

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

24. Jahrgang

Juli 1971

Heft 7

## „DER MAGDALENEALTAR IN TIEFENBRONN“

Bericht über die wissenschaftliche Tagung am 9. und 10. März 1971 im Zentralinstitut  
für Kunstgeschichte in München

(Mit 22 Abbildungen)

Vor knapp zwei Jahren machte ein Werk der sog. altdeutschen Malerei großes Aufsehen in der Presse, sogar ein deutsches Nachrichtenmagazin nahm sich des Falles ausführlich an; die Aufmerksamkeit war so groß wie sonst wohl nur, wenn ein Werk alter Malerei für bisher unerreichte Summen den Besitzer wechselt oder wenn eine Fälschung entlarvt wird. Und in der Tat waren hier anscheinend alle Elemente gegeben, die zu einer spannenden Story nötig sind, zumal es außerdem zur Polemik gegen die Kunstgeschichte, insbesondere aber die deutschsprachige, besser vielleicht deutschfümelnde, Anlaß gab – es war durchaus keine nur erbauliche Blütenlese, die sich aus der Literatur über den Magdalenenaltar des Lucas Moser (*Abb. 1*) in der Pfarrkirche zu Tiefenbronn (keineswegs vollständige Bibliographie in: Alfred Stange, Die deutschen Tafelbilder vor Dürer, Kritisches Verzeichnis, Bd. 2, München 1970, Nr. 553) zusammenstellen ließ. Vor allem die berühmte Inschrift „schri. kvnst. schri. . .“ hatte zu vielerlei Spekulationen verlockt.

Anlaß für dieses Aufsehen waren die Ergebnisse eines umfänglichen Buches aus der Feder des Stuttgarter Archivars, des bedeutenden Papier- und Wasserzeichenkenners Gerhard Piccard (*Der Magdalenenaltar des ‚Lukas Moser‘ in Tiefenbronn, Ein Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte, mit einer Untersuchung ‚Die Tiefenbronner Patrozinien und ihre [Hirsauer] Herkunft‘ von Wolfgang Irtenkauf, Verlag Otto Harrassowitz Wiesbaden 1969*). Der Autor versuchte den Nachweis, daß ziemlich alles, was man bisher über Lucas Moser und seinen Magdalenenaltar zu wissen glaubte, falsch sei und auf unhaltbaren Voraussetzungen beruhe. Aus seinen langen, reich mit Zitaten aus Quellen und Literatur durchsetzten Darlegungen seien hier nur die Hauptthesen hervorgehoben – ohne ein kurzes Referat über sie wäre es schwer möglich, über die auf der Münchener Tagung gehaltenen Vorträge zu berichten. Nach einer Darstellung dessen, was in der kunstgeschichtlichen Literatur über den Magdalenenaltar und Lucas

