



Blickpunkt

EIN FRÜHES STEINRETABEL DER EHEMALIGEN STIFTSKIRCHE IN FRITZLAR NEUE UNTERSUCHUNGSBEFUNDE UND ALTE FRAGEN ZUM KONTEXT

Christiane Weber

Ungewöhnlich zahlreich und von bemerkenswerter Qualität sind die mittelalterlichen Ausstattungstücke aus der ehemaligen Fritzlarer Stiftskirche St. Peter. Zu ihnen gehört eine steinerne Bildtafel aus dem frühen 14. Jahrhundert, die zwischen 2018 und 2021 in der Restaurierungswerkstatt der Abteilung Bau- und Kunstdenkmalspflege untersucht und restauriert wurde. Die Maßnahmen brachten Malereien von großem künstlerischem Raffinement zum Vorschein, die trotz ihrer Verluste erstaunlich gut erhalten sind. Neue Untersuchungsbefunde und die wiedergewonnene Lesbarkeit geben Anlass, das Objekt erneut in den Blick zu nehmen.¹

Die zweiteilige Steintafel (95,5x168,5x20,5 cm) zeigt vier Hauptereignisse der Heilsgeschichte. Die Szenen *Verkündigung* und *Geburt Christi*, *Kreuzigung* und *Himmelfahrt Christi* spielen unter filigranen Arkadenbögen, die sich an Elementen gotischer Sakralarchitektur orientieren (**Abb. 1 und 2**). Flankiert werden sie von alttestamentarischen Propheten und Königen, die als Halbfiguren vor zinnenbewehrten Mauern in den Arkadenzwickeln erscheinen. Rahmen und Bildfläche des Retabels wurden aus zwei massiven Sandsteinblöcken herausgearbeitet. Die Rahmenleisten sind zinnoberrot gefasst und mit großen Rhomben und Ovalen geschmückt, die kostbar gefasste Edelsteine imitieren. Große Blüten und Wellenranken auf dunkelviolettem Grund zieren die Schrägen des Rahmens.

Als Charakteristikum stellen sich eine lang gestreckte, elegante Körperhaltung und die betonte Gestik der Figuren dar, deren Ausdruck wesentlich über die großen Hände vermittelt wird. Auffällig ist auch der springende Figurenmaßstab, der sich je nach Bedeutung des Dargestellten und abhängig vom Platzangebot verschiebt. Der Erzählstil ist knapp und auf notwendigste Elemente beschränkt, nur die ikonografisch besonders interessante Szene der *Geburt Christi* wurde reicher ausgestattet (**Abb. 1**). Motive wie die Erhöhung des Kindes, das in einer steinernen, einem Altarblock ähnelnden Krippe liegt, die dahinter auftauchenden Köpfe von Ochs und Esel, die im Vordergrund lagernde Gottesmutter sowie Josef am Bildrand gehen auf byzantinische Vorbilder zurück. Selbige waren zuvor auch von der Glasmalerei der Marburger Elisabethkirche (1245/50), der Mainzer Franziskanerkirche (1250/60) oder den Bibelfenstern des Kölner Doms (um 1260) aufgegriffen worden.² Ungewöhnlich und zunächst ohne Vergleich erscheint hingegen das Motiv der schlafenden Gottesmutter. In Burgund wird man fündig, denn das skulptierte Hochaltarretabel der Abtei Fontenay bietet eine echte Parallele. Doch auch ein Kölner Beispiel lässt sich finden. Die Geburtsdarstellung einer Initialminiatur im 1310 entstandenen Antiphonars aus Brühl stellt Maria ebenfalls schlafend dar.³ Ihr nackter Fuß ragt aus den Gewändern hervor, ein Motiv, von dem sich in der Fritzlarer Szene noch die nackten Zehen Mariens erhalten haben.

Abb. 1: Geburt Christi

Fritzlarer Retabel nach der Restaurierung, 2021
Foto: M. Schawe





Abb. 2:
Gesamtansicht

Fritzlärer Retabel nach
der Restaurierung, 2021
Foto: M. Schawe

Trotz dürftiger Faktenlage lassen sich folgende Eckdaten festhalten: Zu unbekannter Zeit war die Tafel aus dem Kirchenraum verbannt und erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts »weniger aufbewahrt als umherstehend« wiederentdeckt worden (von Drach, S. 31, Taf. 42). Erstmals im Inventarband von 1909 erwähnt und abgebildet, wurde sie wenig später im alten Fritzlärer Dommuseum ausgestellt. Die historischen Fotos belegen bereits die meisten der heute sichtbaren Substanzverluste. Eine Umsetzung der Bildtafel in die feuchteren Räume der Krypta führte vor 1951 zu massiver Schimmelbildung und zu weiterer Schädigung der Malerei. Den zunehmenden Schäden versuchte man 1956/57 durch das Aufbringen heißer Paraffinwaxe zu begegnen und präsentierte anschließend die Tafel im 1974 eröffneten Dommuseum im Kreuzgang.⁴ Neben kritischen Haftungsverlusten beeinträchtigte die zunehmende Verfärbung und schwindende Transparenz der aufgestrichenen Wachsschichten das Erscheinungsbild der Tafel in den letzten Jahrzehnten bis zur Unkenntlichkeit (Abb. 3). Diesem Umstand ist wohl auch die unangemessen spärliche Beforschung der interessanten Bildtafel geschuldet. In den 1930er-Jahren unternahm die Forschung erste kunsthistorische Einordnungen (Deckert et al.,

