

Eine Gruppe von Tafelbildern aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts in der Abtei Lichtenthal, Baden-Baden, und deren graphische Vorlagen

Von

Gašper Cerkovnik

Die Zisterzienserinnenabtei Lichtenthal, heute im Stadtgebiet Baden-Badens liegend, beherbergt ein reiches Kultur- und Kunsterbe¹. Neben der gotischen Architektur der Stiftskirche und der Annenkapelle, wegen der darin befindlichen Gruft der Badener Markgrafen auch Fürstenkapelle genannt, ist auch in großem Umfang spätgotische Kircheneinrichtung erhalten geblieben, darunter geschnitzte und bemalte Retabel und einzelne Skulpturen und Tafelbilder, deren ursprüngliche Anbringung heute oft unbekannt ist. Unter den Tafelgemälden ragen vor allem die Flügel des einstigen Hochaltarretabels der Stiftskirche von 1489 und die Votivtafel des Markgrafen Christoph I. von Baden mit der hl. Anna Selbdritt des Hans Baldung Grien von 1509/1510, beide heute in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, heraus. Die vorliegende Studie ist hingegen einer umfangreichen Gruppe von Tafelbildern aus Dürers Zeit gewidmet, die sich nicht durch eine so hohe Qualität auszeichnet, dafür aber in die künstlerische Praxis und die Mechanismen der Auftraggeberschaft dieser Epoche in Deutschland und allgemein in Zentraleuropa Einblick gewährt. Was sie verbindet, ist die Anlehnung an die spezielle süddeutsche druckgraphische Produktion, nämlich kleine Holzschnittillustrationen für Gebetbücher und andere religiöse Drucke, die am Anfang des 16. Jahrhunderts von Albrecht Dürer und seiner Werkstatt hergestellt worden sind.

Der Stock von 106 Holzschnittillustrationen, deren Höhe zwischen 61 und 63 Millimeter, die Breite jedoch zwischen 41 und 50 Millimeter variieren, wird angesichts der Chronologie ihrer Verwendung in Büchern, Differenzen in ihrer Breite und auch angesichts ihrer Inhalte in zwei Gruppen unterteilt, die bereits

1 Siehe zuletzt *Faszination eines Klosters. 750 Jahre Zisterzienserinnen-Abtei Lichtenthal*. Katalog zur Ausstellung Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 25. 2.–21. 5. 1995, hg. von Harald SIEBENMORGEN, Sigmaringen 1995, und *Kloster Lichtenthal. 750 Jahre*. Festschrift zum Klosterjubiläum, Baden-Baden 1995, beide mit ausführlicher Bibliographie.

1909 von Campbell Dodgson bestimmt worden sind². In einer Sondermonographie, die alle Illustrationen zum ersten Mal zusammen reproduziert, ordnete er 63 unterschiedliche Illustrationen mit der Breite von 41 Millimetern in die erste Gruppe ein, die 1503 Eingang in das Nürnberger Gebetbuch mit dem Titel *Salus animae* gefunden hat³. Dargestellt sind die Hauptereignisse der Heilsgeschichte und zahlreiche männliche und weibliche Heilige. Die zweite Gruppe von 43 Illustrationen im breiteren Format war, nach ihrem Inhalt zu urteilen, aller Wahrscheinlichkeit nach für einen religiösen Text mit Sonntagsevangelien bestimmt, vielleicht eine Postille, die sich jedoch nicht erhalten hat oder vielleicht auch nie erschienen ist. Dodgson rekonstruierte sie anhand von sogenannten Probedrucken; angesichts der inhaltlichen Lücken ist sie aber auch nicht vollständig auf uns gekommen⁴. Was aber diese zwei Serien in den Mittelpunkt des Fachinteresses rückt, ist die Frage nach ihrer Urheberschaft, denn sowohl unter den Befürwortern ihrer Zuschreibung an Albrecht Dürer als auch unter den Gegnern dieser These befinden sich die bedeutendsten Kenner dieser Epoche der deutschen Kunst⁵.

Diejenigen, welche die Urheberschaft Dürers befürworten, machen auf enge Beziehungen zu den übrigen Dürerschen Werken aufmerksam, die anderen konzentrieren sich vor allem auf die bescheidene Qualität einzelner Illustrationen. Sich nur auf die zwar beachtlichen Qualitätsschwankungen in beiden Serien zu berufen, genügt bei besseren Kenntnissen der damals herrschenden Arbeitspraxis meiner Meinung nach jedoch nicht. Albrecht Dürer gründete seine Werkstatt um 1500 und zog dabei einige der talentiertesten Maler und Graphiker seiner Zeit heran: Hans Schäufelein, Hans Baldung und Hans Süß von Kulmbach, dazu zahlreiche andere Mitarbeiter und Gehilfen, deren Namen

2 Campbell DODGSON, *Holzschnitte zu zwei Nürnberger Andachtsbüchern aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts* (Graphische Gesellschaft, XI. Veröffentlichung), Berlin 1909.

3 Bei diesem seltenen, von Hieronymus Höltzel herausgegebenen Gebetbuch handelt es sich um eine für den Nürnberger Brauch angepasste Variante des im zentraleuropäischen Raum im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts beliebtesten Gebetbuchs mit dem lateinischen Titel *Hortulus animae* bzw. auf Deutsch am häufigsten als *Seelengärtlein* übersetzt; siehe vor allem Maria Consuelo OLDENBOURG, *Hortulus animae (1494–)1523: Bibliographie und Illustration*, Hamburg 1973; zuletzt Anna SCHERBAUM, *Gebetbuch*, in: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, Band III. *Buchillustrationen*, hg. von Rainer SCHOCH / Matthias MENDE / Anna SCHERBAUM, München/Berlin/London/New York 2004, S. 494–511, Kat.-Nr. A 37 (mit Bibliographie).

4 DODGSON (wie Anm. 2) S. 6 ff.; SCHERBAUM (wie Anm. 3) S. 512–523, Kat.-Nr. A 38 (Andachtsbuch mit Sonntagsevangelien).

5 Für Dürer selbst sprachen sich aus u. a. Dodgson, nachdem er seine frühere negative Meinung geändert hatte, Friedländer, Pauli, Kurth, Meder, Anzelewsky, Winkler, Piel, Mende, Strauss und Jürgens. Nur in Dürers Nähe rückten die Serien Röttinger, Rauch, Stadler, Weinberger, Wölfflin, Weixlgärtner, Fleischig, Panofsky und die beiden Tieze. Im letzten großen Überblick der Druckgraphik Dürers von 2004, *Das druckgraphische Werk*. Band III. (wie Anm. 3, S. 494–511, Kat.-Nr. A 37, S. 512–523, Kat.-Nr. A 38; hier auch eine ausführliche Schilderung der Forschungsgeschichte) sind die Serien aus Dürers Œuvre ausgeschieden.

uns in meisten Fällen nicht einmal bekannt sind⁶. Vor allem die Malaufträge zeigen, dass Dürer dabei auf ganz unterschiedliche Art und Weise mitgewirkt hat: Bei den Bedeutenden übernahm er mehr oder weniger die ganze Ausführung, wie z. B. bei der Verehrung der hl. Dreifaltigkeit bzw. dem Allerheiligengbild für den Landauer Altar (1511), bei den anderen lieferte er nur einen genauen Entwurf in Form einer Zeichnung, z. B. dem Tucher-Epitaph in Nürnberg, das 1513 von Hans von Kulmbach ausgeführt wurde; einige sind jedoch lediglich nach allgemeinen Anweisungen und Vorbildern entstanden, wie etwa die Heiligen an der Werktagsseite des Heller-Altars aus den Jahren 1507 bis 1511. Diese schon an sich komplexe Arbeitsweise komplizierte sich bei den Holzschnitten noch mehr.

