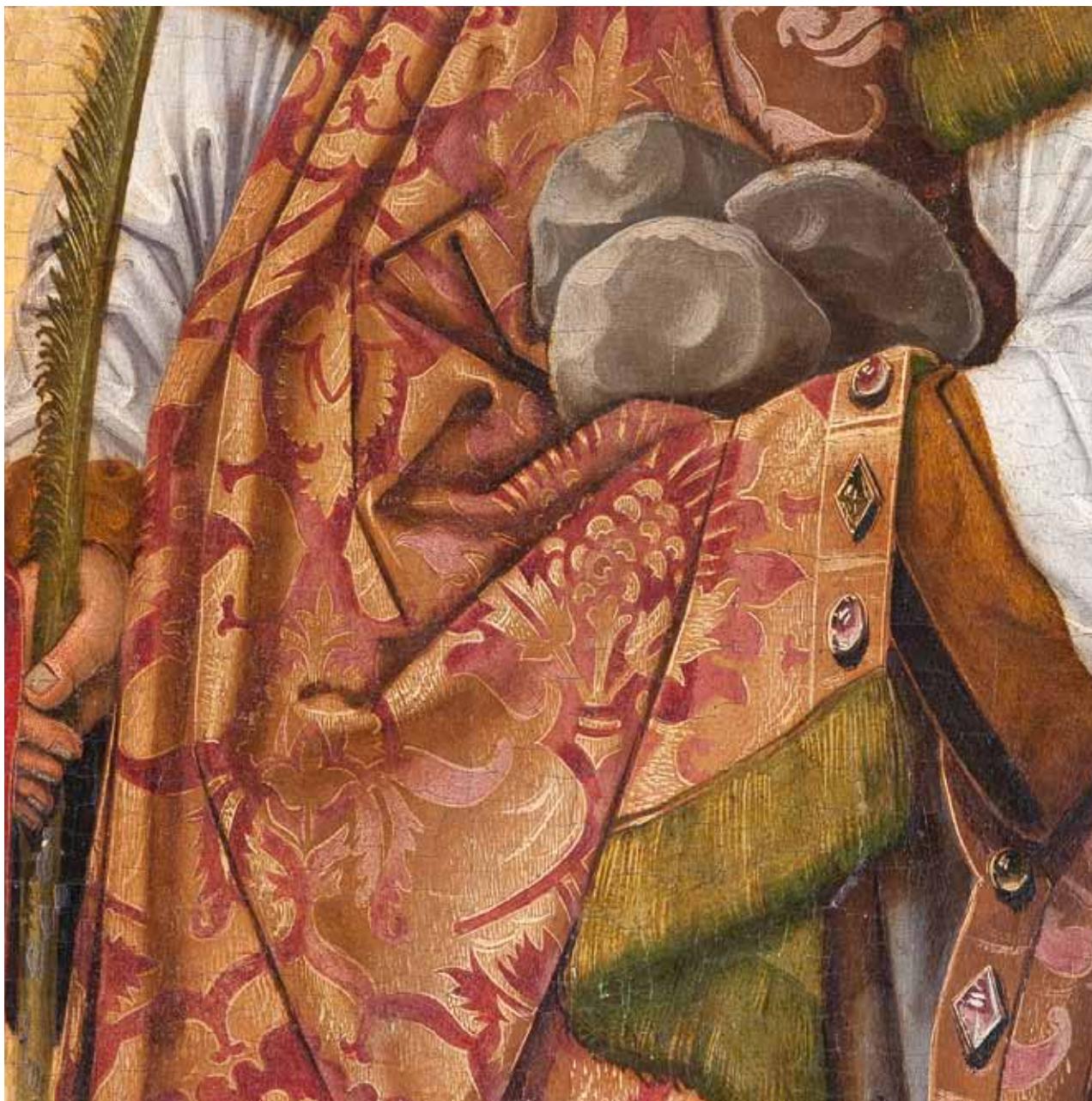


Leseprobe © Verlag Ludwig, Kiel

St. Servatius zu Quedlinburg

Studien zum gotischen Retabel und zum Hochaltar der Stiftskirche



St. Servatius zu Quedlinburg

Studien zum gotischen Retabel und zum Hochaltar der Stiftskirche

hg. v. Klaus Gereon Beuckers



Vorwort

Mit diesem Heft liegt die zweite Veröffentlichung der »Kieler Quedlinburg-Forschungen« vor. War das 2014 vorgelegte erste Heft dem Westbau der ehemaligen Damenstiftskirche St. Servatius sowie den Kapitellen der dortigen Nikolauskapelle gewidmet, so liegt diesmal der Schwerpunkt auf dem Hochaltar der Servatiuskirche in seiner wechselnden Ausstattungsgeschichte vom 12. Jahrhundert bis heute.

Dem heutigen Besucher zeigt sich die Quedlinburger Stiftskirche als eindrückliche romanische Architektur. Eine reiche Bauskulptur an den Kapitellen und Friesen schmückt den Bau, in den beiden Schatzkammern ziehen die bedeutenden Stücke des Kirchenschatzes in ihren Bann. Beides täuscht etwas darüber hinweg, dass dieser Bau nur die steinerne Hülle für eine ehemals reiche Ausstattung gewesen ist.

Architektur und Ausstattung einer Kirche bilden eine kaum trennbare Einheit. Sie bedingen einander und entstammen in den jeweiligen Phasen einer gemeinsamen historischen Einbettung, oft einer zusammengehörigen Programmatik. Vor allem aber bilden sie nur zusammen ein ästhetisches Ganzes, das dem ursprünglichen Stiftungskontext entspricht. Die Ausräumungen der Kirchen, wie sie vor allem das 19. und 20. Jahrhundert praktiziert haben, haben die Architektur musealisiert und so anders codiert. Quedlinburg ist mit seinem auf architektonische Monumentalisierung zielenden Umbau von 1938/41 hierfür ein besonders problematisches Beispiel.

In der Quedlinburger Stiftskirche wurden schon 1019 bzw. 1021 mindestens sechs Altäre geweiht, von denen der Hochaltar im Sanktuarium und der Kreuzaltar vor den Stufen zum Chor die beiden wichtigsten waren. Zu ihnen kamen mindestens vier Nebenaltäre, an die teil-

weise in Quedlinburg besonders verehrte Heilige und ihre Reliquien gebunden waren. Alle sechs dürften auch im heutigen, 1129 geweihten Bau Nachfolge gefunden haben und wurden im Laufe des Spätmittelalters durch weitere Altäre ergänzt. Zur Zeit der Reformation haben mehr als zwanzig Altäre im Inneren der Kirche gestanden. Sie verfügten über Altarschranken, über Retabel und Schmuck. An den Wänden befanden sich Textilien und Schnitzwerk, stellenweise auch Wandmalerei, im Mittelschiff Leuchter, die alle zusammen den Raum strukturiert und geziert, jedenfalls optisch dominiert haben. Hiervon ist fast nichts mehr erhalten.

Die mittelalterliche Ausstattung der Quedlinburger Altäre entzieht sich weitgehend auch der kunsthistorischen Forschung; lediglich zum Hochaltar lassen sich einige Aussagen machen. So ist vor allem der heute in Heiligenstadt erhaltene barocke Hochaltar ein eindrückliches Zeugnis der Ausstattungsgeschichte von St. Servatius. Das vorliegende Heft möchte die Informationen zum Quedlinburger Hochaltar im Laufe seiner Geschichte zusammentragen und ihn so wieder etwas mehr in das Bewusstsein bringen. Anlass ist die kunsthistorische Untersuchung des heute auf dem Hochaltar stehenden, erst in den 1970er Jahren nach Quedlinburg gelangten Sangerhäuser Kreuzigungsretabel durch Nora BUSE. Ergänzt werden diese Beiträge um einen Aufsatz von Lydia ZANDER zum kleinen Laurentius-Reliquiar, das ursprünglich aus dem Marienkloster in Quedlinburg auf dem Münzenberg stammt. Es ist ein bildlich ungewöhnliches Zeugnis der großen Reliquienverehrung in Quedlinburg. So haben alle drei hier im Fokus stehende Objekte ihren Herkunftsort gewechselt und am neuen Ort eine veränderte Bestimmung erhalten.

Dem ehemaligen Damenstift von Quedlinburg und seinen Kunstwerken gilt schon seit Jahren das Interesse des kunsthistorischen Lehrstuhls an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel. Etliche Themen wurden in Seminaren und Vorlesungen behandelt, mehrere akademische Abschlussarbeiten nahmen sich Quedlinburger Themen an. Aus diesem Kreis seien nur Clarissa VON DER FORST mit ihrer Arbeit zu den Vorgängerbauten von St. Servatius, Nadine KRÖHN, die zur Barockisierung der Stiftskirche geforscht hat, und Nora BUSE, deren aktuelle Arbeit zum Kreuzigungsretabel dieses Heft eröffnet, namentlich genannt. Ihnen allen sei für ihre Forschungen und ihr großes Interesse sowie etliche weiterführende Diskussionen gedankt. Hierin eingeschlossen sei der Dank an Lydia ZANDER für ihren Beitrag zum Laurentius-Reliquiar. Wir danken Dr. Thomas LABUSIAK für seine Unterstützung vor Ort und seine Anregungen in vielen Diskussionen sowie der Kirchengemeinde der Servatiuskirche für die Zugänglichkeit. Alles wäre nicht gelungen, wenn unsere aus Quedlinburg stammende Kieler Institutfotografin Kathrin ULRICH nicht wieder mit viel Detailliebe und Einsatz wunderbare Fotografien für den Band aufgenommen hätte. Bewährte Unterstützung fanden wir zudem bei Katharina PRIEWE, die im ersten Heft als Autorin beteiligt war und dieses Mal bei der Redaktion mitgearbeitet hat. Nur eine solche fruchtbare und angenehme Zusammenarbeit aller, nur die allseitige Begeisterung für die Dinge ermöglicht solche Projekte.

Klaus Gereon BEUCKERS
Kiel



Das Kreuzigungsretabel aus Sangerhausen auf dem Quedlinburger Hochaltar

Nora Buse

Wer die Treppenstufen zum Hohen Chor der ehemaligen Damenstiftskirche St. Servatius zu Quedlinburg emporsteigt, dem eröffnet sich der Blick auf ein spätgotisches, gemaltes Retabel, das auf der Mitteltafel eine Kreuzigungsgruppe mit Heiligen und auf den Flügeln Szenen aus der Passion Christi zeigt (Abb. 1). Ursprünglich stammt das Altarwerk aus dem ehemaligen Augustinereremiten-Kloster der im südlichen Harzvorland gelegenen Stadt Sangerhausen. Ein mit reichem Pelzbesatz seines Ordensgewandes ausgezeichneter Kanoniker, der als Stifterfigur betend am Fuß des Kreuzes auf der Mitteltafel verewigt ist, hat das Retabel einst gestiftet.

