

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

GERDA HENKEL STIFTUNG

Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 173

D188

IMPRESSUM

© 2020 Michael Imhof Verlag, Petersberg

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Str. 25
D-36100 Petersberg
Tel. 0661/29 19 16 6-0
Fax 0661/29 19 16 6-9
info@imhof-verlag.de
www.imhof-verlag.de

DRUCK
optimal media GmbH, Röbel/Müritz

LAYOUT UND REPRODUKTION
Vicki Schirdewahn

Printed in Germany

ISBN 978-3-7319-0949-1

S. 2: Ausschnitt aus Abb. 50 Markusmaler: Jesus beruhigt den Sturm, Ottheinrich-Bibel, um 1438.

S. 6: Ausschnitt aus Abb. 21 Nürnberg: Der Evangelist Johannes, 1422.

UMSCHLAGABBILDUNGEN
Cover: Ausschnitt aus Abb. 56 Oberbayerischer Maler und Nachfolger des Meisters der Worcester-Kreuztragung: Benediktbeurer Kalvarienberg, um 1440–1445.
Rückseite: Ausschnitt aus Abb. 165 Martinus Opifex: Medea erwartet den Untergang der Sonne, Historia Troiana, Um 1450.

INHALTSVERZEICHNIS

7	Danksagung	157	4. LANDSCHAFT UND INTERIEUR
		157	Einleitung
9	Einleitung: Malerei in Südostdeutschland um 1430	158	Szenerie und Verzicht: Paradox oder Strategie?
		162	Von der Landschaft zur Kunst: zwischen Musterbuch und Experimentierfeld
		165	Formen der Landschaftsdarstellung: zwischen Stilisierung und Naturalismus
15	1. BEWEGTHEIT UND RAUM: EINE NEUE MALEREI ZWISCHEN NÜRNBERG UND REGENSBURG	166	Ergebnisse
15	Der Meister der Worcester-Kreuztragung		
40	Das Starck-Epitaph	171	5. VOM RETABEL IN ST. LEONHARD IN REGENS- BURG ZU GOLDSCHMIEDEN IM UMFELD DES MEISTERS VON HEILIGENKREUZ
45	Der Heidelberger Renner		Einleitung
52	Der Kupferstich der Großen Schlacht		Das Retabel in St. Leonhard
57	Das Stuttgarter Kartenspiel	171	Stil und zeitliche Einordnung
59	Regensburger Buchmalerei	171	Forschungsgeschichte und Verortung
81	Ergebnisse	175	Verzweigungen rund um das Retabel in St. Leonhard
83	Der Meister der Worcester-Kreuztragung – „Meister Berthold“?	175	Weitere Zuschreibungen an den Maler des Regensburger Retabels
		177	Ergebnisse
		193	
101	2. BILD UND ZEITGESCHEHEN		
101	Einleitung	194	
103	Vom Bild zum Zeitgeschehen		
104	Die politische Situation in Bayern und im Grenzraum Franken-Schwaben	199	6. KÜNSTLERISCHER AUSTAUSCH
106	Vom Zeitgeschehen zum Bild	199	Regionaler Austausch
108	Politische Krise als Chance für die Kunst	202	Überregionaler Austausch: Anonyme Maler auf Reisen
109	Neue Ansprüche an Bilder		Italien
114	„Ein yeglichs werck zeuget seinen meister.“ – Vom Kniefall zum Künstler	203	Die Niederlande
		214	Schlussbetrachtungen: Vergänglicher Glanz
		218	
119	3. ERZÄHLEN UND KUNST: EIN MINIATURENZYKLUS AUS BAYERN-FRANKEN	225	Epilog
119	Einleitung		
119	Forschungsgeschichte		
120	Der Brüsseler Miniaturenzyklus stellt sich vor	230	Literatur
129	Kodikologie	237	Abbildungsnachweise
132	Verortung	239	Index
138	Können und Erzählen: Überregionale Bezüge		
150	Ein Reisender?		
152	Ergebnisse		



1. BEWEGTHEIT UND RAUM: EINE NEUE MALEREI ZWISCHEN NÜRNBERG UND REGENSBURG

Der Meister der Worcester-Kreuztragung

Forschungsgeschichte

Die Auseinandersetzung mit dem Meister der Worcester-Kreuztragung erfolgte ausschließlich unter kennerschaftlichen Fragestellungen. Insbesondere der Werdegang und das Tätigkeitsgebiet des Malers waren Anlass für Diskussionen.¹ In jüngerer Zeit wurden diese durch einen breiten Konsens über die Verortung nach Regensburg abgelöst,² doch wird sich zeigen, dass diese nach wie vor ungewiss ist.

1928 und 1929 wurde das Tafelgemälde aus der Worcester Collection, das eine Kreuztragung zeigt und dem anonymen Meister seinen Notnamen beschert (Abb. 1),³ in zwei Ausstellungen als ein Wiener Werk unter französischem Einfluss beziehungsweise als Werk eines in Wien tätigen Franzosen gezeigt.⁴ Otto Benesch führte 1930 die Kreuztragung mit zwei Zeichnungen zusammen und sprach von einem Maler aus dem „Wiener Kreis“.⁵ Eine der Zeichnungen liegt heute im Städel in Frankfurt und zeigt die trauernden Angehörigen Christi sowie spottende Soldaten (Abb. 2);⁶ die zweite Zeichnung befindet sich im British Museum in London und zeigt die Verspottung Christi (Abb. 3).⁷ Diese überzeugende Werkzusammenstellung wurde überall akzeptiert und wird auch hier nicht in Frage gestellt.