Moser seit Carl Grüneisen (Kunstblatt 21, 1840, S. 406 ff.) gesagt worden ist, wendet sich Piccard zunächst der Geschichte des Ortes Tiefenbronn und der seiner Kirche zu. Seit den Arbeiten von Hans Rott (Die Kirche von Tiefenbronn bei Pforzheim und ihre Kunstwerke, Badische Heimat 12, 1925, S. 101 – 135; ders., Die Kirche von Tiefenbronn bei Pforzheim, Deutsche Kunstführer 37, Augsburg 1929) galten folgende historische Fakten als gesichert: Nach Ausweis der auf der Predella dargestellten Wappen (Abb. 7–8) haben der Ortsherr Wolf VI. von Stein zu Steinegg († 1458) und Wolfram Maiser von Berg, 1428–1460 Abt von Hirsau und Kastenvogt wie Zehntherr der Tiefenbronner Kirche, den 1431 von Lucas Moser gemalten Altar gestiftet. Aus der Indulgenzschrift auf dem Altar ergibt sich eine Magdalenenwallfahrt, 1445 hätten Söldner des Ablasses wegen die Kirche besucht. Bereits das Inventar (Die Kunstdenkmäler Badens IX, 7: Pforzheim Land, bearb. von Emil Lacroix, Peter Hirschfeld und Wilhelm Paeseler, Karlsruhe 1938) hatte sich sehr viel vorsichtiger ausgedrückt, eine Wallfahrt überhaupt nicht erwähnt, vor die Namen der von Rott genannten Stifter jeweils ein einschränkendes ‚wohl‘ gesetzt (S. 228) und auf einer knappen Seite (S. 209) die urkundlich belegten Tatsachen aus der Geschichte von Ort und Kirche aufgeführt – ein Ortsherr Wolf VI. ist nicht darunter. Hier, wie natürlich auch schon bei Rott, konnte man nachlesen, daß die Tiefenbronner Kirche, zuerst 1347 erwähnt, Filialkirche von Friolzheim war, bis sie 1455 durch den Bischof von Speyer zur Pfarrkirche erhoben wurde – es ist sehr zu bedauern, daß Piccard diese wichtige Urkunde nur faksimiliert (Tf. 28), aber auf eine Transskription verzichtet. Piccard konnte einige der Angaben Rotts, von späteren Autoren mitunter poetisch ausgestaltet, korrigieren. Die überaus verwickelte Geschichte des Ortes und der Geschlechter, die dort Besitz hatten, braucht hier vorerst nicht zu interessieren, wichtiger ist der Nachweis, daß die Söldner 1445 die Kirche wegen des Ablasses am Kirchweihtag, dem Tag der Verkündigung Mariens, besuchten – ein Zeugnis für einen Magdalenenablaß oder gar -wallfahrt liegt also nicht vor (Piccard S. 52–58). Von größerer Bedeutung sind Piccards Ausführungen über die Pfründen der Tiefenbronner Kirche und die mit diesen verbundenen Patrozinien. Hauptpatronin der Kirche war seit der ersten Erwähnung der Kapelle von 1347 Unsere liebe Frau. Das Lagerbuch von 1555/56 verzeichnet außerdem folgende Pfründen: Allerheiligen, hl. Kreuz, Katharina, Nikolaus, Maria Magdalena und Georg. Von letzterer abgesehen, sind für alle Pfründen außer der der Magdalena Stiftungen aus dem 15. Jahrhundert bezeugt, für die der Titelheiligen von Mosers Retabel setzen sie erst 1526 ein und sind nicht sehr reichlich. Piccard erschließt daraus eine späte Stiftung (S. 59–96). Er hält die Ablaß- und Dedikationsinschriften auf den horizontalen Rahmenleisten des Magdalenenretabels für überarbeitet, aber im Prinzip für original und deutet den Altar insgesamt als Gnadenbild (S. 100). Dagegen erklärt er die senkrechten Inschriften mit der Malersignatur, der Jahreszahl, deren Lesung er richtig in 1432 (nicht 1431 wie bisher) korrigiert, und den Spruch „schi. kunst. schri. . .“ für gefälscht, da die Buchstabenformen nicht der Schrift des frühen 15. Jahrhunderts entsprächen, außerdem einige Formen sprachlich und orthographisch um 1430 in Südwestdeutschland nicht möglich seien und das Wort ‚kunst‘ in jener Zeit

nicht den modernen Kunstbegriff meinen könne. Gefälscht sind nach Piccard sämtliche Wappendarstellungen des Altares, die beiden Stifterwappen der Predella (*Abb. 6b + c*) wären in dieser Form im 15. Jahrhundert nicht in den Goldgrund einer sakralen Szene gesetzt worden, weiterhin sei die Zuordnung zu klugen und törichten Jungfrauen unmöglich. Heraldisch seien sie so in der bisher angenommenen Entstehungszeit undenkbar. Nicht nur die Wappen der Stein von Steinegg und Maiser von Berg auf der Predella, sondern auch das zweite Vorkommen des Stein-Wappens und das Wappen der von Gemmingen in der Kommunion der Magdalena (*Abb. 8c*) seien dem Fälscher zu verdanken (S. 97 – 142). Inschriften und Wappen werden dem frühen 19. Jahrhundert zugewiesen, als 1814 gegen den Willen des Tiefenbronner Pfarrers Dornbusch aus Prüderie angeblich die Magdalena der Kommunion ersetzt werden sollte; das Datum 1432 sei im Hinblick auf den Genter Altar gewählt worden. Die Fälschungen hätte man vorgenommen, um den Altar zu schützen (S. 148 – 156). Nachdem Piccard so Lucas Moser und das Jahr 1432 eliminiert hat, wird die Frage gestellt, wann und für welche Stelle das Retabel geschaffen wurde. Nach Piccard jedenfalls nicht für Tiefenbronn, denn dort sei das Patrozinium erst 1526 nachgewiesen, der Altar sei jedoch als Gnadenbild und Wallfahrtsziel zu verstehen. Er vermutet, er sei in den Wirren des Bauernkrieges aus Hirsau nach Tiefenbronn geflüchtet worden (S. 143 – 145). In Hirsau ist nun ein im Jahre 1500 geweihter Magdalenenaltar bezeugt; trotz dieser Benennung sind jedoch die bethanischen Geschwister in der Reihe der Patrone erst an 9. – 11. Stelle genannt – Antonius und Erhard, in den Tiefenbronner Inschriften auf Magdalena folgend, fehlen überhaupt, was Piccard nicht eigens vermerkt (S. 166f.). Immerhin ließe sich diese Differenz gegen seine Quelleninterpretation verwenden. Aus Hirsau sei auch der jetzige Tiefenbronner Hochaltar, das Werk des Hans Schüchlin, nach Tiefenbronn gebracht worden. Einen intensiven Magdalenenkult hat es in Hirsau nicht gegeben. Piccard glaubt deshalb, das Retabel sei mit zugehörigen Reliquien im burgundischen Vorort der Magdalenenverehrung, nämlich in Vézelay, erworben worden (S. 164 – 180) – weder hierfür noch für die anschließende Transferierung nach Tiefenbronn existiert auch nur der Schatten einer Schriftquelle. Um 1370 – 80 habe in und für Vézelay ein unbekannter Meister aus der Schule des Simone Martini den Magdalenenaltar geschaffen, allerdings nicht in der Gestalt, in der wir ihn kennen. Piccard nimmt an, er sei für Tiefenbronn in Anpassung an die Altarretabelfresken aus der Zeit des weichen Stiles (*Abb. 1 – 3a*) in seine jetzige Form gebracht worden. Ursprünglich habe er das Aussehen einer italienischen Pala gehabt, über einer Predella das Mittelfeld gerahmt von zwei rechteckigen Seitenfeldern, darüber in ein Giebelfeld ein rundbogig geschlossenes Feld eingefügt. Außer diesen Beschneidungen erkennt Piccard vielfältige Zufügungen und Übermalungen (am einfachsten zu übersehen in der Aufzählung bei: Rolf E. Straub, Einige technologische Untersuchungen am Tiefenbronner Magdalenenaltar des Lucas Moser, Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 7, 1970, S. 31).

