BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1959, HEFT 6

ERNST BUCHNER

Zur spätgotischen Malerei Regensburgs und Salzburgs

Mit 23 Abbildungen

Vorgetragen am 12. Dezember 1958

MÜNCHEN 1959
VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Printed in Germany
Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen

I

DER MEISTER DER STRAUSS'SCHEN MADONNA.

So reich und großartig die Regensburger Malerei der Renaissance im Werk Albrecht Altdorfers gipfelt, so arm und karg erscheint die Ernte der Regensburger Malerwerkstätten im Lauf des 15. Jahrhunderts. Nur vereinzelte Werke, vor allem Fresken, zeugen dafür, daß in der Epoche der ausklingenden Spätgotik in Regensburg trotz des Nachlassens der wirtschaftlichen Kraft der Stadt noch Meister von eigenem Wuchs am Werk waren.

In spröder Isoliertheit verharrte die von dem Fürstabt Wolfhard Strauß von St. Emmeram (1432–1454) gestiftete Madonnentafel, die sich bald einer besonderen Verehrung erfreute und sich wohl deshalb auf dem Dreifaltigkeitsaltar von St. Emmeram erhalten hat (Abb. 1). Sie ist im Heiltumsbuch von St. Emmeram (1761) im Stich (Tafel VII) abgebildet und im Text (S. 78) besprochen „Auf den Altar der allerheiligsten Dreifaltigkeit ist widerum eine alte gemahlene Bildnuss Mariae mit dem Jesuskindlein zu sehen, welche Bildnuss mit besonderer Andacht von denen Christglaubigen beständig verehrt wird". Allerdings mußte sich das Gnadenbild in der Zeit des Barock eine sogenannte „Formatisierung" gefallen lassen. Es wurde oben bogig zurechtgeschnitten, um den Charakter eines barocken Altarbildes zu gewinnen. Außerdem hat ein zelotischer Pinsel die lebenspendende Brust der stillenden Gottesmutter züchtig übermalt, so daß die Geste der linken Hand Mariä, die den Schleier lüftet, und die Haltung des Kindes unverständlich wurden. Erst 1946 wurden die entstellenden Übermalungen bei einer verständnisvollen Reinigung entfernt. Der Ausschnitt (Abb. 4) zeigt die freigelegte Partie und gibt zugleich einen Begriff von der schönen, flüssigen Modellierung des Christuskindes und der beschwingten Zeichnung der feinen, kleinen Hände Mariä. Jetzt erst kann das Bild, das nur oben durch den störenden Schattenschlag des Barockrahmens beeinträchtigt wird, richtig gewürdigt werden. Im schwer und füllig niedergleitenden Faltenwerk des mit einem

Edelsteinsaum geschmückten, weißen Mantels sitzt die goldlockige Maria auf dem roten Kissen des schräg zurückweichenden, nicht perspektivisch verkürzten Steinthrons, indes zwei weiß gekleidete Engel in korrespondierendem Schrägflug die goldne Königskrone über die Gottesmutter halten. Der groß mit Adler – und Löwenmotiven gemusterte, goldene Damastteppich des violettrötlichen Steinthrons verleiht dem Gnadenbild zusammen mit dem strahlenden Gold des Grundes die festliche Weihe. Auf dem dichten, dunkelgrünen, mit Blumen durchwirkten Rasen kniet links, die Hände andächtig erhoben, den Blick gespannt auf Maria gerichtet, der Stifter Abt Strauß im fürstäbtlichen Fest-Ornat, dem krapprot und gelb gemusterten Brokatpluviale, mit der zinnoberroten, gelb gefelderten, perlenbordierten Mitra. Rechts am Boden sein Wappenschild mit silbernem Straußenkopf auf stumpfrotem Grund.

