

Das Retabel von Wetter und die Wechselwirkungen zwischen Tafel- und Glasmalerei in Hessen und am Mittelrhein um 1250.

Peter Strieder zum 90. Geburtstag

Daniel Hess

Trotz des grundlegenden Artikels von Hans Wentzel, der 1949 in seinem Aufsatz „Glasmaler und Maler im Mittelalter“ eine Reihe prominenter Werke angeführt hat, um die engen Verflechtungen zwischen den Malerei-Gattungen aufzuzeigen, wird bei der Auseinandersetzung mit den wenigen erhaltenen Tafelgemälden des 13. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum die Glasmalerei noch immer zu wenig berücksichtigt.¹ Noch immer sind in unseren Museen die Glasgemälde in separate Räume verbannt und nicht in die Geschichte der Malerei integriert. Im Unterschied zu den beweglichen, ihrem ursprünglichen Kontext meist entfremdeten Gemälden haben Glasmalereien indes einen entscheidenden Vorteil: Häufig sind sie an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort erhalten und in ihrem historischen Kontext genauer fassbar. Wie eng die Beziehungen zu den übrigen Gattungen der Malerei waren und welche Erkenntnisse die Glasmalereien zur Untersuchung der isolierten, mit wenigen Ausnahmen in die Museen abgewanderten Tafelgemälde beisteuern können, sei hier am Beispiel zweier Werkgruppen illustriert.

Die erste Gruppe, die Werke des mittelrheinischen Zackenstils von 1250 bis gegen 1270, ist durch zahlreiche Publikationen erschlossen.² Die hier zusammengefassten Ergebnisse dienen als methodischer Hintergrund für die Behandlung des kunsthistorisch bislang wenig beachteten Retabels in der Stiftskirche von Wetter bei Marburg.

Mainz und der mittelrheinische Zackenstil

Als eines der aufschlussreichsten Beispiele für die engen Verflechtungen zwischen der Wand-, Tafel-, Glas- und Buchmalerei diente schon Hans Wentzel eine Gruppe von Werken aus dem Kreis um das Mainzer Evangeliar von 1255/60, das nach Hanns Swarzenski „als bedeutendste Leistung der deutschen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts“ gilt.³ Auftraggeber oder Empfänger der reich ausgeschmückten Handschrift war der Mainzer Erzbischof Gerhard I. von Daun (1251–1259), der zwar selbst wohl kein Franziskaner war, aber die Franziskaner in besonderer Weise gefördert hatte.⁴ Ihm ist wahrscheinlich auch die Vermittlung des hochrangigen Auftrags zur Verglasung des Chors der Oberkirche von S. Francesco in Assisi an eine mittelrheinische

¹ HANS WENTZEL, Glasmaler und Maler im Mittelalter, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 3, 1949, S. 53–62.

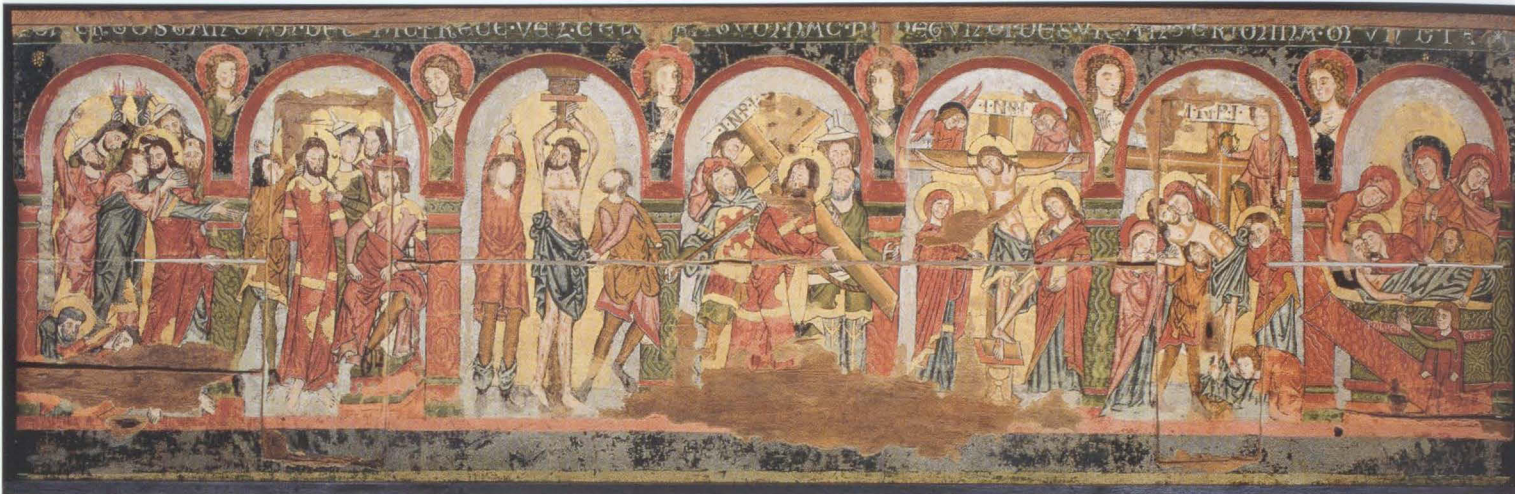
² Zusammenfassend zuletzt DANIEL HESS, Barocke Spätromanik oder byzantinische Gotik? Der Zackenstil in den Bildkünstern von 1250 bis 1290, in: Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues 1248–1349, Ausstellungskatalog Schnütgen-Museum, Köln 1998, S. 63–77, sowie DERS., Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet (CVMA Deutschland III/2), Berlin 1999, S. 38–44.

