

Anton Legner

Der
artifex

Künstler im Mittelalter und
ihre Selbstdarstellung

Eine illustrierte Anthologie

INHALT



© Greven Verlag Köln, 2009
www.Greven-Verlag.de
Umschlagabbildung: Hand und Stirn des Malers. Um 1220–1230. Taufers, St. Johann, siehe Abb. 130, S. 114.
Abbildungen Seite 4: siehe Abb. 244, S. 189; Seite 6: siehe Abb. 627, S. 384
Lektorat: Barbara Hess, Köln
Gestaltung: Thomas Neuhaus, Billerbeck
Gesetzt aus der Palatino und der Didot
Gedruckt auf GardaMatt Art von Cartiese del Garda
Lithographie: Fröbus, Hürth
Druck und Bindung: Rasch, Bramsche
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-7743-0420-8

<i>Präfation aus Köln</i>	9
<i>Ansichten</i>	49
<i>Kapitel 1 Im Zeitalter des artifex</i>	81
<i>Kapitel 2 Der artifex und der Ruhm der Welt</i>	113
<i>Kapitel 3 Präfigurationen</i>	127
<i>Kapitel 4 Der Teufel und der artifex</i>	167
<i>Kapitel 5 Komik und Witz</i>	185
<i>Kapitel 6 Das Gebet des artifex</i>	199
<i>Kapitel 7 Donation und Devotion</i>	231
<i>Kapitel 8 Der Ort der Selbstdarstellung</i>	249
<i>Kapitel 9 Stütze und Träger des Werks</i>	343
<i>Kapitel 10 Der Baumeister und seine Baustelle</i>	357
<i>Kapitel 11 Der artifex bei der Arbeit</i>	371

Folium 281

*Artifex
Danksagung*



<i>Kapitel 12</i> <i>Lehre und Schule</i>	399
<i>Kapitel 13</i> <i>Umgangsformen</i>	409
<i>Kapitel 14</i> <i>Wie der artifex seine Kunst feilgeboten hat</i>	425
<i>Kapitel 15</i> <i>Selbstbildnis in der Identifikationsfigur</i>	437
<i>Kapitel 16</i> <i>Persönlich anwesend. Selbstprojektionen in Bildern der historia</i>	453
<i>Kapitel 17</i> <i>Effigies</i>	497
<i>Kapitel 18</i> <i>Humilitas</i>	517
<i>Kapitel 19</i> <i>Der Tod und der artifex</i>	533
<i>Kapitel 20</i> <i>Grabstein und Epitaph</i>	543
<i>Kapitel 21</i> <i>Artifex oder Künstler – Kontinuitäten und Assoziationen</i>	557
<i>Nachwort und Danksagung</i>	575
<i>Texte zum artifex</i>	577
<i>Anmerkungen</i>	635
<i>Quellen und Literatur</i>	667
<i>Personen- und Ortsregister</i>	733
<i>Bildnachweis</i>	756

Von diesem Mittelalter, vom Dasein und vom Wirken seiner Künstler, haben sich jüngere Zeiten stets ihre eigenen Vorstellungen gebildet. Ein schönes Beispiel für die subjektive Befindlichkeit, mit der vornehmlich Dichter der Romantik ihre eigene Seelenstimmung reflektierten, ist Adelbert von Chamisso's Gedicht von einem Kölner Meister. In seinen *Commentarii* rühmte Lorenzo Ghiberti einen solchen und begann dessen Kurzbiografie mit den Worten: *In Germania, nella Città di Colonia, fu un maestro nominato Guswin*.¹² Daheim und in Frankreich habe dieser gearbeitet, doch schließlich enttäuscht und zurückgezogen in Einsamkeit gelebt. Angeregt von Ghibertis kurzer Nachricht dichtete von Chamisso einen langen Nachruf voller Intuition und Sentiment (T. 1).

DREIKÖNIGENSCHREIN UND ALTAR DER STADTPATRONE

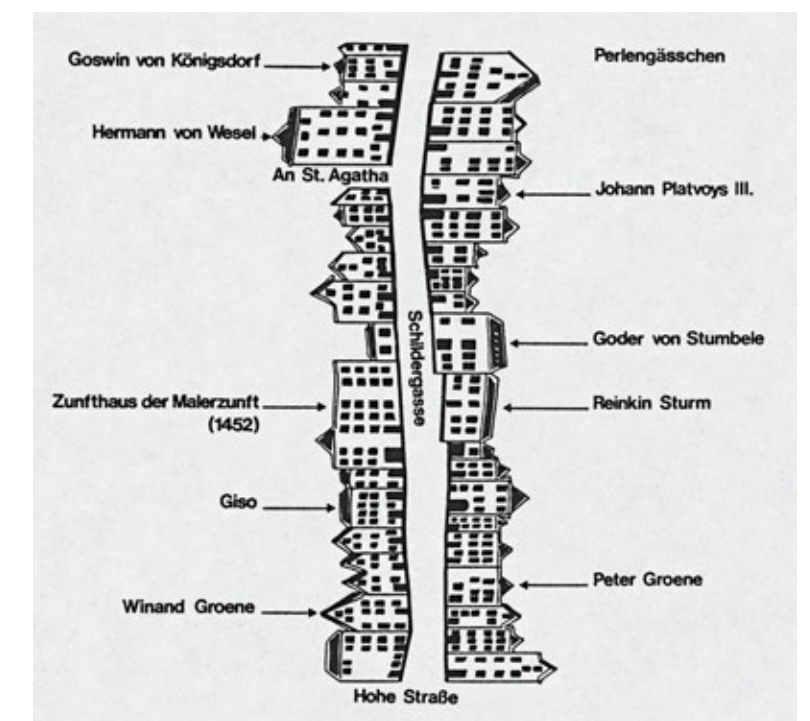
Namen ohne Werke, Werke ohne Namen: Während Lorenzo Ghiberti vom Kölner Meister Guswin, seiner Tätigkeit und seinem Schicksal berichtet, dem Goldschmied aber bis heute keine einzige Arbeit zugeordnet werden kann, tragen nahezu alle erhaltenen Werke nicht die Namen ihrer Meister, was oft die Ansicht beförderte, dass der Gedanke,