Hildegard Dannenberg, die das Verdienst hat, in einem Aufsatz des Repertoriums für Kunstwissenschaft (XLVIII, S. 258 ff.) auf das wichtige Bild zuerst hingewiesen zu haben, nimmt als Maler einen oberdeutschen Meister an, „der im Kreise des Meisters von Flémalle lernte", und sucht den Zusammenhang durch zahlreiche Hinweise auf Werke des Flémallers zu belegen. Jedoch – erinnert auch manches in der Malweise und im Faltenwerk an die Kunst dieses Meisters, der wohl mit Recht mit Robert Campin von Tournai identifiziert wird, und darf angenommen werden, daß unser Meister auf seiner Wanderschaft Bilder des Flémallers gesehen und studiert hat, so kann doch kein Zweifel darüber bestehen, daß das Motiv der Madonna, die dem auf dem Schoß sitzenden Kind die Brust reicht, auf die Lucca-Madonna des Jan van Eyck zurückgeht. Ein eingehender Vergleich des Straußschen Gnadenbildes mit der Lucca-Madonna erhärtet den unmittelbaren ikonographischen Zusammenhang der beiden Werke – und es ist sicher, daß Jan van Eyck der gebende Teil gewesen ist. Andererseits hängt der oberdeutsche Maler keineswegs sklavisch an dem Vorbild – und gerade die Unterschiede, welche die Regensburger Madonna von der klassischen Lösung van Eycks trennt, zeigen, daß er die Anregung in persönlichem Sinne verarbeitet hat. Weit entfernt von dem konsequenten Bild-Realismus des van Eyck, hält der oberdeutsche Meister an Goldgrund und Raumidealität

fest. Es ist ganz unwahrscheinlich, daß er das farbig völlig andersartige Eycksche Bild im Original gesehen hat. Es ist anzunehmen, daß er durch eine der rasch kursierenden Nachzeichnungen die Bildidee empfangen hat. Die reife Lucca-Madonna wird mit Recht um 1438 angesetzt. Bis die Bildidee zu dem oberdeutschen Maler kam, werden mehrere Jahre vergangen sein. Da die Amtsdaten des Stifters (1432–1452) nur einen allgemeinen Anhaltspunkt für die Datierung der Madonnentafel bieten, ist die offenbare Abhängigkeit von der Lucca-Madonna immerhin als terminus post von Gewicht. Man wird kaum fehlgehen, wenn man das Gnadenbild etwa um 1445 ansetzt. Dafür sprechen auch die Analogieen des Faltenstils, die das Werk mit dem 1444 datierten Marienaltar des Meisters der Pollinger Altäre verbinden.

Hat man sich in die charakteristischen Formeigentümlichkeiten der Straußschen Madonnentafel eingelebt, so fällt es nicht schwer, auf zwei schmalen Steilflügeln des bayerischen Nationalmuseums (Abb. 2, 3, 5, 6) die gleiche, sehr persönliche Handschrift zu erkennen. Es sind die beiden wunderbar leuchtkräftigen weiblichen Einzelheiligen, St. Dorothea und St. Katharina, die im Museumskatalog als „Schule des Konrad Witz" geführt werden. Nicht nur die eigentümliche Bildung der kleinen, fein geschnittenen Hände, der füllige Faltenfluß, die schöne, edle, leuchtende Malerei, das zarte Geriesel der schimmernden Haarflechten, die säuberliche, wenig tektonische Formung des Mauerwerks verraten die gleiche Künstlerpersönlichkeit, auch der Gesamteindruck der stillen, zart empfundenen, schüchtern wirkenden Gestalten ist zu innerst verwandt. Gerade das Zage, Verhaltene, im räumlichen Aufbau Ungelenke verleiht den beiden kurzen, mädchenhaften Gestalten mit ihren großen, blanken, vom reichen Lockenhaar umspielten Gesichtern einen eigenen Reiz. Es schadet der künstlerischen Wirkung wenig, daß die übergroßen Köpfe etwas wacklig auf den schlanken Hälsen sitzen oder daß die wenig standfesten Gestalten auf dem steil ansteigenden Fliesenboden abzugleiten scheinen. Das Schönste aber ist die in reinen Klängen reich harmonisierte Malerei; Dorothea in goldnem Brokatgewand und lichtgrünem Mantel, das Knäblein mit dem reizenden Blumenkörbchen in rot-goldnem Brokatrock, Katharina im hermelingefütterten, rot-grün geteilten Festgewand.

Dazu der leuchtende Goldgrund, die gedämpften Töne der Architektur und die reich gemusterten Bodenfliesen, die noch nicht daran denken, sich perspektivisch zu verkürzen.