³ HANNS SWARZENSKI, Die lateinischen illuminierten Handschriften des XIII. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau, Berlin 1936, S. 25–31, 101–103. Zur Herkunft dieser in Aschaffenburg bewahrten, lange nicht stichhaltig lokalisierten Handschrift aus dem Mainzer Dom vgl. neuerdings SIGRID VON DER GÖNNA, Ein Goldenes Evangelienbuch aus dem alten Mainzer Domschatz, in: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 50, 1998, S. 131–153.

⁴ Zu Gerhard I. von Daun vgl. präzisierend UWE GAST, Rezension von HESS (wie Anm. 2), in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 64, 2001, S. 568.

213

Retabel von Wetter. Niedersachsen, um 1260.
Wetter, ehem. Stiftskirche.



214

Christi Himmelfahrt aus dem Mainzer Evangeliar.
Mainz, um 1255/1260. Aschaffenburg, Hofbibliothek cod. 13, Fol. 54^v.



215

Geißelung Christi. Ehem. Mainzer Franziskanerkirche (?). Mainz, um 1250/60. Frankfurt/Main, Historisches Museum.



Werkstatt zu verdanken, die zwischen 1253 und 1260 für die franziskanische Mutterkirche tätig war. Wie bereits an anderer Stelle gezeigt, setzte sich diese Werkstatt aus älteren und jüngeren Kräften zusammen.⁵

Die ältere Richtung lässt sich von Werken wie den Glasmalereien der Erfurter Franziskanerkirche von 1230/35 und den Glas- wie Wandgemälden in der Marienkirche Gelnhausen von 1240/45 ableiten. Beide Werke vermitteln eine Vorstellung von der Verglasung des 1239 geweihten Westchors des Mainzer Doms, von dessen Ausstattung einzig die überragenden Skulpturfragmente des Naumburger Meisters erhalten geblieben sind. Den von Mainz abhängigen Glas- und Wandmalereien in Gelnhausen lässt sich neuerdings auch die 1986 aufgefundene sog. Aschaffenburger Tafel an die Seite stellen, die die stilistischen Zusammenhänge bestätigt.⁶

In Assisi begegnet neben der älteren auch eine neue, jüngere Richtung, deren schlanke Figuren jene Spannkraft und expressive Geladenheit zeigen, die auch die Miniaturen im Mainzer Evangeliar auszeichnet. Die in der älteren Richtung neben den weichen Kurven angelegten splittrig-nadelförmigen Falten werden nun zu jenen charakteristischen, wie scharfe Bleche vom Körper abstehenden Faltengebilden, die für die Werke des sogenannten „mittelrheinischen Zackenstils“ charakteristisch sind. Zu den Hauptwerken dieser Gruppe zählen neben dem Mainzer Evangeliar auch drei heute im Historischen Museum Frankfurt verwahrte Glasgemälde, die vielleicht aus der Mainzer Franziskanerkirche stammen.⁷ In Figurentypus und -proportionierung, in Anlage und Zeichnung der kristallinen, ausgeprägt plastischen Falten sind die Verbindungen so eng, dass man dafür Werkstattverbindungen annehmen muss. Gleiches gilt für die Beziehung zu den beiden offenbar aus Worms stammenden Tafelgemälden im Landesmuseum in Darmstadt.⁸ Schon Swarzenski hatte sie mit den Frankfurter Glasmalereien und dem Mainzer Evangeliar verbunden.⁹

Aufgrund der engen Zusammenhänge zwischen diesen Werken müssen Glas-, Tafel- und Buchmaler in einer Art Werkstattverbund oder im direkten Austausch von Werkstatt zu Werkstatt zusammengearbeitet haben. Historische Argumente legen als Sitz dieser leistungsfähigen Werkstattkooperation die Bischofsstadt Mainz nahe, wobei sich ihr Aktionsradius bis ins Rheinland erstreckte, wie der um 1270/75 entstandene Werkstattableger im Bibelfenster der Benediktinerkirche St. Vitus in Mönchengladbach nahe legt.¹⁰ Selbst das stilistisch bereits von neuen, westlichen Einflüssen geprägte Bibelfenster aus der Kölner Dominikanerkirche steht in seinem ornamentalen Apparat sowie in Einzelmotiven noch deutlich in der Tradition der Mainzer Werke.¹¹

Unter bestimmten lokalen Voraussetzungen hatte sich um 1250/60 in Mainz in der Nachfolge der Ausstattung des Westchors ein neuer byzantinisierender Stil entwickelt, der die Malerei bis gegen 1280 prägte. Das Fehlen eines überragenden Großbaus nach Vollendung des Mainzer Domwestchors hatte offenbar den Zuzug neuer Kräfte verhindert, so dass sich der mittelrhei-

⁵ Vgl. zuletzt FRANK MARTIN, Die Apsisverglasung der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, Worms 1993; DERS., Die Glasmalereien von S. Francesco in Assisi. Entstehung und Entwicklung einer Gattung in Italien, Regensburg 1997, S. 19–40, 235–252, sowie HESS 1998 und 1999 (wie Anm. 2).

⁶ DANIEL HESS, Würzburg oder Mainz? Zur kunstgeschichtlichen Einordnung der Aschaffenburger Tafel, in: Das Aschaffenburger Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts, hg. v. Erwin Emmerling und Cornelia Ringer (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 89), München 1997; zuletzt HESS 1999 (wie Anm. 2), S. 38.