Bis heute ist weder eine Identifizierung des Stifters noch eine Zuweisung des qualitätvollen Retabels an einen Meister oder einen Werkstattkreis versucht worden. Hier setzt der vorliegende Beitrag an und möchte erstmals eine kunsthistorische Einordnung sowohl hinsichtlich der Entstehung als auch der Herkunft des spätmittelalterlichen Meisterstücks vorschlagen.¹

Seit 1976 steht das Kreuzigungsretabel im Chor der Quedlinburger Stiftskirche auf einem steinernen Blockaltar aus dem Jahr 1953, der etwa am Ort des ursprünglichen Hochaltars von St. Servatius errichtet wurde.² Es ist mit Bandeisen an Kanthölzern, die in den Boden und die Altarmensa eingemauert sind, fixiert. Für diese Aufstellung erhielt das Triptychon

im Rahmen einer umfassenden Restaurierung 1973 bis 1976 durch Georg BRINZ eine mit brauner Beize gefasste Predella aus Kiefernholz (70 × 215 cm).³

Das Kreuzigungsretabel setzt sich aus einer Mitteltafel (142 × 250 cm) und zwei Flügeln von etwa 123 cm Breite zusammen. Der profilierte Rahmen der Mitteltafel (Lindenholz) ist vergoldet und schließt mit roten Leisten ab. Die Flügel sind hingegen von profilierten, farblich (rot, goldfarben, blau) abgesetzten Rahmenleisten eingefasst. Die roten Sichtflächen der Rahmen sind mit goldenen Ornamenten geschmückt.⁴

Die Malerei der heutigen Außenseiten der Flügel ist restlos verloren und durch die braune Beize, die auch die neue Predella gestaltet, ersetzt. Wenige Reste einer Rahmenvergoldung zeugen von der früheren Existenz einer Bemalung der Außenflügel. Die Mitteltafel des Triptychons zeigt vor Goldgrund im Zentrum eine Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes, die zur Linken von den Aposteln Andreas und Jakobus Major sowie zur Rechten von dem heiligen Stephanus und dem Eremiten Antonius flankiert wird. Am Fuß des Kreuzes kniet der Stifter, über dessen Haupt ein Spruchband mit dem Text aus Psalm 51 »*Miserere mei deus se(cun)d(u)m mag(na)m mi(sericordi)am tuam et*« (Herr, erbarme dich meiner nach deiner großen Barmherzigkeit und) schwebt. Der linke Flügel des Retabels zeigt die Kreuztragung, der rechte das nächtliche

Gebet Christi auf dem Ölberg mit den schlafenden Jüngern Petrus, Johannes und Jakobus.

Die heutige Anordnung der Außenflügel des Kreuzigungsretabels stimmt nicht mehr mit dem Ursprungszustand überein. Dem Restaurierungsbericht von Georg BRINZ zufolge wurden die Bemalungen auf den Flügeln der ehemaligen Innenseite im Rahmen einer früheren Restaurierung im 19. Jahrhundert entfernt

1 Dieser Aufsatz basiert auf meiner 2014 am Kunsthistorischen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel verfassten Bachelorarbeit. Herrn Professor Dr. Klaus Gereon BEUCKERS danke ich für die Anregung des Themas, für seine Betreuung der Arbeit und die Unterstützung bei der Überarbeitung zur Aufnahme in diesen Band, Frau Dr. Silke WALTHER für das Zweitgutachten.

2 Vgl. Klaus VOIGTLÄNDER: Die Stiftskirche St. Servatii zu Quedlinburg. Geschichte ihrer Restaurierung und Ausstattung, Berlin 1989, S. 138. – Zur wechselvollen Geschichte der Retabel am Quedlinburger Hochaltar vgl. den Beitrag von Klaus Gereon BEUCKERS in diesem Band.

3 Vgl. Georg BRINZ: Unveröffentlichter Restaurierungsbericht von 1976 im Altaktenarchiv des Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, Signatur RE 84, o. S.

4 Eine Analyse der Maltechniken ist 1973/76 offenbar nicht erfolgt, findet zumindest keinen Niederschlag im Restaurierungsbericht. Vgl. BRINZ 1976 (wie Anm. 3), o. S. – Es dürfte sich um die weit verbreitete Mischtechnik von Öl- und Temperamalerei handeln. Zur Maltechnik spätmittelalterlicher Tafelmalerei vgl. zuletzt Patrick DIETEMANN, Theresa NEUHOFF u. Heike STEGE: Malmaterialen, Farbauftrag und Malweisen, in: Die Sprache des Materials. Die Technologie der Kölner Tafelmalerei vom »Meister der heiligen Veronika« bis Stefan Lochner, red. Jeanine Walcher, München 2013, S. 133–173.



Abb. 1 St. Servatius in Quedlinburg: Altarretabel auf dem Hochaltar, ehemals aus dem Augustinereremiten-Kloster Sangerhausen, Gesamtansicht.

und die Tafeln der einstigen Außenseite nach innen gekehrt. Die Überreste des vergoldeten Rahmens, die zur Rahmung der Mitteltafel passen, bestätigen dies.⁵ Demnach sind die Tafeln bei der Restaurierung getauscht worden und die ursprüngliche Anordnung mit dem Gebet auf dem Ölberg auf dem linken Außenseitenumflügel wurde zur rechten Innenseite, wie die Kreuztragung der rechten Außenseite zur linken Innenseite. Die ursprüngliche Anordnung entsprach der chrono-

nologischen Reihenfolge der Passion Christi und die nach rechts strebenden Kompositionen beider Szenen reagierten darauf. Die heutige Montage ist hingegen anachronistisch und verfälscht die kompositionelle Disposition erheblich. Aus dem programmatisch durchdachten Retabel ist eine museale Präsentation von Malerei geworden. Ein Werk mit einem vergleichbaren Bildprogramm, das Rückschlüsse auf die verlorenen Malereien des Kreuzigungsretabels zugelassen

hätte, ist nicht bekannt, sodass sich auf Basis des aktuellen Forschungsstandes keine Aussagen zur Gesamtkonographie des Altarwerks treffen lassen.

Bislang wurde dem Kreuzigungsretabel in der Forschung nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt. So hat das Stück trotz seiner beachtlichen Qualität weder Aufnahme in Alfred STANGES elf Bände über die

5 Vgl. BRINZ 1976 (wie Anm. 3), o. S.

»Deutsche Malerei der Gotik«, noch in sein etwas jüngeres »Kritische Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer« gefunden, die die umfangreichsten Zusammenstellungen zur Tafelmalerei in Deutschland darstellen.⁶ Immerhin Erwähnung findet das Retabel 1882 im Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler im Kreis Sangerhausen von Julius SCHMIDT.⁷ Klaus VOIGTLÄNDER erwähnt 1989 das inzwischen in Quedlinburg aufgestellte Stück in seiner Monographie zur Stiftskirche St. Servatius und verweist auf den im Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt in Halle archivierten, dreiseitigen und mit zahlreichen Abbildungen versehenen Restaurierungsbericht von Georg BRINZ.⁸ Auch in der wenigen lokalhistorischen Literatur zu dem Sangerhausener Augustinereremiten-Kloster insbesondere von Friedrich SCHMIDT (1906) und Georg HAUBNER (2007/08) wird das Retabel nur kurz genannt.⁹

Die Provenienz aus Sangerhausen

Die Herkunft des Retabels aus einem Augustinereremiten-Kloster legt bereits die Ordenstracht der Stifterdarstellung auf der Mitteltafel nahe (Abb. 6). Durch Tonsur und den schwarzen Habit unter weißem Skapulier wird er als Augustinereremitt ausgewiesen.¹⁰

Das Kloster der Augustinereremiten in Sangerhausen wurde im 13. Jahrhundert gegründet.¹¹ Im 14. Jahrhundert unterstand es der Erzdiözese Mainz, später der Diözese Halberstadt. Im Laufe seiner Geschichte büßte es nach und nach an Bedeutung ein, stand jedoch auf einer wirtschaftlich soliden Basis. In Sangerhausen besaß das Kloster mehrere Liegenschaften, von denen 1525 noch drei nachzuweisen sind, hinzu kamen unter anderem jeweils ein Haus in Merseburg und in Halle.¹²

Die Größe des Konventes schwankte meist zwischen fünfzehn und zwanzig Augustinern.¹³ Geleitet wurde

er von einem Prior und einem Subprior. Als Prioren des Sangerhausener Konventes sind bezeugt: Walungus (1227), Herbordus (1358), Joh. Wygandus de Frankenberg (1400), Albertus Mockentobel (1422), Henric. Wüsthof (1423), Conrad Schröter (1430), Joh. Mediatoris von Mainz (1480), N. Pilgrim (1490), Kasp. Rockenbach (1492), Theod. Kalthoffen (1502), Nic. Guntheri (1508), And. de Loer (1509–1511), Liborius Schlippschuch (1512), Ulrich Molitoris (1516), Jak. Reinicke (1516/17), Ant. Groß, der heiligen Schrift Lesemeister (1518), Wolfg. Zinnschmidt (1519–1521) und Augustin Apel (Appel) (1524–1525). Der letzte Prior war Liborius Schlippschuch (1526–1540), der das Kloster bis zu seiner Auflösung 1539 gemeinsam mit Johann Mangold bewohnte.¹⁴ Neben Predigt und Seelsorge beschäftigte sich der Konvent mit der »Pflege der Wissenschaften durch Abschreiben relig. und philos. Schriften oder durch eigene Forschungen«.¹⁵ Hierzu zeugen noch fünfzehn Handschriften und annähernd hundert Inkunabeln, die seit 1986 als Depositum der Kirchenbibliothek St. Ulrici in der Marienbibliothek Halle verwahrt werden.¹⁶

Das Kloster der Augustinereremiten lag im Süden von Sangerhausen. Inzwischen sind nur noch wenige Mauerreste von Neben- und Wirtschaftsgebäuden im Bereich der heutigen Schulgasse erhalten. Archäologische Untersuchungen wurden offenbar bisher nicht durchgeführt, dennoch ist die Disposition des Geländes bis heute ungefähr nachvollziehbar.¹⁷ Die dem heiligen Augustinus, der Jungfrau Maria und allen Heiligen geweihte Klosterkirche schloss sich im Norden an das

⁶ Alfred STANGE: Deutsche Malerei der Gotik, 11 Bde., München 1934–1961. – Alfred STANGE: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, 3 Bde., München 1967–1978.

⁷ Julius SCHMIDT: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Sangerhausen (Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und

angrenzender Gebiete, Bd. 5), Halle an der Saale 1882 [ND 2002], S. 63.

⁸ VOIGTLÄNDER 1989 (wie Anm. 2), S. 139. – BRINZ 1976 (wie Anm. 3).

⁹ Friedrich SCHMIDT: Geschichte der Stadt Sangerhausen, Sangerhausen 1906 [ND 1994], insb. S. 743–770. – Georg HAUBNER: Das Augustiner-Eremitenkloster in Sangerhausen. Mit einem Nachtrag von Helmut Loth, in: Mitteilungen des Verein für Geschichte von Sangerhausen und Umgebung 16/17 (2007/08), S. 104–136.