Leider sind die dicht gefügten, anschaulich erzählten vier Szenen der Tafelrückseiten (Abb. 8–11), die ehemaligen Flügelaußenseiten, die das Martyrium einer vorerst nicht genau zu fixierenden weiblichen Heiligen (Dorothea, Barbara ?) zeigen, so stark beschädigt, daß ihr formaler Aufbau nur mehr bedingt zu fassen ist, ihre farbige Wirkung nur mehr geahnt werden kann. Trotzdem sind sie für die Erkenntnis der künstlerischen Spannweite des Meisters von Gewicht, weil sie ihn als Erzähler dramatisch gespannter Heiligenlegenden offenbaren. Sehr ernst, sehr konzentriert die getrost zur Himmelserscheinung des Herrn in inbrünstigem Gebet emporblickende Heilige im knapp sich aufbauenden Gefängnisbau; von zwingender Kraft des Ausdrucks die mit gebietendem Aufblick und beschwörender Rechten das Götzenbild auf der Rundsäule zu Schanden machende Heilige. Im Kontrast zu der stillen, in sich gefestigten Märtyrerin die scharf charakterisierten, krummnasigen Langgesichter der Richter und Schergen, deren phantastisch sich türmende Turbane und lappig aufgezwirbelte Hüte den exotischen Orient symbolisieren. Es ist schade, daß die Legendenszenen in so ramponiertem Zustand auf uns gekommen sind. Denn sie zeigen, daß dem Meister nicht nur Einzelheilige in feierlicher Repräsentation gelegen sind.

Lange habe ich vergebens gesucht, im überkommenen Bestand oberdeutscher Arbeiten der Spätgotik auf die Spur des eigenwilligen Meisters zu stoßen. Es war daher eine große Überraschung, als ich im Frühjahr 1958 ausgerechnet in dem sonst keine altdeutschen Werke bergenden städtischen Museum zu Brügge, in dem van Eyck, Memling, Hugo van der Goes und David großartig dominieren, eine starke Kreuzigungstafel unsres Meisters fand, die erst 1926 als Stiftung in die Sammlung gelangt und lange Zeit nicht ausgestellt war (Abb. 7). Die Martyrien auf den Außenseiten der Münchner Tafeln haben die Zuweisung des Kalvarienberges an unsern Meister erleichtert, obwohl auch die Gnadenmadonna und die Einzelheiligen durch eine Fülle charakteristischer Einzelzüge mit der Kreuzigungstafel verbunden sind. Schwer hängt der kraftvoll durchgeformte Körper Christi auf dem dunkelbraunen

Kreuz, dessen Holzfasern sorgfältig wiedergegeben sind. Die allgemeine Verwandtschaft mit den stämmigen Christuskörpern auf den Kalvarienbergen der gleichzeitigen Münchner Maler, der Meister der Tegernseer Tabula Magna, der Pollinger Altäre und des Münchner Domaltars ist bedingt durch die gleiche Stammeszugehörigkeit. Die kurzen Gestalten Mariä und des Liebesjüngers sind tief und ernst empfunden. Sie beherrschen die dicht gedrängten Gruppen unter dem Kreuz; die drei Begleiterinnen werden zum Teil durch die großen Goldnimben verdeckt, während die scharf charakterisierten Köpfe der Kriegsleute mit ihren martialischen Kopfbedeckungen sich in flachen Bogen dicht über dem Johannesnimbus reihen. Die Blutgerinsel auf dem Körper Christi, die niederperlenden Tränen in den Gesichtern Mariä und des Johannes verraten einen starken partiellen Realismus. Die füllig gemalten Gewänder gleiten in stillem Fluß nieder. Das schöne, volle Kolorit wird von kräftigem Rot, warmem Grün, Graurosa, tiefem Blau und dem Gold von Grund und Nimben beherrscht. Wie auf dem Regensburger Gnadenbild ist der Boden mit dichtem, blumendurchwirkten Rasen bedeckt. Den grimmigen, zahnluckigen Totenkopf am Fuß des Kreuzstammes bellt ein dürrer, knochiger Köter wütend an. Zu der eigentümlich knolligen Bildung der Zehen Christi bietet das Kindlein auf der Regensburger Gnadenmadonna ein frappierendes Analogon.

