

MITTELALTERLICHE ABBILDER ALS LEGITIMATIONSNACHWEIS

Die Tafel mit der Anbetung der Könige in Lenzburg und der Ortenberger Altar

Ernst Eich veröffentlichte 1939 ein Gemälde mit der Darstellung der Anbetung des Christuskindes durch die Heiligen Drei Könige, das er einige Jahre zuvor aus dem Genfer Kunsthandel für seine Sammlung in Lenzburg in der Schweiz erworben und dem dortigen Museum als Leihgabe überlassen hatte¹. Heute ist es im Besitz seines ebenfalls in Lenzburg ansässigen Sohnes Friedrich Eich-Kyburz. Abb.1²

In seiner weitausholenden Publikation war es Ernst Eichs Hauptanliegen, die auf dem Bild wiedergegebenen biblischen Könige samt ihren Begleitern als historische Persönlichkeiten aus dem böhmischen Herrscherhaus zu identifizieren – von König Johann von Böhmen (der greise König Balthasar) über Kaiser Karl IV. (der stehende König Melchior rechts) bis zu seinem Sohn Wenzel (der junge König Kaspar). Diese Glorifikation der Karlsteiner Fürstenfamilie im Gewande eines religiösen Themas ließ ihn vermuten, daß die Tafel am böhmischen Hof in Prag und im Auftrag eines seiner prominenten Angehörigen entstanden sei. Den Maler ließ er dem mit Böhmen dynastisch und kulturell in Beziehung stehenden burgundisch-flämischen Kreis entstammen. In dieser Lokalisierung des Gemäldes und seiner Datierung um 1400 be ruht er sich auf ein Gutachten, das Anton Matejcek 1936 ausgestellt hat. Der Prager Gelehrte ist, „was die Beziehung dieses Bildes zu dem großen Ortenberger Altar (Darmstadt) anbelangt“, überzeugt, „daß diese Anbetung eine spätere, in der Zeit um 1430 entstandene, vergrößerte Copie nach diesem Bildchen sei.“ Für diese Abhängigkeit des Ortenberger Altars und für seine spätere Entstehungszeit spräche die starke Modellierung der Körper- und Gewandformen, die harte Faltenplastik, der leblose Gesichtsausdruck der Figuren, sowie die durch Silberunterlage der Gewänder in Mitleidenschaft gezogene Farbenharmonie. Die Veränderung der Heiligenscheine, die im kleinen Bilde die der Zeit um 1400 entsprechende Form (Punzrossetten) haben, sei vor 1430 nicht denkbar. Wichtig sei auch, daß die Heiligenscheine des kleinen Bildes das für die Zeit um 1400 typische Rotgold, die Heiligenscheine des Ortenberger Altars dagegen das kalte Gold aufweisen, das erst später mit dem Aufkommen der Vorliebe für Silberunterlage auftauche.³

Wohl weil die Tafel an einer für die kunsthistorische Forschung doch recht versteckten Stelle bekannt gemacht wurde, ist auf sie auch in den jüngeren Abhandlungen über den Ortenberger Altar nicht eingegangen oder deren Existenz überhaupt vermerkt worden.⁴ Daß sie aber mit dem rechten Flügelbild des als eine der besonderen Kostbarkeiten mittelrheinischer Kunst des sogen. „Weichen Stils“ im Landesmuseum in Darmstadt aufbewahrten dreiflügeligen Retabels ikonographisch und stilistisch überraschend große Ähnlichkeit aufweist, ist evident.⁵ (Abb. 2)

Das Lenzburger Bild ist in Tempera auf eine – ohne den neuen Rahmen – 39 cm hohe und 19 cm breite Eichenholztafel gemalt, die einen schmalen Falz besitzt und auf der Rückseite angeschwärzt ist. Einzelne Farbpartien im Zentrum der von feinem Krakelee durchzogenen Malerei haben sich vom Malgrund gelöst und stehen in Schollen auf. Außer der von Eich erwähnten Übermalung am Schwert des Knappen, die er hat entfernen lassen, zeigt das Gemälde große, bis auf den Holzgrund hinreichende Fehlstellen, die man in unserem Jahrhundert schlecht und recht und mehr oder weniger ergänzend zugemalt hat. Es sind dies vor allem der gesamte Hintergrund unter dem Dach des Stalles, ein Streifen entlang dem rechten Bildrand bis etwa zum Wams des Knappen, die Partie unter der linken Hand des stehenden Königs Melchior samt einem Teil seines Geschenks, der ganze Gewandteil unterhalb seines

gezaddelten Mantels, desgleichen der zwischen dem Gewand des jüngsten Königs sichtbare Mantel König Balthasars, weiterhin verschiedene kleinere Stellen der Bodenfläche im Vordergrund der Figurengruppe und die ganze Fläche zwischen dem linken Bildrand und dem Rückenkontur der Maria. Bei dieser „Restaurierung“ ist offenbar die Tafel scharf gereinigt worden, wobei man die oberen Lasuren abrieb, so daß jetzt bei den Gesichtern die braunen Linien der Vorzeichnung sichtbar werden und das Inkarnat überall unnatürlich weißlich-bleich erscheint. Trotz dieser nicht besonders guten Erhaltung der Tafel läßt die vorhandene originale Substanz erkennen, daß es sich um mittelalterliche Malerei handelt, deren Farben auf den Akkord graublau, gelb, lila, olivgrün und lachsrot abgestimmt sind. Blattgold ist lediglich bei Maria und dem Christuskind für die Nimben verwendet.

Die Darstellung auf der Lenzburger Tafel und dem Ortenberger Flügel folgt einem Kompositionsschema der Anbetung der Könige, das zu dieser Zeit nicht sehr häufig anzutreffen ist. Von dem um 1400 bis etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts geläufigen Typus, nach dem der älteste König Balthasar kniet und die beiden anderen hinter ihm gereiht stehen, unterscheidet es sich dadurch, daß zwei der Könige, zu meist der älteste und der mittlere, vor dem auf dem Schoß der Mutter sitzenden Kinde knien. Die Beispiele dafür gruppieren sich einmal um das Werk des sogen. Brüsseler Initialmeisters⁶, nämlich die Miniatur fol.72 vers. in den Horae um 1400 der Madrider Biblioteca del Palacio, ms.20997 und die auf fol.73 in dem Stundenbuch um 1402 in der Oxforder Bodleian Library, ms.Donce 62⁸; eine weitere befindet sich in dem ebenfalls im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstandenen Brüsseler Stundenbuch des Jean de Berry (Brüssel, Bibl.Royale, ms.11060-1) auf Blatt 90, dessen Ausführung Jaquemart des Hesdin zugeschrieben wird⁹. Der Brüsseler Initialmeister, der bis zu den Einwänden von Millard Meiss mit einem Zanobi oder Zeboda da Firenze identifiziert worden ist, war ein italienischer oder zumindest in Italien geschulter Miniator am Hofe des Jean de Berry. Zusammen mit Jaquemart des Hesdin hat er auch an dessen bereits genanntem Brüsseler Stundenbuch, den „Très Belles Heures de Jean de Berry“, gearbeitet, so daß die dortige Anbetungsszene des Jaquemart, was die Devotionshaltung der beiden Könige betrifft, von dem Brüssler Initialmeister angeregt worden sein könnte¹⁰; zu bedenken ist jedoch dabei, daß Jaquemart selbst auch direkt von italienischer Malerei, besonders der des Piero Altchieri beeinflusst war¹¹.