¹⁰ Zur Ordenstracht der Augustinereremiten vgl. Adolar ZUMKELLER: Augustiner-Eremiten, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 4, Berlin 1979, S. 728–739, insb. S. 728.

¹¹ Zur Geschichte des Klosters vgl. Samuel MÜLLER: Chronicka der Uralten Berg-Stadt Sangerhausen. Darinnen Von dessen Erbauung, Lage, Grösse, Publiquen, Geistlichen und weltlichen Gebäuden, Kirchen, Schulen, Herrschaften, Geistlichen und weltlichen Obrigkeit und Beambten, Kriegs-Läufften und andern Zufällen, bis aufs Jahr 1639 gehandelt wird, Leipzig 1731, insb. S. 29–31. – Christian Gottlob KÄNDLER: Die Geschichte des Augustiner-Klosters. Das erste Stück, Leipzig 1750. – Clemens MENZEL: Das Augustinerkloster in Sangerhausen, in: Neue Mitteilungen aus dem Gebiete historisch-antiquarischer Forschungen 15 (1882), S. 152–176. – SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9). – Friedrich SCHMIDT: Die Einführung der Reformation in Stadt und Amt Sangerhausen 1539/40. Festschrift zur 400jährigen Jubelfeier der Reformation 1917, Sangerhausen 1917. – Hans MEYER: Bürgerschaft und Geistlichkeit in Sangerhausen während des Mittelalters, in: Thüringisch-Sächsische Zeitschrift für Geschichte und Kunst 5 (1915), S. 197–244, insb. S. 224–231. – Adalbero KUNZELMANN: Geschichte der deutschen Augustiner-Eremiten. Die sächsisch-thüringische Provinz und die sächsische Reformkongregation bis zum Untergang der beiden, Bd. 5, Würzburg 1974, insb. S. 214–217. – HAUBNER 2007/08 (wie Anm. 9).

¹² Vgl. KUNZELMANN 1974 (wie Anm. 11), S. 214f. – Zur wirtschaftlichen Situation vgl. HAUBNER 2007/08 (wie Anm. 9), S. 110–113.

¹³ Vgl. SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 757.

¹⁴ Vgl. KÄNDLER 1750 (wie Anm. 11), S. 12–14. – SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 758. Die Priorenliste bei HAUBNER 2007/08 (wie Anm. 9), S. 129 bezieht die Liste von SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 758 nicht mit ein, sondern beschränkt sich auf die älteren Angaben von MENZEL 1882 (wie Anm. 11), S. 157.

¹⁵ SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 761.

¹⁶ Vgl. Friedhilde KRAUSE (Hg.): Handbuch der historischen Buchbestände in Deutschland, Sachsen-Anhalt, Bd. 22, Hildesheim 2000, S. 51.

¹⁷ Herrn Helmut Loth, Vorsitzender des Vereins für Geschichte von Sangerhausen und Umgebung, sei für die gemeinsame Begehung des ehemaligen Klosterbereiches und seine Hinweise herzlich gedankt.



Abb. 2 Jakobikirche in Sangerhausen: Altarretabel auf dem Hochaltar, ehemals aus dem Augustinereremiten-Kloster Sangerhausen (um 1400 mit jüngeren Ergänzungen).



Abb. 3 Jakobikirche in Sangerhausen: Chorgestühl ehemals aus dem Augustinereremiten-Kloster Sangerhausen (15. Jahrhundert).

Klostergebäude an.¹⁸ Im Osten befand sich eine Sakristei, die durch einen verdeckten Gang mit dem Chor verbunden war. Klosterkirche und Sakristei umgab im Norden und Osten der Kirchhof. Der Kreuzgang, der einen mit alten Bäumen bestandenen Garten einfassste, gliederte sich im Süden an die Kirche an. Das gesamte Areal war ab 1352 von einer Klostermauer umschlossen.¹⁹ Während des Bauernkrieges 1525 wurde das Kloster überfallen, das Ausmaß der Beschädigungen ist jedoch nicht bekannt.²⁰ Angesichts der erhaltenen mittelalterlichen Ausstattungsstücke (s. u.) und der Biblio-

theksbestände dürften sich diese im Rahmen gehalten haben. Mit der Einführung der Reformation 1539 in Sangerhausen wurde das Kloster aufgehoben und seine Einnahmen von der Visitationskommission dem Kirchkasten zugewiesen. In dem Klostergebäude richtete man eine Knabenschule ein.²¹ Die Kirche war offenbar bald baufällig, denn 1546 wurden mit finanziellen Mitteln des Kirchkastens und einem Darlehen des Rates in Höhe von 357 Schock Reparaturmaßnahmen durchgeführt. Als der Kirchkasten nicht imstande war, dieses Darlehen zurückzuzahlen, gingen die Klostergebäude

1552 endgültig an die Stadt über. Die Vergleichsurkunde von 1552 ist erhalten.²² Noch im selben Jahr wurden Klosterkirche und Sakristei abgebrochen.²³ 1842 ersetzte der Rat auch die übrigen Klostergebäude auf dem Grundstück durch einen Schulneubau.²⁴

Über die Architektur der Klosterkirche ist nichts bekannt. Die Sangerhäusern Stadtchronisten Clemens MENZEL und Friedrich SCHMIDT schreiben ihr »eine ansehnliche Größe« und dem Innenraum eine reiche Ausstattung zu.²⁵ Dies bestätigen auch die erhaltenen Ausstattungsstücke, die spätestens 1552 in die Jakobikirche in Sangerhausen gelangt sind. Erhalten ist neben dem Quedlinburger Kreuzigungsretabel ein

18 Vgl. SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 770.

19 Vgl. MENZEL 1882 (wie Anm. 11), S. 153 f. – SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 759 f.

20 Vgl. SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 764 f. – KUNZELMANN 1974 (wie Anm. 11), S. 217.

21 Vgl. SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 766 f. – Zur Einführung der Reformation in Sangerhausen vgl. SCHMIDT 1917 (wie Anm. 11). – HAUBNER 2007/08 (wie Anm. 9), S. 115–129.

22 Vgl. MÜLLER 1731 (wie Anm. 11), S. 29. – MENZEL 1882 (wie Anm. 11), S. 173. – SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 767 f. Die Urkunde liegt im Stadtarchiv Sangerhausen (Loc II, Nr. 291) und ist bisher nur teilweise publiziert. Ihr Wortlaut ist: »Receß zwischen dem Rath zu Sangerhausen und dem Kirchkasten daselbst, aufgenommen vom Pfarrer und Superintendenten Andreas Meuser und dem Amtsschösser Valentin Fuchs, nach welchen der Kirchkasten für eine dem Rath zustehende Forderung von 357 fl. nebst achtjährigen Zinsen, welche der Kirchkasten zu zahlen unvermögend dem Rath von den Gebäuden des ehemaligen Augustinerklosters als Eigentum und Anrechnung resp. Tilgung der Schuld überläßt 1. den alten Closterkirchenchor 2. ein Theil Kreuzgang nächst der Kirche 3. das Sakristeigewölbe mit allem Mauerwerk, Steinen und Gehölz 4. den unverbauten Hofplatz zwischen der Sakristei und der Pflugschen Bebauung samt der Thorfahrt und der Pforte.« An dieser Stelle sei Frau Antje SCHEEREN vom Stadtarchiv Sangerhausen herzlich für die Übersendung der Archivlisten gedankt.

23 Vgl. MENZEL 1882 (wie Anm. 11), S. 173. – SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 768. – HAUBNER 2007/08 (wie Anm. 9), S. 128.

24 Vgl. SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 767 f.

25 MENZEL 1882 (wie Anm. 11), S. 155 (dort auch das Zitat). – SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 760 (dort auch das Zitat).

großer, vergoldeter Schnitzaltar mit bemalten Flügeln (um 1400) sowie das qualitätvolle Chorgestühl (15. Jahrhundert), die beide bis heute in der St. Jakobikirche stehen (Abb. 2 u. 3). Möglicherweise ebenfalls aus dem Augustinereremiten-Kloster stammt ein Relief (Lindenholz), welches das Martyrium des Apostels Bartholomäus zeigt und um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Es wurde 1991 restauriert und befindet sich heute in der Sammlung des Spengler-Museums in Sangerhausen.²⁶

Der große, 600 × 450 cm messende Schnitzaltar in der Jakobikirche dürfte der ehemalige Hochaltar der Augustinereremiten-Klosterkirche gewesen sein.²⁷ Der Mittelschrein zeigt die Kreuzigung Christi, die von Johannes und der Gottesmutter gerahmt wird und unterhalb derer ein Stifter kniet. Die Kreuzigungsgruppe wird nach links hinter Johannes Evangelista durch die inschriftlich bezeichneten Heiligen Augustinus, Paulus, Nicolaus de Collino und eine der Marien flankiert. Die Reihe setzt sich im linken Flügel fort mit Thomas, Margaretha, Laurentius, Monika und Nikolaus. Rechts der Kreuzigungsgruppe hinter der Gottesmutter reihen sich die Heiligen Sigismund, Michael, Petrus und Johannes der Täufer. Im rechten Flügel findet die Reihe mit Andreas, Maria Magdalena, Dorothea, Stephanus und Barbara ihre Fortsetzung. Die Malerei der Flügelaußenseiten zeigt links die Geburt Christi vor einem mit goldenen Sternen verzierten roten Hintergrund und rechts die Visitation mit der Gottesmutter und Elisabeth. 1621 wurde das inzwischen im protestantischen Ritus genutzte Retabel um eine von Reinhold Johannes in Leipzig geschnitzte Predella mit der Abendmahlsszene und 1670 außerdem um einen barocken, vergoldeten Aufsatz ergänzt.²⁸

Zusammen mit dem ehemaligen Hochaltar und dem Chorgestühl gelangte auch das Kreuzigungsretabel,

das sich heute in Quedlinburg befindet, in die Jakobikirche.²⁹ Vermutlich hat es seiner Größe und dem Programm nach ursprünglich am Kreuzaltar der Klosterkirche gestanden.³⁰ In der Jakobikirche wurde es an der südöstlichen Seite des Langhauses neben dem Eingang aufgehängt (Abb. 4).³¹ Unter diesem Anbringungsort direkt an der feuchten Kirchenmauer dürfte der Erhaltungszustand erheblich gelitten haben.

1859 erfuhr der Innenraum der St. Jakobikirche eine durchgreifende Restaurierung, bei der der Kirchenraum neu gefasst und die Bilder im Chor »aufgefrischt« wurden.³² Bei dieser Gelegenheit wurde auch das Retabel restauriert, was Georg BRINZ einem mit Bleistift geschriebenen Vermerk »F. [?] Heise. Pictor. Sangerhusanum 21. September 1859« (Abb. 5) auf der heute verkleideten Rückseite der Mitteltafel entnehmen konnte.³³ Vermutlich im Zuge dieser Restaurierung wurden die Malereien der ehemaligen Flügelinnenseiten entfernt. Zu dieser Zeit dürften auch die Flügel gegeneinander getauscht worden sein.