Aus seltenen zeitgenössischen und den wenig jüngeren Quellen wird ersichtlich, dass sich die Herstellung von Holzschnitten als des am weitesten verbreiteten praktischen graphischen Mediums im 15. und 16. Jahrhundert hoch spezialisiert gestaltete. Unter den früheren Quellen findet sich eine ausführliche Liste von Spesen für das nie herausgegebene Monumentalwerk mit dem Titel *Archetypus triumphantis Romae*, das in den Jahren 1493 bis 1496 durch den Nürnberger Patrizier Sebald Schreyer vorbereitet wurde⁷. Bei den Holzschnittillustrationen wirkten mehrere Spezialisten mit: ein Wissenschaftler-Humanist, der den Inhalt bestimmte (Peter Danhauser), ein Maler, der die Kompositionen vorzeichnete (wahrscheinlich Michael Wolgemuth mit seiner Werkstatt), ein Reißer, der diese auf den Holzstock übertrug (Wolgemuths Mitarbeiter), und schließlich – angesichts der Bezahlung – der besonders wichtige und geschätzte Formschneider (Sebald Gallensdorfer). Mit ziemlicher Sicherheit können wir dieses Modell auch auf ambitioniertere Holzschnittprojekte am Anfang des 16. Jahrhunderts übertragen, wozu praktisch alle entsprechenden Arbeiten Albrecht Dürers zählen. Unter Berücksichtigung der

6 Meister um Albrecht Dürer. Katalog zur Ausstellung Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 4. 7. bis 17. 9. 1961, Nürnberg 1961; ein neuerer Überblick von Anja GREBE, Meister nach Dürer: Überlegungen zur Dürerwerkstatt, in: Das Dürer-Haus. Neue Ergebnisse der Forschung (Dürer-Forschungen 1), hg. von G. Ulrich GROBMANN / Franz SONNENBERGER, Nürnberg 2007, S. 121–140. Die Autorin macht darauf aufmerksam, dass man bei der Verbindung einzelner Meister mit Dürer vorsichtig sein muss, denn der Unterhalt einer so großen Anzahl von Künstlern im traditionellen Verband vom Hauptmeister und dessen Mitarbeitern und Schülern wäre einfach zu teuer. Das Gros dieser Meister arbeitete mit Dürer wahrscheinlich nur gelegentlich zusammen.

7 Die Dokumente, die einen Teil von Schreyers Erinnerungsbuch bilden, sind im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrt und sind den Fachleuten schon seit dem Ende des 19. Jahrhunderts gut bekannt; siehe Bernhard HARTMANN, Conrad Celtis in Nürnberg, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg VIII (1889) S. 1–68; die letzte, aus kunstgeschichtlicher Sicht detailliert ausgewertete Darstellung in Reiner SCHOCH, „Archetypus triumphantis Romae“: Zu einem gescheiterten Buchprojekt des Nürnberger Frühhumanismus, in: 50 Jahre Sammler und Mäzen. Der Historische Verein Schweinfurt seinem Ehrenmitglied Dr. phil. h.c. Otto Schäfer (1912–2000) zum Gedenken, hg. von Uwe MÜLLER / Georg DRESCHER / Ernst PETERSEN, Schweinfurt 2001, S. 261–298 (mit ausführlicher Bibliographie).

genannten Arbeitsweise in seiner Werkstatt und der Tatsache, dass die Herstellung der Druckgraphik, und dabei insbesondere der Holzschnitte, eine seiner bedeutsamsten Tätigkeiten war, leuchtet ein, dass Dürer die zeitaufwändige und anspruchsvolle Handwerksarbeit des Formschneidens geeigneten Mitarbeitern übertrug. Die hohe Bezahlung der Formschneider weist zudem darauf hin, dass diese sich bereits zu jener Zeit der Schlüsselrolle, die dieser Etappe bei der Herstellung des Holzschnitts im Hinblick auf das Endresultat zukommt, bewusst waren.

Zu den Argumenten dafür, dass Dürer zumindest die Entwürfe für die meisten Illustrationen lieferte, gehört die Tatsache, dass die Serien praktisch als verkleinerter Katalog seiner unterschiedlichen Kompositionen erscheinen, die er in verschiedenen Medien – Malerei, Holzschnitt, Kupferstich, Handzeichnung – vor 1503 und danach realisiert hat⁸. An dieser Stelle ist aber wichtig zu betonen, dass diese Illustrationen – ihrer Rezeption in der zeitgenössischen Malerei nach zu schließen – rasch eine wichtige Rolle bei der Verbreitung der Dürerschen Kompositionen und Figurentypen übernommen haben. Eine der aufschlussreichsten Gruppen von Kopien und Anlehnungen an diese Illustrationen, die dies beweisen, befindet sich eben in Lichtenthal. Die Bedeutung dieser Gruppe liegt nämlich auch in der frühen Datierung einiger Bilder. Dies zeigt, dass die genannten Illustrationen sogar die erste Gelegenheit boten, in Kontakt mit der Kunst des großen Nürnbergers und seiner Mitarbeiter zu kommen.

Stilistische Vielfalt und chronologische Differenzen bei einzelnen Werken dieser Gruppe lassen auf mehrere Meister schließen, zugleich aber rechtfertigen sie die auch andernorts zutreffende Annahme, die Anwendung der graphischen Vorlagen, die sie verbindet, vor allem bei mittelmäßigen Lokalkünstlern, sei von den Auftraggebern gefördert worden. In diesem Fall kommen wohl Lichtenthaler Äbtissinnen mit einem weiten Horizont in Betracht, wie Maria von Baden, die dem Stift in den Jahren von 1496 bis 1519 vorstand. Die an dieser Stelle zu untersuchenden Werke sind das Hauptaltarretabel in der Fürstencapelle, das Tafelgemälde mit Maria und elf Heiligen im Konventgebäude sowie mehrere kleinere Bilder in der Museumssammlung: Tafelbilder auf Leinwand, die wahrscheinlich von einem mittelgroßen Flügelaltar stammen, ein kleiner Flügelaltar und ein bemaltes Täfelchen, dieses offensichtlich bestimmt für die private Andacht.

⁸ Siehe u. a. eingehend Fedja ANZELEWSKY, *Motiv und Exemplum im frühen Holzschnittwerk Dürers* (Inaug. Diss. Freie Universität Berlin, Maschinenschrift), Berlin 1954, S. 80 ff., und Klaus H. JÜRGENS, *Zu einigen Holzschnitten im „Salus animae“ von 1503*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1969, S. 67–74. Die Marienverkündigung der *Salus* z. B. setzt unmittelbar die Kompositionen der späteren Dürerschen Holzschnitte dieses Themas wie diejenigen in der *Kleinen Passion* von ca. 1510 (die Buchausgabe 1511) voraus; vgl. Erich SCHNEIDER, *Die Verkündigung*, in: *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Band II. Holzschnitte und Holzschnittfolgen*, hg. von Rainer SCHOCH / Matthias MENDE / Anna SCHERBAUM, München/Berlin/London/New York 2002, S. 291 f., Kat.-Nr. 189.

