

kann, ist eine Identifizierung des Malers mit Dirk Bouts d. J. mittels dieser Methode allein nicht auszuschließen.

Angesichts der komplizierten Zuschreibungslage wären noch mehr IRR- und Detailabbildungen – z. B. nach dem Vorbild der ebenfalls bei Mercatorfonds erschienenen Monographie von Roger H. Marijnissen, *Hieronymus Bosch. Das vollständige Werk*, deutsche Fassung Köln 1999 – wünschenswert, um den Blick für eine mögliche Händescheidung zu schärfen. Deutlich zeigt sich das etwa an der Wiener *Marienkronung* (Abb. 4): Hier irritiert vor allem die Körperdarstellung Christi. Der Oberkörper sitzt gleichsam ohne Becken auf der Bank auf, die Oberschenkel bleiben plastisch unartikuliert. Zwar sind die Zehen von zwei Füßen zu sehen, doch fehlt zu einem ein Bein bzw. das zweite Knie. Ein derartiger unmittelbarer Übergang von Oberkörper und Sitzfläche findet nächste Entsprechung nicht bei den Bouts d. Ä. oder dem »Meister der Gefangennahme« zugeschriebenen Werken, sondern in einer von Périer-D'Ieteren vorsichtig Dirk Bouts d. J. zugewiesenen *Madonna mit Kind* des Louvre (Kat. 20; F. 26/42). In der Raumbildung ähnelt die *Marienkronung* hingegen der als Werkstattarbeit geltenden Londoner *Madonna mit Kind zwischen Petrus und*

Paulus (Kat. B1; F. 21/36). Zwei der Engel rechts finden sich wiederum in der Bouts d. Ä. selbst zugeschriebenen *Madonna mit vier Engeln* in Granada (Kat. 22; F. 17/25). Aufgrund solcher motivischer und stilistischer Vernetzung mit anderen Werken der Bouts-Gruppe erscheint die Verknüpfung der Wiener Tafel mit dem »Meister der Gefangennahme« nicht zwingend. Unter den gegebenen Umständen scheint es ratsamer, sich Bouts nicht als Individuum, sondern als „Marke“ vorzustellen, als Leiter einer effizient organisierten Werkstatt, deren Meister selbst nur wenige oder vertraglich vereinbarte Werke ausführte und für die Fülle der übrigen Arbeiten als *spiritus rector* wirkte.

Mit Périer-D'Ieterens Monographie rückt der große Löwener Maler wieder verstärkt ins Blickfeld der Kunstgeschichte. Durch die großzügigen Farabbildungen, die IRR-Aufnahmen und die aktuelle Bibliographie stellt das Buch eine wertvolle Informationsquelle und Bereicherung der bisherigen Bouts-Literatur dar. Es zeigt sich aber auch, daß zum Thema Bouts noch lange nicht das letzte Wort gesprochen ist.

Eva Michel

Für Anregungen und nützliche Hinweise sei Fritz Koreny herzlich gedankt.

BODO BRINKMANN und STEPHAN KEMPERDICK

Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550

(*Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, V, hrsg. von Herbert Beck und Jochen Sander*). Mainz, von Zabern 2005. XIII, 585 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-8053-3350-4. € 86,-

Die Sammlung deutscher Gemälde des 16. Jh.s im Städelschen Kunstinstitut ist facettenreich und hochkarätig. Der von Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick bearbeitete Katalog behandelt auf 600 Seiten ca. 50 Werke aus 50 Jahren zwischen 1500 und 1550, alle in Farbe

reproduziert und durch Vergleichsabbildungen in Schwarz-Weiß ergänzt. Der Katalog ist gleich den vorhergehenden Bestandskatalogen des Städel hochwillkommen als Zeugnis einer ebenso intensiven wie ergebnisreichen wissenschaftlichen Arbeitsleistung. Anschaulich ge-

schrieben und schön ausgestattet, vermag er die Gemälde auch einer breiten Leserschaft nahezubringen. Die Bilder werden in Auswertung der Literatur auf eine Vielzahl von Kriterien befragt, die für ihr Verständnis notwendig und erhellend sind. Die technologischen Untersuchungen erhalten den ihnen zustehenden Platz. Hilfreicher als die Ergebnisse der Dendrochronologie sind die der Infrarotreflektographie. Bildbeschreibung und Bilddeutung lassen den Autoren individuellen Spielraum. Manche Texte erreichen den Umfang von Aufsätzen.