Ernst Heinrich Zimmermann sah 1932 im Meister der Worcester-Kreuztragung implizit einen Nürnberger Maler, indem er behauptete, die Kreuztragung stehe keinem Bild so nahe wie dem Hiltpoltsteiner Altar.⁸ Dies provozierte heftigen Protest vonseiten seines Wiener Kollegen Benesch, der den Meister der Worcester-Kreuztragung 1936 erneut für Wien reklamierte – allerdings ohne stichhaltige Argumente hierfür vorzubringen.⁹

Karl Oettinger fand 1940, der Meister der Worcester-Kreuztragung sei „vom Westen“ nach München gekommen, wo Oettinger einen „Gleichklang“ in den Flügeln des Tegernseer Hochaltars¹⁰ sah.¹¹ Dem schloss sich Stange 1960 an, der feststellte, der Meister der Worcester-Kreuztragung habe alle Münchner Maler der Jahrhundertmitte beeinflusst. Die Herkunft aus dem Westen präzierte er, indem er eine Wanderung in Frankreich im frühen 15. Jahrhundert vorschlug. Stange schrieb dem Meister der Worcester-Kreuztragung außerdem noch den sogenannten Benediktbeurer Kalvarienberg (Abb. 56) zu.¹² Auch Liedke folgte der Verortung nach München und schloss sich Stanges Zuschreibung des Kalvarienberges an, den er als Spätwerk des Worcester-Meisters um 1430 datierte. Versuchsweise brachte er den Meister der Worcester-Kreuztragung mit dem in Münchner Quellen genannten Maler Peter Polaner zusammen, der 1430 gestorben sein muss.¹³

Den Grundstein zur heute gängigen Meinung legte schließlich Suckale, der den Meister der Worcester-Kreuztragung 1987 im Katalog zur Ausstellung „Regensburger Buchmalerei“ nach Regensburg verortete. Dies gelang ihm, indem er den Matthäus- und den Markusmaler der Ottheinrich-Bibel,¹⁴ in denen er Schüler des Worcester-Meisters sah, als in der Domstadt tätig nachwies. Regensburg, dem bis dahin in der Literatur zur Malerei des 15. Jahrhunderts kaum Beachtung geschenkt worden war, wurde somit plötzlich zu einem bedeutenden Kunstzentrum. Suckale wies ferner als erster auf die oberitalienischen Elemente in der Kunst des Worcester-Meisters hin. Die Zeichentechnik des Worcester-Meisters, die aus der böhmischen Buchmalerei nach 1400 stamme, verrate ihn, so Suckale, zudem als Buchmaler.¹⁵ 2002 fügte Suckale seiner Argumentation weitere Überlegungen hinzu. Er nannte die Wiener Malerei, insbesondere den Meister der St. Lambrecht Motivtafel, als vorbildhaft für den Meister der Worcester-Kreuztragung; der Meister der Worcester-Kreuztragung

Ausschnitt aus Abb. 3 Meister der Worcester-Kreuztragung: Verspottung Christi, um 1425.

sei vermutlich „aus der Schule des Meisters der St. Lambrecht Votivtafel hervorgegangen“. ¹⁶ Gleichzeitig lasse sich eine Kenntnis der „Kunst längs des Rheins“ ¹⁷ an seinen Bildern ablesen. Vielleicht, so Suckale, sei der Worcester-Meister auch in Italien gewesen. ¹⁸

Suckales Inanspruchnahme des Worcester-Meisters für Süd-deutschland provozierte erneut heftigen Protest aus Wien. Das 1988 als Reaktion auf die Regensburger Ausstellung erschienene Buch „Martinus Opifex. Ein Hofminiatur Friedrichs III.“ von Charlotte Ziegler trägt in weiten Teilen Züge einer regelrechten Streitschrift gegen Suckale. Ziegler wehrte sich vehement gegen dessen Argumente und beharrte darauf, der Meister der Worcester-Kreuztragung sei ein Wiener Maler gewesen. ¹⁹ Die stilistischen „Wurzeln“ des Meisters der Worcester-Kreuztragung sah sie allerdings in der niederdeutschen, früh-eyckischen und der französischen Malerei. ²⁰ Gleichzeitig stellte sie sich einen Kontakt zwischen dem Meister der Worcester-Kreuztragung und dem Meister der St. Lambrecht Votivtafel „möglicherweise in Form eines großen Werkstattbetriebs“ ²¹ vor, durch welchen der Meister der Worcester-Kreuztragung, den sie als Buchmaler bezeichnete, das Modellieren in der Tafelmalerei erlernt haben könnte. ²² In einem besonders waghalsigen und zudem von einer fehlerhaften Bildbetrachtung getragenen Zug schlug sie am Ende des Buches gar vor, der Buchmaler Martinus Opifex sei der Meister der Worcester-Kreuztragung. ²³ Ziegler argumentiert mit unbelegten, generalisierenden Behauptungen, und ihre Bildvergleiche überzeugen nicht. Ihre Verortung nach Wien und die Gleichsetzung mit Martinus wurden dennoch von Gisela Goldberg 1999 noch einmal wiederholt. ²⁴

Vernünftiger begründete Zweifel an der Verortung nach Regensburg äußerten Gerhard Schmidt ²⁵ und Isolde Lübbecke ²⁶, jedoch lediglich in Randbemerkungen. Somit wurde der Meister der Worcester-Kreuztragung in so gut wie allen späteren Veröffentlichungen unter Bezugnahme auf Suckale als Regensburger Maler behandelt. ²⁷

1993 schlugen John Rowlands und Giulia Bartrum noch vorsichtig eine Gleichsetzung des Meisters der Worcester-Kreuztragung mit dem Markusmaler der Ottheinrich-Bibel vor, ²⁸ was sie allerdings nicht weiter begründeten und was dementsprechend keinerlei Anklang fand.