Für die Lenzburger und Ortenberger Tafeln ergibt sich daraus, daß wichtige Quellen ihres Kompositionsschemas in der französischen Buchmalerei um 1400 liegen, die stark von italienischer Kunst abhängig sind. Auch das Einzelmotiv des schwertragenden Pagen bei der Anbetungsszene, auf das noch zurückzukommen sein wird, ist in einer Miniatur aus der Werkstatt des Brüsseler Initialmeisters nachzuweisen¹², freilich in der verbreiteten Fassung des Anbetungstypus, bei dem die beiden jüngeren Könige stehen und nur der vorderste in Proskynese dem Christuskind nach italienischer Bildprägung den Fuß küßt¹³.

Die Frage ist nun, ob diese französische Komponente ungefiltert und direkt auf die Lenzburger und Ortenberger Tafel gewirkt hat. In die niederländische Malerei scheint das Motiv der beiden knienden Könige nur spärlich gewandert zu sein. In der entsprechenden Miniatur der „Belles Heures de Jean de Berry“ um 1410-1413 in The Cloisters zu New York¹⁴ sind sie ganz ähnlich wie die in dem früher gemalten Madrider Stundenbuch des Brüsseler Initialmeisters halbkreisförmig vor der thronenden Muttergottes angeordnet, ihr gegenüber aber in einem weiteren Abstand voneinander placiert, wobei der Kreis sich bis zu den beiden seitlichen Bildrändern erstreckt. Ein Näherrücken der Figurengruppe nach vorne unter Zurückdrängung der Landschaft zeigt in der Berliner Gemäldegalerie eine 49 x 41 cm große Eichen-



Abb. 1 (links): Lenzburg.— Abb. 3 (rechts): Meister von Flémalle (Kopie), Berlin, Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz (seitenverkehrt)

holztafel. Sie gilt als die beste von mehreren in den Grundzügen übereinstimmenden Kopien nach einem Werk des Meisters von Flémalle und stammt aus dem 15. Jahrhundert (Abb. 3) ¹⁵. In unserem Zusammenhang ist sie insofern wichtig, als sie von allen bisher angeführten Beispielen im Kompositionsschema der Lenzburger und der Ortenberger Darstellung am nächsten kommt ¹⁶. Es stimmen, was in der seitenverkehrten Reproduktion des Berliner Gemäldes noch klarer wird, überein: Die beiden vor der Muttergottes knienden Könige, wobei der eine — bei Flémalle ist es Melchior, bei den beiden anderen Tafeln der junge Kaspar — dem Betrachter halb den Rücken zugewandt auf der vordern Hälfte der schmalen Figurenbühne in die Knie gesunken ist; weiterhin der die Hand des Christuskindes an seine Lippen führende König Balthasar.

Diese Geste, die auf eine Stelle in den „Meditationes“ des Johannes de Caulibus zurückgeht, wo es heißt: „... dann küßten sie (die Könige) ehrfürchtig und andächtig dem Kind die Füße; wäre es nicht denkbar, daß das Kind ihnen auch die Hand zum Kusse reichte?“ ¹⁷, ist auf Anbetungsszenen der Zeit um 1400-1450 nicht häufig; nachzuweisen ist sie etwa noch auf einer für Jaques Daret in Anspruch genommenen Zeichnung ¹⁸, die sich auch in dem Kniegestus zweier Könige mit dem Berliner Bild verbunden zeigt; darüberhinaus auf der bereits erwähnten Tafel des Konrad von Soest und der des Meisters des Blankenberch-Altars. ¹⁹ Übereinstimmend ist ferner der rechts — bei Flémalle in der Seitenverkehrung — am Bildrand stehende König, der die Komposition seitlich abschließt und das Gegengewicht zur thronenden Muttergottes bildet. Noch stärker sind diese Akzente auf dem Lenzburger und dem Ortenberger Gemälde durch das erhöhte Sitzen Mariens und durch die Haltung des stehenden Königs. Er neigt im Gegensatz zu dem Mohren des Berliner Gemäldes sein Haupt nicht grüßend über seine bereits anbetenden Gefährten der Muttergottes zu,



Abb. 2: Darmstadt (Ortenberg)

sondern hat im Heranschreiten innegehalten und sich umgewandt, um sein Geschenk von dem kleinen Pagen entgegenzunehmen, der vor ihm steht. Diese bildnishafte Pose des Königs, die das selbstbewußt getragene modische Gewand noch unterstreicht, erlaubte es, in Lenzburg und Ortenberg nicht die Bildmitte wie beim Meister von Flémalle durch die frontale Figur des Joseph zu betonen: an seine Stelle trat nun in Lenzburg und Ortenberg die kleinere Figur des schwertragenden Pagen,

der durch seine inhaltliche und formale Zuordnung zu dem stehenden König die Bedeutung seiner Person noch mehr hervorhebt. Im Typus fast identisch mit der Berliner Kopie ist auch das Geschenk, das übereinstimmend jeweils der zweitälteste König Melchior überbringt: ein gotisches Ciborium mit einem horizontalen zylinderförmigen Gefäß, das in der Mitte von einem Turmaufbau bekrönt wird.²⁰

Die Verbindung zwischen dem Berliner Gemälde einerseits und der Lenzburg-Ortenberger Darstellung andererseits ist also so eng, daß für die letztere nicht nur im Kompositionsschema, sondern auch in Einzelmotiven wie dem Handkuß und der Form des Ciboriums ein Vorbild der niederländischen Malerei in ganz verwandter Art der Tafel des Meisters von Flémalle anzunehmen ist, das seinerseits in dem Motiv der beiden knienden Könige auf französischen Quellen fußt. Dies besagt freilich noch nichts über das zeitliche Verhältnis der Lenzburger zu der Ortenberger Tafel, da sie kompositionell nahezu wörtlich übereingehen. Wo die Lenzburger Tafel in Einzelheiten manchmal davon abweicht, wie etwa in dem Fehlen des Brotkorbes an der Rückwand des Stallgebäudes, ist das auf die bereits erwähnte Restaurierung zurückzuführen. Auch stilistisch unterscheiden sich die beiden Bilder kaum; auf dem Lenzburger sind die Gewänder im allgemeinen etwas enger gefältelt und weniger schwingend, woraus man aber wohl kaum eine allzugroße zeitliche Differenz ablesen darf. Vielmehr weist die überraschend enge Übereinstimmung der beiden Bilder darauf hin, daß sie zumindest in derselben Werkstattgemeinschaft entstanden sind. Gegenüber der technisch und künstlerisch brillanten Durchführung, auch im Detail, auf dem Ortenberger Flügel wirkt die Malerei der Lenzburger Tafel jedoch zögernder, bergen die enger und weniger schwingenden Faltenlagen zugleich auch einen Schematismus in sich, der besonders an dem geschürzten kurzen Mantel des im Vordergrund sitzenden und die Suppe kochenden Joseph oder an der unsicheren Handhaltung des das Ciborium reichenden Knappen oder an dem eckigeren Fall des hermelingelegten Mantels des jüngsten Königs sichtbar wird. Eine solche Entwicklung innerhalb eines Künstleroeuvre — ob von dem souverän gemalten Ortenberger Flügel zu dem schematischen Lenzburger Bild oder umgekehrt — kann man sich schwer vorstellen. Ebenso wenig darf man annehmen, daß sich der Ortenberger Meister das andere Gemälde zum Vorbild genommen hat, ohne dessen Komposition auch nur im geringsten zu verändern. Alle Indizien sprechen dafür, in der Lenzburger Tafel eine mittelalterliche Kopie der Ortenberger Anbetung zu sehen. Im Widerspruch dazu scheint die von Matejcek in seinem Gutachten geäußerte Beobachtung zu stehen, daß die Punzrosetten in den Nimben des Lenzburger Bildes auf eine frühere Entstehung hinweisen als das Ortenberger Retabel mit der einpunzierten Schrift in den Nimben²¹. Dieser Folgerung, daß beide Gemälde unabhängig voneinander auf ein gemeinsames Vorbild — nach unseren Überlegungen ein niederländisches Werk unter französischem Einfluß — zurückgehen, wobei das Lenzburger wegen seiner altertümlichen Nimbenform das Vorbild getreuer spiegelt, steht entgegen, daß beide Bilder, obwohl von zwei verschiedenen Malern ausgeführt, ihrer engen stilistischen Gemeinsamkeit wegen in einer Werkstatt entstanden sein müssen. Der Maler des Lenzburger Bildes hat bei der Kopie des Ortenberger Flügels nicht nur die altertümlichere Form der Nimben benutzt, sondern auch für das Gesamte ein anderes Kolorit gewählt, das in seiner lichten Farbigkeit weniger an Tafelmalerei oder, wie Matejcek meint, an Knüpfkunst erinnert als an eine Verbindung zur Buchmalerei. Darauf weist auch der im Gegensatz zu Ortenberg auftretende leere Streifen der Vordergrundsfläche hin, der als eine Reminiszenz an die tiefenräumlichere Anordnung der Figuren etwa in den Belles Heures des Jean de Berry in New York²² zu verstehen ist. Demnach war es ein Maler, der, aus anderer und älterer Tradition hervorgehend, in der Werkstatt des Ortenberger Meisters tätig war.