Da die Publikation Katalog und nicht Handbuch ist, regiert das Alphabet, nicht die Chronologie. Kommt ein Künstler mit mehreren Bildern vor, wäre eine zeitliche Abfolge oder eine solche nach Themen – z. B. religiöse Bilder, Mythologie, Bildnisse – hilfreicher gewesen als eine solche nach Inventarnummern. Bei Bartholomäus Bruyn kommt man von einem späten Bildnispaar zu einem seiner religiösen Erstlingswerke. Bei Cranach hätte der Sippenaltar von 1509 an den Anfang gehört.

Das reiche Material an Fakten und Überlegungen, welche die Autoren bieten, führt bei Werken wie dem Dominikaneraltar Hans Holbeins d. Ä., des jüngeren Holbein Bildnis des Simon George of Cornwall oder Grünewalds Heiligen vom Heller-Altar zu schlüssigen Ergebnissen, andere Werke regen zu weiterführenden Überlegungen an. Dürers sog. Fürlegerin mit gelöstem Haar (Kat. Abb. 227) wird, wenn man die Mängel des Bildes einer weitgehenden Übermalung anlastet, als Original gelten dürfen. Teils erleichternd, teils erschwerend ist die Tatsache, daß es ein zugehöriges Bildnis der Fürlegerin mit aufgepolstertem Haar (Berlin, Gemäldegalerie) gibt. Bei beiden handelt es sich um sog. Tüchlein, also um Leinwandbilder. Von Dürers Tüchlein tragen nur wenige und keines der Porträts die originale Signatur des Künstlers. Einige dienen der Vorbereitung von Tafelbildern, wie sich das beim Bildnis Kaiser Maximilians I. mit Gewissheit und bei dem Jakob Fuggers durch abweichende Kopien nachweisen läßt.

War bei den Bildnissen der Fürlegerin an ein verschließbares Diptychon gedacht, dann wäre die Leinwand als Bildträger ungeeignet. Sollte es sich um Modelli für Tafelbilder handeln, wäre der Auftraggeber jedenfalls nicht in Nürnberg zu suchen, wo eine Zeichnung und ein Gespräch mit dem Künstler das Ihre getan hätten, sondern an einem anderen Ort. Daß die auf Holz gemalten Kopien die Farben der Kleider verändern, könnte heißen, daß die Leipziger Fürlegerin bereits ein entsprechendes (verlorenes) Tafelbild Dürers wiedergibt. In einer kleinen, informativen Ausstellung des Städel »Albrecht Dürer: Zwei Schwestern« hat Brinkmann im Sommer 2006 die gemalten und radierten Bildnisse der Fürlegerin zusammengetragen und noch einmal dafür plädiert, daß es sich um Schwestern des Künstlers handelt.

