Ein Frühwerk deutscher Tafelmalerei
im Paulusmuseum der Stadt Worms

Von Erich Grill

Jedem Museumsbesucher dürften schon einmal die zwei aus der ehemaligen Johanneskirche stammenden, seit über vierzig Jahren im Chor der Pauluskirche befindlichen, beiderseits bemalten Altarflügel aufgefallen sein. Bei allen Sachverständigen haben sie jedenfalls stets ungeteilte Bewunderung hervorgerufen. Ungefähr gleichzeitig entstanden wie die feierliche, spätromanische Architektur, mit der ihre leuchtende Farbenpracht auf schimmerndem Goldgrund so fein zusammenklingt, gehören sie nämlich zu den frühsten Werken der deutschen, ja der gesamten abendländischen Tafelmalerei und, als älteste, mittelrheinische Staffeleibilder, zu dem kostbarsten Bestand der weltberühmten Wormser Kunst- und Altertumssammlungen.

Um so befremdlicher wirkt es, daß diese Gemälde in den groß angelegten Kunstgeschichten von Springer, Lübke, Woermann, Muther und sogar von Dehio mit Stillschweigen übergangen worden sind, und daß, obwohl Wörner sie ausführlich beschrieb, Janitschek, Kranzbühler und Back sie kurz erwähnten,[1]) bis heute eine eingehende kunstgeschichtliche und stilkritische Würdigung fehlt, wie sie im folgenden versucht werden soll.

Längst war zwar eine solche Untersuchung geplant, wurde aber aus triftigen Gründen immer wieder aufgeschoben.

Bei der Zerstörung der Stadt im Jahre 1689 blieb bekanntlich auch die Johanneskirche vor der Südseite des Wormser Domes nicht ganz verschont, aber immerhin soweit erhalten, daß ihr 1807 erfolgter völliger Abbruch uns heute unverständlich und unverzeihlich erscheint. Die beiden durch den Stadtbrand stark beschädigten Tafeln wanderten damals in den inzwischen wieder ausgebesserten Dom. Leider waren nur das Verständnis für ihren hohen künstlerischen Wert verloren gegangen und der Sinn für ihre große kunstgeschichtliche Bedeutung noch nicht erwacht. So konnte es geschehen, daß Narrenhände sich daran versündigten und den goldenen Hintergrund des Märtyrerbildes bekritzelten. In diesem Zustande kamen die Flügel im Oktober 1881 in das gerade eröffnete Paulusmuseum, wo sie als Leihgaben der Dompropstei an bevorzugtem Platze Aufstellung fanden.

Schon damals wäre ihre Instandsetzung dringend erforderlich gewesen. Trotzdem dürfen wir uns dazu beglückwünschen, daß sie einstweilen unterblieb. Denn es war ohne Zweifel besser, sie unangetastet zu lassen, als sie nach dem zu jener Zeit beliebten Verfahren wiederherzustellen, wodurch so manches wertvolle Werk völlig verdorben worden ist. Erst der während der zwei letzten Jahrzehnte erreichte Fortschritt in der Renovierungstechnik, sowie das zunehmende Abblättern und Abbröckeln der Farbschicht an den verschiedensten Stellen der Tafeln, drängten zu einem baldigen Eingreifen, das zunächst jedoch an der Kostenfrage scheiterte. In Fluß kam die Angelegenheit schließlich, als die Leitung der Kölner Jahrtausend-Ausstellung um leihweise Überlassung der Bilder bat. Ihrem wiederholt geäußerten Wunsche konnte jedoch nicht entsprochen werden, weil die Altarflügel in ihrer geschilderten Verfassung nicht transportfähig waren und die Direktion der Städtischen Sammlungen es deshalb ablehnte, die Verantwortung für ein solches Wagnis zu übernehmen. Nach längeren Verhandlungen und auf Grund eines von Geheimrat Prof. Dr. Back freundlichst erstatteten Gutachtens, gab nunmehr der Katholische Propstei-Kirchenvorstand von St. Peter in Worms seine Zustimmung zur Instandsetzung der Gemälde, wozu die Stadtverordnetenversammlung in dankenswerter Weise die Mittel bewilligte.

Mit der verantwortungsvollen Aufgabe wurde der Darmstädter Maler Professor Wilhelm Horst betraut, der als ausgezeichneter Bilderrestaurator einen weithin anerkannten Ruf genießt und sich vor allem durch die Renovierung eines großen Teiles der Gemäldesammlung im Hessischen Landesmuseum als vollendeter Meister seines Faches erwiesen hat.

Wie der Erfolg zeigte, hätte man auch die vorliegende, schwierige Arbeit keinen zuverlässigeren und geschickteren Händen anvertrauen können. In wochenlanger, mühseliger Tätigkeit im Atelier besserte der Künstler im letzten Sommer, unter Beihilfe seines von ihm dazu vorgebildeten Sohnes,

[1]) Vgl. Anton Springer „Handbuch der Kunstgeschichte". – Wilhelm Lübke „Grundriß der Kunstgeschichte". – Karl Woermann „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker". – Richard Muther „Geschichte der Malerei". – Georg Dehio „Geschichte der deutschen Kunst" und „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler". – Ernst Wörner „Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Kreis Worms" (1887). – H. Janitschek „Geschichte der deutschen Malerei" (1890). – Eugen Kranzbühler „Verschwundene Wormser Bauten" (1905). – Friedrich Back „Mittelrheinische Kunst" (1910).

nicht nur alle Schäden aus, ſondern verhütete durch geeignete Behandlung auch jeden weiteren Zerſetzungsprozeß, dem das unerſetzliche Werk ſonſt unweigerlich zum Opfer gefallen wäre. Beſonders betont ſei noch, daß Ergänzungen nur vorgenommen wurden, ſoweit ſie zur Erhaltung des formalen und farbigen Geſamteindrucks unbedingt notwendig waren, und daß ſie als ſolche durch abſichtlich etwas anders gewählte Tönung, ſelbſt für ungeübte Laienaugen, kenntlich gemacht ſind. Nach Entfernung der dicken Staub- und Schmutzkruſte, die ſich im Laufe der Jahrhunderte auf den Bildoberflächen feſtgeſetzt hatte, erſtrahlen ſie jetzt wieder in ihrer urſprünglichen Leuchtkraft und legen, an ihren alten Standort im Paulusmuſeum zurückgekehrt, beredtes Zeugnis ab ſowohl von der hohen Kunſt eines unbekannten altdeutſchen Meiſters, wie von dem liebevollen Verſtändnis und feinen Takt, womit Profeſſor Horſt die ehrwürdigen Altartafeln wieder in altem Glanz erſtehen ließ und vor dem ſicheren Untergang bewahrte. So wurden uns dieſe einzigen Überreſte von der

Abb. 1: St. Paulus und St. Petrus. Die Altarflügel vor der Inſtandſetzung.

einſt gewiß ſehr reichen Innenausſtattung der leider verſchwundenen, prächtigen Johanneskirche abermals gleichſam neu geſchenkt, nachdem ſie ſchon einmal – in den Schreckenstagen von 1689 – aus lodernden Flammen gerettet worden waren, die bereits die ſchweren Eichenrahmen ergriffen hatten, deren ausgebrannte und verkohlten Teile jetzt in gleichem Material ergänzt ſind.