Die Reaktion der Kunstgeschichte auf diesen Frontalangriff konnte nur so ausfallen, wie es Charles Sterling in einem eben erschienenen Aufsatz formulierte: „However

dubious and even preposterous some of these statements are, the appearance of this book will not fail to produce positive results: it will force art historians to check thoroughly what has been taken for granted and, perhaps, produce some new precisions." (Observations on Petrus Christus, Art Bulletin 53, 1971, S. 2 Anm. 9) Piccard hat klar gemacht, daß eines der Hauptwerke der deutschen Malerei im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts trotz aller Bemühungen und Interpretationen ungenügend erforscht war. Die Auseinandersetzung mit seiner Publikation konnte aber nun nicht Sache der Kunstgeschichte allein sein, die historischen Nachbardisziplinen waren ebenso angesprochen. Außerdem forderten Piccards Behauptungen über spätere Veränderungen und Verfälschungen zur Überprüfung dringlich eine technische Untersuchung des Retabels. Es ist das Verdienst von Ludwig Heinrich Heydenreich, eine solche Untersuchung angeregt und in die Wege geleitet zu haben, die im Stuttgarter Institut für Technologie der Malerei unter Leitung von Rolf E. Straub durchgeführt wurde – Straub hat einen Teil seiner Ergebnisse bereits veröffentlicht (a. a. O., S. 31 – 56). Von Heydenreich stammte auch der Plan, alle Probleme um den Magdalenenaltar nach Abschluß der technischen Untersuchung von Kennern der Malereitechnik, Vertretern der historischen Hilfswissenschaften und Germanistik und Kunsthistorikern auf einer wissenschaftlichen Tagung behandeln zu lassen. Unter Leitung seines Nachfolgers Willibald Sauerländer wurde sie am 9. und 10. März im Münchener Zentralinstitut durchgeführt.