Mehr als einhundert Jahre später erfolgte ab Herbst 1973 die Restaurierung durch BRINZ im Institut für Denkmalpflege in Halle. Die Mitteltafel war offenbar leicht von Anobien befallen, die Rahmung (Lindenholz) durch den Schädlingsbefall fast zerstört. Zudem fehlte bereits ein erheblicher Teil der oberen Rahmenleiste. Beschädigungen stellte BRINZ vor allem im Bereich des Kreuzes, des Hauptes Christi, des rechten Arms und der »INRI«-Tafel fest. Außerdem wies die Mitteltafel zahlreiche Übermalungen auf. Die Malereien auf den Flügeln hingegen waren weitgehend unbeschädigt. Die sichernden, reinigenden und retuschierenden Maßnahmen sowie Ergänzungen der Rahmen und eine stabilisierende Verkleidung der Rückseite der Mitteltafel waren 1976 abgeschlossen und das Retabel wurde nach Quedlinburg verkauft, wo es am 12. Oktober am heutigen Ort aufgestellt wurde.³⁴

26 Vgl. Roswitha DREYSSE: Die Restaurierung eines gefärbten mittelalterlichen Reliefs aus dem Spengler-Museum Sangerhausen, in: Beiträge zur Heimatforschung des Spengler-Museums 10 (1991), S. 74–83. Frau Monika FROHRIEP vom Spengler-Museum Sangerhausen sei herzlich für ihre Hinweise und Anregungen gedankt. – Ebenfalls aus dem Augustinereremiten-Kloster stammt Herrn Helmut LOTH zufolge ein Triumphkruzifix (um 1500), welcher heute in der Ulrichskirche in Sangerhausen hängt. Vgl. Mathias KÖHLER: St. Ulrici in Sangerhausen (DKV-Kunstführer Nr. 458), München 2010, S. 27.

27 Vgl. MENZEL 1882 (wie Anm. 11), S. 155. – SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 760. – Frau Pastorin Margot RUNGE sei für die Ermöglichung einer eingehenden Betrachtung der Werke im Chor der Jakobikirche sehr gedankt.

28 Vgl. SCHMIDT 1882 (wie Anm. 7), S. 62f. – Norbert EISOLD: Die Jakobikirche in Sangerhausen (Große Baudenkmäler, Heft 496), München 1995, S. 10f.

29 Vgl. MENZEL 1882 (wie Anm. 11), S. 155. – SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 769. – SCHMIDT 1917 (wie Anm. 11), S. 132. – HAUBNER 2007/08 (wie Anm. 9), S. 128f.

30 Über weitere Altäre der Klosterkirche gibt es nur spärliche Überlieferungen: Neben dem Hochaltar stand im Chor ein weiterer 1358 genannter Altar. 1311 hatten die Konventualen des Klosters Walkenried einen Altar gestiftet. Ein Altar war der heiligen Barbara (1373) und ein Nebenaltar dem Heiligen Sigismund geweiht. Im Ausgabenbuch von 1510 bis 1518 erwähnt wurden außerdem die Altäre St. Gangolf und St. Johannes. Vgl. MENZEL 1882 (wie Anm. 11), S. 155 f. – SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 760.

31 Vgl. SCHMIDT 1882 (wie Anm. 7), S. 63.

32 SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 701: »1859 wurde das Schiff für 18000 T. die der Geiststift vorschöß, vollständig neu braun in braun gemalt vom Maler J. P. Sörensen aus Merseburg mit dessen Gehülfen R. de Boer, J. Weddy und L. Lohse, während die Bilder im Chor z. T. nur aufgefrischt wurden.«

33 BRINZ 1976 (wie Anm. 3), o. S. – Der erste Buchstabe auf dem Vermerk ist stark verblasst und daher kaum leserlich. Bei dem Anfangsbuchstaben des Nachnamens scheint es sich eher um ein H als um ein W zu handeln. Allerdings ist für den infrage kommenden Zeitraum in Sangerhausen kein Maler mit dem Namen Heise bekannt, ein Maler namens Friedrich Weise hingegen schon. Vgl. Friedrich SCHMIDT: Der Sangerhäuser Maler Friedrich Weise 1836–1876, in: Heimatkalender für den Kreis Sangerhausen und die Goldene Aue 1 (1928), S. 73–76. In dem kurzen Aufsatz ist jedoch an keiner Stelle erwähnt, dass Weise Restaurierungsarbeiten an Gemälden durchgeführt hätte.

34 Vgl. BRINZ 1976 (wie Anm. 3), o. S. – Der Kaufpreis soll 15.000 Mark betragen haben. Herrn Pfarrer Johannes MÜLLER aus Sangerhausen sei für diesen Hinweis herzlich gedankt.

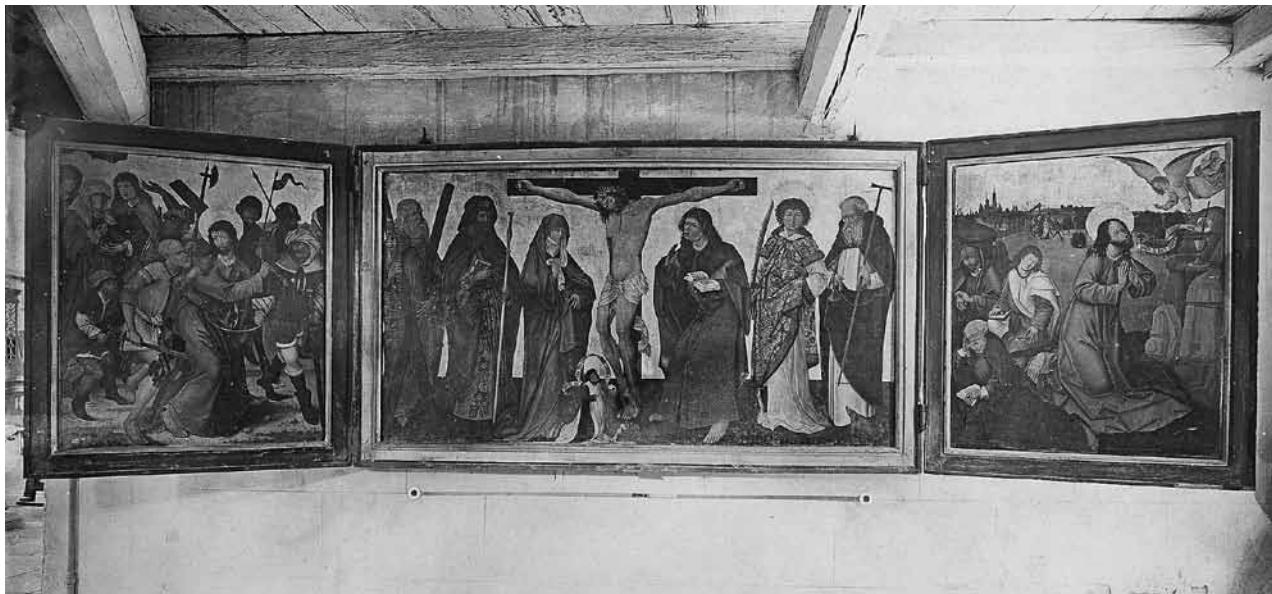


Abb. 4 Jakobikirche in Sangerhausen: Das heute in Quedlinburg befindliche Kreuzigungsretabel an seinem ehemaligen Anbringungsort im südlichen Eingangsbereich der Jakobikirche, 1919.

Nachdem 1981 einige provisorische Instandsetzungsmaßnahmen an dem Retabel vorgenommen worden waren, folgte im Sommer 1983 eine weitere Restaurierung, die vor Ort in der Kirche von Mitarbeitern der »Kirchlichen Werkstatt Erfurt« durchgeführt wurde.³⁵ Einem Aktenvermerk und dem Restaurierungsbericht zufolge wies die Mitteltafel im Bereich der in den 1970er Jahren aufgetragenen Retuschen Blasenbildungen und Farbveränderungen auf. Bedingt durch Raumklimadifferenzen zwischen Restaurierungswerkstatt und Kirche hatte sich die Mitteltafel verzogen und war deshalb zu fest in den Rahmen eingespannt, sodass die Grundier- und Farbschichten im oberen und unteren Rahmenbereich gestaucht wurden. Die Farbfassungen zeigten vor allem auf der Mitteltafel und vereinzelt auf den Flügeln starke Lockerungen. Partielle Malschichtverluste und Blasenbildungen auf der zentralen Bild-

tafel waren mutmaßlich auf eine zu starke Isolierung der Grundierung, die die Bindung zwischen Grundier- schicht und Farbe hemmte, zurückzuführen.

Insgesamt ist das Kreuzigungsretabel trotz seiner wechselvollen Geschichte, dem beklagenswerten Vollverlust der ehemaligen Flügelinnenseiten und der problematischen Neumontage im Bestand seiner Malerei relativ gut erhalten. Die Restaurierungsberichte sowie die vor Ort mögliche Autopsie bestätigen die weitgehend zuverlässige Aussagekraft des heutigen Erscheinungsbildes, sodass eine von der Malerei ausgehende kunsthistorische Einordnung auf einem gesicherten Bestand ansetzen kann.

Der Stifter des Retabels

Der Stifter, der auf dem Retabel zu Füßen des Kreuzes kniet, ist inschriftlich nicht bezeichnet. Zu seiner



Abb. 5 Rückseitiger Restaurierungseintrag auf der Mitteltafel des Kreuzigungsretabels, 1859.

Identifizierung können deshalb nur sein reich besetztes Gewand und der Wappenschild dienen, durch den er sich ausweist (Abb. 6). Bisher ist noch kein Versuch unternommen worden, die Hausmarke auf dem Wappenschild zu identifizieren. Ihre Form geht von einer Wolfsangel aus, die im oberen Teil von einem Schräg- kreuz durchschnitten wird und im unteren Teil durch das Anfügen einer Zick-Zack-Linie den Buchstaben >R< bildet. Die weiße Hausmarke ist auf rotem Grund in der Wappenform einer Tartsche wiedergegeben. Dies und der kostbare Pelzbesatz an den Säumen des Gewandes lässt in dem Stifter einen Dignitär oder höheren Amtsträger erwarten, wie er in dem Kloster

³⁵ Vgl. Verena KYSELKA u. Konrad RIEMANN: Bericht und Vermerk zur Restaurierung vom 15. Juni 1983, Altaktenarchiv, Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, RE 84. – Dem Aktenvermerk und dem zweiseitigen Restaurierungsbericht sind keine Abbildungen beigelegt. Hauptkonservator Konrad RIEMANN weist in seinem Aktenvermerk explizit darauf hin, dass der Restaurierungsbericht von Georg BRINZ nicht vorlag und dementsprechend nicht im Zustandsprotokoll berücksichtigt werden konnte.

durch die Ämter des Priors oder Subpriors vorhanden war.