Wie betrübend die Gemälde vor ihrer Wiederherſtellung ausſahen, zeigen die Abbildungen 1 und 2, nach Aufnahmen von Profeſſor Horſt, aus denen ſich zugleich die Art ihrer Entſtehung ableſen läßt. Deutlich erkennt man nämlich auf Abbildung 2 die über das Holz geſpannte Leinwand, wovon ſich, beſonders ſichtbar oben am linken Flügel, größere Stücke losgelöſt hatten. Dieſes grobe Gewebe wurde dann mit einer harten Kreide- oder Gipsſchicht bedeckt und ergab ſo jenen ausgezeichneten, ungemein dauerhaften Malgrund, der den Werken unſerer alten Meiſter eine ſo lange Erhaltung ſicherte. Wenn er im vorliegenden Falle an verſchiedenen Stellen als greller, weißer Fleck zum Vorſchein kam, ſo lag dies ganz gewiß nicht an der über jedes Lob erhabenen techniſchen Sorgfalt bei der Ausführung der Bilder, ſondern an der ſchlechten Behandlung, die ihnen ſpäter widerfuhr. Wo ſich die Leinwand von ihrer Unterlage lockerte und zuſammenrollte, verlor der derbe Stoff, unter dem Einfluß der Luftfeuchtigkeit im ungeheizten Kirchenraum, ſehr bald ſeine Feſtigkeit und zerfiel ſamt ſeinem Überzug zu Staub. Die mit einer dickeren Kreideauflage verſehenen Flächen

erwiesen sich natürlich entsprechend widerstandsfähiger gegen äußere Beschädigungen. Der Künstler bediente sich jedoch dieses Verfahrens zu einem ganz bestimmten Zweck, d. h. er verstärkte die Masse nur jeweils auf einer Bildseite, um darauf – vermutlich mit Holzmodeln – die Musterung des Hintergrundes in vergoldetem, flachem Relief anbringen zu können, von dem sich die farbigen Gestalten, mit ihren gleichfalls reliefierten Nimben und Attributen, so wirkungsvoll abheben. (Abb. 1.) Das entsprechende Rahmenornament ist zwar in das Holz eingeschnitten, aber trotzdem auch hier mit Leinwand und Kreide, freilich in dünnerer Schicht, überzogen.

Jeder Flügel besitzt, einschließlich der Rahmen, eine Höhe von 114 cm und eine Breite von 72,5 cm. Da die 10 cm starken, beiderseits kräftig vorspringenden, eichenen Rahmen gleichmäßig 6,5 cm breit sind, bleibt für die etwa 3,5 cm dicken, eigentlichen Bildtafeln aus Rotbuchenholz eine Fläche von je 101 : 59,5 cm übrig. Wenn man nun das Normalmaß eines ausgewachsenen Mannes mit 1,74 m an-

Abb. 2: Bischof und St. Stephanus. Die Altarflügel vor der Instandsetzung.

nimmt, was für unsere Vorfahren im Mittelalter ungefähr zutreffen dürfte, haben die vier darauf gemalten, 86–87 cm hohen Figuren genau halbe Lebensgröße und messen vom Scheitel bis zur Sohle sieben Kopflängen.

Dargestellt sind auf der einen Tafel Petrus und St. Stephanus, auf der anderen Paulus und ein heiliger Bischof. Fügt man aber die Gemälde so zusammen, daß die beiden Apostel sich anblicken (Abb. 1), dann wenden sich die zwei Heiligen auf der Gegenseite den Rücken zu. Demnach ist ihre ursprüngliche Anordnung anders zu denken. Und in der Tat handelt es sich auch um zwei Altarflügel, die frei beweglich an einem verlorengegangenen Mittelschrein aufgehängt waren. Den Beweis liefern übrigens die zu diesem Zweck paarweise in gleichem Abstand an den inneren Rahmen der Apostelbilder angebrachten, schweren eisernen Scharniere. Sie dienten dazu den einstigen Altarschrein, der vermutlich ein Bildwerk oder Gemälde, etwa einen thronenden Christus oder eine Madonna mit Kind, beherbergte, zu verschließen. Auf der Außenseite erschienen dann die Bilder des heiligen Stephanus und des Bischofs, diesmal aber in richtiger Gruppierung, d. h. einander zugekehrt. (Abb. 2.) Daraus lassen sich wenigstens die Maße des Schreines, von dem wir sonst leider nichts mehr wissen, genau berechnen. Er muß, ohne die wahrscheinlich einmal vorhandene Bekrönung, gleich hoch und

doppelt ſo breit wie ein Flügel (alſo 2 × 72,5 = 145 cm) geweſen ſein. Wurde der Altar geöffnet, was wohl nur ausnahmsweiſe an hohen kirchlichen Feiertagen geſchah, ſo erreichte er die ſtattliche Breite von drei Metern. Auf den Jnnenſeiten der Flügel ſah man nun rechts Petrus und links Paulus, die Schutzheiligen des benachbarten Domes, denen ja der ſtolze Bau geweiht iſt – weshalb auch ihre Bildniſſe ehemals das Tympanon ſeines (nördlichen) Hauptportals ſchmückten. Welch einen überwältigenden Anblick muß aber der Altar bei ſolchen Gelegenheiten geboten haben, als er noch unverſehrt in der Johanneskirche ſtand!

Wo er dort aufgeſtellt war, iſt nicht mehr zu ermitteln. Ebenſowenig läßt er ſich mit einem von den ſieben namentlich aufgeführten Altären identifizieren, die Kranzbühler für dieſes Gotteshaus nachgewieſen hat,[2]) weil ſich die urkundlich überlieferten Namen natürlich nur auf die im Schrein oder Mittelfeld befindlichen Hauptdarſtellungen beziehen, während die Begleitfiguren auf den Flügeln, die ja für die Benennung keine Rolle ſpielten, unerwähnt blieben.

Da auch alle weiteren Nachrichten fehlen, iſt die immerhin wichtigere Frage nach der Herkunft und Datierung des Altares allein auf Grund ſtilkritiſcher Vergleiche zu beantworten. Zuvor ſeien indeſſen die davon erhalten gebliebenen Teile, d. h. die beiden Tafeln, nochmals genauer betrachtet.

Schon beim erſten Anblick feſſelt die großzügige, monumentale Formengebung der vier darauf abgebildeten, eindrucksvollen Geſtalten. Ihre ſtraffe, bei den Fleiſchteilen braune, bei der Gewandung ſchwarze Umriß- und Jnrißzeichnung, das zartroſa getönte, bräunlich ſchattierte Jnkarnat, die kräftig rot aufgeſetzten Backen und die kreuzweiſe Wiederkehr der gleichen Farben auf beiden Flügelſeiten verraten denſelben Künſtler. Ebenſo ſind je zwei ſich entſprechende Gemälde formal und farbig ſowie durch eine gleichartige Behandlung der Rahmen und Hintergründe in feinſter Harmonie zuſammengeſtimmt. Wie meiſterlich die ganze Kompoſition durchgeführt iſt, mag die folgende Einzelſchilderung verdeutlichen.

1) *Rechter Flügel,* Innenſeite: Petrus (Tafel 1).