Dürers »Hiob auf dem Misthaufen« (Kat. Abb. 215) ist um das im Kölner Wallraf-Richartz-Museum befindliche Fragment mit Trommler und Pfeifer zu ergänzen. Man weiß, daß Trommler und Pfeifer gewöhnlich zur Schlacht aufspielen und daß zu Trost und Erheiterung Laute und Fidel die geeigneteren Instrumente wären. Grünewald stellt Trommler und Pfeifer bei der »Verspottung Christi« (München, Alte Pinakothek) in *einer* Person dar. Hier auf die humane Seite Dürers zu vertrauen, der freilich den bösen Part der Frau überlassen hätte, führt zu keinem brauchbaren Ergebnis. Das Bild mit dem »therapeutischen Wasserguß« des »Hiobsbades« oder gar der unappetitlichen Legende von den in Goldstücke verwandelten Schwären in Verbindung zu bringen, ist weit hergeholt. Sieht man mit guten Gründen in Friedrich dem Weisen den Auftraggeber, so bedürfen Bildfunktion und ursprünglicher Standort des Frankfurter Hiob noch immer der Klärung. Die auf einer Nachzeichnung in Berlin unterhalb der Hiobsgeschichte dargestellte Bordellszene ist Cranachsche Erfindung und hat, wie schon Anzelewsky (Albrecht Dürer, *Das malerische Werk*, 1991) feststellte, nichts mit Dürer zu tun.



Abb. 1
 Albrecht Altdorfer (?),
 Anbetung der Könige,
 Colnaghi,
 London-New York,
 1988
 (Archiv des Autors)

Altdorfers »Anbetung der Könige« (Kat. Abb. 8) [Abb. 2] war als Werk des Regensburger Meisters nicht unbestritten, und man muß, plädiert man für Eigenhändigkeit, Details wie die »stelzenartig dünnen« Unterschenkel des Mohrenkönigs und ein Übermaß an virtuosen Dekorationselementen wie die an Dürers »Knoten« gemahnenden Goldschnüre der Kleidung in Kauf nehmen. Daß sich Altdorfer bei der Ruinenarchitektur in die Abhängigkeit

von Wolf Hubers Feldkircher Altar gegeben hätte, wäre bei einem Künstler, der in Regensburg das Amt des Stadtbaumeisters inne hatte und die kühnsten Architekturphantasien schuf, schwer verständlich. Auch die Unsicherheit der Datierung, die in der Literatur zwischen 1519 und 1535 schwankt, stimmt bedenklich. Zu klären bleiben die Übereinstimmungen mit einer womöglich früheren Fassung, vormals bei Colnaghi (Katalog



Abb. 2
 Albrecht Altdorfer (?),
 Anbetung der Könige,
 Frankfurt am Main,
 Städtisches Kunstinstitut
 (Museum)

Gothic to Renaissance. European Painting 1300–1600, London-New York, 1988) [Abb. 1].

Eine Schriftquelle aus dem späten 15. Jh. beschreibt einen Johannes-Altar in der Johannes-Kapelle der Frankfurter Dominikanerkirche. Die dort aufgezählten Heiligen kehren sämtlich in einem Retabel Hans Baldungs wieder (Kat. Abb. 43), das aus dem Dominika-

nerkloster stammt. Es müsste ein älteres Retabel ersetzt haben. Anordnung und Ausführung der in Grisaille gemalten Heiligen auf den Flügelaußenseiten setzen, wie Brinkmann zu Recht betont, die Kenntnis von Dürers Heller-Altar voraus. Trotzdem bleiben Fragen offen. Die elsässische Herkunft der mit ihren Wappen porträtierten Stifter stützt die Frankfurter Provenienz nicht, und der Höhenunterschied

der Flügel zum Mittelbild bleibt ungeklärt. Daß Baldung – wie Brinkmann ausführt – mit der »Taufe Christi« auf kritisch-ironische Distanz zu Dürer und zum Heller-Altar gegangen wäre, ist auszuschließen. Baldungs »Zwei Hexen« (Kat. Abb. 18) verlangen nach einer Deutung, doch ist es nicht leicht, zutreffende schriftliche Zeugnisse des Volks- und Aberglaubens zu finden. Brinkmann sieht in dem Bild eine Art Kunstkammerstück für Kenner, bezeichnet es als diskursiv statt narrativ und bietet selbst eine Reihe Diskussionspunkte an, die bis hin zur Warnung vor Syphilis und den hier ganz abwegigen Betrachtungen zu Dürers Sexualverhalten reichen.