Die Kreuzigung dürfte kurze Zeit nach der um 1445 entstandenen Straußschen Madonna, gemalt sein. Nach den Maßen der Tafeln und dem Stilbefund erscheint es möglich, daß die Heiligentafeln die Flügel der Kreuzigung gebildet haben.

Wenn es auch nicht ausgeschlossen ist, daß Fürstabt Strauß den Auftrag zur Madonnentafel an einen auswärtigen Meister vergeben hat, so erscheint es doch als das Nächstliegende, daß er sich an einen leistungskräftigen, bodenständigen Meister gewandt hat. Dafür spricht auch, daß der Maler bei keiner der bekannten benachbarten Stadtschulen unterzubringen ist. Daß ein Altbayer am Werk war, bekundet die allgemeine Artverwandtschaft der Kreuzigungstafel mit den elementaren Kalvarienbergen der gleichzeitigen Münchner Maler. Fest steht, daß der Meister der Straußschen Madonna auf der Wanderschaft

erlesene Werke der stilsicheren, niederländischen Malerei kennengelernt hat. Aber er hat sich sein eigenes Wesen, vor allem seine ursprüngliche koloristische Begabung bewahrt. Er bringt eine eigene Stimme in das reiche Konzert der altdeutschen Malerei zur Zeit des Konrad Witz.

WERKVERZEICHNIS

Brügge, Städtisches Museum für schöne Künste

Kreuzigung Christi,

Nadelholz: 142 × 73 cm

1926 erworben als Stiftung aus Privatbesitz

München, Bayerisches Nationalmuseum

Zwei Altarflügel

Die hl. Dorothea, Standfigur nach rechts, Goldgrund; Rückseite: übereinander zwei Szenen aus dem Martyrium einer Heiligen; ursprünglich linker Flügel.

Fichtenholz: 144,5 × 31 cm

Die hl. Katharina, Standfigur nach rechts, Goldgrund; Rückseite: übereinander zwei Szenen aus dem Martyrium einer Heiligen; ursprünglich rechter Flügel.

Fichtenholz: 144,5 × 31 cm

1906 geschenkt von A. Leichtle, Kempten

Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmus., 1908 (K. Voll, H. Braune, H. Buchheit) Nr. 249 u. 250 S. 76f. „Schule des KonradWitz" (mit Abb.)

Kunst und Handwerk, Meisterwerke im Bayer. Nationalmuseum, München, Bruckmann 1955 Nr. 38 S. 46f. „Oberschwaben um 1440–1450" (mit Abb.)

Regensburg, St. Emmeram (Klosterkirche)

Thronende Madonna, das Kind stillend, mit dem Stifter Abt Wolfhard Strauß.

Holz: 110×98 cm.

Heiltumbuch von St. Emmeram, 1761 (mit Abb.)

J. Niedermayr, Künstler und Kunstwerke der Stadt Regensburg, 1857 S. 127f. „ein treffliches Erzeugnis einheimischer Malerei"

Hugo Graf von Waldendorff, Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart, 4. Aufl. 1896, S. 334

Hildegard Dannenberg, Ein altdeutsches Gnadenbild in St. Emmeram in Regensburg, Repertorium f. Kunstwissenschaft XLVIII, S. 258–267

Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz XXII. Stadt Regensburg I (Felix Mader), 1933, S. 244 u. 246 (Abb. 155)