Zunächst sei ein Überblick über die Vorträge der Tagung gegeben. Am Anfang kamen die zu Wort, die die technische Untersuchung des Altares durchgeführt hatten. Dr. Ernst-Ludwig *Richter* hatte als Thema: „Zur Konstruktion des Retabels“, es schlossen sich Erörterungen von Prof. Rolf E. *Straub* an: „Zum originalen technischen und werkstofflichen Aufbau des Tiefenbronner Magdalenenaltars – Malerei und Metallauflagen“. Danach ergriff Dr. Gerhard *Piccard* das Wort zu einer Art Gegenerklärung: „Fragwürdige Auswertung der technologischen Befunde am Magdalenenaltar in Tiefenbronn“. Dr. Rudolf *Kloos* (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München) behandelte „Die Inschriften am Tiefenbronner Altar aus epigraphischer Sicht“. „Zur sprachlichen und semantischen Einordnung der deutschen Inschrift“ sprach Prof. Dr. Werner *Besch* (Universität Bonn). Dr. Bernd *Ottmad* (Hauptstaatsarchiv Stuttgart) erörterte die Bedeutung der Lagerbücher als Quellengattung. Die Reihe der Vorträge zu historischen Problemen wurde abgeschlossen durch Prof. Dr. Hansmartin *Decker-Hauff* (Universität Tübingen), der seinen Vortrag – viel zu bescheiden – „Heraldische Beobachtungen zum Tiefenbronner Altar“ genannt hatte. Erst zum Schluß wurden die kunstgeschichtlichen Fragen im engeren Sinn behandelt, Prof. Dr. Karl *Arndt* (Universität Göttingen) sprach „Zur stilkritischen Beurteilung des Tiefenbronner Altares“, nach ihm Monsieur Charles *Sterling* (Conservateur honoraire au Musée du Louvre, Professor of Fine Arts, New York University): „Observations on the Tiefenbronn Altarpiece“. Abschließend erörterte Dr. Rüdiger *Becksmann* (Arbeitsstelle des Corpus Vitrearum Medii Aevi, Stuttgart) „Das Lucas Moser-Problem in der Glasmalerei“.

Obleich dies für eine nur gut anderthalbtägige Tagung bereits ein sehr dichtes Programm bedeutete, hatte die Liste der Vorträge eine empfindliche Lücke, man vermißte einen Redner, dessen Thema ungefähr „Die Stellung des Tiefenbronner Altares in der Geschichte von Magdalenenverehrung und -ikonographie“ hätte lauten müssen. Allgemein wurde bedauert, daß Frau Dr. Marga Anstett-Janßen (Tübingen) die einschlägigen Ergebnisse ihrer Freiburger Dissertation von 1961 (Maria Magdalena in der abendländischen Kunst, Ikonographie der Heiligen bis ins 16. Jahrhundert, leider ungedruckt) nur in kurzen Diskussionsbeiträgen und ohne Unterstützung durch entsprechendes Bildmaterial andeuten konnte. Allerdings hätte dann die Tagung verlängert werden müssen, blieb doch ohnehin nicht genug Zeit zur Diskussion, vor allem der stilgeschichtlichen Probleme. Dabei war die Form der Arbeitstagung mit nicht zu großem Teilnehmerkreis für eingehende Gespräche besonders geeignet, zumal beinahe alle anwesend waren, die sich in den letzten Jahren mit Lucas Moser als Maler und auch den zugehörigen Glasmalereifragen beschäftigt hatten. Von den Kennern der europäischen Malerei der Epoche hatten Millard Meiss und Otto Pächt leider nicht kommen können.

Die Tagung hatte – als Außenstehender darf sich der Berichterstatter vielleicht dies Urteil erlauben – durchweg hohes Niveau. Wohltuend auch, daß von allen Seiten auf überflüssige Polemik verzichtet wurde. Sauerländer hatte in seinen Begrüßungsworten die Kunsthistoriker davor gewarnt, sich nach den Ergebnissen der Stuttgarter technischen Untersuchung als *beati possidentes* zu fühlen. Allgemein überwog geradezu eine Dankbarkeit der Redner gegenüber Piccard, durch seine provozierenden Thesen erneute Überlegungen und Forschungen veranlaßt zu haben – er hat es ihnen abverlangt, so wäre eine Zeile Brechts zu variieren. Ein besonderes Positivum der Tagung war es, Vertreter verschiedener Disziplinen zur Klärung der Fragen um ein Kunstdenkmal zusammengeführt zu haben. Eine solche Zusammenarbeit sollte nicht ohne Nachfolge bleiben.

Im Gegensatz zu dem lebhaften Presseecho auf das Erscheinen des Buches von Piccard ist diesmal nur vereinzelt von den neuen Ergebnissen Notiz genommen worden. Wolfgang Irtenkauf berichtete in der Stuttgarter Zeitung vom 17. 3. 71, allerdings ohne rechtes Verständnis für spezifisch kunstgeschichtliche Argumentation. Ein sehr klares Résumé wird Karl Arndt verdankt (Neue Zürcher Zeitung, 20. 3. 71). Außerdem schrieb Clara Menck einen Bericht für die Frankfurter Allgemeine Zeitung (7. 5. 71); ihr Vorwurf, daß man Piccard eine kürzere Redezeit als den Hauptreferenten eingeräumt habe, bleibt unverständlich, da die in Piccards Buch vorgelegten Forschungsergebnisse letztlich den Ausgangspunkt fast aller Referate und Diskussionen der Tagung bildeten und somit Piccards Thesen und Argumenten zweifellos der breiteste Raum zugestanden wurde.