Von Lucas Cranach d. Ä. besitzt das Städel mehrere Werke, darunter den kapitalen Sippenaltar von 1509 (Kat. Abb. 164). Ist auf der Empore wirklich Kaiser Maximilian I. (ohne das Goldene Vlies) dargestellt, was offenbar nicht mehr bezweifelt wird, so sucht man sein Gegenüber unter den kaiserlichen Räten. Näher als die von Brinkmann genannten und abgebildeten steht das von Dürer um 1517 gezeichnete, versuchsweise mit Konrad Peutinger identifizierte Männerbildnis in der Münchner Graphischen Sammlung (Friedrich Winkler, *Dürer-Zeichnungen*, Nr. 565). Cranachs Venus von 1532 (Kat. Abb. 149) ist noch immer das *non plus ultra* einer mythologischen weiblichen Aktfigur, die trotz ihrer die Anatomie strapazierenden Naturferne den vollen sinnlichen Reiz ausstrahlt. Ihre Nacktheit und der Schleier deuten auf ihre göttliche Herkunft, weniger der seit Dürers Paumgartner-Heiligen geläufige steinige Boden und der dunkle Hintergrund, wie sie sich schon auf Cranachs Bildnissen in ganzer Figur finden. In der Venus das Pendant zu einer sich entleibenden Lucrezia sehen zu wollen, wäre zum Schaden beider Bilder. Eine Nachempfingung der Frankfurter Venus, hier mit einem Federbarett über der Haarhaube, war auf der Cranach-Ausstellung 2006 in Chemnitz zu sehen. Bildnisse Melanchthons treten gewöhnlich als Gegenstücke zu solchen Martin Luthers auf.

Auch zum 1559 datierten Frankfurter Melanchthon (Kat. Abb. 208) [Abb. 4] des jüngeren Cranachs gibt es ein zugehöriges Luther-Bildnis (Friedländer-Rosenberg 1979, Abb. 423) [Abb. 3]. Es ist mir aus der Korrespondenz mit Sotheby's, London 1996, bekannt. Nach einer Reinigung steht die Jahreszahl als 1559 (statt, wie man früher las: 1539) fest. Luther, ein aufgeschlagenes Buch haltend, gibt Einblick in Timotheus 1.15-19, 2.1-2. Auffassung und Qualität entsprechen dem Frankfurter Bild. Die Maße 82,5 x 62 cm sind annähernd dieselben.

Bruyns Bildnisse eines noch 1999 als unbekannt geltenden Ehepaares (Kat. Abb. 64, 65) zeigen, daß das Studium alter Korrespondenzen und in Jahrzehnten angelegter Bildakten überraschende Funde zeitigen kann. Schon 1933 hatte W. Baumeister das auf dem Siegelring des Mannes logischerweise seitenverkehrt wiedergegebene Monogramm PH für den aus St. Goar nach Köln zugezogenen Dr. Peter Heyman aufgelöst. Dr. Huiskes vom Historischen Archiv der Stadt Köln (schriftl. Mitteilung auf Anfrage von Frau Dr. Dumba, Städelches Kunstinstitut, vom 3.5.2002; schriftl. Mitteilung vom 8.9.2006 an Löcher), dem sorgfältige Recherchen zu Peter Heymann verdankt werden, konnte auch das Wappen bestimmen. Mit Rücksicht auf die Kleiderordnungen müßte man bei der mit Gold und Perlen überreich ausgestatteten Frau auf die hohe gesellschaftliche Stellung des Paares schließen. Möglicherweise erlaubte die Herkunft der Ehefrau Sibylla von Stralen – deren Mutter eine geborene von Kessel war – aus einer Kölner Bürgermeisterfamilie den Aufwand. Da Peter Heyman aufgrund biographischer Daten vor 1500 geboren sein dürfte, im Bild aber noch kein graues Haar zeigt, schlägt Brinkmann eine Datierung zu Beginn der 1540er Jahre vor. Wer das aus Gründen der Stilentwicklung Bruyns nicht akzeptieren kann, wäre gezwungen, nach einem jüngeren Mitglied der Familie zu suchen.