Hochaufgerichtet, in frontaler Stellung, wendet er nur den Oberkörper etwas nach links vom Beſchauer, d. h. der Altarmitte und ſeinem Gegenüber zu. Eine Bewegung, die von der rechten Hand mit einer redenden Geſte begleitet wird, während die Linke, gleich einer Waffe, den aufwärtsweiſenden, mächtigen goldenen Schlüſſel hält. Bläulich-hellgraues, lockiges Haupt- und Barthaar, deren Kräuſelung durch weiße Linien hervorgehoben iſt, umrahmen das ſprechende Antlitz. Der die große Tonſur einfaſſende Kranz gleichförmiger Voluten über der Stirn, die ſcharfgezeichneten Brauen und die weitgehende Stiliſierung von Naſe, Unterlippe und Ohr würden den Zügen eine gewiſſe Starrheit verleihen, wenn ſie nicht durch die lebhaften braunen Augen und geröteten Wangen ausgeglichen wäre. Auf hellem, lichtblau ſchattiertem und weißgehöhtem, mit langen Ärmeln und breiter, oberer Goldborte verſehenem Untergewand, das nur den kräftigen Hals, die Hände und nackten Füße freiläßt, trägt der Apoſtel einen weiten, togaartig umgehängten, dunkelzinnoberroten Mantel mit ſaftgrünem Futter. Die ſchwarzkonturierten Säume ſind auch hier durch feine helle Linien unterſtrichen. Tiefe, dunkle, über den ſchweren, knitterigen Stoff ziehende Schatten ergeben jenen großartigen Faltenwurf, auf dem hauptſächlich die erſtaunliche, plaſtiſche Wirkung der Geſamterſcheinung beruht. Geſteigert wird ſie noch durch das dreifach abgeſtufte Relief des Schlüſſels, des Heiligenſcheines, der Halsborte und des Hintergrundes, ſowie durch den äußerſt geſchickt angelegten und dekorierten Rahmen. So entſteht eine täuſchende Raumilluſion. Körperlich greifbar hebt ſich die Figur in ihren ſatten Farben von der mattgoldenen Umgebung ab und macht ganz den Eindruck, als bewege ſie ſich frei in einer Niſche, aus der herauszutreten ihr nicht ſchwer fallen könne. Aus einiger Entfernung, oder in der photographiſchen Wiedergabe, iſt dieſe vom Künſtler fraglos beabſichtigte Sinnestäuſchung vollkommen. Erſt bei näherem Zuſehen bemerkt man, daß die eigentliche Bildfläche in Wirklichkeit tiefer liegt als der Hintergrund. Jm oberen Viertel des Rahmens läuft dicht an der Innenkante ein Falz entlang, in den wahrſcheinlich ehemals eine Art Maßwerk aus farbig bemaltem bzw. vergoldetem Holz oder Edelmetall eingelaſſen war. Eine ebenſolche Fuge befindet ſich auch am Rahmen des Paulusbildes. Da aber die Köpfe und Nimben der Apoſtel nicht verdeckt werden durften, kann die Füllung nur aus durchbrochenen Kleeblattbögen beſtanden haben, ähnlich wie ſie auf den Außenſeiten der Flügel, dort allerdings auf die Bildtafeln gemalt, vorhanden ſind.

[2]) a. a. O. S. 39 ff. – Jn Betracht käme höchſtens „Unſer lieben Frauen Altar", der allerdings erſt 1529 in den Urkunden auftaucht, was indeſſen keineswegs gegen eine bedeutend frühere Entſtehungszeit zu ſprechen braucht. Träfe dies zu und wäre er mit unſerem Altar identiſch, dann hätte damit auch unſere Annahme, daß der verlorene Schrein ein plaſtiſches (oder gemaltes?) Marienbild enthielt, ihre Beſtätigung gefunden. Mangels ſicherer Beweiſe kann eine ſolche Vermutung aber nur mit allem Vorbehalt geäußert werden.

2) *Linker Flügel*, Innenſeite: Paulus (Tafel 2).

Rahmen- und Hintergrundornament, Nimbus, Tracht und Fußſtellung ſtimmen mit dem Petrusbild genau überein, von dem ſich die im Gegenſinne gezeichnete Paulusfigur ſonſt in allen Einzelheiten unterſcheidet. Eine ſtärkere Drehung in den Hüften rückt den Oberkörper mehr in Seitenanſicht. Der ſchwarzbraune, dunkelkarminrot gefütterte Mantel fällt nur über die verſchwindende linke Schulter, iſt dann, die ganze rechte Bruſthälfte und den in weitem Ärmel ſteckenden Arm unbedeckt laſſend, quer um den Leib geſchlungen und ſo gerafft, daß links ein dicker Bauſch hervorquillt und der untere Saum in zwei zackige Spitzen ausläuft. Dadurch kommt der Rock oben und unten in größerer Ausdehnung zum Vorſchein. Sein gedämpftes Weiß, mit zarter weinroter Schattierung, und das dem goldenen Petrusſchlüſſel entſprechende lange Schwert in der Rechten, mit dunkelgrauer, ins Grünliche ſpielender Klinge, weißer Parierſtange und hellem Knauf, verſtärken die maleriſche Kontraſtwirkung.[3]) Mit der linken Hand drückt Paulus ein Buch an ſich, deſſen Golddeckel eine Randleiſte in weinroter Lafurfarbe ziert. Die hohe Stirn und der kahle Scheitel, auf dem nur drei Löckchen kleben, ſind für ſeine bildliche Darſtellung typiſch. Bei dem über die Schläfe gekämmten, ſpärlichen Haar und dem ſehr üppigen, ebenfalls kaſtanienbraunen Vollbart fehlt die ſpiralige Kräuſelung.

So ergibt das Apoſtelpaar zwar eine kompoſitionelle Einheit, beſteht aber nicht einfach aus zwei Spiegelbildern, ſondern aus zwei ebenbürtigen Gegenſpielern, die, abgeſehen von den ihnen zugeſellten Attributen, ihre beſonderen Merkmale tragen. Das ſind keine leeren Statiſten, vielmehr von ſtarkem Eigenleben erfüllte Perſönlichkeiten. Angeſichts dieſer temperamentvollen Männergeſtalten fühlt man ſich unwillkürlich an die Flügelbilder von Giovanni Bellinis Altar in der Frarikirche zu Venedig und an Albrecht Dürers „Vier Apoſtel" in München (Ältere Pinakothek Nr. 247 und 248) erinnert. Die auch dort wiederkehrenden Idealbildniſſe des Petrus und Paulus beſitzen jedenfalls auf den Wormſer Tafeln zwei erlauchte Urahnen, deren ſie ſich wahrlich nicht zu ſchämen brauchen.

3) *Rechter Flügel*, Außenſeite: Stephanus (Tafel 3).

Heiligenſchein, Palme und Diakonenkleidung kennzeichnen ihn als den erſten Märtyrer. Man vermißt zwar den üblichen Hinweis auf ſeine Steinigung, von der die Legende (Apoſtelgeſchichte Kap. 7, Vers 56–59) berichtet, doch könnten die drei Steine oder Kugeln, durch die dieſer Vorgang häufig verſinnbildlicht iſt, ehemals auf den heute ſtark beſchädigten Buchdeckel gemalt geweſen ſein, der noch ſchwache Spuren einer Reliefauflage zeigt. Zum Verwechſeln ähnlich, als jugendlicher Diakon mit Palme, wird allerdings auch der heilige Laurentius dargeſtellt. Die ſein Martyrium andeutenden Gegenſtände ſind aber ein Roſt oder ein Rauchfaß. Da unſer Heiliger mit Buch und Manipel[4]), alſo mit zwei Attributen ausgeſtattet iſt, die nicht zu Laurentius paſſen, kann er nur als Stephanus angeſprochen werden.[5])

Seine Haare ſind wie bei Petrus zu kleinen Schnecken aufgerollt, aber kaſtanienbraun, wie bei Paulus. Die gleiche milchige Tönung mit weißen Lichtern und weinroten Schatten, wie deſſen Untergewand, zeigen auch Albe (Unterkleid) und Schultertuch des Stephanus. In warmem Preußiſchblau leuchtet darüber die enganſchließende Dalmatika mit hellzinnoberrotem Ärmelfutter. Zahlloſe ſchimmernde Perlen und reihenweiſe aufgenähte, abwechſelnd rubinrote und ſmaragdgrüne Edelſteine ſchmücken ihren goldgeſtickten Beſatz und den Manipel. Ebenſo reich ausgeſtattet iſt das Monile, die auf der Bruſt befeſtigte goldene Rundfibel. Inmitten der dicht mit Perlen belegten Scheibe prangt ein von vier Rubinen umgebener, großer Smaragd. Selbſt die unter der Albe ſichtbar werdenden ſchwarzgoldenen Sandalen und der matte Umbraton des breiten Palmblattes in der linken Hand des Heiligen vermögen dieſe Farbenglut nicht zu dämpfen. Dahinter funkelt in rötlichem Gold der ſpiegelblanke Grund, den oben und ſeitlich die ebenfalls ſehr bunte, architektoniſche Umrahmung begrenzt.