Abb. 4: Kunsthandel



Abb. 5: Aschaffenburg

Vor einigen Jahren wurde auf einer Kunstauktion in Köln unter der Rubrik der Ikonen eine 41,5 x 29 cm große Darstellung der Anbetung der Könige bemalte Holztafel angeboten²³. Im Katalog ist sie lapidarisch bezeichnet als die Nachahmung eines Bildes aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, rückseitig beschriftet: Georg Kreuzler und sein Wappen, Siebenbürgen 18. Jahrhundert (?) (Abb. 4). Zweifellos handelt es sich um eine Kopie der Ortenberger Szene, die nach Auskunft von Wilhelm Köhler²⁷ nicht aus dem 18. Jahrhundert, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach noch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammt. Dafür spricht auch das Vorkommen des Namens Kreczeler (Kreuzeler) im 15. Jahrhundert in der Umgebung von Ortenberg; so z.B. ein Konz (= Konrad) Kreczeler zu Wenings (bei Büdingen), Schöffe am Gericht dortselbst im Jahre 1452²⁵ oder Kreczeler der Alte, Baumeister der Kirche zu Merkenfritz (Oberhessen) 1457.²⁶ Die Lokalisierung nach Siebenbürgen basiert lediglich auf den Angaben des Besitzers bzw. des Einlieferers des Stückes, der es mit seinen Ikonen im Südosten Europas erworben haben will. Entstanden ist die Kopie sicherlich nicht dort, sondern im unmittelbaren Augenschein des Ortenberger Altares. Neben dem Lenzburger Bild haben wir so eine zweite mittelalterliche Nachahmung des Ortenberger Flügels vor uns, wobei das Kölner Exemplar sich dem Vorbild sklavischer, auch in den Nimben, nahezu wortgetreu anschließt. Beide Wiederholungen sind vermutlich in der Werkstatt des Ortenberger Meisters von zwei verschiedenen Meistern ausgeführt worden, vielleicht sogar unter Zugrundelegung derselben, das Vorbild verkleinernden Schablone; denn beide Kopien stimmen bemerkenswerterweise in den Ausmaßen fast bis auf den Zentimeter überein. Freier und eigenständiger und nicht so sehr als Kopie, sondern als Variante zu bezeichnen ist hingegen die Tafel (66, 7x59) der Bayerischen Staatsgemäldesammlung, z.Z. im Schloß zu Aschaffenburg²⁷, die ebenfalls der Werkstatt des Ortenberger Meisters zuzurechnen ist (Abb. 5).

Daß diese Werkstatt sich nicht in Ortenberg oder seiner nächsten ländlichen Umgebung befunden hat, sondern in einem Kunstzentrum des Mittelrheingebietes ist fraglos. Vorgeschlagen wurden Mainz²⁸ und Frankfurt, letzteres besonders deshalb, weil die Stifter der Ortenberger Kirche und ihr Baumeister, worauf noch zurückzukommen sein wird, angeblich aus der Reichsstadt am Main und des ihm benachbarten Königstein stammen sollen²⁹. Da die Burg in Eltville am Rhein bis um 1480 die Residenz der Mainzer Erzbischöfe war³⁰, kann man annehmen, daß die Fresken des sogen. „Weichen Stils“ in der Turmhalle der dortigen Pfarrkirche von einer Mainzer Werkstatt ausgeführt worden sind³¹. Von der Malerei des Ortenberger Altares unterscheiden sie sich vor allem durch die volleren Körper, die runderen Falten, die breiten und fleischigen Münder und die großen Augen mit den schweren Lidern. Von der Überlegung ausgehend, daß zwei so verschiedenartige Werkstätten kaum am selben Ort nebeneinander tätig waren, wird man jedenfalls neben Mainz noch einen anderen bedeutenden Platz am Mittelrhein als Standort der Ortenberger Werkstatt vermuten dürfen, wofür Frankfurt als eine reiche Stadt, in der viele Künstler in jener Zeit seßhaft waren und arbeiteten³², am ehesten in Betracht gezogen werden muß.

So vereinzelt, wie immer behauptet wird, steht der Ortenberger Altar auch nicht innerhalb der Malerei am Mittelrhein. Neben den beiden Kopien in Lenzburg und im Kölner Handel sowie der Tafel in Aschaffenburg sei noch auf die 1912 in der ehemaligen Ordenskirche der Johanniterkommende (heute ev. Pfarrkirche) in Ober-Mossau, Kreis Erbach im Odenwald, aufgedeckten Fresken hingewiesen. Die kürzlich gereinigten Fragmente einer Anbetung des Christuskindes durch die Heiligen Drei Könige³³ zeigen in den länglichen Gesichtern mit der fliehenden Stirn und den einzeln gelockten Haarsträhnen eine enge Beziehung zum Ortenberger Altar. Dabei wird auch ersichtlich, daß der Werkstatt nicht nur das auf dem Hauptwerk und den beiden Kopien vertretene Kompositionsschema der Anbetung der Könige geläufig war, sondern auch dasjenige der Zentralkomposition, wie es etwa ähnlich der Flügel des Konrad von Soest vertritt³⁴, allerdings nun, soweit noch erkennbar, die einzelnen Figuren durch Inschriftbänder einrahmend.