S. 110f.; Stange, S. 78f.; Keller, S. 48f., Heinrichs, S. 48f.). Zwischen 1981 und 2008 zogen verschiedene Autoren eher periphere Vergleiche zu Werken der Tafel-, Wand-, Buch- und Glasmalerei (Glatz, S. 86f.; Wilhelmy, S. 79–83; Gast, S. 86, 93). Im Bemühen um neue Ansatzpunkte sollen hier die Ergebnisse der restauratorischen Untersuchungen vorgestellt und offene Forschungsfragen aufgegriffen werden.

Abb. 3:
Himmelfahrt Christi

Fritzlärer Retabel,
vor (li.) und nach (re.)
der Restaurierung,
2018 und 2021
Foto: Ch. Weber, LfDH



NEUE BEFUNDE ZUM MATERIELLEN BESTAND

Die steinerne Rahmenbildplatte setzte sich einst aus zwei fast quadratischen Blöcken zusammen und ist heute um die Breite der nachträglich abgearbeiteten, rechten Rahmenleiste reduziert (**Abb. 2**). Der feinkörnige Buntsandstein stammt wohl aus einem nahe Fritzlar gelegenen Steinbruch und changiert, ähnlich der aus Züscher Sandstein errichteten Fritzlarer Domfassade, zwischen fahl beige und violett-rötlichen Tönen. Die weitgehend geglätteten, 20,5 cm tiefen Stand- und Seitenflächen ermöglichten ein enges Aneinanderrücken der Blöcke ohne Dübel oder Eisenbänder als Fugensicherung. Reste des originalen, mit groben Zuschlagstoffen versetzten Kalkmörtels auf der Unterseite und entlang der Mittelfuge, dort unter den Grundier- und Malschichten, lassen den Schluss zu, dass die Steintafel am Aufstellungsort zuerst montiert und anschließend *in situ* bemalt wurde.

Die unbekannte Malerwerkstatt hatte zunächst die Bildfläche mit einer unpigmentierten Bindemittelschicht isoliert, bevor eine ölgebundene Mennige-Grundierung folgte. Auffällig grobe Werkspuren und abgesandete Vertiefungen im Stein, die teilweise schon zur Entstehungszeit existiert hatten, nivellierte die Werkstatt mit mehreren Grundierungsaufträgen. Querschliffe zeigen drei bis fünf Aufträge mit jeweils leicht veränderter Pigmentzusammensetzung, wobei Mennige und wenig Bleiweiß als Trocknungsbeschleuniger fungierten. Vergleichbare Grundierungen lassen sich auf Holz- oder

Steintafeln dieser Zeit nicht finden; sie wurden aber gelegentlich an gefassten Steinskulpturen festgestellt. Hinweise auf Unterzeichnungen oder Vorritzungen der Motive konnten mikroskopisch nicht entdeckt werden.

Sehr viel dünner als die Grundierung sind die Malfarben aufgetragen. Um den starken Grundierungston zu dämpfen und die Farbwirkung sorgfältig vorzubereiten, erhielten manche Farbbereiche partielle Zwischenschichten. So sind die Inkarnate hell unterlegt, häufig sichtbar durch eine im Malprozess abweichende Ausführung der Finger. Der zinnoberrote Mantel des Johannes (*Kreuzigung*) besitzt eine ganzflächige, hell rosa Unterlegung, der rote Petrusmantel (*Himmelfahrt*) hingegen eine ockergelbe. Die Anlage der stoffreichen Gewänder geschah in einem farbkräftigen Lokaltönen, der mit Weißausmischungen und dunkelläsierenden Schatten in tiefe Falten gelegt wurde. Kunstvoll aufgetragene, feinste Konturlinien betonen die bewegt herabfallenden Säume.

Die feinen Gesichtszüge modellierte der Maler mit großer Kunstfertigkeit über einer ersten Farbanlage in kräftigem Inkarnatton, der an Nase und Augen, Hals und Haaransatz als Halbschattentönen stehen blieb. Pastose Weißhöhlungen sind flächig, Schatten hingegen und Konturen linear in Rotbraun eingetragen (**Abb. 4**).