Der Meister der Worcester-Kreuztragung stellt sich vor

Die Worcester-Kreuztragung im Art Institute Chicago (Abb. 1) ist ein Tafelgemälde, das vom Format her größeren Miniaturen gleicht. Umso mehr erstaunt, wie viele bis dahin in der deutschen Kunst noch nie dagewesene Erfindungen ihr Schöpfer auf der winzigen Fläche von knapp 25 x 20 cm untergebracht hat. Bereits die Anlage des Bildes verrät eine ra-

dikale Neuinterpretation des Themas: Lediglich ein schmaler, mit Kieselsteinen übersäter Wegstreifen im Vordergrund erinnert daran, dass es in der üblichen Ikonographie der Szene eine Leserichtung – den Kreuzesweg Christi – gibt. Doch dieser Weg wird nicht beschritten, sondern ist leer. ²⁹ Christus steht jenseits des Wegstreifens und ist dem Betrachter frontal zugewandt. Statt, wie sonst üblich, mit Christi Fortschreiten von einer Bildseite zur anderen eine Narration auf- und abzubauen, bringt der Meister der Worcester-Kreuztragung die Erzählung somit völlig zum Erliegen und schafft vielmehr ein trotz innerer Dynamik statisches Andachtsbild ³⁰ ohne Auflösung der dargestellten Situation.

Auf Christi Schultern lastet schwer der Querbalken des Kreuzes. Unter dem Gewicht knickt sein Oberkörper ein, und es wirkt, als kippe er beinahe aus dem Bild heraus. Mit einem breiten Ausfallschritt versucht er, sein Gleichgewicht zu fangen. Christi Zusammenbruch wird in der Rückenfigur des Soldaten vorne rechts gespiegelt und geradezu zynisch in einen Ausdruck körperlicher Kraft und völliger Ungeniertheit umgewandelt: Auch der Soldat macht mit dem rechten Bein einen großen Schritt nach vorne und erscheint dadurch in überzeichnetem Kontrapost. Dabei knickt sein Oberkörper in gegenläufiger Richtung zu dem Christi nach rechts ab. Er versucht, Christus vorwärts zu zerren. Mit seiner linken Hand greift er dazu in Christi Gewand, mit der rechten Hand zieht er an einem Strick, der um dessen Hüften gebunden ist. Treffend hat der Maler festgehalten, wie der Strick unter der linken Achsel des Schergen verläuft, sich quer über seinen Rücken spannt und über der rechten Schulter von der rechten Hand gepackt wird, die nun energisch nach vorne zieht und dadurch den großen Schritt veranlasst. Somit wird auch Christi Kreuz kompositorisch gespiegelt und in der Bedeutung umgekehrt: Während dieses auf Christi Rücken lastet, ihn zum Zusammenbruch bringt, spannt sich über den Rücken des Kraftprotzes das Seil, mit welchem er seine körperliche Überlegenheit ausspielt. Diese Überlegenheit wird schließlich durch die raffinierte Flaschenzugmechanik unterstrichen, in der der Soldat das Seil einsetzt. Ohne große Umschweife macht der Maler deutlich, dass dieser niedere Schurke ein Outlaw ist. Denn dessen Beinlinge hängen schlampig herab und geben den Blick auf sein entblößtes Gesäß frei, welches er dem Betrachter förmlich entgegenstreckt.

Dass die Mühen des Schergen nicht dem Fortgang der Kreuztragung, sondern nur der Folter dienen, zeigt ein Blick auf das übrige Bildpersonal, welches sich unkoordiniert und in boshafter Weise an Christus zu schaffen macht. Rechts im Vordergrund schreitet in geradezu tänzelndem Schritt ein weiterer Übeltäter, der Christus zugleich die Feigenhand zeigt und die Zunge herausstreckt. Christi Kopf, mit Dornen be-



Abb. 1 Meister der Worcester-Kreuztragung: Kreuztragung, um 1425



Abb. 21 Nürnberg: Der Evangelist Johannes, 1422.

schiedenen Händen, die im Stil sehr einheitlich sind, sich aber in der Sorgfalt und Methode der Ausführung unterscheiden. In der Literatur hat man diese Hände nach der Reihenfolge ihres Auftretens in der Handschrift alphabetisch durchnummeriert. Es dürfte sich um die übliche Arbeitsteilung innerhalb einer stilistisch relativ einheitlich wirkenden Werkstatt handeln.¹⁷⁹ Diese Werkstatt wird im Folgenden Renner-Werkstatt genannt. Ihr werden hier auch die Miniaturen, die Vorsters Neues Testament von 1422 zieren, zugeschrieben. Die in der Renner-Handschrift verwendeten Farben gleichen denen in den Evangelistenporträts des Neuen Testaments. Von den Typen her lassen sich vor allem der Evangelist Johannes im Neuen Testament (Abb. 21) mit dem Mann ganz links oben in der Iuventus-Darstellung des Renners (fol. 1r) vergleichen (Abb. 23).

Vorster dürfte also drei Jahre nach der Ausstattung seiner ersten Handschrift für die Illuminierung des Renners auf die gleiche Werkstatt vertraut haben.¹⁸⁰ Jedoch finden sich in der Renner-Handschrift vier Miniaturen, die sich deutlich vom



Abb. 22 Nürnberg: Bekehrung Pauli, 1422.

Stil der übrigen Miniaturen unterscheiden. In überzeugender Weise sah Robert Suckale in ihrem Schöpfer einen dem Meister der Worcester-Kreuztragung besonders nahestehenden Maler.¹⁸¹ Für ihn hat man die Bezeichnung „Hand C“ geprägt.¹⁸² Dieser Hand C werden die Miniaturen auf fol. 4* (Abb. 25), fol. 24v und 25r (Abb. 26 und 27), sowie fol. 34v (Abb. 24) des Heidelberger Renners zugeordnet. Die Miniaturen der Hand C sind über die gesamte Handschrift verteilt und zwischen die Miniaturen der Renner-Werkstatt eingestreut.¹⁸³ Dies wirft Fragen nach möglichen Formen der Zusammenarbeit von Hand C und der Renner-Werkstatt sowie nach möglichen unterschiedlichen Illuminierungskampagnen der Handschrift auf.