Der Größe und der allgemein akzeptierten Datierung nach steht das Hauptaltarretabel in der Annenkapelle an der Südseite der Klosterkirche an erster Stelle. Das Retabel ist der hl. Anna, Mariens Mutter, im erweiterten ikonographischen Kontext der Heiligen Sippe gewidmet. Im Schrein dieses mittelgroßen Flügelaltars befinden sich geschnitzte Sitzfiguren der Anna und der Maria mit dem Kind, von Joachim und Joseph als stehenden Figuren flankiert. Das Thema der Heiligen Sippe wird fortgesetzt an den Feiertagsseiten der bemalten Drehflügel. Die Figuren sind stehend unter geschnitztem Laubwerk vor einem goldenen, brokatgemusterten Behang dargestellt, der Boden ist glatt, ohne jeglichen Schmuck. Die Heiligen sind mit großen runden goldenen Nimben versehen, auf denen ihre Namen im Relief zu lesen sind⁹. Auf dem linken Flügel findet sich so Maria Salome, die aus einem Buch liest, das von ihrem auf ihrer linken Seite stehenden Gemahl Zebedäus gestützt wird. Zu ihren Füßen sitzen oder hocken ihre Kinder Jakobus d. Ä. und Johannes Evangelist, ebenso ins Studium versenkt (Abb. 1). In gleicher Anordnung sind auf dem rechten Flügel Maria Kleophas und ihr Ehemann Alphäus nebeneinander dargestellt, unter ihnen ihre vier Kinder Josephus Justus, Barnabas genannt, Simon Zelotes, Judas Thaddäus und Jakobus d. J. in unterschiedlichen Stellungen (Abb. 2). Auf den Werktagsseiten der Drehflügel begegnen uns vier Heilige mit gleichen Nimben wie an den Feiertagsseiten: links der hl. Michael in Rüstung, auf einem Teufel stehend und ein Schwert über seinem Kopf schwingend, sowie der hl. Andreas mit aufgeschlagenem Buch und Marterkreuz (Abb. 3), rechts die Kirchenväter Augustinus und Ambrosius (Abb. 4). Laut einer Angabe aus dem Jahre 1312 waren die hll. Michael, Andreas und Ambrosius die Schutzheiligen der Kapelle vor ihrer Umbenennung am Ende des 15. Jahrhunderts¹⁰, was bedeutet, dass das Retabel eben für diesen Ort bestimmt war. Zu seinen ursprünglichen Bestandteilen gehört noch die bemalte Predella mit einer Halbfigur des Schmerzensmanns zwischen zwei Engeln mit den Leidenswerkzeugen. Anhand von älteren Dokumenten, insbesondere Aquarellskizzen und Lithographien von Johannes Stanislaus Schaffroth aus dem Jahre 1821¹¹, also noch vor der großen Renovierung der Kapelle 1830, lässt sich feststellen, dass das Retabel einige Zeit ein einfaches Gesprenge mit dem auferstandenen Christus zwischen Maria und Johannes Evangelist besaß und dass die Mensa ursprünglich nur ein einfaches griechisches Kreuz schmückte – die heutige Tafel mit vier gemalten Heiligen in Halbfigur wurde erst 1915 zugefügt, stilistisch gehört sie aber einer früheren Zeit-epoche an¹².

9 Zu diesen Inschriften siehe Ilas BARTUSCH, *Die Inschriften der Stadt Baden-Baden und des Landkreises Rastatt (Die Deutschen Inschriften, 78)*, Wiesbaden 2009, S. 164–165, Kat-Nr. 153.

10 *Faszination eines Klosters* (wie Anm. 1) S. 79.

11 Ebd. S. 405–406.

12 *Die Kunstdenkmäler der Stadt Baden-Baden (Die Kunstdenkmäler Badens; 11)*, hg. von Emil LACROIX u. a., Karlsruhe 1942, S. 462; die Tafel soll um 1500 entstanden sein.



(1)



(2)



(3)



(4)

Auf dem Retabel selbst konnte keine Inschrift mit Signatur oder Jahreszahl aufgefunden werden¹³. Die allgemein anerkannte Datierung in das Jahr 1503 basiert auf der Tatsache, dass laut Quellen die Äbtissin Maria von Baden in diesem Jahr die ganze Kapelle renovieren ließ, wobei auch das alte Retabel durch ein neues ersetzt wurde¹⁴. Dabei wird jedoch meist eine andere, in der Fachliteratur zugängliche Behauptung übersehen. 1902 hat nämlich eine Gruppe von Kunsthistorikern einen Bericht über die Lichtenthaler Bilder aus dem 15. und 16. Jahrhundert veröffentlicht, der auf Wunsch des damaligen Großherzogs Friedrich I. zu Ehren seines 50. Regierungsjubiläums erstellt wurde¹⁵. Daniel Burckhardt, Georg Dehio, Max Friedländer, Heinrich von Geymüller, Konrad Lange, Adolf von Oechelhäuser, Franz Rieffel, Josef Th. Schall, Wilhelm Schmidt, Gabriel von Térey, Henry Thode und Heinrich Weizsäcker haben das Retabel in die Nachfolge Hans Baldungs eingeordnet und Zweifel über eine so frühe Entstehung geäußert. Eine genaue Datierung schlugen sie nicht vor, aus ihren Ausführungen geht aber hervor, dass das Werk mindestens ans Ende des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts gerückt werden sollte.

13 Zuletzt eingehend erforscht und analysiert von BARTUSCH (wie Anm. 9) S. 164–165, Kat.-Nr. 153.

14 Diese Angabe aus der Anniversarienordnung des Klosters wurde zuerst veröffentlicht und in diesem Sinne interpretiert von Franz Joseph HERR, *Das Kloster Lichtenthal, dessen Kirche und Kapelle*, Karlsruhe, 1833, S. 24; auf ihn beriefen sich alle ihm folgenden Autoren, angefangen mit Benedikt Bauer, der die erste ausführliche, fachlich fundierte Monographie zu dieser Zisterze verfasste: Benedikt BAUER, *Das Frauenkloster Lichtenthal: Geschichte, Kirchen und Altertümer*, Baden-Baden 1896, S. 280, 287; zuletzt BARTUSCH (wie Anm. 9) S. 164–165, Kat.-Nr. 153. Den Anstoß für die damalige Erneuerung der Kapelle gab der Erwerb der Reliquien von den Zehntausend Märtyrern im Jahre 1502. Bei dieser Gelegenheit sollen der Chor und das Gewölbe der Kapelle bemalt worden sein; Karin STÖBER, *Denkmalpflege zwischen künstlerischem Anspruch und Baupraxis. Über den Umgang mit Klosteranlagen nach der Säkularisation in Baden und Württemberg* (Veröffentlichungen der Kommission für Geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg. Reihe B, Forschungen; 152), Stuttgart 2003, S. 120–121.

15 Daniel BURCKHARDT u. a., *Gemälde des XV. und XVI. Jahrhunderts im Kloster Lichtenthal*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft XXV/6* (1902) S. 477–480.