Abb. 3 Lucas Cranach d. J., Martin Luther, 1559, Sotheby's, New York, 1996 (Archiv des Autors)



Abb. 4 Lucas Cranach d. J., Philipp Melancthon, 1559, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut (Museum)

Werke und Künstler der Anonymität zu entreißen, ist eine dauerhafte Aufgabe der Kunstgeschichte, doch ist im Zweifelsfall der Notname hilfreicher als die vage Zuschreibung an einen bekannten Meister oder gar an dessen Werkstatt. Zunächst davon betroffen sind die Altarflügel, die auf den Innenseiten die ganzfigurigen Bildnisse des Frankfurter Patriziers Claus Stalburg genannt der Reiche und seiner Ehefrau Margarete vom Rhein (Kat. Abb. 99), auf den Außenseiten die Bilder der Schmerzhafte[n] Muttergottes und des Schmerzensmannes (Kat. Abb. 98) tragen. Die Stifterbilder sind nicht so säkular, wie sie E. Buchner hinstellte, Paternoster und Rosenkranz nicht nur allgemeine Zeugnisse der Frömmigkeit, da Stalburg unverkennbar die Perlen im Gebet zählt. Kemperdick versetzt die Bilder versuchsweise in die Werkstatt der Caldenbach,

Vater und Sohn. Von dem bereits vor dem 17. Juni 1504 gestorbenen Hans Caldenbach gibt es kein gesichertes Gemälde, sein Sohn Martin bewirbt sich 1504 vergebens auf die Stelle eines städtischen Visierers. Der Auftrag des reichsten und einflußreichsten Bürgers in Frankfurt für ein großes Altarretabel ist demnach bei den Caldenbachs nicht gut aufgehoben. Zwar liegt dem Schmerzensmann ein vielbenutzter Dürerstich zugrunde, aber die Standfiguren des Ehepaares bleiben hinter Dürers standfesten Paumgartner-Rittern und seiner Schmerzensmutter aus den Jahren 1496/98 weit zurück. Martin Caldenbachs »Darstellung im Tempel« (Kat. Abb. 125) ist das Werk eines Eklektikers, ein gemalter Zitatenschatz nach Werken der Druckgraphik, überwiegend Dürers. Keine der benutzten Vorlagen entstand nachweislich nach 1505, so

daß man das Gemälde nicht erst um 1510/15, sondern vor Dürers Heller-Altar von 1509, den es nicht reflektiert, ansetzen möchte. Zu den Stalburg-Bildnissen läßt sich keine Brücke schlagen.

Die im Vergleich mit Barthel Behams Urmiller-Bildnis (Kat. Abb. 57) vorgenommene Zuschreibung eines Männerporträts in Dresden (Gemäldegalerie Alte Meister) an denselben Künstler kann hier nicht bestätigt werden. Ein heikler Fall bleibt das als ein Werk Hans Holbeins d. Ä. angesehene Bildnis eines Herrn Weiß (Kat. Abb. 310). Es ist von vorzüglicher Qualität, aber nicht zweifelsfrei von der Hand Holbeins. Die addierende Kleinteiligkeit, die drangvolle Enge Aufmerksamkeit heischender Motive in der unteren rechten Bildecke – Hände, Degen, Blumen, Inschriften – kennt man von Holbein sonst nicht. Die Blickrichtung und die Zeugnisse des Brautstandes machen von Anfang an ein weibliches Gegenstück notwendig. Das als zugehörig erkannte, dem Leonhard Beck zugeschriebene Frauenbildnis (unbekannter Besitz) erfüllt diese Voraussetzungen. Brinkmann erwägt die Möglichkeit, daß ein weibliches Pendant dem Bildnis des Mannes vorausging, das nicht mit dem heute dafür gehaltenen identisch ist. Letzteres datiert er um 1530 und schreibt es mit unzureichender Begründung Jörg Breu d. Ä. zu. Die Frage, ob denn Holbein 1522 überhaupt in Augsburg oder nicht vielmehr am Oberrhein war, bedürfte einer Erörterung. Merkwürdige Übereinstimmungen im Faltenstau des Hemdes zeigt bei qualitativem Abstand ein mäßig erhaltenes Augsburger Männerbildnis in Bamberg, Historisches Museum. Guido Messling, *Der Augsburger Maler und Zeichner Leonhard Beck und sein Umkreis*, Dresden 2006, führt es als eine Arbeit Becks auf.