sein Opus zu signieren, dem mittelalterlichen Denken fremd gewesen sei.¹³ Auch der Schrein der Heiligen Drei Könige (Abb. 8),¹⁴ an dem jahrzehntelang Goldschmiede arbeiteten, trägt keine Signatur; dafür aber hat sein Hauptmeister, den die Kunstwissenschaft in der Person des Nikolaus von Verdun ausfindig machen konnte, auf einem anderen seiner Werke, dem Klosterneuburger Ambo, seine Autorschaft in anspruchsvollster Inschrift bekundet.¹⁵ Zudem erwiesen Stempelmuster,¹⁶ die identisch auf dem Klosterneuburger Werk und auf dem ebenfalls signierten Marienschrein in Tournai auftreten, den Zusammenhang des großen Goldschmieds mit dem Dreikönigenschrein, dessen Prophetenfiguren (Abb. 9) die erstaunlichsten der um 1200¹⁷ zahlreich anzutreffenden Rezeptionen der römischen Antike darstellen. Dass die Urheber fast aller erhaltenen Goldschmiedearbeiten – nur ein sehr kleiner Teil des einstigen Bestandes überdauerte die Zeiten – bis heute in der Anonymität verblieben, liegt weniger an einer anonymen Tätigkeit der Meister als an der verloren gegangenen Überlieferung und der verschütteten Dokumentenlage.

Nicht anders erging es den Kölner Malern der Spätgotik. Viele von ihnen sind namentlich bekannt; trotzdem ließ sich – mit einer Ausnahme – keine der archivalisch bezeugten Personen mit ei-

9 Prophetenfigur am Schrein der Heiligen Drei Könige. Um 1181 bis um 1230. Köln, Dom

10 Schildergasse in Köln im 15. Jahrhundert. Häuser der Schilderer und Haus der Malerzunft. Nach Almut Eichner 1977





*Er wird nicht vollendet, der Kölner Dom,
Obgleich die Narren in Schwaben
Zu seinem Fortbau ein ganzes Schiff
Voll Steine gesendet haben.*

*Er wird nicht vollendet, trotz allem Geschrei
Der Raben und der Eulen,
Die, altertümlich gesinnt, so gern
In hohen Kirchtürmen weilen.⁵⁵*

Am 16. Oktober 1880 führte dann aus Anlass der Domvollendung der große Historische Festzug durch die Stadt, den Tony Avenarius in Aquarellen festhielt, nach denen bei Mühlmeister und Jöhler in Hamburg das lithografische Werk gedruckt wurde.⁵⁶ Selbstredend waren auch die Dombaumeister auf eigenen Festwagen zu sehen, der „Dombaumeister Gerard von Rile (Herr Jean Rehe), den Segensspruch über den Stein sprechend, umgeben von seinen Werkmeistern (Herren Hartmann und Ossendorf), Steinmetzen (Herr Rehe jr.), sowie Meister und Werkleuten (Herren Arntz, J. Pott, P. Pott, Huppertz, Schmidt und Brunthaler)“ (Abb. 37), und „Meister Johann (Herr Gust. Boisserée), auf einem Wagen vor dem vollendeten Domchor sitzend, umgeben von seinen Werkgenossen (Herren E. Bogen, H. Müller und E. von der Straeten jr.)“ (Abb. 38).

In den Kirchtürmen hausen nicht nur die Raben und Eulen, wie Heinrich Heine dichtete, von ihnen aus wird auch der Klang der Glocken verbreitet. Vom Südturm des Kölner Doms tönt sein wunderbares Geläute.⁵⁷ Zwei der Glocken, die Preciosa, im Jahre 1448 zum vierten Mal umgegossen, und die 1449 gegossene Speciosa, teilen in den Inschriften über den Reliefs ihrer heiligen Patrone nicht nur ihre eigenen Namen mit, sondern auch die ihrer Glockengießer, was abermals bezeugt, wie Künstler des Mittelalters keineswegs um Anonymität bestrebt waren. Die Preciosa gibt „eine Selbstdarstellung, verbunden mit ihrem Läuteauftrag“:

*INSIGNIS STATUS ECCLESIAE
PROVIDUSQUE SENATUS
CONCILII SANCTE PARILES VOTIS CIVITATIS
HUIUS CUM RELIQUIS GEMINI SEXUS DEO
NOTIS
DENUO CONFLARI DANT ME SIMUL ET
RENOVARI*

36 Vincenz Statz, Vision von den vollendeten Domtürmen. Aquarell von 1861. Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung

37 Prunkwagen mit Grundsteinlegung zum Dombau, Dombaumeister Gerard, Werkmeister und Steinmetze beim Historischen Festzug am 16. Oktober 1880. Lithografie nach Original-Aquarell von Tony Avenarius, Köln 1880

38 Prunkwagen mit Dombaumeister Johann vor dem vollendeten Domchor beim Historischen Festzug am 16. Oktober 1880. Lithografie nach Original-Aquarell von Tony Avenarius, Köln 1880





60 Eduard Steinle, Köln im Mittelalter. Vom zerstörten Freskenzyklus im ehemaligen Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1861–1864

war er desto besser. Starb im Spital zu Schwabach. Dieser Adam Kraft war ein berühmter Bildhauer und Steinmetz allhie zu Nürnberg, wohnte auf dem Steig bei den 12 Brüdern, in einem großen Hof, vornen am großen Haupttor war gemacht ein steiner-ner Lindwurm, daraus Wasser fließt. Der hat sich zur andern Ehe eine Witwe vermählt, welche sich Eva allein ihm zu Gunst hat nennen müssen, so sie doch Magdalena getauft war [...] Er ist berühmt ge-west und hat sonderliche Erfahrung gehabt, die hart Steine zu mildern und zu gießen [...], es sind aber an solchem Werkstück alle krummen Bogen inwendig hohl und mit eisernen Stangen eingelegt; sie könnten sonst nicht so bleiben. Dieser Meister Adam hat auch [...] vor dem Tiergärtner Tor in Stein gehauen und aufgerichtet die sieben Fälle Christi [...] Dies ist von gemeltem Adam Kraft in der Stadt Nürnberg, samt noch viel andern Kunst-stücken zu sagen.¹⁷

Fortan rühmten Biografen auch den Rang der deutschen und niederländischen Künstler des Mit-telalters und setzten patriotisch ihr Werk gleichsam in einen Wettstreit mit jenem großer italienischer Meister:

So haltet dann nun ein wenig inne mit dem Ruhm eurer Kinder, ihr Preß-vollen Flüße Arnus, Padus und du absonderlich hochberühmte Tyber: Bebet ach, ihr Kunst-volle Italienische Provinzien und Städte, daß man neben die herrliche und Ruhm-würdige Geister dern von euch erzeugten Mehlerer auch die in Ober- und Nider-Deutschland gebohrne auf den Thron höchster Ehren erhebe.¹⁸

Dies ruft Joachim von Sandrart, dessen eigene Grabstätte auf dem Johanniskirchhof zu Nürn-berg nur wenige Schritte von den Gräbern Dürers und des Veit Stoß entfernt liegt,¹⁹ den Italienern in seiner Kunstgeschichte zu, die Künstlergeschich-ten von der Antike bis in die Gegenwart enthält (Abb. 64).²⁰ Er übersetzt van Eycks spätere Grab-schrift, die zu Teutsch also lauten möchte:

Hie liegt Johann von Eyk, der Mahler schönste Zierde,
der die Natur getrozt und alles nach dem Leben,
Graß, Blumen, Menschen, Vieh, durch seine Kunst
gegeben,

drum weicht Apelles ihm und Phidias an Würde,
und Policletus sagt, daß er geringer sey.
Ach, daß ihr Parcen doch mit eurer Grimmigkeit
des Künstlers Kunst verschont! Doch ists nun nim-
mer Zeit
zu ändern, was geschehn durch Klag und bitre Reu.
Was ihr habt böß gemeint, das hat Gott wol ge-
macht
da aus der Sterblichkeit er ihn zum Leben bracht.

Jan van Eyck zu Ehren sei, vermerkt Sandrart, auch Nachfolgendes aufgesetzt worden, was zu Teutsch also möchte gegeben werden:

Wie man mit dem Oel die Farben artlich sollte tem-periren,
hab ich endlich wol erfunden nach viel Arbeit und Nachspüren:
Bruder Hubert und ganz Brugg sahen an mit Her-zen-lust
und bewunderten die Kunst, die Apelles nicht ge-wust.
Billich wird ich hoch gepriesen,
weil ich diese Kunst gewiesen.
Doch was hilft der eitle Ruhm und das Loben in der Welt.
Mich erfreut nur, daß ich leb in dem güldnen Him-melszelt.²¹

Ein wiederum neues Verhältnis im stetigen Ein-stellungswandel zur alten Kunst gewann auch der junge Goethe, nachdem er zuvor ein „mißgeformtes krausborstiges Ungeheuer“ erwartet hatte. Das Do-kument der Wiederentdeckung der Gotik im 18. Jahr-hundert entstand unter dem überwältigenden Ein-druck der Westfassade des Straßburger Münsters.²² Im Hymnus an Erwin von Steinbach preist Goethe im Jahre 1772 den Baumeister des Werks:

Als ich auf deinem Grabe herumwandelte, edler Er-win, und den Stein suchte, der mir deuten sollte:
Anno domini 1318 XVI. Kal. Febr. obiit Magister Erwinus, Gubernator Fabricae Ecclesiae Argenti-nensis, und ich ihn nicht finden, keiner deiner Landsleute mir ihn zeigen konnte, daß sich meine Verehrung deiner an der heiligen Stätte ergossen hätte, da ward ich tief in die Seele betrübt, und mein Herz, jünger, wärmer, töriger und besser als jetzt, gelobte dir ein Denkmal, wenn ich zum ruhi-



64 Die van Eycks, Schongauer, Wolgemut, Vischer und Kraft. Joachim von Sandrart, Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675–1680



92 Johannes an der Brust des Herrn. Um 1340. Aus dem Dominikanerinnenkloster Adelhausen in Freiburg im Breisgau. Frankfurt am Main, Liebieghaus

93 Hans Multscher, Simon von Kyrene hilft Christus das schwere Kreuz tragen. Um 1460. Sterzing, Pfarrkirche Unserer Lieben Frau im Moos

mit St. Johannes an dem liebevollen Herzen unsres Herrn Jesu Christi ruhen, so mußt du in das liebevolle Bild unsres Herrn Jesu Christi gezogen werden, mußt ein fleißig Achten darauf haben, mußt ansehen seine Sanftmut und Demut und seine tiefe feurige Liebe“, predigte Johannes Tauler zur gleichen Zeit und im gleichen Geist.¹⁵¹ Das Dominikanerinnenkloster St. Katharinental besaß ein solches *St. Joannesbild*, das *waerdet von meister Hainnrich dem bildhauwer zu Co(n)stantz uß einem nußbom so schön gemacht, d(a)s jed(er)man sich vorwunderte, der meister selbst*. So steht es in der Geschichte von den Anfängen des Klosters zu lesen. Im alemannisch-schwäbischen Gebiet folgten weitere geschnitzte Bilder dieses Typus; das kleinste der Exemplare gehörte einer Nonne im Dominikanerinnenkonvent Adelhausen zu Freiburg im Breisgau (Abb. 92). Und kann sich ein *artifex* nicht auch mit Simon von Kyrene identifiziert haben, der mit Christus das schwere Kreuz trug und den viele Bildschnitzer in die großformatigen Andachtsbilder des kreuztragenden Heilands (Abb. 93) einbezogen?¹⁵²

Was die *artifices* dachten und was sie bewegte, erfahren wir, wenn überhaupt, freilich nur aus ihren Selbstzeugnissen, nicht aus unseren Fantasien, die man gerne umso mehr bemüht, je weniger Aussagen über sich selbst und über ihr Werk die Künstler der Nachwelt hinterließen. Äußert sich vielleicht in der geheimnisvollen, in die Antike zurückweisenden Motivtradition der Blattmaske des Kragsteins, der die Laubbank trägt, auf der das Pferd des Bamberger Reiters steht (Abb. 94, 60a), auch ein ver-

borgener Bedeutungsgehalt, den spätere Zeiten im Kontext von Maske, Laubwerk und Selbstbildnis offen zur Anschauung bringen?¹⁵³

Eine Selbstdarstellung Grünewalds wollte der Theologe Reiner Marquard auch in einem winzigen Gesicht im linken Rankengewächs des Portals mit der knienden Maria im Konzert der Engel des Isenheimer Altars erkennen – eine Deutung, der Pantxika Béguerie selbst im Geleitwort zum Buch nicht zuzustimmen vermochte.¹⁵⁴ Dennoch entbehrt die Beobachtung des kleinen Details nicht eines tieferen Frömmigkeitssinnes, wenn Marquard es mit einem Gebet aus Grünewalds Umkreis in Beziehung setzt:

*Get mir nit darum,
ob mein Leib verdorrt wie Gras –
und mein Name verweht wie Rauch, –
aber um Dein Bildnis in mir geht es.*

*Zünd Dein Licht an und laß mich sein
wie ein heiliges Feuer
am Rande der finstern Öde,
damit die im Dunkeln wissen,
wo Du zu finden bist.*

Erbarne dich meiner, Herr!

91 Nikolaus Gerhaert von Leyden, Selbstbildnis (?). Um 1464. Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame

212 Der hl. Eligius in der Goldschmiedewerkstatt. Um 1370. Madrid, Prado



213 Der hl. Eligius vor König Chlodwig. Um 1370. Madrid, Prado



In der Schmiede habe neben Eligius, so die Legende, ein Geselle gearbeitet, der dem Pferd den Fuß auszureißen, über dem Amboss das Hufeisen anzubringen und danach dem Pferd den Fuß wieder anzuheilen pflegte. Dies sei Christus selbst gewesen, der dem Heiligen gezeigt habe, wie der Pferdefuß des Teufels ausgerissen werden könne. Eligius habe sich als guter Schüler erwiesen. Auch eine andere Legende findet sich oft dargestellt, nämlich die, nach der Eligius vom König die Goldmenge erhielt, die zur Anfertigung einer *sella* erforderlich war; Eligius stellte daraus aber nicht einen, sondern zwei goldene Sessel her. Von ihm ließ Dagobert ein großes Kreuz aus reinem Gold und wertvollsten Edelsteinen in kunstfertigster Ausführung herstellen, das erhöht hinter dem goldenen Altar in der Abteikirche von Saint-Denis Aufstellung fand (Abb. 211):