Auf fol. 34v wurde von Hand C die Todsünde Zorn illustriert (Abb. 24). Zwei Männer sind miteinander in Streit geraten und gehen mit erhobenen Waffen aufeinander los, während zwei weitere versuchen, die Streithähne zu trennen. Der linke hält in einer Hand einen gezückten Dolch, bereit, zuzuste-



Abb. 23 Nürnberg: Iuventus, Heidelberger Renner, nach 1425.

chen. Doch von hinten greift ihm einer der Schlichter mit beiden Händen um die Brust, um ihn aus dem Kampf zu ziehen. Sein Gegner hat ihn am rechten Arm, der den Dolch führt, gepackt und holt mit einem Schwert zum Hieb aus. Doch auch sein hochgerissener Arm wird festgehalten, nämlich von dem zweiten Schlichter.

Die komplex ineinander verschränkte Gruppe, die emporgerissenen Arme – all dies erinnert an den Meister der Worcester-Kreuztragung. Auch die Gesichter sind den negativ besetzten Figuren des Worcester-Meisters recht ähnlich: Die Münder stehen offen, die Mundwinkel sind nach unten gezogen und die Wangenknochen stehen hervor, was allen Figuren ein abgezehrt-fanatisches Aussehen verleiht. Vergleichen lässt sich insbesondere der linke Streitende in Rot mit praktisch jedem der Schergen der Londoner Verspottung (Abb. 3). Der Buchmaler ist um eine schlüssige Darstellung bemüht, indem er die Protagonisten mit allerlei Requisiten ausstattet, was sich insbesondere am detailliert ausgeführten Gürtel samt Börse des linken Streitenden zeigt. Geradezu pedantisch wird die sich vom Schritt bis zum Hals hochziehende Schnürung von dessen Wams ausgeführt; jede Naht und jede Öse sind in der Miniatur festgehalten. Nicht ausgeführte, fein hingestrichelte Vorzeichnungen bei den Beinen zeigen, dass der Maler bei der Arbeit mehrfach seine Absichten geändert hat. Gerade das verworfene Bein des linken Streitenden erinnert stark an die Handschrift des Worcester-Meisters, auch wenn heute nur mehr ein winziger Ausschnitt dieses Beines zu sehen ist: In zarten gebogenen und geschwungenen, nebeneinandergesetzten Strichlein ist es angedeutet. Die weiten Schritte der Figuren, die dünnen, leicht gebeugten und nervös wirkenden Beine und die von oben gesehenen Füße mögen ebenfalls an

den Worcester-Meister gemahnen, so wie der von hinten gesehene, offene Lederhalbschuh, der im Renner vom rechten Streitenden und in der Worcester-Kreuztragung (Abb. 1) von der Rückenfigur getragen wird.

Die auf derselben Seite darunter ausgeführte Miniatur, die immer noch zum Thema Zorn gehört, zeigt einen Mann und eine Frau, die sich wortwörtlich in die Haare geraten sind (Abb. 24). Während sie am Boden kniet, aber mit ihrer rechten Hand noch in die Haare des neben ihr stehenden Mannes fasst, hat er sie am Schopf gepackt und holt mit seiner freien Hand zum Schlag aus. Die erhobene Hand des Mannes greift das gleiche Motiv aus der Worcester-Kreuztragung auf. Hier findet sich auch das Prinzip gegenläufiger Bewegungen wieder: Während die Frau den Mann nach unten zerren will, versucht dieser sie an den Haaren nach oben zu ziehen. Schließlich gleichen die Draperien des Gewandes der Frau, das sich am Boden ausbreitet, stark denen der zu Boden gesunkenen Maria in der Frankfurter Zeichnung (Abb. 2): In beiden Fällen sieht man lange, gerade Falten, die sich am Boden kleinteilig und sichelförmig brechen und dann spitz auslaufen.

Hand C muss folglich zur Worcester-Gruppe gerechnet werden. Der Buchmaler kennt deren Motive, er vertritt einen ähnlichen Realismus, er bedient ähnliche Kompositionsschemata und Mittel zur Steigerung des emotionalen Ausdrucks und weist schließlich ausgeprägte stilistische Parallelen auf. An den nur sehr kleinen Stellen, an denen eine Vorzeichnung zu sehen ist, deutet sich sogar eine sehr ähnliche Zeichentechnik wie die des Worcester-Meisters an.

Doch auch diesem Buchmaler wird man nicht gerecht, wenn man ihn bloß hinsichtlich seiner Bezüge zum Worcester-



Abb. 24 Umkreis des Meisters der Worcester-Kreuztragung; Zorn, Heidelberger Renner, nach 1425.



Abb. 25 Umkreis des Meisters der Worcester-Kreuztragung; Der Flug der Lerche, Heidelberger Renner, nach 1425.



Abb. 38 Hieronymusmaler:
Evangelistensymbole,
Ottheinrich-Bibel, um 1438.

ren Handschriften, deren Provenienz auf Regensburg zu verweisen scheint,²⁴⁹ zuschreiben. Folglich wurden der Matthäusmaler sowie die an der selben Arbeitskampagne Beteiligten nach Regensburg verortet,²⁵⁰ was nun wieder den „Lehrmeister“, also den Meister der Worcester-Kreuztragung, als in Regensburg ansässig erscheinen ließ.²⁵¹ Die drei Maler der Ottheinrich-Bibel konnten das Manuskript aus unbekannten Gründen nicht vollständig ausmalen. Die leeren Bildfelder wurden erst im 16. Jahrhundert unter dem

in Neuburg an der Donau residierenden Ottheinrich von der Pfalz, nach dem die Handschrift ihren heutigen Namen trägt, von Mathis Gerung ausgefüllt.²⁵²

Hieronymusmaler

Die drei genannten Hauptmaler der ersten Ausstattungsphase der Handschrift sind gut voneinander unterscheidbar. Der Matthäus- und der Markusmaler stehen sich stilistisch sehr nahe, während sich der Hieronymusmaler, der für die erste



Abb. 39 Matthäusmaler:
Ahnenreihe Christi,
Ottheinrich-Bibel, um 1438.