(1) Die hl. Maria Salome mit Gemahl Zebedäus und ihren Kindern auf der Feiertagsseite des linken Flügels, Hauptaltarretabel in der Annenkapelle von Kloster Lichtenthal; Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München.

(2) Maria Kleophas mit Gemahl Alphäus und ihren Kindern auf der Feiertagsseite des rechten Flügels, Hauptaltarretabel in der Annenkapelle von Kloster Lichtenthal; Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München.

(3) Die hll. Michael und Andreas auf der Werktagsseite des linken Flügels, Hauptaltarretabel in der Annenkapelle von Kloster Lichtenthal; Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München.

(4) Die hll. Augustinus und Ambrosius auf der Werktagsseite des rechten Flügels, Hauptaltarretabel in der Annenkapelle von Kloster Lichtenthal; Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München.



(5)



(6)



(7)



(8)

In der Fachliteratur ist auch die Tatsache unerkannt geblieben, dass der Großteil des Retabels nach graphischen Vorlagen geschaffen worden ist. Nach den allgemein bekannten Blättern Albrecht Dürers entstanden der Schmerzensmann auf der Predella – dieser nach dem Kupferstich von ca. 1500 (Nr. 26)¹⁶, nur in Halbfigur – und der hl. Augustin an der Außenseite des rechten Flügels, der genau dem hl. Nikolaus aus dem Holzschnitt mit drei heiligen Bischöfen von ca. 1505 (Nr. 141) folgt. All die übrigen Vorlagen stammen aus den beiden oben erwähnten Dürerschen Holzschnittserien. Die hl. Maria Salome ist eine leicht umgearbeitete Version der hl. Helena aus der *Salus animae* von 1503 (A 37.50) als Spiegelbild (Abb. 1, 5). Gänzlich beibehalten ist das Motiv des Mantels, der sich unter ihrem Ellbogen fältelt, geändert sind jedoch die Haltung ihrer Arme und die Kopfbedeckung. Den entsprechenden Illustrationen aus dieser Serie entnommen sind auch die hll. Michael und Andreas an der Außenseite des linken Flügels (A 37.39, A 37.14) (Abb. 3, 6, 7) und der nach dem hl. Nikolaus (A 37.40) gestaltete hl. Ambrosius (Abb. 4, 8). In der Serie im breiteren Format, die vielleicht erst nach 1510 hergestellt wurde, war offensichtlich die Illustration mit dem Corpus Christi (A 38.41) besonders brauchbar, denn sie diente für die beiden Ehemänner der heiligen Frauen als Vorbild: der rechte Würdenträger für Alphäus, der linke für Zebedäus seitenverkehrt; geändert wurden in beiden Fällen nur ihre Kopfbedeckungen (Abb. 1, 2, 9). Ein Vergleich des knienden Jakobus d. Ä. als Knabe an der Festtagsseite des linken Flügels mit dem hl. Franziskus von Assisi aus dieser Serie (A 38.42) verrät, dass der Maler auch diese Illustration herangezogen hat, nur dass er dabei wegen des Altersunterschiedes die Figur, in Spiegelbild, stärker umarbeiten musste (Abb. 1, 10). So ist zu vermuten, dass auch die übrigen Teile des Retabels, für die keine Entsprechungen in den behandelten Serien vorliegen, ebenso nach anderen, noch festzustellenden graphischen Quellen gestaltet worden sind.

Die angegebenen Datierungen der einzelnen graphischen Vorlagen sprechen also für eine spätere Entstehungszeit des Retabels. Die stilistische Ausprägung des mittelmäßigen Malers, der offensichtlich ganz von graphischen Vorlagen abhängig war, versetzt die Entstehung des Retabels sogar in das zweite oder dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, in die Zeit, als der allgemein verbreitete

16 Die Nummerierung einzelner graphischer Blätter Albrecht Dürers folgt dem jüngsten vollständigen Werk zu dessen graphischem Œuvre: Albrecht Dürer: Das druckgraphische Werk. 3 Bände, hg. von Rainer SCHOCH / Matthias MENDE / Anna SCHERBAUM, München/Berlin/London/New York 2001–2004. Den entsprechenden Katalogeintragungen in diesen Bänden werden hier auch die jeweiligen Grundinformationen zu einzelnen Blättern entnommen.

(5) Die hl. Helena aus der *Salus animae*-Serie; DODGSON, Holzschnitte (wie Anm. 2).

(6) Der hl. Michael aus der *Salus animae*-Serie; DODGSON, Holzschnitte (wie Anm. 2).

(7) Der hl. Andreas aus der *Salus animae*-Serie; DODGSON, Holzschnitte (wie Anm. 2).

(8) Der hl. Nikolaus aus der *Salus animae*-Serie; DODGSON, Holzschnitte (wie Anm. 2).



(9)



(10)

(9) Corpus Christi aus der Serie im breiteren Format; DODGSON, Holzschnitte (wie Anm. 2).

(10) Der hl. Franziskus aus der Serie im breiteren Format; DODGSON, Holzschnitte (wie Anm. 2).

Draperiestil Albrecht Dürers bereits in charakteristische schematische, an Knickstellen röhrenartig gebildete und hart gebrochene Falten zu verfallen begann. Diese Faltenverhärtung kann aber ebenso auf die Tatsache zurückgeführt werden, dass der Dürersche Stil sich, insbesondere unter weniger fähigen und folglich weniger vermögenden Malern, bald durch Dürers Epigonen verbreitete. Eine wichtige Rolle spielte dabei Hans Schäufelein¹⁷, bei dem bereits ähnliche Stilphänomene zu beobachten sind. Zum Teil ist dies aber auch eine Folge der während des ganzen Mittelalters bekannten Methode der Nachzeichnung, wodurch die Meister mit vergleichsweise geringem Aufwand ihren Vorrat an Vorlagen anreichern konnten. Dies geschah ohne Zweifel auch im Falle der schwerer zugänglichen graphischen Blätter Albrecht Dürers. Bei mehrfach nachgezeichneten Kompositionen sind mit jeder Nachzeichnung immer mehr

17 Kurt LÖCHER, Dürer-Ersatz: Hans Schäufeleins Holzschnitte des Speculum passionis und ihre Wirkung auf die Künstler, in: Spiegelungen, hg. von Werner KNOPF, Mainz 1986, S. 61–90; siehe dazu auch Bemerkungen von Janez Höfler, in: Janez HÖFLER, Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten (1500–1530), Klagenfurt 1998, S. 27–28, und DERS., „Kunstgeschichte als Faltengeschichte“: Die Kissenstudien Albrecht Dürers und anderes mehr, in: Festschrift für Götz Pochat zum 65. Geburtstag, hg. von Johann Konrad EBERLEIN, Wien/Berlin/Münster 2007, S. 145–160, hier S. 156–157.

Originaldetails verloren gegangen. Die meisten mittelmäßigen Meister haben ihre Vorlagensammlungen während ihrer Ausbildung und auf ihren Gesellenreisen erworben, also zu einer Zeit, die ihre Stilentwicklung prinzipiell entschieden beeinflusste. Den bei einer solchen Praxis ausgebildeten Malern fiel es dann schwer, im Kontakt mit originalen Meisterwerken über ihre gewöhnliche Arbeitsweise hinaus zu kommen.