⁷ Zu den drei Glasgemälden und ihrer nicht eindeutig nachweisbaren Herkunft vgl. HESS 1999 (wie Anm. 2), bes. S. 144–152; sowie GAST (wie Anm. 4), S. 567–570, mit kritischer Distanz zu dem nicht verifizierbaren Lokalisierungsvorschlag.

⁸ Vgl. WOLFGANG BEEH, Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1990, S. 15–19 (mit Farbabb.).

⁹ SWARZENSKI (wie Anm. 3), S. 28.

¹⁰ Zuletzt HESS 1998 (wie Anm. 2), Nr. 12.

¹¹ Vgl. MARTIN 1993 (wie Anm. 5), S. 116f., sowie HESS 1998 (wie Anm. 2), S. 69f.



sche Zackenstil zu einer Art Regionalstil entwickeln konnte. Es deutet vieles darauf hin, dass sich für die Ausstattung der vielen kleineren Bauten entlang des Rheins ein größerer Werkstattverbund entwickelt hatte, der mit der Ausstattung dieser Kirchen – von Wand- und Glasmalereien bis zu Altartafeln und Buchillustrationen – betraut worden war.

Marburg und das Retabel von Wetter

Von ähnlichen Verflechtungen kann auch bei der Behandlung des wenig beachteten, in der Datierung umstrittenen Retabels in der ehemaligen Kanonissen-Stiftskirche von Wetter ausgegangen werden.¹² Zur Präzisierung seiner bislang zwischen 1230 und 1270 schwankenden

213, 216

217, 218

¹² Zum Retabel und seiner technologischen Untersuchung vgl. UTA REINHOLD, in: Das Aschaffener Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts, hg. v. Erwin Emmerling und Cornelia Ringer (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 89), München 1997, S. 151–156, sowie VERENA FUCHSS, Das Altarensemble. Eine Analyse des Kompositcharakters früh- und hochmittelalterlicher Altarausstattung, Weimar 1999, S. 130–132.



Datierung gibt die Baugeschichte der Wetterer Stiftskirche bis auf den jüngst dendrochronologisch auf das Jahr 1252 datierten Chordachstuhl und das im deutschen Sprachraum bis um 1250/60 geläufige Platten- oder Stanzmaßwerk keine Aufschlüsse.¹³ Da die Stiftskirche in enger Nachfolge der Zisterzienserklsterkirche Haina und der nur knapp 20 Kilometer entfernten Marburger Elisabethkirche steht, sind dort auch die nächsten Vergleichsbeispiele für die Einordnung des Retabels zu vermuten. Die Voraussetzungen dafür scheinen besonders gut, da die Elisabethkirche eines der bedeutendsten Glasmalereiensembles aus dem 15. Jahrhundert im deutschen Sprachraum birgt.

Nach dendrochronologischen Untersuchungen des Dachstuhls waren Chor- und Querhaus der Elisabethkirche 1243 vollendet bzw. bereits überdacht.¹⁴ Die Verglasungskampagne setzte um 1240 mit dem berühmten typologischen Elisabeth-Franziskusfenster ein, das man aus ver-

¹³ Zur dendrochronologischen Datierung vgl. KATHARINA THIERSCH, Die Stiftskirche in Wetter. Instandsetzungs-, Restaurierungs- und Renovierungsmaßnahmen an Dachwerk, Gewölben und Fassaden, Raumschale und Ausstattung, in: *Denkmalpflege & Kulturgeschichte* 2, 2001, S. 15–19. Auf die aus Wetter stammenden, im Bau jedoch nicht genau lokalisierbaren Fragmente verschiedener Ornamentfenster aus dem späten 13. Jahrhundert wird Daniel Parello in dem derzeit in Arbeit befindlichen Band der mittelalterlichen Glasmalereien in Hessen (CVMA Deutschland III/3) näher eingehen.

¹⁴ Vgl. JÜRGEN MICHLER, Die Elisabethkirche zu Marburg in ihrer ursprünglichen Farbigkeit, Marburg 1984, S. 33–35.



schiedenen Stilquellen abzuleiten versucht hat. Während Haseloff die Glasgemälde noch mit thüringisch-sächsischen Handschriften verglichen hat, gelten heute Werke wie die Glasgemälde in der Kölner St. Kunibertkirche nicht nur als stilbildend, sondern auf Grund einiger maltechnischer Übereinstimmungen sogar als werkstattmäßig verwandt.¹⁵ Der neben dem Elisabethfenster bedeutendste Überrest einer figürlichen Verglasung ist das später in den Elisabethzyklus übertragene Medaillon mit der Geburt Christi aus einem Vita-Christi-Fenster, das sich stilistisch eng an die bereits erwähnten Glasmalereien der Gelnhausener Marienkirche anschließen und ebenfalls um 1240/45 datieren lässt.¹⁶ Etwas schwieriger ist dagegen die Datierung der drei spätromanischen Standfigurenfenster: Jürgen Michler setzte sie auf Grund stilistischer Differenzen nicht alle um 1240 an, sondern schlug einen Zeitraum bis kurz nach 1250 vor.¹⁷

¹⁵ Zusammenfassend RÜDIGER BECKSMANN, *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Voraussetzungen – Entwicklungen – Zusammenhänge*, Berlin 1995, S. 56–58, ferner HESS 1999 (wie Anm. 2), S. 38f.