*Mit seinem Sinn für subtile Eleganz und befähigt durch sein heiligengemäßes Wesen verzierte es der selige Eligius bewundernswert, denn damals war er der beste Goldschmied im Reich und hat mit Eifer auch anderes zur Ausstattung jener Kirche beigetragen. So sehr er sich auch an anderen Werken bewährt habe – behaupten heutzutage die Künstler allgemein – fände sich doch kaum jemand, der noch dazu fähig wäre, sich für diese feine Art der Zellverglasung und des Steinfassens die Erfahrung anzueignen, weil sie schon seit langem nicht mehr üblich sei.*¹³¹

Aurifex peritissimus atque in omni fabricandi arte doctissimus. Die Geschicklichkeit bei der Ausübung

des Goldschmiedehandwerks und anderer Künste stellt die Biografie eigens heraus, auch hebt sie die langen aristokratischen Finger und die kostbaren Gewänder hervor, bewundert die Frömmigkeit und Barmherzigkeit und erzählt, der in seine Arbeit vertiefte Eligius habe stets eine aufgeschlagene Handschrift vor Augen gehabt, um auf diese Weise einer zweifachen Pflicht zu genügen, einer materiellen für die Menschen und einer geistigen für Gott, *manus usibus hominum, mentem usui mancipabat divini*.

Schilderungen der Vita des Goldschmiedepatrons gaben den Malern vielfach Gelegenheit, vorzuführen, was Goldschmiede in ihrer Ladenwerkstatt herzustellen und zum Verkauf anzubieten pflegten. So arbeitet Eligius hinter der mit einem anatolischen Teppich bedeckten Bank im zur Straße hin offenen Raum unter dem Gewölbe der Werkstatt (Abb. 212).¹³² Er hämmert die Fußbank, für die er von König Chlodwig den Auftrag erhalten hatte (Abb. 213). Von draußen schaut man in die Werkstatt hinein, in deren Arkadenöffnung auf einer Stange fertige Gürtel und Kettengeschmeide hängen. Vier weitere Goldschmiede sind bei der Arbeit zu sehen; der eine fertigt eine Paxtafel, der andere ein Kreuz, der dritte und vierte betätigen Hammer und Blasebalg.

Oftmals arbeitet der Heilige mit aufgesetzter Mitra inmitten seiner großen Werkstatt, die zugleich ein Abbild derjenigen der Goldschmiede aus der Entstehungszeit der Bilder ist. So weilte ihr Schutzpatron in der würdevollen Erscheinung seines vollen Ornaments mitten unter ihnen und arbeitet wie sie. Auf dem Eligiusbild von Petrus Christus (Abb. 214),¹³³ das vermutlich auf dem Altar der Zunftkapelle der

214 Petrus Christus, Der hl. Eligius in der Werkstatt. 1449. New York, The Metropolitan Museum, Robert Lehman Collection



240 Schreibermönch.
Fragment eines Leuchters.
Mitte des 12. Jahrhun-
derts. New York, The
Metropolitan Museum
of Art



KÜNSTLERLAUNEN

„Worüber lacht das Publikum im Mittelalter?“¹
Zum Beispiel über einen Schreibermönch, der in
lässiger Kleidung rücklings auf dem Drachen hockt
(Abb. 240), dessen Schweif als Schreibpult dient.²
Ihm eignet nichts von der Ernsthaftigkeit der Dar-
stellung, die dem (nur als Fragment erhaltenen)
Leuchter aus der Magdeburger Gusswerkstatt doch
zukommen sollte. Denn offenbar zeigt das Klein-
bronzegerät den schreibenden Mönch, der durch
seine geistige Arbeit das Drachentier überwindet,
das ihm jetzt den Kerzenleuchter tragen muss.
Wie die Angelegenheit verbildlicht ist, entbehrt
nicht einer gewissen Komik. Ein solcher Gegen-
stand könnte zu jenen Objekten gehört haben, die
bei näherer Betrachtung Heiterkeit aufkommen lie-
ßen. Daran hat das Mittelalter keinen Mangel.
Auch die Bilder zu den Geschichten, die von Vale-
rius Maximus, dem Vermittler historischer und mo-
ralischer Exempla aus dem Altertum, in den *Facta et
dicta memorabilia* erzählt und in den Handschriften
gerne illustriert wurden,³ konnten die Betrachter
der anekdotischen Begebenheiten gewiss erheitern
(Abb. 241).⁴

241 Illustration von Valerius Maximus'
Faits et dits memorables; auf dem Tisch ein
athenischer Maler, 15. Jahrhundert.
Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fr. 6185,
fol. 243r