Wie im Folgenden zu zeigen ist, haben ähnlich komplizierte Umstände auch die Entstehung der Tafel mit Maria mit Kind und elf Heiligen mitbestimmt, die heute im barocken Stiftskollegium verwahrt wird, sich jedoch ursprünglich ebenso in der Fürstenkapelle befand (Abb. 11)¹⁸. Die Figuren, in einer geraden Reihe aufgestellt, stehen auf einem durch Vögel und Hasen bevölkerten Rasen, im Hintergrund eine Gebirgslandschaft. Sie sind ebenso wie diejenigen am Altar der Heiligen Sippe durch Attribute und goldene Nimben mit ihren Namen gekennzeichnet. Am Anfang der Reihe links steht der hl. Onophrius, als Einsiedler am ganzen Körper behaart und nur mit einem Blätterkranz um die Lenden bedeckt. Es folgen die hl. Ursula mit Pfeil, der hl. Christophorus mit Wanderstab und dem Christusknaben auf den Schultern, die hl. Marta mit Eimerchen, Johannes der Evangelist, der den Giftkelch segnet, die hl. Katharina, die ihre Hand dem Christkind im Arm der daneben stehenden Maria reicht, die hl. Apollonia mit Zange, Johannes der Täufer mit dem Gotteslamm, Maria Magdalena mit Salbentopf, der hl. Georg in Rüstung und eine Fahnenlanze haltend, schließlich, ganz rechts, die hl. Agnes mit ihrem Lamm. Schon die Anzahl der Heiligen und ihre Auswahl entsprechen nicht der geläufigen Bezeichnung der Tafel als die Vierzehn Nothelfer, die von einigen Autoren verwendet wird¹⁹.

Ebenso wie beim Annenaltar gehen die meisten Figuren auf Nürnberger Illustrationen zurück. Aus der *Salus animae* förmlich übernommen sind Johannes Evangelist (A 37.16) und Johannes der Täufer (A 37.35, seitenverkehrt) (Abb.

18 BARTUSCH (wie Anm. 9) S. 166–167, Kat.-Nr. 154. Im Katalog der großen Landesausstellung von 2001–2002: Spätmittelalter am Oberrhein. Maler und Werkstätten, 1450–1525, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 29.9.2001 – 3.2.2002, Stuttgart 2001, S. 416–417, Kat.-Nr. 246 (Marcus DEKIERT) wird der genaue Aufbewahrungsort der Tafel nicht angegeben, im Katalog der Lichtenthaler Ausstellung von 1995 (wie Anm. 1) S. 262–263, Kat.-Nr. 96 (Anna EICHLER) steht jedoch nur, dass die Tafel im 19. und 20. Jahrhundert als Antependium des Seitenaltars des Johannes des Täufers diente. Diese Angabe stammt wohl aus: Die Kunstdenkmäler der Stadt Baden-Baden (wie Anm. 12) S. 472, Kat.-Nr. 10, Abb. 381, S. 476, sie wird aber auch durch die Beschreibung der Kapelle von Benedikt Bauer bestätigt; BAUER (wie Anm. 14) S. 293. Andere Autoren behaupten hingegen, die Tafel sei als Antependium des Seitenaltars der hl. Ursula verwendet worden, wie z. B. Franz RIEFFEL, Die Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz in Baden-Baden 1902, in: Zeitschrift für bildende Kunst NF 14 (1903) S. 63–69, hier S. 65; siehe auch Christof METZGER, Hans Schäußelein als Maler, Berlin 2002, S. 510 f.; das Gemälde soll sich in der Klosterkirche befinden.

19 Z. B. Jan LAUTS, Katalog alter Meister bis 1800. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1966, S. 214; so zuletzt auch METZGER (wie Anm. 18) S. 510–511.



(11)



(12)



(13)



(14)



(15)

(15) Die hl. Maria Magdalena aus der *Salus animae*-Serie; DODGSON, Holzschritte (wie Anm. 2).



(16)

(16) Die hl. Dorothea aus der Serie im breiteren Format; DODGSON, Holzschritte (wie Anm. 2).

11, 12, 13). Die hl. Apollonia wiederholt die hl. Ursula (A 37.55), geändert wurde nur ihr Attribut (Abb. 11, 14), eigenartig ist hingegen die Umarbeitung der hl. Maria Magdalena (A 37.53) in den hl. Onophrius (Abb. 15, 11). Lediglich die hl. Dorothea ist nach der Serie im breiteren Format (A 38.43) gestaltet, allerdings ohne den Himmelsknaben (Abb. 11, 16). Bei den übrigen Figuren fällt die Feststellung der Vorlagen nicht so leicht. Der hl. Agnes diente mindestens zum Teil wahrscheinlich die hl. Margarethe aus der *Salus animae* (A 37.52) zum Vorbild (Abb. 11, 17); der erwähnten Illustration aus dieser Serie mit der hl. Ursula (A 37.55) dürfte, wohl viel freier, auch die Figur der hl. Ka-

(11) Tafelbild mit Maria und elf Heiligen (Ausschnitt), Kloster Lichtenthal, Konventsgebäude, Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München.

(12) Der hl. Johannes Evangelist aus der *Salus animae*-Serie; DODGSON, Holzschritte (wie Anm. 2).

(13) Der hl. Johannes der Täufer aus der *Salus animae*-Serie; DODGSON, Holzschritte (wie Anm. 2).

(14) Die hl. Ursula aus der *Salus animae*-Serie; DODGSON, Holzschritte (wie Anm. 2).

tharina nachgebildet worden sein (Abb. 11, 14). Keine der Nürnberger Illustrationen stellt aber eine stehende Figur in Rüstung dar. Bei dem hl. Georg könnte sich der Maler der Lichtenthaler Tafel mit dem Holzschnitt dieses Inhalts von Lucas Cranach d. Ä. von 1506²⁰ beholfen haben. Zwischen der Tafel und dem Holzschnitt bestehen zwar genug Differenzen, so dass hier etwas Vorsicht geboten ist. Dennoch ähneln die beiden einander in der Haltung, insbesondere bei der Hand am Griff des Schwerts. Die andere Möglichkeit wäre der Holzschnitt Albrecht Dürers mit den österreichischen Schutzheiligen von 1515 (Nr. 237) – der Vergleich zieht um so mehr an wegen der Aufstellung der Figuren in einer geraden Reihe, nur, für einen glaubwürdigen Schluss mangelt es an ausreichend vielen Gemeinsamkeiten. Nach Cranachschen Vorbildern könnten auch die hl. Maria Magdalena und hl. Ursula entstanden sein, zumal ein Frauenkleid mit eng anliegendem Oberteil und breitem Rock bei Cranach häufig vorkommt. So dargestellt ist etwa die Salome im Holzschnitt der Enthauptung Johannes des Täufers, ebenso aus der Mitte des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts bzw. um 1508²¹.