¹⁶ HESS 1999 (wie Anm. 2), S. 38f., 226–229.

¹⁷ MICHLER (wie Anm. 14), S. 136.



Wie bei einer Bauaufgabe dieses Ausmaßes nicht anders zu erwarten, waren an der Verglasung der Elisabethkirche zunächst auswärtige Werkstätten beteiligt, die in der Verbindung kölnisch-mittelrheinischer Entwicklungen neue Maßstäbe in Marburg setzten. Nach diesem ersten Impuls scheinen Produktion und Qualität schon bald stagniert zu haben, blickt man auf den heute im Achsenfenster hinter dem Altar befindlichen Schöpfungszyklus. In ihrer Monographie zu den Glasmalereien der Elisabethkirche hat Monika Bierschenk diesen Zyklus in die Jahre 1232/35 datiert und in den 1232 eingeweihten Vorgängerbau der Elisabethkirche lokalisiert, von wo er um 1240 in den Neubau der Elisabethkirche übertragen worden sei.¹⁸ Abgesehen von der wenig überzeugenden These einer späteren Übertragung in die Elisabethkirche, deren Fenstermaße sich folglich am Vorgängerbau der kleinen Hospitalkirche orientiert haben müssten, sprechen auch formale und stilistische Argumente für eine spätere Datierung dieses Zyklus um 1260.¹⁹ Im Gegensatz zum Elisabethfenster ist der später entstandene, mit seiner Thematik am ehesten in der Südkonche mit den Landgrafengräbern unterzubringende Genesiszyklus eine regionale Synthese von Elementen des mittelrheinischen Zackenstils der 1260er Jahre mit den älteren Figurentypen der Verglasungen von Erfurt und Gelnhausen. Ursache dieses eigenartigen, in seiner Datierung zunächst irritierenden Mischstils ist eine aus dem fehlenden Zustrom neuer Kräfte resultierende künstlerische Stagnation: Der Bauunterbruch zwischen 1248 bis gegen 1265 hatte eine kontinuierliche Weiterbeschäftigung der in Marburg tätigen Werkstätten bis zur Vollendung des Langhauses der Elisabethkirche um 1285 verhindert.²⁰

¹⁸ MONIKA BIRSCHENK, *Glasmalereien der Elisabethkirche in Marburg. Die figürlichen Fenster um 1240*, Berlin 1991, S. 129–139.

¹⁹ HESS 1999 (wie Anm. 2), S. 43, 226–229.

²⁰ Zu den Baudaten und dem Bauunterbruch vgl. MICHLER (wie Anm. 14), S. 34–37.

Ob die Überlieferungslücke in der Marburger Malerei von 1260 bis 1280/1290 auf diesen Bauunterbruch zurückzuführen oder lediglich der lückenhaften Überlieferung geschuldet ist, lässt sich nur mutmaßen. Es spricht jedoch einiges dafür, dass es in dieser Zeit an innovativen künstlerischen Kräften mangelte. Erst mit den hochgotischen Standfigurenfenstern, die von 1280/90 bis um 1320 entstanden, und den Wandmalereien am 1290 geweihten Hochaltar setzt die Überlieferung wieder ein.²¹ Beide Werke zeigen mehr oder weniger verhalten die Einflüsse eines neuen, von französischen Vorbildern geprägten Figurenideals, das über Straßburg oder Köln vermittelt worden sein dürfte.

Versucht man das Retabel von Wetter in die Marburger Malerei einzuordnen, werden die Hoffnungen enttäuscht, wie bereits Heinz Heinrichs in seinem grundlegenden Beitrag von 1936 bemerkte.²² Er konstatierte starke byzantinische Einflüsse und verwies für einige Eigenheiten der Bekleidung auf das Goslarer Evangeliar. Nach Heinrichs erschöpften sich darin jedoch die Zusammenhänge, und er konnte das Retabel für die hessische Kunst ‚retten‘. Er erkannte in ihm eine „charakteristische, durch den Stammescharakter bedingte hessische Stilfärbung“, die schon das Hardehäuser Evangeliar und später das Retabel von Hofgeismar auszeichneten. Über diese problematische, wenn auch damals geläufige kunstgeographische Charakterisierung hinaus konnte Heinrichs seine Einordnung nicht näher begründen. Dieter Großmann, der sich 1988 mit dem Retabel und den byzantinischen Einflüssen beschäftigte, schloss sich Heinrichs an und sah „einstweilen keinen Anlass“, seine hessische Entstehung in Frage zu stellen.²³ Acht Jahre zuvor hatte Gisela Krampe mit dieser Tradition gebrochen und mit diffusen kunstgeographischen Argumenten für eine Entstehung in Westfalen plädiert.²⁴

Sucht man in Marburg nach Vergleichsbeispielen, lassen sich Heinrichs Beobachtungen bestätigen: Weder in den Glasgemälden aus dem Kreis des Elisabethfensters, noch in dem nach unserer Ansicht erst um 1260 entstandenen Genesiszyklus oder den übrigen erwähnten Werken aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts lassen sich Verbindungen zum Retabel von Wetter ausmachen. Markante Unterschiede sind neben der abweichenden Proportionierung und Haltung der Figur die unterschiedliche Gewandzeichnung sowie die andersartige Charakterisierung und Zeichnung der Gesichter. Auch alle übrigen Merkmale, auf die wir noch zu sprechen kommen, lassen sich weder in der Marburger noch in der eingangs skizzierten mittelrheinischen Tradition verankern.