Es fällt auf, daß von dem Ortenberger Altar nur der rechte Flügel kopiert worden ist, nicht aber der gesamte Altar³⁵. Da es gleich zwei fast genau in derselben Zeit gemalte Nachahmungen gibt, darf man den Zufall des überkommenen ehemaligen Bestandes wohl ausschließen. Nachdem Friedrich Back 1910 überlegte,³⁶ ob eventuell die Nonnen des Ortenberg benachbarten Praemonstratenserklösters Konradsdorf die Stifterinnen des Retabels gewesen sein könnten, hat Bott neuerdings diesen Gedanken aufgenommen und weitergeführt, indem er die These vertritt, daß der Altar gar nicht für die Pfarrkirche von Ortenberg gemalt ist, von wo er 1866 in das Landesmuseum nach Darmstadt kam,³⁷ sondern eben für das Nonnenkloster in Konradsdorf.³⁸ Er geht davon aus, daß die heute noch im Chor der Ortenberger Kirche vorhandene gotische Mensa für das Retabel zu breit und dieses für die Chorarchitektur zu zierlich sei, und daß die Bildthemen des Altares — Anbetung des Christkindes durch Maria (linker Flügel), Virgo inter Virgines und der Besuch der weiblichen Anverwandten bei der Muttergottes³⁹ (Mitteltafel), Anbetung der Könige (rechter Flügel) — nicht zum Hochaltar einer Pfarrkirche, sondern besser zu dem einer Nonnenkirche paßten. Die Ortenberg benachbarte und mit ihm zum selben Archidiakonat gehörende Praemonstratenserinnenkloster-Kirche Konradsdorf erfülle alle Voraussetzungen. In ihrer romanischen Hauptapsis habe ursprünglich das Retabel gestanden.⁴⁰ Nach Auflösung des Klosters und Heirat der letzten Äbtissin Helene v. Trohe mit Philipp v. Buseck im Jahre 1581 sei es in die Ortenberger Kirche gelangt, deren damaliger Patronatsherr Graf Stolberg-Königstein einer der Teil-

eigentümer des Klosterbesitzes wurde. Schwer zu erklären ist indes, weshalb der Altar des aufgelassenen Nonnenklosters, dessen Mittelbild mariologisch ausgerichtet ist, gerade in der Kirche von Ortenberg eine neue Heimat gefunden haben soll, nachdem diese bereits seit 1536 unter jenen Grafen von Stolberg-Königstein reformiert war,⁴¹ wenn er nicht schon vorher dort gewesen und aus alter Tradition von der evangelischen Gemeinde in ihrem Gotteshaus belassen worden ist. Um 1600 kam es sogar in Ortenberg zwischen seinen beiden Landesherrn zu Streitigkeiten, ob an der Ortenberger Kirche ein Pfarrer lutherischer Konfession, der die Stolberger Grafen, oder reformierter, der die Hanauer Grafen angehörten, predigen soll.⁴² Auch wäre zu erwarten, daß noch andere kultische Geräte aus Konradsdorf nach Ortenberg gelangten; Nachrichten darüber fehlen⁴³. Gegen eine Herkunft der Malerei aus einem Nonnenkloster spricht auch die offen zur Schau gestellte Nacktheit der Kinder, einschließlich des Christusknaben auf dem Mittelbild; in anderen für Nonnenklöster bestimmten Werken vernachlässigte man die Wiedergabe der unteren Partien oder bedeckte gar wie bei dem Christusknaben einer thronenden Muttergottesstatue aus der Salzburger Gegend um 1420 in der Sammlung Schwarz, Mönchengladbach, die Scham mit einem Blatt⁴⁴. Bei der ikonographischen Betrachtung der Ortenberger Tafel mit der Anbetung der Könige war gegenüber den Vorlagen festzustellen, daß der stehende König neben seiner Funktion als rechte Randstütze der Komposition durch Haltung, Blick, Geste und Kleidung innerhalb des Bildgefüges sehr stark hervorgehoben ist. Das Bildnishafte, verstanden im mittelalterlichen Sinne⁴⁵, wird noch verdeutlicht durch die formale Zuordnung der beiden Knappen zu der Königsfigur. Schon daß aus dem figurenreichen Zug der Heiligen Drei Könige nach Bethlehem aus der Londoner und Oxforder Handschrift des Brüsseler Initialmeisters nur diese beiden Gestalten übrig blieben, wirft ein Licht darauf, wie wichtig sie dem Ortenberger Maler für seinen Bildinhalt waren. Der Knappe mit dem hochehobenen verzierten überdimensionalen Schwert ist ein Motiv, das aus dem höfischen Bereich in die religiöse Szene eingegangen ist und charakteristischerweise in diesem Zusammenhang nahezu auf die beiden genannten am Hof des Jean de Berry entstandenen Miniaturen beschränkt bleibt; es ist Bildformel dafür, daß der betreffende Herrscher zugleich auch im Besitz des noch im 15. Jahrhundert mit einem großen Machtkomplex verbundenen Richteramtes ist. Auf die Ortenberger Tafel bezogen heißt dies, daß die dort in der Gestalt der zur Anbetung des Christkinds herangetretenen Königs wiedergegebene Person dem Adel angehört, das Richteramt innehat und seinen gehobenen Stand einmal auch in der modischen reichen Kleidung⁴⁶ und zum anderen in der Verfügung eines weiteren Knappen zum Ausdruck bringt, der ihm das darzubietende Geschenk reicht. Seine territoriale Macht versinnbildlicht das stadtturmartige Bauwerk neben dem Stall hinter ihm. Das Motiv findet sich auch auf einer italienischen Miniatur aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, die in einem heute in Aschaffenburg aufbewahrten, aber ursprünglich für Mainz bestimmten Breviar enthalten ist,⁴⁷ wo der Turm der unter dem Stalldach sitzenden Muttergottes symbolisch als der Turm Davids zugeordnet ist. Auf dem Ortenberger Flügel ist er dem stehenden König direkt attribuiert und auch in seiner Bedeutung individuell auf ihn bezogen. Konkret ist er die Abbreviatur der umwehrten Stadt – wie sie etwa auf der Oxforder Miniatur des Brüsseler Initialmeisters im Hintergrund der Szene zu sehen ist –, vor der sich der Territorialherr als mit richterlicher Gewalt ausgestatteter Fürst darstellen läßt und in deren Kirche er den Altar gestiftet hat.⁴⁸ In dem 1266 als Stadt genannten Ortenberg hat sich von der ehemaligen Befestigung bis heute ein großer Teil der Stadtmauer mit mehreren Tortürmen, voran das Obertor, erhalten und in seinem Gotteshaus hat sich das Altarwerk auch zuletzt befunden. Die Stadt führt seit dem beginnenden 14. Jahrhundert in ihrem Siegel einen Hauptturm (mit

Tordurchfahrt) und zwei in perspektivischer Sicht rechts und links durch eine Mauer verbundene kleinere Türme.⁴⁹