Auf dunkelolivgrünen Fußplatten (Plinthen) erheben ſich die roſa abgetönten, ſchlanken Säulenſchäfte. Von der Baſis, die der attiſchen Form ähnelt, iſt auch das untere Polſter (Torus) nebſt der Hohlkehle (Trochilus) roſa, der zweite Wulſtring wiederum olivgrün. Zwiſchen Knauf (Echinus) und Deckplatte (Abakus), deren dunkles Indigo ſich nach oben in zartes Lichtblau auflöſt, umgibt grünes und braunes Blattwerk den Kelch der Kapitäle. Darüber wölbt ſich der zinnoberrote Kleeblattbogen

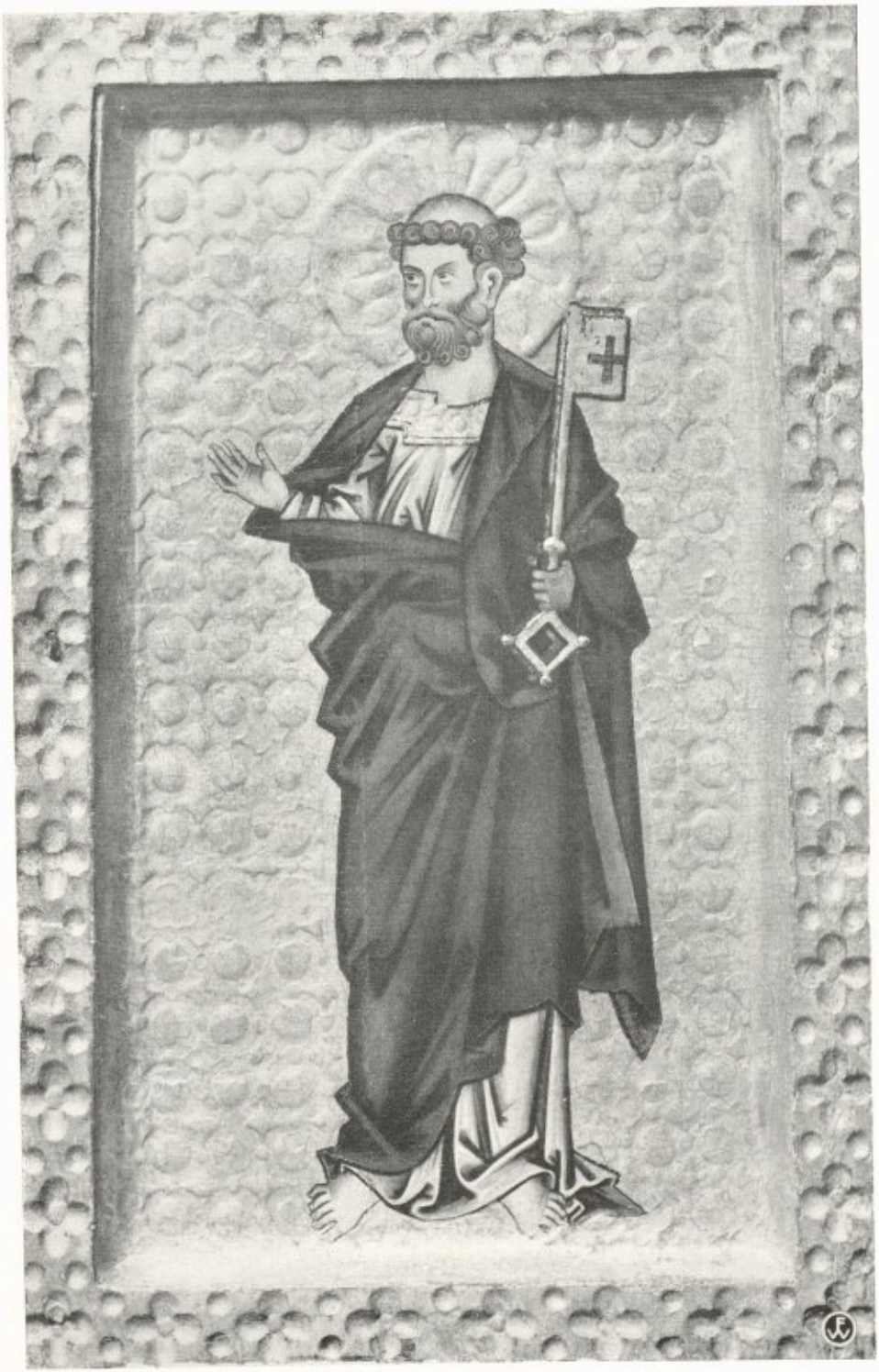
[3]) Die Farben ſind offenbar einmal lebhafter geweſen, haben ſich aber verändert und an Leuchtkraft verloren. Denn wie die verbrannten Rahmenecken erkennen laſſen, hat gerade dieſe Tafel am meiſten unter dem Feuer gelitten. Das bezeugen auch die Blaſen, die ſich unter dem Einfluß der Hitze auf der Manteloberfläche bildeten.

[4]) So heißt das über dem linken Vorderarm hängende, vom Prieſter bei der Meſſe getragene Band.

[5]) Abgebildet bei Wörner a. a. O. Lichtdrucktafel Figur 141.

Tafel 2: Paulus

Zu Dr. Grill: Ein Frühwerk deutscher Tafelmalerei. „Wormsgau" I, 4.



Tafel 1: Petrus

Zu Dr. Grill: Ein Frühwerk deutscher Tafelmalerei. „Wormsgau" I, 4.

Tafel 4: Nikolaus

Zu Dr. Grill: Ein Frühwerk deutscher Tafelmalerei. „Wormsgau" I, 4.

Tafel 3: Stephanus

Zu Dr. Grill: Ein Frühwerk deutscher Tafelmalerei. „Wormsgau" I, 4.

mit kleinen dunkelbraunen Rundfenſtern (Vierpäſſen) in den weißumrandeten, ſchwarzen Zwickeln. Seinen Scheitel überſchneidet ein auf dem Nimbus ſitzendes, dunkelolivgrünes, ringsum weißpunktiertes Kleeblatt. Die rechts und links über den Bogen auftauchenden Gebäude haben gelblich oder grau geſtrichene Faſſaden und blaßrote Ziegeldächer mit grauen, grünen oder roten Giebelknäufen. Ihre Geſimſe und Fenſteröffnungen ſind ſchwarz und dunkeloliv, die Rahmen der beiden gekuppelten Fenſter rehbraun und grau. Den roſa grundierten Bildrahmen füllt geſchmackvoll ſtiliſiertes Pflanzenornament, das auf den Langſeiten aus Palmetten, auf den Schmalſeiten aus verſchlungenen Wellenbändern in Form von Rundbogenfrieſen und Kleeblattranken beſteht, weiß eingefaßt und abwechſelnd ſaftgrün und ſchwarz gefärbt iſt.

4) *Linker Flügel*, Außenſeite: Nikolaus (Tafel 4).

In der chriſtlichen Ikonographie kommen die verſchiedenſten Heiligen in vollem biſchöflichen Ornat mit Pedum (Krummſtab) und Buch vor. Auf Grund dieſer Beigaben ließe ſich der Dargeſtellte, dem ſonſtige Charakteriſtika fehlen, alſo nicht näher beſtimmen. Hier kann uns jedoch ſein Gegenüber helfen. Als Partner des heiligen Stephanus, oder mit ihm vereint, tritt nämlich in der mittelalterlichen Kunſt wiederholt der heilige Nikolaus von Bari auf. Nach der Legende ſoll er die Stadt Myra, wo er Biſchof war, von einer Hungersnot gerettet haben, weshalb er meiſtens mit drei kleinen Broten (Kugeln) abgebildet wird, die gewöhnlich auf dem von ihm gehaltenen Buch liegen. Die Ähnlichkeit ihrer Attribute bewirkte dann eine gewiſſe Vorliebe für die Zuſammenſtellung der beiden Heiligen auf demſelben Altar. Daß übrigens St. Nikolaus in Worms beſondere Verehrung genoß, beweiſt die Errichtung der nach ihm benannten Kapelle am ſüdlichen Seitenſchiff des Domes, alſo in nächſter Nähe der Johanneskirche. Auch dies ſpricht für die Richtigkeit unſerer Deutung, die demnach nicht mehr zweifelhaft ſein dürfte. Denn irgendeinen beliebigen Heiligen hätte man ſchwerlich in einen ſo kleinen Kreis auserwählter Männer aufgenommen, wie es im vorliegenden Falle geſchah.