Unabhängig von Heinrichs führte auch unsere Suche zum Goslarer Evangeliar, das nach jüngsten Untersuchungen kurz vor oder um 1240 in Niedersachsen entstanden ist; eine exaktere Lokalisierung ist einstweilen nicht möglich.²⁵ In der Kreuzigungsminiatur begegnen vergleichbare antikisierende bzw. byzantinisierende Rüstungen wie in der Kreuztragung in

²¹ Zu einer von MICHLER (wie Anm. 14), S. 157–159, teilweise abweichenden Datierung der hochgotischen Fenster vgl. künftig DANIEL PARELLO, Die mittelalterlichen Glasmalereien in Marburg und Nordhessen (CVMA Deutschland III/3). Zu den Malereien am Hochaltar MICHLER (wie Anm. 14), S. 216–219, und neuerdings NORBERT WOLFF, Deutsche Schnitzretabel des 14. Jahrhunderts, Berlin 2002, S. 276–279.

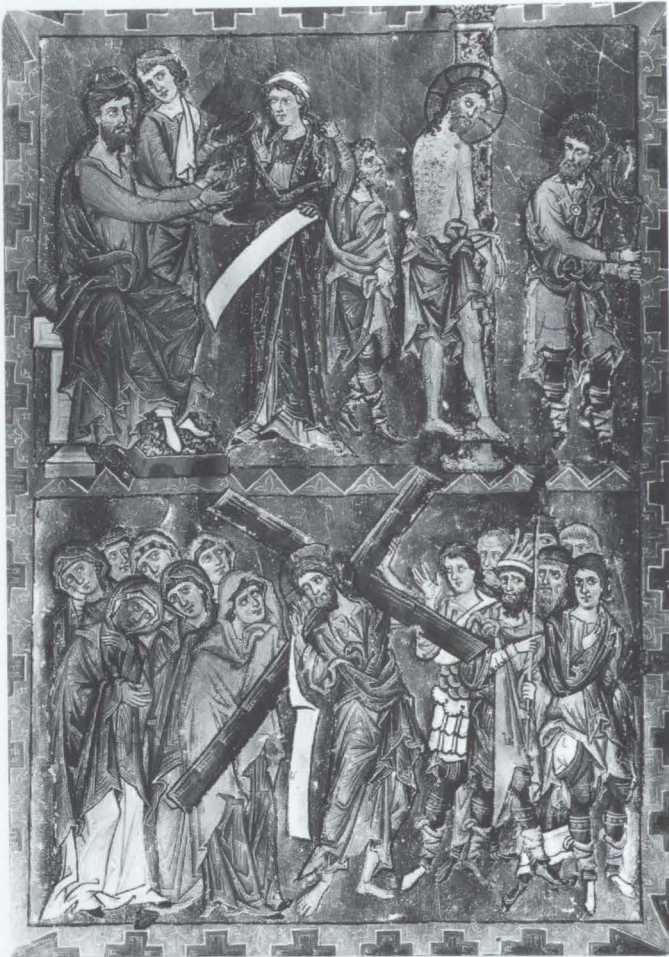
²² HEINZ HEINRICHS, Das romanische Altarretabel in Wetter, in: Jahrbuch der Denkmalpflege im Regierungsbezirk Kassel 2, 1936, S. 48.

²³ DIETER GROSSMANN, Das Altarretabel bei Wetter/Marburg, in: Ikone und frühes Tafelbild, hg. v. Heinrich Nickel (Beiträge zum IX. Kolloquium der Arbeitsgruppe für byzantinische und osteuropäische Kunst des Mittelalters der Sektion Orient- und Altertumswissenschaften, gemeinsam veranstaltet mit dem Staatlichen Lindenau-Museum Altenburg, 15.–17. Oktober 1984), Halle/Wittenberg 1988, S. 175–193.

²⁴ GISELA KRAMPE, Das Altarretabel der ehemaligen Stiftskirche in Wetter, in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 20, 1980, S. 9–19, hier S. 18. FUCHSS (wie Anm. 12), S. 130–132, geht auf die Frage der künstlerischen Herkunft nicht ein.

²⁵ Vgl. RENATE KROOS, Das Goslarer Evangeliar. Kommentarband (Codices selecti, Bd. 92), Graz/Goslar 1991, S. 25–34.