Lage²⁵³ der Handschrift verantwortlich war, deutlich von ihnen absetzt. In dieser Lage gehen von den Initialen lange, tentakelartige Ranken aus, die mit zahlreichen Goldkugeln und Fantasieblüten verziert sind. Auf fol. 1r und 4v sitzen kleine Tierchen und Figuren in den Ranken. Der hl. Hieronymus, der in der Initiale zu Beginn des Hieronymusprologs sitzt, trägt ein weich fließendes Gewand und hat kleine schwarze Knopfaugen. Die einzige Miniatur, die dieser Maler ausgeführt hat, zeigt eine Parade der Evangelistensymbole,

die beinahe wie ein Stilleben wirkt (fol. 7r; Abb. 38). Das zerklüftete Terrain, das in Trecento-Manier den Boden bildet, mag altertümlich wirken, doch stehen insbesondere die Tiere fest verwurzelt und mit spürbarem Gewicht auf ihm, und der Betrachter erkennt die Kraft, die in ihren plastischen und fein durchmodellierten Körpern steckt. Die Arbeit dieses Malers endet mit der Initiale auf fol. 7v, und der Rest der Lage blieb unausgemalt.



3. ERZÄHLEN UND KUNST: EIN MINIATURENZYKLUS AUS BAYERN-FRANKEN

Einleitung

Nach der Worcester-Gruppe und den Malern der Ottheinrich-Bibel rückt nun ein Werk in den Fokus, das einen weiteren Neuanfang in der südostdeutschen Malerei um 1430 darstellt und somit illustriert, was schon in Kapitel 1 allenthalben anklang: Der Meister der Worcester-Kreuztragung steht nicht so sehr alleine als großer Erfinder da, sondern ist vielmehr ein herausragender Akteur in einem Umfeld in Südostdeutschland um 1430, das für künstlerische Experimente und Neuerungen von außen höchst empfänglich war. Maler und Stecher, die sich an seinen Schöpfungen bedienen, wirken auch ihrerseits als Neuerer. In dieser Hinsicht nimmt die bereits erwähnte, in Brüssel und Berlin verwahrte Folge von Miniaturen, die in diesem Kapitel betrachtet werden soll, eine aufschlussreiche Scharnierposition ein.

Die insgesamt 30 nur einzeln erhaltenen Miniaturen sind auf Pergament gemalt, messen je circa 10 x 7 cm (hier in Originalgröße abgebildet) und ergeben zusammen einen Zyklus, der mit der Verkündigung an Maria einsetzt, sich über Kindheit und Wirken Christi zur ausgiebig geschilderten Passion spannt und schließlich mit der Darstellung des Ungläubigen Thomas endet. Datiert wird die Folge auf 1432, was seine Begründung in zwei Bildinschriften findet: Auf dem gemalten Rahmen der Kreuzigungsminiatur gewahrt man die römische Zahl „XXXII“; auf dem Sargdeckel in der Auferstehung liest man die Inschrift „...anno dmi millesimo XXXII...“, was nun eigentlich 1032 ergeben würde. Aus stilistischen und motivischen Gründen steht eine Interpretation als 1432 aber außer Zweifel.

Die Verspottung Christi der Brüsseler Miniaturenfolge (Abb. 74) kopiert in wesentlichen Teilen die Londoner Zeichnung vom Meister der Worcester-Kreuztragung. Gleichzeitig wartet

der Zyklus mit einigen Besonderheiten auf, die beim Worcester-Meister gar nicht auszumachen sind: Die Verkündigung an Maria (Abb. 64) spielt sich in einem detailliert gezeigten Interieur ab, während sich die Geburt Christi (Abb. 65) vor einer pittoresk geschilderten Landschaft zuträgt. In einer Verhörszene zeigt der Maler an einem Bilddetail gar Schlagschatten, was angesichts der frühen Datierung des Zyklus außergewöhnlich ist. Mit Hinblick auf diese Besonderheiten stellen sich also die Fragen, in welchem Verhältnis der Zyklus zu den Werken aus der Worcester-Gruppe steht und zu welchen anderen Punkten sich das Netz von ihm aus weiterspinn. Die Neuigkeiten, mit denen der Zyklus aufwartet, stimmen neugierig, herauszufinden, aus welchen künstlerischen Begegnungen der Schöpfer der Miniaturen Inspiration geschöpft haben könnte. Wie und mit welcher Motivation wurden die Landschaften und Elemente überregionaler Malerei in den Miniaturen integriert? Welcher Anspruch verband sich mit dem Zyklus? Diese Fragen verbinden sich mit Überlegungen zur Kunstvermarktung und zum zuletzt angesprochenen Übergang vom Maler zum Künstler, für die der Zyklus Schlüsse zulässt.

Forschungsgeschichte

Über die Provenienz der Miniaturen sowohl in Berlin als auch in Brüssel lässt sich heute leider nichts mehr herausfinden.¹ Die einzeln in Berlin verwahrte Miniatur, die Christus vor Kaiphas zeigt, wurde 1931 von Wescher mit der Bezeichnung „Französische Schule unter italienischem Einfluss“ und mit der Datierung „um 1400“ publiziert.² Die übrigen heute bekannten Miniaturen wurden 1967 durch die Bibliothèque Royale Albert 1^{er} in Brüssel angekauft. 1969 wurden sie zum ersten Mal veröffentlicht und mit Verweis auf eine Verwandtschaft zur rheinischen Kunst als deutsch eingeordnet. Datiert wurden sie in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts.³

Ausschnitt aus Abb. 78 Meister des Brüsseler Miniaturencyklus: Geißelung, 1432.



Abb. 64 Meister des Brüsseler Miniaturencyklus: Verkündigung, 1432.



Abb. 65 Meister des Brüsseler Miniaturencyklus: Geburt Christi, 1432.



Abb. 66 Meister des Brüsseler Miniaturencyklus: Darbringung, 1432.



Abb. 67 Meister des Brüsseler Miniaturencyklus: Bethlehemitischer Kindermord, 1432.