Angesichts der allgemein anerkannten Datierung der Tafel ins zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts scheinen die aufgezählten Vorlagen passend zu sein²². Die Mehrzahl der Fachleute ist bei der Datierung nämlich nur vom Stilbefund ausgegangen, denn in den Quellen ist bisher keine für diese Tafel relevante Notiz aufgefunden worden und bis vor kurzem auch keine Inschrift auf der Tafel selbst. Die Forscher versuchten, das Werk mehr oder weniger direkt mit mehr oder weniger konkreten Künstler- bzw. Meisternamen zu verbinden, allen gemeinsam war aber die Überzeugung von einer starken Abhängigkeit von Dürer und seinem Kreis. So wies Gábor von Térey in der Rezension einer Publikation von Paul Heitz als erster die Tafel kurz einem anonymen Regensburger Illuminator zu, der in der Werkstatt Hans Baldungs ausgebildet gewesen sein soll und dessen Hand auch andernorts aufzuspüren sei²³. Danach wurden für

20 The Illustrated Bartsch. Volume 11. Sixteenth Century German Artists. Hans Burgkmair the Elder, Hans Schäufelein, Lucas Cranach the Elder, hg. von Tilman FALK, New York 1980, S. 385, Kat.-Nr. 67; Max GEISBERG, The German Single-Leaf Woodcut 1500–1550, Volume 1, hg. von Walter L. STRAUSS, New York 1974, Kat.-Nr. 20.

21 The Illustrated Bartsch (wie Anm. 20) Kat.-Nr. 61; GEISBERG (wie Anm. 20), Vol. 22, Kat.-Nr. 24.

22 Die Datierung der Tafel ist im Laufe der gesamten Forschungsgeschichte mehr oder weniger einheitlich geblieben, nämlich im Rahmen des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts. Die oben erwähnte Kunsthistorikerkommission von 1902 (wie Anm. 15) S. 479, machte nur auf die eventuelle Herkunft des Malers aus Nördlingen aufmerksam. Ein Jahr danach setzte RIEFFEL die Tafel in den Jahren 1515–1520 an (wie Anm. 18) S. 65, einige andere entschieden sich aber auch für eine etwas frühere Zeit um 1510, Die Kunstdenkmäler der Stadt Baden-Baden (wie Anm. 12) S. 472, Kat.-Nr. 10. Die heute durchgesetzte Datierung der Tafel um 1515 oder später beruht vor allem auf deren Zuschreibung an den Meister IS mit der Schaufel, der um 1515–1530 gewirkt haben soll.

diese Tafel noch fast alle namentlich bekannten oder unbekanntenen Maler aus Dürers Nähe in Anspruch genommen: Hans Süß von Kulmbach, Wolf Traut, Hans Leu d.J., Hans Schäufelein, der Meister IS mit der Schaufel, der Meister von Messkirch, Sebastian Dayg usw. Einige dieser Namen verbinden die Lichthenthaler Tafel mit der Urhebererschaft der vier abgespaltenen Tafeln von einem Altarflügelpaar mit der Auffindung des wahren Kreuzes und der Marter der Zehntausend an den Feiertags- sowie zwei Heiligenpaaren an den Werktagsseiten in der Staatlichen Kunsthalle zu Karlsruhe²⁴. Die meiste Zustimmung unter den bis dato vorgeschlagenen Künstlern fand heute der nur nach seinem Monogramm überlieferte Meister IS mit der Schaufel, allem Anschein nach einer der engsten Mitarbeiter des Hans Schäufelein in Nördlingen²⁵. Insbesondere eine Gegenüberstellung der Landschaftshintergründe der erwähnten Karlsruher Flügelbilder mit jenem der Lichthenthaler Tafel stellt die Identität beider Maler außer Zweifel, verwandt sind sie aber auch in der Abhängigkeit von graphischen Vorlagen Albrecht Dürers bei der Wiedergabe der Figuren²⁶.

Erst vor kurzem hat Ilas Bartusch eine Inschrift auf der Tafel entdeckt, und zwar „MDIII“ auf dem Salbentopf, der von Maria Magdalena gehalten wird²⁷. Gegen Bartuschs Deutung der Inschrift als Jahreszahl und demnach als Hinweis auf die Entstehungszeit der Tafel ist prinzipiell nichts einzuwenden, sie wirft jedoch viele akute Fragen auf. Angesichts der erwähnten Vergleiche und der

23 Gábor TÉREY, Rezension von P. Heitz, *Der Initialschmuck in den elsässischen Drucken des XV. und XVI. Jahrhunderts*. Erste Reihe: Die Zierinitialien in den Drucken des Thomas Anshelm, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft XVII* (1894) S. 225–227.

24 Zuerst erwähnt, jedoch ohne Begründung, im Jahre 1908 von Max J. FRIEDLÄNDER, Rezension von Christian Rauch, *Die Trauts* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 79), in: *Repertorium für Kunstwissenschaft XXXI* (1908) S. 577–579, hier S. 579. Zur Tafel und ihrer Forschungsgeschichte siehe vor allem Jan LAUTS (wie Anm. 19) S. 214; Marcus DEKIERT, in: *Spätmittelalter am Oberrhein* (wie Anm. 18) S. 413–416, Kat.-Nr. 245; METZGER (wie Anm. 18) S. 510, Kat.-Nr. U-4 (ohne Abbildung).

25 Zu diesem Ergebnis kam anhand von Vergleichen der graphischen Blätter dieses Monogrammistens mit einer Gruppe von anonymen Tafelbildern, darunter auch jenen zwei in Karlsruhe, zuerst Hellmuth WALLACH, *Die Stilentwicklung Hans Leonhard Schäufeleins*, München [1929], S. 181–182. Diese Zuschreibung ist heute prinzipiell allgemein angenommen: DEKIERT (wie Anm. 22); METZGER (wie Anm. 22). Was das malerische Werk des Meisters IS mit der Schaufel anbelangt, ist Kurt Löcher eher zurückhaltend; Kurt LÖCHER, *Meister IS mit der Schaufel: Die Vermittlerrolle eines Künstlers aus dem Dürer-Kreis*, in: *Kunst und Antiquitäten 12* (1990) S. 20–24, hier S. 21.

26 Die Marter ist nach dem Vorbild des oberen Teils des themengleichen Holzschnitts von ca. 1496 (Nr. 104) gestaltet; METZGER (wie Anm. 18) S. 510; der hl. Bischof Acharius von Noyon kopiert genau den hl. Erasmus in dem hier bereits zitierten Holzschnitt mit den drei heiligen Bischöfen von ca. 1505 (Nr. 141), der Kaiser Konstantin in der Darstellung der Auffindung des wahren Kreuzes wurde hingegen der Illustration des Corpus Christi in der Serie im breiteren Format (A 38.41) entnommen.

27 BARTUSCH (wie Anm. 9) S. 166–167, Kat.-Nr. 154.



(17)



(18)



(19)



(20)

bisherigen Forschungen scheint dieses Jahr allzu früh zu sein, auch wenn man sich die Anwendung der Illustrationen aus der *Salus animae* von 1503, die unter den hier herangezogenen Vorlagen einzig zuverlässig datiert sind, unter Umständen als möglich vorstellen kann. Die Interpretation der angegebenen Inschrift verlangt also nach Vorsicht oder führt sogar zum Zweifel an ihrer Echtheit, denn die Tafel ist, nach den zugänglichen Materialien zu schließen, mindestens seit 1942 technologisch nicht eingehend untersucht worden²⁸.