Das Bindemittel der Malfarben variiert zwischen reinem Öl und fetter Tempera. Weiße Töne waren mit Mohnöl gebunden. Als Pigmente wurden Bleiweiß, gelber und roter



Abb. 4:
Verkündigung (Detail)
 Fritzlarer Retabel nach
 der Restaurierung, 2021
 Foto: Ch. Weber, LfDH



Abb. 5:
Rekonstruktion des
verlorenen blauen
Hintergrundes

Fritzlarer Retabel, 2021
Foto: Ch. Weber, LfDH

Ocker (Hämatit), Zinnober, Indigo, Kupfergrün und ein kohlenstoffhaltiges Schwarzpigment nachgewiesen, als Zuschlagstoffe Kreide und Albit. Auch gibt es Hinweise auf rote Farblacke (Mucha, 2020).

Von Beginn der Untersuchungen an stellte sich die Frage nach der verlorenen Gestaltung der Hintergrundflächen, die heute irrtümlicherweise im orangefarbenen Grundierungston erscheinen. Geringe Reste einer dünnen grauen Unterlegung, wie zur Entstehungszeit unter Azuritflächen üblich, weisen auf einst leuchtend blaue Hintergründe hin. Vereinzelt erhaltene Blaupigmente, augenscheinlich Kupferblau, bestätigen diese Vermutung (Abb. 5). Ein ebenfalls verlorener, optisch wichtiger Bestandteil der Malerei waren edle Blattmetalle, mit denen die Arkaden, die Nischen, die Krippe der *Geburtszene* und die Verzierung der Rahmenleisten ganzflächig belegt waren. Erhalten hat sich dort nur das ockerbraune, ölgebundene Anlegemittel mit winzigen Resten dünner Zwischgoldauflagen. Letztere waren einst mit opaken sowie rot- und grüntransparenten Farben weiter ausgearbeitet, sodass man sich die maltechnische Ausstattung und Ausdiffe-

renzung der Tafel überaus prächtig vorstellen hat. Die hellblauen Gewandpartien der *Kreuzigung* und der *Himmelfahrt* büßten ihre abschließenden Schattenlasuren bis auf minimale Reste ein, sodass die plastische Wirkung ihrer Faltenwürfe verloren ging. Dies gilt in geringerem Maße für die zinnoberroten Gewänder des rechten Blocks. Einen Eindruck der ehemals stoffreichen und sehr plastisch ausgearbeiteten Faltenwürfe liefern bis heute die relativ gut erhaltenen Gewänder der eleganten Marienfiguren.

OFFENE FORSCHUNGSFRAGEN

Während Alhard von Drach die Tafel »um 1300« datierte, plädierten die meisten der zuvor angeführten Autoren für eine Entstehung um 1320, stets in enger Anbindung des Retabels an das raumhohe Wandbild der Marienverherrlichung im Dom zu Fritzlar (von Drach, S. 31). Darauf wird unten genauer einzugehen sein. Widersprüchliche Thesen existieren zur ursprünglichen Funktion. Keller bezeichnete die Tafel als Antependium, doch Stanges Einordnung als Retabel setzte sich durch, der wir ebenfalls folgen (Keller, S. 56; Stange, S.78). Denn große Dübellöcher an den Oberseiten

der beiden Steinblöcke könnten zur Befestigung eines verlorenen, nur an einem Retabel denkbaren Aufsatzes gedient haben. Dass solche Aufsätze an hochgotischen Altartafeln vorkamen, belegen die noch existenten Altarbögen zweier Retabel des 13. Jahrhunderts der Soester Wiesenkirche. Es dürfte sich also auch bei der Fritzlarer Tafel um ein Retabel gehandelt haben.

Die nahezu symmetrische Anbringung der Dübel könnte zudem auf die weitgehend vollständige Erhaltung der steinernen Bildtafel hinweisen. Deren grob abgearbeitete rechte Rahmenleiste führte in der Vergangenheit zu verschiedenen Rekonstruktionsversuchen. Während man 1932 von der weitgehenden Vollständigkeit des Retabels ausging, ergänzte Heinrichs 1939 dort eine *Marienkronung*, mit der er die *Kreuzigung* als wichtigste Szene der Bildfolge ins Zentrum rückte (Deckert, S. 110f.; Heinrichs, S. 48f.). Mit ähnlichem Argument fügte Glatz eine verlorene *Pfingstdarstellung* hinzu (Glatz, S. 87). Doch muss die *Kreuzigung* zwangsläufig das Zentrum eines Retabels besetzen? Als hessisches Gegenbeispiel sei das circa 50 Jahre früher entstandene Passions-Retabel aus Wetter angeführt, auf dem sich die *Kreuztragung* und nicht die *Kreuzigung* in der Mitte befindet. Wie auch immer das Ensemble des Fritzlarer Retabels ausgesehen haben mag, die Tafel selbst ist vermutlich mit vier Szenen weitgehend vollständig erhalten.

