bis 1433 weitgehend allein und besaß noch keine Werkstatt mit zahlreichen Mitarbeitern.

Maler zusammenarbeitete und ihm wahrscheinlich vorstand. Aber abgesehen von der noch immer widersprüchlich diskutierten Frage, ob Multscher die Wurzacher Tafeln eigenhändig ausgeführt hat, die trotz der Inschrift nicht vorbehaltlos mit Ja beantwortet werden kann, so zeigt sie doch, daß er 1437, also nur vier Jahre nach der Ausführung der Karg-Nische, grundsätzlich mit dem Prinzip der Werkstattgemeinschaft mit anderen Mitarbeitern vertraut war¹²⁴. 1456, im Jahr als der Sterzinger Altar in Auftrag gegeben wurde, hatte dann aber in der Werkstatt Multschers eine signifikante Verschiebung stattgefunden. Diese funktionierte bereits als Wirtschaftsbetrieb, der Produkte auf Bestellung über weite Strecken lieferte und wahrscheinlich auch für „vorgefertigte“ Bildwerke andere Bildschnitzer beschäftigte¹²⁵.

Wie auch andere mittelalterliche Werkstättenleiter, etwa Tilman Riemenschneider in der zweiten Jahrhunderthälfte, war Multscher bei der Retabelproduktion sicherlich ebenso um eine möglichst gleichbleibende Qualität der Produkte bemüht, die den Exporterfolg seines Betriebes gewährleistete. Nur variierte Multscher sein Schaffen, so die Forschung, in drei großen Stilphasen. Riemenschneider und seine Werkstatt hingegen zeigen in den Arbeiten eine kontinuierliche künstlerische Qualität. Veränderungen gibt es nur so weit, als er das jeweilige Frömmigkeitsempfinden der Auftraggeber bzw. Betrachter ansprechen konnte¹²⁶. Während die frühen Malereien des Wurzacher Altars passend zum übersteigerten Realismus der 30er und 40er

¹²⁴ Präzise Nachrichten über die Größe der einzelnen Werkstätten und die Fluktuation ihrer Mitglieder gibt es aber nur in wenigen Fällen. Zumindest die Fluktuation der Mitarbeiter kann durch den Wechsel von Gesellen und die Verpflichtung bestimmter Kräfte für spezielle Aufträge, wie etwa die Ausführung der Malereien, erklärt werden. Vgl. KLEIN/BÖRNER, *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters*, 2006, S. 169.

¹²⁵ Vgl. KLEIN/BÖRNER, *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters*, 2006, S. 166–169. Der Blickwinkel auf diese geänderten Rahmenbedingungen in der Multscher-Werkstätte könnte der Aussage Södings, der im eindrucksvollen Gesamtbild der Sterzinger Schreinformen Unterschiede in Stil und Qualität feststellt, neues Gewicht verleihen. Ohne näher auf eine Händescheidung einzugehen, sieht Söding in der Madonna und der Barbarafigur eigenhändige Arbeiten Multschers, bei den anderen Heiligen stellt er dann ein Gefälle der Qualität fest. Vgl. SÖDING, *Sterzinger Altar*, 1989, S. 58. Mit der Expansion der Werkstatt fehlt auch der persönliche Bezug Multschers zum Produkt, wie etwa zu den Wurzacher Tafeln oder dem Hochaltar der Kartause Güterstein in einer Inschrift oder in einem Preisnachlaß ausdrückt: Es gab kein persönliches Anliegen des Meisters mehr auf dem Altar, der in eine weit entfernte Kirche geliefert wurde und der die Bedürfnisse bzw. Frömmigkeit der dort ansässigen anonymen Bürger ansprechen mußte. Auf dem Sterzinger Altar hätte Multscher ausschließlich als Unternehmer „signiert“. Eine eventuelle Signatur des Meisters als Werkstättenleiter auf dem Sterzinger Altar ist vielleicht bei der Barockisierung der Pfarrkirche 1779/80 und der Demontage des Altars verlorengegangen.

¹²⁶ In Multschers Schaffen über vier Jahrzehnte hinweg bezeichnen der ehemalige Karg-Altar im Ulmer Münster, die Flügelbilder des Wurzacher Altars in der Berliner Gemäldegalerie und die Teile des Sterzinger Hochaltars drei große unterschiedliche Stilphasen, um die herum weitere Skulpturen eingeordnet und zugeschrieben werden. Das Œuvre Riemenschneiders wieder ist durch ein ungewöhnlich hohes Maß an formaler Kontinuität geprägt, das sich bereits im Frühwerk zeigt und dadurch eine Chronologie seiner Werke erschwert. Stilistische Änderungen, wie etwa eine abnehmende Plastizität in den Arbeiten und eine zunehmende Tendenz zur Reduktion, gerade in den späteren Arbeiten werfen bei Riemenschneider die Frage auf, ob hier eine rein formale Entwicklung oder eine Rationalisierung der Werkstattabläufe die Gründe. Da aber die Bildwerke in die

Jahre eine unmittelbare emotionale Reaktion hervorrufen, zeigen die Malereien des Sterzinger Altars 20 Jahre später offenbar eine Tendenz hin zu einer starken Idealisierung. Repräsentative Flächigkeit und Systematik in der Achsenführung sind die deutlichen Merkmale einer geänderten ästhetischen Interpretation gegenüber den Wurzacher Tafeln. Mit der Positionierung des Sterzinger Retabels als Hochaltar zeigen die Malereien folglich eine neue „Andachtserzählung“, die deutliche Merkmale eines Kultbildes aufweist. Dieser nochmalige Stilwandel wird im allgemeinen mit dem Namen Rogier van der Weyden verbunden, dessen Einfluß in Deutschland mit dem Dreikönigsaltar beginnt, der sich ehemals in St. Columba in Köln befand¹²⁷.

Die stilistische Zäsur der Sterzinger zu den Wurzacher Malereien und den ihr verwandten Tafeln untermauert nicht zuletzt auch der maltechnische Aufbau und die technologischen Untersuchungen. Beides läßt deutliche Abweichungen in der Unterzeichnung, den Goldgründen und in der Ausführung der Textilien erkennen. In der Vorbereitung des Holzträgers zeigt sich in Sterzing bei der Leinwandabklebung in der systematischen Abklebung aller Verleimungsfugen der Malbretter und aller Bereiche mit graviertem Goldgrund mit Leinwand eine Steigerung der Rangordnung gegenüber den Wurzacher Tafeln: Hier kommen keine vollständigen Abklebungen vor; unterschiedlich große Leinwandstücke bedecken nur insgesamt ein Drittel der Tafeloberfläche¹²⁸. Auch die weiße Grundierung dürfte auf die sorgfältige Abklebung der Sterzinger Tafeln gegenüber den Wurzacher Gemälden relativ dick aufgetragen worden sein: die Blumen- bzw. Rankenmuster wurden mit einem Stichel eingeschnitten. Zu erwähnen ist noch, daß sich die Forschung heute einig ist, daß sowohl beim

kirchliche Liturgie eingebettet waren, ist auch davon auszugehen, daß diese auch einem veränderten Empfinden der Betrachter entsprechen mußten. Gerhard Lutz geht in seinen Ausführungen in KLEIN/BÖRNER, *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters*, 2006, S. 165–171 ausführlich auf die Besonderheit einer „strukturorientierten Betrachtungsweise“ „weg von der Meisterpersönlichkeit und hin zu Umfeld und Rahmenbedingungen“ ein.

¹²⁷ Dieser Altar wurde begeistert aufgenommen und die Übernahmen reichen ab den 60er Jahren von wörtlichen Kopien bis hin zu selbständigen Paraphrasen. Söding sieht den Einfluß Rogiers so gewaltig, daß er die maßgebenden Vorbilder für das religiöse Historienbild im Norden geschaffen hat. Für Multscher sieht er allerdings die Verbindung nur hinsichtlich des hohen Ernstes und der etwas härteren Brechung des Gewandes allerdings ohne Rogiers Kunst der Stilisierung. Vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 47. Inwieweit Multscher direkt von niederländischen Einflüssen ausgehend den letzten Stilwandel seiner Werkstatt vollzogen hat oder ob die Neuerungen vom Sterzinger Meister auf Multscher abgefärbt haben bleibt eine interessante Fragestellung.

¹²⁸ Im Aufkleben größerer Leinengewebe mit tierischem Leim wurde ein Spannungsausgleich zwischen Grundierung geschaffen. An der Wahl der Malmaterialien und der aufgewendeten technischen Sorgfalt in der Vorbereitung des Holzträgers innerhalb der Tafelbilder aus dem Umkreis Multschers ist eine deutliche Rangsteigerung bis zu den Sterzinger Tafeln zu bemerken. Als frühe Gemälde gelten: eine um 1440 entstandene Tafel mit der Darstellung der Kreuzproben der Kaiserin Helena und des Kaisers Heraklius aus Waldburg-Wolfegg und ein ebenfalls die Kreuzprobe der Kaiserin Helena darstellende kleine Tafel von 1450 aus Ulmer Privatbesitz. Zusammen mit den um 1450 entstandenen doppelseitig bemalten Flügeln des Georgaltars in Scharenstetten und dessen bemalter Schreinrückseite sind dies die einzigen erhaltenen Tafelbilder, die zeitlich und stilistisch unmittelbar von den signierten und 1437 datierten Flügelgemälden des Wurzacher Altars abhängen. Vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 209–210.

Wurzacher als auch beim Sterzinger Altar die Ausführung der Faß- und Tafelmalerei durch einen Künstler sehr unwahrscheinlich ist¹²⁹.

Die unterschiedliche künstlerische Qualität der Malereien von Wurzach und Sterzing spiegelt sich auch deutlich in der Anlage der künstlerisch bedingten Form der Unterzeichnung wider¹³⁰. In allen acht Gemälden des Sterzinger Altars ist diese zeittypisch größtenteils mit Pinsel und schwarzer Farbe ausgeführt¹³¹. Ganz anderes als auf den Wurzacher Tafeln, bei denen die Unterzeichnung aus einfachen nicht differenzierten linearen Strichen besteht, wurde für Sterzing die Komposition mit mehrstrichigen, längeren und breiteren Konturlinien und mit sich deutlich verdickenden Pinstelstrich auf die geglättete grundierte Malfläche gelegt. Die Modellierung der Gewandfalten wurde mit vielen Schraffuren vorbereitet, die auf dem Wurzacher Altar fehlen. Allerdings ist die Unterzeichnung nicht an allen Tafeln gleichmäßig vorhanden. An der Sterzinger Tafel mit der Darstellung der Geburt Christi ist sie kaum zu erkennen. Unterschiede in der Anlage der Unterzeichnung treten aber auch auf den Wurzacher Tafeln auf: an sechs der acht Gemälden ist der Kompositionsentwurf mit dem Rötelstift in Kombination mit einer schwarzen oder braunen Farbe zu erkennen; die Darstellungen des Ölbergs und die der Geburt zeigen dagegen nur eine schwarze Pinselunterzeichnung¹³².

¹²⁹ Im Beitrag „Skulptur und Tafelbild. Faßtechnische Querverbindungen“ führen die Autoren überzeugend die Unterschiede im Inkarnat und im Aufbau der Verzierungen zwischen beiden Gattungen an. Schon gar nicht könne dabei die Frage geklärt werden, ob im Falle des Wurzacher Retabels eine Personalunion von Faß- und Tafelmaler in der Person Multschers vorliege. In Sterzing zeigt sich für die Autoren der Unterschied vor allem im Vergleich der Preßbrotkate, die ja erst um die Mitte des 15. Jahrhunderts gehäuft in der deutschen Malerei zu finden sind und auf dem Wurzacher Altar werden an Skulpturen noch bei der Tafelmalerei vorkommen. Im Vergleich der Inkarnate des westlich geschulten Sterzinger Meisters stehen graurosa gestufte Skulpturfassungen gelblich hellrosa glatt gemalten Tönen auf den Tafelbildern gegenüber. Vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 222–224.

¹³⁰ Diese Art der Unterzeichnung ist streng von der arbeitstechnischen zu unterscheiden. Zu dieser gehören etwa konstruktive Hilfslinien, Hilfspunkte und auch Abgrenzungslinien zwischen Malerei und Vergoldung. Vgl. RECLAMS HANDBUCH DER KÜNSTLERISCHEN TECHNIKEN 1, 1984, Kapitel Unterzeichnung. Neben der unterschiedlichen Aufbereitung der Malbretter gibt vor allem diese deutlich andere Ausführung der Unterzeichnung eher zur Vermutung Anlaß, daß Multscher nicht der Ausführende von beiden Zyklen gewesen sein kann.

¹³¹ Im Gegensatz dazu wurde für die Unterzeichnung in den früheren Gemälden aus dem Multscher-Umkreis das eher ungewöhnliche Zeichenmittel Rötelstift benützt, dessen Gebrauch als Charakteristikum der Multscher-Werkstatt bezeichnet werden kann. In zeitgleichen oder wenig früher entstandenen Tafelbildern überwiegt bei weitem die Pinselunterzeichnung mit schwarzer oder brauner Farbe. Sie ist nachgewiesen für die Werke des Conrad von Soest, den Tiefenbrunner Altar von Lucas Moser, den Heilsspiegel-Altar des Conrad Wits, die Werke von Stefan Lochner, des Albrechtsmeisters und vieler Wiener Notnamenmeister, ebenso wie für Conrad Laib und für den Meister der Karlsruher Passion. Auch die bedeutenden niederländischen Maler van Eyck, Robert Campin/Meister von Flémalle oder Rogier van der Weyden, deren Einfluß auf die Zeitgenossen unbestritten ist, haben die Unterzeichnungen mit schwarzer Farbe und Pinsel bzw. auch mit Feder ausgeführt. Vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 212–213.

¹³² Die Gemälde des Wurzacher Altars wurden von 1995 bis 1997 von M. Gallagher untersucht und re-

Eine differenzierte Lesung der Unterzeichnung und ihre Gegenüberstellung zur ausgeführten Oberflächenmalerei ist von essentieller Bedeutung für die Zuordnung der Malereien an einen Meister. Retabel sind das Resultat arbeitsteiliger Herstellung. Nicht immer wurden Unterzeichnung und abschließende Malerei von einer Hand ausgeführt. In einer Werkstatt konnte der Meister eigenhändig den Kompositionsentwurf anbringen und anschließend auch die Malerei selbst ausführen. Es sind aber auch Fälle bekannt, wo ein exzellenter Entwurf einer schwächeren malerischen Ausführung gegenübersteht, oder umgekehrt, ein mangelhaft angelegter Kompositionsentwurf durch eine virtuos ausgeführten Malerei ausgeglichen wird¹³³. Das Ziel eines Werkstattleiters wird es aber immer sein, ein einheitlich künstlerisches Erscheinungsbild in der Ausführung zu erreichen. Doch können im Herausstellen der Unterschiede zwischen beiden Arbeitsprozessen die Qualitäten für eine Händescheidung innerhalb des Werkstattbetriebes durchaus erkannt werden. So ließe die unterschiedliche Arbeitstechnik auf der Ölberg- und der Geburtsszene des Wurzacher Altars, die bis zu ihrer Trennung im 19. Jahrhundert Vorder- und Rückseite einer gemalten Tafel waren, durchaus eine andere Hand vermuten.

In diesen beiden Szenen fehlt die für die frühen Gemälde aus dem Multscher-Kreis charakteristische Vorzeichnung mit dem Rötelstift, über die dann eine dünne Pinselunterzeichnung mit vermutlich brauner Farbe gelegt wird, bevor der eigentliche Malvorgang ausgeführt wird. Anders wird hier auch eine „flüchtig skizzenhaft gesetzte Unterzeichnung“ durch eine entschlossene und überzeugend ausgeführte Pinselunterzeichnung in schwarzer Farbe ersetzt. Aber wie schon bei den sechs übrigen Tafeln weicht in der Ölberg- und Geburtsszene die gezeichnete Ausführung deutlich von der gemalten ab und gibt folglich nur einen vagen Hinweis auf die endgültige Ausführung. Da sich auch Maltechnik und Stil der Ölberg- und Geburtsszene von den sechs übrigen unterscheiden, wäre eine zweite beteiligte Hand vorstellbar, die im Beitrag über den maltechnischen Aufbau des Ulmer Ausstellungskatalogs von 1997 auch als Entwerfer der Komposition vermutet und „möglicherweise als der bedeutsamste Maler der Wurzacher Tafeln“ angesehen wird¹³⁴. Dieser Vermutung ist aber entgegenzuhalten, daß sich häufige Detailabweichungen zwischen Unterzeichnung und gemalter Ausführung nur ein sich seiner Sache sicherer Künstler leistet.

stauriert. Die Ergebnisse der Untersuchung und die Dokumentation waren Vergleichsgrundlage für die Forschung über die Tafelbilder aus dem Multscher-Umkreis. Vgl. GALLAGHER, Restaurierung Passionsszenen, 1996 und AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997.

¹³³ Vgl. z. B. die IR-Untersuchungen für den Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien in AUSSTELLUNGSKATALOG, Der Wiener Neustädter Altar und der „Friedrichs-Meister“, 1999, S. 3 und AUSSTELLUNGSKATALOG, Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien, 2004, S. 6.

¹³⁴ Gallagher spricht in seiner Dokumentation sogar davon, daß „overlying painted forms in The Agony in the Garden are often dramatically different from those indicated in the brush drawing. Vgl. GALLAGHER, Restaurierung Passionsszenen, 1996, S. 204 und AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 213–214. Die Beobachtungen von Söding, der in der Geburts- und Ölbergsszene „die Gewänder gleichmäßiger durchgebildet sieht“ als an den übrigen Tafeln haben durch die differenzierte Zusammenschau von Unterzeichnung und ausgeführter Malerei eine Bestätigung erhalten. Vgl. SÖDING, Wurzacher Altar, 1991, S. 95–96.

Da die Unterschiede aber in den aufeinanderfolgenden Arbeitsschritten auf allen acht Tafeln zu finden sind, wird man den Nachweis für eine Händescheidung, wie im Beitrag der technologischen Untersuchungen vorgeschlagen wird, notgedrungen schuldig bleiben müssen¹³⁵.

Für die Sterzinger Malereien fehlt zwar eine so grundlegende Untersuchung wie sie Michael Gallagher anlässlich der Restaurierung der Wurzacher Tafeln vornahm. Doch weiß man von IR-Untersuchungen, daß auch hier die Unterzeichnung nicht auf allen Tafeln gleichmäßig intensiv vorhanden ist. Auf der Tafel mit der Darstellung der Geburt ist sie, wie bereits erwähnt, kaum zu erkennen. Aber anders als bei den Wurzacher Malereien hat die gemalte Oberfläche auf allen acht Tafeln den Charakter, der unzweifelhaft auf das Werk eines einzelnen Malers hinweist. So ist etwa in der Faltensprache der Geburtsszene mit der schwachen Unterzeichnung kein Unterschied zu den übrigen Tafeln erkennbar: Vergleicht man das Gewand Marias in der Geburtsszene mit dem in der Epiphaniedarstellung, so ist trotz dem Fehlen der Schraffuren, die eine Modellierung der Falten in der abschließenden Malerei vorbereiten sollen, in Form und Tiefe der Faltenführung wenig Unterschied. Einmal dem Kniemotiv folgend langgezogen und einmal im Sitzmotiv etwas kürzer geführt, gleichen sich die Formen, die auch an den Gewändern anderer Figuren zu finden sind. Auch das lineare Motiv der dreieckigen Falte im Auslauf der Gewänder ist einmal nach oben und einmal nach unten zeigend durchaus vergleichbar.

¹³⁵ Zur Problematik der Händescheidung beim Entwurf einer Komposition vgl. den Beitrag von Hartmut Scholz in *AUSSTELLUNGSKATALOG*, Hans Multscher, 1997, S. 235–245: Im Gegensatz zu Stadler, der 1907 aus den engen motivischen Analogien der gegen 1430 bis 1431 ausgeführten Glasgemälde der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters zu den Tafeln des Wurzacher Altars noch annahm, daß die Kartons für die Fenster von einem Angehörigen der Multscher Werkstatt stammen müßten, glaubt Scholz nicht an eine direkte Beteiligung des Meisters der Wurzacher Passion als Schöpfer der Vorzeichnungen für die Glasfenster. Er sieht die Parallelen als ein Resultat lokaler gattungsübergreifender Wechselwirkung zwischen den damaligen Werkstätten und reklamiert einen regen Austausch zwischen den Werkstattmitgliedern. Eine Gegenüberstellung zwischen Glas- und Tafelmalerei bringt auch Brigitte Kurmann-Schwarz in ihrem Beitrag „Malerei mit schwarzer Farbe auf leuchtend buntem Glas. Der Stil der Glasmalerei in seiner Beziehung zu den anderen Gattungen der Malerei“ in *KLEIN/BÖRNER, Stilfragen zur Kunst des Mittelalters*, 2006, S. 123–136.

Kapitel 6

Resümee

Die Sterzinger Malereien unter dem Gesichtspunkt der Aufgabenlösung „Flügelaltar“ anzuschauen, ohne sie als isolierte Museumsobjekte zu betrachten, war für das Kapitel der stilistischen Einordnung die grundlegende Aufgabenstellung. Der Blick auf die Rahmenbedingungen in der Retabellerzeugung und die Verankerungsprozesse in regionale Traditionen zeigte, daß zunächst die Formgelegenheit „Flügelaltar“ und die Stillage eines Kultbildes bestimmende Faktoren für das künstlerische Erscheinungsbild der Sterzinger Malereien sind. In der Erschließung des Tiefenraums bei der mehrteiligen Formgelegenheit Flügelaltar war es vor allem die Feiertagsseite, die mit einer ästhetisch ausgewogenen Vermittlung zwischen geschnitztem Schrein und gemalten Flügeln für ein einheitliches Erscheinungsbild im geöffneten Zustand des Altars verantwortlich zeichnet. Malereien auf Flügelaltären mit einheitlich gedachtem Tiefenraum haben sich in Deutschland aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zwar nur wenige erhalten, sind aber durchaus zu finden. Berühmte Beispiele im 15. Jahrhundert waren etwa der Bamberger Altar von 1429 oder auch der annähernd zeitgleiche Orber Altar vom Meister der Darmstädter Passion. Beide Altäre lassen ansatzweise durchgehend komponierte Raumlösungen erkennen, unterscheiden sich aber durch eine gemalte Mitteltafel anstelle eines geschnitzten Schreins. Bei der geschlossenen Altarwand der Werktagsseite mit den vier Passionsszenen war in der schwer auflösbaren Verbindung der verschiedenen Funktionen des christlichen Bildes der Fokus auf symmetrische Kompositionslinien gerichtet. Als materielle Zeichen der Kultwürde führen sie den Blick des Betrachters durch die Raumschichten, ohne die Statuarik eines Andachtsbildes zu zerstören. Nicht außer Acht zu lassen waren auch die Flügelaltarproduktion und der Verkauf. Im 15. Jahrhundert sind beide ein komplexes Netzwerk, das neben den Bildhauern und Werkstätten auch die Auftraggeber, wie etwa eine neue selbstbewußte Bürgerschaft und die kirchlichen Institutionen, in denen die zumeist religiösen Bildwerke ihre Aufstellung fanden, mit einschließt, und die im Gesamtkonzept und in Änderungen der ästhetische Dimension oft ein gewichtiges Wort mitzureden hatten.

Für die Sterzinger Malereien mußte darum auch die Einbeziehung und Wechselwirkung der örtlichen Theatertradition berücksichtigt werden. Im Spannungsfeld von Text und der Dramatisierung durch die Spielanweisung des Regisseurs konnten Parallelen von der Ikonographie der Malerei zu den Sterzinger Passionsaufführungen von 1496 und 1503 rekonstruiert werden. So wie die „simultane Bühne“ des Sterzinger Kirchenraums einen dynamischen Beobachter erfordert, der sich an den angeordneten Szenen vorbeibewegt, begegnet jede Passionstafel dem Betrachter als Einzelbild, bei dem sein Auge im Abschreiten der Geschehensfolge die Geschichte Christi erkennt und als Bilderfolge speichert. Da bekanntlich der mittelalterliche Mensch und Künstler in Bildern und Bildfolgen sah und dachte, gleich ob sich das Bildgeschehen innerhalb einer Bildtafel oder in Einzelbildern abspielte, blieb für beide aus der Kenntnis des Gesamtgeschehens immer der Vorstellungszusammenhang erhalten. Durch das Fehlen des idealen Blickwinkels der Zentralperspektive in den Sterzinger Tafeln, der den Betrachter außerhalb des Bildes an einem bestimmten Punkt fixiert, ist die völlige Trennung zwischen dem Beobachtenden und dem Objekt der Beobachtung noch nicht vollzogen. Der Betrachter konnte so auch gleichzeitig selbst im Bild anwesend sein und den dramatischen Handlungsverlauf in der *compassio* miterleben¹. Die so vermiedene distanzierte Wahrnehmung muß für den Gläubigen besonders beeindruckend im gemalten Passionspanorama der geschlossenen Altarwand fühlbar gewesen sein. Gemeinsam mit den Theateraufführungen wurden dem damaligen Betrachter wohl äußerst eindrucksvoll die Botschaften der biblischen Texte vermittelt².

Im Hinblick auf die Bestimmung eines Werkes aus der anonymen Kunstgeschichte ist es jedoch nicht möglich, gänzlich auf Stilkritik im Sinne einer Händescheidung zu verzichten. Nur sollte sie nicht auf unreflektierte Weise von modernen Vorstellungen über Kunst und Künstler geprägt sein. In dieser Art und Weise verwendet, ist sie aus der Praxis des Kunsthistorikers nicht wegzudenken. Er benötigt die Methode, durch vergleichendes Aufspüren von Ähnlichkeiten das Kunstwerk einzuordnen oder gar zuzuschreiben, es zu datieren und zu lokalisieren³. Die Herleitung der künstle-

¹ Vgl. ALTHOFF, *Zeichen-Rituale-Werte*, 2004, Repräsentation und Wahrnehmung, S. 303–307 und Prügel und Performanz, Ästhetik und Funktion der Gewalt im Theater des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, S. 327–362.

² Vgl. den Beitrag von Bruno Boerner und Bruno Klein in KLEIN/BÖRNER, *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters*, 2006, S. 7–22, der als Einleitung die differenzierten Stilbetrachtungen der Autoren, wie sie für die unterschiedlichen Ansprüche der Kunstobjekte erforderlich sind, vorstellt.

³ Mit einer ausschließlichen intuitiven oder quasi-grafologischen Erfassung formaler Qualitäten, darüber gibt es in der modernen Forschung keinen Zweifel, ist kein tragfähiges Urteil zu erreichen. Der Kunsthistoriker muß hermeneutisch die Vorstellungen, die er sich vom jeweiligen Künstler und seiner Epoche macht, reflektieren und seine Urteile auf eine historisch begründete Basis stellen. Er muß Biographie von der Werkanalyse trennen. Das Werk folgt eigenen, durch Gattung, Thema, Typus und Aufgabe bedingten Forderungen, die mitbedacht werden müssen. Stilanalysen der Zukunft werden historische Analysen sein. Wie sich die stilgeschichtlichen Methoden und ihre Fragestellungen bis in unsere Tage weiterentwickeln sollten zeigt das Anliegen Suckales, dem Künstler die Kontrolle über sein Werk und dessen stilistische Gestaltung zurückzugeben. Ihm geht

rischen Eigenart des anonymen Sterzinger Meisters, bei dem Werkzuschreibungen weder auf Signaturen noch auf gesicherten Dokumenten beruhen, zeigt einen Maler, der in der Bewältigung seiner künstlerischen Aufgaben die prägende Tradition deutscher Kunstlandschaften vermuten läßt. Beim Versuch, im ersten Arbeitsschritt regionale Einflüsse näher zu bestimmen, war die Motivtradition der entscheidende Faktor, der etwa für eine Annäherung an die Kunst von Westfalen, Köln oder auch Franken spricht. Darüber hinaus zeigt sich der Sterzinger Meister auch vertraut mit den Errungenschaften der westlichen Kunst, die eine vorangehende Formensprache der franko-flämischen Künstler noch nicht völlig überwunden haben⁴. In Deutschland lassen sich etwa um 1400 in Köln und im westfälischen Gebiet in Dortmund Einflüsse feststellen, die sich durch ihre flüssige Schilderung der Darstellung, durch die beweglichen Figuren und ihre Gewandung mit der Eleganz der franko-flämischen Hofkünstler in Verbindung bringen lassen⁵. Ein zweites Tor franko-flämischer Einflüsse lag am Bodensee und östlich vom Oberrhein im Grenzgebiet zwischen Schwaben und der fränkischen Kurpfalz. Im schwäbisch-fränkischen Grenzgebiet übermittelte im ersten Jahrhundertdrittel vor allem Lucas Moser den westlichen höfischen Stil⁶.

Wahrscheinlich eine Generation jünger als Multscher, dessen Anfänge seines Schaffens deutlich von der westlichen Kunst geprägt sind, hat der Sterzinger Meister noch knapp nach der Jahrhundertmitte eine Vorliebe für kleine Baum- und Häusergruppen bzw. gewundene Wege oder Flußläufe in einer stilisierten Hintergrundland-

es nicht mehr darum, daß die Kunstprodukte einer Zeit denselben Stilgesetzen gehorchen, sondern er will Formgestaltung und Stilwahl als bewußte künstlerische Prozesse verständlich machen. Immer öfter wird heute auch die formale Gestaltung von Kunstwerken von vielen Kunsthistorikern als Kommunikationsmittel und Stil damit als mediales Instrument zur Übermittlung von Botschaften interpretiert. Noch einmal sei auf die rezenten Ausführungen in KLEIN/BÖRNER, *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters*, 2006, S. 187–281 hingewiesen, die einen grundlegenden Überblick zu diesem Thema geben.

⁴ Diese Verwurzelung in der franko-flämischen Ausprägung eines westlichen Stils, der am nachhaltigsten über Geldern nach Utrecht und dessen Umgebung nach Deutschland vermittelt wurde, ist für die Zeit von 1360 bis 1440 ein Paradebeispiel für die Verflechtung in der Kunst im Gebiet zwischen der Seine und dem Rhein. Neben französischen Künstlern arbeiteten mindestens ebenso viele Niederländer und auch Deutsche vom Rhein an der Illumination von Handschriften und der Ausführung von Tafelmalereien. Vgl. zu den Künstlern PAATZ, *Verflechtungen*, 1967, S. 12–13 und zur Entwicklung in der Tafelmalerei PANOFKY, *Early Netherlandish Painting*, 1966, S. 40 ff.

⁵ Künstler aus Köln wie der Meister der Heiligen Veronika oder der Meister des Wasserfass'schen Kalvarienberg zeigen in ihren Werken die spezifisch kölnische Ausprägung des franko-flämischen Stils. In Dortmund ging der größte westfälische Meister im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, Conrad von Soest, von demselben Kreis franko-flämischer Künstler aus. Unter seinen Mitarbeitern und Nachfolgern verbreitete sich diese niederdeutsche Variante des franko-flämischen Stils dann über ganz Westfalen. Vgl. PAATZ, *Verflechtungen*, 1967, S. 14–15.