II

DER MEISTER DER BARMHERZIGKEITEN

Während die spätgotische Malerei Regensburgs noch kaum erfaßt, geschweige denn erforscht ist, sind wir über die Salzburger Malerei des 15. Jahrhunderts, insbesondere durch die grundlegende Arbeit von Otto Fischer, gut unterrichtet. Charakteristisch für die Salzburger Malerei sind die starken Einwirkungen von außen; so kam Konrad Laib aus Eislingen in Schwaben, Rueland Frueauf d. Ä. pendelte zwischen Passau und Salzburg, Michael Pacher, der wahrscheinlich 1498 in Salzburg während der Arbeit am Hochaltar der Pfarrkirche gestorben ist, und Max Reichlich kamen aus Tirol, Georg Stäber arbeitete von Rosenheim aus für Salzburger Kirchen. Sicher für Salzburg hat der eigenwüchsige Schöpfer des Nonnberger Heiligenaltars (Abb. 12–14) gearbeitet. Der kleine Flügelaltar ist etwa 1460 für das ehrwürdige Benediktinerinnenstift Nonnberg am Fuß der Veste Hohensalzburg gemalt worden. Dem Meister sind eine Reihe von neu aufgetauchten, starken, frisch und leuchtkräftig gemalten Altartafeln zuzuweisen, die seine künstlerische Bedeutung in ein helleres Licht stellen. Auf dem Nonnberger Altar, der in der breiten Mitteltafel Maria mit Kind zwischen je zwei Heiligen, auf den Flügeln je ein Heiligenpaar vor groß gemustertem Goldgrund zeigt, konnte sich seine Phantasie wegen des repräsentativ gebundenen Auftrags nicht so frei entfalten, wie auf den mehr oder minder bewegten, vielfigurigen Szenen der Mariengeschichten und Heiligenlegenden. Immerhin läßt auch der Nonnberger Flügelaltar mit seinen gedrungenen, kurvig bewegten, scharf beobachteten, in reicher, voller Farbenpracht aus dem Goldgrund leuchtenden Gestalten an einen Meister von ganz persönlichem Charakter denken. Insbesondere die beiden Heiligenpaare der Flügel, die prägnant gefaßten Heiligen Crispin und Crispinian und das ernste Äbtissinnenpaar, die hl. Ottilie und die sagenumwobene Gründerin des Nonnberger Stiftes Erentrud mit dem Modell der Stiftskirche, haben dank des charaktervollen Zusammens von gedrungener Kraft und leiser, rhythmischer Bewegtheit einen eigenen Reiz. Sie wiesen

den Weg zu den packenden Bildfeldern eines Flügelaltars, der Szenen aus der Legende der Heiligen Johannes d. T. und Lorenz und eine Folge der „Barmherzigkeiten" zeigte.

Vor sechs Jahren legte mir der Kunsthändler Almeida-Lindpaintner eine doppelseitig bemalte Legendentafel vor, auf deren goldgrundiger Festtagsseite die wild grimassierte, kraß erzählte Marter des hl. Lorenz (Abb. 17), auf deren Rückseite die großartig schlichte Szene aus einer Folge der „Barmherzigkeiten" (Abb. 18, 19) zu sehen waren. Ich bestimmte sie auf Grund weitgehender Stilverwandtschaft mit dem Nonnberger Altar als „Salzburgisch um 1460" und wies dem gleichen Meister eine doppelseitig bemalte Tafel mit Marienlegenden aus dem Besitz der bayerischen Staatsgemäldesammlungen zu. Die Lorenzmarter kam am 24. November 1955 in Köln bei Lempertz zur Auktion und wurde für eine amerikanische Privatsammlung ersteigert. Auf Grund der Abbildungen im Auktionskatalog stellte der Trierer Museumsdirektor Dr. Walter Dieck fest, daß sich im Trierer städtischen Museum, als alte Stiftung aus Privatbesitz, zwei weitere, doppelseitig bemalte Tafeln vom gleichen Altarwerk befinden. Er übersandte mir davon Photographien und überließ sie mir freundlicherweise zur Veröffentlichung, wofür ich ihm herzlich danke. Damit rundete sich das künstlerische Werk des eigenwilligen und blutvollen Meisters stattlich ab.

In räumlich willkürlicher, aber höchst anschaulicher Weise wird der nackte, nur mit einer knappen Badehose bekleidete Heilige von dem gnomenartigen, hämisch grinsenden Scheusal auf den silberen Rost gebreitet, während sein bucklichtes Gegenüber mit dem Blasebalg das Feuer anfacht und der weißbärtige, dem hl. Crispin auf dem Nonnberger Altar brüderlich verwandte Präfekt die Order zur Exekution gibt. Ein tückischer Höfling, den bösen Blick auf den Beschauer gerichtet, redet auf den Alten ein. Die Leuchtkraft der weißlichrosa, lichtroten, karminvioletten, warmgrünen, tiefblauen und hellgelben Farben ist außerordentlich.