Ortenberg unterstand, nachdem seine ehemaligen Besitzer aus dem Geschlecht derer von Büdingen 1247 ausgestorben waren, einer Erbgemeinschaft. 1328 hatten die Herren von Eppstein Anteile an der Herrschaft Ortenberg geerbt und am Anfang des 15. Jahrhunderts besaßen sie zwei Drittel, genau 11/16, der Herrschaft. In den Rest teilten sich Hanau und Isenburg-Büdingen.⁵⁰ So findet sich auch fast ausschließlich das Wappen der Eppsteiner in der Ortenberger Kirche, und zwar an den Bauteilen, die am Ende des 14. und im beginnenden 15. Jahrhundert der ursprünglichen romanischen Anlage zugefügt wurden oder an deren Stelle traten: an dem seit 1385 errichteten neuen Chor, im Gewölbe des in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts umgestalteten Langhauses, in dem um 1430 zu datierenden rechten Seitenschiff sowie über der diesem südlich vorgelagerten Vorhalle, die wohl als spätester Abschnitt dieser Bauperiode kurz nach der Jahrhundertmitte entstand. Eberhard von Eppstein (gest. 1382) ist in der Kirche bestattet; sein Grabstein und die Totenleuchte sind noch erhalten⁵¹. Dies und die maßgebliche Beteiligung an diesem großen Bauvorhaben der Kirche läßt erkennen, daß die Herren von Eppstein als die Hauptteilhaber an dem Besitz der Herrschaft Ortenberg auch das Patronat über die Pfarrkirche besaßen und in jener Zeit so eng mit ihrer baulichen Erweiterung und ihrer Ausstattung verbunden sind, daß ein Angehöriger ihrer Familie als Stifter des Altarwerkes in Betracht kommen kann; er würde auch alle anderen aufgezeigten, von der Darstellungsweise des Königs auf dem Flügelbild geforderten Bedingungen erfüllen. Die Eppsteiner waren zudem bis ans Ende des 15. Jahrhunderts im Besitz des schon im 14. Jahrhundert erwähnten Landgerichtes, das vor der Stadt Ortenberg unter einer Linde tagte, und bestimmten dazu einen Statthalter.⁵² Außerdem hatten sie als Besitzer der Stadtrechte auch auf das Stadtgericht Einfluß, dem der städtische Schultheiß vorstand, der oft zugleich auch der Vorsitzende des Landgerichtes war.⁵³

Nicht aus dem Bildzusammenhang, sondern aus der Tatsache, daß die Eppsteiner seit 1376 Alleinbesitzer der Stadt Ortenberg gewesen seien⁵⁴, hatte schon 1870 Archivrat Wilhelm Frank⁵⁵ auf den 1437 verstorbenen Gottfried VII.⁵⁶ von Eppstein als Stifter des Altarretabels geschlossen. Er sah sich auch deshalb in seiner These bestätigt, weil sowohl Gottfrieds Vater Eberhard I. von Eppstein als auch sein Sohn Gottfried mit einer Frau verheiratet waren, die den Vornamen Agnes trug und die Hl. Agnes auf der Mitteltafel des Retabels dargestellt ist. Abgesehen davon, daß die Heilige nicht herausgehoben, sondern eine der vier Kardinaljungfrauen ist, die sich mit den anderen um die Muttergottes geschart hat, ist gegen die Ausführungen Francks einzuwenden, daß Eberhard I. dreimal verheiratet war, in seiner zweiten Ehe die besagte Agnes, Tochter Adolfs von Nassau-Wiesbaden zur Frau hatte, nach ihrem Tod 1376 aber eine Luckard von Falkenstein heiratete,⁵⁷ und es überdies nicht überliefert ist, welche von den drei Frauen die Mutter des vorgeschlagenen Stifters ist; da Gottfried VII. 1401 heiratet und sein Vater Eberhard noch eine dritte Ehe einging, vielleicht um einen Stammhalter zu erhalten, ist es denkbar, daß seine Mutter wirklich erst Luckarde von Falkenstein war. Außerdem hat sein Sohn Gottfried VIII. erst nach 1441 in zweiter Ehe Agnes v. Wied-Runkel geheiratet⁵⁸, ein Zeitpunkt, der dann doch schwerlich mit dem Entstehungsdatum des Altares in Einklang zu bringen ist. Dennoch kommt, von der Argumentation Francks abgesehen, unter den von uns dargelegten Voraussetzungen und unter Berücksichtigung des Entstehungsdatums des Altares im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts nur Gottfried VII. von Eppstein als Auftraggeber in Betracht. Er hat, wohl als 18-20jähriger, 1401 Jutta, die Tochter Graf Adolfs von Nassau-Dillenburg geheiratet⁵⁹ und somit als etwa 40-45jähriger, je nachdem wie man die Malerei datiert, das Retabel

in Auftrag gegeben; und als ein Mann in reifen Jahren tritt er uns auch in der Gestalt des stehenden Königs auf dem Altar entgegen.

Unter seiner Herrschaft erreichten die Eppsteiner den Höhepunkt ihrer Macht. Sie zählten zu den bedeutendsten Geschlechtern des Rhein-Main-Gebietes und ihre Besitzungen erstreckten sich vom Odenwald zur Lahn und vom Mittelrhein zum Spessart. An seinem Stammsitz in Eppstein hat er die Talkirche errichten lassen und dort ist er auch begraben.⁶⁰

Daß er sich als Stifter in der Szene der Anbetung der Könige hat malen lassen, dafür sind zwei Gründe anzuführen: einmal kam die Darstellung des Königs dem adligen Stand des Stifters und der damit verbundenen Attribute und zugleich seiner Devotion vor dem Christuskind entgegen, zum anderen wurde diese Wahl und vielleicht sogar die Auswahl der ganzen Szene für den Altarauftrag durch die zwar erst seit 1466 bezeugten, aber wahrscheinlich auf alter Tradition beruhenden Dreikönigs-spiele in Ortenberg veranlaßt, von denen berichtet wird „Item 1 flor. den burgern geschenkt, als man das spiel von den hl. dreien Königen hilt von bescheydt des Rads“,⁶¹ also im Auftrag der städtischen Obrigkeit, die seinerseits im Auftrag des Territorialherrn d.h. der Eppsteiner handelte. Das wird wohl – um auf die eingangs aufgeworfene Frage zurückzukommen – auch eine der Ursachen gewesen sein, nur den rechten Flügel des Altares mit der Anbetung der Könige als der wichtigsten Szene innerhalb der Dreikönigslegende mehrmals zu kopieren. Begünstigt wurden diese Wiederholungen sicherlich noch durch den darauf dargestellten Auftraggeber, der darin, wenn auch in verkleideter Form, zugleich ein Bildnis seiner Repräsentation sich geschaffen hat und es als solches selbst kopieren und weitergeben ließ.

Es bleibt in diesem Zusammenhang noch der ursprüngliche Standort des Retabels in der Ortenberger Pfarrkirche zu erörtern. Gegen einen solchen in dem einst durch einen Lettner gegen das Langhaus abgetrennten, seit 1385 neuerrichteten Chor spricht weniger das Proportionsverhältnis der heute noch vorhandenen gotischen Mensa zu dem Retabel – daß die Mensen im Vergleich zu den darauf aufgebauten Retabeln gerade am beginnenden 15. Jahrhundert oft sehr breit sein können, zeigen etwa gleichzeitig gemalte Ansichten von sakralen Innenräumen⁶² – als das Thema der Mittelfeldtafel.