Der einstige Standort des Retabels geht aus den Quellen nicht eindeutig hervor, doch kommen nur wenige Möglichkeiten infrage. Eine erste vollständige Übersicht über die mittelalterliche Altarausstattung der Stiftskirche bieten Admissionsweinlisten aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (Demandt 1939, Rechtsquelle 478; ders. 1985, S. 655f.). Elf der 14 im Kirchenraum und in der Krypta aufgestellten Altäre waren Heiligen geweiht und entfallen daher. Wenig wahrscheinlich ist auch eine Aufstellung des Retabels auf dem Kreuz- oder Marienaltar »uff dem lettner« (ebd.). So verbleiben der Kreuzaltar in der Krypta oder – von der Forschung eindeutig favorisiert – der Marienaltar an der Ostwand des nördlichen Querhauses als mögliche Standorte. Genau an dieser Stelle erhebt sich das imposante, raumhohe Wandbild der *Marienherrlichkeit*, welches stilistisch und inhaltlich stets in enge Verbindung mit dem Retabel gebracht wurde (Abb. 6).

Das in fetter Tempera ausgeführte, auch als *Turm Davids* bezeichnete Wandbild zeigt eine turmartige Fantasiearchitektur aus polygonalen Baukörpern, Türmchen und Strebepfeilern, auf der zuoberst ein kubisch gemeinter, aber flach dargestellter Raum balanciert, in dem die *Kronung Mariens* stattfindet. Maria sitzt ungewöhnlicherweise zur Linken Jesu, der ihr die Krone aufs Haupt setzt und seine Rechte zum Segensgestus erhebt. Darunter öffnet sich ein kleiner Söller mit König David

Abb. 6:
Wandbild der *Marienherrlichkeit*, 2014
Ehemalige Fritzlarer
Stiftskirche
Foto: © Bildarchiv Foto
Marburg, U. Gaasch

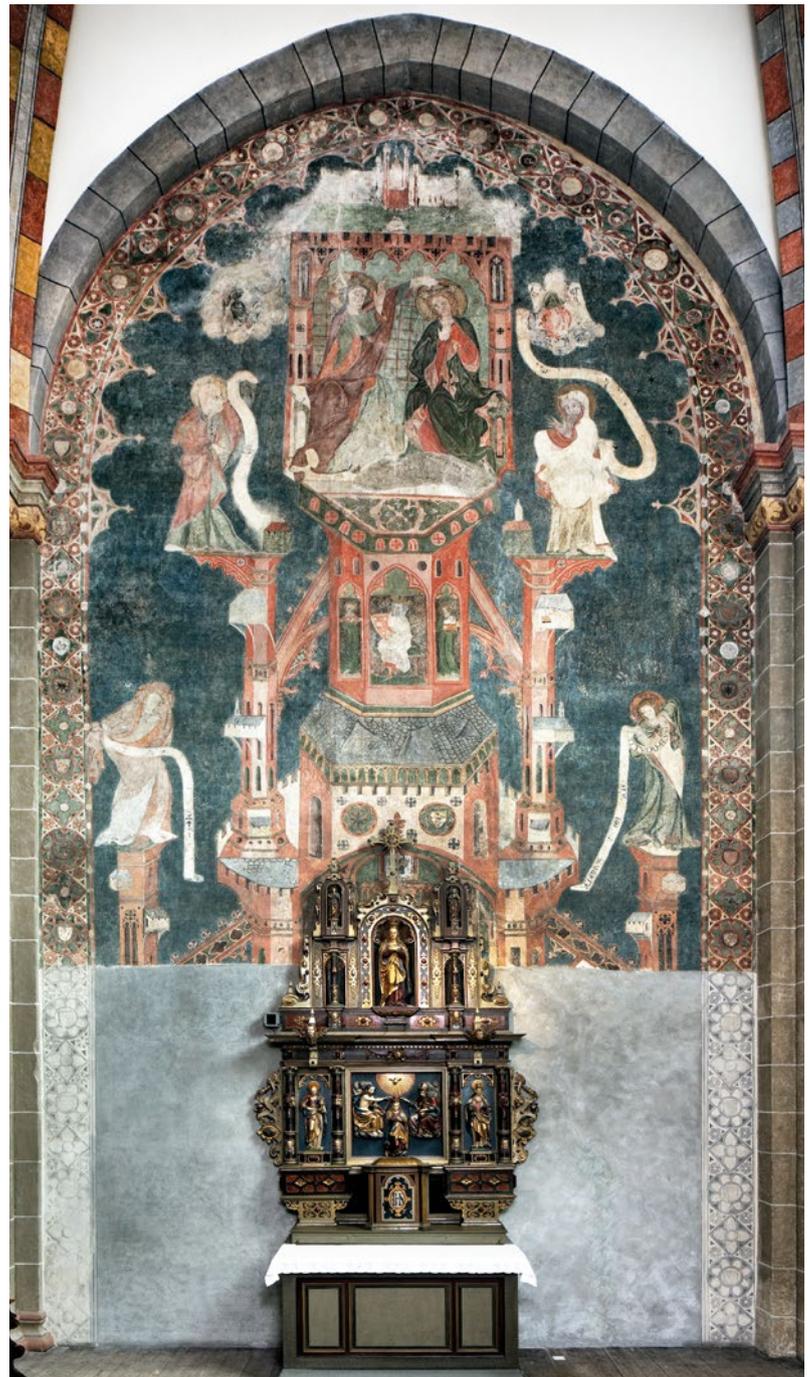
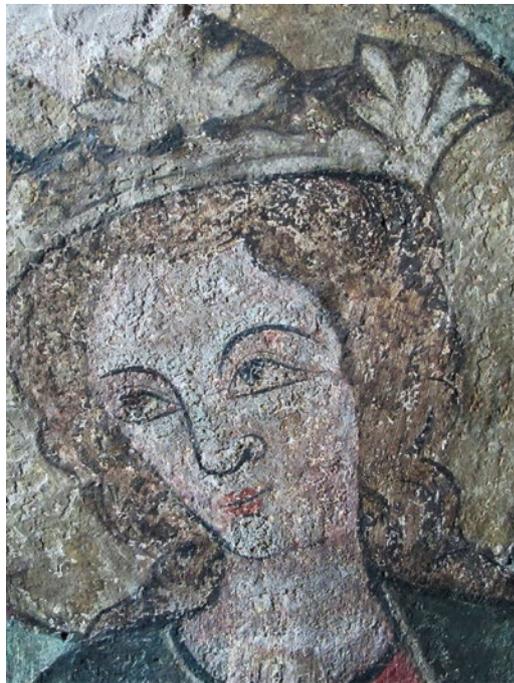