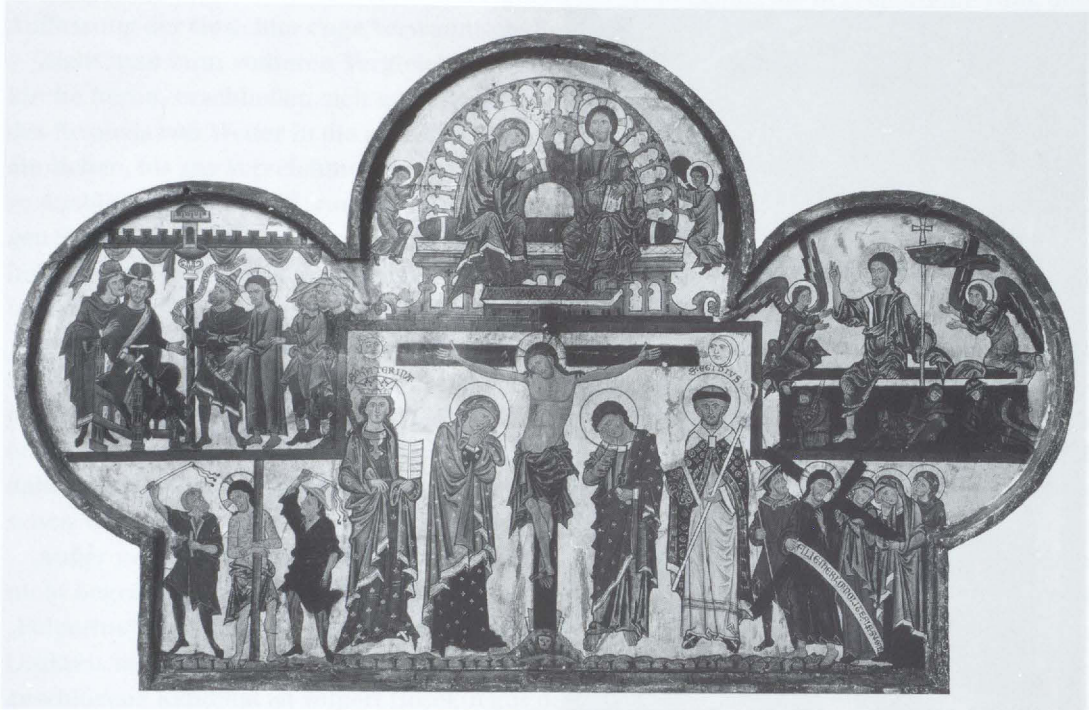




Wetter. Neben dem kahlköpfigen Schergen mit seinem byzantinischen Beinschutz aus Kettenstrümpfen mit aufgelegten vergoldeten Schienen oder Lederbändern (Podopsellon) betrifft dies vor allem den zum Betrachter blickenden Soldaten mit ornamental verziertem Brustpanzer. Wie der Goslarer Longinus trägt er einen Waffenrock mit Riemenbehang, darüber einen Gürtel aus einem verdrehten, vorne verknoteten Stoffstrang. Neben den vielen direkt zum Betrachter blickenden Figuren beobachten wir im Goslarer Evangeliar eine vergleichbar ausgeprägte Vorliebe für Marmorierungen und Steinverzierungen sowie die charakteristischen breiten goldenen Gewandborten mit medaillonförmigen Verzierungen. Die Verwandtschaft beider Werke bestätigt auch das mit dem Goslarer Evangeliar eng verwandte Missale für Johannes Semeca, Dompropst zu Halberstadt, in dessen Amtszeit von 1241 bis 1245 die mit Miniaturen geschmückte Handschrift datiert wird.²⁶ Neben den bereits beschriebenen Elementen bietet die eng gedrängte Darstellung der Begleitfiguren, ihre Gestik als auch das unmittelbare Ver-

222

²⁶ Vgl. BARBARA KLÖSSEL-LUCKHARDT, Studien zur Bildausstattung des Goslarer Evangeliers, Greven 1983, S. 156–170.



knüpfen zwei aufeinanderfolgender Szenen aufschlussreiche Parallelen. Trotz dieser Gemeinsamkeiten kann von einem werkstattmäßigen Zusammenhang keine Rede sein: Die Figuren des Goslarer Evangeliars wirken lebendiger und ausdrucksvoller; die Farbigkeit ist differenzierter und reicher. Ähnliches gilt für das Semeca-Missale mit seiner gedrungeneren Proportionierung der Körper, den markanteren Gesichtern und der plastisch splittigeren Gewandanlage.

Taf. g-j

Im Kreis dieser Werke darf auch das gemeinhin um 1230/40 datierte Soester Kreuzigungsretabel in Berlin nicht fehlen, das seit Haseloff mit dem Goslarer Evangeliar in Zusammenhang gebracht wird.²⁷ Wie die beiden Handschriften steht auch dieses Werk dem Retabel von Wetter näher als die Glas- und Wandmalereien in Marburg. In Typus und Proportionierung der Figuren, der Typisierung der Frauengesichter sowie in der Anlage der Gewänder bieten sich Verbindungen an, die den Schulzusammenhang mit der niedersächsischen Malerei nochmals unterstreichen. Dies belegen schließlich auch die wenigen Vergleichsstücke aus der Spätphase des niedersächsischen Zackenstils in der Nachfolge des Goslarer Evangeliars: das 1945 in Berlin verbrannte Quedlinburger Retabel, das Renate Kroos unlängst in die Zeit gegen 1270 datiert hat, sowie die Glasgemälde des Cosmas-Damian-Zyklus aus der Goslarer Marktkirche, die auch aus

223

²⁷ KROOS (wie Anm. 25), S. 31. Zum Soester Retabel grundlegend ROSWITHA KOCK, Das Kreuzigungsretabel aus der Soester Wiesenkirche, Phil. Diss. Münster 1977, bes. S. 110–120; zusammenfassend BARBARA KLÖSSEL, in: Soest. Geschichte der Stadt, Bd. 2, hg. v. Heinz-Dieter Heimann, Soest 1996, S. 689–696. Zuletzt CHRISTOPH JOBST, in: Fragen an ein Kunstwerk im Museum (Kolloquium für Barbara Mundt im Berliner Kunstgewerbemuseum), Berlin 2001/2002, S. 34–47.