Hausmarken waren im Spätmittelalter bürgerliche und großbäuerliche Entsprechungen zu den adligen Wappen. Sie sind – wie auch Meisterzeichen – oft aus einfachen geometrischen Linien zusammengesetzt und dienten ähnlich wie die Initialen eines Namens zur Kennzeichnung von Eigentum wie Gegenständen, Gebäuden oder Vieh und dürften aus der Namens- oder Zeicheninschrift hervorgegangen sein. Die oftmals kaum zu entschlüsselnden Hausmarken wurden zu heraldischen Figuren, indem sie beispielsweise auf einen farbigen Schild aufgemalt wurden, und konnten so auch zur Basis für die Herausbildung eines Wappens werden.³⁶ Einer solchen Stufe gehört auch das Wappen des Sangerhausener Retabels an. Wie bei Steinmetz- und Meisterzeichen gibt es Formen, die aus einfachen geometrischen Gebilden oder der Addition von Kerben entstanden sind, wie Formen, die eine vereinfachte bildliche Figuration haben. Bei den Hausmarken dürften zudem auch Darstellungen eine größere Rolle spielen, die sich aus Initialen der Namen entwickelt haben. Ein solcher Fall scheint auf dem Retabel vorzuliegen, wo vor allem der Buchstabe >R< markant ist.

Unter den namentlich überlieferten Ordenspersonen aus dem Sangerhausener Konvent des 15. Jahrhunderts enthält nur Kaspar Rockenbach die Initiale >R<. Er ist

³⁶ Vgl. Carl-Gustav HOMEYER: Die Haus- und Hofmarken, Berlin 1890 [ND Aalen 1967], S.139–144 u. S. 230–233. – Karl Konrad August RUPPEL: Die Hausmarke. Das Symbol der germanischen Sippe, Berlin 1939, S. 14. – Agathe Franziska KAISER, Erich Dieter LINDER: Familiengeschichte und Wappenkunde. Ein Wegweiser zur Genealogie und Heraldik, Augsburg 1994, S. 133. – Adolf Matthias HILDEBRANDT: Wappenfibl. Handbuch der Heraldik, bearb. von Ludwig Biewer, Neustadt an der Aisch 1998, S. 201–209. – Georg SCHEIBELREITER: Heraldik, Wien 2006, S. 82f. – Art. Hausmarke, in: Handwörterbuch zur Rechtsgeschichte, Bd. 2 (2011), Sp. 815–817 (Ruth SCHMIDT-WIEGAND).



Abb. 6 St. Servatius in Quedlinburg: Altarretabel auf dem Hochaltar, ehemals aus dem Augustinereremiten-Kloster Sangerhausen, Detail der Mitteltafel mit Stifterdarstellung.



Abb. 7 Hofer Altar von Hans Pleydenwurff und Werkstatt (um 1465): Kreuzigung, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Alte Pinakothek Inv. Nr. 670.

1492 als Prior bezeugt, wobei sein Vorgänger zuletzt 1490 und sein Nachfolger 1502 erwähnt werden.³⁷ Ob er zuvor als Subprior tätig war, ist nicht bekannt, wie sein Werdegang überhaupt im Dunkeln liegt. Da unter den Augustinern ein Austausch der Dignitäre innerhalb des Ordens weit verbreitet war, ist eine Her-



Abb. 8 St. Lorenz in Nürnberg: Epitaph für Vikar Georg Rayl (um 1494) von Jakob Elsner.

kunft Rockenbachs von außerhalb des Harzraumes sehr wahrscheinlich. In der Tat gibt es Belege für einen Chorherren mit Namen Kaspar Rockenba(u)ch im Heilig-Kreuz-Stift in Stuttgart zwischen 1502 und 1509.³⁸ Aus dem gleichen familiären Umfeld einer großbäuerlichen Aufsteigerfamilie stammte der Abt des Zisterzienserklosters Bebenhausen bei Tübingen, Bernhard Rockenba(u)ch aus Magstadt (amt. 1471–1493),³⁹ der auch als Stifter eines Tafelgemäldes in Erscheinung getreten ist.⁴⁰ Im Wintersemester 1478/79 ist an der theologischen Fakultät der Universität Tübingen ein

als »cursor theologiae ordinis S. Augustini« immatrikulierte Kaspar Rockenbach (Rockembach) bezeugt,⁴¹ dessen Identität mit dem späteren Stuttgarter Chorherrn des Stuttgarter Heilig-Kreuz-Stifts fraglich ist. Oliver AUGE, der sich intensiv mit den Biographien der Stuttgarter Kleriker auseinander gesetzt hat, vermutet in dem in Tübingen immatrikulierten Kaspar einen Lektor, der nicht dem Universitätsbetrieb zugeordnet war, sondern am Tübinger Augustinereremiten-Kloster tätig gewesen sei.⁴² Dies könnte eine Identität des 1478/79 in Tübingen immatrikulierten Kaspar mit dem ab 1492 bezeugten Prior von Sangerhausen nahelegen, der dann über das Tübinger Augustinereremiten-Kloster seine Ordenskarriere startete und in den Harz kam. Die Altersstruktur beider stimmt zumindest über ein, zudem legen die verschiedenen Nachweise des Namens im württembergischen Umfeld eine Herkunft des Priors aus Südwestdeutschland nahe. Viel mehr ist aufgrund der lückenhaften Quellenlage derzeit nicht zu erschließen.

37 Eine Auflistung aller namentlich überlieferten Konventsmitglieder bei SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 757 f.

38 Vgl. Oliver AUGE: Stiftsbiographien. Die Kleriker des Stuttgarter Heilig-Kreuz-Stifts (1250–1552) (Schriften zur südwestdeutschen Landeskunde, Bd. 38), Leinfelden-Echterdingen 2002, S. 312 f.

39 Vgl. AUGE 2002 (wie Anm. 38), S. 312.

40 Vgl. Ute FESSMANN: Abt Bernhard Rockenbauch (amt. 1471–1493) und das Tafelbild der »Bernhardsminne« in Bebenhausen, in: Kloster Bebenhausen. Neue Forschungen. Tagung der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg und des Kunsthistorischen Instituts der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel am 30. und 31. Juli 2011 in Kloster Bebenhausen, hg. v. Klaus Gereon Beuckers u. Patricia Peschel (Wissenschaftliche Beiträge der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg, Bd. 1), Stuttgart 2011, S. 173–185.

41 Vgl. Werner KUHN: Die Studenten der Universität Tübingen zwischen 1477 und 1534. Ihr Studium und ihre spätere Lebensstellung, Göppingen 1971, Bd. 2, S. 438. – AUGE 2002 (wie Anm. 38), S. 312 f.

42 Vgl. AUGE 2002 (wie Anm. 38), S. 312.

Für das Retabel wäre aus einer Identifizierung des Priors mit dem Tübinger Lektor eine Datierung nicht vor der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu erwarten, was sich mit der Belegung des Priors 1492 deckt. Der Sangerhausener Prior kann längstensfalls von 1490 bis 1502 dieses Amt ausgefüllt haben, unter Einbeziehung eines möglichen Subpriorenamtes könnte er seit den 1480er Jahren vor Ort gewesen sein.

»Malerei, der fränkischen Schule angehörig, nicht ohne Werth«

Eine kunsthistorische Einordnung des Retabels ist bisher nicht erfolgt. 1882 meinte der Historiker Julius SCHMIDT die Stadtansicht im Hintergrund der Ölbergsszene sei der *»Prospect einer mittelalterlichen, dem Anschein nach süddeutschen Stadt«*. Das Triptychon sei deshalb vielleicht aus einer der süddeutschen Malerschulen in Nürnberg oder Ulm hervorgegangen.⁴³ Der Prospekt lässt sich allerdings mit keiner konkreten spätmittelalterlichen Stadtansicht in Verbindung bringen, sondern ist eine komponierte Vedute, die eher nach Gesetzmäßigkeiten der Bildkomposition als einem realen Stadtpanorama entwickelt wurde. Mit seiner Einschätzung der Herkunft des Retabels stand SCHMIDT nicht alleine, denn im gleichen Jahr erwähnt der Chronist Clemens MENZEL Altartafeln aus dem Augustinereremiten-Kloster, *»deren Malerei, der fränkischen Schule angehörig, nicht ohne Werth ist«*,⁴⁴ mit denen er offenbar das heute in Quedlinburg aufge-

⁴³ SCHMIDT 1882 (wie Anm. 7), S. 63.

⁴⁴ MENZEL 1882 (wie Anm. 11), S. 155. Die mögliche süddeutsche Provenienz des Retabels wiederholen SCHMIDT 1906 (wie Anm. 9), S. 769f. – SCHMIDT 1917 (wie Anm. 11), S. 132. – Ernst SCHUBERT: Städte sächsischer Kaiser. Quedlinburg, Memleben, Magdeburg, Hildesheim, Merseburg, Goslar, Königsflutter, Meißen, Leipzig 1990, S. 68. – Georg DEHIO: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen-Anhalt I. Regierungsbezirk Magdeburg, bearb. v. Ute Bednarz u. Folkhard Cremer, München 2002, S. 721.