Sollte die Jahreszahl 1503 echt sein und die Entstehungszeit der Tafel markieren, müssen wir die Forschungen über Schäufolein und dessen Nachfolge ganz neu angehen. In der Folge müssten wir auch die Karlsruher Tafeln in diese frühe Zeit zurückdatieren und die Urheberschaft des Meisters IS ausschließen, denn dessen Tätigkeit lässt sich erst von 1515 an verfolgen, nachdem Schäufolein seine Werkstatt in Nördlingen gegründet hatte. Die starke stilistische Beziehung zu Schäufolein, der in dieser frühen Zeit wohl keine Schüler unterhielt, würde uns schließlich zwingen, die Tafel ihm selbst zuzuweisen. Auch Schäufolein bediente sich häufig der Illustrationen sowohl aus der *Salus animae* als auch der anderen Andachtsserie. Nur als *pars pro toto* sei die Figur des Apostels angegeben, der sich in der Himmelfahrt Mariens im Epitaph für Anna und Jörg Priegel aus den Jahren 1519/1520 im Stadtmuseum zu Nördlingen²⁹ zum Betrachter wendet, denn sein Kopftypus und die Gestaltung des Mantels sind genau dem hl. Petrus (A 37.13) nachgebildet. Allein, von Schäufoleins Stil, bevor er sich der Werkstatt Albrecht Dürers im Jahre 1503 anschloss, ist nichts bekannt. So wäre es pure Spekulation, die beiden fragwürdigen Arbeiten Schäufolein zuzuschreiben.

28 Das Gemälde soll kurz vor 1942 restauriert worden sein, aus der guten Aufnahme vor der Restaurierung in der Badener Kunsttopographie von 1942 (vgl. oben, Anm. 19) ist jedoch ersichtlich, dass die Inschrift vor der Restaurierung schlechter erkennbar war als nach der Restaurierung. Bei der genauen Transkription der Namen in den Nimbren wäre es merkwürdig gewesen, hätten die Autoren der Topographie dieses wichtige Detail übersehen. Die Jahreszahl, wie von Bartusch angegeben, ist in den guten neuen Aufnahmen sonst gut lesbar; siehe z. B. Spätmittelalter am Oberrhein (wie Anm. 18) Abb. 246. Eine gültige Antwort auf diese Frage können nur die Dokumentation über die Restaurierung, wenn vorhanden, und die naturwissenschaftliche Untersuchung der Tafel selbst geben.

29 METZGER (wie Anm. 18) S. 445–449, Kat.-Nr. 60, Abb. 147.

(17) Die hl. Margarethe aus der *Salus animae*-Serie; DODGSON, Holzschnitte (wie Anm. 2).

(18) Die hll. Benedikt und Bernhard, Ölbilder auf Leinen, Kloster Lichtenthal, Stiftsammlung; Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München.

(19) Die hll. Katharina und Margaretha, Ölbilder auf Leinen, Kloster Lichtenthal, Stiftsammlung; Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München.

(20) Der hl. Leonhard aus der *Salus animae*-Serie; DODGSON, Holzschnitte (wie Anm. 2).



(21)



(22)



(23)



(24)

In der kleinen, jedoch reichen Sammlung des Klosters Lichtenthal werden noch einige den Maßen nach kleinere und weniger anspruchsvolle Gemälde aufbewahrt, die den selben Vorlagen folgen. Unter ihnen befinden sich mehrere Ölbilder auf Leinen mit jeweils einem Heiligenpaar, die vielleicht von einem mittelgroßen Flügelaltar herrühren, das Werk eines unbekanntes mittelmäßigen süddeutschen Malers vom Anfang des 16. Jahrhunderts oder, wie Anna Eichler vorschlug, eher aus der Mitte der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts³⁰. Dargestellt sind der hl. Benedikt und der hl. Bernhard (Abb. 18), die hl. Ursula und die hl. Apollonia, die hl. Katharina und die hl. Margaretha (Abb. 19) sowie die hl. Agnes und die hl. Agatha. Den Illustrationen aus der *Salus animae* nachgebildet sind vier Figuren: Der hl. Benedikt kopiert den hl. Leonhard (A 37.37) spiegelbildlich (Abb. 18, 20), vertauscht sind freilich die Attribute, und die Draperie wird so wie bei allen anderen Kopien in dieser Reihe stark vereinfacht. Der hl. Bernhard folgt dem hl. Nikolaus (A 37.40) (Abb. 18, 8), die hl. Katharina ist eine spiegelbildlich überarbeitete Maria mit Strahlenglorie auf der Mondsichel (A 37.11) und die hl. Margaretha hält zum Unterschied mit derjenigen der Illustration (A 37.52) ihr Stabkreuz schräg vor ihrem Körper (Abb. 19, 21, 17).

Einen Bestandteil eines Flügelaltärchens für private Andachten dürfte einmal auch die kleine Tafel mit der hl. Anna Selbdritt gebildet haben³¹, die mit Ausnahme des Hintergrunds die entsprechende Illustration in der *Salus animae* (A 37.46) ziemlich treu nachbildet (Abb. 22, 23). Nach Eichler soll sie gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstanden sein, stilistisch steht sie aber den schwäbischen Arbeiten aus dem ersten Drittel dieses Jahrhunderts nahe³².

30 Die Kunstdenkmäler der Stadt Baden-Baden (wie Anm. 18) S. 472, Kat.-Nr. 11–14; eine genauere Datierung trug nur EICHLER, *Faszination eines Klosters* (wie Anm. 1) S. 246, Kat.-Nr. 74, bei.

31 DIES., *Faszination eines Klosters* (wie Anm. 1) S. 315–316, Kat.-Nr. 167.

32 Ans Ende des 16. Jahrhunderts datiert bereits in *Die Kunstdenkmäler der Stadt Baden-Baden* (wie Anm. 18) S. 473.

(21) Maria mit Strahlenglorie auf der Mondsichel aus der *Salus animae*-Serie; DODGSON, *Holzschnitte* (wie Anm. 2).

(22) Tafel mit der hl. Anna Selbdritt, Kloster Lichtenthal, Stiftssammlung; Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München.

(23) Die hl. Anna Selbdritt aus der *Salus animae*-Serie; DODGSON, *Holzschnitte* (wie Anm. 2).

(24) Der hl. Bernhard auf der Werktagsseite des linken Flügels des Flügelaltärchens, Kloster Lichtenthal, Stiftssammlung; Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München.

Die weiteren Materialien zu unserem Thema bringt auch ein komplett erhaltenes Flügelaltärchen (H. 63,5 cm) in derselben Stiftssammlung mit Schrein, einem Paar Drehflügel und Predella zum Vorschein. Die Pietà-Statuette im Schrein gehört ohne Zweifel nicht zu den ursprünglichen Bestandteilen des Altärchens³³. Auf den Flügeln sind im geschlossenen Zustand der hl. Bernhard von Clairvaux und der hl. Benedikt von Nursia zu sehen, auf der Predella noch einmal der hl. Bernhard, wie ihm die Muttergottes mit Kind erscheint. Während bereits aus dem Werktagzustand zu sehen ist, dass das Altärchen von einem Mitglied des Zisterzienserordens in Auftrag gegeben worden ist, da auch dieser Orden die Benediktregel übernommen hat³⁴, lassen die an den Flügelinnenseiten angebrachten weiblichen Heiligen die Auftraggeberin ganz konkret bestimmen. Laut Bezeichnungen in den Nimben dargestellt sind die hl. Rosula, eine Zisterzienserin, der ein Engel einen Gürtel bringt, auf dem linken Flügel und die hl. Euphrosine, die einen Kranken tröstet, auf dem rechten. Die Auswahl der hl. Rosula deutet einwandfrei auf die Äbtissin Rosula Roeder hin, welche die Lichtenthaler Zisterze zwischen 1519 und 1544 leitete.