„Das Lachen im Mittelalter“⁵ war auch in der
Kirche nicht verboten. Sonst hätte sich der Bildhau-
er nicht den Spaß der köstlichen Figurengruppe am
Sakramentshäuschen der Heilbronner Kilianskir-
che (Abb. 242) erlauben können.⁶ Mit beiden Ar-
men hält der Meister den Pfeiler umklammert, und
da ihn dessen Gewicht in die Knie zu zwingen
droht, muss ihn der Lehrjunge abstützen, indem er
seinen Rücken gegen das Hinterteil des Meisters
stemmt. Der Lehrbub hat die belastete Schulter
ausgepolstert und seinen Hut unter das Knie ge-
schoben.⁷ Mit diesen Erleichterungen, so wurde
konstatziert, ist die Beschwerde besser zu ertragen.
Trotzdem könnte man mutmaßen, den Kleinsten,
den Lehrjungen, treffe es am schwersten. Sein Ge-
genüber ist nicht weniger humorvoll gestaltet. Hier
hat der Meister seinen Anteil am Sakramentshaus
zu tragen. Wie den Lehrling drückt auch ihn die
Last.

Sicher war die Heilbronner Zweiergruppe von
Meister und Lehrjungen spaßhaft gemeint, und si-
cher gehörte solches zu den Dingen, über die das
Publikum im Mittelalter herzhaft lachen konnte.⁸
Zu einer gegenteiligen Einschätzung war allerdings
Karl Oettinger gelangt. Er entzog der Figürchen-





tatsächlich in spitzfindiger Absicht seinen Namen eingebracht und nur deshalb das Kreuz dargestellt hat?

Im Zeichen des Kreuzes ist auch die Stifterinschrift der Bronzetür an der Kathedrale von Amalfi angebracht (Abb. 266).³⁵ Die Sorge um Gottes Memoria, das Vertrauen auf Gottes Erinnern, die Angst vor dem Vergessenwerden³⁶ sind die vor allem anderen stehenden Beweggründe, sich mit Namen und Bild am eigenen Werk der Barmherzigkeit Gottes in Erinnerung zu rufen, nach des Augustinus Worten: *Invoco te, deus meus, misericordia mea, qui fecisti me et oblitum tui non oblitus es* (Dich ruf ich an, mein Gott, du mein Erbarmen, der du mich geschaffen und der du dessen nicht vergessen hast, der dich vergaß).³⁷

In tiefer Verehrung kniet Frater Sifridus, derselbe, der sich in Anspielung auf den eigenen Namen (Vitulus) kalbsköpfig zeichnete, vor dem Kreuz Christi und betet zu ihm: *o bona crux* (Abb. 267). Der herbeigeschrittene hl. Andreas, selbst einst hängend auf dem Andreaskreuz, umfasst in stiller Demut das *lignum crucis*, das in den vegetabilischen Rankendekor der Initiale einkomponiert ist. Im Skriptorium des Klosters Ebrach hat im Jahre 1303 Frater Sifridus das Graduale *de Sanctis* geschrieben und sich selbst mit Bild und Namen kreuzverehrend im Codex eingesetzt.³⁸

Caesarius von Heisterbach erzählte seinem Novizen auch die Geschichte von einem Maler, der für verschiedene Klöster Kruzifixe gemalt hatte, ohne dafür Entlohnung zu verlangen. Ausgerechnet am Karfreitag hätte ihn der Herr aus dieser Welt genommen, als wollte er ihm sagen, weil er sich um Christi Leiden mit Geist und Leib immer fromm bemüht habe, habe er ihn an diesem Tage von der Arbeit zur Ruhe genommen, in der er nicht mehr geistig oder im Bilde, sondern gegenwärtig, von Angesicht zu Angesicht, Christus betrachten werde (T. 18).³⁹

BUCHSTABEN UND SÜNDEN

Im Bonner Münster vermeldete einst die Grabinschrift eines *artifex*:

*Hic qui defunctus iacet aurificis vice (functus),
Henricus dictus manuum fuit arte peritus,
Qua sunt quesite res et stipe(ndia vite),*

*Vivere quando fuit. Sequior natura re(cessit).
Qui legis hoc: iste petitur; motus p(rece siste):
Eius delicti maculas deposce re(stingui).*

*(Der hier begraben liegt, nachdem er eines
Goldschmiedes Amt erfüllt hat,
Heinrich mit Namen, das war ein Mann, in
seinem Handwerk wohl erfahren,
Wodurch er sich Habe und Lohn des Lebens
erworben,
Solang' er am Leben war.
[Jetzt] ist sein schlechterer Teil [der Leib]
heimgekehrt [zum Staube].
Der du dies liesest, [wisse]: er ist in Not; dass seine
Bitte dich bewege, verweile:
Flöhe dringend, dass seiner Sünde Flecken [ihm]
ausgetilgt werden.)⁴⁰*

Gebete können Sünden tilgen, doch können diese ebenso durch verdienstvolle Arbeit aufgewogen werden. Auch davon berichten Legenden, so jene vom Klosterbruder, den die Teufel, als er starb, verklagten. Die Engel aber brachten das große Buch herbei, das dieser geschrieben hatte, und jeder Buchstabe wog eine Sünde auf. Nur ein einziger blieb übrig. Da war es der Seele gestattet, zum Körper zurückzukehren, um auf der Welt Buße zu tun.⁴¹ Und der Mönch Radulf malt sich aus, wie ihn der hl. Vedastus bei seiner Arbeit beobachtet:

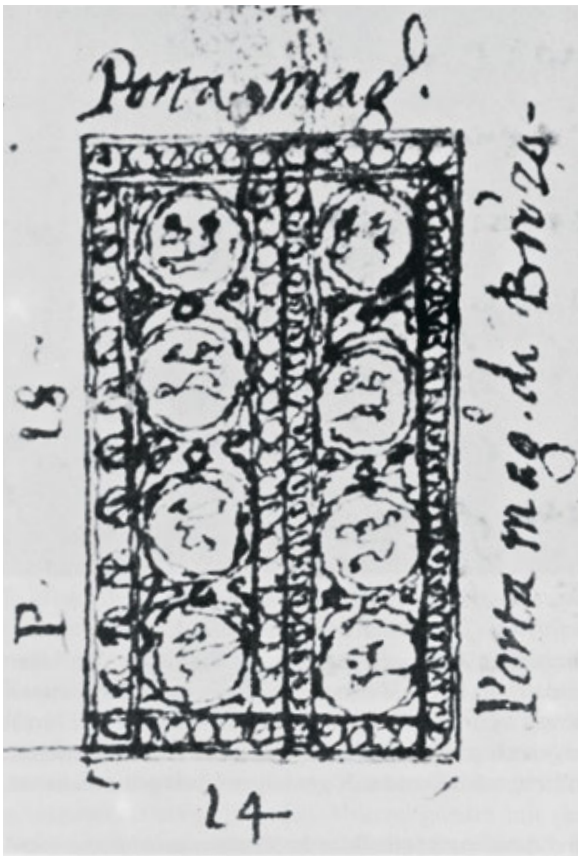
*Cum librum scribo, Vedastus ab aethere summo
Respicit e calis, notat et quot grammata nostris
Depingam Calamis, quot aretur pagina sulcit,
Quot folium punctis hinc laceretur aculis.
Tuncque favens operi nostro nostroque labori:
Grammata quot, sulci quot sunt, quod denique
puncti,
Inquit, in hoc libra, tot crimina iam tibi dono.*

*(Während ich dieses Buch schreibe, blickt Vedastus
hoch vom Himmel herab und vermerkt, wie viele
Buchstaben ich mit dem Stift hinmale, von wie vielen
Zeilen die Seite durchpflügt wird, mit wie vielen
scharfen Punkten das Blatt von hier und von dort
zerstochen wird. Und dann ist er meinem Werk und
meiner Mühe geneigt und spricht: „Wie viele Buchstaben,
wie viele Zeilen, wie viele Punkte endlich es
in diesem Buch gibt, so viele Sünden erlasse ich dir
schon jetzt.“)⁴²*

267 Frater Sifridus verehrt das ihm vom hl. Andreas überreichte Kreuz. Graduale aus dem Zisterzienserkloster Ebrach. 1303. Würzburg, Universitätsbibliothek, M. p. th. f. 94

400 Skizze der verlorenen Bronzetür von Saint-Denis im Reiseskizzenbuch des Vincenzo Scamozzi. Um 1600. Vicenza, Museo Civico

401 Bronzetüren des Berenger. Um 1000. Mainz, Marktportal des Doms



402 Ein *artifex* an der Bronzetür von San Zeno in Verona. Um 1138

403 Der Gießer Riquin mit Inschrift: *Riquin me fecit*. Bronzetüren aus Plock. Mitte des 12. Jahrhunderts. Novgorod, Sophienkathedrale

*Möge erleuchten die Geister, dass sie eingehen durch die wahren Lichter
Zum wahren Licht, wo Christus das wahre Tor ist.*⁹¹

Auch die Bronzetüren am Mainzer Dom⁹² (Abb. 401) tragen eine Inschrift, die der Nachwelt mitteilt:

+ POSTQUA(M) MAGNV(S) IMP(ERATOR) KAROLVS SVVM ESSE IVRI DEDIT NATVRAE + WILLIGISVS ARCHEP(ISCOPV)S EX METALLI SPECIE VALVAS EFFECERAT PRIMVS BERENGERS HVIVT OPERIS ARTIFEX LECTOR VT P(RO) EO D(EV)M ROGES POSTVLAT SVPPLEX

(Nachdem der große Kaiser Karl sein Leben der Natur zurückgegeben hatte, war Erzbischof Willigis der erste, der aus Metall hat Türflügel machen lassen. Berenger, der artifex dieses Werkes, bittet inständig, o Leser, du mögest zu Gott für ihn beten.)