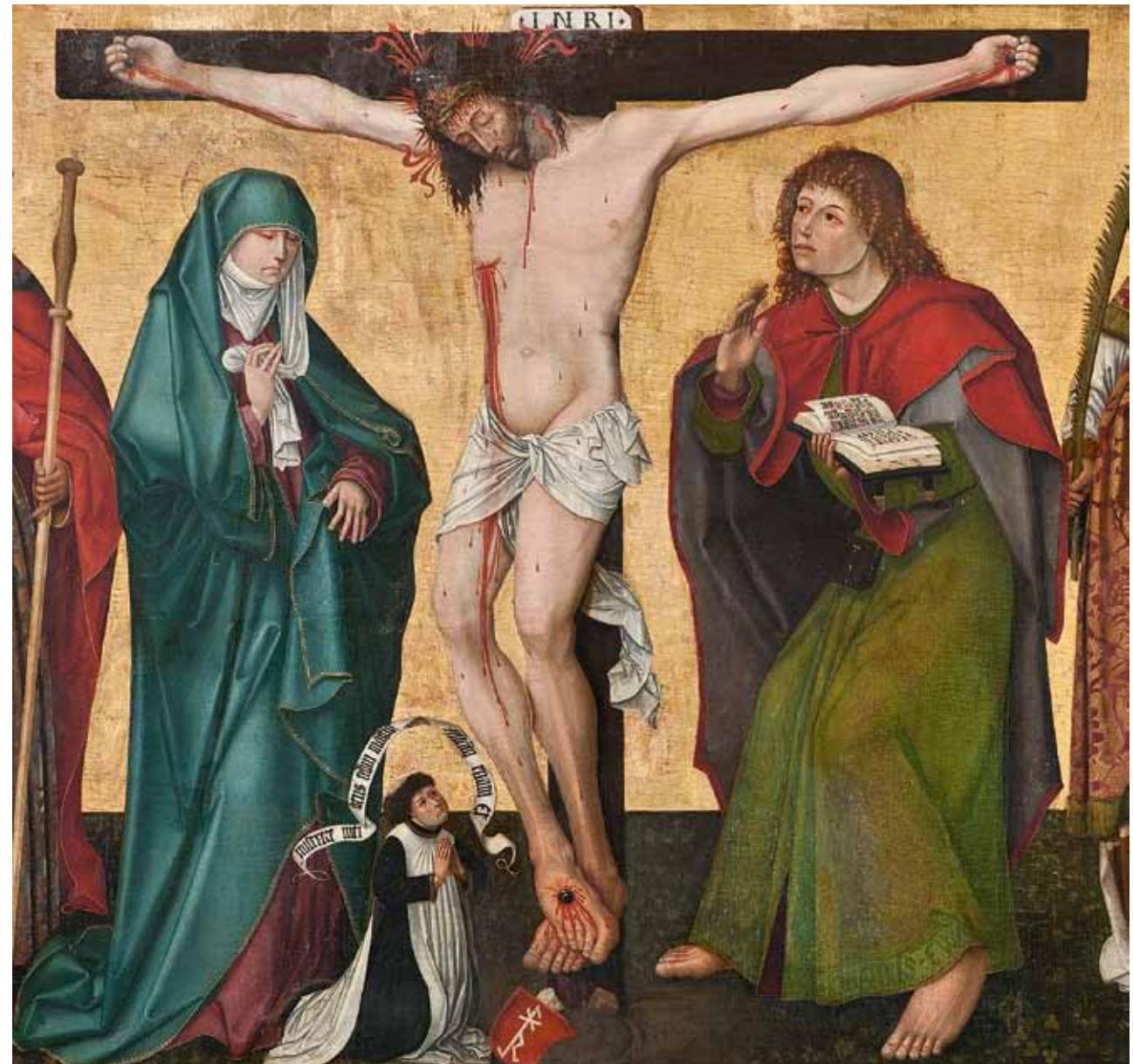


Abb. 9 St. Servatius in Quedlinburg: Altarretabel auf dem Hochaltar, ehemals aus dem Augustinereremiten-Kloster Sangerhausen, Detail der Mitteltafel mit der Kreuzigung Christi.

stellte Retabel meinte. Der bisher einzige Datierungsvorschlag stammt von Restaurator Georg BRINZ, der das Retabel in seinem Restaurierungsbericht in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts datierte, was 1989 Klaus VOIGTLÄNDER von ihm übernahm.⁴⁵

Die Einschätzung von SCHMIDT und MENZEL ging 1882 jedoch in die richtige Richtung: Die fränkische Stadt Nürnberg war im ausgehenden Mittelalter ein blühendes Zentrum der Künste und Wissenschaften und zählte zu den bedeutendsten Handelszentren Europas. Als freie Reichsstadt genoss Nürnberg einen Sonderstatus; die Zunftfreiheit, die der Rat den »freien Künsten« gewährte, erleichterte es auswärtigen Malern und Bildhauern sich in Nürnberg niederzulassen. Einer dieser zugewanderten Künstler war Hans Pleydenwurff, der 1457 von Bamberg nach Nürnberg umsiedelte und eine Werkstatt aufbaute.⁴⁶ Seine Werke zeugen von dem Einfluss niederländischer Meister der Generation von Rogier van der Weyden und Dieric Bouts, deren Kunst er wahrscheinlich auf Reisen studiert hatte.⁴⁷ Hans Pleydenwurff war in der Mitte des 15. Jahrhunderts die herausragende Künstlerpersönlichkeit Frankens. Zuletzt hat Robert SUCKALE seine Bedeutung noch einmal umfassend gewürdigt, dank welcher Nürnberg zeitweilig zum »kreativsten Zentrum der deutschen Malerei« geworden sei.⁴⁸

Auch der Meister des heute in Quedlinburg ausgestellten Kreuzigungsretabels konnte sich dem künstlerischen Einfluss Pleydenwurffs offenbar nicht entziehen: So weist das Retabel mehrere Gemeinsamkeiten vor allem mit dem Hofer Altar auf, der um 1465 für den Hochaltar der Hofer Michaeliskirche in der Pleydenwurff-Werkstatt entstanden ist (Abb. 7, 10 u. 15). Die zwei noch erhaltenen Flügelpaare befinden sich heute in der Alten Pinakothek von München.⁴⁹ Deutliche Gemeinsamkeiten zwischen dem Kreuzigungsretabel und dem Hofer Altar lassen sich zunächst im Typus

des Gekreuzigten feststellen. Fast identisch ist die Positionierung des leblosen Körpers Christi am Kreuz mit angewinkelten, vom Betrachter aus gesehen leicht nach links geneigten Beinen, dem nach vorn fallenden dorngekrönten Haupt und den geballten Händen. Bei beiden Darstellungen fließt das Blut aus den Wundmalen der Handflächen an den Innenseiten der Arme entlang; motivisch ähnlich sind auch die Blutbahnen aus der Seitenwunde am Oberkörper und den Beinen. Aufschlussreich sind die relativ ähnlichen Körperproportionen, wobei der Gekreuzigte des Quedlinburger Retabels mit etwas breiteren Brustkorb, kräftigeren Schenkeln und Waden eine vergleichsweise wuchtigere Anlage aufweist.

Darüber hinaus sind ebenso die Ölbergszenen ikonographisch und motivisch auffallend nah verwandt (Abb. 10 u. 12). Im 15. Jahrhundert bildete sich eine neue Ikonographie der Szene des Gebetes am Ölberg heraus, die in zahlreichen Passionszyklen Niederschlag fand.⁵⁰ Sowohl in der Komposition als auch in der Ikonographie entspricht die Quedlinburger Darstellung dieser insbesondere in der Nürnberger Kunst breit verankerten Bildtradition. So kniet Christus in beiden Darstellungen zu Gottvater betend, der Kelch der Passion möge an ihm vorübergehen (»*Pater si fieri potest transeat a me calix*«), mit aufgerichtetem Oberkörper vor einem Felsen, über dem ein Engel schwebt, während die Jünger um ihn herum schlafen und die von Judas geführte Soldatenstruppe immer näher kommt. Die Idee der sich durch ein hölzernes Stadttor drängenden Häscher, die einen sich durch die Wiesenlandschaft schlängelnden Weg entlanglaufen, stammt offenbar bei beiden von einer gemeinsamen Vorlage, allerdings rückt der Maler des Quedlinburger Kreuzigungsretabels die Menschenmenge weiter in die Ferne und ergänzt die Szenerie im Hintergrund um eine kompositorisch die Jünger in den Goldgrund hinein

überhöhende Stadtansicht. Eine vergleichbare Komposition liegt auch den Buchmalereien in den Stundenbüchern in München und Augsburg aus der Nürnberger Wolgemut-Werkstatt zugrunde.⁵¹ Eng verwandt auf dem Hofer Altar und dem Quedlinburger Retabel ist der schlafende Petrus, der den Kopf in seine rechte Hand stützt und seinen linken Arm um seinen Bauch führt. Für die Positionierung der angewinkelten Beine des alternden Jüngers diente dem Maler des Kreuzigungsretabels womöglich ein Kupferstich von Martin Schongauer als Vorlage (Abb. 11).⁵² In einem komplizierenden Verfahren folgte der Meister des Quedlin-

⁴⁵ BRINZ 1976 (wie Anm. 3), o. S. – VOIGTLÄNDER 1989 (wie Anm. 2), S. 138 f.

⁴⁶ Zur Pleydenwurff-Werkstatt vgl. zuletzt Katharina GEORGI: Illuminierte Gebetbücher aus dem Umkreis der Nürnberger Pleydenwurff-Wolgemut-Werkstatt, Petersberg 2013. – Zur Biografie Pleydenwurffs vgl. Peter STRIEDER: Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550, Königstein im Taunus 1993, S. 52–56. – Manfred GRIEB (Hg.): Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthändler, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, 4 Bde., München 2007, Bd. 3, S. 1156. – Robert SUCKALE: Die Erneuerung der Malkunst vor Dürer, 2 Bde., Petersberg 2009, Bd. 1, S. 103 f.

⁴⁷ Vgl. STRIEDER 1993 (wie Anm. 46), S. 54.

⁴⁸ SUCKALE 2009 (wie Anm. 46), Bd. 1, S. 8.

⁴⁹ Zum Hofer Altar vgl. Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Werken, bearb. v. Peter Eikemeier u. Erich Steingräber, München 1983, S. 389–391. – STRIEDER 1993 (wie Anm. 46), S. 194–197. – Martin SCHÄWE (Bearb.): Bayerische Staatsgemäldesammlungen München. Alte Pinakothek. Altdeutsche und altniederländische Malerei, Katalog der ausgestellten Gemälde, Bd. 2, Ostfildern 2006, S. 254 f. – SUCKALE 2009 (wie Anm. 46), Bd. 1, S. 159; Bd. 2, S. 95–106.

⁵⁰ Vgl. Gertrud SCHILLER: Ikonographie der christlichen Kunst. Die Passion Christi, Bd. 2, Gütersloh 1968, S. 58–61.

⁵¹ Bayerische Staatsbibliothek München cgm 127, fol. 76r u. Universitätsbibliothek Augsburg Cod. I.3.8°1, fol. 33v. – Zu den Stundenbüchern vgl. GEORGI 2013 (wie Anm. 46), S. 58–83.

⁵² Zu Schongauer vgl. Georges DUPLESSIS: Oeuvre de Martin Schongauer, Paris 1881. – Max LEHRS: Martin Schongauer. The Complete Engravings. A Catalogue Raisonné, San Francisco 2005,

burger Retabels beim Oberkörper Petri der auch bei Pleydenwurff genutzten Vorlage, die er jedoch durch das aufgeschlagene Buch abwandelt. Für den Unterkörper orientiert er sich hingegen am Stich Schongauers. Auch das Liegemotiv wurde nicht kopiert, sondern lediglich modifiziert, da der Quedlinburger Petrus seine Beine wesentlich stärker an den Körper zieht als die Figur der Vorlage. Möglicherweise regte Schongauers Stich so zu der prägnanten kompositorischen Anordnung der gegenläufig ineinander geschobenen Figuren Christi und Petri an, wenn nicht eine weitere, heute unbekannte Vorlage die Bildfindung Schongauers an die Pleydenwurff-Werkstatt vermittelt hat.

Sehr spezifisch ist der Umgang mit den beigefügten Gegenständen. Während die Jünger des Hofer Altars keine Gegenstände in den Händen halten, wird bei Schongauer der Säbel Petri, mit dem er bei der Gefangennahme das Ohr des Knechtes abschlagen wird, markant an den rechten Bildrand gerückt. Noch dominanter ist der in der Mitte von Johannes vorgewiesene, geschlossene Codex, der gewissermaßen zum Zentrum der gesamten Figurenanordnung wird. Auf dem heute in Quedlinburg befindlichen Retabel wird das Lesen zum Thema gemacht. So ist Petrus, dessen Säbel nur im Körperschatten angedeutet wird, über dem geöffneten Codex eingenickt und auch Johannes stützt sich auf den geschlossenen Codex, der hier aber nur vom Buchschnitt her gezeigt wird. Dadurch erhält der Lesegestus Petri eine größere Bilddominanz und thematisiert das Gebet oder das Lesestudium in den Evangelien als konstitutiven Inhalt.