⁶ Paatz sieht in einer (verstümmelten) Inschrift in Altfranzösisch und in der Verklebung der Holztafeln mit Pergament, dem Werkstoff der Buchmaler, den Zusammenhang mit den westlichen Buchmalern. In der lockeren Kompositionsweise sieht er den Einfluß der Dijoner Tafeln des Flamen Melchior Broederlam aus dem letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts. Vgl. PAATZ, *Verflechtungen*, 1967, S. 15–16.

schaft, die zwischen sanfte Hügel eingebettet wird und ohne Übergang sofort an den Mittelgrund, in dem die eigentliche Szene erzählt wird, anschließen. Hier scheint der Sterzinger Meister deutliche Reminiszenzen an die ältere Kunst aus dem ersten Jahrhundertdrittel zu machen. Allerdings verstärkt er den Anschein von Räumlichkeit durch den Repousoireffekt der niedrigen Terrainstufe in der Ölbergsszene bzw. der Steinmauer bei der Kreuztragungstafel im Vordergrund, so daß die Rauntiefe bereits vom unteren Bildrand wirksam für die gesamte Szene wird⁷. In der Bandbreite der räumlichen Darstellungen scheint die stilisierte Hügellandschaft am Horizont in der Ölbergsszene der Bildteil zu sein, der am stärksten an frühere Gestaltungskomponenten erinnert. Was hier auf den ersten Blick wie ein Festhalten an der vorangegangenen Tradition aussieht, ist aber auf den zweiten als ein Einbruch moderner Gestaltungselemente in die Bildwelt des Sterzinger Meisters zu sehen. Hier ist ein Künstler bestrebt, die gesamte Bildfläche durchzuarbeiten und zusammenzuschließen. Sein Hintergrund hat in vielfacher Hinsicht die Aufgabe übernommen, die Christusfigur zu rahmen und ihr den würdigsten Teilbereich im Gesamtbildraum zu geben. Was die Zuordnung des Meisters zu einer bekannten Werkstatt oder wenigstens zu einer Kunstregion anbetrifft, so ist gerade in diesem Gestaltungselement wahrscheinlich ein Hinweis auf die künstlerische Herkunft des Sterzinger Meisters zu finden.

Abb. 3
Abb. 68

Vergleicht man bei der Auferstehung Christi auf dem zeitgleichen Marienfelder Altar von Johann Koerbecke den strengen Bildbau, bei dem die Mittelachse mit einer aufrechten göttlichen Figur als würdigster Bildort ausgezeichnet ist und als Hauptszene mit dem Hintergrund in Einklang gebracht wird, so fallen bei Koerbecke und der Sterzinger Ölbergstafel verwandte Ansätze auf, wie etwa ein Gesamtbildraum aus Teilräumen zusammengesetzt wird⁸. Koerbecke schafft mit einer flächenmäßigen Kurve, die ausgehend von der unteren Waagrechten der Kriegergruppe über die aus dem Sarg springenden Christusfigur bis in den Hintergrund führt, daß die

⁷ Stellvertretend für die Affinität zu westlichen Stilkomponenten in der Landschaftsdarstellung stehen hier die Ölbergsszene aus dem Passionsszyklus des Meisters E.S. und die Ölbergssdarstellung des Jouvenal Malers (Abb. 5. und 16 dieser Arbeit).

⁸ Nach dem erhaltenen Bestand an Tafelmalerei hat zuerst der Meister von Schöppingen das westfälische Altarschema verwandelt, in dem er auf den Außenseiten des kriegszerstörten Soester Altars verschiedene Weisen der Kombination von Szenen und damit von Räumen zur Bildeinheit angewendet, bei der sich ein Gesamtraum aus Teilräumen zusammensetzt, die durch Gruppen- oder Landschaftsmotiven miteinander verbunden werden. Der Meister von Schöppingen setzte auch den Beginn, der Mitteltafel des Altars nur mehr ein Bild zuzuweisen, das die bis dahin begleitenden zwei Paar kleinerer Darstellungen in sich aufnahm. Da gleichzeitige kölnische Kreuzigungen, wie etwa die Wasserfaß-Kreuzigung, die begleitenden Ereignisse räumlich und kompositionell in die Golgathaszene einbinden, können diese nicht unmittelbar zur Aszendenz der Erfindung des Schöppingers gerechnet werden; er ist in seiner Bilderfindung selbständig. In den „Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern des 15. Jahrhunderts“ sieht Paul Pieper die Bildorganisation mit Teilfeldern, die mit Körbecke ihren Höhepunkt erreicht, als Charakteristikum der westfälischen Malerei und gleichzeitig als einen Berührungspunkt zu niederländischen Tafelbildern an. Vgl. PIEPER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965, S. 202.

Szene als motivische Einheit wahrgenommen wird. Bei der Sterzinger Ölbergtafel erfolgt mit der Apostelgruppe, dem Rückenkontur der Christusfigur, der sich in der ansteigenden Hügellinie der rechten Bildseite fortsetzt und mit dem Hintergrund verbindet, der Zusammenschluß zu einer räumlichen Bildeinheit. Gemeinsam ist in beiden Arbeiten auch, daß z. B. die Anordnung der Bäume oder Architekturen nicht nur den gewohnten optischen Maßstab der Entfernung setzen sondern darüber hinaus mit ihren Senkrechten die Bildfläche gliedern und ein innerbildliches Teilfeld für ein Bildmotiv wie etwa den Kopf Christi beim Sterzinger Ölberg schaffen. Sowohl beim Sterzinger Meister als auch bei Koerbecke wird der Landschaftsraum damit aus der Funktion des „nur“ Grundes befreit und erlangt eine autonome Bildkraft⁹.

In den Jahrzehnten um die Jahrhundertmitte hat die westfälische Malerei ein „eigenartiges Gesicht und ist selbständig in ihrem bildnerischen Erfinden“¹⁰. Gerade zur Wirkungszeit des Schöppinger Meisters und Koerbecke festigt sich, daß Westfalen vor allem in der künstlerischen Konzeption der Raumschauung mit den nördlichen Niederländern eng verbunden gewesen ist¹¹. Wie in den Niederlanden ist sowohl beim Schöppinger Meister als auch bei Koerbecke der Gesamtbildraum aus Teilräumen kein Aggregatraum, der an die Volumina von Körpern gebunden ist, sondern ein Raum, der „durch Verweben der Flächenwerte bei Gruppen- oder Landschaftsmotiven“ gewonnen wird¹². In dieser charakteristischen Verwebung der Flächenwerte steht der Sterzinger Meister den beiden westfälischen Malern besonders nahe, wenn er etwa die vordere Bildbühne und den Hintergrund zusammenführt. Mit der architektonischen Rahmung seiner Personen und dem Landschaftsausblick in der Geburt- und Epiphanieszene findet er über die Hintergrundgestaltung der Ölbergsszene hinausgehend eine ambitioniertere Raumfortsetzung und -verflechtung über eine große Bildfläche hinweg: Landschaft ist hier nicht mehr nur Hintergrund, sondern durch den Weg in der Verbindung Stall und Freiraum ein Hauptbestandteil des Bildes¹³.

Abb. 35

Abb. 36

⁹ Zur Durchgliederung der Bildfläche bei der Auferstehungsszene des Marienfelder Altars von Körbecke, der eine festgebaute Flächenordnung als Charakteristikum der westfälischen Malerei mit einer „leicht tupfenden, verreibenden nuancenreichen Malweise in einer Einzigartigkeit“ vereint, für die es in der deutschen Malerei „nichts Vergleichbares“ gibt, vgl. PIEPER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965, S. 208.

¹⁰ Vgl. PIEPER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965, S. 202.

¹¹ Laut Pieper dokumentieren die formalen Konstanten zwischen beiden Regionen besonders deutlich die Tafel der Geburt Christi auf dem Schöppinger Altar, Koerbeckes Marienfelder Tafel und die Anbetung der Hirten von Gerard David in Budapest. Letztere wird durch diese enge Verbindung als Frühwerk Davids gesehen, das noch im heimatlichen nordniederländischen Bereich gemalt wurde. Vgl. PIEPER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965, S. 219.

¹² Pieper betont z. B. die Verwandtschaft zwischen Geertgen tot Sint Jans Tafel mit der Geschichte der Gebeine Johannes des Täufers, die um etwa drei Jahrzehnte jünger ist, zu den Außenseiten des Soester Altars des Meisters von Schöppingen. Was Geerten vom westfälischen Werk trennt ist die weiter entwickelte Vorstellung von der Einheit des Bildraumes. Vgl. PIEPER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965, S. 202–206, insb. die Anm. 6 und 9.

¹³ Die Rahmung der Hauptszene durch die Verzahnung von Raum- und Flächenwerten, die der Betonung der Hauptszene diene, wurde bereits ausgiebig im Kapitel „Komposition der Bilderzählung“ diskutiert. Dieses formale Erscheinungsbild erhält nun was die Zuordnung der Sterzinger Malereien

1990 untersucht Elke Maas-Westen in ihrer ausführlichen Arbeit neuerlich die in der Literatur immer wieder zitierte westfälische „Abhängigkeit und Selbständigkeit gegenüber dem niederländischen Einfluß am Beispiel der Raumdarstellung“. Auch hier bestätigt eine Gegenüberstellung beider Raumauffassungen, daß trotz gemeinsamer Merkmale durchaus eigene, erkennbar westfälische Konstanten bestehen bleiben, die auch in der direkten Abhängigkeit, wie etwa in der Kopie einer niederländischen Vorlage, ihre Gültigkeit behalten¹⁴. Maas-Westen legt bei den Vergleichsbeispielen den Schwerpunkt auf den „Innenraum als Raumgehäuse“, seine Stellung zum Bildfeld und innerhalb der Landschaft. In der Folge wird auch die Stellung der Personen in Innenraum und Landschaft besprochen und wie eine Figurenkombination für eine tiefenräumliche Wirkung genutzt wird. Was nun die Bildorganisation eines westfälischen Innenraums betrifft, so unterscheidet sich zunächst die Auffassung der Figur im begrenzten, fest umbauten Raum zu jener in der „dinglich unbegrenzten“ Landschaft“ aus Teilräumen, wie Pieper anhand der Auferstehung des Marienfelder Altars überzeugend darlegen konnte¹⁵. Zum anderen zeigt sich das „westfälische Zimmer“ gegenüber dem niederländischen oder innerhalb der deutschen Malerei dem kölnischen Raumgehäuse vergrößert¹⁶.

Die Vorstellung des „vergrößerten westfälischen Zimmers“ vermittelt laut Maas-Westen vor allem die klar artikulierte Ordnungsfunktion des Fußbodens, die Wegnahme einer Seitenwand und die Verfolgbarkeit der Wände. Unterstützt wird dieser Eindruck einer Raumerweiterung durch das „schnellere Fluchten der perspektivisch verkürzten Linien“ und einer „Entleerung des Raumes“ durch die gegenseitige Überlagerung von Gegenständen. Als westfälisches Merkmal betrachtet die Autorin auch die Dynamisierung des Raumes, die mit der Schrägansicht des Raumgehäuses und einer Verankerung der Diagonalen an den Bildrändern einhergeht¹⁷. Die sehr früh vom unteren Bildrand beginnende Schrägstellung der Seitenwand steigert die dynamische Wirkung der dominierenden Schrägwerte mit einem symmetrischen Bildzentrum und die spannungsreichen Beziehungen zwischen Fläche und Raum treten als westfälische

Abb. 69

zu einer bestimmten Werkgruppe bzw. für die Herleitung des Stils des Sterzinger Meisters betrifft eine zusätzliche Bedeutung.

¹⁴ In ihrer Arbeit bestätigt Maas-Westen indirekt Piepers Beobachtungen, der in einem Vergleich des Verkündigungsbildes vom Soester Altar mit dem Vorbild Rogier auf die einschneidenden Veränderungen hinweist und die eine eigene, originäre (westfälische) Vorstellung von der bildlichen Verknüpfung der Dinge mit dem Raum und des Raumes mit der Bildfläche bezeugen. Vgl. PIEPER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965, S. 217–218.

¹⁵ Zur westfälischen Auffassung von Raum und Figuration in der Landschaft vgl. PIEPER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965, S. 202–210 und MAAS-WESTEN, Abhängigkeit und Selbständigkeit, 1990, S. 158–197 und die vorangestellten Ausführungen über die Zusammensetzung des Gesamtbildraumes aus Teilräumen in dieser Arbeit.

¹⁶ Zu den verschiedenen Meistern wie etwa dem Meister von Schöppingen und Johann Koerbecke im Unterschied zu Robert Campin/Meister von Flémalle, Rogier van der Weyden, Dieric Bouts, Jaques Daret, . . . und Kölner Maleren vgl. die kompositorischen Gegenüberstellungen in MAAS-WESTEN, Abhängigkeit und Selbständigkeit, 1990, S. 50–136 und S. 223–303.

¹⁷ Vgl. die kurze Zusammenfassung zu den ausführlichen Untersuchungen von Maas-Westen in MAAS-WESTEN, Abhängigkeit und Selbständigkeit, 1990, S. 216–222.

Konstante in den Sterzinger Malereien deutlich hervor. Mit der Einheitlichkeit der verkürzten Linien und der Annäherung zwischen Auf- und Untersicht wird die Ordnungsfunktion im Bildaufbau in quantitativer und qualitativer Hinsicht verstärkt und die Weitläufigkeit des Raumes gegenüber den „westfälischen Innenräumen“ eines Schöppinger Meisters oder Koerbeckes noch übertroffen¹⁸.

Die Definition der Verbindung einer flächig kompakten Figurengruppe mit dem Raum, der in den „nördlichen Niederlanden ein eigenes Leben entwickelt und oft genug fortgeschrittener erscheint als die Figur und ihre Gruppierung“, ist für die kunstgeographischen Unterscheidung ein zweites wichtiges Argument¹⁹. Als „westfälisch“ sieht Paul Pieper die formale Anordnung der Köpfe bei vielfigurigen Szenen z. B. bei der Darstellung der Grablegung oder dem Marientod. Wie schon beim Meister von Schöppingen zeigen auch bei Koerbecke und dem Sterzinger Meister die Köpfe einer Figurengruppe in verschiedenen Richtungen mit der Aufgabe, die Funktion von optischen Leitlinien innerhalb der Fläche zu übernehmen²⁰. Dieses Prinzip wird auch beibehalten, wenn Teilgruppen aus einer geschlossenen Figurenansammlung herausgelöst werden. Dabei ist die Gruppendifferenzierung in Verbindung mit einem Raummotiv eine beliebte Akzentuierung. Bei Koerbecke sind es Paare, die entweder mit räumlich-kubischen Elementen verbunden oder formal-flächig auf Motive des Landschaftsraumes abgestimmt werden²¹. Beim Sterzinger Meister teilt immer die Hintergrundarchitektur bzw. Landschaft und -ausblick das Bild ein. So ist etwa bei der Innenraumszene des Marientodes die rechte Raumecke für eine Apostelgruppe oder das Fenster für Petrus und die rechte Raumecke für Johannes und einen Apostel die Akzentuierung für die Einbindung in die Flächenordnung. Die Bank vor dem Bett Marias ist die räumlich-kubische Verbindung, ähnlich wie der Sarkophag bei Koerbecke, für den sitzenden bzw. knieenden Apostel²².

Abb. 70

Abb. 71

Abb. 43

¹⁸ Bereits 1915 werden in einer Dissertation die Raumverhältnisse des Innenraums auf den Sterzinger Malereien folgendermaßen beschrieben: „... Die Tiefenebenen sind selbständig entwickelt, d. h. ihre Orthogonalen schneiden sich in verschiedenen Fluchtpunktbezirken. Diese liegen in verschiedenen Höhen zur unteren Rahmenleiste, d. h. die perspektivische Darstellung weist mehrere Horizonte auf. ... Die Tiefenlinien sind in engste „perspektivische Beziehung“ zum Rahmen gesetzt. Die Schnittlinie des Fußbodens mit der Seitenwand läuft unmittelbar aus der Rahmenleistenecke hervor, d. h. die Raumvertiefung setzt perspektivisch sofort am Rahmen ein ... Wir erkennen in dieser Diagonalordnung, der die seitlichen Begrenzungsebenen unterworfen sind, das alte primitive raumtechnische Mittel der „der Schrägstellung“ auf einer höheren Entwicklungsstufe wieder: die diagonal gestellten Teile sind mit dem Rahmen als festen Ausgangsglied des Bildraums verkettet. Vgl. HAUSCHILD, Innenraum der Ulmer Tafelmalerei, 1915, S. 32.

¹⁹ PIEPER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965, S. 214–217.

²⁰ Zum Meister von Schöppingen vgl. PIEPER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965, S. 212.

²¹ Vgl. PIEPER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965, S. 212–213: Bei der Grablegung auf dem Marienfelder Altar sind es die beiden Männer zu Füßen Christi, die räumlich-kubisch mit dem Sarkophag verbunden sind. Die beiden stehenden Frauen, die mit ihrem Größenunterschied auf die Staffelung der beiden bildfesten Baumgruppen am rechten Rand, oder auf Johannes und die linke heilige Frau sind dem Horizontabschnitt mit Gebäuden zugeordnet.

²² Die Verbindung der Figuren mit einem Raummotiv wurde bereits im Kapitel „Komposition der

Abb. 69

Abb. 10

Charakteristisch für Westfalen ist laut Pieper auch, daß die Figuren in der Gruppe immer eine formale Einheit bleiben, auch wenn sich der Raum konsequent entwickelt hat. Die unterschiedlichen Raumqualitäten, die des Innenraums und die der Gruppe, werden einander aber angenähert, in dem der Gruppe Raumwerte durch fortschreitende Verkleinerung eingefügt werden. Bei Koerbecke etwa erscheint der Mann mit dem Spitzhut in den Raum zurückgeschoben und löst im Kontrast zu dem vorn knieenden Spötter die Gruppe aus ihrer Flächigkeit. Aber nach Maßgabe der Gehäusetiefe und des Sitzes Christi kann er aber kaum noch im Raum agierend vorgestellt werden, wenn auch der Zusammenstoß der Wände, die Ecke, fast ganz verunklärt wird und die Raumerstreckung nicht genau bestimmbar ist²³. Zum Vergleich, in der Szene der Spottkrönung des Sterzinger Meisters löst der knieende Spötter einen Raumschub in Richtung stehenden Schergen auf der rechten Seite aus. Aber der Raumwert einer fortschreitende Verkleinerung wird hier erst durch die Köpfe der Menschen, die von außen in den Raum blicken, zum Ausdruck gebracht²⁴. Die Verkleinerung einer zurückgeschobenen Figur innerhalb der Gruppe, wie Pieper sie bei Koerbecke bemerkt, ist beim Sterzinger Meister nicht wirklich zu erkennen, da durch die Knie- bzw. Bückmotive seiner Schergen die räumliche Situation verunklärt wird.

Maßgeblich verantwortlich für den „entleerten westfälischen Raumeindruck“ ist zunächst neben der gegenseitigen Überlagerung von Gegenständen bzw. Figuren die bildrandnahe Aufstellung von Personen und Gegenständen, die sich kompositorisch ausgewogen in die Verankerung der Diagonalen an den Bildrändern einfügen. Die klare Vorstellung, wohin die Raumwerte hinführen sollen und die Vergrößerung der Fußbodenfläche, bringt aber dem Innenraum in den Sterzinger Malereien einen höheren Grad an Unabhängigkeit von den menschlichen Gestalten. Gut erkennbar ist die harmonische Verbindung des Raumes und der Figuren in den Bildteilen, in denen die menschliche Gestalt z. B. in einer schräg geführten Maueröffnung steht. Das Element des leeren Vordergrundstreifens und der kräftige Raumansatz schaffen schon vom unteren Bildrand viel Platz für die Sichtbarkeit des nachdrücklichsten Mittels, das Figur und Raum zu einer anschaulichen Einheit verbindet: die Fußpunkte der dargestellten Personen. Da der Sterzinger Meister nicht nur den Vordergrundfiguren sichtbare Fußpunkte zubilligt, sondern auch denen weiter im Raum befindlichen, erhalten seine Figuren einen weiteren Aktionsradius als etwa bei Koerbecke. Blickt man vom Sterzinger Meister zu Koerbecke, so ist in der bildlichen Verknüpfung der Dinge mit dem Raum gegenüber dem „westfälischen Kollegen“ besonders in den Szenen der Geißelung oder der Dornenkrönung des zeitgleichen Marienfelder Altars die größere Erscheinungsfreiheit des Raumes zu erkennen²⁵.

Bilderzählung“ ausführlich beschrieben. Allerdings ging es dabei nicht um den Aspekt der Gruppendifferenzierung sondern um die Verzahnung der Fläche mit dem Raum zur Inhaltssteigerung.

²³ Vgl. PIEPER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965, S. 213–214.

²⁴ Vgl. dazu die Häschergruppe in der Ölbergsszene; auch hier wird durch die Verkleinerung der Personen eine Entfernung ausgedrückt.

²⁵ In diesem Zusammenhang geht es nicht um das Erscheinungsbild der Landschaften Koerbeckes,

Die Malereien des Sterzinger Altars scheinen m. E. eng mit der Kunst Westfalens verbunden zu sein. Als Kompositionsmuster betreffen kompositorische Gemeinsamkeiten grundlegende künstlerische Gestaltungselemente und beschränken sich nicht nur auf einzelne Motive²⁶. Der Ursprung der Sterzinger Altartafeln steht damit zweifelsfrei in der Tradition der deutschen Malerei, wenn gleich Teile der Kompositionen, wie etwa die Verkündigungsgruppe im Zueinander der Figuren oder in der bildparallelen Bank an der Rückseite des Zimmers die Kenntnis niederländischer Vorbilder verraten²⁷. Die Verankerung des Sterzinger Meisters in der Tradition der deutschen Malerei stützt nicht zuletzt seine Farbpalette. Als Kolorist verhält er sich ganz anders als die Niederländer und es ist Söding rechtzugeben, wenn er feststellt, daß „wie bei zahllosen deutschen Gemälden in dieser Zeit“ der Buntwert der Farbe herausgestellt ist und ein Denken in gleichmäßig hellen Farbflächen zu bemerken ist“²⁸.

Unter Berücksichtigung der regionalen Affinität ist nicht zu übersehen, daß alle acht Tafeln der persönlichen Handschrift des Meisters verpflichtet sind und die Zuschreibung an einen ausführenden Künstler erscheint plausibel. Es fällt nicht schwer, eine Reihe von persönlichen Merkmalen anzuführen, die sich auf den einzelnen Tafeln wiederholen. So gehören zunächst die Gesichtstypen trotz naturalistischer Detailformen auf allen acht Tafeln dem Repertoire einer ikonographischen Tradition an und sind sicherlich nicht nach dem Leben beobachtet. Es gibt den Typus des alten und des würdigen Mannes mit grauen oder braunem Haar bzw. den bartlosen jungen Mann, der dem Betrachter z. B. im Erzengel Gabriel und in der Johannesfigur entgegen tritt. Die schablonenhafte Ähnlichkeit wird aber gemildert, wenn je nach Anforderung die physiognomen Details etwa Brutalität oder Verhöhnung veranschaulichen

die in Deutschland einmalig und ohne Parallelen sind und eine aktive Bildkraft erlangt haben. Hier interessiert der „Leerraum“ als Umraum und Hintergrund. Eine dem Sterzinger verwandte Auffassung des Umraumes zeigt die Vision des heiligen Bernhard und die vom gleichen Altar stammende Anbetung des Kindes aus der Werkstatt Koerbeckes. Vgl. PIEPER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965, S. 217–218.

²⁶ Neben der engen westfälischen Raumverflechtung sind es auch typische Motive aus Westfalen wie der Mariengestus in der Verkündigung mit einer nach außen gekehrten Innenfläche der Hand oder die extreme Haltung des Szepter beim Erzengel Gabriel.

²⁷ Wie bereits ausgeführt dürfte er aus der Kölner Malerei das Motiv der am Boden verstreuten Blumen übernommen haben, das Lochner selbst aus Süddeutschland nach Köln importierte. Zur Verbindung von Köln und Westfalen vgl. Köln und Westfalen in der Zeit nach 1400, in: AUSSTELLUNGSKATALOG, Lochner, 1974, S. 40 – 45. Die planparallel gestellte Bank an der Rückwand des Zimmers, ein Motiv, das seiner Tendenz zu flächigen Darstellungen entgegenkommt, dürfte vielmehr auf den Einfluß von Bouts zurückgehen.

²⁸ Vgl. SÖDING, Multschers Sterzinger Altar, 1991, S. 33. Die visuelle Beurteilung nach den Repros in SÖDING, Multschers Sterzinger Altar, 1991 durch Prof. Mairinger, bei dem ich mich herzlich bedanke, brachte hinsichtlich der verwendeten Farbpalette wenig Außergewöhnliches, da die Pigmente der Zeit entsprechen. Die Ausführung durch eine Hand ist, laut Prof. Mairinger, aufgrund der Färbung aber nicht ableitbar, obwohl der selbe Blauton auf allen Tafel vorkommt. Interessanterweise ist die Schwärzung im blauen Vespermantel von Petrus in der Marientodszenen auffallend. Eine ähnliche Erscheinung gibt es auch in der Heimsuchungstafel im Multscher-Museum, die wahrscheinlich vor Ort ausgeführt, der Werkstatt des Sterzinger Meisters zugeschrieben wird. Vgl. SÖDING, Multschers Sterzinger Altar, 1991, S. 64.

müssen. Es gibt im Formenvorrat den veränderten Typus mit einer langen Nase und den dünnlippigen Schurken im scharfen Profil oder in einer stark gedrehten Dreiviertelansicht.

Signifikant für die Ausführung durch eine Hand sind auch Augenformen, Bart- und Haarbehandlung. Ober- und Unterlid wölben sich plastisch aus den Augenhöhlen. Sie betonen mit ausdrucksvollen Augenbrauen eine länglich abwärtsgeführte Augenform bzw. bei Gabriel und Maria in der Verkündigungsszene eine ovale. Sowohl Ober- als auch Unterlid sind trotz ihrer plastischen Vorwölbung keine isolierten Detailformen sondern durch die Modellierung durchaus im organischen Zusammenhang mit der Gesichtsform. Dasselbe gilt für die Nase und den Mund. Nie wird die organische Teilform scharf vom Ganzen abgetrennt, sondern der Maler ist bemüht, nur durch sanftes Modellieren das menschliche Gesicht durchzugestalten. Für die Richtigkeit der Zuweisung an eine Hand spricht im folgenden auch die Haarbehandlung, bei der das Haar in sanften Wellen vom Oberkopf ausgehend in gedrehten Locken endet. Egal ob Haupt- oder Barthaar, der stereotypen Haarfülle wird abschließend mit feinen hellen Strichen ein natürliches Aussehen verliehen. Die Übereinstimmung einer plausiblen organischen Verbindung wird auch in der Darstellung der Hände und Füße beibehalten. Die schlanken beweglichen Hände führen natürlich wirkende Gesten aus und die gebogenen knöchigen Zehen der großen Füße passen glaubhaft zur Stellung und Lage der gezeigten Figur. Besonders anschaulich ist dies in der Figur des gegeißelten Christus zu erkennen, bei der die gekrümmten Zehen eindringlich das vor Schmerzen verkrampfte Stehen zeigen.

Mit Vorbehalt zeichnet die Sterzinger Malereien auch das Gewand-/Körperverhältnis und der Faltenstil als einheitlichen Werkkomplex aus. Mit Vorbehalt deshalb, da sicher durch Retouchierung und Ausbesserung von Fehlstellen eine schärfere Zeichnung der Gewandfalten verloren gegangen ist. Trotzdem ist die lineare Durchzeichnung der Gewänder auf allen acht Tafeln mehr oder weniger gut zu erkennen²⁹. Allerdings gibt es keine signifikanten Faltenformationen, die auf ein bestimmtes Vorbild schließen lassen. In der Ausführung des Faltenreliefs ist der Sterzinger Meister ein in Deutschland geschulter Meister, der seiner Tradition treu bleibt, ohne sich aber den neuen niederländischen Stilformen entziehen zu können. Wörtliche Übernahmen von bekannten Malern seiner Schaffenszeit sind meiner Meinung nach beim Sterzinger Meister nicht oder wirklich nur sehr peripher zu erkennen. Stilistische Faktoren in seinem Faltenstil wie etwa die „abgetrepten Faltenstege“ am Boden bei der Christusfigur in der Ölbergszene oder wie Maria in der Epiphanieszene ihren Mantel als Sitzauflage für das Jesuskind nutzt, konnten in dieser Ausführung

²⁹ Die „Dramatisierung des Stoffes“ entspricht dem neuen Stil in der deutschen Skulptur und Malerei, der sich um 1430 durchsetzte. Die Wirklichkeitsnähe der Darstellungen wurde durch harte und schwere Faltenbrüche gesteigert und ersetzten die Schönlinigkeit der Rundungen nach der Jahrhundertwende. Konrad Witz, Lukas Moser und auch Stefan Lochner waren die Wegbereiter in dieser Entwicklung in Deutschland.

bei keinem Vorbild festgemacht werden³⁰. Generell drückt der Sterzinger Meister die Haltung seiner Figuren, ihre Bewegung und die räumlichen Verhältnisse mit seinem Gewandstil aus. Das Motiv der labilen Bewegung beim Kniefall des Königs in der Epiphanie und das Transitorische des Augenblicks beim kreuztragenden Christus nach Golgotha deuten die geschwungene Linienführung der Faltenzüge an. Der Umbruch des Faltenreliefs in einem Knie- bzw. Sitzmotiv definiert, wo der Boden beginnt und erzeugt punktuell den Eindruck von Räumlichkeit. Aber wie schon bei den Figuren, die mit ihrem Umriß nur labil im Raum verankert sind, schlägt dem Sterzinger Meister im ornamentalen Auslaufen von Faltenenden, wie etwa im Spottmantel bei der Dornenkrönung oder bei den sitzenden und knieenden Apostelfiguren des Marientodes sein Flächenzwang in Bezug auf Räumlichkeit ein Schnippchen.

Abschließend bleibt die interessante Fragestellung, ob das künstlerische Profil der Sterzinger Malereien auch in dem verbleibenden Œuvres zu finden ist, das dem Sterzinger Meister von der Forschung zugeschrieben wird. Was diese Zuschreibung anbelangt, so fehlen jüngere Untersuchungen. Generell ist sich die Forschung aber einig, daß als überzeugendste Zuschreibung das Erbärmdebild des Bayrischen Nationalmuseums anzusehen ist, auf dem das Jahr 1457 vermerkt ist³¹. Södings Ausführungen von 1989 zum Sterzinger Altar, daß Christus auf dem Erbärmdebild dem Geißelten in Sterzing ähnelt, Maria und Johannes den entsprechenden Figuren in der Kreuztragung vergleichbar sind und die Engel mit dem Erzengel Gabriel in der Verkündigung, ist nicht zu widersprechen. Im Kopf des mittleren trauernden Engel erkennt er „wirklich“ die Hand desselben Meisters. Nicht zuletzt ist das Muster des Preßbrokats auf dem ausgespannten Ehrentuch beim Gewand des jungen Königs in der Sterzinger Epiphanie wiederzufinden und koloristisch paßt die Münchner Tafel am besten zu den Sterzinger Gemälden, obwohl sich der Gewandstil gegenüber den Sterzinger Malereien verhärtet hat³². Um die Richtigkeit dieser Zuweisung einzuse-

Abb. 72

³⁰ Zweifelsohne kannte der Sterzinger Meister die niederländische Formensprache für die Gestaltung seines Faltenreliefs und Anklänge an die Druckgraphik sind sicherlich auch zu bemerken. Jedoch seine Kombination von langgeführten Falten, die am Boden zwar knittrig umbrechen aber gleichzeitig auch dekorativ angeordnet werden, war nur andeutungsweise zu finden. Vgl. etwa in AUSSTELLUNGSKATALOG, Spätmittelalter am Oberrhein, 2002 „Basel und die Wirkung von Konrad Witz“, S. 51–66; „Der frühe Kupferstich“, S. 67–79; „Konstanz und das westliche Bodenseegebiet“, S. 81–97; „Straßburg und der Oberrhein“, S. 99–123 und „Der Meister E.S.“, S. 125–157, alle Beiträge mit Abb.