Abb.7:
Wandbild der Marien-
verherrlichung,
Gesicht Mariens (Detail)

Ehemalige Fritzlärer
 Stiftskirche
 Foto: Archiv LfDH



und zwei musizierenden Engeln. Die flankierenden Fialtürmchen bieten vier Prophetenfiguren vor blauem Grund eine Standfläche.

Stilistisch weisen beide Werke große Ähnlichkeiten, aber auch einige Unterschiede auf, die bis heute erklärungsbedürftig sind: Die wenigen gut erhaltenen Gesichter des Wandbildes mit breiter Stirn- und schmaler Kinnpartie, kräftiger Nase und kleinem, geschwungenem Mund zeigen in Form und Proportionierung unmittelbare Verwandtschaft zum Retabel. Die gleichen auffallend großen, mandelförmigen Augen mit gerader unterer Kontur und doppelt geschwungenem Konturstrich am Oberlid kennzeichnen die Gesichter beider Werke, deren Ausführung durch dieselbe Werkstatt unstrittig erscheint (**Abb. 4 und 7**). Differenzen liegen hingegen im Figurenstil. Die üppigen Gewänder, insgesamt breiter angelegt, geraten an der Wand stärker in Bewegung und deuten auf ein späteres Entstehungsdatum hin.

Motivische Gemeinsamkeiten, aber auch deutliche Unterschiede zeigt die dargestellte Architektur. Die Arkaden des Retabels schöpfen aus dem Formenschatz gotischer Sakralbauten, den sie ins miniaturhaft Zarte und Zweidimensionale umbilden. Hinterlegt mit einer durchgängigen Zinnenmauer ergeben sie dort eine homogene architektonische Rahmung, während sich die Turmarchitektur der Marienver-

herrlichung aus heterogenen Versatzstücken zusammensetzt: Neben flachen, nasenbesetzten Spitzbögen und Strebepfeilern tauchen dort polygonale Baukörper und Türmchen mit auskragenden Vorbauten auf, die eher an profane Burgenarchitektur erinnern. Letztere zeigen den – nicht immer konsequent durchgehaltenen – Versuch, mit fluchtenden Linien, Licht- und Schattenflächen den Eindruck von Räumlichkeit zu erwecken.

Beide oben beschriebene Arten der Architekturdarstellung finden sich auch in einer Handschrift, für die man das Fritzlärer Chorherrenstift als Schreibort vermutet. Gemeint ist der sogenannte *Kasseler Willehalm Codex*, den der hessische Landgraf Heinrich II. 1334 in Auftrag gab. Dort zeigt die Eingangsminiatur zum Arabel, der Vorerzählung Ulrichs von Türlin, eine zweidimensionale, sakral anmutende Rahmenarchitektur. In den Miniaturen der folgenden Willehalm-Erzählung werden allerdings plastisch polygonale, den Baukörpern der Fritzlärer Marienverherrlichung ähnelnde Türme dargestellt.