Die stilistische Überholtheit des Altärchens veranlasste Brigitte Herrbach-Schmidt zu dem Schluss, es müsse am Anfang von deren Regierung, also um 1520 entstanden sein, möglicherweise aber sogar anlässlich des Eintritts ins Kloster 1490³⁵. Die Pflege der spätgotischen Formen bis tief ins dritte oder sogar vierte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts war in der deutschen Kunst weit verbreitet und kann an sich keine zuverlässige Basis für die Datierung sein, insbesondere bei einem so verhältnismäßig bescheidenen Werk wie diesem Altar. Die Figur des hl. Bernhard steht dem hl. Leonhard aus der *Salus animae* (A 37.37) nahe, ausgetauscht ist nur sein Attribut (Abb. 24, 20). Trotzdem scheint es, dass der Maler hier nicht direkt zu dieser Illustration gegriffen hat, sondern zu ihrer überarbeiteten Version. Die Serie *Salus animae* erfreute sich nämlich unter den Herstellern unterschiedlicher ähnlicher Serien einer großen Beliebtheit, vor allem unter denjenigen, die einen Abschnitt ihrer künstlerischen Karriere in der Werkstatt Albrecht Dürers verbracht hatten. Zu diesen zählt auch Erhard Schön, der in Nürnberg seine eigene Holzschnittserie für das Gebetbuch *Hortulus animae* verfertigte, dessen erste Ausgabe im Jahre 1517 erschienen ist³⁶. Für die Darstellung des hl. Bernhard (Bartsch 1301 007[an]) verwendete Schön nämlich

33 Faszination eines Klosters (wie Anm. 1) S. 305–306, Kat.-Nr. 153 (Brigitte HERRBACH-SCHMIDT); BARTUSCH (wie Anm. 9) S. 228–229, Kat.-Nr. 211.

34 Zur Verbindung der beiden Heiligen und der Bedeutung des hl. Benedikt für die Zisterzienser siehe Gabriel HAMMER, Bernhard von Clairvaux in der Buchmalerei. Darstellungen des Zisterzienserabtes in Handschriften von 1135–1630, Regensburg 2009, S. 255–257.

35 So HERRBACH-SCHMIDT, in: Faszination eines Klosters (wie Anm. 1) S. 306.

36 Zu dieser Serie siehe OLDENBOURG, Hortulus (wie Anm. 3) S. 117 ff., und Erhard Schön: book-illustrations, hg. von Rainer SCHOCH, komp. von Ursula MIELKE (Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts, L/1), Amsterdam 2001, S. 21–45, Kat.-Nr. 4.42.

denselben Dürerschen Leonhard in derselben Art und Weise wie der anonyme Maler in Lichtenthal: Er ließ die Kette weg und überarbeitete einige Details ein wenig, behielt aber die Haltung des Heiligen mit dem an seine Schulter angelehnten Abtsstab und dem über das aufgeschlagene Buch geneigten Kopf bei. Obwohl sich in diesem Fall die Anwendung der Vorlage Schöns nicht restlos beweisen lässt, ist sie gut möglich und würde die vorausgesetzte Entstehungszeit des Altärchens um 1520 bestätigen.

Die stilistischen und sonstigen Unterschiede in der hier behandelten Werkgruppe, die sich vom Anfang bis zum Ende des 16. Jahrhunderts erstreckt, erlauben es nicht, die Verwendung von gemeinsamen graphischen Vorlagen auf eventuelle Werkstattüberlieferung zurückzuführen. Die Untersuchungen haben erbracht, dass die einzelnen Werke nach Bedarf bei verschiedenen Meistern, die in nahe gelegenen Zentren tätig waren, in Auftrag gegeben worden sein dürften. Die erstaunliche Anzahl der gleichen benutzten Vorlagen kann deshalb kein Zufall gewesen sein. Der Wahrheit am nächsten kommt die Erklärung, diese Vorlagen seien bei den Lichtenthaler Ordensfrauen, speziell den Äbtissinnen, besonders beliebt gewesen. Vor allem in der Zeit Marias von Baden nahm das Interesse an Bildern zu, die stilistisch von Dürers malerischen und graphischen Errungenschaften geprägt waren. Am besten vertritt diese Strömung die Votivtafel mit der Anna Selbdritt des Hans Baldung, die unter den Familienmitgliedern des Badener Markgrafen auch Maria selbst zeigt³⁷. Vielleicht schaffte das Kloster eben zu dieser Zeit die behandelten zwei Serien an, die dann den beauftragten Künstlern als Vorbild vorgelegt wurden.

Die Untersuchungen zu der bedeutenden Lichtenthaler Stiftsbibliothek haben bisher keine Spur von eventuellen Buchausgaben aufgezeigt, in denen die behandelten Illustrationen veröffentlicht worden sind³⁸. Es ist ja höchst fraglich, ob die Ordensfrauen ein Exemplar der *Salus animae* erworben hätten, die für den Nürnberger Laienbrauch angelegt worden und deshalb kaum für die Andacht der Nonnen geeignet war. Dazu handelte es sich, zumindest nach den wenigen erhalten gebliebenen Exemplaren zu schließen, die auf Pergament gedruckt sind³⁹, um kostbare Drucke, die von den Eigentümern nicht so leicht aus

37 Faszination eines Klosters (wie Anm. 1) S. 297–298, Kat.-Nr. 144 (Dietmar LÜDKE).

38 Der Bibliotheksbestand, der wegen der Fahrlässigkeit der Stiftsleitung im 19. Jahrhundert z.T. verstreut wurde und verlorengegangen ist, dürfte zwischen 500 und 600 Handschriften und frühe Drucke umfasst haben; Gerhard KATTERMANN, Handschriften und Frühdrucke des Klosters Lichtenthal in Baden-Baden, in: Badische Heimat 24 (1937) S. 303–311; Felix HEINZER / Gerhard STAMM, Die Handschriften von Lichtenthal (Die Handschriften der Badischen Landesbibliothek in Karlsruhe, XI), Wiesbaden 1987, S. 22–35; Adolf LAUFS / Ernst Gottfried MAHRENHOLZ / Dieter MERTENS / Volker RÖDEL / Jan SCHRÖDER / Dietmar WILLOWEIT, Den Eigentümern an Kulturgütern aus badischen Hofbesitz (Veröffentlichungen der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg, Reihe B, 172. Bd.), Stuttgart 2008, S. 213 f.

39 Drei von den fünf erhaltenen Exemplaren sind auf diesem kostbaren Material gedruckt; SCHERBAUM (wie Anm. 3).

der Hand gegeben und unterschiedlichen Meistern zur Verfügung gestellt wurden. Viel eher kamen die Illustrationen in getrennten Blättern ins Kloster, die man leichter den Künstlern übermitteln konnte. Wäre die Jahreszahl 1503 in der Tafel mit Maria und elf Heiligen echt, so würde uns diese den Zeitpunkt liefern, wann die Beliebtheit dieser Vorlagen einsetzte, und vielleicht auch den Anstoß dafür. Jedenfalls aber zeigen die Lichtenthaler Beispiele, was für eine Rolle die Auftraggeber in der Förderung des neuen Stils bei künstlerisch weniger bewanderten lokalen Meistern spielten.