Die Heilige Sippe, wie das Thema hier abgekürzt genannt werden soll, weil die zugefügten vier Kardinaljungfrauen es nur vertiefen und erweitern, ist in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in der Regel auf kleinformatischeren Tafeln vorzufinden⁶³ und wird erst im späteren Mittelalter mit dem größeren Interesse am Genealogischen für die Mittelfeldtafel großer Hauptaltäre bildwürdig gefunden (Striegl, Holbein etc.)⁶⁴. Auch das Thema der von Jungfrauen umgebenen Muttergottes ist in der Malerei des weichen Stils auf kleinere Formate beschränkt, die für sich oder zu Retabeln zusammengefügt nicht für den Hauptaltar einer Kirche, sondern nur für einen Seitenaltar mit dem Charakter einer mehr privaten Andachtsstätte gedacht gewesen sein können.⁶⁵ Für den Ortenberger Altar ist sein genauer Aufstellungsort in der Pfarrkirche vor seiner Übertragung in das Darmstädter Museum nicht verbürgt. Bei Dieffenbach, in dessen Tagebuch der Altar nachweislich 1847 zum ersten Mal erwähnt ist, heißt es nur: „Im Sommer des Jahres 1846 wurde die Kirche im Inneren geschmackvoll restauriert und anders eingerichtet. Besonders interessant ist aber das Altargemälde, ein Hauptblatt mit 2 Flügeln“.⁶⁶

Da Wagner im Kunstdenkmälerband 1870 schreibt „Das Gemälde schmückte offenbar den Hochaltar der Pfarrkirche zu Ortenberg“⁶⁷ kannte er allem Anschein nach auch keine Schriftquelle oder zuverlässige mündliche Aussage über den vorherigen Platz des Retabels in der Kirche. Er ist vielleicht sogar 1846 anläßlich der Kirchen-

renovierung verändert worden. Ganz sicher hat es nach der Einführung der Reformation in Ortenberg 1536 nicht im Hauptchor gestanden und wahrscheinlich wäre es mit diesem Thema des Mittelteils, wenn es sich dort seit seiner Entstehung befunden hätte, ganz aus der Kirche entfernt worden.⁶⁸ Das Retabel muß demnach ursprünglich für einen Nebenaltar der Ortenberger Pfarrkirche gemalt worden sein. In dem nicht sehr umfangreich überkommenen Urkunden- und Quellenmaterial werden an Altären in der „ecclesia beate Marie in Ortenberch“ genannt: in einem 1324 in Avignon ausgefertigten Indulgenzbrief „... sancte crucis et sancti marci ac elisabeth et margarethe altaria ...“;⁶⁹ 1360 stiften der Ortenberger Bürger Heylman Freidige und Metzke, seine eheliche Wirtin 4 Achtel Korngeldes an den Altar von St. Jost und St. Barbara⁷⁰ und 1514 wird anlässlich der Verpfändung eines Grundstücks festgestellt, es sei abgesehen von der gewöhnlichen Bethe „an unseren gnädigen Herrn“ und von 5 Mestern Korn an den St. Margarethen-Altar zu Ortenberg unbeschwert.⁷¹ In einem Inventar der Kirche von 1540 wird unter dem, was damals in ihr „an Geschmack und Gezierde“ vorhanden war, ein neuer Teppich vor dem St. Margaretenaltar, ein Teppich vor dem Kreuzaltar und ein Teppich vor dem Barbaraltar aufgeführt.⁷² Altarbilder oder -retabel werden in dem Inventar nicht genannt. Die Eintragung von 1514 erläutert, daß bei den im Ablaßbrief von 1324 aufgeführten Altären nicht nur 2 gemeint sind, sondern daß es sich – von dem nicht genannten Hauptaltar abgesehen – um insgesamt 4 handelt, den des Hl. Kreuzes, des Hl. Markus, der Hl. Elisabeth und den der Hl. Margarethe. Davon ausgehend, daß auf dem Altarbild oder die dem Altar geweihten Heiligen, so wie es die Regel fordert, auch dargestellt sind, kommt von diesen urkundlich erfaßbaren Altären für das Retabel entweder der Altar der Hl. Elisabeth in Betracht, die auf der Mitteltafel neben der Gottesmutter sitzt und, ihren Sohn Johannes umfassend, das Christuskind liebkost, oder der Altar des Hl. Jost (Jakobus d. Ae.) und der Hl. Barbara; Jakobus sitzt auf den Knien seiner Mutter Maria Salome am unteren linken Bildrand, während die Hl. Barbara, ihre Attribute Kelch und Turm vor sich, zu Füßen der Muttergottes kniet und den Jesusknaben auf deren Schoß anbetet. Von den beiden Heiligen Frauen wird man wohl die größere Bedeutung für Bildinhalt und Komposition weniger der Hl. Barbara als vielmehr der Hl. Elisabeth beimessen können, weil auch sie, von der allgemeinen Ikonographie der Heiligen Sippe abweichend,⁷³ durch ihre liebkosende Geste mit dem Christusknaben dem inhaltlichen Zentrum des Bildes eng verbunden und dadurch vor den anderen wiedergegebenen Frauen – außer der Muttergottes – ausgezeichnet ist.

Wo allerdings der genaue Standort der einzelnen Altäre und besonders der des Elisabeth-Altars innerhalb der Kirche war, verschweigen die Schriftquellen; heute sind infolge der Reformierung und wahrscheinlich auch der Restaurierung im 19. Jahrhundert⁷⁴ keine alten Mensen außer der des Hochaltars mehr vorhanden oder lokalisierbar. Durch die Maße des Retabels, im geöffneten Zustand 324 cm, verringern sich aber die Möglichkeiten des Standortes und beschränken sich, wenn man die übliche und vorauszusetzende Ausrichtung des Retabels quer zur Kirchenachse annimmt, auf einen; das ist die 440 cm breite Ostwand des südlichen Seitenschiffes, wo seit 1958 die von dem Altöttinger Kunstmaler Hans List angefertigte Kopie des Retabels ihren Platz gefunden hat,⁷⁵ allerdings nicht auf einer Mensa stehend, sondern fest mit der Wand verbunden. Die Höhe vom Fußboden bis zur Unterkante des an die Wand eingeschnittenen gotischen Fensters beträgt 200 cm, so daß eine normal hohe Mensa mit ein bis drei Stufen unter dem 100 cm hohen Retabel bequem Platz gehabt hätte, ohne in die Fensteröffnung sonderlich hineinzuragen. Für eine solche grundsätzliche Aufstellung des Retabels in unmittelbarer Nähe einer Wand spricht auch die unbemalt und roh belassene Rückseite der Mitteltafel und ih-

res Rahmens. Beide vertikalen Rahmenleisten sind hier, freilich zeitlich nicht fixierbar, etwa in der Mitte der ganzen Breite eingekerbt, um offenbar ein Eisenband zur Befestigung des Retabels an der Wand aufzunehmen.⁷⁶ Die alte 36 x 17 cm große querrechteckige Nische, die etwas höher als die Simskante des Fensters und links von diesem in die Ostwand des südlichen Seitenschiffes der Ortenberger Pfarrkirche eingelassen und mit einem Steinmetzzeichen versehen ist, könnte als Reliquiendepositum im Zusammenhang mit dem Altar gedient haben.

Nach den Untersuchungen von Fr. W. Fischer⁷⁷ ist das südliche Seitenschiff im Verlauf der Erweiterung des Gotteshauses um 1430 unter direktem Einfluß der Frankfurter Bauschule im Stil des Madern Gerthener, vielleicht von Steffan von Irlenbach errichtet worden. Da das Retabel von Anfang an für den dort rekonstruierten Ort auf dem Elisabethenaltar, dessen Stelle und Konsekration von dem alten in den neuen Bau übertragen worden sein muß, schon der Ausmaße wegen bestimmt war, kann es nur gleichzeitig mit diesem Bauabschnitt entstanden sein, der sich durch das Wappen in einem der Gewölbekapitel-Steine als eine Stiftung der Familie von Eppenstein erweist⁷⁸, und zwar aus zeitlichen Gründen auch wieder Gottfried von Eppensteins, der auch das Retabel dafür gestiftet hat. In diesem Zusammenhang ist auf die Ähnlichkeit zwischen den Rankenmalereien in den Gewölbekappen des südlichen Seitenschiffes⁷⁹ und denen der Verkündigungsdarstellung auf den Flügelaußenseiten des Retabels hinzuweisen, die wesentlich schwächer als die Hauptseite des Altares sind und nach Bott vermutlich von einem einheimischen Maler an Ort und Stelle gefertigt wurden, während die weitaus qualitativeren Innenseiten in einer Mainzer oder Frankfurter Malerwerkstatt entstanden sind. Daß die Verbindung zu ihr und die Wahl der Ikonographie des Retabels auf Anraten des älteren Sohnes des Stifters Gottfried VII., nämlich Adolf von Eppensteins, (gest. 1434) zustande gekommen ist, der Domherr zu Mainz und Probst zu Frankfurt war⁸⁰ ist eine verlockende Hypothese.