³¹ Das Bild zeigt den Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes in Halbfiguren vor einem von Engeln gehaltenen Vorhang hinter einer Brüstung. Auf der Brüstung knien als Stifter Hans von Haunstetten, der Pfleger des Ulmer Münsterbaues und seine Ehefrau. Vgl. in SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, S. 96 mit Anm. 55, in der er die Literatur über das verbleibende Œuvre des Sterzinger Meisters anführt. Zu der maltechnischen Untersuchung und den Unterschieden in den Sterzinger Malereien vgl. in AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, Tafelbilder aus dem Umkreis Hans Multschers, S. 209–221.

³² Vgl. zur Vielzahl der Muster für gravierte Goldflächen auf Retabelhintergründen, bzw. zur Ausschmückung von gemalten Kleidern und Bildhintergründen und zur Gestaltung textiler Strukturen auf Gewändern, die in Ulmer Werkstätten zu unterschiedlichen Zeitpunkten auftreten AUSSTELLUNGSKATALOG, Multscher, Meister der Spätgotik, 1993, S. 178. Die Autoren konnten beweisen,

hen, braucht man nur den nackten Körper Christi zu vergleichen, bei dem sowohl bei der Geißelung als auch auf dem Erbärmdebild das Bemühen um eine lebensnahe Erfassung deutlich wird. Der Maler widmet den Einzelheiten seine ganze Aufmerksamkeit, wie sich etwa die Rippen durch die gespannte Haut drücken und der Oberbauch durch das verschattete Einfallen als deutlich tieferliegend veranschaulicht wird. Der dadurch deutlich akzentuierte Oberbauch wölbt sich dem Betrachter plastisch entgegen³³.

Abb. 73

So deutliche Übereinstimmungen wie beim Münchner Bild sind in den verbleibenden, dem Sterzinger Meister nahestehenden Werken, nicht zu finden. Selbst die schlecht erhaltene Malerei des Weltgericht von der Rückseite des Sterzinger Altars oder die zwei Altarflügel, die heute im Multscher Museum gezeigt werden und von Söding der Werkstätte des Sterzinger Meisters zugeordnet werden, bringen mehr Unterschiede als Übereinstimmungen³⁴. Die Heimsuchung wurde stark restauriert und eignet sich kaum für eine nähere Bestimmung. Bei der Tafel der Flucht nach Ägypten, die besser erhalten ist, findet sich punktuell eine Verwandtschaft zu der Faltenführung, wie Maria in der Epiphanieszene ihren Mantel als Sitzauflage für das Jesuskind nutzt. Doch ist generell die Durchbildung der Gewandoberfläche kleinteiliger und stilisierter. Auch die Gesichter der Figuren unterscheiden sich in Form und Mimik. Sie sind ohne Ausdruck, obwohl der Maler versucht, den Marientypus des Sterzinger Meister nachzuahmen. Die Figuren selbst stehen und bewegen sich ohne Einbindung vor einer folienhaften Landschaft, bei der Elemente, die den Blick in die Tiefe führen sollen, nahezu völlig fehlen. Interessant ist aber die Verwandtschaft in einem farbigen Detail, bei dem der Maler eine analoge Schwärzung des blauen Vespermantel von Petrus im Marientod der Vorderseite beim blauen Gewands von Maria bei der Heimsuchung der Rückseite einsetzt³⁵.

Abb. 74

Abb. 75

Die beste Vergleichsmöglichkeit nach dem Münchner Schmerzensmann, doch noch Reflexe der Kunst des Sterzinger Meisters zu finden, bieten vier Altarflügel, die heute in der Staatsgalerie Stuttgart gezeigt bzw. aufbewahrt werden. Hier sind es zunächst zwei Flügelteile eines Altars aus Heiligkreuztal mit dem „Gefolge der Heili-

Abb. 76

Abb. 77

daß das rautenförmige Preßbrokatmuster typisch für ein zusammenhängende Werkstatttradition in der Ulmer Malerei der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist und als Hintergrund für das Erbärmdebild von 1457 und für das Gewand des Mohren auf dem Sterzinger Retabel verwendet wurde.

³³ Bereits 1954 hat Stange die Parallelen zu den Sterzinger Malereien betont: Verwandt sieht er das lichte Kolorit, die Modellierung des Christuskörpers und die harte Zeichnung der Gewandfalten. Allerdings sieht er „manches in den Sterzinger Malereien“ zur prägnanten Durchgestaltung der Formen im Münchner Bild „flau und schwächlich, was er auf eine unsachgemäße Restaurierung zurückführt. Vgl. STANGE, DMG 8, 1954, S. 7.

³⁴ Bei den Tafelbildern handelt es sich um die Darstellung der Heimsuchung Mariens und der Flucht nach Ägypten. Die Flügelbilder sollen aus der Margaretenkirche in Sterzing stammen. Vgl. SÖDING, Multschers Sterzinger Altar, 1991, S. 36.

³⁵ Für diesen Hinweis danke ich Prof. Mairinger, der mir mit wertvollen Hinweisen zum Farbcharakter der Sterzinger Malereien und ihrer Verbindung zu den verwandten Tafeln weiterhalf.

gen Drei Könige“ und der „Grablegung Christi“³⁶. Zweifelsohne stehen diese beiden Altarflügel den Sterzinger Malereien nahe. In der Grablegungsszene ist die Raumgliederung mit Hilfe verschiedener Schichten, die für die Sterzinger Tafeln so signifikant ist, offensichtlich. Eine Schauwand von Figuren vor einem Landschaftsraum zeigt den typischen Zweischnitt von Darstellung im Vordergrund und Ausblick im Hintergrund, allerdings ohne „moderne“ kompositorische Verflechtung der Raumebenen, die für die Sterzinger Malereien charakteristisch ist. Wie sehr der Maler hier noch in einem additiven Raundenken verhaftet ist, zeigen Dornenkronen und Kreuznägeln, die er auf einem bildaufwärts führenden Weg übereinander legt. Ähnliches läßt sich auch über die Anordnung der Figuren sagen. Es wird zwar innerhalb der bildparallel ausgerichteten Figurengruppe versucht, durch Körperhaltung bzw. -drehungen so etwas wie Räumlichkeit zu schaffen. Doch der geschlossene Figurenumriß der einzelnen Figuren und das horizontal strukturierte Gewandrelief bei den zwei Marien und Johannes in der Gruppenmitte binden die Figuren aber verstärkt in die Fläche zurück. Die Flächenrückbindung der Figurenwand als Ganzes unterstützen auch die aufrechte Haltung von Josef von Arimathia, die mit dem steil bildaufwärts führenden Weg korrespondiert und die gebückte Haltung von Nikodemus, die wieder die Krümmung des Weidenzauns aufnimmt. Zusätzlich übernehmen bei diesen Figuren das ornamentale Gewand rechts und das dekorative Auslaufen der Faltenröhren bei Josef von Arimathia, die erst dort umbrechen, wo der Boden beginnen soll, die reliefhafte Verankerung der Figurengruppe in die Fläche.

Auch ohne Landschaftshintergrund übernimmt die Tafel mit dem Gefolge der Heiligen Drei Könige das Kompositionsschema, bei dem sich der Bildraum aus einzelnen Schichten zusammensetzt. Vor dem punzierten Goldhintergrund haben die gestaffelten Pferdekörper verstärkt die Aufgabe, Raumgefühl zu vermitteln. Kleine Raumzellen, die durch verschiedenen Kopfhaltungen der Reiter und der Pferde geschaffen werden, helfen, sich die bildparallele Anordnung räumlich vorzustellen. So etwa beim vordersten Reiter mit Rüstung und rotem Umhang und beim Begleiter des Mohrenkönigs im grünen Mantel. Beider bewegen sich in Dreiviertelansicht nach links. Zwischen ihrer nach links ausgerichteten Bewegung schaut ein dritter Reiter mit seinem Kopf aus dem Bild heraus. Ein identes Verhalten ist bei den Pferdekörpern und ihren Köpfen zu erkennen: Die beiden vordersten sind seitlich nach links gewendet, während sich der Pferdekopf vom Begleiter des Mohrenkönigs bildauswärts zum Betrachter dreht. Auch in der letzten Reihe des Gefolges täuschen Tieköpfe, die einmal aus dem Bild heraus blicken und einmal seitlich gezeigt sind, Raum in der bildparallelen Schichtung vor. Dazwischen schließt ein Männerkopf in Dreiviertelansicht die Kompositionslücke vor dem Goldhintergrund. Zaghafte sind hier, wie auch

36

Die fast quadratische Form der Bilder läßt vermuten, daß sie Teil eines zweigeschoßigen Wandaltars mit Passions- und Marienszenen waren, wie er in der Multscher Werkstatt üblich war. Die Grablegung mit Landschaftshintergrund dürfte von einem rechten Außenflügel stammen, das Gefolge der Drei Könige war wohl ein Teil des Innenflügels. Vgl. STANGE, DMG 8, 1954, S. 7 und SAMMLUNGSKATALOG, Alte Meister Staatsgalerie Stuttgart, 1992, S. 262–263.

bei der Grablegungsszene, Bewegungsströme und Raumebenen angedeutet, wie sie in den Sterzinger Malereien weit ambitionierter umgesetzt werden. Zum Vergleich sei hier auf das Charakteristikum des Sterzinger Meisters hingewiesen, mit Köpfen, die beim Fenster hereinschauen bzw. mit Büschen hinter Fensteröffnungen eine zusätzliche Raumschicht anzudeuten. Noch deutlicher als bei der Grablegung sind hier Tiere und Pferde durch die Schärfe und Klarheit der Umriss in der Fläche verankert und der Reliefcharakter der Darstellung ist, wie schon in den Sterzinger Malereien, nicht zu übersehen.

Abb. 78

Trotz der kompositorischen Nähe hat bis heute die Zusammenführung der Sterzinger Tafeln mit den Altarflügeln aus Heiligkreuztal in der Forschung wenig Widerhall gefunden. Denn schon die den Heiligkreuztal verwandten ruinösen Tafeln in Karlsruhe (Marientod, Kreuzigung) werfen mit ihrem teilweise unterschiedlichem Charakter eine Reihe von Fragen auf³⁷. Die Tafel mit dem Marientod wurde ja bereits an anderer Stelle dieser Arbeit ausgiebig besprochen und die künstlerisch andere Auffassung zu Sterzing betont. Dieselben Merkmale, die den Karlsruher Marientod von der Sterzinger Szene unterscheiden, finden sich in der Szene der Kreuzigung wieder. Wie schon beim Marientod ist die Gruppierung der Figuren locker. Das Aussehen der Figuren im Hintergrund rechts und links vom Kreuz mit den labilen Standmotiven erinnert noch an ältere burgundische Vorbilder. Daß zwischen den Figuren Raum existiert, zeigen nur die verhaltenen Körper- und Kopfwendungen. Der räumlichen Stellung der Mariengruppe mit Johannes links vom Kreuz ist ein geschlossener Umriss entgegengesetzt, bei dem jede ausgreifende Geste fehlt. Die Gruppe rechts vom Kreuz mit Soldaten und dem guten Hauptmann bzw. der Frau in Profilansicht mit dem ausgreifenden linken Arm zeigt ein ähnliches Fläche-/Raumverhalten. Hier verliert sich die räumliche Positionierung durch den horizontal verlaufenden Faltenstau am Boden und den dominanten Faltenzügen des guten Hauptmanns in der Fläche. Interessant ist auch auf dieser Tafel, daß wieder bildeinwärts blickende Köpfe die Zwischenräume in der letzten Figurenreihe füllen und eine zaghafte Raumorganisation vor dem hochgezogenen landschaftlichen Terrain abschließen. Der wichtige Klassifizierungsfaktor im 15. Jahrhundert, wie Raum auf der Bildfläche umgesetzt wird und wie sich Figuren darin verhalten, stützt vorerst bei der Karlsruher Kreuzigung und beim Marientod nur die Ausführung durch denselben Künstler. Die Nähe zu Sterzing und zu den Tafeln aus Heiligkreuztal ist nur in Ansätzen in der räumlichen Anordnung der Körper und der Ausrichtung der Köpfe zu erkennen. Die Stuttgarter Grablegung und das Gefolge der Drei Könige stehen Sterzing vor allem im Raumaufbau durch Schichten näher, auch wenn so ambitionierte Raumlösungen durch das geschickte Verweben der einzelnen Bildebenen fehlen.

³⁷ Die Tafeln waren Außen- und Innenseite eines Altars. Stange sieht zwar „denselben Gestaltungswillen“ und ein verwandtes Kompositionsgefüge aber einen Maler, der weit weniger entwickelt war und „unräumlich und zaghafte formte“. Dazu finden sich in seinen Darstellungen altertümlich Motive wie der gute Hauptmann in der Kreuzigung. Die Komposition des Marientods „begeget“ laut Stange „gleichartig in frühen kölnischen Tafeln“. Als altertümlich sieht er hier die Kopfbedeckung des Apostels zwischen Christus und Petrus an. Vgl STANGE, DMG 8, 1954, S. 7 und 8.

Bisher wurden bei der Suche, das künstlerische Profil der Sterzinger Malereien auch bei den Stuttgarter und Karlsruher Tafeln zu finden, malerische Technik und Kolorit ebenso außer acht gelassen wie ein Vergleich des Körper-Gewandverhältnisses und der Faltensprache. Dabei ist die verwandte Farbpalette zwischen den Karlsruher und Stuttgarter Tafeln ein starkes Argument, zunächst diese beiden in einer künstlerischen Verbindung zu sehen. Vor allem sind es die gebrochenen Farbtöne, die sowohl die Karlsruher als auch die Stuttgarter Tafeln mit einander verbinden und die sich auch auf den Sterzinger Tafeln wiederfinden. Farben wie ein sattes Rot, gebrochene Blautöne und ein leicht bräunlich getöntes Grün bestimmen den malerischen Charakter auf allen Tafeln. Signifikant ist auf allen Tafeln die Vorliebe des Malers, intensive Farbakzente in Weiß und einem hellen Rosa bzw. Gelb einzubauen. Die Veränderung der Farbe durch die Beleuchtung ist dem Maler auf allen Bildern fremd und ebenso unbekannt ist ihm, bis auf wenige Ausnahmen, die Abhängigkeit der Farbgebung von der stofflichen Beschaffenheit. Die substanzielle Eigenart wird nur klar gemacht, wo eine beiläufige Farbangebe für die Charakterisierung genügt. Ausnahmen sind die Ritterrüstungen, die Brokatstoffe und vielleicht die Andeutung eines Samtstoffes bei Petrus im Sterzinger Marientod.

In den Kreis der verwandten Tafelbilder um die Sterzinger Malereien reihen sich schließlich noch zwei Altarflügel mit stehenden Heiligen ein, die sich heute ebenfalls in Stuttgart befinden. Sie stammen von einem Altar aus Allmendingen. Der linke Flügel zeigt die Heiligen Markus, Lukas und Paulus, der rechte Dorothea, Johannes der Evangelist und Margareta³⁸. Die Farbpalette ist zwar etwas heller geworden, doch die Verwendung des auffälligen Rosatons und des hellen Grüns sind durchaus als verwandt anzusehen³⁹. Die Heiligen stehen ohne Raumangabe vor einem kräftig abgesetzten Hintergrundmuster, das für Schwaben typisch ist und dafür sorgt, daß keine „Löcher“ im Bild entstehen. Hier übernimmt das Muster im Bildhintergrund die Aufgabe, den Bildraum zu vereinheitlichen und mit den darin befindlichen Figuren zu verweben. Trotz der verwandten Farbpalette bleiben aber bei der Frage, ob die Ausfertigung der Karlsruher, Stuttgarter und Allmendinger Tafeln durch den Sterzinger Meister erfolgt sein kann, noch viele Aspekte offen. Zu unterschiedlich ist die sich verändernde Figurenauffassung und Faltensprache und die Überlegung, ob im Faktor Zeit eine Lösung gesehen werden könnte. All das soll abschließend als

Abb. 79
Abb. 80

³⁸ Zu den Altartafeln vgl. SAMMLUNGSKATALOG, Alte Meister Staatsgalerie Stuttgart, 1992, S. 266–268.

³⁹ Daß Überlegungen dieser Art durchaus ihre Berechtigung haben zeigt die großformatige Tafel „Madonna mit Heiligen in einem Garten“ aus der National Gallery of Art in Washington. Diese Tafel hat in der Forschung für einige Irritationen gesorgt und wurde immer eng mit Werken aus der Flémaller Gruppe in Verbindung gebracht. Aber durch die unterschiedliche malerische Ausführung gegenüber der Flémaller-Gruppe konnte der Washingtoner Hortus conclusus nach Brügge lokalisiert werden. Der vermutlich in Brügge tätige Künstler war sicherlich mit den Werken der Gruppe um den Meister von Flémalle vertraut und führte diesen Stil erheblich länger weiter als etwa Rogier van der Weyden. Vgl. AUSSTELLUNGSKATALOG, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, 2008/2009, Kat.Nr. 12, S. 243–245.

Diskussionsbeitrag verstanden werden.

Es herrscht in der Forschung ein „Consens omnium“ darüber, daß auch im 15. Jahrhundert der Faktor Zeit in der Entwicklung des Figurenideals und der Gewandoberfläche eine erhebliche Rolle spielt. Die Gotik ist ein Faltenstil. Diese unumstrittene Tatsache bedeutet, daß die Karlsruher Tafeln sicherlich an den Beginn der Schaffensperiode des Sterzinger Meisters zu setzen sind⁴⁰. Denn trotz evidenter Unterschiede finden sich vereinzelt Figurentypen der Karlsruher Tafeln in abgeänderter Form dann auf den Stuttgarter und Sterzinger Tafeln wieder. So etwa die Apostelfigur, bei der die Falten der Kapuze oder Gugel hoch über den Hals hinaufgezogen werden und der Kopf dann eigenartig halslos aus den Faltenzügen herausgestreckt wird. Dieser Typus kommt auch in der Sterzinger Szene des Marientodes, bei der Josefsfigur der Geburt und beim Simon der Kreuztragung vor. Das Gewandmotiv, den Schulterbereich mit dekorativen Stoffdrapierungen auszustatten, bietet eine andere Vergleichsmöglichkeit, eine Verwandtschaft zwischen den Tafeln zu sehen. Die Faltenformationen von der rechten Schulter des guten Hauptmanns bei der Kreuzigung und vom Weihrauchbläser am Bettende bzw. vom grün gekleideten Apostel am oberen Bettrand beim Marientod sind Verwandte des Gewandes von Johannes bei der Stuttgarter Grablegung. Bei Johannes wird das dramatische Faltenspiel mit dem Motiv des Umstülpens der Stoffzipfel sogar der optische Vermittler zwischen den beiden Marien in der Bildmitte. Eine andere Eigentümlichkeit in der Ausprägung des Gewandes bei den Karlsruher Tafeln ist bereits von den Sterzinger Malereien her bekannt, nämlich die Art, wie ein Teil des Umhangs beim Sitzmotiv über die Oberschenkel gelegt wird oder als Auflage für die Hand oder ein Buch genutzt wird.

Da spätere Restaurierungen sicherlich das Faltenrelief der Malereien beeinflußt haben, muß bei der Frage einer Entwicklung mit aller gebotenen Vorsicht vorgegangen werden. Bei der optischen Bestandsaufnahme ist nicht zu übersehen, daß die entscheidenden Neuerungen im ersten Drittel des Jahrhunderts, die Errungenschaften der Niederländer, in die Stuttgarter und Sterzinger Tafeln eingeflossen sind. Das Gewandverhalten der Karlsruher Figuren, bei dem das Gewand genützt wird, den Knick des Sitzmotivs in der Körperhaltung auszudrücken oder den Boden mit dem Faltenumbruch anzuzeigen, verändert sich von einer dekorativen zu einer brüchigen Linienführung. Man braucht nur einen Blick auf die Falten bei einer Armbeugung zu werfen. Beim Weihrauchbläser im Karlsruher Marientod sind die Faltenformationen regelmäßig fast gleich lang und malerisch ausgeführt. Aber schon beim Johannes der Stuttgarter Grablegung zeigt sich eine Veränderung in der Faltensprache hin zu unregelmäßiger Linienführung und graphischer Ausführung, die sich auf den Sterzinger und Allmendinger Tafeln noch verstärkt. In den vertikalen gelängten Figuren der Allmendinger Malereien mit den langgezogenen Faltenzügen ist ein Endpunkt in der

⁴⁰ Es gibt genug Beispiele, daß Künstler mit einer Wandlung in der Auffassung der plastischen oder malerischen Wiedergabe der Form ihren Faltenstil geändert haben. Vgl. die Ausführungen von Dvorak in DVORAK, Brüder van Eyck, 1925, S. 255 zu Giovanni Bellini oder Dürer.

Entwicklung des Sterzinger Meisters zu sehen ist, bei der er ganz von Rogiers Figurenideal beeinflusst ist. Mit einer stringenten Beweisführung wurde in dieser Arbeit gezeigt, daß dem Sterzinger Meister weder die Werke aus Karlsruhe noch aus Stuttgart zwingend abzuschreiben sind. Die stilistische Wandlung seiner Kunst ist ihm zuzutrauen und mit dem Faktor Zeit, dem Einfluß zeitgleicher Malerkollegen und der künstlerischen Aufgabe Flügelaltar zu erklären. Gleichzeitig wurde mit der Absicherung dieses Œuvres die außergewöhnliche Künstlerpersönlichkeit „Multscher“ herausgestrichen, unter dessen Leitung der Sterzinger Meister als Mitarbeiter einer Werkstattgemeinschaft zu ambitionierten künstlerischen Lösungen auf dem Altarwerk geführt wurde.

Anhang A

Bildtafeln

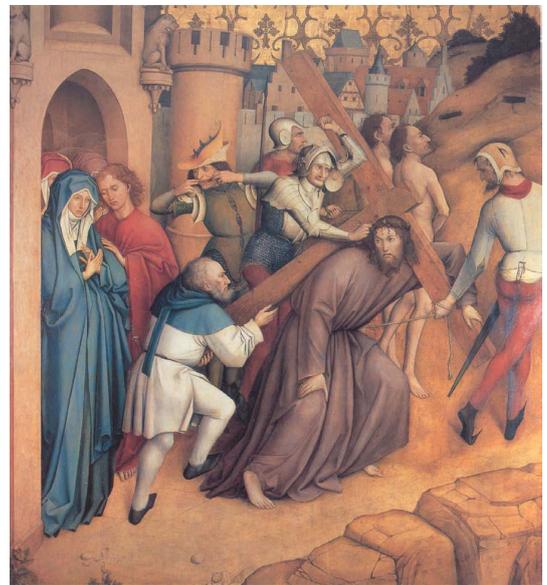
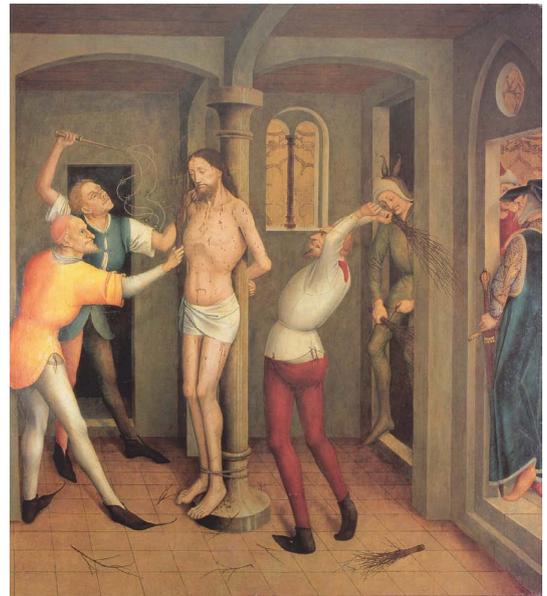
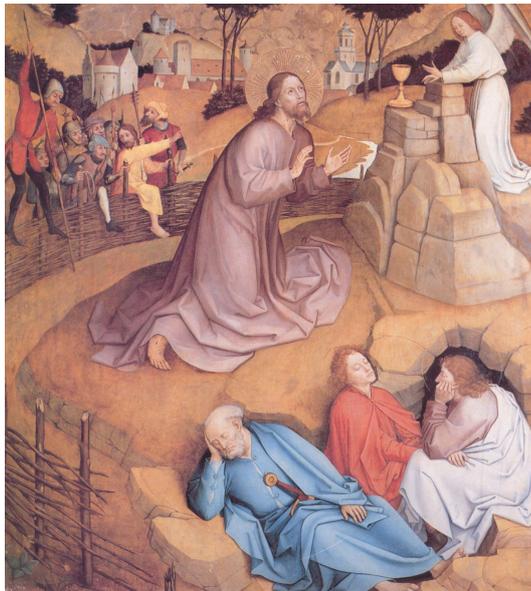


Abbildung 1: Sterzinger Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Sterzinger Altares, 1456–1459. Multscher Museum, Sterzing. Abbildung nach SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, Abb. 41

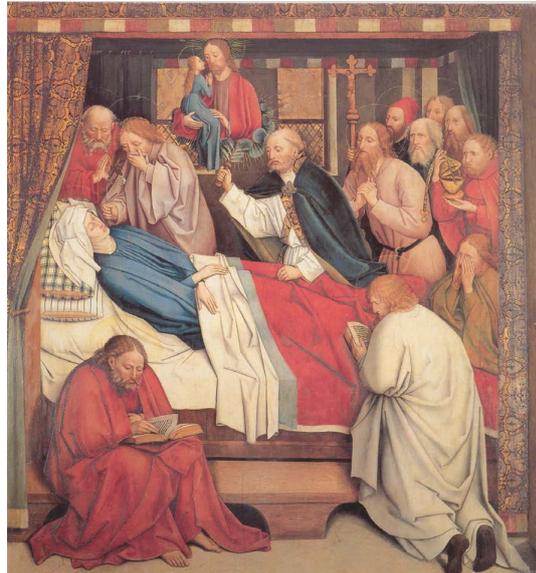


Abbildung 2: Sterzinger Altar Feiertagsseite Marienszenen, Meister des Sterzinger Altars, 1456–1459. Multscher Museum, Sterzing. Abbildung nach SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, Abb. 42



Abbildung 3: Sterzinger Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Sterzinger Altares, Ölberg, 1456–1459. Multscher Museum, Sterzing, Abbildung nach SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, Abb. 56



Abbildung 4: Wurzacher Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Wurzacher Altares, Ölberg, 1434, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin



Abbildung 5: Stichfolge Die Passion Christi, Meister E.S., Ölberg, um 1447/48. Kupferstichkabinett, Karlsruhe. Abbildung nach AUSSTELLUNGSKATALOG, Spätmittelalter am Oberrhein, 2002, S. 135, Abb. 54a

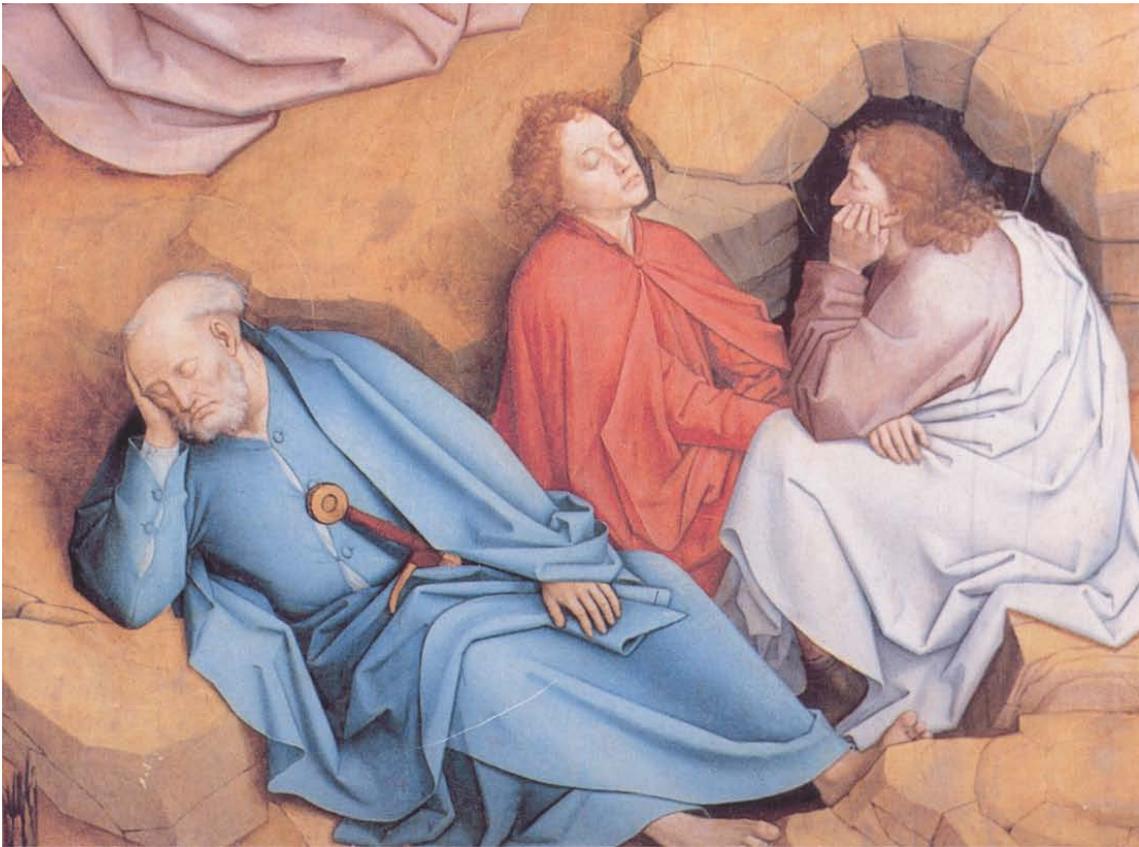


Abbildung 6: Sterzinger Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Sterzinger Altares, Ölberg, Apostel Detail, 1456–1459. Multscher Museum, Sterzing, Abbildung nach SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, Abb. 56