Kemperdick bringt die 1523 gemalten Bildnisse des Blasius von Holzhausen und seiner Ehefrau Katharina (Kat. Abb. 1, 2) mit dem in Mainz tätigen, HA monogrammierenden Hans Abel (II) d. J. in Verbindung. Was man von Abel kennt, verrät nicht nur gegenüber

dem in Frankfurt am Main tätigen Conrad Faber von Creuznach, sondern auch im Vergleich mit den Holzhausen-Bildnissen einen kräftigeren Zugriff auf die Persönlichkeit und deren inneres Leben. Die durchscheinenden, weil zu stark gereinigten Bildnisse der Grafen von Rieneck in Köln, Wallraf-Richartz-Museum, und das des Konrad Rucker in Seligenstadt lassen sich Abel zuschreiben, anhand einer Fotografie auch ein Hans Brosamer zugeschriebenes Männerporträt, vormals in Warschau, Nationalmuseum (Inv.Nr. 16, verschollen). Daß Holzhausen den Porträtauftrag nicht an Faber oder dessen Schüler vergab, hat einen einfachen Grund: Faber ist nicht vor 1524 in Frankfurt nachgewiesen und nicht vor 1526 mit Bildnissen greifbar. Zu Jan van Scorel und Maarten van Heemskerck tendiert das Bildnis eines Mannes vor einer phantastischen Felsenlandschaft (Kat. Abb. 283). Brinkmann gibt es versuchsweise dem Osnabrücker Gerlach Flicke, der gegen 1545 nach London übersiedelte und dort im Stil Holbeins, aber manieristisch versteift, hochgestellte Persönlichkeiten wie den Erzbischof Thomas Cranmer (London, National Portrait Gallery) porträtierte. Hätte Flicke das eine wie das andere Bildnis gemalt, »erwies er sich in beiden Bildern als ein ausgesprochen formbarer Künstler«. Diese die stilistische Unvereinbarkeit der Bilder betreffende Einsicht entzieht der Zuschreibung an Flicke den Boden.

Den Meister der Thennschen Kinderbildnisse (Kat. Abb. 449) sucht Brinkmann mit Vorbehalt in der Werkstatt Wolf Hubers. Sie mit dem in Passau tätigen Künstler zu verbinden, verlangt Überlegungen, mit denen nicht nur die Distanz zwischen den Städten zu überwinden, sondern auch die Frage zu klären wäre, warum sich ein prominenter Salzburger Bürger, wenn er schon so hoch hinaus wollte, mit einer Werkstattarbeit zufrieden gab. Brinkmann sieht in den Bildern eine Vorwegnahme der den Kindern vorgezeichneten Lebenswege. Diese Sicht würde allenfalls beim jüngeren der Söhne greifen. Dem Anlocken des Vogels, das

schon zur Ausbildung des jungen Weißkunig bei Hans Burgkmair gehört, verlieh Dürer als Tätigkeit des Christuskinde im Berliner Madonnenbild von 1506 eine christliche Sinngebung. Da die Wappenbilder der Brüder sich aus Gründen heraldischer Courtoisie dem der Schwester zukehren und nicht umgekehrt, entfällt der Hinweis auf deren Ehemöglichkeit. In den Kirschen eine erotische Implikation zu sehen vermag ich nicht, sind sie doch in Marienbildern (Tizian, Joos van Cleve) religiöses Symbol.