Der *artifex* auf den Bronzetüren von San Zeno in Verona (Abb. 402),⁹³ der mit Hammer und Meißel einen Block bearbeitet, ist nicht der Gussmeister,

sondern ein Bildhauer, vermutlich der Modelleur. War vielleicht auch der Gießer auf einer zugehörigen, verlorenen Platte präsent?⁹⁴ Auf den Türen der Sophienkathedrale von Novgorod,⁹⁵ die in der Magdeburger Gießhütte für den Dom von Plock gearbeitet wurden, stehen in der untersten Zeile des linken Flügels gleich drei Bronze gießer: der Gießer Riquin im reich gemusterten Rock, mit der Inschrift *Riquin me fecit* um sein Haupt, die Metallwaage und Zange in den Händen (Abb. 403), der Gießer Waismuth, ein langhaariger Jüngling, der mit beiden Händen an langer Zange ein Gefäß für das flüssige Erz hält (Abb. 404), und zwischen beiden der russisch bezeichnete Meister Avram (Abb. 405).⁹⁶ Der Gießer mit Brustkreuz und in hohen Stiefeln war sicher derjenige, der die Ergänzung und Montierung der Türen besorgte, nachdem diese im späten Mittelalter aus Plock nach Novgorod gelangt waren. Bemerkenswert, wie Avram seine Selbstdarstellung derjenigen seiner Vorgänger, der *artifices* aus dem 12. Jahrhundert, anzupassen wusste. In Italien stellte sich Barisanus auf seinen von ihm signierten Bronzetüren der Dome von Trani und Monreale dar, beide Male als kleine Figur in



404 Der Gießer Waismuth mit Gefäß für flüssiges Erz. Bronzetüren aus Plock. Mitte des 12. Jahrhunderts. Novgorod, Sophienkathedrale

405 Der Gießer Avram. Mitte des 15. Jahrhunderts. An den Bronzetüren aus der Mitte des 12. Jahrhunderts. Novgorod, Sophienkathedrale

659 Musterblatt mit Zierbuchstaben. Um 1200. Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 83-1972



660 Musterbuch aus Stift Rein. Anfang des 13. Jahrhunderts. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vid. 507, fol. 2v





707 Friedrich Herlin, Anbetung der Heiligen Drei Könige. Vom Hochaltar aus St. Georg, 1459. Nördlingen, Stadtmuseum

Nachfolge Christi, der großen geistigen Bewegung der Zeit. Die Vermutung einer Selbstidentifikation blieb allerdings nicht unwidersprochen. Zudem passten die aristokratische Tracht und der Hut nicht zu einem Autoporträt;¹⁵ eher könnte hier der Auftraggeber konterfeit worden sein. Andererseits erscheint Nikodemus häufig in nobelster Kleidung, und auch Hugo, der auf seinem vergeblichen Weg zur Demut in Wahnsinn verfiel, war dem Pomp zugehen. Schließlich gab auch Dürer dem am prächtigsten Gekleideten unter den Heiligen Drei Königen sein eigenes Gesicht.¹⁶ Im zweiten der Magier auf dem Anbetungsbild vom Flügel des Nördlinger Hochaltars hatte sich vordem schon Friedrich Herlin in anspruchsvoller Aufmachung porträtiert (Abb. 707).¹⁷

Auch Niccolò dell'Arca,¹⁸ sehr erfahren in der Bildhauerkunst, ansonsten aber ein *fantasticus* mit einem *caput durum* und barbarischen Sitten, wie Girolamo Borselli bemerkt,¹⁹ zeigt sich, so ist zu vermuten, in der großfigurigen Terrakottagruppe der Beweinung Christi aus S. Maria della Vita in Bologna²⁰ (Abb. 708) als Nikodemus, diese fromme Identifikationsfigur der Bildhauer. Auf dem Kissen Christi bezeichnete er das Werk: *opus Nicolai de Apulia*. Ursprünglich soll auch Joseph von Ari-

mathäa der Gruppe zugehört und die Gesichtszüge des Giovanni Il. Bentivoglio²¹ getragen haben. Dann wäre mit der gemeinsamen Anwesenheit von *artifex* und Stifter, wie so oft, auch ihre gemeinsame Beziehung zum Werk, zu seinem Inhalt und zu einander zum Ausdruck gebracht worden.

Der Nikodemus im Relief der Kreuzabnahme am Pulpito von S. Lorenzo in Florenz²² (Abb. 710) trägt – wie die Reliquienbüste des hl. Rossore²³ (Abb. 709) – das Gesicht des Künstlers, nämlich das des Donatello. In seiner Hand hält er die heiligen Nägel, die großen Reliquien der Christenheit, auf die er in tiefer Demut meditierend niederblickt. Ebenso zeigt sich Adam Kraft, uns von seinem Selbstbildnis am Sakramentshaus vertraut, auf dem Schreyer-Landauer-Grabmal an der Nürnberger Sebalduskirche²⁴ (Abb. 711) in der Gestalt des Nikodemus. Auch er identifiziert sich mit der Person aus der Passionsgeschichte, die Nägel und Dornenkrone Christi barg. Gleichfalls als Nikodemus erscheint Tilman Riemenschneider,²⁵ übrigens selbst Ratsherr gewesen wie jener, der dem Hohen Rat von Jerusalem angehörte und sich zu Christus bekannte (Abb. 712).

Mit der Absicht einer Integration ins fromme Geschehen stellen sich noch weitere Maler und



708 Niccolò dell'Arca, Die Figur des Nikodemus aus der Beweinung Christi. Um 1485. Bologna, S. Maria della Vita