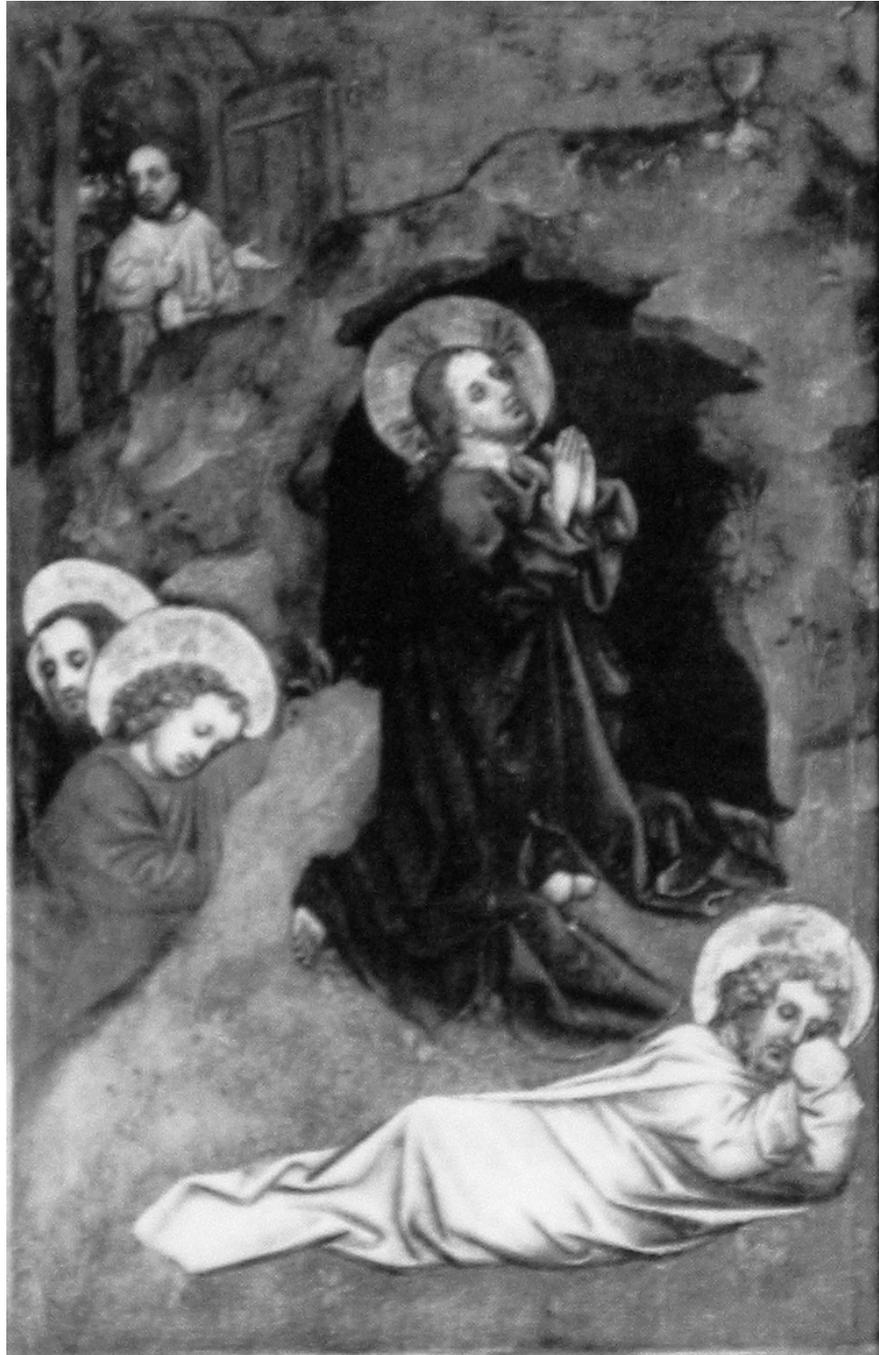


Abbildung 7: Passionsaltar, Meister des Tucher Altares, Ölberg, nach 1440, Friedhofskapelle, Langenzenn. Abbildung nach STRIEDER, Tafelmalerei in Nürnberg, 1993, S. 185, Abb. 268



Abbildung 8: Halderner Altar, Meister von Schöppingen, Ölberg, um 1450, Westfälisches Landesmuseum, Münster. Abbildung nach PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990, Abb. S. 104

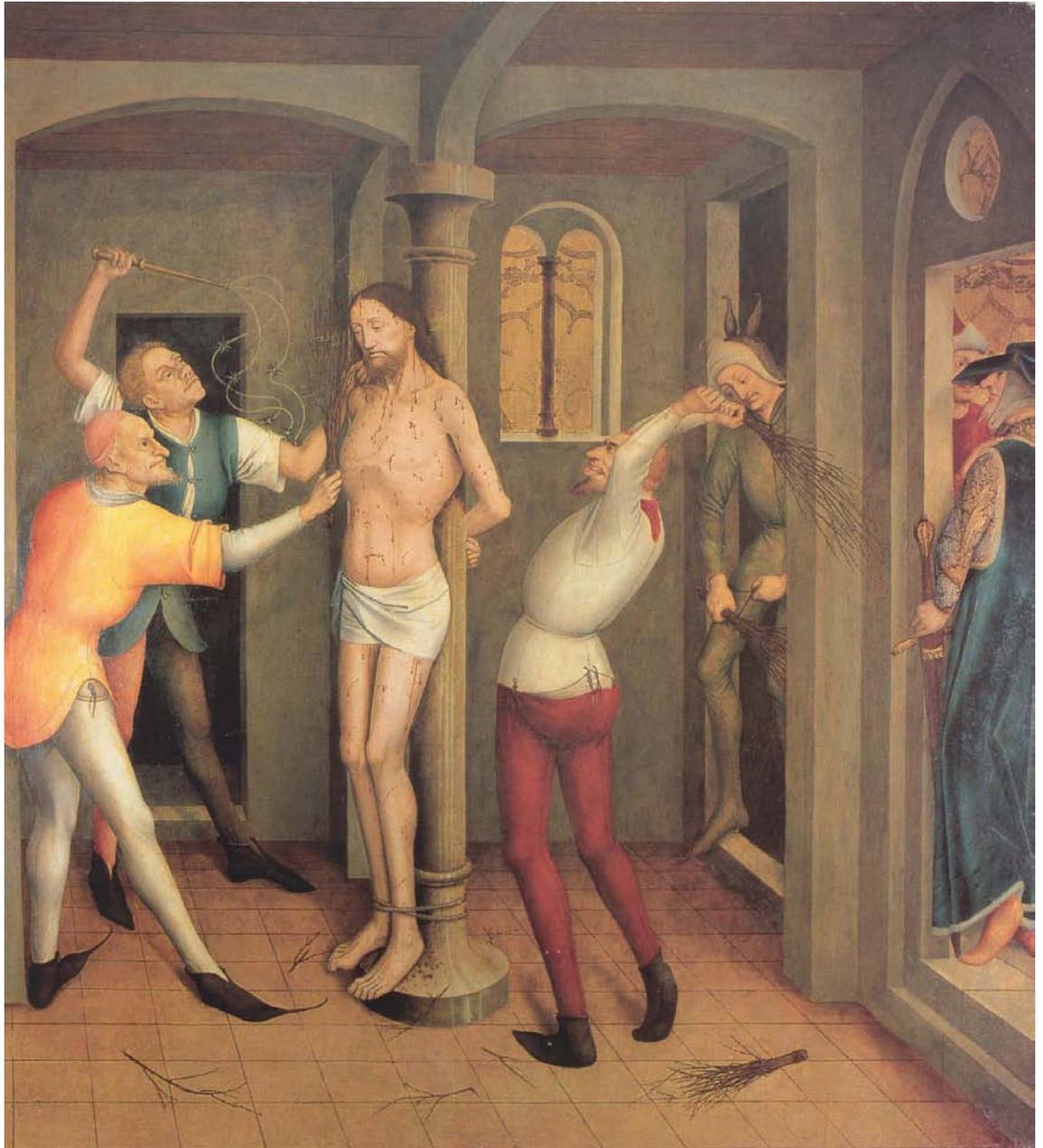


Abbildung 9: Sterzinger Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Sterzinger Altares, Geißelung, 1456–1458. Multscher Museum, Sterzing, Abbildung nach SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, Abb. 56



Abbildung 10: Sterzinger Altar Werktagsseite Passion Christi , Meister des Sterzinger Altares, Dornenkrönung, 1456–1458. Multscher Museum, Sterzing. Abbildung nach SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, Abb. 56



Abbildung 11: Stichfolge Die Passion Christi, Meister E.S., Geißelung, um 1447/48. Kupferstichkabinett, Karlsruhe. Abbildung nach AUSSTELLUNGSKATALOG, Spätmittelalter am Oberrhein, 2002, S. 135, Abb. 54d



Abbildung 12: Marienfelder Altar, Johann Koerbecke, Geißelung, 1457 Puschkin Musueum, St. Petersburg, Abbildung nach PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990, Abb. S. 170

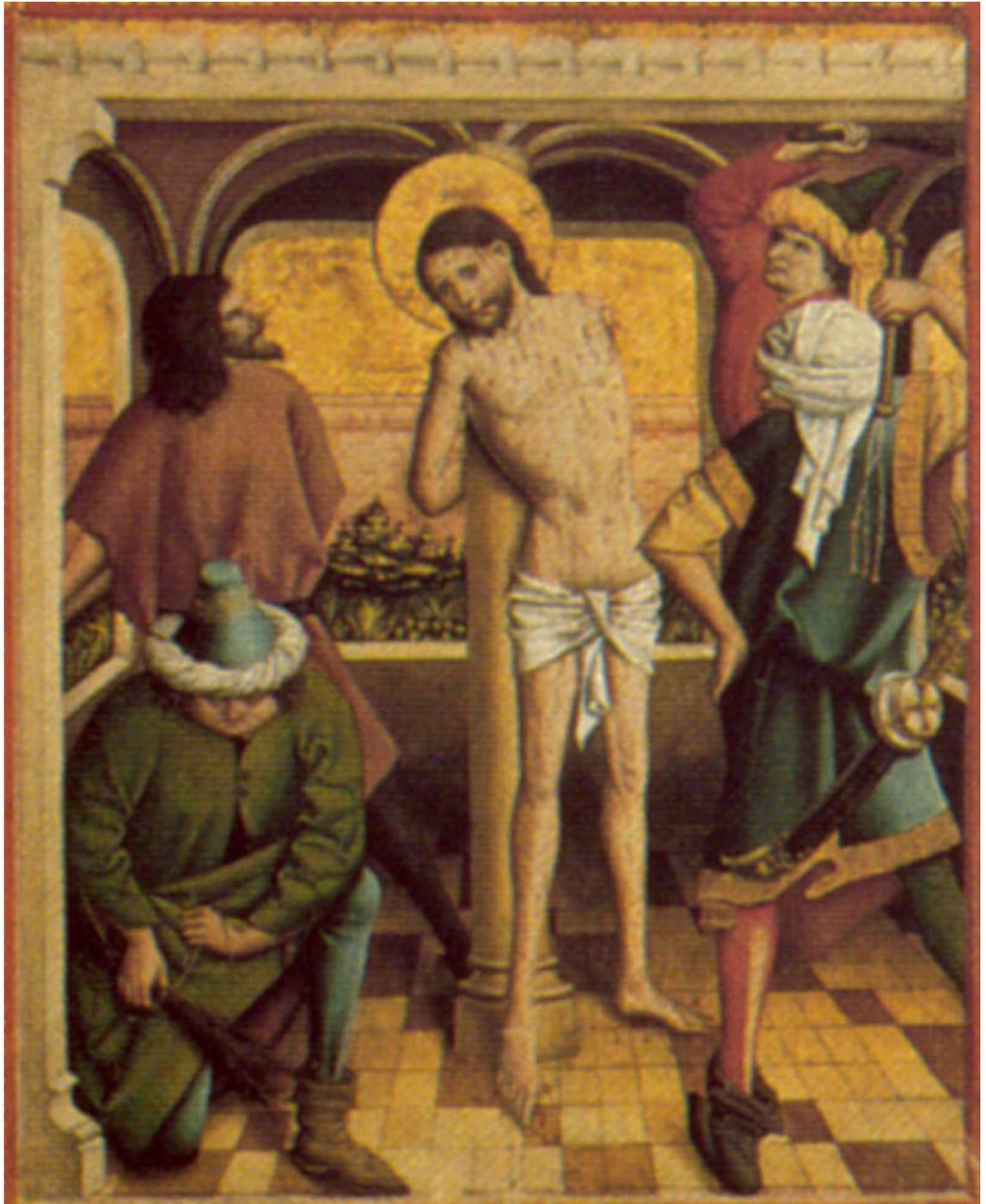


Abbildung 13: Halderner Altar, Meister von Schöppingen, Geißelung, um 1450, Westfälisches Landesmuseum, Münster. Abbildung nach PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990, Abb. S. 104



Abbildung 14: Halderner Altar, Meister von Schöppingen, Dornenkrönung, um 1450, Westfälisches Landesmuseum, Münster. Abbildung nach PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990, Abb. S. 104

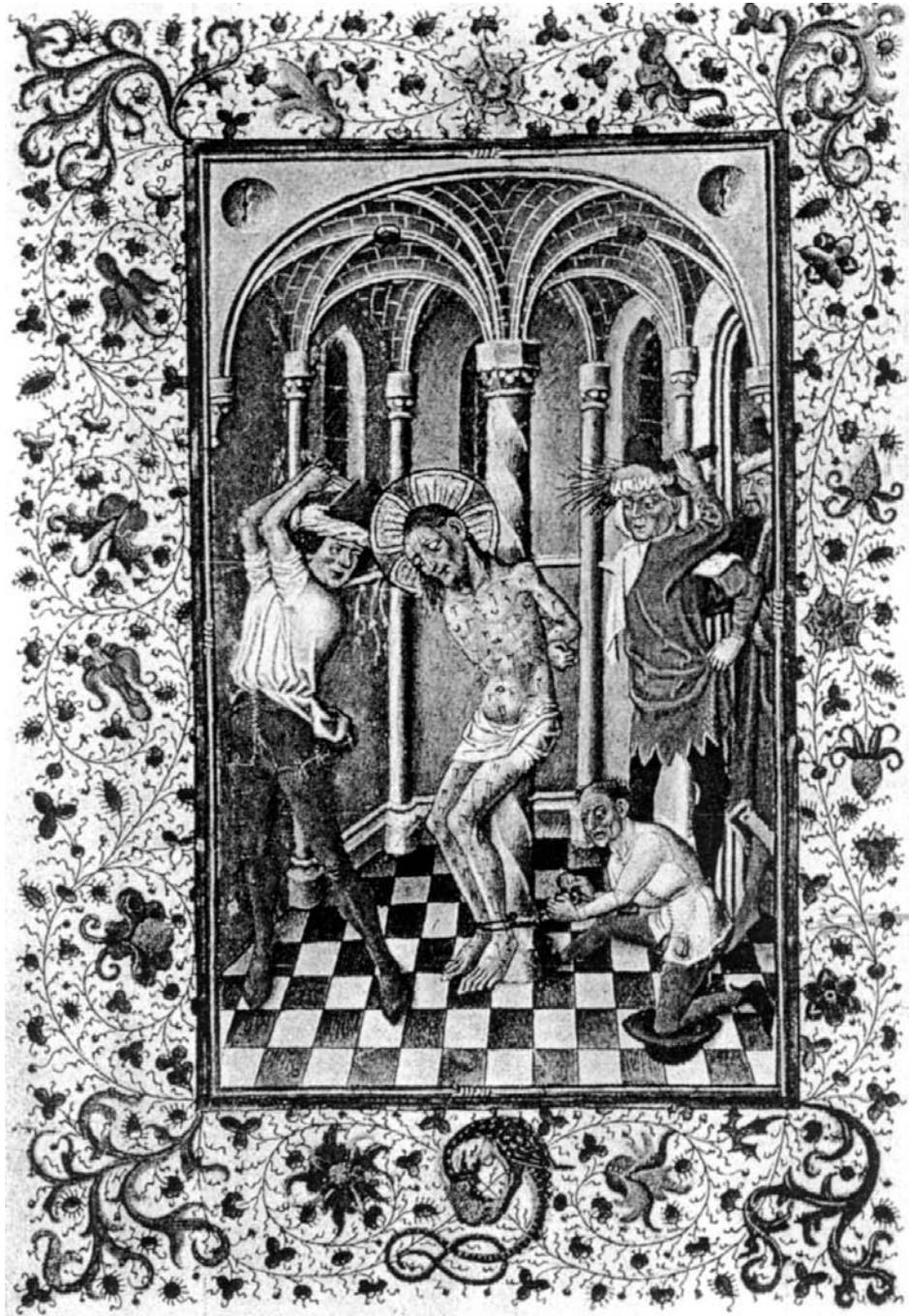


Abbildung 15: Stundenbuch der Katharina von Lochorst, Geißelung Christi, um 1450. Westfälisches Landesmuseum, Münster. Abbildung nach PIEPER, Stundenbuch Katharina von Kleve, 1966, Abb. S. 113



Abbildung 16: Passionsaltar, Meister des Bamberger Altares, Dornenkrönung, 1429, Bayrisches Nationalmuseum, München. Abbildung nach STRIEDER, Tafelmalerei in Nürnberg, 1993, S. 173, Abb. 223

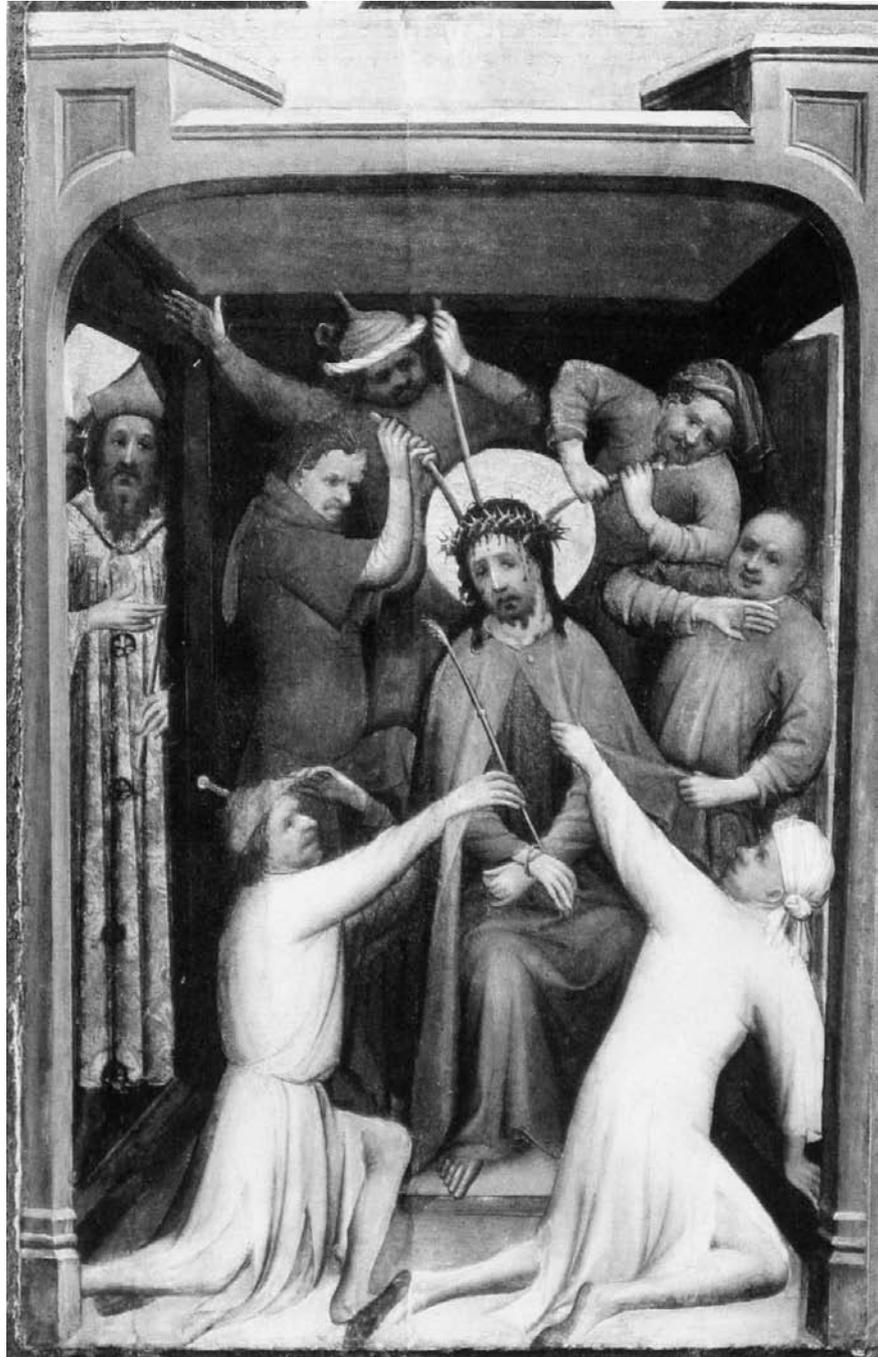


Abbildung 17: Passionsaltar, Meister von St. Laurenz, Dornenkrönung, 1430/1440, Wallraf-Richartz-Museum, Köln. Abbildung nach ZEHNDER, Altkölner Malerei, 1990, S. 501, Abb. 300



Abbildung 18: Sterzinger Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Sterzinger Altares, Kreuztragung, 1456–1458. Multscher Museum, Sterzing, Abbildung nach SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, Abb. 56



Abbildung 19: ms. 78 C4 folio 214, Werkstatt Boucicaut Meister, Kreuztragung, 1. Viertel 15. Jhd. Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Berlin, Abbildung nach MEISS, Buchmalerei, 1968, Abb. 233



Abbildung 20: Wurzacher Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Wurzacher Altares, Kreuztragung, 1434, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin



Abbildung 21: Wandmalerei St. Ulrich Elmenau, Kreuztragung, 1440/50, Kapelle St. Ulrich Elmenau Abbildung nach MICHLER, Wandmalerei, 1992, Abb. 274



Abbildung 22: Passionsseite Heisterbacher Altar, Meister des Heisterbacher Altars, Kreuztragung, um 1450, Alte Pinakothek München, Abbildung nach BUDDE, Kölner Maler, 1986, Abb. S. 232



Abbildung 23: Darmstädter Passion, Meister der Darmstädter Passion, Kreuztragung, um 1450, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Abbildung nach AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister der Darmstädter Passion, 2000, Abb. Tafel I

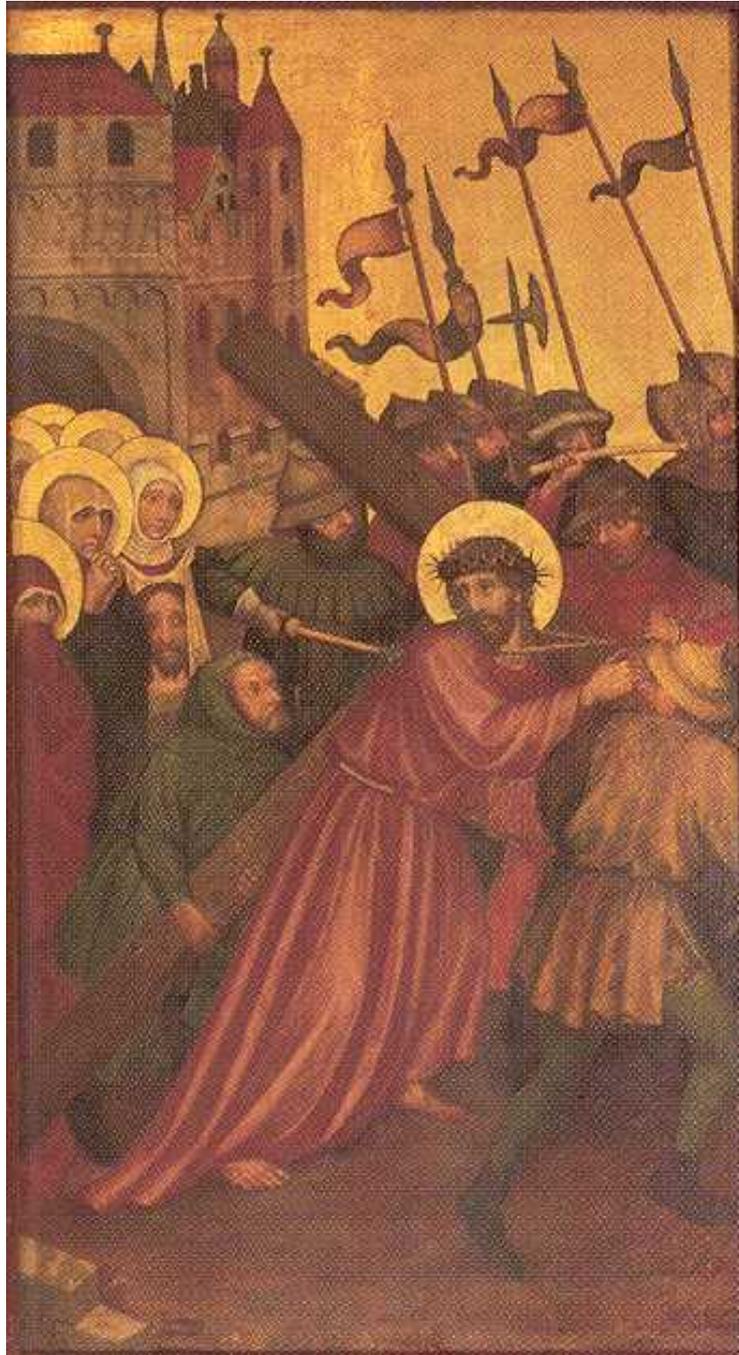


Abbildung 24: Teile eines Triptychons, Bamberger Meister, Kreuztragung, 1429, Bayrisches Nationalmuseum München. Abb. nach STRIEDER, Tafelmalerei in Nürnberg, 1993, Abb. 28

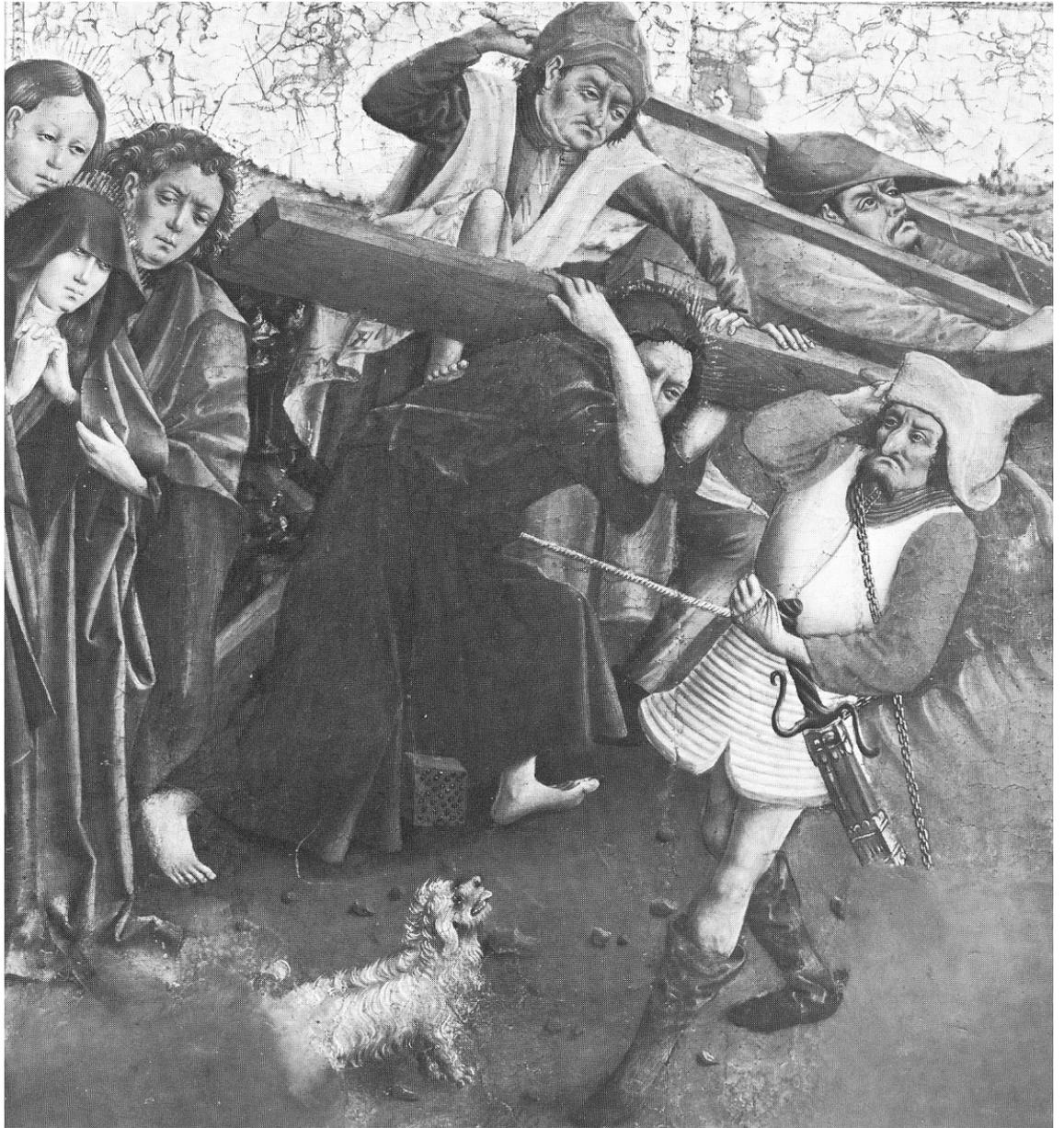


Abbildung 25: Langenhorster Altar, Johann Koerbecke, Kreuztragung, um 1445, Westfälisches Landesmuseum, Münster. Abbildung nach PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990, Abb. S. 147



Abbildung 26: Sterzinger Altar Feiertagsseite Marienleben, Meister des Sterzinger Altares, Verkündigung, 1456-1458. Multscher Museum, Sterzing, Abbildung nach SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, Abb. 43



Abbildung 27: Altartafel, Außenseite, Johann Koerbecke, Verkündigung, um 1470, rheinischer Privatbesitz. Abbildung nach STANGE, DMG 8, 1954, Abb. 28



Abbildung 28: Zwei Altartafeln, Westfälisch?, Verkündigung, 1450–1460, Hauskapelle des Oblatenklosters St. Rochus, Bingen am Rhein. Abbildung nach JAKOBY, Verkündigung, 1987, Abb. 12



Abbildung 29: Columba Altar, Linker Flügel, Rogier van der Weyden, Verkündigung um 1455, Alte Pinakothek, München. Abbildung nach PÄCHT, Altniederländische Malerei, 1994, Frontispiz