Kreuzigung des Hl. Cosmas oder Damian.
 Goslar, Marktkirche, ehemaliges Chorfenster.
 Goslar (?), gegen 1270. Goslar, Marktkirche.



baugeschichtlichen Überlegungen gegen 1270 zu datieren sind.²⁸ Selbst wenn die meisten Figuren im Quedlinburger Retabel etwas gedrungener erscheinen, begegnen dort jene charakteristischen, breit angelegten, männlichen Gesichter mit zum Teil direktem Blick zum Betrachter. Vergleichbar sind neben der Gewandbildung mit zackig ausfahrenden Säumen, weicheren Binnenfalten und schlauchförmigen bzw. wulstigen Gebilden auch die eigenartigen, aus dem byzantinischen Kopffutz entwickelten, mit einem Tuch umschlungenen Mützen. Für die Gewandformen und die breiten, direkt zum Betrachter blickenden Köpfe lassen sich in der mittelrheinischen wie hessischen Malerei keinerlei Vergleichsbeispiele benennen. Ein Vergleich des Quedlinburger Ägidiuskopfes mit den Begleitern im Judaskuss von Wetter mag dagegen die Zusammenhänge mit der niedersächsischen Malerei verdeutlichen. Trotz der stärkeren Stili-

²⁸ Zum Quedlinburger Retabel vgl. RENATE KROOS, Das Quedlinburger Retabel, in: Das Aschaffener Tafelbild. Studien zur Tafelmalerei des 13. Jahrhunderts, hg. v. Erwin Emmerling und Cornelia Ringer (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 89), München 1997, S. 73–86. Zum Cosmas-Damian-Zyklus vgl. RAINER KAHSNITZ, Romanische Glasfenster aus der Marktkirche in Goslar, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1975, mit Abbildungen aller Glasgemälde sowie zuletzt HESS 1998 (wie Anm. 2), S. 156f., Nr. 17, mit dem Vorschlag einer späteren Datierung um 1270.

sierung betrifft dies auch die weiblichen Figuren der Grablegung, die in Proportionierung und Auffassung der Gesichter enge Verwandtschaften zeigen.

224

Zieht man zum weiteren Vergleich den Cosmas-Damian-Zyklus aus der Goslarer Marktkirche heran, erschließen sich auch hier einige Gemeinsamkeiten, die für eine Einordnung des Retabels von Wetter in die niedersächsische Tradition sprechen. Hervorgehoben seien die ähnlichen, bis zur Verzeichnung akzentuierten Profilköpfe der Peiniger und eine vergleichbare Ausbildung der hohen, runden Schädelkalotten. Verwandt ist auch die mit wenigen, flüssigen Strichen ausgeführte Gewandzeichnung. Selbst in der Umsetzung der tumultartigen Handlung vieler langgestreckter Figuren auf engem Raum kommen sich die Szenen des Judakusses in Wetter und die Steinigung der beiden Heiligen in Goslar nahe.²⁹

Mögen dem kritischen Betrachter einzelne dieser Vergleiche etwas forciert erscheinen, so ist noch einmal mit Nachdruck darauf hinzuweisen, dass für alle genannten Eigenarten Anhaltspunkte in der mittelrheinisch-hessischen Malerei fehlen. Das Retabel von Wetter galt deshalb bislang als isoliertes Einzelwerk, dem sich nichts an die Seite stellen ließ. Umso wichtiger sind daher die wenigen Anhaltspunkte und Zusammenhänge mit den angeführten niedersächsischen Werken, die gegen eine Herkunft aus dem nahegelegenen Marburg sprechen.

218

Außer mit stilistischen Argumenten lässt sich die Herkunft aus Niedersachsen einstweilen nicht begründen. Auch die Frage nach dem in der Grablegung dargestellten Stifter namens „Folpertus“ erschließt keine weiterführenden Indizien, da man ihn als Person im hessischen Umkreis nicht eindeutig identifizieren kann. Der aussichtsreichste, bereits von Heinrichs vorgeschlagene Kandidat ist Volpert Hosekin aus dem mächtigen und begüterten Rittergeschlecht derer von Hohenfels. Zwei Urkunden verweisen darauf, dass Mitglieder der Familie Lehensleute des Stiftes in Wetter gewesen waren. Volpert von Hohenfels verfügte über enge Beziehungen sowohl zum Landgrafenhof wie auch zum Mainzer Erzbischof, die sich seit 1263 die Vogtei über Wetter teilten. Dies wurde nach langwierigen Auseinandersetzungen im Langsdorfer Vertrag festgehalten, in dem Volpert von Hohenfels unter den zwanzig Rittern aufgeführt ist, die für die Landgräfin Sophie, Tochter der Hl. Elisabeth, bürgten.³⁰

Volpert wird 1270 in einer Urkunde als verstorben bezeichnet; wann er das Retabel gestiftet hat – sofern er tatsächlich dessen Stifter war – lässt sich nur vermuten. Die Stiftung erfolgte offenbar für die Rettung der Seele seiner verstorbenen Frau, wie aus der neuen Lesung der in zwei leoninischen Hexametern verfassten Stifterinschrift durch Sebastian Scholz hervorgeht.³¹ Leider ist der Name der Bedachten nur bruchstückhaft mit „H...EGUNDI“ (Hadegundi?) erhalten. Ob es sich dabei um die Frau Volperts von Hohenfels handelte, bliebe weiter zu untersuchen, da sich der Name von Volperts Gattin bislang nicht ermitteln ließ. Diesbezügliche Recherchen von Hartmut Heinemann vom Hessischen Hauptstaatsarchiv in Wiesbaden

²⁹ Zur Goslarer Scheibe mit der Steinigung vgl. KAHSNITZ (wie Anm. 28), Abb. 16.