Die Entdeckung der Zusammengehörigkeit der einzelnen Berliner Miniatur mit den Brüsseler Miniaturen ist das Verdienst L.M.J. Delaissés, der davon jedoch selbst nicht mehr Kunde tun konnte. Dies kam Léon Gilissen zu, der in seinem Nachruf auf den 1972 verstorbenen Delaissé auf dessen Fund aufmerksam machte.⁴

In einem Aufsatzband zur Kölner Malerei vor Stefan Lochner wurden die Miniaturen dann zum ersten Mal ausführlich gewürdigt. Rosemarie Bergmann entdeckte die Datierungen, die sie als 1432 interpretierte, und argumentierte für die Autorschaft eines Malers, der zwischen dem geldrisch-klevischen Kreis und Köln gewandert sei. Als wesentliche Inspirationsquelle für den Maler der Miniaturen erachtete sie die für Köln typischen vielszenigen Marienaltäre, in denen ebenfalls der Passion großer Raum zugestanden wird. Außerdem machte sie sich über den ursprünglichen Kontext der Bilder Gedanken und vermutete „ein gemischtes Gebetbuch“⁵ mit den Kreuzhoren Geert Grotes.⁶

Nur en passant äußerte sich Suckale 1988 zum Brüsseler Miniaturencyklus, jedoch mit dem bedeutenden Hinweis, dass dessen Verspottung Christi auf jene vom Worcester-Meister rekurriere. Hinter dem Maler der Miniaturen vermutete Suckale aber einen Niederländer.⁷ Auf den Zusammenhang mit der Londoner Zeichnung des Worcester-Meisters machte Suckale 2002 erneut aufmerksam und versah die

Brüsseler Verspottung mit der Bildunterschrift „Rheinischer Meister (?)“.⁸

Den Schritt zu einer Verortung der Miniaturen nach Bayern ging erst Antje-Fee Köllermann im Katalog zur Ausstellung „Van Eyck bis Dürer“ von 2010. Mit Verweis auf Ähnlichkeiten zu den Malereien der Ottheinrich-Bibel und auf Bezüge zum Worcester-Meister, den sie in Anlehnung an Suckale als Regensburger Maler handelte, schlug sie eine Verortung der Miniaturen nach Regensburg vor. Köllermann schied die Miniaturen nach dem Aussehen der jeweils um sie herum gemalten Rahmen versuchsweise in drei Gruppen, deren jeweilige Ausführung sie unterschiedlichen Malern innerhalb derselben Werkstatt zuschrieb.⁹

Der Brüsseler Miniaturencyklus stellt sich vor

Raum

Angesichts der Miniatur, die, zumindest heute, den Zyklus eröffnet, käme man kaum auf die Idee, dass dieser in irgendeinem Zusammenhang mit dem Meister der Worcester-Kreuztragung steht. Die Verkündigung an Maria (Abb. 64) trägt sich in einem detailreichen Interieur zu: Durch einen mit Blattgold gestalteten Diaphragma-Bogen blickt man in den Ausschnitt eines Wohnraumes, dessen rechte Raumecke

zu sehen ist. Der Boden ist mit zweierlei Fliesen ausgelegt; die Decke darüber ist aus Holz und scheint leicht gewölbt zu sein;¹⁰ die Wände sind aus rotem Stein erbaut; die Rückwand des Raumes ist in der unteren Zone mit einem gemusterten Wandbehang ausgekleidet. Darüber sieht man ein quadratisches Fenster mit Fensterkreuz; die rechte Raumwand besitzt eine rundbogige Tür mit mehrfach profiliertem Rahmen und darüber ein horizontal verlaufendes Gesims, über dem sich die Wand in einer Reihe kleinerer, rundbogiger Fenster öffnet. Durch die geöffnete Tür hat Gabriel soeben den Raum betreten. Über einem grünen Untergewand trägt er einen voluminösen roten Mantel. Der Engel ist im strengen Profil gezeigt, während er Maria mit beiden Händen die göttliche Botschaft in einem großen Brief überreicht.¹¹ Gabriels Aussehen ist markant: Seine Nase ist lang und läuft spitz zu, er hat rote Locken und hoch aufragende grüne Flügel. Links im Bild kniet Maria zwischen einem gedrehten Stuhl und einem hölzernen, mit gotischem Maßwerk verzierten Betpult. Ihr Körper ist dem Betrachter zugewandt, doch dreht sie sich dynamisch nach rechts zu Gabriel, so dass ihr Kopf im Dreiviertelprofil erscheint. Ihre Hände hat sie in einer Geste des Erstaunens oder auch des Zugreifens vor der Brust erhoben. Am vorderen Bildrand steht, mittig zwischen den beiden Figuren, eine weiße Lilie in einem Zinnkrug mit Deckel.

Auf beachtenswerte Weise zieht der unbekannte Maler alle Register dessen, was um 1432 in der Buchmalerei gerade erst möglich ist: In einem konsequent durchgestalteten Raum zeigt er eine Handlung von Figuren, die in annähernd richtigem Maßstab zu diesem Raum stehen. Durch den Raum-ausschnitt entsteht der Eindruck einer Bildwelt, die sich auch jenseits des vom Rahmen vorgegebenen Blickfeldes fortsetzt. Der Maler reichert diese Welt mit unterschiedlichen Materialien und Architekturformen an, die er geradezu pedantisch wiedergibt: An der Decke, dem Stuhl und dem Betpult führt er die Maserung des Holzes minutiös aus. Das komplexe Profil der Tür wird durchgehend gezeigt, auch auf die Gefahr hin, dass die Tür dadurch leicht verzerrt erscheint und das Rahmenprofil zu breit gerät. Als Teil einer ganzen Bildwelt (und nicht nur als Bildraum) erweist sich der Raum vollends an der Türschwelle: Sind die Fenster noch schlicht silbern ausgemalt und negieren somit eine Welt jenseits des Raumes, so steht die Tür zu Marias Stube offen, und der Betrachter blickt über die Schwelle in eine Landschaft, die trotz des schmalen Streifens, der ihr zugestanden wird, von hoher Tiefsuggestion ist: Auf einem Hügel, der vorne dunkelgrün ansetzt und sich zu hellerem Grün steigert, steht ein einsamer Baum, hinterfangen vom Himmel, der, konträr zum Hügel, in hellem Blau am Horizont ansetzt und nach oben hin eine immer dunklere, sattere Färbung annimmt.