Auf den beiden Trierer Bildfeldern der Feiertagsseite des Altars sind zwei nicht minder kraß erzählte Szenen aus der Geschichte Johannes d. T. dargestellt (Abb. 15 und 16). Der kurzstutzige, schnauzbärtige, grimmige Henkersknecht hat eben mit

dem Richtschwert das von schwarzem Haar umbuschte Haupt des Heiligen vom Körper getrennt. Dem fetten König Herodes scheint nicht ganz wohl bei der Hinrichtung zu sein, aber die modisch gekleideten Höflinge mit ihren verzerrten Galgenvogel-Physiognomien zetern und hetzen.

Kranzartig umgibt auf der folgenden Szene des Festmahls die Gesellschaft den willkürlich geschrägten Tisch. Salome präsentiert das gramvolle Johanneshaupt, der Mundschenk kredenzt den Goldpokal, ein augenzwinkernder Spielmann schlägt nicht eben fröhlich die Laute. Die Urheberin des Mordes, Herodias, ungerührt, böse, eine blasse, glatte, kalte Schlange mit blinzelnden Augenschlitzen, indes aus Herodes feistem Antlitz das böse Gewissen spricht. Trotz der räumlichen Willkür und der vollgepropften Komposition ist die Szene doch mit grotesker Drastik und grimmiger Laune auf das Anschaulichste demonstriert. Aber den künstlerischen Höhepunkt der Bildfelder bilden nicht die goldgrundigen Innenseiten der Flügel, sondern die schlicht und monumental empfundenen „Barmherzigkeiten" auf den Flügelaußenseiten. Und mit gutem Grund habe ich dem Maler den Notnamen „Meister der Barmherzigkeiten" gegeben.

Im Gegensatz zu den dicht besetzten Szenen der Feiertagsseiten beschränkt sich der Meister bei den „Barmherzigkeiten" auf zwei oder drei Gestalten. Die großen Farbflächen klingen eindringlich und ernst aus dem schwärzlichen Grund. Eine fromme Frau, durch den Nimbus als Heilige gekennzeichnet, beugt sich zu dem ausgemergelten Kranken, der gierig aus dem dargebotenen Glas trinkt (Abb. 18, 19). Dem Lichtrot des Mantels antwortet das Olivgrün der Bettdecke. Göttlichstes (die segnende Hand) und Alltäglichstes sind in dekorativem Schluß in die linken Ecken gesetzt. Die schlichten, gesammelten Züge der Heiligen, deren Typus an die beiden Äbtissinnen des Nonnberger Flügelaltars erinnert, werden vom Linnen des knapp anliegenden Kopftuchs wirksam gerahmt. Ein frommes, stilles, inniges Exempel der christlichen Caritas mit dem Titel „die Durstigen tränken".

Wohl umnittelbar neben dieser Szene – dafür sprechen die korrespondierenden Hände Gottes in den oberen äußeren Ecken – war die Darstellung „die Hungrigen speisen" zu sehen (Abb. 20). Über die beiden einander zugeneigten, zwerghaften Armen ragt

die Heilige, den Blick dem Beschauer zugewandt. Ihre linke Hand liegt sorglich auf der Schulter des rechten Armen, die Rechte hält einen Teller Suppe empor. Die Armseligkeit der Kreatur offenbart sich ans Herz greifend in den beiden häßlichen Hungrigen. Der Eine im hellen Rock, den Blick zur Heiligen emporwendend, schiebt sich mit dem Suppenteller, aus dem ein Hühnerschenkelchen spitzt, an den Kollegen heran, der begierig die Suppe löffelt.

Als dritte „Barmherzigkeit" hat sich die Szene „Die Pilger beherbergen" erhalten (Abb. 21). Voll erbarmender Güte empfängt die aus dem Türrahmen tretende Heilige den kleinen, vertrauend zu ihr emporblickenden Pilgersmann, während der große Weggenosse, der den Wanderstab geschultert hat, geheimnisvoll aus dem dunklen Grund auftaucht. In der verhaltenen Gebärde des Willkomms offenbart sich eine verinnerlichte Seelenschönheit, die man dem rauhen Schilderer der Marterszenen kaum zugetraut hätte. Trotzdem kann kein Zweifel darüber bestehen, daß hier wie dort die gleiche Hand am Werk war.