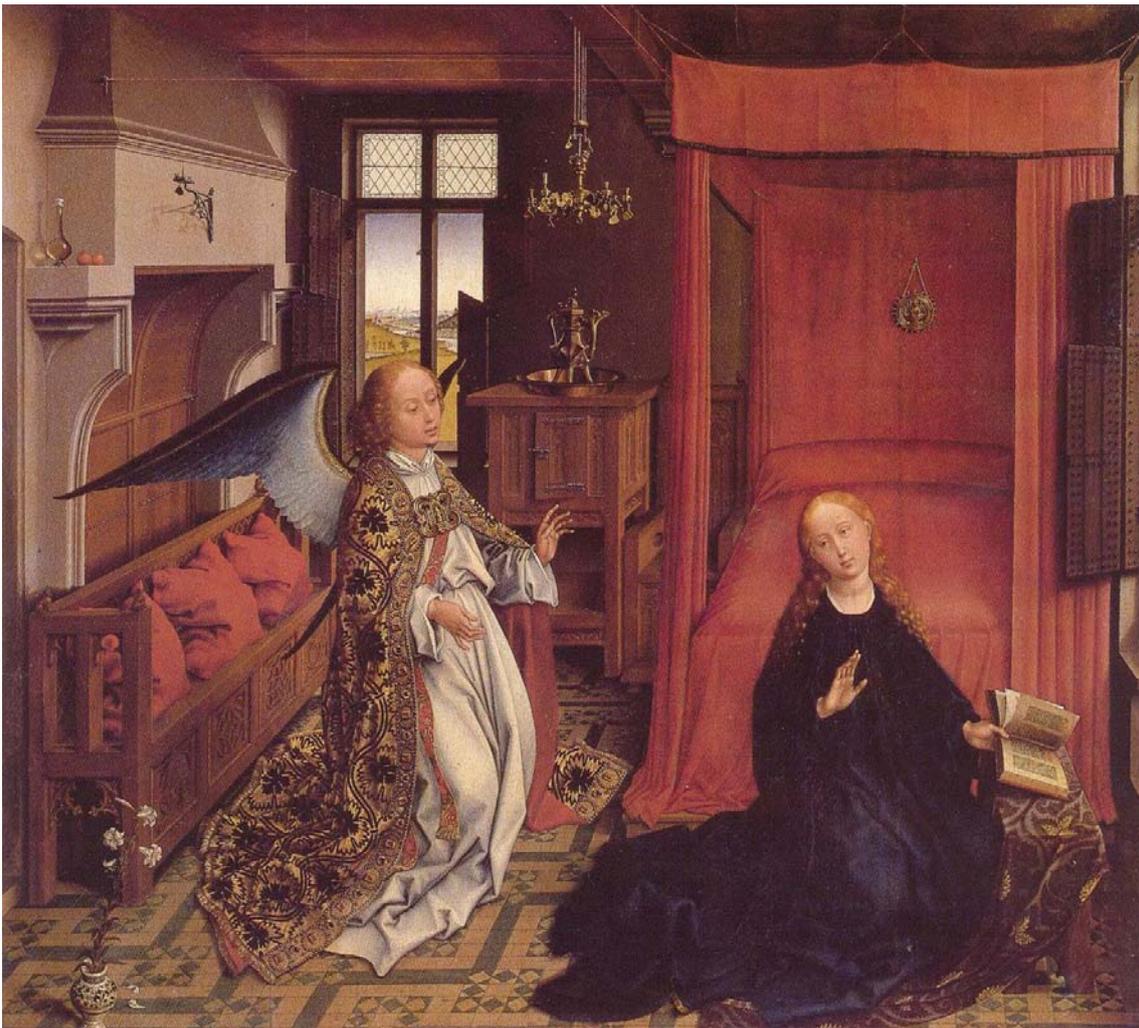


Abbildung 30: Triptychon, Mitteltafel, Rogier van der Weyden, Verkündigung um 1435, Louvre, Paris. Abbildung nach PÄCHT, Altniederländische Malerei, 1994, Abb. I



Abbildung 31: Kreuzigungsalter, linker Flügel, obere Hälfte, Dieric Bouts, Verkündigung, 1450–1455, Paul Getty Museum, Malibu. Abbildung nach BELTING, Erfindung des Gemäldes, 1994, Abb. 142



Abbildung 32: Marienleben-Altar, Dieric Bouts, Verkündigung und Heimsuchung, Madrid Prado.
Abbildung nach PÄCHT, Altniederländische Malerei, 1994, Abb. 88



Abbildung 33: Kupferstich, Meister E. S., Verkündigung, um 1450–1460, Staatliche Graphische Sammlung, München. Abbildung nach AUSSTELLUNGSKATALOG, Spätmittelalter am Oberrhein, 2002, Abb. 49



Abbildung 34: Altartafel, Jan van Eyck, Verkündigung, 1428–1434, National Gallery of Art, Washington. Abbildung nach PÄCHT, Van Eyck, 1989, Abb. 97, S. 167



Abbildung 35: Sterzinger Altar Feiertagsseite Marienleben, Meister des Sterzinger Altares, Geburt, 1456–1458. Multscher Museum, Sterzing, Abbildung nach SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, Abb. 47



Abbildung 36: Sterzinger Altar Feiertagsseite Marienleben, Meister des Sterzinger Altares, Epiphany, 1456-1458. Multscher Museum, Sterzing, Abbildung nach SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, Abb. 48



Abbildung 37: Wurzer Altar Feiertagsseite Marienszenen, Meister des Wurzer Altars, Geburt, 1434, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin



Abbildung 38: Orber Altar, linker Flügel Innenseite, Meister der Darmstädter Passion, Epiphanie, nicht vor 1460, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin - Gemäldegalerie. Abbildung nach AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister der Darmstädter Passion, 2000, S. 128, Tafel VI



Abbildung 39: Altartafel, Stefan Lochner, Anbetung des Kindes durch Maria, 1445, Alte Pinakothek, München. Abbildung Alte Pinakothek, München



Abbildung 40: Flügelaltar, Linker Flügel, Westfälische Werkstatt in Köln, Geburt Christi, frühes 15. Jahrhundert, Pfarrkirche, Kirchsahr. Abbildung nach COO, Josefs Hosen, 1965, Abb. 28



Abbildung 41: Altartafel, Jaques Daret, Epiphanie 1434, Staatliche Museen zu Berlin - Gemäldegalerie. Abbildung nach PÄCHT, Van Eyck, 1989, S. 18, Abb. 2



Abbildung 42: Altartafel, Jaques Daret, Geburt 1434, Staatliche Museen zu Berlin - Gemäldegalerie. Abbildung nach AUSSTELLUNGSKATALOG, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, 2008/2009, S. 247, Nr. 13

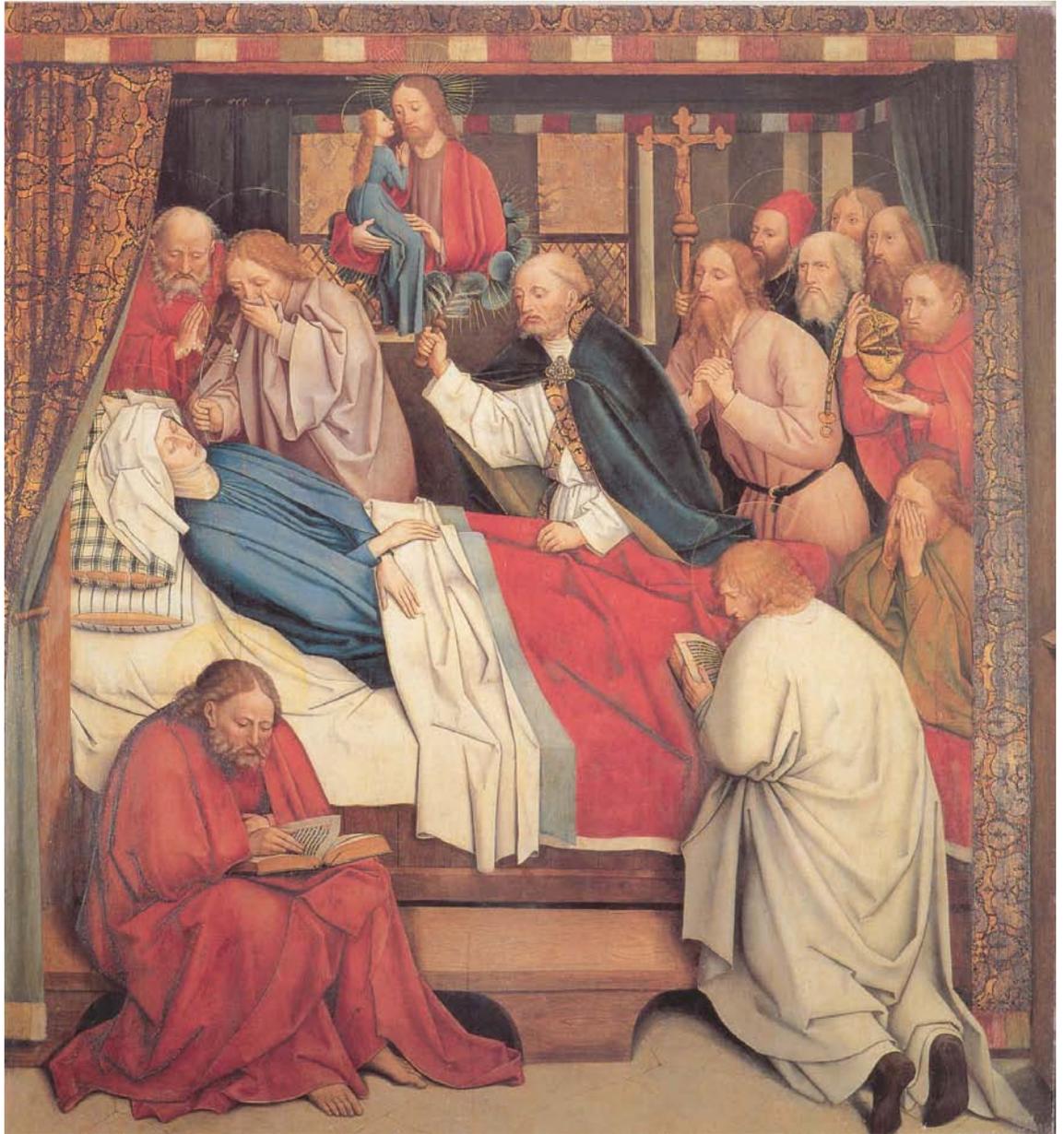


Abbildung 43: Sterzinger Altar Feiertagsseite Marienleben, Meister des Sterzinger Altares, Mari-entod, 1456-1459. Multscher Museum, Sterzing, Abbildung nach SÖDING, Sterzinger Altar, 1989, Abb. 53



Abbildung 44: Innenseite eines Altarflügels v. Kloster Heiligkreuztal, Meister des Sterzinger Altars zugeschr., Tod Mariae, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Abbildung Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.



Abbildung 45: Flügelaltar, Mitteltafel, Konrad von Soest, Tod Mariae, 1420, Hauptaltar Marienkirche, Dortmund. Abbildung nach CORLEY, Conrad von Soest, 1996, Abb. 85



Abbildung 46: Blankenberch-Altar, Meister des Fröndenberger Altars , Tod Mariae, zwischen 1422 und 1430, Westfälisches Landesmuseum, Münster. Abbildung nach PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990, S. 57



Abbildung 47: Wurzacher Altar Feiertagsseite Marienszenen, Meister des Wurzacher Altares, Tod Mariae, 1434, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin



Abbildung 48: Passionsaltar, Meister des Bamberger Altares, Gesamtansicht, 1429, Bayrisches Nationalmuseum, München. Digitale Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung, private Kommunikation, Bayrisches Nationalmuseum

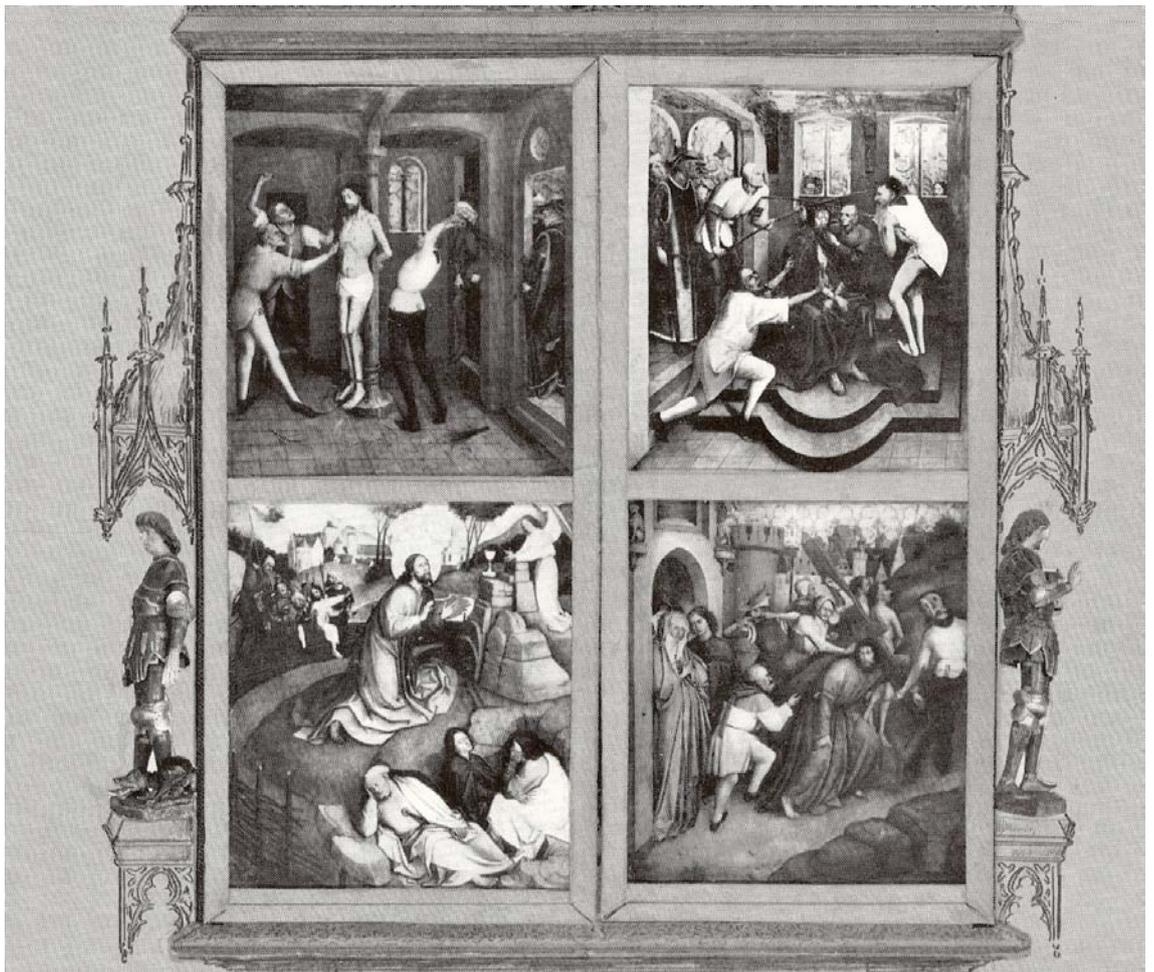


Abbildung 49: Sterzinger Altar geschlossen Werktagsseite, Meister des Sterzinger Altars, Rekonstruktion nach Tripps. Abbildung nach TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, Abb. 208



Abbildung 50: Wurzacher Altar geschlossen Werktagsseite, Meister des Wurzacher Altars, Berlin Staatliche Museen. Abbildung nach TRIPPS, Schaffenszeit, 1969, Abb. 167

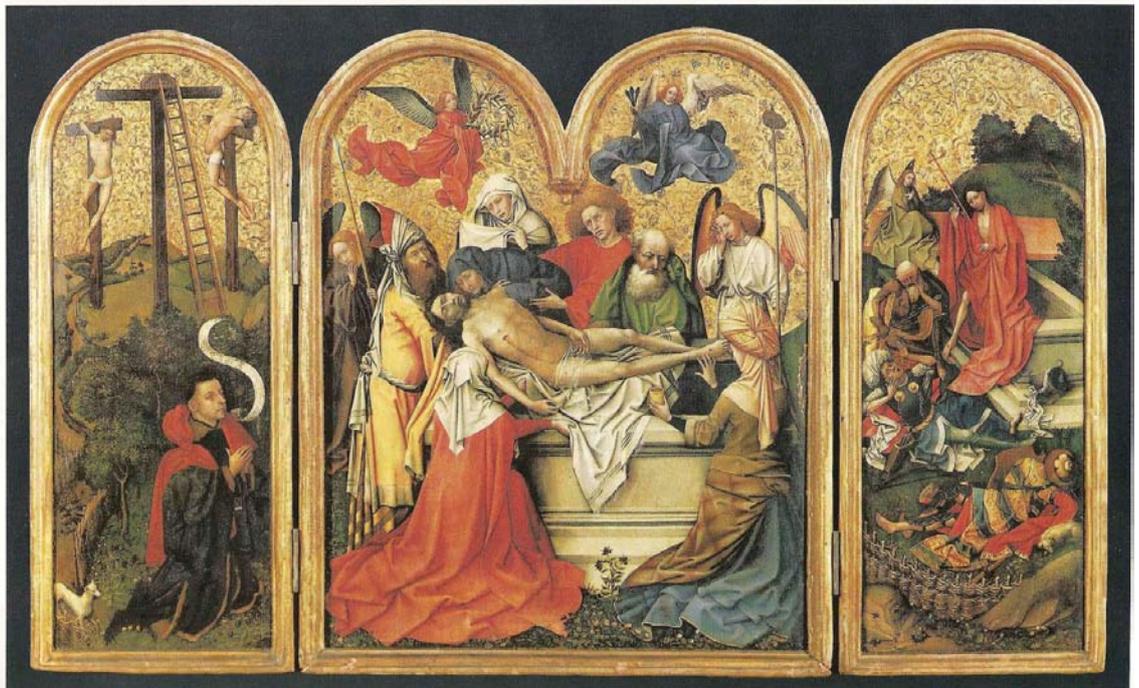


Abbildung 51: Seilern Triptychon, Meister von Flémalle/Robert Campin, Schächerfragment, London Courtauld Institute Galleries. Abbildung nach PÄCHT, Van Eyck, 1989, Farbabb. 2



Abbildung 52: Altartafel, Meister von Flémalle/Robert Campin, Schächerfragment, Frankfurt Städtisches Kunstinstitut. Abbildung nach THÜRLEMANN, Robert Campin, 2002, Abb. 133

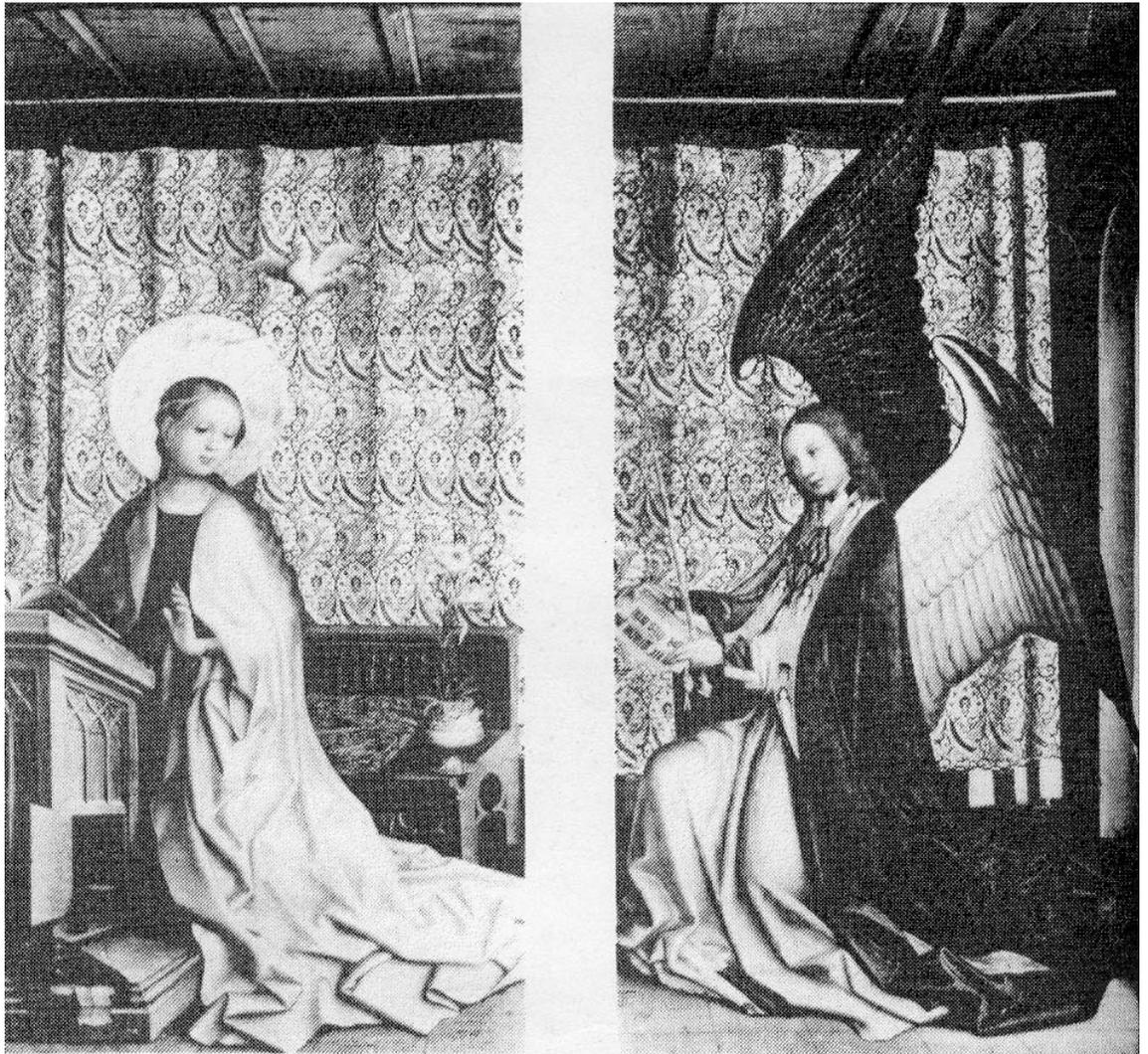


Abbildung 53: Altar der Stadtpatrone, Außenseite, Stefan Lochner, Verkündigung, um 1445, Altarbild, Kölner Dom. Abbildung nach JAKOBY, Verkündigung, 1987, Abb. 1



Abbildung 54: Flügelaltar Innenseite, Meister der Darmstädter Passion, Rekonstruktion. Abbildung nach AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister der Darmstädter Passion, 2000, Abb. 31



Abbildung 55: Altartafel, Meister von Flémalle/Robert Campin, Geburt Christi, Dijon Musée des Beaux Art. Abbildung nach PÄCHT, Van Eyck, 1989, Farbab. 4



Abbildung 56: Portinari-Altar Gesamtansicht, Hugo van der Goes, Florenz Uffizien. Abbildung nach PÄCHT, Altniederländische Malerei, 1994, Abb. 132



Abbildung 57: Mérodealtar, Meister von Flémalle/Robert Campin, New York Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection. Abbildung nach PÄCHT, Van Eyck, 1989, Farbab. 3

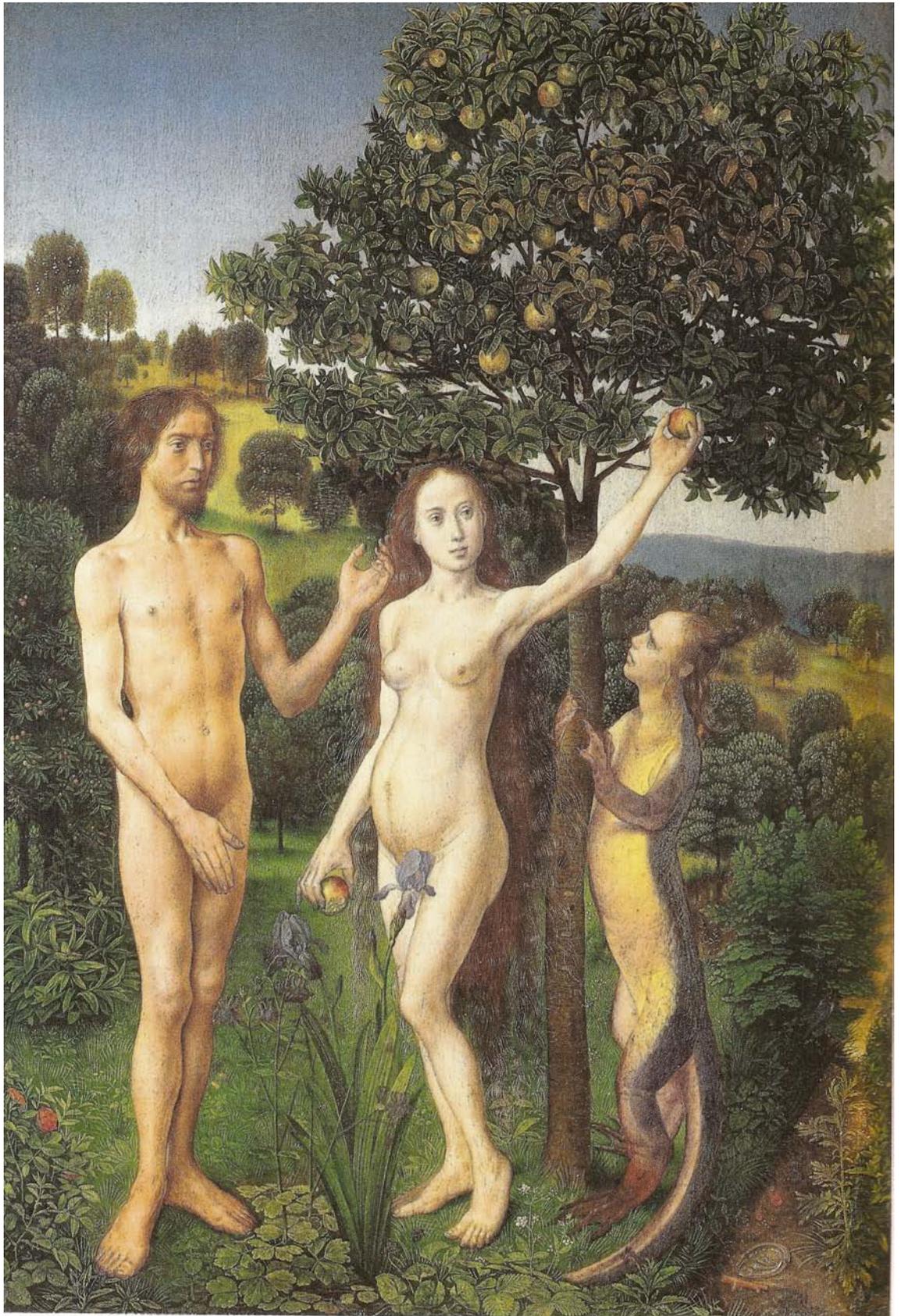


Abbildung 58: Diptychon Linker Flügel, Hugo van der Goes, Sündenfall, Wien Kunsthistorisches Museum. Abbildung nach PÄCHT, *Altniederländische Malerei*, 1994, Farbabb. 16

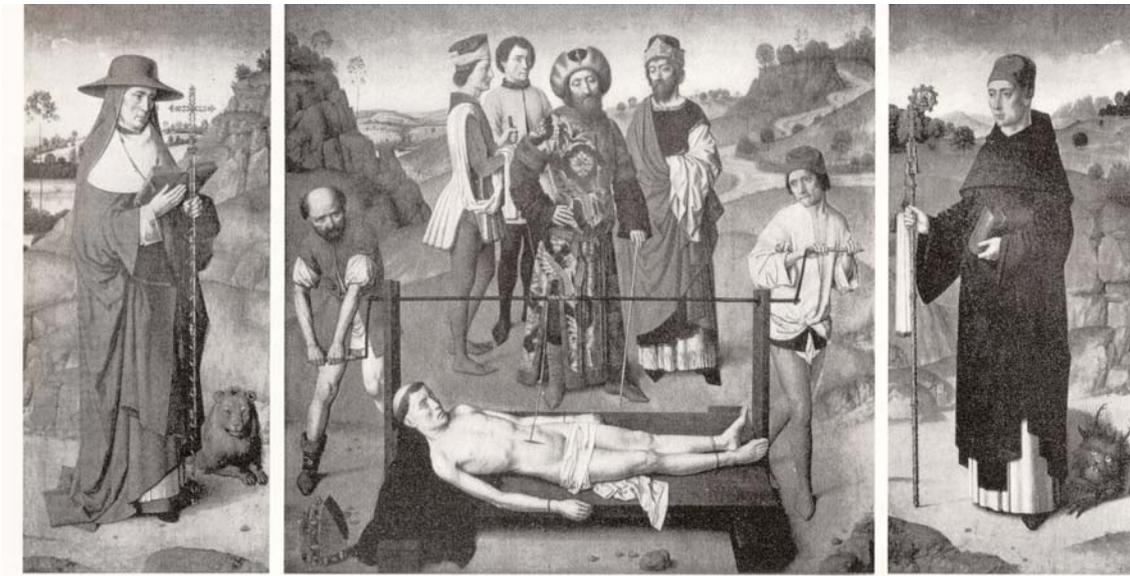


Abbildung 59: Erasmus-Altar, Dieric Bouts, Löwen St. Peter. Abbildung nach PÄCHT, Altniederländische Malerei, 1994, Abb. 82

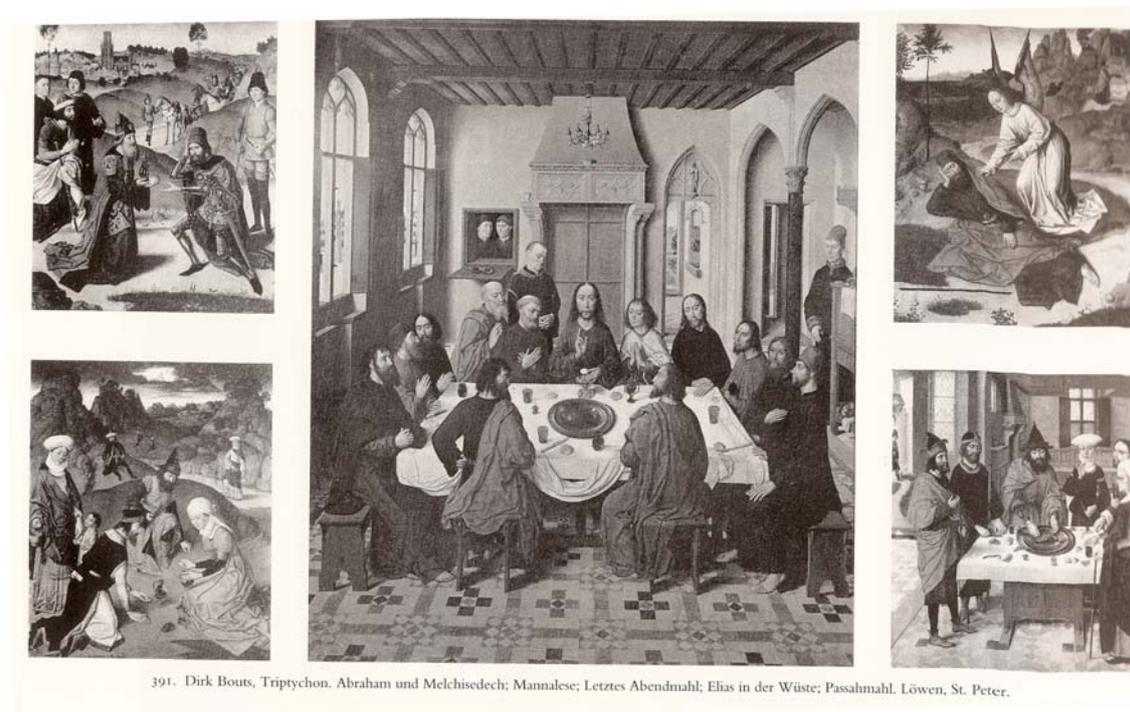


Abbildung 60: Abendmahls-Altar Löwen geschlossen, Dieric Bouts, St. Peter Löwen. Abbildung nach PANOFSKY, Die altniederländische Malerei, 2001, Abb.391