Anmerkungen

1 E. Eich, Fürstenbildnisse einer religiösen Darstellung aus dem Mittelalter der Lenzburger Sammlung, in: Lenzburger Neujahrsblätter (hsg. v. d. Vereinigung f. Natur und Heimat v. Lenzburg u. Umgebung), 1939, S. 15-29; 1941, S. 47-69.

2 An dieser Stelle sei dem Direktor der Kantonalen Historischen Sammlungen des Aargaus auf Schloß Lenzburg Herrn Dr. H. Dürst für die Anfertigung der Photographie des Bildes gedankt sowie für seine Vermittlung mit dem Besitzer Herrn Friedrich Eich-Kyburz, dem seinerseits für sein freundliches Entgegenkommen, die Tafel in seinen Privaträumen untersuchen zu dürfen, herzlich zu danken ist.

3 Eich, a.a.O., S. 21 ff.

4 In dem inzwischen erschienenen II. Bd. von A. Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, München 1970, ist die Lenzburger Tafel auf Hinweis des Verf. aufgenommen und unter Nr. 430 (S. 98) als „Werkstattwiederholung des Ortenberger Meisters“ eingereiht worden.

5 Vergl. G. Bott, Der Ortenberger Altar in Darmstadt (Reclams Werkmonographien z. Bild. Kunst Nr. 115), Stuttgart 1966 sowie der Mittelrhein als Kunstlandschaft, Resümee des wiss. Gespräches im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt 1968, in Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Beiheft 9, 1969, S. 52 ff.

6 M. Meiss, French Painting in the time of Jean de Berry, 2 Bde., Phaidon, Textbd. 1967, S. 229 ff.

7 Meiss, a.a.O., Abb. 754

- 8 Meiss, a.a.O. Abb. 753
- 9 Meiss, a.a.O., Abb. 186
- 10 Meiss, a.a.O., S. 182ff.
- 11 Meiss, a.a.O., 210
Bott, a.a.O., S. 17, Abb. 11 (dort noch als Zebo da Firenze);
Meiss, a.a.O., Abb. 760.
- 12 Meiss, a.a.O., Abb. 760
- 13 Vgl. dazu H. Kehrer, Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst, 2 Bde., Leipzig 1908/09, 2 Bd., S. 186 ff.; Fr. Back, Mittelrheinische Kunst, Frankfurt a.M. 1910, S. 96, Anm. 125; Bott, a.a.O., S. 16 u. H. Aurenhammer, Lexikon d. Christl. Ikonographie, Bd. I, Wien 1959-1967, S. 123ff.
- 14 J. Porcher, La miniatura francese, Mailand 1959 mit Farbabb. und Ausstellungskat. Meister Francke und die Kunst um 1400, Kunsthalle Hamburg 1969, Nr. 39.
- 15 M. J. Friedländer, Early netherlandish painting, Vol. II: Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle, Brüssel 1967, Nr. 76 a, S. 75, Pl. 102 m. älterer Lit. Eine sorgfältige Federzeichnung nach dem Gemälde im Berliner Kupferstichkabinett; vgl. H. Tschudi, in Jb. d. preuss. Kunstslgn. 19, 1898, S. 107.
- 16 Scheinbar nahe steht die Komposition des Conrad von Soest auf seinem Dortmunder Marienaltar und die des Meisters des Blankenberch-Altars (vgl. Ausstellungskat. Conrad v. Soest und sein Kreis, Schloß Cappenberg 1950, Nr. 55 u. 66 m. Abb.) doch handelt es sich jeweils um Zentral-Kompositionen mit der thronenden Muttergottes in der Mitte.
- 17 Johannes de Caulibus, Meditationes vitae Christi, deutsche Übersetzung v. V. Rock, Berlin 1928/29 (Franziskanische Lebenswerte, hsg. v. G. Hasenbeck, 2. Reihe, 1. Bd.), S. 66
- 18 W. Rothes, Die altniederländische Kunst in Farbe und Graphik, München 1926, Abb. 1 (Titelabb.)
- 19 Vgl. Anm. 16
- 20 Üblich als Gefäßform ist der Stengelpokal bei der Anbetungsdarstellung; in ähnlicher Gestalt wie auf dem Ortenberger Flügel kommt er z.B. auch auf der Tafel des Meisters des Blankenberch-Altars vor (vgl. Anm. 16)
- 21 Vgl. S. 2
- 22 Vgl. Anm. 12
- 23 Köln, Kunsthaus am Museum, Auktion 38, 12-15. März 1969, Nr. 1225, Taf. 49. Den Hinweis verdanke ich Herrn Dr. H. Schmidt, Darmstadt; trotz dessen freundlichen Bemühungen gelang es nicht, weitere Auskünfte oder ein Foto der Tafelrückseite zu erhalten.
- 24 Herr Köhler an der Gemäldegalerie Berlin-Dahlem ist an dieser Stelle für seine Auskunft zu danken.
- 25 K. Th. Ch. Müller, Das Aschaffenburg Kopialbuch des Klosters Hirzenhain in Regesten, in: Archiv f. hess. Gesch., NF. 11, 1916, Nr. 142.
- 26 Müller, a.a.O., Nr. 164. Das Wappen der Familie ist nicht bekannt.
- 27 Kat. Galerie Aschaffenburg, München 1964, S. 104 m. ält. Lit.
- 28 Bott, a.a.O., S. 25 u. ders. in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Beiheft 9, 1969, S. 53 f; ebenso schon Back, a.a.O., S. 62ff.
- 29 W. Paatz, Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen Skulptur im 15. Jahrhundert, Heidelberg 1956, S. 54f, Anm. 184
- 30 Bis zur Erbauung der Martinsburg zu Mainz 1478/81; vgl. Kunstdenkm. Hessen, Der Rheingaukreis, 1965, S. 116f.