Auf die Verbreitung einer für die ganze Gruppe prägenden Vorlage im Nürnberger Kreis weist die Ölbergsszene auf dem sogenannten Angst-Altar (um 1490) aus der Nürnberger Katharinen-Kirche hin (Abb. 13), die in der kompositorischen Gesamtanlage dem Kreuzigungsretabel in Quedlinburg noch näher als der Hofer

Altar steht. Die noch erhaltenen Tafeln des Angst-Altars befinden sich heute im Germanischen Nationalmuseum und zählen zu den Nürnberger Altarwerken, die weitgehend isoliert in dem im ausgehenden 15. Jahrhundert in Nürnberg vom Pleydenwurff-Nachfolger Michael Wolgemut dominierten Stilgepräge stehen.⁵³ Vergleichbar zwischen den Darstellungen in Quedlinburg und auf dem Angst-Altar ist zunächst die Anlage der Landschaft mit der von Architektur und stilisierten Bäumen geprägten Horizontlinie. Während Judas und die Soldatschar in Quedlinburg kleinfigurig in weiter Entfernung erscheinen, zieht der Meister des Angst-Altars die Häscher weiter in den Bildvordergrund und trennt sie räumlich durch den Bach Kidron, den Judas im Begriff zu überschreiten ist, von Christus und den Jüngern. Kompositorische Analogien zwischen den Werken zeigen sich vor allem in der Positionierung des in Todesangst betenden Christus vor dem Felsen im Vordergrund und in der Gruppierung der schlafenden Jünger in der linken Bildhälfte. Die Parallelen zwischen beiden Ölbergszenen sind vor allem kompositioneller und motivischer Natur, während sich stilistische Bezüge kaum herstellen lassen. Die Gemeinsamkeiten legen jedoch eine gleiche Vorlage nahe, die bisher nicht identifiziert wurde.

Dem Hofer Altar sehr nahe steht der Engel in der Ölbergdarstellung, der auf dem Quedlinburger Retabel wie eine spiegelverkehrte Kopie des linken Engels aus der um 1465 geschaffenen Anbetung des Kindes wirkt (Abb. 15 u. 16). Sowohl das ovale Gesicht mit hoher Stirn, das von einer schulterlangen blonden Lockenpracht gerahmt wird, als auch das weiße Gewand mit seiner spezifischen Kragenform entspricht dem Detail aus der Pleydenwurff-Werkstatt. Erstaunlich ähnlich sind auch die Faltenverläufe der Gewänder, die auf Tailenhöhe gegürtet werden, zwischen den angewinkelten Beinen jeweils einen geraden Faltensteg bilden

und in einem Wirbel münden. Hier ist eindeutig eine gemeinsame Vorlage wirksam.⁵⁴

Aus dem Motivschatz der Pleydenwurff-Werkstatt und des Hofer Altars leitete der Meister des Kreuzigungsretabels womöglich auch die blauen, mit feiner goldener Zierborte versehenen Marienkleider sowie die Schleier und Hauben ab, welche tief in die Stirn gezogen sind und sich eng um das Kinn legen. Gleichwohl sind diese Motive in der süddeutschen Kunst des ausgehenden 15. Jahrhunderts allgemein verbreitet. Ebenso erinnert die Gesichtstypik der Quedlinburger Figuren

insb. S. 124–126. – Stephan KEMPERDICK: Martin Schongauer. Eine Monographie (Studien zur internationalen Architektur- und Kunsts geschichte, Bd. 32), Petersberg 2004.

53 Zum Angst-Altar vgl. Eberhard LUTZE, Eberhard WIEGAND: Die Gemälde des 13.–16. Jahrhunderts, Text- und Bildband, (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg), Leipzig 1937, S. 132, Abb. 85–87. – Vgl. zusammenfassend STRIEDER 1993 (wie Anm. 46), S. 96–100. – Die Darstellungen der Ölbergszene aus dem Skizzenbuch Wolgemuts (Kupferstichkabinett Berlin 78 B 3a, fol. 30r u. 30v) weichen von der Komposition des Angst-Altars sehr ab. Vgl. Richard BELLM: Wolgemuts Skizzenbuch im Berliner Kupferstichkabinett. Ein Beitrag zur Erforschung des graphischen Werkes von Michael Wolgemut und Richard Pleydenwurff (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 322), Baden-Baden 1959.

54 Die Nürnberger Vorlage Pleydenwurffs wirkt auch noch im Werk von Veit Stoß nach. So setzt er die Ölbergszene als Mittelszene der Volkamerschen Gedächtnissstiftung in St. Sebald in Nürnberg (1499) ein, wo er sie spiegelt, so dass Christus nach rechts gewandt ist. Der Szenenaufbau mit den Jüngern im unteren Drittel vereinfacht die Bildanlage, die Stoß an einem um 1485 datierten Steinrelief der Ölbergszene im Krakauer Nationalmuseum aus der Nürnberger Vorlage entwickelt hatte, wo er die Jünger halbkreisförmig um Christus anordnete. Zum Relief der Volkamerschen Gedächtnissstiftung vgl. Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung, Begleitband zur Ausst. im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, red. Rainer Kahsnitz, München 1983, Kat. Nr. 20, S. 218–257 (Rainer KAHSNITZ). – Gottfried SELLO: Veit Stoß, München 1988, S. 23–26. (beide ohne Verweis auf das Krakauer Relief). – Zum Krakauer Relief vgl. Wojciech MARCINKOWSKI u. Tomasz ZAUCHA: Gallery «Art of Old Poland, The 12th–18th Century». The National Museum of Krakau. The Bishop Erazm Ciołek Palace, Krakau 2013, S. 31–33.



Abb. 10 Hofer Altar von Hans Pleydenwurff und Werkstatt (um 1465): Gebet Christi am Ölberg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Alte Pinakothek Inv. Nr. 663.

teilweise an die Physiognomien der Nürnberger Tafelmalerei, die durch lange, gerade Nasen und die durch ein mittig durchschnittenes Oval gebildete Augenform geprägt sind. So zeigen die ovalen und flächigen Frauenantlitze in der Hofer Kreuzigungsszene Ähnlichkeiten mit den Marien des Quedlinburger Retabels, wenn

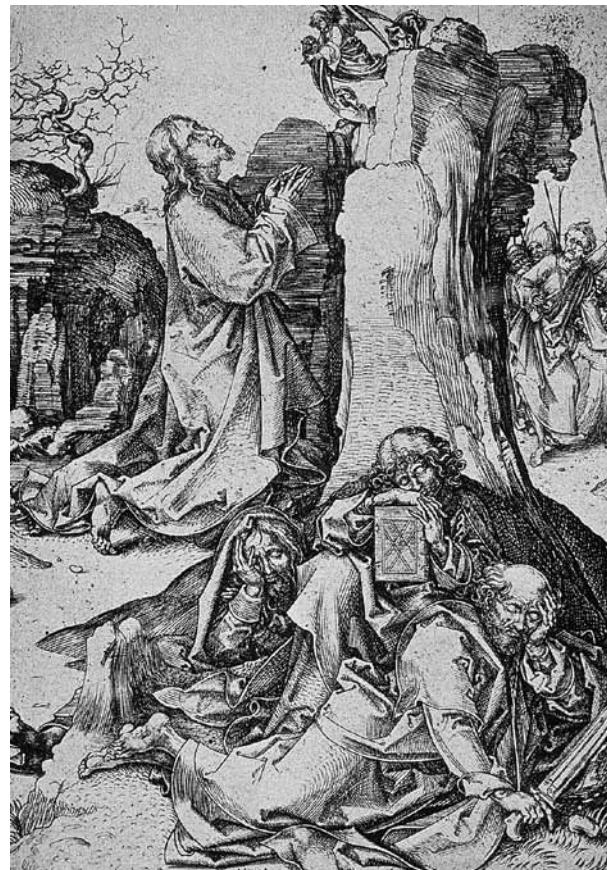


Abb. 11 Martin Schongauer: Passionsfolge, L. 19, Kupferstich: Gebet Christi am Ölberg (um 1480).

auch deren Gesichter etwas voller wirken. Schließlich erinnern der feinmalerische Farbauftrag, die klar konturierten Umrisse und die blassen Inkarnate an fränkische Malerei. Jedoch ist die Malerei der Pleydenwurff-Werkstatt detailreicher und etwas feiner, weshalb die Kritik von Julius SCHMIDT am Quedlinburger Retabel, dessen »Malerei stellenweise handwerksmäßig und trocken [und in der] Zeichnung vielfach incorrect«⁵⁵ sei, als ein Abgrenzungsmerkmal anzusehen ist. Auch in der

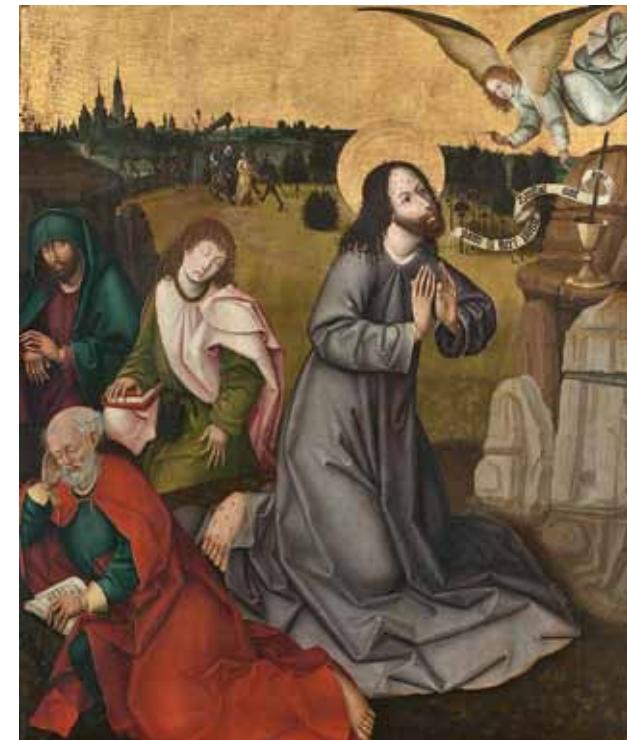


Abb. 12 St. Servatius in Quedlinburg: Altarretabel auf dem Hochaltar, ehemals aus dem Augustinereremiten-Kloster Sangerhausen, rechter Flügel: Gebet Christi am Ölberg.

etwas hölzernen und starren Figurenauffassung der Quedlinburger Figuren, die sich beispielsweise in dem ungelenken Bewegungsmotiv des kahlköpfigen Scherzen sowie der starren Armbewegung des spottenden Soldaten der Kreuztragung und der unentschlossenen Ponderation von Johannes auf der Mitteltafel niederschlägt, offenbart sich eine enge Bindung an Vorlagen, die auch schon SCHMIDT sah, der »die Bewegung der Figuren [als] etwas gewaltsam und eckig« bezeichnete. Künstlerisch erhöhen diese übersteigerten Bewegungs-

55 SCHMIDT 1882 (wie Anm. 7), S. 63.

muster jedoch die Lesbarkeit der Szene und unterstreichen den kompositorischen Aufbau, sind also weniger als Schwäche, sondern eher als eine etwas manierierte Fortentwicklung zu lesen.