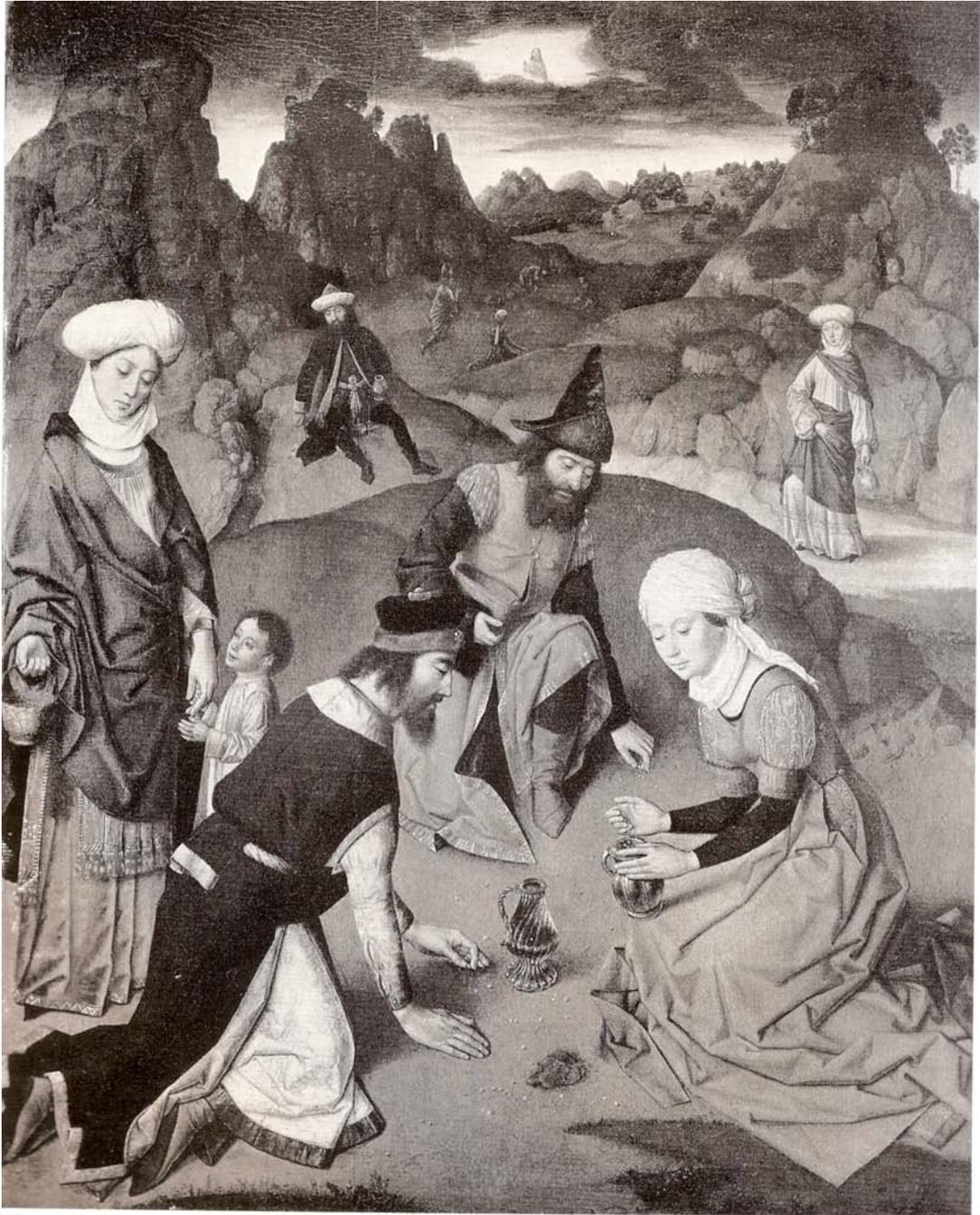


Abbildung 61: Abendmahls-Altar Löwen, Dieric Bouts, Mannaalse, St. Peter Löwen. Abbildung nach PANOFKY, Die altniederländische Malerei, 2001, Abb. 393

100 *DIERIC BOUTS*



Abbildung 62: Abendmahls-Altar Löwen, Dieric Bouts, Freiraumbild, St. Peter Löwen. Abbildung nach PÄCHT, Altniederländische Malerei, 1994, Abb. 85



Abbildung 63: Marienleben-Altar, Dieric Bouts, Geburt Christi und Anbetung der Könige, Madrid Prado. Abbildung nach PÄCHT, Altniederländische Malerei, 1994, Abb. 88



Abbildung 64: Heilspiegelaltar, Konrad Witz, Synagoge, Basel Kunstmuseum. Abbildung nach PÄCHT, Methodisches, 1977, S. 109

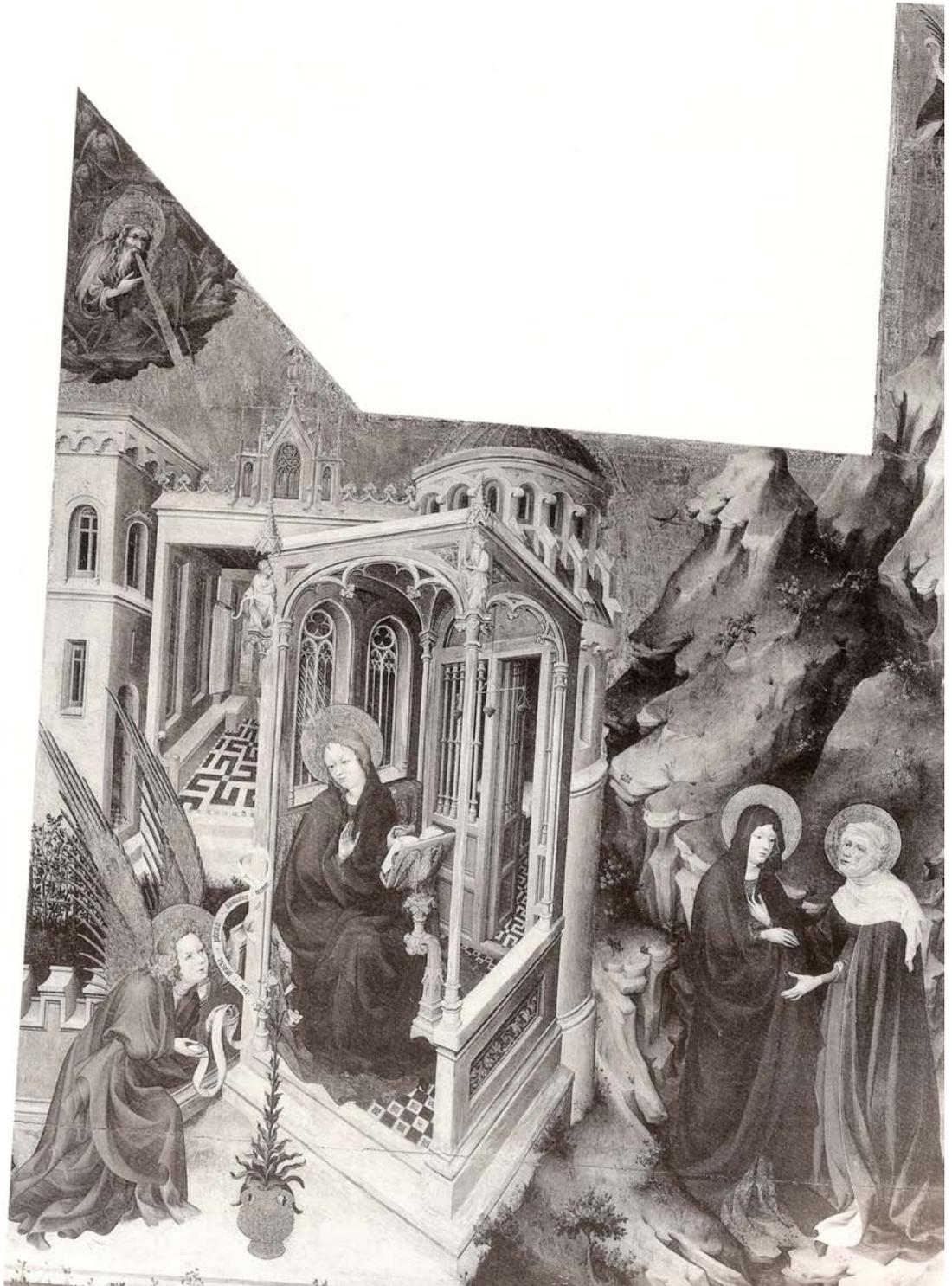


Abbildung 65: Altartafel, Melchior Broederlam, Verkündigung und Heimsuchung, Dijon Musée des Beaux-Arts. Abbildung nach PANOFSKY, *Die altniederländische Malerei*, 2001, Abb. 102

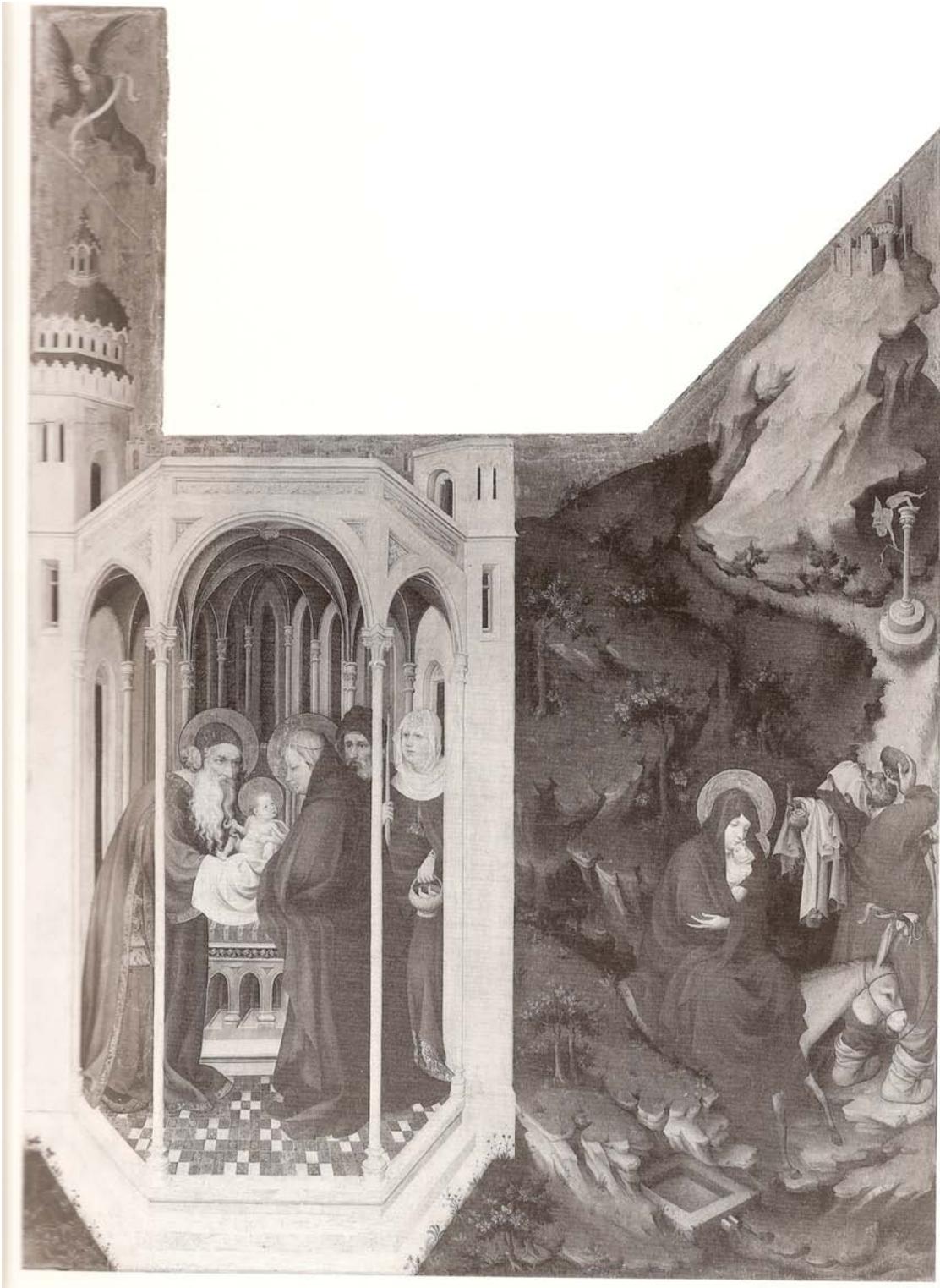


Abbildung 66: Altartafel, Melchior Broederlam, Darbringung im Tempel und Flucht nach Ägypten, Dijon Musée des Beaux-Arts. Abbildung nach PANOFKY, Die altniederländische Malerei, 2001, Abb. 103



Abbildung 67: Unterzeichnung Sterzinger Altar Ölberg und Wurzacher Altar Anbetung der Könige, Detail . Abbildung nach AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997, S. 215, Abb. 6 und 7



Abbildung 68: Marienfelder Altar Außenseite, Johann Koerbecke, Auferstehung, Avignon Musée Cavet. Abbildung nach PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990, S. 171



Abbildung 69: Marienfelder Altar Außenseite rechter Flügel untern, Johann Koerbeck, Ver-spottung, Münster Westfälischen Landesmuseum. Abbildung nach PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990, S. 163

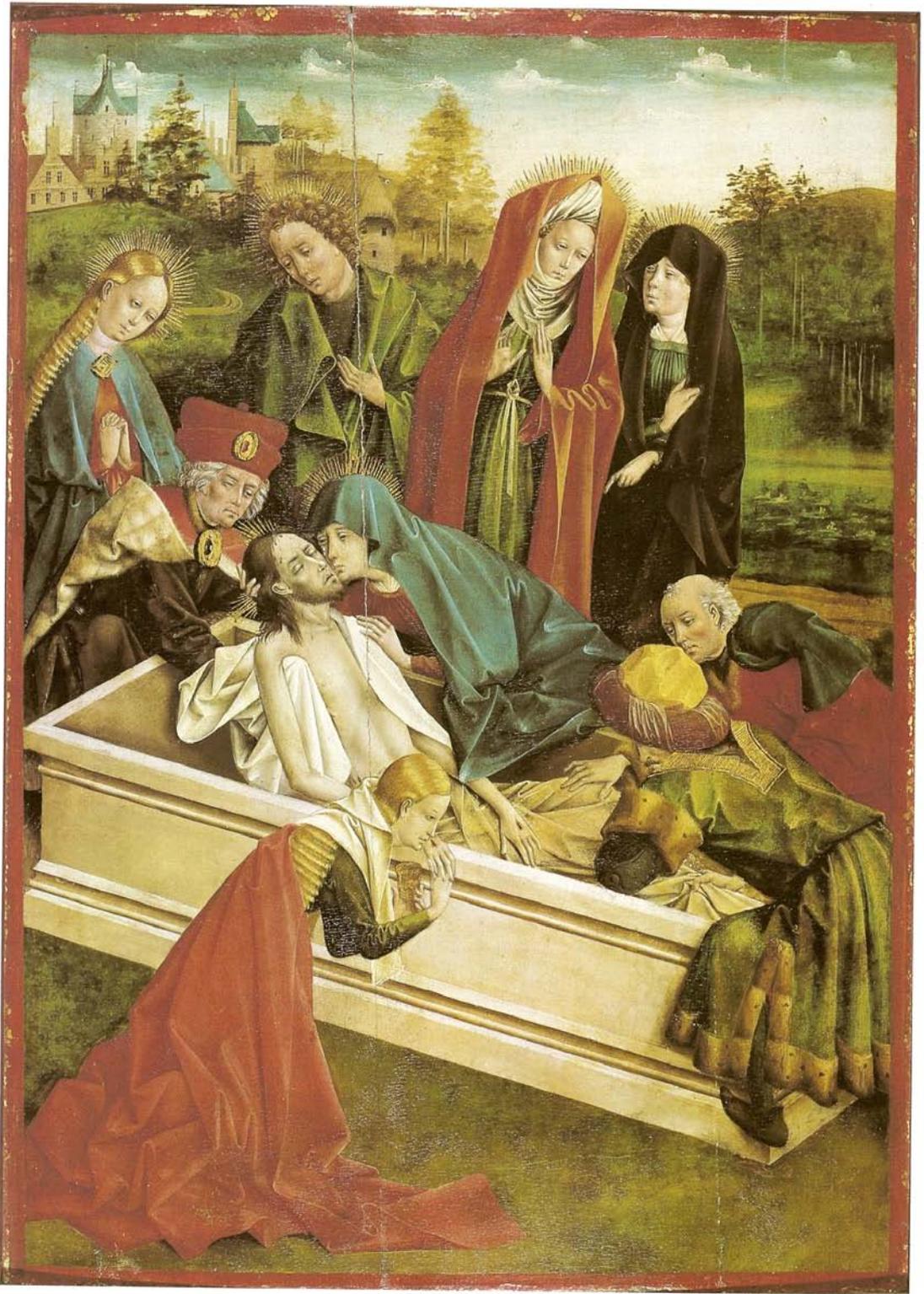


Abbildung 70: Langenhorster Altar Außenseite, Johann Koerbecke, Grablegung, Münster Westfälischen Landesmuseum. Abbildung nach PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990, S. 165



Abbildung 71: Langenhorster Altar Außenseite, Meister von Schöppingen, Grablegung, Münster Westfälischen Landesmuseum. Abbildung nach PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990, S. 150

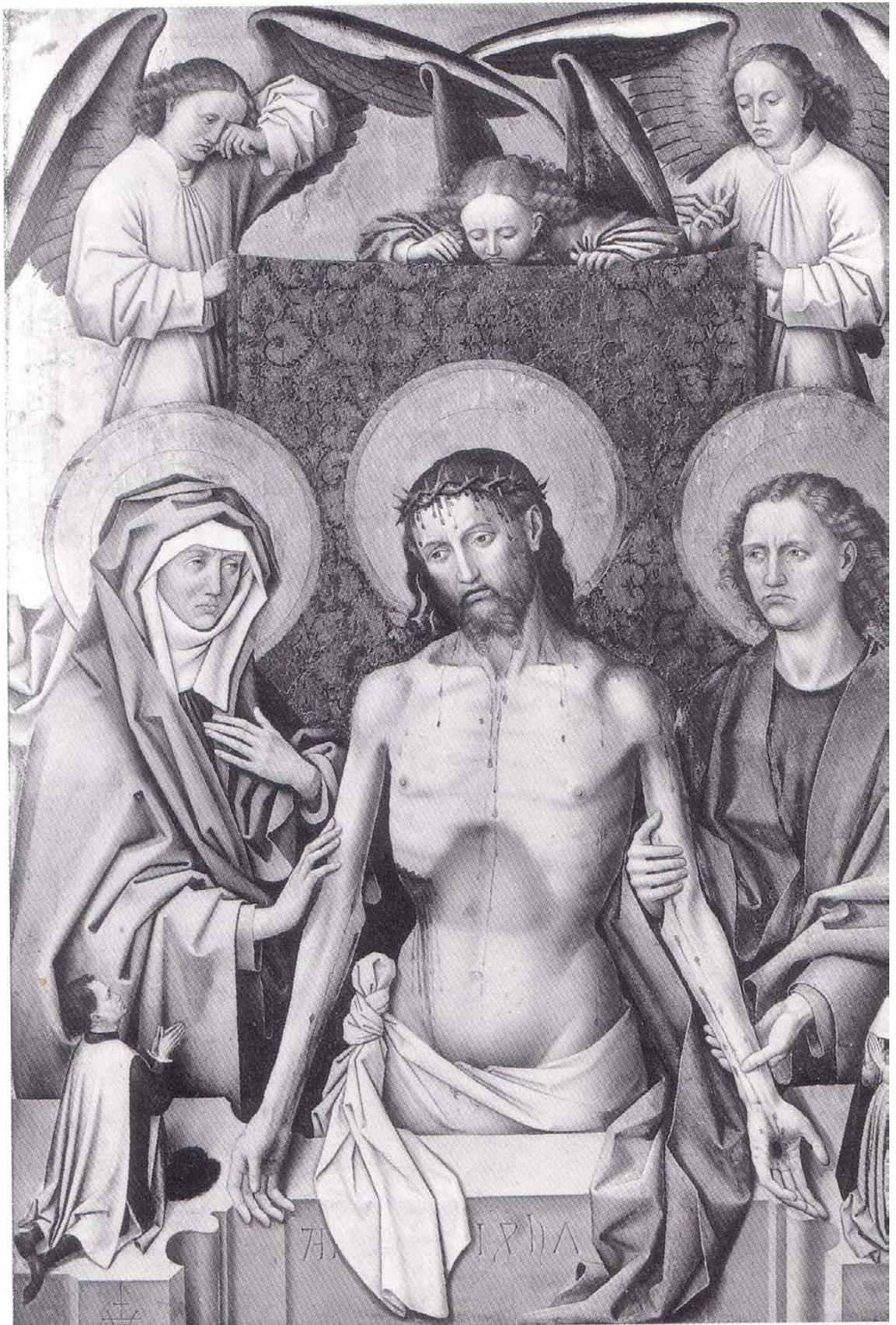


Abbildung 72: Erbärmdebild, Meister der Sterzinger Flügelbilder, München, Bayrisches Nationalmuseum. Abbildung nach SÖDING, Multschers Sterzinger Altar, 1991, Abb. 18



Abbildung 73: Weltgericht, Fragment der Rückwand des Sterzinger Altars (Rückseite), Sterzing, Multscher-Museum. Abbildung nach SÖDING, Multschers Sterzinger Altar, 1991, Abb. 9



Abbildung 74: Heimsuchung, Meister der Sterzinger Flügelbilder (Werkstatt), Sterzing, Multscher-Museum. Abbildung nach SÖDING, Multschers Sterzinger Altar, 1991, Abb. 64



Abbildung 75: Flucht nach Ägypten, Meister der Sterzinger Flügelbilder (Werkstatt), Sterzing, Multscher-Museum. Abbildung nach SÖDING, Multschers Sterzinger Altar, 1991, Abb. 65



Abbildung 76: Grablegung, Meister der Sterzinger Flügelbilder?, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart. Private Kommunikation, Staatsgalerie Stuttgart



Abbildung 77: Reiterzug der heiligen drei Könige, Meister der Sterzinger Flügelbilder?, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart. Private Kommunikation, Staatsgalerie Stuttgart

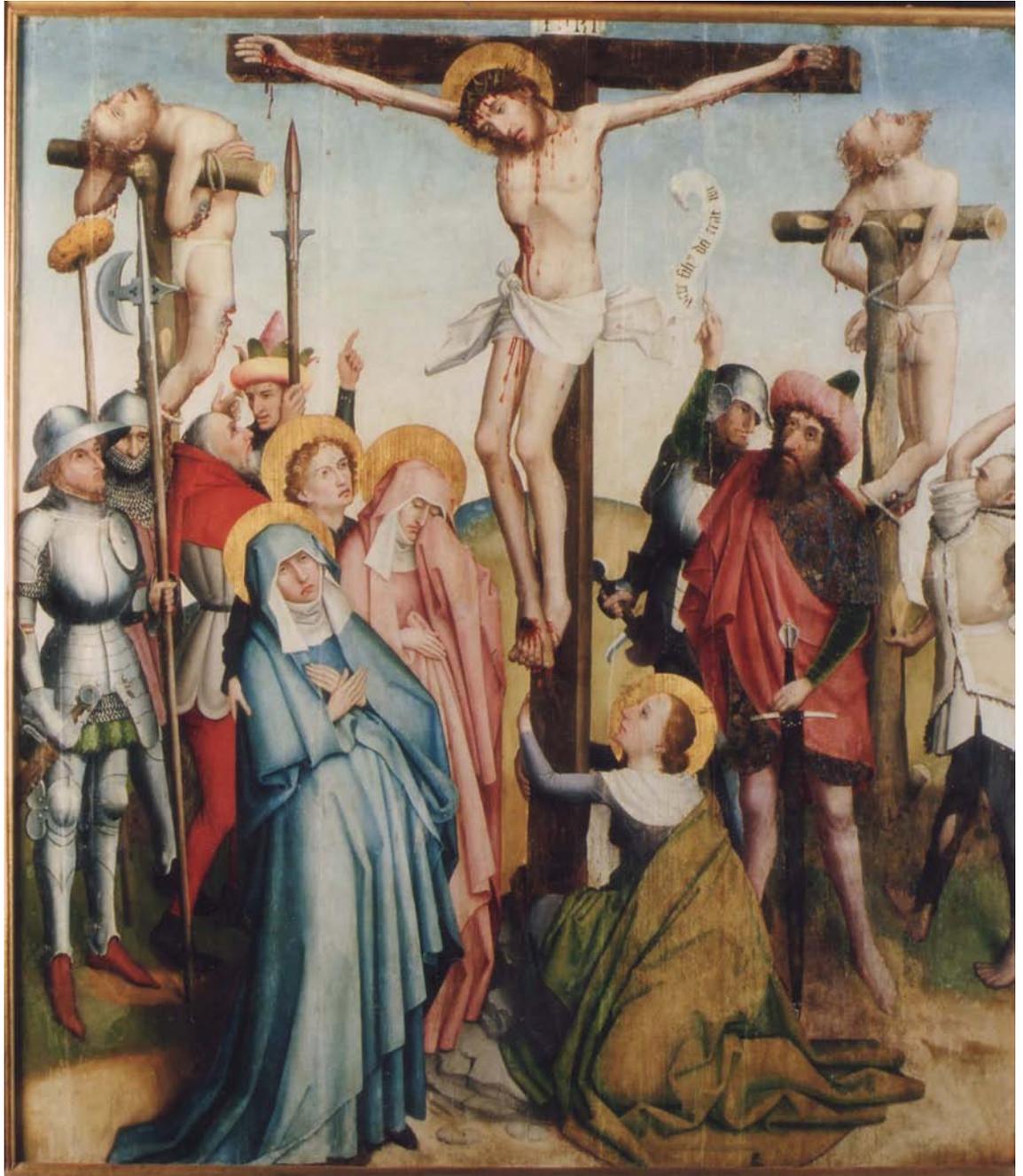


Abbildung 78: Innenseite eines Altarflügels v. Kloster Heiligkreuztal, Meister des Sterzinger Altars zugeschr., Kreuzigung, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Abbildung Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.



Abbildung 79: Die Heiligen Dorothea, Johannes der Evangelist, Margareta, Linker Flügel (Innen-
seite), Altar aus Allmenndingen, Staatsgalerie Stuttgart.



Abbildung 80: Die Heiligen Markus, Lukas, Paulus, Linker Flügel (Innenseite). Altar aus Allmenn-

Anhang B

Literaturverzeichnis

- AUSSTELLUNGSKATALOG, Gotik in Österreich, 1967 =
AUSSTELLUNGSKATALOG, Gotik in Österreich, Krems an der Donau, 1967
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister Francke und die Kunst um 1400, 1969 =
AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister Francke und die Kunst um 1400, Hamburg, 1969
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Lochner, 1974 =
AUSSTELLUNGSKATALOG, Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430, Köln 1974.
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Der Herzog und sein Taler, 1986 =
AUSSTELLUNGSKATALOG, Der Herzog und sein Taler. Erzherzog Sigmund der Münzreiche Politik - Münzwesen - Kunst, Burg Hasegg - Hall in Tirol, Innsbruck 1986
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Regensburger Buchmalerei, 1987 =
AUSSTELLUNGSKATALOG, Regensburger Buchmalerei. Von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters, München, 1987
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister E. S., 1987 =
AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister E. S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik, München, 1987
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Holländische Buchmalerei, 1990 =
AUSSTELLUNGSKATALOG, Die goldene Zeit der holländischen Buchmalerei, Utrecht 1990.
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Christus und Maria, 1992 =
AUSSTELLUNGSKATALOG, Christus und Maria, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 1992.
Verf.: Ines Dresel, Diemar Lüdke, Horst Vey
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Multscher, Meister der Spätgotik, 1993 =
TRIPPS, MANFRED, Hans Multscher, Meister der Spätgotik. Sein Werk, Seine Schule, Seine Zeit, Ausstellungskatalog, Leutkirch im Allgäu 1993
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Multscher, Meister der Spätgotik, 1993 =
AUSSTELLUNGSKATALOG, Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, Ausstellungskatalog, Würthtembergisches Landesmuseum Stuttgart 1993

- AUSSTELLUNGSKATALOG Karlsruher Passion, 1996 =
 AUSSTELLUNGSKATALOG, D. Luedke, Die überlieferten Werke des Meisters der Karlsruher Passion, in: Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk der Straßburger Malerei, Karlsruhe 1996
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, 1997 =
 AUSSTELLUNGSKATALOG, Hans Multscher, Bildhauer der Spätgotik in Ulm, Ulm 1997
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Michael Pacher, 1998 =
 AUSSTELLUNGSKATALOG, Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der Europäischen Spätgotik, Neustift 1998
- SYMPOSIONBAND, Michael Pacher, 1998 =
 SYMPOSIONBAND, Michael Pacher und sein Kreis. Ein Tiroler Künstler der Europäischen Spätgotik, Bruneck 1998
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Der Wiener Neustädter Altar und der „Friedrichs-Meister“, 1999 =
- BEDEUTENDE KUNSTWERKE, gefährdet-konserviert-präsentiert. Sonderausstellung Österreichische Galerie Belvedere 16. November 1999 bis 9. April 2000, Wien 1999
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Circa 1500, 2000 =
 AUSSTELLUNGSKATALOG, Circa 1500. Landesausstellung 2000, Lienz–Brixen–Besenello 2000
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Spätmittelalter am Oberrhein, 2002 =
 AUSSTELLUNGSKATALOG, Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450–1525, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 2002
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Meister der Darmstädter Passion, 2000 =
 AUSSTELLUNGSKATALOG, Maler des Lichts. Der Meister der Darmstädter Passion. Zur Restaurierung der Berliner Altarflügel. Reihe: Bilder im Blickpunkt, Berlin 2000
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien, 2004 =
 BEDEUTENDE KUNSTWERKE, gefährdet-konserviert-präsentiert (19). Der Wiener Neustädter Altar in St. Stephan in Wien. Erforschung und Restaurierung 1985 bis 2004 Sonderausstellung Österreichische Galerie Belvedere 31. März bis 9. Mai 2004, Wien 2004
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Das Geheimnis des Jan van Eyck, 2005 =
 AUSSTELLUNGSKATALOG, Das Geheimnis des Jan van Eyck. Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden, Residenzschloss Dresden, Ausstellungsräume des Kupferstich-Kabinetts 2005
- AUSSTELLUNGSKATALOG, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, 2008/2009 =
 AUSSTELLUNGSKATALOG, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Städel Museum, Frankfurt am Main 21.11.2008 bis 22.2.2009 und Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Kulturforum Potsdamer Platz 20.3.2009 bis 21.6.2009
- GRAZER JAHRBUCH BÜTTNER, Tafelmalerei, 1990 =
 BÜTTNER, FRANK OLAF, Zu Bildform, Stilmitteln und Ikonographie der Tafelmalerei um 1400, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Internationale Gotik in Mitteleuropa, Graz, 24 (1990), S. 62–87