Unter den vier Teilnehmern an dieſer „Sacra conversazione", wie die Italiener eine ſolche Geſellſchaft zu nennen pflegen, iſt der heilige Nikolaus nicht nur am prunkvollſten gekleidet, ſein Bild erglänzt auch in der reichſten Farbenſkala und Vergoldung.[6])

Dabei haben Petrus und Stephanus Pate geſtanden. Von dem Apoſtel ſind das bläuliche Hellgrau der Haare und des Vollbartes, das lichtblau ſchattierte, milchige Weiß des Untergewandes für Albe und Schultertuch und das kräftige Zinnoberrot des Mantels für die Casula, den allerdings nicht grün ſondern dunkelindigo gefütterten Umhang, übernommen. Die blauen Augen des greiſen Biſchofs, das mit Perlen, Rubinen und Smaragden belegte Gold ſeiner Gewandborten und Sandalen, des Manipels und Bruſtkreuzes, der polierte, goldene Hintergrund, die Färbung der Kapitäle, des Kleeblattbogens, des Blattes über dem Heiligenſchein und der Häuſer auf beiden Seiten, endlich der Verzicht auf jegliche Reliefierung finden ſich übereinſtimmend auf dem Bildnis des jungen Märtyrers. Dagegen trägt St. Nikolaus eine ſchwarzgrüne Dalmatika, deren Muſterung aus hellgrünen Rauten und ebenſolchen Ringen mit weißumrandeter roter Mitte beſteht. Der ſich ſcharf von der Kleidung abzeichnende weiße Hirtenſtab hat eine goldene Krümmung. Gold iſt auch die auffallend niedrige Mitra mit den Infuln.[7]) Ihr Glanz wird aber durch das in roter Lafur aufgemalte Ornament etwas gedämpft. Von der ſeitlichen architektoniſchen Einfaſſung ſind die Säulenſchäfte nebſt dem unteren Torus grün, die Plinthen, der obere Torus und der Echinus roſa, alſo gerade umgekehrt getönt wie auf dem Stephanusbild. Den ſchwarzgrundigen Rahmen bedeckt ein breites Zickzackband, deſſen innere Hälfte dunkel- und hellblau, deſſen äußere Hälfte dunkel- und hellroſa gefärbt iſt, und das in den vier Ecken von weißpunktierten grünen Roſetten mit roter Mitte unterbrochen wird.

Das Beſtreben, die beiden Außenſeiten der Altarflügel kompoſitionell zuſammenzuhalten, hinderte den Künſtler alſo nicht daran, ſie im einzelnen ſtark zu variieren. Trotzdem er ihnen ſogar ganz verſchiedene Rahmenornamente gab, blieb die Einheit der Kompoſition gewahrt. Gerade dieſe Erkenntnis, die ſich uns bei der näheren Unterſuchung der Tafeln immer wieder aufdrängte, liefert zugleich den ſicherſten Beweis dafür, daß wir, wie bereits betont wurde, einen und denſelben Meiſter als Schöpfer aller vier Gemälde anzuſehen haben. Von ihnen dürfte indeſſen das Nikolausbild, als ſeine reifſte Arbeit, zuletzt vollendet worden ſein.

Leider kennen wir nicht ſeinen Namen und werden ihn wohl auch, wenn uns nicht ein ganz beſonders glücklicher Zufall zu Hilfe kommt, niemals erfahren. Denn wie ſo viele große Künſtler

[6]) Abb. Dr. J. H. von Hefner-Alteneck „Trachten, Kunſtwerke und Gerätſchaften vom frühen Mittelalter bis Ende des 18. Jahrhunderts nach gleichzeitigen Originalen". (2. Auflage 1879–1881.) II. Bd., Tafel 105.

Der Geſichtsausdruck des Biſchofs und die Farben des Gemäldes, namentlich die des Rahmens, ſind hier jedoch nicht ganz richtig, in der Tönung durchweg heller als auf dem Original, wiedergegeben.

[7]) d. i. die Biſchofsmütze mit den daran hängenden Bändern.

der Vergangenheit, hat es der Meister, aus Bescheidenheit und nach damaligem Brauch, bedauerlicherweise unterlassen, sein Werk zu signieren. Nur eine urkundliche Überlieferung könnte darüber Auskunft geben. Diese müßte indessen erst gefunden werden. Dabei steht aber keineswegs fest, ob es tatsächlich eine derartige Aufzeichnung gab und ob sie, wenn es der Fall war, erhalten blieb.

Einstweilen müssen wir jedenfalls auf anderen Wegen zu ergründen suchen, wann und wo der Altar entstanden ist. Nach dem Kostüm des Bischofs und dem Stil der Zeichnung datierte ihn v. Hefner-Alteneck[8]) zwischen 1180–1150, während Back[9]) ihn in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts setzte und damit ohne Zweifel das Richtige traf. Auf Grund einer genaueren Prüfung dürfte sich dieser weite Spielraum von 50 Jahren nur noch etwas verringern und enger begrenzen lassen. Das zu Gebote stehende stilistische Vergleichsmaterial ist allerdings dünn genug gesät.

Zuerst wird man an verwandte Tafelbilder denken. Die ältesten bekannten deutschen Stücke sind westfälischen Ursprungs und rühren aus einer schon gegen Ende des 12. Jahrhunderts in Soest tätigen Werkstatt her. Damals ging man nämlich dazu über, für Altaraufsätze und Altarvorsätze (Antependien), die bisher in Edelmetall (oder kostbarem Stoffbehang) ausgeführt worden waren, bemalte Holztafeln zu verwenden. So feierte die seit dem Altertum völlig in Vergessenheit geratene Tafel- oder Staffeleimalerei[10]) im hohen Mittelalter ihre Auferstehung. Und gar bald sollte sich dieser wiederentdeckte Kunstzweig zu voller Blüte entfalten.

Als frühstes Beispiel nenne ich ein Antependium aus der Soester Walpurgiskirche im Landesmuseum der Provinz Westfalen zu Münster (Abb. 3).[11]) Das etwa um 1180 entstandene, dreiteilige Gemälde (Triptychon) zeigt die Seitenbilder, die später auf bewegliche, schließbare Flügel verlegt werden, noch auf einer Tafel mit dem Mittelfelde vereinigt. Da thront Christus in einem von den vier Evangelistensymbolen umgebenen Vierpaß auf dem Regenbogen. Unter den seitlichen Arkaden stehen links Maria und die heilige Walpurgis, rechts Johannes der Täufer und ein heiliger Bischof.

Der gleichen Malweise, in schwarzumrissenen, hellen, leuchtenden Temperafarben auf mit Kreidegrund und Blattgold überzogenem Eichenholz, begegneten wir bei dem Wormser Altar. Wie dort ist auch hier der Rahmen in die farbige Komposition einbezogen. Die schmale abgeschrägte, innere Leiste bedecken aufgemalte, weißgeränderte Palmetten, ähnlich wie bei dem Stephanusbild. Der breite äußere Teil ist mit Blattornamenten bemalt, die in regelmäßigen Abständen von flachen, kreisrunden Vertiefungen unterbrochen werden, eine Verzierungsweise, die uns an die Rahmen der Apostelbilder gemahnt. Eine gewisse Verwandtschaft besteht endlich zwischen der architektonischen Umrahmung der Soester Seitenfiguren und derjenigen auf den Außenseiten der Wormser Flügel. Nur haben sich die noch rein romanischen Rundbögen der westfälischen Tafeln am Mittelrhein in Kleeblattbögen verwandelt. Ausschlaggebend ist dagegen der Unterschied im Gewandstil. Der streng „byzantinische" Faltenwurf in der Kleidung der zwar sehr monumentalen aber recht steifen Soester Heiligen zwingt zu ihrer beträchtlich früheren Datierung, als wir sie für unsere Gemälde in Worms annehmen dürfen. Zeitlich näher stehen ihnen zwei Triptycha im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, beides Altaraufsätze mit vielfigurigen Szenen, die auch hier jeweils auf eine Tafel zusammengedrängt sind. Beide behandeln dasselbe Thema: Die Passion. Um die Kreuzigung gruppieren sich die einzelnen „Stationen". Mittelpunkt der Komposition ist also nicht mehr der auferstandene, sondern der leidende, mit dem Tode ringende Heiland.