Während die flachen, Aufrissen ähnelnden Rahmenarchitekturen schon um 1300 etabliert waren, wie in reicherer Ausformulierung etwa am Katharinenfenster der Marburger Elisabethkirche (um 1300/10), in der Kölner Glasmalerei um 1300 oder dem Kölner Falkenburg-Graduale von 1299 zu beobachten ist, tauchen einfache, aber plastisch gestaltete, polygonale Türmchen und Baukörper erst in der Malerei der 1330er-Jahre gelegentlich auf. Kellers These von der künstlerischen Einheit und der gleichzeitigen Entstehung von Retabel und Domwandbild entwickelte in der Vergangenheit große Wirkkraft; nur Heinrichs wies bisher auf die Unterschiede in der Architekturdarstellung hin und vermutete einen Entstehungsabstand von zehn Jahren (Heinrichs, S. 50). Eventuell ist von einem größeren Zeitabstand auszugehen, wie im Folgenden thematisiert werden soll.

MARBURGER UND MAINZER WERKE IM VERGLEICH

Eine enge Verbindung hat die Forschung zwischen den Werken im Fritzlärer Dom und den Malereien an der um 1300 entstandenen Altarausstattung der Marburger Elisabethkirche gezogen (Stange, S. 78; Heinrichs, S. 41).

Vor allem für das Fritzlarer Retabel lässt sich dies gut nachvollziehen. Die hoch aufragenden gemalten Figuren der Marburger Verkündigungsszene auf einer Seitenfläche des ansonsten vorwiegend skulptierten steinernen Hochaltars (um 1290) werden von steilen, nasenbesetzten Spitzbögen des skulpturalen Bestands gerahmt. Maria und der Engel sind geschlossener in der Kontur und noch schmäler als die Gegenstücke des Fritzlarer Retabels, doch ähnliche Gesten und manche Faltenbildungen lassen vermuten, dass der entstehungszeitliche Abstand nicht allzu groß gewesen sein kann. Ähnliches gilt für den Vergleich mit der Kreuzigungsszene des Marburger Elisabethaltars, die zur Erstbemalung

gehört (um 1294). Dort wie auch am Fritzlarer Retabel spielt das Geschehen auf einem flachen, reich verzierten Podest und wird von einer zierlichen, nasenbesetzten Bogenarchitektur überfangen, die sich in Marburg aus Rundbögen und vierpass-durchbrochenen Zwickeln zusammensetzt (Abb. 8). In Fritzlar hingegen erheben sich spitzbogige Arkaden, die aber ähnliche Durchbrechungen zeigen. Geringe Differenzen in der Figurenauffassung, der Gewandbildung und auch in der Farbigkeit sprechen abermals für einen nicht allzu großen Zeitabstand, während die Marienverherrlichung deutlich später entstanden zu sein scheint. Die bemerkenswerte Ikonografie der Fritzlarer Geburt Christi weist hingegen Paral-



Abb. 8:
Elisabethaltar,
Kreuzigung, 2018
 Marburg, Elisabeth-
 kirche
 Foto: Ch. Krienke, LfDH