- 31 Kunstdenkm. Hessen, Der Rheingaukreis, a.a.O., S. 134, Abb. 681 ff. u. Dehio-Gall, Handb. z. deutsch. Kunstdenkm.,
- 32 W. K. Zülch, Frankfurter Künstler, Frankfurt a.M. 1935, S. 58ff.
- 33 Den Hinweis auf die Fresken und das Foto verdanke ich Herrn Dr. O. Müller.
- 34 Vgl. Anm. 16
- 35 H. Dannenberg, in: Zeitschr. f. bild. Kunst 61, 1927/28, S. 115 erwähnt „eine verkleinerte Kopie eines Flügels aus dem Nazarenerkreis“, die kürzlich im Handel war und weiß von einem Teppich aus dem Ende des 19. Jahrhunderts mit der Darstellung des Mittelbildes im Frankfurter Dom.
- 36 Back, a.a.O., S. 95
- 37 Kunstdenkm. Grossherzogtum Hessen, Provinz Oberhessen, Kreis Büdingen, bearb. v. H. Wagner, Darmstadt 1890, S. 236ff.
- 38 Bott, a.a.O., S. 24ff.
- 39 Bott, a.a.O., S. 10ff.
- 40 Bott, a.a.O., S. 27
- 41 H. Mayenschein, Die Kirche zu Ortenberg, Ortenberg 1964, S. 12; vgl. auch W. Diehl, Reformationsbuch der evangelischen Pfarreien des Großherzogtums Hessen (Hessische Volksbücher 31-36), 2. Aufl., Friedberg 1917, S. 549ff.
- 42 Mayenschein, a.a.O., S. 11
- 43 K. Heusohn, Ortenberg – Burg, Stadt, Landgericht unter der Linde, Lorbach 1927, S. 81f. u. Bott, a.a.O., S. 24
- 44 Ausstellungskat. Bildwerke des Mittelalters aus einer Privatsammlung, Hessisches Landesmuseum Darmstadt 1968, Nr. 18, Abb. S. 70 u. 71.
- 45 H. Keller, in: Reallex. z. deutsch. Kunstgesch., 2, Stuttgart 1948, Sp. 639ff.
- 46 Dazu Back, a.a.O., S. 62ff.
- 47 Back, a.a.O., S. 7ff. u. Taf. XLVII; vgl. auch Aurenhammer, a.a.O., S. 123
- 48 Nach Bott, a.a.O., S. 17 deutet der Turm die Stadt Bethlehem an.
- 49 Heusohn, a.a.O., S. 38ff. u. Fig. S. 21ff.
- 50 Freundliche Mittlg. von Herrn Dr. Picard, Eppstein.
- 51 Kunstdenkm. Grossherzogtum Hessen, a.a.O., S. 240 ff. sowie freundl. Hinweis von Herrn Dr. Picard, Eppstein
- 52 Heusohn, a.a.O., S. 183
- 53 Heusohn, a.a.O., S. 61 u. P. Niess, Ortenberg, 1958, S. 30ff.
- 54 1389 veräußerte jedoch Eberhard von Eppenstein ein Viertel von Schloß und Landgericht Ortenberg an Johann von Ysenburg in Büdingen; H. Simon, Geschichte des Hauses Ysenburg-Büdingen, I., 1865, S. 129.
- 55 W. Franck, Kunstgeschichtliche Anregungen und Miscellen, in Archiv f. hess. Geschichte u. Alterthumskunde, 12. Bd., 1868, S. 154f., bes. 159.
- 56 Franck, a.a.O., S. 159 verwechselt grundsätzlich Gottfried VII mit Gottfried VIII.
- 57 W. Möller, Stammtafeln Westdeutscher Adelsgeschlechter im Mittelalter, Darmstadt 1922, S. 219, Taf. 89
- 58 Möller, Stammtafeln, a.a.O., Taf. 89
- 59 Möller, Stammtafeln, a.a.O., Taf. 89

- 60 Freundl. Mitteilung von Herrn Dr. Picard: vgl. auch B. Picard, Eppstein im Taunus, Geschichte der Burg, der Herren und der Stadt, Frankfurt a.M. 1968
- 61 Heusohn, a.a.O., S. 75
- 62 Die Mensa des Ortenberger Hauptchores von 1385ff mißt in der Breite 300 cm, das Retabel in Darmstadt geöffnet 324 cm. Irgendwelche Proportionsregeln von Mensa- und Retabelbreite scheint es nicht zu geben; häufiger am Anfang des 15. Jahrhunderts entgegen dem späten 15. Jahrhundert — ist, daß das Retabel fast die ganze Breite der Mensa einnimmt oder noch darüber hinausreicht; vgl. z.B. die Darstellung von Altarretabeln in situ auf einer Kopie des Meisters von Flémalle, Messe des Hl. Gregor, Coll. E. Schwarz New York (E. Panofsky, Early netherlandish painting, Cambridge — Massachusetts 1958, II, Abb. 227, Pl. 105) oder auf dem Mittelteil des Sakramentaltars von Rogier van der Weyden im Musée Royal Antwerpen (Panofsky, a.a.O., Abb. 348, Pl. 348, Pl. 208) oder auf dem Gemälde mit der Exhumierung des Hl. Hubertus von einem Nachfolger des Rogier van der Weyden in der National Gallery London (Panofsky, a.a.O., Abb. 397, Pl. 245) usw.
- 63 Z.B. die Westfälische Tafel (87 x 57 cm) um 1430 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt oder das Fresko um 1430 über der Mensa des südlichen Nebenaltners in der Karmeliterkirche zu Hirschhorn am Neckar.
- 64 Den Hinweis auf dieses Phänomen verdanke ich Herrn Prof. Dr. Ewald Vetter, Heidelberg; vgl. B. Kleinschmidt, Die Heilige Anna, Düsseldorf 1930.
- 65 Vgl. etwa das kleine Kölner Flügelretabel (32 x 48 cm) aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts in den Berliner Museen oder ebenda die als mittelrheinisch um 1420 geltende Tafel (41 x 35) oder im Kölner Schnütgen-Museum das Holzrelief (42 x 45 cm) um 1430.
- 66 Ph. Dieffenbach, Auszug aus dem Tagebuch, in: Archiv f. hess. Geschichte u. Alterthums-kunde, 5. Bd., 1847, Nr. 13, S. 17f. — W. Lotz, Kunsttopographie, Bd. I, I Kassel 1862, S. 487: „Altargemälde mit 2 Flügeln (Maria u. 21 Heilige; Geburt und Anbetung der Könige)“
- 67 Kunstdenk. Großherzogtum Hessen, a.a.O., S. 245
- 68 Über die besondere diesbezügliche Situation im Gebiet um Ulm a. d. Donau im 16.-18. Jahrhundert in den reformierten Kirchen vgl. O. Häcker, Evangelische Altarkunst der Renaissance- und Barockzeit in Schwaben, in: Das Schwäbische Museum, 9, 1933, S. 5ff.
- 69 Kunstdenk. Großherzogtum Hessen, a.a.O., S. 236; Die Originalurkunde im Ortenberger Archiv Rossla.
- 70 Müller, Kopialbuch, a.a.O., Nr. 9, S. 326
- 71 Müller, Kopialbuch, a.a.O., Nr. 323, S. 408
- 72 Heusohn, a.a.O., S. 81f.
- 73 Kleinschmidt, a.a.O. m. weiteren Beispielen.
- 74 Vgl. Dieffenbach, a.a.O., S. 17
- 75 Mayenschein, a.a.O., S. 15 u. 36f.
- 76 Für den roten Rahmen mit den auf-schablonierten Rosetten vgl. die Innenseite des linken Flügels vom ehem. Hauptaltar der Klosterkirche b. Baden-Baden, heute in Karlsruhe (Staatl. Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Alte Meister bis 1800, bearb. v. J. Lauts, Karlsruhe 1966, Nr. 806, S. 276 f. u. Abbnachweis) eines schwäbischen Meisters von 1489; dort erscheint dieser um den Teil eines Altares, der als „Bild im Bilde“ rechts bei der Mariengeburt dargestellt ist.
- 77 Fr. W. Fischer, Die spätgotische Kirchenbaukunst am Mittelrhein, 1410-1520, Heidelberg 1962, S. 115ff. und Paatz, a.a.O., S. 54, Anm. 184.
- 78 Kunstdenk. Großherzogtum Hessen, a.a.O., S. 240 u. Mayenschein, a.a.O., S. 21f.
- 79 Mayenschein, a.a.O., Abb. S. 20
- 80 Möller, Stammtafeln, a.a.O., Taf. 89