Das künstlerisch bedeutendere Werk (Abb. 4) entstammt der Kirche S. Maria zur Wiese in Soest und kam 1862 in stark beschädigtem Zustande nach Berlin, wo es später restauriert, ergänzt und unter „Westfälische Schule um 1200–1230" als Nr. 1216 A in die Sammlungen eingereiht wurde.[12]) Die 81 cm hohe und 194 cm breite Eichenholztafel ist mit Pergament anstatt mit kreidegetränkter Leinwand überzogen, weicht aber trotz dieser technischen Besonderheit in der Malart nicht von ihren Geschwistern ab. Auf goldenen Fond gezeichnete, schwarze Konturen umziehen die bunten Temperaflächen, unter denen ein kräftiges Zinnoberrot, Hellblau, Olivgrün und die durch grüne Schatten und rote Flecken belebten, ockergelben Fleischtöne vorherrschen. Ornamentierte und vergoldete Reliefbänder laufen über den ganzen, oben in prächtigem Schwung ausgebogten Rahmen, bilden

[8]) a. a. O. im Text zu Tafel 105

[9]) a. a. O. S. 47–48

[10]) Vgl. die Mumienbildnisse aus Fayum (Mittelägypten) in Wachsmalerei auf Holztafeln (1.–2. Jahrhundert n. Chr.).

[11]) Siehe: Woermann a. a. O. II S. 227, Dr. Albert Kuhn „Geschichte der Malerei" S. 212, Abb. Fig. 223 und A. Ludorff „Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, Kreis Soest", Tafel 125.

[12]) Vgl. Hans Posse „Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums. Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen sämtlicher Gemälde". Gesamtausgabe 1913 II. Teil „Die germanischen Länder" S. 5. – A. Ludorff a. a. O. Tafel 110,2 und 111,1. – Woermann, a. a. O. II. S. 227, dort um 1230 datiert.

das zentral angeordnete Kreuz Chrifti, grenzen die drei Hauptfelder gegeneinander ab und faffen die zwei großen Seitenbilder: „Chriftus vor Kaiphas" (links) und die grandiofe Darftellung der „Drei Marien am Grabe" (rechts),[13]) nochmals in Rundmedaillons ein. Plaftifch gehöht, wie die Heiligenfcheine und Attribute der Wormfer Apoftel, find ferner die goldenen Schilde der Kriegsknechte unter dem Kruzifix. Außer in koloriftifcher Beziehung – wir fahen ja faft die gleichen Farben verwendet – ähneln fich die beiden Schöpfungen endlich auch in der Linienführung der Gewänder, mit ihren eigenwillig fich brechenden Falten und fpitz zulaufenden Enden.

Abb. 3: Mufeum Münfter i. Weftf. Triptychon aus der Walpurgiskirche in Soeft. Ende 12. Jahrhundert.

Abb. 4: Kaifer-Friedrich-Mufeum, Berlin. Altarauffatz. Weftfälifche Schule um 1200–1230 aus der Wiefenkirche in Soeft.

Dasfelbe gilt von dem anderen Berliner Gemälde, einem 1868 aus der Aegidiuskirche in Quedlinburg vom Kaifer-Friedrich-Mufeum erworbenen und im Katalog unter Nr. 1570 der „Niederfächfifchen Schule des 13. Jahrhunderts" zugeteilten Altarbild in Kleeblattform. (Abb. 5.)[14]) Auffallenderweife auf Tannenholz gemalt und (bei 1,70 m Höhe und 2,85 m Breite) von ungewöhnlich ftattlichem Umfang, enthält es fechs, durch zinnoberrote Streifen getrennte Paffionsfzenen. In der Mitte unten: Chriftus am Kreuz, zwifchen Maria, Johannes, St. Katharina und St. Aegidius, oben Krönung Mariä.

[13]) Abgebildet bei Woermann a. a. O.

[14]) Hans Poffe a. a. O. S. 6. – A. Ludorff a. a. O. Tafel 162.

Links: Chriſtus vor Kaiphas, darunter die Geißelung. Rechts: Die Kreuztragung, darüber die Auferſtehung. Wiederum finden wir jedoch die uns ſchon von Worms her geläufige Palette: Tiefſchwarze, bei den Fleiſchteilen dunkelbraune Zeichnung und grelle Lokalfarben, namentlich Zinnoberrot, Dunkelblau, Roſa und Saftgrün, in Tempera auf Goldgrund, dazu goldgemuſterte Kleiderſtoffe und Mantelſäume. Noch deutlicher weiſt der Faltenwurf auf engere ſtiliſtiſche Beziehungen zu den hieſigen Flügeln hin. Im Hinblick auf die weite, räumliche Entfernung der Herkunftsorte[15]) braucht man dieſe offenbare Verwandtſchaft zwar nicht unbedingt auf direkte Einflüſſe zurückzuführen, ſondern kann ſie zwanglos als Auswirkung des allgemeinen Zeitſtiles erklären, wird aber doch für den zweiten Soeſter, den Quedlinburger und den Wormſer Altar eine ungefähr gleichzeitige Entſtehung annehmen müſſen.

Abb. 5: Kaiſer-Friedrich-Muſeum, Berlin. Altarauffatz.
Niederſächſiſche (Soeſter) Schule aus der Aegidiuskirche in Quedlinburg. 13. Jahrhundert.

Abb. 6: Nationalmuſeum München. Roſenheimer Altarauffatz. Mitte 13. Jahrhundert.

Mit ihnen, insbeſondere mit letzterem hängt ferner ein an Qualität allerdings viel geringerer, aus bäuerlichem Beſitz in der Nähe von Roſenheim herrührender Altarauffatz im Bayeriſchen Nationalmuſeum in München zuſammen. (Abb. 6.) Die von einem Rundbogen überhöhte Mitte des langgeſtreckten Rechtecks der Fichtenholztafel (Lichte Maße = 47 : 145 cm) nimmt eine Marienkrönung ein.[16])

[15]) Ludorff zählt die Quedlinburger Tafel wohl nicht mit Unrecht ebenfalls der Soeſter Schule zu.

[16]) „Katalog der Gemälde des Bayeriſchen Nationalmuſeums", verfaßt von Karl Voll, Heinz Braune und Hans Buchheit, 1908, S. 1 und Abb. 1. – Dort auch weitere Literaturangaben.

Zu beiden Seiten ſitzen, durch den ſchmalen Raum etwas beengt, in lebhaftem Geſpräch die zwölf Apoſtel. Gerade dieſe Geſtalten ſind es, die in ihrer Tracht und Gewandbehandlung, in der Handhaltung und Fußſtellung an die Wormſer Figuren erinnern. Man beachte namentlich den Roſenheimer Petrus, der ſogar denſelben Schlüſſel hält, und deſſen Stirn den charakteriſtiſchen Haarſchneckenkranz umgibt.

Ich möchte daher glauben, daß das Bild im Münchener Katalog als „Bayeriſch gegen 1300" zu ſpät datiert iſt, und eher der von Janitſcheck[17]) vertretenen Meinung zuſtimmen, der es „um 1250" anſetzte. Dagegen ſprechen weder die, bei ſonſt gleicher Technik, auf dunklem, nicht auf goldenem Grunde ausgeführte Malerei, noch ihre derbere Formengebung. Denn obſchon die ländliche Provenienz natürlich ein jüngeres Entſtehungsdatum rechtfertigt, erſcheint mir ſeine Verlegung bis an das Jahrhundertende zu weit gegriffen. So lange braucht eine neue Kunſtſtrömung im allgemeinen nicht, um ſelbſt nach entlegeneren Orten vorzudringen.