Abb. 106 Bedford-Meister: Geburt Christi, Bedford-Stundenbuch, um 1415–20.

Abb. 107 Mazarine-Meister: Christus in der Vorhölle, um 1409.



blauen Köpfchen der Cherubim, die den Hintergrund der Brüsseler Geißelung füllen, in Verbindung bringen. Derartige Engelsrapporte begegnen vor allem in der französischen Malerei bereits gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Es scheint, als seien die Errungenschaften, die den stark erzählerischen Tonfall der Bilderfolge tragen, zum Großteil aus der französischen Buchmalerei der 1410er und 1420er Jahre inspiriert. Dort findet man nicht nur die Diaphragmabögen, die den Eintritt in die Bildwelt rahmen, die Raumeckmotive, die die Kulisse als Teil einer Welt erscheinen lassen, und ähnliche Landschaftskonzepte, sondern sogar konkrete Ikonographien und stark verwandte Raumausstattungen.

Ein Reisender?

Die hier angestellten Vergleichen haben einerseits das Bild davon, wie man in der Werkstatt des Brüsseler Miniaturenzyklus arbeitete und wofür man sich interessierte, geschärft. Andererseits wurden Bezüge zu verschiedensten Kunstlandschaften Europas aufgezeigt. Dabei bleibt die Frage offen, wie all dies in einem Werk zusammenfließen kann. Die Kunststücke aus der niederländischen Malerei wurden, so die hiesige Vermutung, über andere reisende Maler, insbesondere aus der Besserer-Werkstatt, vermittelt und im Zyklus versatzstückartig eingefügt. Doch bleibt der Eindruck bestehen, dass hinter den modernen Bildern des Zyklus eine tiefere Erfahrung steckt, die weit über das bloße Einfügen von Versatzstücken hinausgeht. Es stellt sich auch die Frage, warum man hier die unterschiedlichsten Neuerungen so wissbegierig auffas, während zum Beispiel der Worcester-Meister zwar Neues schuf und aus italienischen Bildwerken schöpfte, aber dabei längst nicht so eklektisch zu Werke ging. Gab es in der Werkstatt der Brüsseler Miniaturen bestimmte Voraussetzungen, die die unvoreingenommene und verständige Aufnahme lokaler, niederländischer, italienischer sowie französischer Erfindungen begünstigte? Bereits die Rezeption der italienischen Trecento-Malerei geht über bloße Motive hinaus. Dass der Figurenmaßstab, bei dem es sich ja um ein abstraktes Konzept handelt, letztlich auf Altichiero zurückgeht, wird durch die Verwandtschaft des Brüsseler Kindermordes mit dessen Bildaufbauten nahegelegt. Bereits hier fragt man sich, ob nicht eine unmittelbare Erfahrung italienischer Malerei für solche künstlerischen Entscheidungen verantwortlich war. Allerdings lassen sich für italienische Bildaufbauten regelrechte Wanderwege über die Alpen nachzeichnen. Eine auffällige und recht einzigartige Intensität nehmen indes die Bezüge zur Pariser Buchmalerei an. An einer Stelle im Zyklus gibt es sogar eine bislang nicht erwähnte stilistische Ver-



Abb. 108 Werkstatt des Bedford-Meisters: Verkündigung, um 1430.



Abb. 109 Werkstatt des Bedford-Meisters: Heimsuchung, um 1430.

wandtschaft zur Pariser Buchmalerei: Die Figur des Josefs in der Brüsseler Geburt Christi (Abb. 65) gemahnt ein bisschen an Typen aus dem Repertoire der Limburgs. Mit seinen grauen Locken, die hinten lang und vorne kurz sind, mit seinem Bart, den grimmig zusammengezogenen Augenbrauen und dem Gewand, das hier besonders weich um seinen Körper fließt, erinnert er zum Beispiel an den knienden König in der Anbetung der Könige in den Belles Heures (fol. 52r).⁹⁷ Nicht nur lässt sich eine schrittweise Übertragung wie zum Beispiel bei den aus der italienischen Malerei übernommenen Architekturdarstellungen für solche Parallelen zur französischen Malerei nicht nachweisen,⁹⁸ man findet zusätzlich viele von den Bezügen zur französischen Buchmalerei in keinem anderen süddeutschen Werk der Zeit. Es handelt sich auch nicht lediglich um Motive wie beim Niederlande-Austausch, sondern um komplexe bildrhetorische Gefüge und so konkrete Details, dass sie sich kaum über Zeichnungen, sondern nur in direkter, farbiger Anschauung vermittelt haben dürften. Dem Entwerfer des Brüsseler Miniaturenzyklus müssen mehrere recht junge Bildfindungen unterschiedlicher Sujets, insbesondere mehrere Miniaturen mit unterschiedlichen Land-

Abb. 110 Bedford-Meister: Verkündigung, Bedford-Stundenbuch, um 1410–1430.





Abb. 120 Regensburg:
Retabel in St. Leonhard,
geschlossen, um 1435.

voller Gestaltung mit einer Raumecke samt Fenster und anschließendem grünen Tonnengewölbe fort. Der Boden des Raumes ist alternierend mit braunen und weißen Fliesen gestaltet. Auch farblich ist die Komposition fein austariert: Maria trägt einen blauen Umhang, Gabriel einen grünen. Gabriels Flügel greifen diese beiden Farben wieder auf, indem ein Flügel blau, der andere grün ist. In der oberen Bildzone begegnen die beiden Hauptfarben nun in einem Chiasmus ein weiteres Mal: Das Tonnengewölbe hinter Maria ist – gegensätzlich zu ihrem blauen Mantel – grün, während über Gabriel

mit seinem grünen Gewand Gottvater in einer blauen Wolke erscheint. Fast beiläufig erwähnt der Maler halb verdeckt vom rechten Bogenpfeiler die Lilien, die dort in einer Vase blühen und mit ihrer legeren Einfügung der durchkomponierten Szene eine Note natürlicher Häuslichkeit verleihen.