Insgesamt steht das Quedlinburger Triptychon dem künstlerischen Umkreis der Nürnberger Tafelmalerei nahe und zeigt dort nicht nur Bezüge zu Pleydenwurff, sondern ebenso zu Michael Wolgemut, dem Nachfolger Hans Pleydenwurffs und späteren Lehrer Albrecht Dürers. Wolgemut wurde zwischen 1434 und 1437 geboren und erhielt seine Ausbildung vermutlich bei seinem Vater Valentin in Nürnberg. 1471 war er nachweislich in der Münchener Werkstatt von Gabriel Mäleßkircher tätig.⁵⁶ Ob er vor seinem Weggang nach München in Nürnberg womöglich bereits in der Werkstatt von Hans Pleydenwurff gearbeitet hatte, ist nicht geklärt. Dementsprechend ist umstritten, ob und inwieweit Wolgemut bereits am Hofer Altar – insbesondere an der Ölbergszene, der Auferstehung, der Kreuzigung und der Kreuzabnahme – beteiligt war.⁵⁷ Als Pleydenwurff 1472 hochbetagt starb, heiratete Wolgemut 1473 dessen Witwe Barbara und übernahm die Werkstatt, die er später wahrscheinlich gemeinsam mit seinem Stiefsohn Wilhelm Pleydenwurff führte.⁵⁸ In der Forschung wird Michael Wolgemut gegenüber Hans Pleydenwurff ein eher unternehmerisches als künstlerisches Geschick zugeschrieben.⁵⁹ Dennoch reifte im Umkreis der Werkstatt seit den 1470er-Jahren eine neue Künstlergeneration heran, die sich zunehmend von dem stark der niederländischen Malerei verpflichteten Stil Pleydenwurffs abnabelte und eigene Lösungen fand – jedoch stets ohne dabei ihre Herkunft zu verleugnen.⁶⁰

In der Werkstatt Michael Wolgemuts entstand um 1484 der Predellenflügel eines Altars für die Feuchtwanger Stiftskirche, dessen Johannesfigur Ähnlichkeiten mit dem Apostel Johannes der Quedlinburger



Abb. 13 Angst-Altar aus der Katharinen-Kirche in Nürnberg (um 1490), Umkreis Michael Wolgemut: Gebet Christi am Ölberg, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg Inv. Nr. Gm 159a.

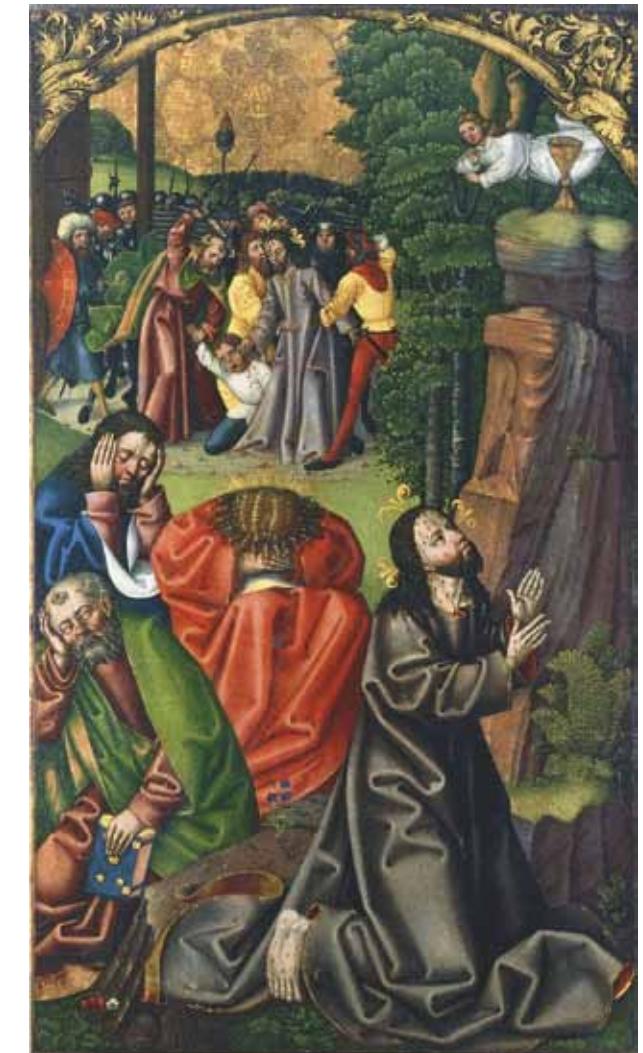


Abb. 14 Retabel aus der Dominikanerkirche St. Paul in Göttingen (Paulinerretabel) von Hans Raphon (1499): Gebet Christi am Ölberg, Nationalgalerie Prag.

Werkstatt Wolgemuts vgl. auch Maximilian BENKER: Ulm in Nürnberg. Simon Lainberger und die Bildschnitzer für Michael Wolgemut, Weimar 2004, insb. S. 27–30.

⁵⁶ Vgl. STRIEDER 1993 (wie Anm. 46), S. 65.

⁵⁷ Vgl. STRIEDER 1993 (wie Anm. 46), S. 58 u. 66.

⁵⁸ Vgl. SUCKALE 2009 (wie Anm. 46), Bd. 1, S. 138.

⁵⁹ Vgl. SUCKALE 2009 (wie Anm. 46), Bd. 1 S. 8. – Dem Unternehmergeist Michael Wolgemuts dürfte die Blüte der spätmittelalterlichen Nürnberger Buchmalerei in einem nicht unerheblichen Maße zu verdanken sein. Vgl. GEORGI 2013 (wie Anm. 46), S. 148. – Zur



Abb. 15 Hofer Altar von Hans Pleydenwurff und Werkstatt (um 1465): Detail aus der Anbetung des Kindes, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Alte Pinakothek Inv. Nr. 664.

Kreuztragung aufweist (Abb. 17 u. 18).⁶¹ Beiden sind eine ähnliche Kopfanlage und vergleichbare, etwas verzerrte Physiognomien mit überlangen Nasen und die tiefen Haaransätzen gemein. Besonders deutlich sind die Gemeinsamkeiten in den Augenpartien, wo bei beiden auf der Grundlage einer annähernd kreisrunden Grundform sehr ähnlich fleischige und geschwollene Ober- und Unterlider zu finden sind. Vergleichbar sind auch die schmalen, parallel zur oberen Lidfalte verlaufenden Augenbrauen. Der Meister des Kreuzigungsretabels verwendet diese markante Augenform in abgeschwächtem Modus mehrfach, so beispielsweise bei den Jüngern Johannes und Jakobus der Ölbergszene und der Gottesmutter bei der Kreuztragung. Letztlich geht diese Anlage der Augen bereits auf Gesichter aus der Pleydenwurff-Werkstatt zurück, erhält jedoch unter Wolgemut durch eine größere Flächigkeit und weniger malerische Ausgestaltung eine größere Prägnanz.

In der Nürnberger Lorenzkirche befindet sich das um 1494 datierte Epitaph des Vikars Georg Rayl, das dem Maler Jakob Elsner aus dem Umkreis Wolgemuts



Abb. 16 St. Servatius in Quedlinburg: Altarretabel auf dem Hochaltar, ehemals aus dem Augustinereremiten-Kloster Sangerhausen, Detail aus der Ölbergszene.

zugeschrieben wird und das offenbar bereits Bildformulierungen Albrecht Dürers verarbeitet (Abb. 8).⁶² Seine kompositorische Anordnung der Figuren ist der Quedlinburger Kreuzigungsgruppe sehr ähnlich (Abb. 9). Sowohl die Anordnung des T-förmigen Kreuzes als auch die Positionierung der Assistenzfiguren von Maria und Johannes stimmen überein. Der Typus des Gekreuzigten mit dem nach vorn gesunkenen Kopf sowie den seitlich angewinkelten Beinen dürfte bei beiden Malereien von demselben Vorbild abgeleitet worden sein, das offenbar auch schon auf die Kreuzigungstafel des Hofer Altars gewirkt hatte (Abb. 7). Besonders ähnlich wirkt das Rayl-Epitaph wegen des in Dreiviertelansicht dargestellten Stifters zwischen Maria und dem Kruzifixus. Um die Häupter der Stifter schlängelt sich jeweils ein Spruchband, das in Quedlinburg in der Form eines Omega-Majuskels, in Nürnberg (*Miserere mei domine*) vertikal aufsteigt. Von vergleichbarer Art sind die beiden Evangelisten sowohl in den Grundzügen ihrer Gesichter, die durch die leicht schräggestellten Augen und den kaum merklich geöffneten Mund charakterisiert sind, als auch in

der Kopfhaltung mit dem nach vorn gestreckten Hals und dem angehobenen Kinn. Die Marien verbindet die Geste, mit der sie nach dem Schleier greifen und den Stoff schlaufenartig bündeln, als wollten sie ihre Tränen damit trocknen.

Vergleichbar sind auch die Drapierungen des Lendentuchs, das sich bei beiden Tafeln um die Hüften Christi, zwischen den Oberschenkeln hindurch schlingt und schwungvoll seitlich am Stamm des Kreuzes herabweht. Die Gesamtanlage des Quedlinburger Christus steht dem Gekreuzigten auf dem Hofer Altar zweifelsfrei näher als dem länger gestreckten und dadurch knorriger und hagerer wirkenden Körper auf dem Rayl-Epitaph (Abb. 8), allerdings gibt es Motivdetails, die das Quedlinburger Retabel und das Rayl-Epitaph miteinander verbinden, beim Hofer Altar aber nicht zu finden sind. Beispiele hierfür sind die Blutschattierungen auf dem Lendentuch oder die Form der Bluttrinnsale über dem Brustbein. Bei beiden liegen in sehr ähnlicher Weise einzelne Blutstropfen wie Tränen auf Wange und Nasenrücken – ein so nicht sehr verbreitetes Detail. Dies berechtigt sicher nicht zu einer Zuweisung der beiden Malereien in einen Werkstattkreis oder gar an eine Hand, aber es zeigt deutlich, wie nahe das heute in Quedlinburg stehende Kreuzigungsretabel Nürnberger Werken verwandt ist.

Versucht man das heute in Quedlinburg stehende Retabel innerhalb der Nürnberger Malerei zu verorten, so verbindet es den niederländisch beeinflussten Stil Pleydenwurffs mit der herberen Malweise der

⁶¹ Vgl. STRIEDER 1993 (wie Anm. 46), S. 215.

⁶² Vgl. Nürnberg 1300–1550. Kunst der Gotik und Renaissance, Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg u. Metropolitan Museum New York, hg. v. Gerhard Bott u. Philippe de Montebello, München 1986, S. 172. – STRIEDER 1993 (wie Anm. 46), S. 103 f. – Als Vorlage Dürers wird meist die Zeichnung der Kreuzigung von 1490 genannt; vgl. KAT. NÜRNBERG 1986 (s. o.), Kat. Nr. 101, S. 264 (Rainer SCHOCH).