Nachdem die in Weſtfalen wiedergeborene Tafelmalerei einmal in unſerer Gegend bekannt geworden war, dürfte ſie von hier kaum ſehr viel ſpäter auch in Oberbayern Eingang gefunden haben. Ein

Abb. 7: Kaiſer-Friedrich-Muſeum, Berlin. Altaraufſatz. Weſtfäliſche Schule um 1250--1270 aus der Wieſenkirche in Soeſt.

größerer zeitlicher Abſtand zwiſchen den Gemälden in Berlin, Worms und München hätte jedenfalls eine geringere ſtiliſtiſche Übereinſtimmung bedingt, als wir ſie ermittelten.

In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts erfolgt nämlich ein Stilwandel, wie ihn ein dritter Berliner Altaraufſatz (Abb. 7) verdeutlicht und der deshalb noch zum Vergleich herangezogen ſei. Gleich ſeinem älteren Vorgänger ſchmückte er einſt die Soeſter Wieſenkirche und wurde 1862 an die jetzt im Kaiſer-Friedrich-Muſeum untergebrachte Gemäldegalerie abgetreten.[18]) Das wiederum in Tempera auf Eichenholz ausgeführte Triptychon (h = 71 cm, b = 120 cm) iſt durch plaſtiſche, vergoldete Säulen und Rundbogen gegliedert. Das Mittelfeld wird faſt ganz von einer etwas phantaſtiſchen Darſtellung der „Dreieinigkeit" ausgefüllt. Links und rechts ſchweben Maria und Johannes der Evangeliſt in leeren Räumen. Die goldſchimmernde Fläche, von der ſich die Geſtalten abheben, ſoll den Himmel vorſtellen, der ja als Schauplatz gedacht iſt. Darum erblickt man auch in den Zwickeln über den Arkaden vier Engelbruſtbilder und keine Scheinarchitektur.

[17]) a. a. O. S. 163.

[18]) Hans Poſſe a. a. O. S. 5–6. Katalog Nr. 1216 B. – Woermann a. a. O. S. 228. – Richard Muther a. a. O. S. 89. – A. Ludorff a. a. O. S. 133 und Tafel 110, 1. – Dehio „Geſchichte der deutſchen Kunſt", Textband I, S. 351, Abb. 411 b.

Die Malerei bewegt ſich in den üblichen Farbtönen, während ſich im Charakter der Zeichnung ein fühlbarer Umſchwung vollzogen hat. Eine ſeltſame Unruhe geiſtert in den knitterigen, zackigen Gewandfalten, kräuſelt Haupt- und Barthaare zu bizarrem Gelock, als ob ſie aus Draht wären, und formt den Thron Gottvaters zu einem grotesken Gebilde. Was die Kompoſition dadurch an äußerer Lebendigkeit gewonnen hat, büßt ſie an innerem Gehalt ein. So endet die deutſche Tafelmalerei bei ihrem Übergang von der ſpäten Romanik zur frühen Gotik im Manierismus und verliert für lange Zeit ihre große monumentale Geſinnung – gerade in dem Augenblick, als die deutſche Plaſtik in den Stifterfiguren des Naumburger Domes zu höchſter Vollendung reift.

Die erſte Epoche der Tafelmalerei zerfällt demnach, um dies noch einmal zuſammenzufaſſen, in drei, durch Stilunterſchiede deutlich gekennzeichnete Abſchnitte, auf die ſich die behandelten Werke wie folgt verteilen:

I. Um 1180 – 1200. Antependium aus Soeſt im Muſeum zu Münſter i. Weſtf.

II. Um 1200 – 1250. Die beiden älteren Altaraufſätze aus Soeſt und Quedlinburg in Berlin, die Flügel in Worms und die Roſenheimer Tafel in München.

III. Um 1250 – 1270. Das jüngere Berliner Triptychon aus der Soeſter Wieſenkirche.[19])

Wir konnten alſo feſtſtellen, daß die Entwickelung von Weſtfalen ihren Ausgang nimmt, ſich im zweiten Stadium, wo ſie ihren Höhepunkt erreicht, nach Süddeutſchland fortpflanzt und dann in einer dritten von Soeſt kommenden Welle verebbt, d. h. künſtleriſch verflacht. Die gute alte Tradition klingt allerdings in dem großen Friedberger Altar des Heſſiſchen Landesmuſeums zu Darmſtadt[20]) noch ſo vernehmlich nach, daß ſein Meiſter vom Ende des 14. Jahrhunderts die Wormſer Flügel aus eigener Anſchauung gekannt haben muß.

Unterdeſſen hatte aber die Tafelmalerei ganz andere Wege eingeſchlagen, die ſie immer weiter von jener einſtigen Monumentalität entfernten, zu der ſie ſich erſt nach ihrer Verjüngung im 15. Jahrhundert wieder zurückfand. Führten nun unſere bisherigen Unterſuchungen zu dem Ergebnis, daß die hieſigen Altartafeln nach 1200 und vor 1250 entſtanden ſein müſſen, ſo beſtätigt dies auch die zeitgenöſſiſche Wandmalerei, die jedoch keine genauere Datierung geſtattet. Denn trotzdem von ihr viel mehr erhalten iſt, bietet ſie weniger Vergleichsobjekte, weil die Bilder häufig durch ſpätere Renovierungen verdorben und völlig entſtellt ſind, wie z. B., was wir beſonders ſchmerzlich empfinden, die Propheten und Apoſtel im Chor der Wormſer Martinskirche. Aber auch bei einer weiteren Umſchau bleibt unſere Ausbeute ſehr gering. Nur zuweilen zeigen ſich einige Anklänge in Einzelheiten der Scheinarchitektur, der Ornamentik oder Gewandung. Es mag deshalb genügen, kurz ein paar Proben aufzuzählen. Wir zitieren: Die Wandgemälde in der Nikolaikapelle und in S. Maria zur Höhe in Soeſt, in der Apſidenwölbung des Soeſter Domes St. Patroklus[21]), im Langhaus der Severikirche zu Boppard, in der Taufkapelle von St. Kunibert in Köln[22]) und im Nonnenchor des Domes zu Gurk in Kärnten.[23]) Der Beantwortung unſerer Frage nach der Entſtehungszeit und Herkunft des Altares aus der Wormſer Johanneskirche ſind wir hiermit freilich keinen Schritt näher gerückt.

Nachdem die Wandmalerei ſo verſagt hat, bleibt jetzt nur noch die Buchmalerei übrig. Und ſie iſt es denn auch, die endlich den gewünſchten Aufſchluß zu geben vermag.

Unter den zahlreichen Bilderhandſchriften, die mir in der Wormſer und Mainzer Stadtbibliothek, ſowie in der Heſſiſchen Landesbibliothek in Darmſtadt, teils im Original, teils in guten Veröffentlichungen[24]) vorlagen und die ich daraufhin durchſehen konnte,[25]) kommen für uns hauptſächlich zwei in Betracht: Das „Pſalterium des Landgrafen Hermann von Thüringen" in der Württembergiſchen Landesbibliothek Stuttgart (H. B. II. Bibl. 24)[26]) und das „Pſalterium der heiligen Eliſabeth" im Muſeum von Cividale (Codici sacri Nr. 7).[27])

[19]) So die offenbar richtige Datierung im Berliner Katalog, während Dehio (a. a. O. Abb. I 411b) die Tafel „um 1225" ohne Zweifel viel zu früh anſetzt.

[20]) Vgl. Back a. a. O. S. 48 und „Verzeichnis der Gemälde des Großherzoglich Heſſiſchen Landesmuſeums in Darmſtadt" 1914, S. 2 ff und Abb. 1.