- GRAZER JAHRBUCH KERY, Anbetung, 1990 =
 KERY, BERT-ALAN, Über die Veränderung der ikonographischen Typen der Geburt Christi in der Österreichischen Buchmalerei der Internationalen Gotik, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 24, (1990), S. 103–113
- GRAZER JAHRBUCH PÄCHT, Kunstsprache, 1990 =
 PÄCHT, OTTO, Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, 24, (1990), S. 52–65
- GRAZER JAHRBUCH SCHMIDT, Kunst um 1400, 1990 =
 SCHMIDT, GERHARD, Kunst um 1400. Forschungsstand und Forschungsperspektiven, in: Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Internationale Gotik in Mitteleuropa, Graz, 24 (1990), S. 34–49
- ADLER, Exkursionsflora Österreich, 1994 =
 ADLER, W., OSWALD, K., FISCHER, R., Exkursionsflora von Österreich, Stuttgart–Wien 1994
- SAMMLUNGSKATALOG, Alte Meister Staatsgalerie Stuttgart, 1992 =
 SAMMLUNGSKATALOG STAATSGALERIE STUTTGART, Alte Meister. Rettich Edeltraud, Altdeutsche Gemälde, Klapproth Rüdiger, Niederländische Gemälde, Ewald Gerhard, Italienische Gemälde. Stuttgart, 1992
- ALTHOFF, Zeichen-Rituale-Werte, 2004 =
 ALTHOFF, GERD, Zeichen- Rituale - Werte. Internationales Kolloquium des Sonderforschungsbereichs 496 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, in: Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, hrsg. von Gerd Althoff unter Mitarbeit von Christiane Witthöft, Band 3, Münster 2004 (Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496)
- ARIÈS, Tod, 1984 =
 ARIÈS, PHILIPPE, Bilder zur Geschichte des Todes, Paris 1983, München 1984 (Originalausgabe Paris 1983)
- BACHMANN, Theatertext, 1986 =
 BACHMANN, UELI, Theatertext im Bühnenraum, Zürich–Schwäbisch Hall 1986
- BADA, Vigil Raber, 1996 =
 BADAA, FIAMMETTA, Le commedie di Vigil Raber. Dal Tardogotico alla rivoluzione contadina del 1525, Bozen 1996
- BASLER KUNSTBLÄTTER, Konrad Witz, 1938 =
 BASLER KUNSTBLÄTTER, Konrad Witz. Basler Kunstblätter, Bd. 1, Basel 1938
- BEHLING, Pflanzen, 1957 =
 BEHLING, LOTTLISA, Jörg Keller, Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei, Weimar 1957
- BELTING, Erfindung des Gemäldes, 1994 =
 BELTING, HANS, CHRISTIANE, KRUSE, Die Erfindung des Gemäldes, München 1994
- BERGMANN, Jörg Keller, 1994 =

- BERGMANN, UTE, Jörg Keller, ein Luzerner Bildhauer der Spätgotik, Werk und Stilanalyse, phil. Diss. Luzern 1994
- BÖCKER, St. Briccius-Kirche, 1998 =
BÖCKER, WOLFGANG, St. Briccius-Kirche, Schöppingen, Kirchenführer, Schöppingen 1998
- BORCHERDT, Theater, 1935 =
BORCHERDT, HANS HEINRICH, Das europäische Theater im Mittelalter und in der Renaissance, Leipzig 1935
- BOSSERT, Hochaltar, 1914 =
BOSSERT, HEINZ THEODOR, Der ehemalige Hochaltar in Unserer Lieben Frauen Pfarrkirche zu Sterzing in Tirol, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, 3. Folge, Heft 58 (1914), S. 1–132
- BRINKMANN UND KEMPERDICK, Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500, 2002 =
DEUTSCHE GEMÄLDE IM STÄDEL 1300–1500, BODO BRINKMANN UND STEPHAN KEMPERDICK, hrsg. von Herbert Beck und Jochen Sander, Mainz am Rhein 2002
- BUDDE, Kölner Maler, 1986 =
BUDDE, RAINER, Köln und seine Maler 1300–1500, Köln 1986
- BÜTTNER, Imitatio Pietatis, 1976 =
BÜTTNER, FRANK OLAF, Imitatio Pietatis, Berlin 1976
- COO, Josefs Hosen, 1965 =
COO DE, JOSEF, In Josephs Hosen Jhesus ghewonden wert. Ein Weihnachtsmotiv in Literatur und Kunst, in: Aachener Kunstblätter, Heft 30 (1965), S. 144–184
- CORLEY, Conrad von Soest, 1996 =
CORLEY, BRIGITTE, Conrad von Soest. Painter among Merchant Princes, London 1996
- CORLEY, Painting and Patronage in Cologne, 2000 =
CORLEY, BRIGITTE, Painting and Patronage in Cologne 1300–1500. Turnhout, 2000
- CORPUS VITREARUM MEDII Aevi, Glasmalerei Schwaben, 1986 =
RÜDIGER, BECKSMANN, Corpus Vitrearum Medii Aevi. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Schwaben von 1350–1530 ohne Ulm. Deutschland, Bd. 1,2, Berlin 1986
- CORPUS VITREARUM MEDII Aevi, Glasmalerei Ulm, 1994 =
HARTMUT, SCHOLZ, Corpus Vitrearum Medii Aevi. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm. Deutschland, Bd. 1,3, Berlin 1994
- DECKER, Pacher geschichtliche Dimension von Gries und St. Wolfgang, 1977 =
DECKER, BERNHARD, Zur geschichtlichen Dimension in Michael Pachers Altären von Gries und St. Wolfgang, in: Städel-Jahrbuch NF 6 (1977), S. 293–318
- DEUHLER, Ars memorativa, 1987 =
DEUHLER, FLORENS, Ars memorativa und Inspirationsgefäße des Künstlers im Mittelalter. Bemerkungen zu Konrad Witz und Italien, in: Zeitschrift für Schweizer Archäologie und Kunstgeschichte, Zürich, Bd. 44 (1987), S. 83–88
- DIETRICH, Multscher-Retabel, 1992 =

- DIETRICH, IRMTRAUD, Hans Multscher, Plastische Malerei — Malerische Plastik; Zum Einfluß der Plastik auf die Malerei der Multscher-Retabel, phil. Diss., Bochum 1992
- DIETRICH, Wurzach, 1997 =
- DIETRICH, IRMTRAUD, Hans Multscher und die „Wurzacher Tafeln“ von 1437, in: Schwäbische Heimat, 48. Jg., Heft 2 (1997), S. 175–185
- DOBSCHÜTZ, Christusbilder, 1899 =
- DOBSCHÜTZ, ERNST VON, Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, Neue Folge, Bd. 3) 2 Hälften, Leipzig 1899.
- DÖRRER, Volksschauspiel, 1929 =
- DÖRRER, ANTON, Die Volksschauspiele in Tirol. Mittel und Beiträge zur Erforschung ihrer Vergangenheit und Gegenwart, in: Tiroler Heimat, Zeitschrift für Geschichte und Volkskunde Tirols, Innsbruck-Wien-München, N.F., Bd. 2, 1929, Heft 2/3
- DÖRRER, Volkskultur, 1965 =
- DÖRRER, ANTON, Sterzinger Bürger- und Spielkultur, in: Sterzinger Heimatbuch, Innsbruck 1965, S. 237–362 (Schlernschriften 232)
- DVORAK, Brüder van Eyck, 1925 =
- DVORAK, MAX, Das Rätsel der Kunst der Brüder Eyck, München 1925
- EBERLEIN, Vorhang, 1982 =
- EBERLEIN, JOHANN KONRAD, Apparatio regis - revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhanges in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters, Wiesbaden 1982
- EGG, Der Kunstraum Sterzing, 1965 =
- EGG, ERICH, Der Kunstraum Sterzing, in: Sterzinger Heimatbuch, Innsbruck 1965, S. 193–236 (Schlern-Schriften 232)
- FIENSCH, Form und Gegenstand, 1961 =
- FIENSCH, GÜNTHER, Form und Gegenstand. Studien zur niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts, in: Münstersche Forschungen 13, Köln 1961, S. 13–40
- FIENSCH, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965 =
- FIENSCH, GÜNTHER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern des 15. Jahrhunderts, in: Westfalen 13, (1965), S. 201–219
- FINK, Literatur und Sprache in Tirol, 1996 =
- FINK, MONIKA, Geistliche Spiele in Hall im 15. und 16. Jahrhundert, in: Literatur und Sprache in Tirol. Von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert, hrsg. von Michael Gebhard und Max Siller, Innsbruck 1996, S. 231–237 (Schlern-Schriften 301)
- FISCHER-LICHTE, Semiotik des Theaters, 1983 =
- FISCHER-LICHTE, ERIKA, Semiotik des Theaters. Eine Einführung, 3 Bände, Tübingen 1983
- FISCHER-LICHTE, Zeichensprache des Theaters, 1990 =
- FISCHER-LICHTE, ERIKA, Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung, in: Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung, hrsg. von Renate Möhrmann, Berlin 1990, S. 233–259

- FISCHNALER, Sterzing, 1884 =
 FISCHNALER, CONRAD, Beiträge zur Geschichte der Pfarre Sterzing und des Pfarrkirchenbaues, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, 3. Folge, Heft 28 (1884), S. 105–156
- FISCHNALER, Volksschauspiele, 1894 =
 FISCHNALER, CONRAD, Die Volksschauspiele zu Sterzing im XV. und XVI. Jahrhundert, in: Zeitschrift des Ferdinandeums für Tirol und Vorarlberg, 3. Folge, Heft 38 (1894), S. 353–382
- FISCHNALER, Sterzing, 1925 =
 FISCHNALER, CONRAD, Sterzing am Ausgang des Mittelalters, in: Festschrift zu Ehren E. von Ottenhals, Innsbruck 1925, S. 104 ff. (Schlern-Schriften 9)
- FRANKE UND WELZEL, Die Kunst der burgundischen Niederlande, 1997 =
 FRANKE, BIRGIT, WELZEL, BARBARA, Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung, Berlin 1997
- FRANZEN, Karlsruher Passion, 2002 =
 FRANZEN, WILFRIED, Die Karlsruher Passion und das Erzählen in Bildern. Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, Berlin 2002
- FREISE, Geistliche Spiele in der Stadt, 2002 =
 FREISE, DOROTHEA, Geistliche Spiele in der Stadt des ausgehenden Mittelalters. Frankfurt - Friedberg - Alsfeld (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 178) Göttingen 2002
- FREY, Kunstwissenschaftliche Grundfragen, 1946 =
 FREY, DAGOBERT, Kunstwissenschaftliche Grundfragen. Prolegomena zu einer Kunstphilosophie, Wien 1946
- FRIEDLÄNDER, Altarflügel 1437, 1901 =
 FRIEDLÄNDER, MAX J., Hans Multschers Altarflügel von 1437, in: Jahrbuch der königlichen preußischen Kunstsammlungen, Berlin, 22 (1901), S. 253–266
- FRONING, Geistliche Spiele, 1884 =
 FRONING, RICHARD, Zur Geschichte und Beurteilung der geistlichen Spiele des Mittelalters, insonderheit der Passionsspiele, Frankfurt 1884
- FRONING, Drama, 1891 =
 FRONING, RICHARD (HRSG.), Das Drama des Mittelalters, 3 Bände, Stuttgart 1891 (Deutsche National-Litteratur 14)
- GALLAGHER, Restaurierung Passionsszenen, 1996 =
 GALLAGHER, MICHAEL, The Passion Scenes of the Wurzacher Altar“: Restoration and Painting Technique Interim Report. in: Jahrbuch der Berliner Museen, Berlin, 38 (1996), S. 201–213
- GEISBERG, Kupferstich, 1923 =
 GEISBERG, MAX, Meister der Graphik, hrsg. von Dr. Hermann Voss, Die Anfänge des Kupferstichs, Leipzig 1923
- GERSTENBERG, Multscher, 1928 =

- GERSTENBERG, KURT, Hans Multscher, Leipzig 1928
- GIRSHAUSEN, Erkundungen, 1982 =
- GIRSHAUSEN, THEO, Erkundungen im Konjunktiv. Über Geschichte und Perspektiven der Theaterwissenschaft, in: TheaterZeitSchrift, Heft 1, Berlin 1982, S. 101–113
- GIRSHAUSEN, Geschichte, 1990 =
- GIRSHAUSEN, THEO, Zur Geschichte des Fachs, in: Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung, hrsg. von Renate Möhrmann, Berlin 1990, S. 21–37
- GROSSHANS, Restaurierung, 1996 =
- GROSSHANS, RAINALD, Hans Multscher hat das Werk gemacht. Die Flügel des Wurzacher Altares und ihre Restaurierung, in: Museums Journal, Berlin, 10 (1996), 3, S. 78–80
- GRUBE, Theater, 1957 =
- GRUBE, ERNST, Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche. Eine kritische Untersuchung der theaterwissenschaftlichen Quellenforschung, in: Maske und Kothurn, Graz-Wien, 3. Jg. (1957), Heft 1, S. 22–59
- HAMMER, ...von dem besten Werckmann und Visirer, 1983 =
- HAMMER, IVO, „...von dem besten Werckmann und Visirer...den man finden mag“. Zur Bedeutung des frühbürgerlichen Realismus in Süddeutschland, in: Von der Macht der Bilder, Beiträge des C.I.H.A.-Kolloquiums „Kunst und Reformation“, hrsg. von Ernst Uhlmann, Leipzig 1983, S. 135–145
- BÄCHTOLD-STÄUBLI, Handwörterbuch deutscher Aberglaube, 1986 =
- HANDWÖRTERBUCH DES DEUTSCHEN ABERGLAUBENS, hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli, Berlin 1986
- HAUSCHILD, Innenraum der Ulmer Tafelmalerei, 1915 =
- HAUSCHILD, HERBERT, Der Innenraum der Ulmer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Raumproblems, Dresden 1915
- HAUSHERR, Überlegungen zum Stand der Kunstgeographie, 1965 =
- HAUSHERR, REINER, Überlegungen zum Stand der Kunstgeographie. Zwei Neuerscheinungen, in: Rheinische Vierteljahresblätter, Bonn, 30 (1965), S. 351–372
- HAUSHERR, Kunstgeographie, 1970 =
- HAUSHERR, REINER, Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten, in: Rheinische Vierteljahresblätter, Bonn, 34 (1970) S. 158–171
- HEINZ-MOHR, Lexikon der Symbole, 1994 =
- HEINZ-MOHR, GERD, Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen der christlichen Kunst, Freiburg im Breisgau-Wien 1994
- HENNIG, Osterereignisse in deutschen Passionsspielen, 1994 =
- HENNIG, URSULA, Die Osterereignisse in den deutschen Passionsspielen, in: Osterspiele. Texte und Musik, hrsg. von Max Siller, Innsbruck 1994, S. 99–108 (Schlern-Schriften 293)
- HERRMANN, Theatergeschichte, 1914 =

- HERRMANN, MAX, Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance, Berlin 1914, Einleitung, S. 3–10
- BRIEF HIERONYMUS, 1996 =
- SANCTI EUSEBII HIERONYMI, EPISTULAE I-LXX, in: Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum, Editor Isidorus Hilberg, Wien 1996
- HISS, Aufführungsanalyse, 1990 =
- HISS, GUIDO, Zur Aufführungsanalyse, in: Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung, hrsg. von Renate Möhrmann, Berlin 1990, S. 65–80
- HOLZHERR, Marientod, 1971 =
- HOLZHERR, GERTRUD, Die Darstellung des Marientodes im Spätmittelalter, phil. Diss., Tübingen 1971
- HULIN DE LOO, Heures de Milan, 1911 =
- HULIN DE LOO, GEORGES, Heures de Milan, Brüssel und Paris 1911
- HUTER, Sterzing im Mittelalter, 1965 =
- HUTER, FRANZ, Vom Werden und Wesen Sterzings im Mittelalter, in: Sterzinger Heimatbuch, Innsbruck 1965, S. 33–94 (Schlern-Schriften 232)
- HYE, Sterzing historische Gastlichkeit, 1997 =
- HYE, FRANZ-HEINZ, Sterzing - Stadt an der Brennerstraße - eine Stätte historischer Gastlichkeit, in: Der Schlern, Bozen, 71 (1997), Heft 5, S. 267–274
- JAKOBY, Verkündigung, 1987 =
- JAKOBY, BARBARA, Der Einfluß niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts auf die Kunst der benachbarten Rheinlande am Beispiel der Verkündigungsdarstellung in Köln, am Niederrhein und in Westfalen (1440–1490), Köln 1987
- JORDAN, Jahresbericht Krumau, 1901/1902 =
- JORDAN, RUDOLF, Das Sterzinger Weihnachtsspiel vom Jahre 1511 und das hessische Weihnachtsspiel. Ein Beitrag zur Geschichte des geistlichen Dramas im Mittelalter, in: 29. Jahresbericht des k. k. Staats-Obergymnasiums in Krumau, 1901/1902, S. 1–30
- KADAUKE, Wandmalerei, 1991 =
- KADAUKE, BRUNO, Wandmalerei vom 13. Jahrhundert bis um 1500 in der Region Neckar-Alb, Ulm-Biberach und Bodensee-Oberschwaben, Reutlingen 1991
- SAMMLUNGSKATALOG, Gemälde Germanisches Nationalmuseum, 1887 =
- KATALOG DES GERMANISCHEN NATIONALMUSEUMS, Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts. Beschreibender Text bearb. von Eberhard Lutze und Eberhard Wiegand, Leipzig, 1887
- KEMP, Lukas Moser, 1998 =
- KEMP, WOLFGANG, Lukas Mosers Magdalenenaltar. Eine Raumgeschichte, Berlin 1998
- KINDERMANN, Theatergeschichte, Bd. 1, 1957 =
- KINDERMANN, HEINZ, Theatergeschichte Europas. 1. Band, Das Theater der Antike und des Mittelalters, Salzburg 1957
- KINDERMANN, Drama, 1966 =

- KINDERMANN HEINZ, DIETRICH MARGRET (HRSG.), *Dichtung aus Österreich - Drama*, Wien-München 1966, Einführung (von Kindermann), S. 13*–92*, und Anhang (von Dietrich), S. 1149–1150
- KINDERMANN, *Theaterwissenschaft*, 1966 =
- KINDERMANN, HEINZ, *Theaterwissenschaft*, in: *Das Atlantisbuch des Theaters*, hrsg. von Martin Hürlimann, Zürich–Freiburg im Breisgau 1966, S. 414–433
- KINDERMANN, *Theaterpublikum*, 1980 =
- KINDERMANN, HEINZ, *Das Theaterpublikum des Mittelalters*, Salzburg 1980
- KINDERMANN, *Aufgaben und Grenzen (1953/1978)*, 1981 =
- KINDERMANN, HEINZ, *Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft (1953/1978)*, in: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum, Texte zum Selbstverständnis*, hrsg. von Helmar Klier, Darmstadt 1981, S. 118–133 (Wege der Forschung 548)
- KINDLER, *Literaturlexikon*, 19, 1992 =
- KINDLERS NEUES LITERATURLEXIKON, 20 Bände und 2 Ergänzungsbände, München 1988–1998, Band 19, 1992 (enthält Stichwort „Passionsspiele“)
- KNUDSEN, *Deutsche Theatergeschichte*, 1959 =
- KNUDSEN, HANS, *Deutsche Theatergeschichte*, Stuttgart 1959 (Kröners Taschenausgabe 270)
- KNUDSEN, *Methodik*, 1971 =
- KNUDSEN, HANS, *Methodik der Theaterwissenschaft*, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1971
- KOBLER, *Lexikonartikel Flügelretabel*, 2003 =
- [KOBLER, FRIEDRICH], *Lexikonartikel Flügelretabel, Abschnitt 5 (Funktion)*, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, München 2003, 11, Sp. 1450–1540
- KOCHER, *Ikonographie*, 1992 =
- KOCHER, GERNOT, *Zeichen und Symbole des Rechts. Eine historische Ikonographie*, München 1992
- KÖNIG, *Französische Buchmalerei um 1450*, 1982 =
- KÖNIG, EBERHARD, *Französische Buchmalerei um 1450. Der Jouvenel-Maler, der Maler des Genter Boccaccio und die Anfänge des Jean Fouquet*, Berlin 1982
- KOFLER, *Hochaltar*, 1952 =
- KOFLER, PAUL, *Vom gotischen zum barocken Hochaltar in der Pfarrkirche zu Sterzing*, in: *Der Schlern*, Bozen, 26 (1952), Heft 11/12, S. 437–441
- KOLLER, *Fastentuch*, 1996 =
- KOLLER, MANFRED, *Das Fastentuch von 1640 des Österreichischen Museums für Volkskunde. I. Zur Bedeutung und Restaurierung im Rahmen der Fastentücher Österreichs*, in: *Fastentuch und Kultfiguren: Sonderausstellung des Österreichischen Museums für Volkskunde Wien in Zusammenarbeit mit dem Bundesdenkmalamt Wien vom 22. März bis 12. Mai 1996*/[Ausstellung und Katalog: Manfred Koller; Margot Schidler], Wien: Österr. Museum für Volkskunde, 1996, S. 59–82
- KOMMENTAR, *Ottheinrich-Bibel*, 2002 =

- KOMMENTAR, Die Ottheinrich-Bibel, Kommentar zur Faksimile-Ausgabe der Handschrift CGM 8010/I.2 der Bayrischen Staatsbibliothek München, Stuttgart 2002
- KRETZENBACHER, Sterbekerze, 1999 =
KRETZENBACHER, LEOPOLD, Sterbekerze und Palmzweig-Ritual beim „Marientod“, Wien 1999
- KÜHNEL, Bildwörterbuch, 1992 =
KÜHNEL, HARRY, Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, Stuttgart 1992 (Kröners Taschenausgabe 453)
- LAZAROWICZ, Gespielte Welt, 1997 =
LAZAROWICZ, KLAUS, Gespielte Welt. Eine Einführung in die Theaterwissenschaft an ausgewählten Beispielen, Frankfurt am Main–Berlin–Bern–New York–Paris–Wien 1997
- LCI, 1972 =
LEXIKON DER CHRISTLICHEN IKONOGRAPHIE, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Freiburg im Breisgau 1972
- LEHRS, Kupferstich 15. Jh., 1908–1934 =
LEHRS, MAX, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert, 9 Bände, Wien 1908–1934
- LEXER, Mittelhochdeutsch, 1992 =
LEXER, MATTHIAS, Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch, Stuttgart (3. Aufl.) 1992
- LINKE, Osterfeier und Osterspiel, 1994 =
LINKE, HANSJÜRGEN, Osterfeier und Osterspiel. Vorschläge zur sachlich-terminologischen Klärung einiger Abgrenzungsprobleme, in: Osterspiele - Texte und Musik, hrsg. von Max Siller, Innsbruck 1994, S. 121–133 (Schlern-Schriften 293)
- LIPFFERT, Symbol-Fibel, 1964 =
LIPFFERT, KLEMENTINE, Symbol-Fibel. Eine Hilfe zum Betrachten und Deuten mittelalterlicher Bildwerke, Kassel (4. Aufl.) 1964
- LIPPARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 1, 2. verb. Aufl. 1986 =
LIPPARDT, WALTHER, ROLOFF, HANS-GERT, Die geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs. Nach den Handschriften hrsg. von Walther Lippardt und Hans-Gert Roloff. Bd. 1, bearbeitet von Hans-Gert Roloff, Edition der Melodien von Andreas Traub, Bern–Frankfurt am Main–New York: 2. verb. Aufl. 1986 (Mittlere deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken 14)
- LIPPARDT/ROLOFF, Sterzinger Spielarchiv, Bd. 2, 1988 =
LIPPARDT, WALTHER, ROLOFF, HANS-GERT, Die geistlichen Spiele des Sterzinger Spielarchivs. Nach den Handschriften hrsg. von Walther Lippardt und Hans-Gert Roloff. Bd. 2, bearbeitet von Hans-Gert Roloff, Edition der Melodien von Andreas Traub, Bern–Frankfurt am Main–New York–Paris 1988 (Mittlere deutsche Literatur in Neu- und Nachdrucken 15)
- MAAS-WESTEN, Abhängigkeit und Selbständigkeit, 1990 =

- MAAS WESTEN, ELKE, Abhängigkeit und Selbständigkeit. Die Verarbeitung des niederländischen Einflusses durch die westfälische Malerei im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts am Beispiel der Raumdarstellung, Univ.Diss., Bochum 1990
- MADERSBACHER, Spätgotische Malerei, 2007 =
- MADERSBACHER, LUKAS, Spätgotische Malerei und der Übergang zum neuzeitliche Bild, hrsg. von Paul Nared-Rainer und Lukas Madersbacher, in: Kunst in Tirol, Kunstgeschichtliche Studien - Innsbruck, Neue Folge, Bd. 3 (2007), S. 339–352, S. 513–518 und S. 523)
- MAGNUS, Christusgestalt, 1965 =
- MAGNUS, ROSEMARIE, Die Christusgestalt im Passionsspiel des deutschen Mittelalters, Frankfurt/Main 1965
- MÂLE, Renouvellement, 1904 =
- MÂLE, ÉMILE, Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du moyen-âge, in: Gazette des Beaux Arts, 47. Jg., 3. Per., 31. Bd., 1904, S. 89–106, 215–230, 283–301, 379–394
- MÂLE, L'Art religieux, 1908 =
- MÂLE, ÉMILE, L'Art religieux à la fin du moyen-âge en France, Paris 1908
- MARIENLEXIKON, 1994 =
- MARIENLEXIKON, hrsg. von Institutum Marianum Regensburg, von Remigius Bäumer und Leo Scheffczyk, Regensburg 1994
- MEISS, Buchmalerei, 1968 =
- MEISS, MILLARD, The Boucicaut Master, London 1968
- MICHLER, Wandmalerei, 1992 =
- MICHLER, JÜRGEN, Gotische Wandmalerei am Bodensee, Friedrichshafen 1992
- MÖHRLE, Hans Multscher kunsthistorisches Konstrukt, 2006 =
- MÖHRLE, ULRICH, Hans Multscher. Ein kunsthistorisches Konstrukt des 19. und 20. Jahrhunderts? Rekonstruktionsversuch einer süddeutschen Bildhauerkarriere des Spätmittelalters, phil. Diss. Wien 2006
- MÖHRIG, Gabriel Angler, 1990 =
- MÖHRIG, HELMUT, Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430–1450, München 1990
- MONE, Schauspiele 1, 1846 =
- MONE, FRANZ JOSEPH (HRSG.), Schauspiele des Mittelalters, Bd. 1, Karlsruhe 1846
- MONE, Schauspiele 2, 1846 =
- MONE, FRANZ JOSEPH (HRSG.), Schauspiele des Mittelalters, Bd. 2, Karlsruhe 1846
- MÜLLER, Beitrag, 1951 =
- MÜLLER, THEODOR, Ein Beitrag zum Sterzinger Altar, in: Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951, S. 128–131
- MÜNCH, Multscher, 1991 =
- MÜNCH, WALTER, Wege zu Hans Multscher von Reichenhofen — Maler und Bildhauer, in: Ulm 1400–1467, Reihe „Kunst am See“, Bd. 22, Friedrichshafen 1991

- MUTSCHLECHER, Das Berggericht Sterzing, 1965 =
 MUTSCHLECHNER, GEORG, Das Berggericht Sterzing, in: Sterzinger Heimatbuch, Innsbruck 1965, S. 95–148 (Schlern-Schriften 232)
- NEUMANN, Geistliche Spiele in Tirol, 1986 =
 NEUMANN, BERND, Das spätmittelalterliche geistliche Spiel in Tirol, in: Die österreichische Literatur: ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050–1750), hrsg. von Herbert Zeman, 2 Bde., Graz 1986, S. 521–545
- NEUMANN, Geistliches Schauspiel, 1987 =
 NEUMANN, BERND, Geistliches Schauspiel im Zeugnis der Zeit. Zur Aufführung mittelalterlicher religiöser Dramen im deutschen Sprachgebiet, 2 Bde., München–Zürich 1987
- NOLL, Andachtsbild, 2004 =
 NOLL, THOMAS, Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, München, Bd. 67 (2004), H. 3, S. 297–328
- OBERHAIDACHER, Ikonographie, 1990 =
 OBERHAIDACHER, JÖRG, Westliche Elemente in der Ikonographie der österreichischen Malerei um 1400, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien, Bd. 43 (1990), S. 67–89
- OBERHAIDACHER, Nachtrag Kreuzigungsikonographie, 1992 =
 OBERHAIDACHER, JÖRG, Der Meister der St. Lambrechter Votivtafel und Simone Martini. Ein Nachtrag zur Kreuztragungsikonographie der Internationalen Gotik in Österreich, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien, Bd. 45 (1992), S. 173–181
- PAATZ, Schnitzaltäre, 1963 =
 PAATZ, WALTER, Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik, Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Heidelberg, N. F., Bd. 8, 1963
- PAATZ, Verflechtungen, 1967 =
 PAATZ, WALTER, Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530, Einwirkungen aus den westlichen Nachbarländern auf Westdeutschland längs der Rheinlinie und deutsch-rheinische Einwirkungen auf diese Länder, Heidelberg 1967
- PÄCHT, Methodisches, 1977 =
 PÄCHT, OTTO, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften, München 1977
- PÄCHT, Van Eyck, 1989 =
 PÄCHT, OTTO, Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, München 1989
- PÄCHT, Altniederländische Malerei, 1994 =
 PÄCHT, OTTO, Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David, München 1994
- PANOFSKY, Early Netherlandish Painting, 1966 =
 PANOFSKY, ERWIN, Early Netherlandish Painting. Its origins and character, 4. Aufl., Cambridge/Mass 1966
- PANOFSKY, Imago Pietatis, 1998 =

- PANOFSKY, ERWIN, „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“, in: ders., Deutschsprachige Aufsätze, 2 Bde., hrsg. v. Karen Michels und Martin Warnke (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 1), Berlin 1998, Bd. 1, 186–233 (zuerst erschienen in: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag, Leipzig 1927, 261–308)
- PANOFSKY, Die altniederländische Malerei, 2001 =
- PANOFSKY, ERWIN, Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen, 2 Bde, Köln 2001. Übersetzt und herausgegeben von Jochen Sander und Stephan Kemperdick, Originalausgabe 1953 Early Netherlandish Painting Cambridge
- PAUL, Theatralisches Handeln (1971), 1981 =
- PAUL, ARNO, Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln (1971), in: Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis, hrsg. von Helmar Klier, Darmstadt 1981, S. 208–237 (Wege der Forschung 548)
- PAUL, Kommunikationsprozess (1972/1977), 1981 =
- PAUL, ARNO, Theater als Kommunikationsprozess. Medienspezifische Erörterungen zur Entwöhnung vom Literaturtheater (1972/1977), in: Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis, hrsg. von Helmar Klier, Darmstadt 1981, S. 238–289 (Wege der Forschung 548)
- PETERSEN, Frankfurter Passionsspiel, 1922 =
- PETERSEN, JULIUS, Aufführungen und Bühnenplan des älteren Frankfurter Passionsspiels, in: Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Litteratur, Berlin, 59 (1922), Heft 1/2, S. 83–126
- PICHLER, Drama, 1866 =
- PICHLER, ADOLPH, Das Drama des Mittelalters in Tirol. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte, in: Österreichische Revue, 4. Jg. (1866), Nr. 1 (Jänner), S. 27–48
- PICKERING, Literatur und darstellende Kunst, 1966 =
- PICKERING, FREDERICK, Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter, Berlin 1966
- PIEPER, Das Westfälische in Malerei und Plastik, 1964 =
- PIEPER, PAUL, Das Westfälische in der Malerei und Plastik, in der Reihe: Der Raum Westfalen, Münster, Bd. 4, 3. Teil (1964)
- PIEPER, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern, 1965 =
- PIEPER, PAUL, Beobachtungen an westfälischen und niederländischen Tafelbildern des 15. Jahrhunderts, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde, Münster, Bd. 43, Heft 3/4 (1965), S. 201–219
- PIEPER, Stundenbuch Katharina von Kleve, 1966 =
- PIEPER, PAUL, Das Stundenbuch der Katharina van Lochorst und der Meister der Katharina von Kleve, in: Westfalen, Münster, Bd. 44 (1966), S. 97–157
- PIEPER, Köln und Westfalen, 1974 =
- PIEPER, PAUL, Köln und Westfalen in der Zeit nach 1400, in: Die Kölner Maler von 1300–1430, Ausstellungskatalog, 150 Jahre Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln, 1974, S. 40–45
- PIEPER, Sammlungskatalog Westfälisches Landesmuseum, 1990 =