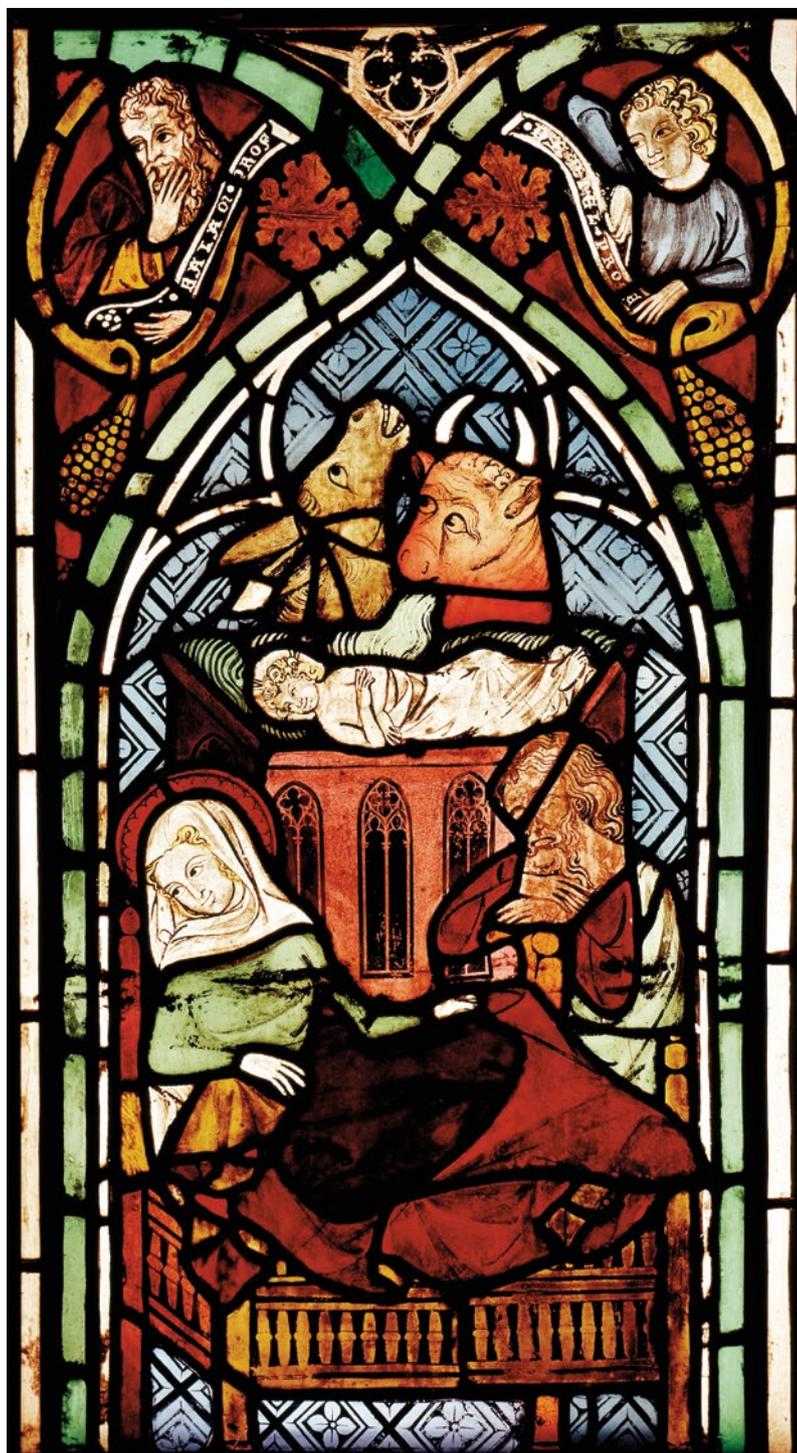


Abb. 9:
Chorverglasung,
Geburt Christi

Esslingen,
Liebfrauenkirche
Foto: Rotraud Harling,
CVMA Freiburg, CC
BY-NC 4.0; [https://
corpusvitrearum.de/
id/F281](https://corpusvitrearum.de/id/F281)

lenen zum Typologischen Fenster der Esslinger Liebfrauenkirche (um 1325–30) auf (Abb. 9).

Die Suche nach Vergleichsbeispielen verdeutlicht den Seltenheitswert bemalter Steintafeln, die sich kaum erhalten haben. Das steinerne Margarethenretabel von 1321 aus St. Kunibert in Köln (Wilhelmy, S. 79) weist abweichende Stilmerkmale auf und insgesamt scheinen die fraglos gegebenen Kölner Einflüsse in Fritzlar nicht allzu eng gewesen zu sein. Vor dem historischen Hintergrund der jahrzehntelangen Zugehörigkeit des Fritzlarer Chorherrenstift zum Herrschaftsgebiet der Mainzer Erzbischöfe drängt sich stattdessen der Vergleich mit einem Steinretabel aus der Michaelskapelle des Mainzer Doms auf, das vor 1308 entstanden ist. Unter schlichten Arkaden und vor blauem Grund thematisiert die eindrucksvolle Mainzer Tafel an zentraler Stelle die *Maiestas Domini*, mit Maria und Johannes zur Deesis erweitert. Flankiert wird die Gruppe von den stehenden Heiligen Maria Magdalena, Martin, Nikolaus und Katharina. Glatz und Wilhelmy konstatierten engste Verwandtschaft zum Fritzlarer Retabel und zogen eine Entstehung in derselben Werkstatt in Betracht (Glatz, S. 84, 86f.; Wilhelmy, S. 82). Mit maltechnischen Untersuchungen haben wir diese vermutete Beziehung untersucht. Die stilistischen Bezüge des Fritzlarer Retabels zur Fritzlarer *Marienvherrlichung* erscheinen viel enger als zwischen dem Mainzer und dem Fritzlarer Steinretabel. Gravierende Unterschiede im Farbauftrag sowie im maltechnischen Aufbau kommen hinzu. Die unterschiedlichen Befunde lassen sich kaum mit variierenden Methoden innerhalb einer eingespielten Werkstattpraxis erklären und widersprechen deutlich dem vermuteten Zusammenhang.

STIFTERFRAGE

Ungeklärt blieb bislang auch die Stifterfrage, zu der auf dem Retabel selbst keine Hinweise existieren. Demandt brachte die beiden Fritzlarer Werke mit einer Stiftungsurkunde von 1305 in Verbindung, die Hermann von Grone als Stifter eines Marienaltars nennt (Demandt, S. 457).⁵ Dieser bei Weitem reichste, aber auch spendenfreudigste Prälat des Fritzlarer Chorherrenstiftes ist ab 1304 als Kantor bezeugt, stieg zum Scholaster auf und war ab 1321 Dekan des Stiftes. Urkundlich trat er zunehmend durch große Grundstücks- und Immobilienkäufe in Erscheinung, die er in verschiedene