Es fehlen also noch mindestens drei „Barmherzigkeiten", da in der früheren Zeit meist sechs, nicht wie später sieben dargestellt zu werden pflegten. Ohne Zweifel hat der Meister in der schlichten Größe seiner „Barmherzigkeiten" sein Bestes gegeben. Eine Entscheidung welche Heilige die Wohltaten spendet, wage ich nicht zu treffen. Otto Schmitt, der das Thema im Reallexikon der deutchen Kunstgeschichte I. (S. 1458 ff.) behandelt, erwähnt in dieser Funktion die Hln. Elisabeth und Hedwig, die jedoch meist entweder die Krone oder die Kutte tragen. Vielleicht ist es die Gründerin von Stift Nonnberg, die hl. Erentrud. Dafür spräche die Tätigkeit des Malers für Stift Nonnberg, wenn es auch wahrscheinlicher ist, daß die hl. Elisabeth dargestellt ist.

Zum Schluß sei noch eine doppelseitig bemalte Tafel des Meisters, die auf der Innenseite die Anbetung der Könige (Abb. 22) auf der Außenseite die Darstellung im Tempel (Abb. 23) zeigte, besprochen.

Sie befand sich früher in der Sammlung Fritz August von Kaulbach und wurde 1929 für die bayerischen Staatsgemäldesammlungen als Werk eines bayerischen Meisters um 1470 erworben. Obwohl die Gestalten im Gegensatz zu den meist gedrungenen Proportionen, die den Figuren der besprochenen Werke

eigen waren, wesentlich schlanker sind und die Formgebung aufgelockerter und ausgeschliffener wirkt, verleugnet sich doch nicht die sehr persönliche Wesensart des Meisters. Sie wird deutlich genug in den scharf geprägten Gesichtstypen, in der sehr charakteristischen Bildung der Hände und der das Komplement Rot-Grün bevorzugenden Farbigkeit. Allein der Schrägblick des stutzerhaften linken Königs oder das feiste Gesicht des rechten, der wie eine mildere Auflage des Königs Herodes wirkt, verraten den eigenwilligen, oft kauzigen Meister. Zwar wirkt die räumliche Anordnung der Epiphanie klarer und fortgeschrittener als auf dem nicht unwesentlich früher entstandenen Altar der Barmherzigkeiten, aber noch immer bleibt die symmetrisch sich aufbauende Epiphanie der Fläche verhaftet. Ein bäuerlich-märchenhafter Charakter spricht aus der kuriosen Art, wie die steilen Goldkronen aus den Turbanringen emporschießen, wie Maria halb erschreckt die Hände emporhebt, wie das köstlich rustikale Kind die stürmische Liebkosung des greisen Königs, der motivisch in dem Heizer der Lorenzmarter einen sehr unheiligen Vorfahren hat, sehr kritisch entgegen nimmt.

Flüchtiger und kursorischer ist die ganz auf den Akkord Rot-Grün abgestellte Darstellung im Tempel auf der Tafelrückseite gemalt. Die Erzählung ist von ländlich-reizvoller Frische. Prüfend mißt der Begleiter Simeons den Beschauer. Die Anordnung ist wesentlich aufgelockert, die spätgotische Tempelarchitektur mit dem zügig geschwungenen Rippenwerk atmet die Stimmung einer bajuwarischen Landkirche. Aber der unverkürzt ansteigende Fliesenboden, von dem die Gestalten herunterzurutschen drohen, zeigt doch, daß der Meister einer älteren Generation angehört, da ihm das Gesetz der Perspektive noch ein Buch mit sieben Siegeln war. Was übrigens für den künstlerischen Wert eines Werkes irrelevant ist. Kein Zweifel, daß der Maler der Generation des Meisters ES, nicht der des Martin Schongauer angehört. Er verdient als eigene Persönlichkeit gewertet zu werden. Wenn er auch auf seinen Martyriumszenen von einer unbändigen, bis zur Karikatur gehenden Charakterisierungswut besessen ist, so weiß er doch auf seinen groß gesehenen, stark, echt und tief empfundenen „Barmherzigkeiten“ zu packen und zu fesseln, wie wenige seiner Zeitgenossen.

WERKVERZEICHNIS

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Anbetung der Könige, Goldgrund; Rückseite: Darstellung im Tempel.