³⁰ Zu Volpert von Hohenfels vgl. HEINRICHS (wie Anm. 22), S. 49, sowie GROSSMANN (wie Anm. 23), S. 180 mit Anm. 1. Zur Geschichte der Familie und den Archivalien zu Volpert vgl. AUGUST HELDMANN, in: Zeitschrift des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde NF 20, 1895, S. 241, 346–348, sowie E. SCHNEEGANS, Das Geschlecht von Hohenfels, in: Hinterländer Geschichtsblätter 15, 1925, Nr. 3, o. S. Zur Geschichte des Stiftes Wetter im Spannungsfeld zwischen den Landgrafen und dem Mainzer Erzbischof vgl. KARL WENCKEBACH, Zur Geschichte der Stadt, des Stiftes und der Kirche zu Wetter in Hessen, Wetter 1966, S. 10–15. Für Hinweise und die Mithilfe bei der Suche nach weiteren Aufschlüssen zu Volpert und dessen Frau danke ich Hartmut Heinemann, Wiesbaden, und Ursula Braasch, Marburg, ganz herzlich. Der von KRAMPE (wie Anm. 24), S. 11, mit dem Stifter identifizierte Volpert vom Mönchehof (*de curia monachorum*) ist nur in einer Urkunde von 1272 betreffend den Verkauf eines Lehens des Stiftes Wetter an das Kloster Haina belegt.

³¹ SEBASTIAN SCHOLZ, Mittelalterliche und frühneuzeitliche Inschriften in Hessen. Ein Unternehmen der Akademie der Wissenschaften, in: Denkmalpflege & Kulturgeschichte 1, 2000, S. 46.

und Ursula Braasch vom Landesamt für Geschichtliche Landeskunde in Marburg blieben leider ohne Ergebnis.

Müssen wir uns in der Frage nach Stifter und Stiftung mit einigen Unsicherheiten und Fragezeichen abfinden, lässt sich die Datierung des Retabels stilistisch um 1260 präzisieren. Anhaltspunkte sind neben den Beziehungen zu den erwähnten niedersächsischen Werken zunächst das dendrochronologisch ermittelte Datum 1252 des Chordachstuhls der Stiftskirche, aber auch die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts auftretenden Hängeärmel des Stifters und des Schergen in der Geißelung, wie sie unter anderem auch im Grabmal der 1274 verstorbenen Landgräfin Aleydis in der Marburger Elisabethkirche begegnen.³² Für eine Datierung nach 1250 sprechen außerdem die anstelle der charakteristischen byzantinischen Goldlinien eingesetzten Kreuzschraffurhöhlungen auf den Faltenstegen der Gewänder. Die zum Vergleich herangezogenen früheren Werke stehen hierin noch stärker in byzantinischer Tradition.

Ob das Retabel als niedersächsisches Importstück oder als Werk einer im niedersächsischen Kunstkreis geschulten, später in Hessen tätigen Werkstatt zu beurteilen ist, lässt sich einstweilen nicht klären. Für ein Importstück spricht der Umstand, dass die hessische wie mittelrheinische Malerei keine Anknüpfungspunkte bieten. Dies ist umso aufschlussreicher, als wir trotz der großen allgemeinen Überlieferungslücken gerade in dieser Region für die Tafel-, Buch-, Wand- und Glasmalerei aus dem zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts ein anschauliches Bild von der Kunstproduktion sowohl im Hinblick auf regionale Charakteristika und Entwicklungen wie auch hinsichtlich der Frage von Zentren und Zeiten ihrer künstlerischen Blüte gewinnen können. Die am Beispiel des mittelrheinischen Zackenstils illustrierten Zusammenhänge lassen sich als Modell insofern auf Marburg übertragen, als auch die dortige Kunstproduktion eng mit den anstehenden Bauaufgaben von überregionaler Bedeutung verknüpft war. Die Ausstattung von Chor- und Querhaus der Elisabethkirche setzte in der Malerei bzw. Glasmalerei Marburgs neue künstlerische Maßstäbe, die sich im Elisabethfenster und den zeitgleichen Werken deutlich manifestieren. Die Produktion zog sich mit den drei Standfigurenfenstern bis kurz nach 1250 hin, kam dann aber zum Erliegen. In der weiteren, offenbar durch den Bauunterbruch zwischen 1248 bis gegen 1265 verzögerten Ausstattung werden Zeichen einer Stagnation deutlich. Die Kräfte verlagerten sich in lokale Werkstätten, wie der Schöpfungszyklus nahe legt. In ihm verschmelzen ältere Traditionen mit neuen Impulsen und bilden einen eigenartigen Mischstil aus, dessen Datierung in der Kunstgeschichte zu Kontroversen geführt hat.

Gleiches gilt auch für das Retabel von Wetter und den Lettner der Marienkirche in Gelnhausen: Die Datierung beider Werke schwankte ebenfalls zwischen 1230/40 und 1260/70.³³ Aus den fehlenden großen Bauaufgaben resultierte in Marburg ein mangelnder Zustrom neuer Kräfte bis in die 80er und 90er Jahre des 13. Jahrhunderts. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Beauftragung einer niedersächsischen Werkstatt für das um 1260 entstandene Retabel in Wetter an Plausibilität, wenngleich der Kunstgeschichte Hessens damit ein weiteres, in seiner Bedeutung erst ansatzweise erschlossenes Werk verloren geht.

³² MICHLER (wie Anm. 14), Abb. 66–68.

³³ HESS 1999 (wie Anm. 2), S. 217.