Auch in den anschließenden Szenen spielt Architektur eine strukturgebende Rolle. Der Stall Bethlehems rahmt die Geburt Christi, die Anbetung der Könige wird von einer eigenwilligen architektonischen Erfindung hinterfangen, ein Diaphragmabogen fasst die Darbringung ein. Dabei ist der Maler



Abb. 121 Regensburg: Retabel in St. Leonhard, geöffnet, um 1435.

in der Geburt Christi sowie in der Anbetung darauf bedacht, konzentrisch angelegte Szenen zu vermeiden, und konstruiert die Architekturen in ähnlichem 1:2 Verhältnis wie schon in der Verkündigung. Auch die weiteren Bilder der Außenseite verraten ein gewisses Interesse an Genre und kleinen, alltäglichen Details. Die Architekturen in Anbetung und Darbringung sind detailreich und mit verschiedenen Materialien und Bauformen gestaltet. Josef trägt in der Geburt eine Trinkflasche am Arm und eine Börse an seinem Gürtel.

Anders als im Brüsseler Miniaturenzyklus stehen die Figuren im Regensburger Retabel in keinem realistischen Verhältnis zur Architektur, sondern sie reichen stets bis knapp unter die Decke und nehmen mit ihren hoch gewachsenen Körpern den Großteil der Bildflächen ein. Maria und Gabriel haben weiche, ovale Gesichter mit schmalen Nasen über eher feisten

Hälsen. Die männlichen Figuren besitzen hingegen meist fleischige Nasen und lockiges Haar. Allen Figuren ist ein braun-gräuliches Inkarnat gemein, das auf dem Nasenrücken und über der Oberlippe mit weißen Glanzlichtern versehen ist. Die Gewänder, die sich in ihrer schönsten Ausbreitung in der Verkündigung und der Geburt Christi studieren lassen, sind aus festem Stoff gefertigt und fallen zunächst in geraden, röhrenförmigen Falten, um sich dann in einem weich gebrochenen Geschiebe oder ebenfalls in parallelen, röhrenförmigen Falten am Boden zu stauen.

Eigentlich dürfte man nach den bisherigen Untersuchungen hinsichtlich bayerisch-fränkischer Passionsszenen nur noch schwer zu beeindrucken sein, und doch ist der Betrachter überrascht, wenn sich ihm nach den behutsam arrangierten Szenen der Außenseite beim Öffnen des Retabels plötzlich



Abb. 124 Wien oder Regensburg: Kalvarienberg, um 1420.



Abb. 125 Wien oder Regensburg: Kalvarienberg, Detail, um 1420.



Abb. 126 Regensburg: Retabel in St. Leonhard, Detail, um 1435.

auch wenn zu prüfen bleibt, ob man wirklich von ein und derselben Hand ausgehen darf. Bei letzterem handelt es sich um ein beeindruckendes Werk von großer Qualität, das zudem beglückend gut erhalten ist.²⁴

Die Frankfurter Tafel zeigt ähnlich wie der Kalvarienberg des Regensburger Retabels eine dicht gedrängte Menge von Reitern und Fußvolk, in der die einzelnen Körper von kleinem Maßstab sind, wenig Volumen besitzen und so eng gestaffelt sind, dass es mitunter schwerfällt, Gliedmaßen einzelnen Figuren zuzuordnen oder Protagonisten auseinanderzuhalten. In dem Frankfurter Gemälde möchte man sich ewig verlieren, so reich an Details und beeindruckenden Figuren ist es. Imposant ist zum Beispiel der aus dem Bild heraus blickende, frontal gesehene Reiter am linken Bildrand, dessen Mantel hochweht und dem eine Brise die Haare aus dem Gesicht zu blasen scheint (Abb. 125). Vorzüglich eingefangen ist auch der etwas unterhalb stehende Teilnehmer, der sich im Gespräch mit seinem Nebenmann durch den Bart streicht (Abb. 127). Eine Augenweide sind die vielen erzählerischen Details wie das zu Pferde musizierende Paar am rechten vorderen Bildrand.

Wie in Regensburg kommt in der Frankfurter Tafel Gold in unterschiedlichsten Techniken zum Einsatz – hier sogar in noch größerer Vielfalt: Silberfolie und Blattgold werden eingesetzt sowie Lüster, Sgraffito-Technik, Punzen und Stempel. Auch Zwischgold findet man, eine Technik, bei der dünnes Blattgold rückseitig mit Blattsilber beschlagen wird, so dass das Silber durch das Blattgold hindurchscheint und das Gold dadurch heller wirkt. Wie in Regensburg wird Gold als Pig-

ment eingesetzt, um Gewandborten einzuzeichnen, wobei die Muster der Borten teilweise identisch sind. Man vergleiche nur die Borte des Gewandes Christi in der Kreuzigung in Regensburg und jene vom Rock des spielenden Kindes im Vordergrund der Frankfurter Tafel. Ein weiteres Beispiel ist die Borte des edel gekleideten Reiters im Profil in der rechten Bildhälfte der Kreuzigung in Regensburg, die identisch am Kleid Maria Magdalenas in Frankfurt wiederbegegnet. Verwandt sind auch die Gesichter. In Frankfurt findet man die gleichen männlichen Antlitze mit den fleischigen Nasen und Lippen und den langen Lockenmähnen. Sehr ähnlich sehen sich beispielsweise der frontal zum Betrachter blickende Reiter am linken Bildrand in Frankfurt (Abb. 125) und der Gute Hauptmann in Regensburg (Abb. 126). Auch Profile errei-

Abb. 127 Wien oder Regensburg: Kalvarienberg, Detail, um 1420.