Nadelholz: 115 × 81 cm

Erworben 1929

Versteigerungskatalog der Sammlung Fritz August von Kaulbach, 1929 Kat. Nr. 176 „Bayerische Schule um 1470"

New York, Sammlung Jack Linsky

Martyrium des hl. Lorenz, Goldgrund. Rückseite: „Die Durstigen tränken".

Nadelholz: 74 × 47 cm

(H. Buchheit), Unbekannte Kunstwerke im Münchner Privatbesitz, Festschrift zum 90jährigen Bestehen des Münchner Altertumsvereins, 1954, Kat. Nr. 493 und 493a, Abb. 65.

443. Versteigerungskatalog des Kunsthauses M. Lempertz, 23. Nov. 1955 Nr. 37 „Salzburger Meister um 1460" Tafel 1

Salzburg, Stift Nonnberg

Flügelaltar. Mitteltafel: Maria mit Kind zwischen den Heiligen Rupert, Katharina, Barbara und Paulus. Standfiguren vor Goldgrund.

Holz: 66 × 100 cm

Linker Flügel: Die hl. Crispin und Crispinian.

Rechter Flügel: Die hl. Erentrud und Ottilia.

Abgesägte Rückseiten der Flügel (stark beschädigt): Die hl. Wolfgang und Erasmus, die hl. Florian und Georg.

Holz: je 64 × 44 cm

S. Heider, Kunstschätze des Mittelalters in Salzburg. Jahrbuch der k. k. Zentralkommission 1857. – Otto Fischer, Die altdeutsche Malerei in Salzburg, 1908, S. 98f. Tafel 13. Österr. Kunsttopographie VII. Die Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg (H. Tietze), 1911, S. 54f. Tafel XI.

Trier, Museum der Stadt Trier

Die Enthauptung des hl. Johannes d. T. (Goldgrund). Rückseite: „Die Pilger beherbergen".

Nadelholz: 72 × 45,5 cm

Das Gastmahl der Herodias. (Goldgrund). Rückseite: „Die Hungrigen speisen".

Nadelholz: 72 × 45,5 cm

Um 1830 von Stadtrichter Job Hermes der Stadt Trier gestiftet.

TAFELN

Abb. 1. Die Straußsche Madonna. Regensburg, St. Emmeram

TAFEL II

Abb. 2 u. 3. Die Hln. Dorothea und Katharina. München, Bayer. Nationalmuseum (Ausschnitte aus Abb. 5 u. 6)

Abb. 4. Die Straußsche Madonna (Ausschnitt aus Abb. 1)

Abb. 5 u. 6. Die Hln. Dorothea und Katharina. München, Bayer. Nationalmuseum

Abb. 7. Die Kreuzigung Christi. Brügge, Museum

Abb. 8 u. 9. Martyrium einer weiblichen Heiligen. München, Bayer. Nationalmuseum

Abb. 10 u. 11. Martyrium einer weiblichen Heiligen. München, Bayer. Nationalmuseum

Abb. 12. Maria mit Kind zwischen den Heiligen Rupert, Katharina, Barbara und Paulus. Salzburg, Stift Nonnberg

Abb. 13 und 14. Die Hln. Crispin u. Crispinian und die Hln. Erentrud und Ottilia. Salzburg, Stift Nonnberg

Abb. 15. Die Enthauptung des Hl. Johannes d. T. Trier, Museum

Abb. 16. Das Gastmahl der Herodias. Trier, Museum

Abb. 17. Das Martyrium des Hl. Lorenz. New York, Sammlung Linsky

Abb. 18. Ausschnitt aus „Die Durstigen tränken“ (Abb. 19)

Abb. 19. „Die Durstigen tränken". New York, Sammlung Linsky

Abb. 20. „Die Hungrigen speisen". Trier, Museum

Abb. 21. „Die Pilger beherbergen". Trier, Museum

Abb. 22. Die Anbetung der Könige. München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen

Abb. 23. Die Darstellung im Tempel. München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Sitzungsberichte der philosophisch-historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München

Jahr/Year: 1959

Band/Volume: 1959

Autor(en)/Author(s): Buchner Ernst

Artikel/Article: Zur spätgotischen Malerei Regensburgs und Salzburgs. Mit 23 Abb. Vorgetragen am 12. Dezember 1958 1-16