- PIEPER, PAUL, Sammlungskatalog des Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster Landschaftsverband Westfalen Lippe. Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Aschendorff/Münster 1990
- PLOTZEK, Andachtsbücher, 1987 =
- PLOTZEK, JOACHIM, Andachtsbücher des Mittelalters aus Privatbesitz, Köln 1987
- POCHAT, Theater und bildende Kunst, 1990 =
- POCHAT, GOETZ, Theater und bildende Kunst im Mittelalter und Renaissance, Graz 1990
- RADSPIELER, Ulm, 1992 =
- RADSPIELER, HANS, Theater in der Reichsstadt Ulm. Vom Mittelalter bis 1802, in: Ulmer Stadtgeschichte, Heft 24, Ulm 1992
- RASMO, Multscher-Altar, 1963 =
- RASMO, NICOLO, Der Multscher-Altar in Sterzing, Bozen 1963
- REBER, Hans Multscher von Ulm, 1889 =
- REBER, FRANZ VON, Hans Multscher von Ulm, in: Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historischen Klasse, Bd. 2, Heft 1, München (1889), S. 1–68.
- RECLAMS HANDBUCH DER KÜNSTLERISCHEN TECHNIKEN 1, 1984 =
- RECLAMS HANDBUCH DER KÜNSTLERISCHEN TECHNIKEN 1. FARBMITTEL BUCHMALEREI TAFEL- UND LEINWANDMALEREI, Stuttgart 1984, S. 159–166
- REISINGER, Flandern in Ulm, 1985 =
- REISINGER, CLAUS, Flandern in Ulm – Glasmalerei und Buchmalerei. Die Verglasung der Bessererkapelle am Ulmer Münster, Worms 1985
- REUDENBACH, Der Altar als Bildort, 1999 =
- REUDENBACH, BRUNO, Der Altar als Bildort. Das Flügelretabel und die liturgische Inszenierung des Kirchenjahres, in: Goldgrund und Himmelslicht. Die Kunst des Mittelalters in Hamburg, Hamburg 1999, S. 26–33.
- RÖDER, Gebärde im Drama des Mittelalters, 1974 =
- RÖDER, ANKE, Die Gebärde im Drama des Mittelalters. Osterfeiern, Osterspiele, München 1974
- RÖMER, Trinitätsrelief, 1996 =
- RÖMER, CHRISTIAN, Die Stellung des Frankfurter Trinitätsrelief im Werk Hans Multschers, Frankfurt/Main 1996
- ROHDE, Passionsbild, 1926 =
- ROHDE, ALFRED, Passionsbild und Passionsbühne. Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Dichtung im ausgehenden deutschen Mittelalter, Berlin 1926 (Schöpfung 10)
- SACHS, BADSTÜBER, NEUMANN, Christliche Ikonographie in Stichworten, 1988 =
- SACHS, HANNELORE, BADSTÜBER, ERNST, NEUMANN, HANNELORE, Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig 1988
- SACHWÖRTERBUCH DER LITERATUR, 1997 =
- SACHWÖRTERBUCH DER LITERATUR, Stuttgart 1997

- SALZER, Sinnbilder, 1893 =
- SALZER, ANSELM, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters, Linz 1893
- SANDER, Niederländische Gemälde im Städel, 1993 =
- SANDER, JOCHEN, Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550, Mainz am Rhein 1993
- SCHADELBAUER, Sterzing, 1962 =
- SCHADELBAUER, KARL, Sterzing im 15. Jahrhundert, Innsbruck 1962 (Schlern-Schriften 220)
- SCHÄDLER, Frühwerke, 1955 =
- SCHÄDLER, ALFRED, Die Frühwerke Hans Multschers, in: Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte, 14 (1955), S. 385–416
- SCHÄDLER, Multscher, 1969 =
- SCHÄDLER, ALFRED, Beiträge zum Werk Hans Multschers, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1969, S. 40–62
- SCHÄDLER, Bronzewarderke, 1973 =
- SCHÄDLER, ALFRED, Bronzewarderke von Hans Multscher, in: Intuition und Kunstwissenschaft, Festschrift für Hans Swarzenski, Berlin 1973, S. 391–408
- SCHEFFLER, Schnitzaltar, 1967 =
- SCHEFFLER, GISELA, Hans Klocker — Beobachtungen zum Schnitzaltar der Pacherzeit in Südtirol, Innsbruck 1967 (Schlern-Schriften 248)
- SHELBE, Passionsliteratur, 1972 =
- SHELBE, ALBERT VIKTOR, Die Handschriftengruppe „Do der minnenklich got“. Ein Beitrag zur spätmittelalterlichen Passionsliteratur, Freiburg 1972
- SCHILLER, Ikonographie 1, 1966 =
- SCHILLER, GERTRUD, Ikonographie der christlichen Kunst, Inkarnation–Kindheit–Taufe–Versuchung–Verklärung–Wirkung und Wunder Christi, Bd. 1, Gütersloh 1966
- SCHILLER, Ikonographie 2, 1968 =
- SCHILLER, GERTRUD, Ikonographie der christlichen Kunst, Die Passion Christi, Bd. 2, Gütersloh 1968
- SCHILLER, Ikonographie 4,2, 1980 =
- SCHILLER, GERTRUD, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 4,2, Gütersloh 1980
- SCHMIDT, Huntington, 1966 =
- SCHMIDT, GERHARD, Die österreichische Kreuztragungstafel in der Huntington Library, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XX (1966), S. 1–15
- SCHMIDT, Gotische Bildwerke, 1992 =
- SCHMIDT, GERHARD, Gotische Bildwerke und ihre Meister, Wien–Köln–Weimar 1992, S. 313–356
- SCHMIDT, Marienleben, 1978 =
- SCHMIDT, HANS MARTIN, Der Meister des Marienlebens und sein Kreis. Studien zur spätgotischen Malerei in Köln, in: Beiträge zu den Bau- und Kunstdenkmälern im Rheinland, hrsg. von Landeskonservator Rheinland, Bd. 22, Düsseldorf 1978

- SCHMIDT, Maler-Regisseure, 1958 =
 SCHMIDT, LEOPOLD, Maler-Regisseure des Mittelalters. Bildende Künstler des Mittelalters und der Renaissance als Mitgestalter des Schauspielwesens ihrer Zeit in West- und Mitteleuropa, in: Maske und Kothurn, Graz–Wien, 4. Jg. (1958), Heft 1, S. 55–78
- SCHMIDT, Kunst und Migration, 1988 =
 SCHMIDT, WOLFGANG, Kunst und Migration. Wanderungen Kölner Maler im 15. und 16. Jahrhundert, in: Migration in der Feudalgesellschaft, Frankfurt/Main–New York 1988, S. 315–350 (Studien zur historischen Sozialwissenschaft 8)
- SCHÖNFELDER, Mittelmeerflora, 1999 =
 SCHÖNFELDER INGRID, SCHÖNFELDER PETER, Die Kosmos-Mittelmeerflora, Stuttgart 1999
- SCHOLZ, Die Farbverglasung der Besserer Kapelle =
 SCHOLZ, HARTMUT, Tradition und Avantgarde. Die Farbverglasung der Besserer-Kapelle als Arbeit einer Ulmer „Werkstatt-Kooperative“, in: Deutsche Glasmalerei des Mittelalters, Bd. 2, Berlin 1992
- SCHRÖDER, Entwicklung, 1955 =
 SCHRÖDER, MANFRED, Das plastische Werk Multschers in seiner chronologischen Entwicklung, Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte, Heft 10, Tübingen 1955
- SEDLMAYR, Methode, 1978 =
 SEDLMAYR, HANS, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Mäander 1978
- SENN, Spiele in Alt-Hall, 1953 =
 SENN, WALTER, Spiele in Alt-Hall, in: Haller Buch, Innsbruck 1953 (Schlern-Schriften 106)
- SILLER, Sterzinger Osterspiele, 1994 =
 SILLER, MAX (HRSG.), Osterspiele, Texte und Musik, Innsbruck 1994 (Schlern-Schriften 293)
- SÖDING, Sterzinger Altar, 1989 =
 SÖDING, ULRICH, Hans Multschers Sterzinger Altar, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, München, 3. Folge, Bd. 40 (1989), S. 35–101
- SÖDING, Multschers Sterzinger Altar, 1991 =
 SÖDING, ULRICH, Hans Multscher. Der Sterzinger Altar, Bozen 1991
- SÖDING, Wurzacher Altar, 1991 =
 SÖDING, ULRICH, Der Wurzacher Altar, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, München, 3. Folge, Bd. 42 (1991), S. 69–85
- SPARBER, Sterzinger Pfarrgeschichte, 1965 =
 SPARBER, ANSELM, Grundriß der Sterzinger Pfarrgeschichte, in: Sterzinger Heimatbuch, Innsbruck 1965, S. 149–192 (Schlern-Schriften 232)
- STADLER, Werkstatt, 1907 =
 STADLER, FRANZ J., Hans Multscher und seine Werkstatt, Straßburg 1907

- STANGE, Der Kreuzaltar des Meisters der Darmstädter Passion, 1933 =
- STANGE, ALFRED, Der Kreuzaltar des Meisters der Darmstädter Passion, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 54, Berlin 1933, S.137–139
- STANGE, DMG 8, 1954 =
- STANGE, ALFRED, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 8, Schwaben in der Zeit von 1450–1500, München-Berlin 1954
- STANGE, DMG 9, 1958 =
- STANGE, ALFRED, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 9, Franken, Böhmen und Thüringen in der Zeit von 1400–1500, München-Berlin 1958
- STANGE, Kritisches Verzeichnis 2, 1970 =
- STANGE, ALFRED, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 12, Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar, hrsg. von Norbert Lieb, München 1970
- STEINMETZ, Das Altartafel in der altniederländischen Malerei, 1995 =
- STEINMETZ, ANJA SIBYLLE, Das Altartafel in der altniederländischen Malerei. Untersuchung zur Darstellung eines sakralen Requisits vom frühen 15. bis zum späten 16. Jahrhundert, Weimar 1995
- KLEIN/BÖRNER, Stilfragen zur Kunst des Mittelalters, 2006 =
- KLEIN, BRUNO, BÖRNER, BRUNO, Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung, hrsg. von Bruno Klein und Bruno Börner, Berlin 2006
- STRIEDER, Tafelmalerei in Nürnberg, 1993 =
- STRIEDER, PETER, Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein im Taunus 1993
- SUCKALE, Arma Christi, 1977 =
- SUCKALE, ROBERT, Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder, in: Städel-Jahrbuch, Frankfurt, Neue Folge, 6, (1977), S. 177–208
- SUCKALE, Süddeutsche Tafelbilder, 1990 =
- SUCKALE, ROBERT, Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420–1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kult- und Andachtsbild, in: Text und Bild, Bild und Text, hrsg. von Wolfgang Harms, S. 15–34, Stuttgart 1990
- SUCKALE, Hofkunst, 1993 =
- SUCKALE, ROBERT, Die Hofkunst Kaiser Ludwig des Bayern, München 1993
- SUCKALE, Rogier van der Weyden, Johannestafel, 1995 =
- SUCKALE, ROBERT, Rogier von der Weyden. Die Johannestafel. Das Bild als stumme Predigt, Frankfurt am Main 1995
- SUCKALE, Regensburger Maler in Nürnberg, 1990 =
- SUCKALE, ROBERT, Regensburger Maler in Nürnberg (um 1435–1470), in: Hortulus Floridus Bambergensis, Studien zur fränkischen Kunst- und Kulturgeschichte, hrsg. von der Staatsbibliothek Bamberg, S. 251–266, Petersberg 2004
- THALER, Handwerksgeschichte, 1992 =
- THALER, DIETRICH, Grundrisse und Probleme der Sterzinger Handwerksgeschichte, Diplomarbeit der Geisteswissenschaftlichen Fakultät Universität Innsbruck 1992

- THEIL, Multscher-Altar, 1992 =
- THEIL, EDMUND, Der Multscher-Altar in Sterzing, in: Kleiner Laurin-Kunstführer Nr. 18, Bozen 1992, S. 31–38
- THORAN, Osterspiel, 1994 =
- THORAN, BARBARA, Fragen zur Herkunft und Nachwirkung des Innsbrucker Thüringischen Osterspiels, in: Osterspiele - Texte und Musik, hrsg. von Max Siller, Innsbruck 1994, S. 187–202 (Schlern-Schriften 293)
- THÜRLEMANN, Robert Campin, 2002 =
- THÜRLEMANN, FELIX, Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog München-Berlin-London-New York 2002
- TRIPPS, Schaffenszeit, 1969 =
- TRIPPS, MANFRED, Hans Multscher — Seine Ulmer Schaffenszeit 1427–1467, Weissenhorn 1969
- TRIPPS, Stilbildung, 1970 =
- TRIPPS, MANFRED, Das dunkle Jahrzehnt in der Stilbildung Multschers, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte, 29 (1970), S. 1–14
- TRIPPS, Unbekannte Mitarbeiter, 1970 =
- TRIPPS, MANFRED, Unbekannte Mitarbeiter der Ulmer Multscherwerkstatt und die von ihnen erzeugten Schulströmungen, in: Ruperto Carola, Zeitschrift des Vereins der Freunde der Studentenschaft der Universität Heidelberg e. V., 22. Jg., Bd. 48, 1970, S. 43–54
- TRIPPS, Prolegomena, 1973 =
- TRIPPS, MANFRED, Handwerk und Kunst in der mittelalterlichen Stadt. Prolegomena zu einer Geschichte der Handwerke und Künste und deren Bedeutung im mittelalterlichen Heilbronn, in: Jahrbuch für schwäbisch-fränkische Geschichte, 27 (1973), S. 65–140
- TRIPPS, Gottesmütter, 1974 =
- TRIPPS, MANFRED, Eine Reihe thronender Gottesmütter und deren Verbindung zum frühen Schaffen Multschers, in: Schwäbische Heimat 1 (1974), S. 17–36
- TRIPPS, Zunft, 1984 =
- TRIPPS, MANFRED, Zunft und Zunftwesen als Organisationsformen der künstlerischen Produktion im späten Mittelalter und ihre Einflüsse auf die Stellung des spätmittelalterlichen Künstlers im Sozial- und Wirtschaftsgefüge seiner Zeit. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Wirtschaftsgeschichte und zur Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst, in: Medium Aevum Quotidianum 3 (1984), S. 13–38
- TRIPPS, Thronende Madonna, 1989 =
- TRIPPS, MANFRED, Die thronende Muttergottes in der Abegg-Stiftung — Ein Frühwerk Hans Multschers?, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte, 48 (1989), S. 113–126
- TRIPPS, Plastik und Skulptur, 1992 =
- TRIPPS, MANFRED, Religiöse Plastik und Skulptur, in: Museumskompaß Bayern, Bd. 11 (N–Z), hrsg. von Marie-Louise Schmeer-Sturm, Kurt Ulrich, Hildegard Viereg, München 1992, S. 605

- TRIPPS, Rezension Dietrich, 1994 =
- TRIPPS, MANFRED, Rezension, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte, 53 (1994), S. 425–426
- TRIPPS, Neue Erkenntnisse zu Altarretabeln von Hans Multscher, 1995 =
- TRIPPS, MANFRED, Neue Beobachtungen und Erkenntnisse zu verlorenen Altarretabeln von Hans Multscher, in: Pantheon 52, Sonderdruck 1995, S. 4–17
- TRIPPS, Biographie Multscher, 1997 =
- TRIPPS, MANFRED, Multscher Hans, in: Neue Deutsche Biographie, Berlin 1997, S. 576–577
- TSCHEUSCHNER, Passionsbühne, 1904/1905 =
- TSCHEUSCHNER, KARL, Die deutsche Passionsbühne und die deutsche Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Wechselbeziehungen, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Berlin, 27 (1904), S. 289–307, S. 430–449, S. 491–510, 28 (1905), S. 35–58
- UNTERER-BUDISCHOWSKY, Geistliches Schauspiel und bildende Kunst, 1980 =
- UNTERER-BUDISCHOWSKY, VERENA, Zusammenhänge zwischen geistlichem Schauspiel und bildender Kunst im Mittelalter, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien, 32 (1980), Heft 1, S. 1–7
- VERFASSERLEXIKON, Deutsche Literatur, 1978–2008 =
- VERFASSERLEXIKON, Die deutsche Literatur des Mittelalters, 14 Bde., Berlin–New York: 2. völlig Neubearb. Aufl. 1978–2008; Bd. 3, 1981, Sp. 419–421 (enthält Stichwort „Haller Passionsspiel“), Bd. 7, 1989, Sp. 943–958 (enthält Stichwort „Vigil Raber“), Bd. 9, 1995, Sp. 316–320 (enthält Stichwort „Sterzinger Passionsspiele“)
- WACKERNELL, Passionsspiele, 1897 =
- WACKERNELL, JOSEF EDUARD (HRSG.), Altdeutsche Passionsspiele aus Tirol. Mit Abhandlungen über ihre Entwicklung, Composition, Quellen, Aufführungen und literarhistorische Stellung, Graz 1897 (Quellen und Forschungen zur Geschichte, Literatur und Sprache Österreichs und seiner Kronländer 1)
- WELSCHER, Verzeichnis Kupferstichkabinett Berlin, 1931 =
- WELSCHER, PAUL, Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen, Handschriften und Einzelblätter des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin, Leipzig 1931
- WIERER, Der Domkreuzgang in Brixen, 2000 =
- WIERER, EVI, Der Domkreuzgang in Brixen. Funktion und Bedeutung der Freskenausstattung zwischen 1462 und 1490, Diplomarbeit am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien 2000
- WOLF, Latein und Deutsch in Tiroler Passionsspielen, 1994 =
- WOLF, NORBERT RICHARD, Latein und Deutsch in Tiroler Passionsspielen, in: Osterspiele. Texte und Musik, hrsg. von Max Siller, Innsbruck 1994, S. 232–240 (Schlern-Schriften 293)
- ZEHNDER, Altkölner Malerei, 1990 =
- ZEHNDER, FRANK GÜNTER, Katalog der Altkölner Malerei, Köln 1990

Anhang C

Abbildungsverzeichnis

1	Sterzinger Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Sterzinger Altares . . .	154
2	Sterzinger Altar Feiertagsseite Marienszenen, Meister des Sterzinger Altares . . .	155
3	Sterzinger Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Sterzinger Altares, Ölberg	156
4	Wurzacher Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Wurzacher Altares, Ölberg	157
5	Passion Christi, Meister E.S., Ölberg	158
6	Sterzinger Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Sterzinger Altares, Ölberg, Apostel Detail	159
7	Passionsaltar, Meister des Tucher Altares, Ölberg	160
8	Halderner Altar, Meister von Schöppingen, Ölberg	161
9	Sterzinger Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Sterzinger Altares, Geißelung	162
10	Sterzinger Altar Werktagsseite Passion Christi , Meister des Sterzinger Altares, Dornenkrönung	163
11	Stichfolge Die Passion Christi, Meister E.S., Geißelung	164
12	Marienfelder Altar, Johann Koerbecke, Geißelung	165
13	Halderner Altar, Meister von Schöppingen, Geißelung	166
14	Halderner Altar, Meister von Schöppingen, Dornenkrönung	167
15	Stundenbuch der Katharina von Lochorst, Geißelung Christi	168
16	Passionsaltar, Meister des Bamberger Altares, Dornenkrönung	169
17	Passionsaltar, Meister von St. Laurenz, Dornenkrönung	170
18	Sterzinger Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Sterzinger Altares, Kreuztragung	171
19	ms. 78 C4 folio 214, Werkstatt Boucicaut Meister, Kreuztragung	172
20	Wurzacher Altar Werktagsseite Passion Christi, Meister des Wurzacher Altares, Kreuztragung	173
21	Wandmalerei St. Ulrich Elmenau, Kreuztragung	174
22	Passionsseite Heisterbacher Altar, Meister des Heisterbacher Altars, Kreuztragung	175
23	Darmstädter Passion, Meister der Darmstädter Passion, Kreuztragung	176
24	Teile eines Triptychons, Bamberger Meister, Kreuztragung	177
25	Langenhorster Altar, Johann Koerbecke, Kreuztragung	178
26	Sterzinger Altar Feiertagsseite Marienleben, Meister des Sterzinger Altares, Verkündigung	179
27	Altartafel, Außenseite, Johann Koerbecke, Verkündigung	180

28	Zwei Altartafeln, Westfälisch?, Verkündigung	181
29	Columba Altar, Linker Flügel, Rogier van der Weyden, Verkündigung	182
30	Triptychon, Mitteltafel, Rogier van der Weyden, Verkündigung	183
31	Kreuzigungsaltar, linker Flügel, obere Hälfte, Dieric Bouts, Verkündigung	184
32	Marienleben-Altar, Dieric Bouts, Verkündigung und Heimsuchung	185
33	Kupferstich, Meister E. S., Verkündigung	186
34	Altartafel, Jan van Eyck, Verkündigung	187
35	Sterzinger Altar Feiertagsseite Marienleben, Meister des Sterzinger Altares, Geburt	188
36	Sterzinger Altar Feiertagsseite Marienleben, Meister des Sterzinger Altares, Epi- phanie	189
37	Wurzacher Altar Feiertagsseite Marienszenen, Meister des Wurzacher Altares, Geburt	190
38	Orber Altar, linker Flügel Innenseite, Meister der Darmstädter Passion, Epiphanie	191
39	Altartafel, Stefan Lochner, Anbetung des Kindes durch Maria	192
40	Flügelaltar, Linker Flügel, Westfälische Werkstatt in Köln, Geburt Christi	193
41	Altartafel, Jaques Daret, Epiphanie	194
42	Altartafel, Jaques Daret, Geburt	195
43	Sterzinger Altar Feiertagsseite Marienleben, Meister des Sterzinger Altares, Mari- entod	196
44	Innenseite eines Altarflügels v. Kloster Heiligkreuztal, Meister des Sterzinger Altars zugeschr., Tod Mariae	197
45	Flügelaltar, Mitteltafel, Konrad von Soest, Tod Mariae	198
46	Blankenberch-Altar, Meister des Fröndenberger Altars, Tod Mariae	199
47	Wurzacher Altar Feiertagsseite Marienszenen, Meister des Wurzacher Altares, Tod Mariae	200
48	Passionsaltar, Meister des Bamberger Altares, Gesamtansicht	201
49	Sterzinger Altar geschlossen Werktagsseite, Meister des Sterzinger Altars, Rekon- struktion nach Tripps	202
50	Wurzacher Altar geschlossen Werktagsseite, Meister des Wurzacher Altars	203
51	Seilern Triptychon, Meister von Flémalle/Robert Campin	204
52	Altartafel, Meister von Flémalle/Robert Campin, Schächerfragment	205
53	Altar der Stadtpatrone, Außenseite, Stefan Lochner, Verkündigung	206
54	Flügelaltar Innenseite, Meister der Darmstädter Passion	207
55	Altartafel, Meister von Flémalle/Robert Campin, Geburt Christi	208
56	Portinari-Altar Gesamtansicht, Hugo van der Goes	209
57	Mérodealtar, Meister von Flémalle/Robert Campin	209
58	Diptychon Linker Flügel, Hugo van der Goes, Sündenfall	210
59	Erasmus-Altar, Dieric Bouts	211
60	Abendmahls-Altar Löwen geschlossen, Dieric Bouts	211
61	Abendmahls-Altar Löwen, Dieric Bouts, Mannalese	212
62	Abendmahls-Altar Löwen, Dieric Bouts, Freiraumbild	213
63	Marienleben-Altar, Dieric Bouts, Geburt Christi und Anbetung der Könige	214
64	Heilspiegelaltar, Konrad Witz, Synagoge	215
65	Altartafel, Melchior Broederlam, Verkündigung und Heimsuchung	216
66	Altartafel, Melchior Broederlam, Darbringung im Tempel und Flucht nach Ägypten	217
67	Unterzeichnung Sterzinger Altar Ölberg und Wurzacher Altar Anbetung der Köni- ge, Detail	218
68	Marienfelder Altar Außenseite, Johann Koerbecke, Auferstehung	218
69	Marienfelder Altar Außenseite rechter Flügel untern, Johann Koerbecke, Verspottung	219
70	Marienfelder Altar Außenseite, Johann Koerbecke, Grablegung	220
71	Langenhorster Altar Außenseite, Meister von Schöppingen, Grablegung	221
72	Erbärmdebild, Meister der Sterzinger Flügelbilder	222

73	Weltgericht, Sterzinger Altar	223
74	Heimsuchung, Meister der Sterzinger Flügelbilder (Werkstatt)	224
75	Flucht nach Ägypten, Meister der Sterzinger Flügelbilder (Werkstatt)	225
76	Grablegung, Meister der Sterzinger Flügelbilder?	226
77	Reiterzug der heiligen drei Könige, Meister der Sterzinger Flügelbilder?	227
78	Innenseite eines Altarflügels v. Kloster Heiligkreuztal, Meister des Sterzinger Altars zugeschr., Kreuzigung	228
79	Die Heiligen Dorothea, Joh. d. Evang., Margareta, Allmenndingen	229
80	Die Heiligen Markus, Lukas, Paulus	230

Anhang D

Abbildungsnachweis

Musée Cavet, Avignon: 68
Kunstmuseum, Basel: 64
Staatliche Museen, Berlin: 4, 20, 37, 38, 41, 42, 47, 50, 67
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlin: 19
Hessisches Landesmuseum Darmstadt: 23, 54
Musée des Beaux Art, Dijon: 55, 65, 66
Marienkirche, Dortmund: 45
Kapelle St. Ulrich, Elmenau: 21
Uffizien, Florenz: 56
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt: 52
Kunsthalle, Karlsruhe: 44, 78
Kupferstichkabinett, Karlsruhe: 5, 11
Pfarrkirche, Kirchsahr: 40
Dom, Köln: 53
Wallraf-Richartz-Museum, Köln: 17
Friedhofskapelle, Langenzenn: 7
Courtauld Institute Galleries, London: 51
St. Peter, Löwen: 59, 60, 61, 62
Prado, Madrid: 32, 63
Paul Getty Museum, Malibu: 31
Alte Pinakothek München: 22, 29, 39
Bayrisches Nationalmuseum, München: 16, 24, 48, 72
Staatliche Graphische Sammlung, München: 33
Westfälisches Landesmuseum, Münster: 8, 13, 14, 15, 25, 46, 69, 70, 71
Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection, New York: 57
Louvre, Paris: 30
Puschkin Musueum, St. Petersburg: 12
Oblatenklosters, St. Rochus: 28
Mulscher Museum, Sterzing: 1, 2, 3, 6, 9, 10, 18, 26, 35, 36, 43, 49, 67, 73, 74, 75
Staatsgalerie, Stuttgart: 76, 77, 79, 80
National Gallery of Art, Washington: 34
Kunsthistorisches Museum, Wien: 58
Privatbesitz: 27

Anhang E

Lebenslauf

Mag. Ernestine Zolda, geboren am 27. 6. 1950

- 1964 – 1969 Handelsakademie, Wiener Neustadt
- 1984 – 1993 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien,
Abschluss mit dem Titel Mag. phil.
- 1994 – 2005 Technische Universität Wien,
Institut für Bildverarbeitung und Mustererkennung.
Mitarbeit an interdisziplinären Forschungsprojekten im Bereich
Archäologie, autom. Rekonstruktion zerstörter Handschriften.
- 1996 Projekt „Ost-West-Programm: Böhmisches Handschriften“.
Akademie der Wissenschaften
Aufbereitung der kunsthistorischen Inhalte
nebst Entwurf der Metadatenbank
- 2002 – 2005 Projekt Casandra, Computergestützte Erkennung von Fälschungen
an Unterzeichnungen in mittelalterlichen Gemälden.
Technische Universität Wien, Bundesdenkmalamt sowie
österreichische Museen.

Anhang F

Zusammenfassung — Abstract

Im Zentrum dieser Arbeit steht die autonome Betrachtung der acht Tafelgemälde des Sterzinger Altars, welcher als eines der am besten dokumentierten Retabel des 15. Jahrhunderts gilt. Die aktuelle Forschungslage zu den Malereien stellt im wesentlichen die Auseinandersetzung mit der Künstlerpersönlichkeit Hans Multscher und seiner Ulmer Werkstätte dar. Dieser wurde von der von Sterzinger Bürgerschaft mit der Herstellung des Altars beauftragt.

Der erste Abschnitt der Disseration setzt sich mit der Motivgeschichte und Ikonographie in den vier Passionsszenen auseinander. In diesen konnten verstärkte Übernahmen aus der deutschen Malerei dokumentiert werden, während bei den vier Marienszenen auch niederländische Vorbilder erkannt wurden. Darüberhinaus stellt die Arbeit einen Bezug zwischen den Tafelgemälden und den Sterzinger Passionsspielen her, die seit der Mitte des 15. Jahrhunderts dokumentiert sind.

Der stilkritische Abschnitt zeigt, daß die Malereien des Sterzinger Altars von der Formgelegenheit Flügelaltar und ihrer Funktion als Kultbild auf einem Hochaltar bestimmt werden. Ferner wurde die Bedeutung der Flügelaltarproduktion und des Verkaufs für die Beschaffenheit der Malerei beleuchtet. Eine anschließende Analyse des Künstlers „Sterzinger Meister“ zeigt Einflüsse nationaler Konstanten, künstlerischer Herkunft und bestätigt abschließend andere, ihm zugeschriebene Werke.

Abstract

The work focuses on the eight table pictures of the Sterzing altar, which is among the best described altarpieces of the 15th century. State of the art research about the pictures mainly derives from the analysis of the artist Hans Multscher. It was Multscher's Ulmer Werkstatt, who was commissioned by the Sterzing citizenship to construct the altar.

In a first chapter the four scenes of the passion of Christ were analysed and according to iconography and motif history a German influence was detected. In contrast, the four scenes of Mary rather follow Dutch models.

The work also establishes a relationship between the table pictures and Sterzing passion plays dating back to the mid 15th century.

A chapter dedicated to stylistic aspects demonstrates, that the character of the Sterzing altar table pictures is determined by the design of a winged altar itself and by their cultic picture function on a high altar. Moreover, aspects of altar production and selling were found to be important elements for the quality of the pictures. In a final analysis of the artist Sterzinger Meister it is shown, that his work was influenced by national artistic constraints and his artistic origin. The elaboration of other works of art attributed to him was confirmed.