Marienstiftungen und eine bis dahin ungewohnt umfangreiche Kranken- und Armenstiftung umwandelte. Demandt beschreibt ihn als glühenden Marienverehrer, finanziell in der Lage, seiner Verehrung in kostspieligen Werken künstlerischen Ausdruck verleihen zu lassen (ebd., S. 462). Demandts Argumentation erscheint verlockend, würde sie nicht die Entstehungszeit beider Werke gleichermaßen auf den frühen Zeitpunkt vor 1305 vorverlegen, was hinsichtlich des Wandbilds zweifelhaft erscheint. Die oben geführten Vergleiche zeigten für das Retabel Parallelen zu frühen Werken der Marburger, Mainzer und Esslinger Malerei, die um oder kurz nach 1300 entstanden, während sich das Wandbild der *Marienherrlichung* eher mit Werken der 1330er-Jahre erklären ließ. Zwischen Retabel und Wandbild dürften zwei bis drei Jahrzehnte liegen. Will man den oben genannten Stiftungszusammenhang mit Hermann von Grone zumindest für das frühe Werk retten, müsste man für das Retabel das Jahr 1305 als *terminus ante quem* akzeptieren. Dies sei hier versuchsweise vorgeschlagen.

1 Für wertvolle Hinweise und Unterstützung danke ich herzlich Gesine Dietrich, mit der ich die Arbeiten am Objekt gemeinsam durchführte, Christine Kenner, Leiterin des Referatsbereichs Restaurierung im LfDH, Herrn Hoernes von der Ernst von Siemens Kunststiftung, die das Projekt großzügig unterstützte, Herrn Wilhelmy für die Möglichkeit, das Steinretabel aus dem Mainzer Dom zu untersuchen sowie Stephan Kemperdick, Michaela Schedl, Juliane von Fircks und Christoph Winterer. **2** Zu den Fenstern siehe Elisabethkirche: Elisabeth-Medaillonzyklus, Fenster II, Zeile I, Bahn b, 1245/50 ([https:// corpusvitrearum.de/id/F4269](https://corpusvitrearum.de/id/F4269), abgerufen am: 7.9.2021); Mainzer Franziskanerkirche: heute Historisches Museum Frankfurt, Nr. 01. Bei den Kölner Fenstern ist die Haltung von Ochs und Esel vergleichbar dem Fritzlarer Retabel (<http://www.koelner-dom.de/fenster/aelteres-bibelfenster-um-1260>, abgerufen am: 7.9.2021). **3** Köln, Archiv des Erzbistums Köln, Pfa St. Margareta Brühl, 2 B 36, Antiphonar aus dem 1802 aufgehobenen Franziskanerkloster Brühl. Antiphonarium Officii, h Initiale mit Geburt Christi. **4** Pfarrarchiv des Katholischen Pfarramtes Fritzlar, AZ: 2a, Fz: III, von 1945–64, S. 173. **5** HStAM Bestand, Urk. 74 Nr. 569.

LITERATUR

Hermann Deckert et al. (Hg.), *Ausstellungskatalog: Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau* (Marburg 1932).

Karl Demandt, *Quellen zur Rechtsgeschichte der Stadt Fritzlar im Mittelalter* (Marburg 1939).

Ders., *Das Chorherrenstift St. Peter zu Fritzlar* (Marburg 1985).

Gesine Dietrich et al., *Das Steinretabel aus dem Dom zu Fritzlar. Abschluss der Restaurierungsarbeiten und der wissenschaftlichen Untersuchungen*. In: *Denkmal Hessen*, 2021, H. 1, S. 49–51.

Carl Alhard von Drach, *Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel, Bd. II: Kreis Fritzlar* (Marburg 1909).

Joachim Glatz, *Mittelalterliche Wandmalerei in der Pfalz und in Rheinhessen* (Mainz 1981).

Heinz Heinrichs, *Die Hessische Malerei in der ersten Hälfte des Vierzehnten Jahrhunderts* (Kassel 1939).

Harald Keller, *Das Wandgemälde des Fritzlarer Domes und sein Umkreis*. In: Friedrich Bleibaum (Hg.), *Wiederhergestellte Wand und Tafelmalereien des 14. und 15. Jahrhunderts*. (*Jahrbuch der Denkmalpflege im Regierungsbezirk Kassel I*, Kassel 1936) S. 53–66.

Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 1* (Berlin 1934).

Wilfried Wilhelmy, *Rheinschiene versus Bistumsgrenzen. Die Innenausstattung der Seitenkapellen des Mainzer Doms um 1300*. In: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein 36/37*, 1998, S. 79–83.

UNVERÖFFENTLICHTE UNTERSUCHUNGSBERICHTE (ARCHIV, LfDH)

Christoph Hellbrügge, *Konservierungsbericht* (2002).

Frank Mucha (FH Erfurt, Fachrichtung Konservierung und Restaurierung) *Querschlifffotos und Analyseberichte* (23.3.2015, 27.6.2020 und 7.8.2021).

Karin Kraus, *Institut für Steinkonservierung, Untersuchungsbericht* (30.4.2021).

Christiane Weber, *Restauratorischer Untersuchungsbericht zum Mainzer Steinretabel*.