[21]) Vgl. Ludorff a. a. O. Tafel 66, 86 und 86 und Richard Borrmann „Aufnahmen mittelalterlicher Wand- und Deckenmalereien in Deutſchland".

[22]) Paul Clemen „Die romaniſchen Wandmalereien der Rheinlande".

[23]) Janitſcheck a. a. O. Tafel bei S. 158 und Woermann a. a. O. S. 258 – 259.

[24]) Beſonders genannt ſeien: Dr. Georg Leidinger „Meiſterwerke der Buchmalerei" und Adolf Goldſchmidt „Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar".

[25]) Wofür ich den Direktoren Dr. Jllert und Dr. Ruppel und Oberbibliothekar Prof. Dr. Bader zu Dank verpflichtet bin.

[26]) Vgl. Arthur Haſeloff „Eine Thüringiſche Sächſiſche Malerſchule des 13. Jahrhunderts" Nr. l. – Karl Löffler „Der Landgrafenpſalter. Eine Bilderhandſchrift aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts in der Württembergiſchen Landesbibliothek".

[27]) Haſeloff a. a. O. Nr. II. – „Die Miniaturen aus dem Pſalterium der heiligen Eliſabeth". 54 photographiſche Originalaufnahmen von Joſef Wlha. Erläutert von Heinrich Swoboda.

Beide mit vielen Miniaturen geſchmückte Pergamentbände zeigen faſt dieſelben Textanordnungen und ſind von dem gleichen Schreiber geſchrieben. Auf das Kalendarium folgt jedesmal der Pſalter, dem ſich die Cantica des Breviers, die Allerheiligenlitanei und das Officium defunctorum anreihen, mit dem einzigen Unterſchied, daß in dem zweiten Kodex die letzten Abſchnitte ihre Plätze vertauſcht haben und die Litanei den Schluß bildet. Beide Handſchriften wurden auf Geheiß des Schwiegervaters der heiligen Eliſabeth[28]) angefertigt und laſſen ſich daher ziemlich genau datieren. Sie müſſen jedenfalls vor 1217, dem Todesjahr von Landgraf Hermann, vollendet geweſen ſein. Auf Grund ebenſo ſcharfſinniger wie einleuchtender Erwägungen ſetzt Karl Löffler[29]) das Stuttgarter Pſalterium zwiſchen 1211–1213, das in Cividale etwas ſpäter an, läßt aber die vielumſtrittene und immer noch unentſchiedene Frage offen, ob das ehemalige Kloſter Reinhardsbrunn bei Friedrichroda als Urſprungsort der Bücher zu gelten hat. Für ſicher hält er es dagegen, daß ſie im Erzbistum Mainz, wozu auch Reinhardsbrunn gehörte, ausgeführt worden ſind. Unſer beſonderes Intereſſe erregt jedoch die erſtaunliche Tatſache, daß in beiden Kalendarien Antonius als Tagesheiliger am 3. September erſcheint, während er in Mainz und ſonſt überall, außer in Konſtanz und Worms, am 2. September gefeiert wird. Dies würde demnach, da Konſtanz weit zu weit abgelegen natürlich ausſcheidet, für Worms ſprechen.[30])

Obwohl wir daraus nun nicht gleich folgern dürfen, die Handſchriften ſeien hier entſtanden, ſo kann ich doch andererſeits in dieſem Abweichen von der Regel keinen bloßen Zufall erblicken, oder es, wie Löffler meint, für ein Verſehen halten. Denn auch in den Miniaturen gibt es Eigentümlichkeiten, die auf Worms hindeuten können, z. B. die häufige Darſtellung von Drachenkämpfen, ein Motiv, das in den Initialen der Pſalmenanfänge immer wiederkehrt, oder die architektoniſche Umrahmung des Eliſabethpſalters, deren romaniſche Rundbogenarkaden mit ihren gedrungenen Säulen ſo auffallend an den weſtlichen Kreuzgangflügel des Wormſer Andreasſtiftes erinnern. Irgendwelche Zuſammenhänge müſſen da alſo beſtanden haben. Den Schreibern und den Illuſtratoren der zwei Andachtsbücher wird die alte Nibelungenſtadt jedenfalls nicht unbekannt geweſen ſein. Vielleicht weilten ſie einmal in ihren Mauern, bevor ſie in ſtiller Kloſterzelle dieſe Prachtwerke ſchufen?

Ebenſo laufen umgekehrt die Fäden von den Miniaturmalern zu dem Meiſter unſeres Altars. Am deutlichſten kommt dies bei den Apoſtelgeſtalten im Kalendar des Landgrafenpſalters[31]) zum Ausdruck, die farbig und formal, in Körperhaltung, Bewegung und Geſten, in Kleidung und Faltenwurf dem Wormſer Petrus und Paulus ſtiliſtiſch aufs engſte verwandt ſind. Aber auch zu den Bildern des Stephanus und Nikolaus fehlt es nicht an Gegenſtücken. Weitgehende Übereinſtimmungen mit den die Heiligen umgebenden Scheinarchitekturen zeigen die Miniaturen „Pfingſten" vor Pſalm 109 der Stuttgarter Handſchrift[32]) und „Darſtellung im Tempel" aus dem Cividale-Kodex.[33])

Wenn wir demnach die beiden Pſalterien als unmittelbare Vorſtufen der Wormſer Tafeln anzuſehen haben, ſo iſt damit für letztere ein feſter Anhaltspunkt zu ihrer Datierung gewonnen. Sie müſſen bald nach 1217 gemalt worden ſein. Ziehen wir nun nochmals die ältere Tafel aus der Soeſter Wieſenkirche zum Vergleich heran, der ſie ja am nächſten kommen, dann ergibt ſich als untere Zeitgrenze das Jahr 1230. Ihre Entſtehung wird folglich zwiſchen 1220–1230 fallen, oder genauer geſagt um 1225 angeſetzt werden dürfen.

Schließlich wäre noch zu unterſuchen, wo ſie entſtanden ſind. Denn die Tatſache, daß ſich der Altar einſt in der hieſigen Johanneskirche befand, beweiſt allein noch nicht, daß er auch hier ausgeführt wurde. Zum Glück enthält aber das Stephanusbild einen Hinweis auf ſeinen lokalen Urſprung. Unter den Gebäuden über dem Kleeblattbogen bemerkt man nämlich zwei Faſſaden mit drei parallel nebeneinander angeordneten Fenſtern. Dieſe Aufteilung der Wandfläche ruft ſofort die Erinnerung wach an den Oſtchor des Wormſer Domes. Nur ein Künſtler, der den impoſanten Bau täglich vor Augen hatte, konnte wohl auf den Gedanken kommen, ein ſo ungewöhnliches, für Worms typiſches Motiv zu verwenden. Hier muß er alſo die herrlichen Gemälde geſchaffen haben. Ob er auch ſelbſt in Worms geboren war, läßt ſich nicht entſcheiden. Mangels aller urkundlichen Nachrichten über ihn, und weil wir keine anderen gleichzeitigen Tafelbilder aus unſerer Gegend kennen, wird man annehmen müſſen, daß der Maler in Weſtfalen ſeine Lehrzeit durchmachte und auf Wanderungen nach Süddeutſchland mit den Glanzleiſtungen thüringiſcher Buchmalerei vertraut wurde, ehe er ſich in Worms niederließ, um ſein Meiſterwerk zu vollenden: Die Altarflügel für die Johanneskirche.

[28]) In deren Beſitz ſie ſpäter (der erſte Kodex beſtimmt, der zweite höchſtwahrſcheinlich) übergingen.
[29]) a. a. O. S. 11 ff.
[30]) Löffler a. a. O. S. 9 ff.
[31]) Hafeloff a. a. O. I.–III. – Löffler, Tafel I–XII.
[32]) Hafeloff, Tafel IX, 18. – Löffler, Tafel XVII.
[33]) Hafeloff, Tafel XXIX, 64. – Wlha und Swoboda a. a. O. Tafel II.