Es ist die Frage, wie groß der Radius der Informationen sein darf, die man einem Bild zu entnehmen gewillt ist. Im Städel-Katalog finden die in den Bildern dargestellten Realien nur eingeschränkte Aufmerksamkeit. Das gilt zumal für die Bildnisse Frankfurter Patrizier, deren meiste Faber von Creuznach malte. Katharina von Holzhausen (Kat. Abb. 2) trägt keine stark taillierte Damenschaube, die es nicht gibt, sondern gleich Margarete von Stralenberg (Kat. Abb. 271) ein Kleid mit einem Schultern und Brust bedeckenden Goller. Der Einsatz des Kleides der Anna von Holzhausen (Kat. Abb. 249) ist nicht goldgestickt, sondern ein im Webverfahren mit Metallfäden reich gemusterter Seidenbrokat.

Im Unterschied zu ihren Zeitgenossen in Köln, Augsburg oder Nürnberg ließen sich die Frankfurter Patrizier gern mit Waffen darstellen. Johann von Stralenberg (Kat. Abb. 270) greift mit der Linken das Schwert, zu seiner

Rechten hängt der Dolch. Ein weiterer Herr von Stralenberg (Kat. Abb. 253) präsentiert einen Dolch mit extrem kurzen Parierstangen, in dessen Scheide, die ein Fries mit Berittenen umläuft, drei Beisteckmesser stecken. Unter diesem Blickwinkel wäre zu fragen, ob Blasius von Holzhausen (Kat. Abb. 1) tatsächlich eine Streusandbüchse umfaßt. Bei dem vormalig Faber zugeschriebenen Männerporträt Kat. Abb. 277 bezweifelt Brinkmann mit Recht die spätere Aufschrift auf der Tafelrückseite, die den Mann als Justinian von Holzhausen ausgibt, mit dessen authentischem Bildnis von 1536 (Kat. Abb. 258) keinerlei Ähnlichkeit besteht. Pfeife und Goldkette sprechen für einen Adelsherrn, womöglich einen Hofbeamten. Der aus der Landsknechtszeit stammende, üblicherweise manns hohe Bidenhänder ist für die Wiedergabe im Bild eingekürzt. Die Hieb- waffe des Schergen auf der »Stephanusmar- ter« aus dem Cranach-Kreis (Kat. Abb. 207) ist ein Säbel oder Krummschwert orientali- scher Herkunft.

Im Nachtrag zum Katalog der deutschen Gemälde des 15. Jh.s folgt als Dauerleihgabe aus Privatbesitz das Motivbild eines geistlichen Stifters, der, vom hl. Thomas empfohlen, Maria und das Kind verehrt (Abb. 459). Der im Salzburger Land tätige Meister von Groß- main malte das herrliche Bild 1483. Man wünscht, es ginge in den Besitz des Städel'schen Kunstinstitutes über.

Kurt Löcher

Die Stadtkirche St. Marien zu Pirna

Hrsg. von ALBRECHT STURM für die *Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Pirna*. Mit Beiträgen von MARGIT KERN, HEINRICH MAGIRIUS, RENÉ MISTEREK u. a. Pirna, Ev.-luth. Kirchengemeinde 2005. 239 S., zahlr. Ill., graph. Darst. ISBN 978-3-00-016905-2. € 35,-

Zu den großen Kirchen spätgotischer Zeit gehört in Obersachsen die wohl 1502 begon- nene, um 1546 baulich fertig gestellte ev.-luth. Stadtkirche St. Marien in Pirna. Ihr ist nach

Abschluß der jüngsten Restaurierung 1996 bis 2005 ein reich bebildeter Band gewidmet. Er ist die erste ausführliche Monographie des Bauwerks und seiner Ausstattung seit der kri-