Es ist nicht leicht, einen Überblick über Ergebnisse, Argumentation und Diskussion auf der Tiefenbronner-Tagung zu geben, lassen sich doch die einzelnen Probleme – zu gliedern wäre etwa: Bestand, Geschichtliches (einschließlich des Philologischen), Ikonographie, Stil und Glasmalereifragen – nicht säuberlich voneinander scheiden. Wenn

im folgenden die einzelnen Vorträge jeweils als Ganzes referiert werden, lassen sich bei der Wiedergabe der Diskussion, aber auch der Vorträge Vor- und Rückgriffe nicht vermeiden. Soweit irgend möglich, werden bei den Diskussionsbeiträgen ihre Urheber genannt. Mitunter muß auf offene Fragen aufmerksam gemacht werden.

Zunächst war es erforderlich, die Untersuchungsergebnisse des Instituts für Technologie der Malerei in Stuttgart darzulegen. Nach einem Überblick über die angewandten Methoden – mikroskopische Oberflächenuntersuchung, Auswertung mikroskopischer Schnitte, Ultraviolett-, Infrarot- und Röntgenaufnahmen, analytische Pigment- und Bindemitteluntersuchungen – sprach Ernst-Ludwig *Richter* über Fragen von Konstruktion und Rekonstruktion des Magdalenenretabels. Die Tafeln des Altars sind aus Eichenholz, einem in Süddeutschland seltenen Material. Aus einzelnen Brettern zusammengesetzt, zeigen sie auf den Rückseiten überall die ursprünglichen Abschrägungen zur Einfügung in die Rahmennuten. Die Tafeln wurden kreuzweis schraffierend aufgerauht, dann wurde Pergament aufgeklebt, wobei die Pergamentbahnen sich überlappen. Diese Überlappungen finden sich an den Schreinflügeln nicht nur auf dem Bildfeld, sondern auch auf den Rahmenstreifen mit den Inschriften – der Pergamentüberzug von Schriftstreifen und Bildzone entstammt einem Arbeitsgang. An den rahmenlosen Seiten der Tafeln ist das Pergament um den Rand geschlagen und seitlich aufgeleimt. Wo die Tafeln an Rahmen grenzen, ist das Pergament an der Kante des Rahmens abgeschnitten, die Schnittspur ist auf den Tafeln deutlich zu sehen. Die Abschrägungen der Rückseite und die Schnittspuren stimmen nun in ihrem Verlauf überein mit der überall zu beobachtenden, aufgestauten Kante der Grundierungsmasse. Die Ränder der Bilder sind mithin unversehrt. Daß alle Tafeln des Retabels von Anfang an jenes Format hatten, das sie noch heute zeigen, daß keine späteren Beschneidungen vorgenommen sind, ergibt sich aus diesen Befunden mit aller wünschenswerten Deutlichkeit. Als schwieriger erweist sich die Beurteilung des Rahmens. Am Tiefenbronner Altar werden nämlich, wie Richter sehr plastisch formulierte, „die beiden schweren, nur in der Rahmenspitze verbundenen Schenkel des Rahmens durch die Bildtafeln zusammengehalten“. Der Rahmen ist 1891 geglättet und mit einer Randleiste versehen worden. Er besteht mit Ausnahme dieser Randleiste aus Eichenholz und entspricht der Konstruktion eines gotischen Rahmens. Aufschlußreich waren die Befunde an den horizontalen Rahmenstücken zwischen den Haupttafeln und der Lünette. Die Bekrönung der Schreintüren sowie die unteren Anstückungen stellten sich dabei als spätere Zufügungen aus Nadelholz heraus. Auch das Maßwerk auf den Stücken über den unbeweglichen Seitenteilen ist Zutat, der Rahmen war bemalt. Dieser Rahmenstreifen und auch die untere Querleiste waren durchgehend. Vom ursprünglichen Rahmen dürften somit die meisten Teile erhalten sein, der Aufbau war aber geschlossener und konsequenter. Die Vergrößerung der Schreintüren führt zur Frage nach den Veränderungen des Schreines (*Abb. 7a*) selbst. Die heute den Schrein füllende Gruppe der Erhebung Magdalene's stammt ja bekanntlich aus dem frühen 16. Jahrhundert. Bisher waren nur Hypothesen über das vorherige Aussehen des Schreines erwogen worden, die Richter referierte.

Rott (Kirche zu Tiefenbronn, a. a. O., S. 15) hatte vermutet, um 1520 sei der neue, tiefere Schrein, der einen Mauereinbruch zur Folge hatte, eingefügt worden, er habe die Figuren von Erhard und Antonius ersetzt. Graf Johannes von Waldburg-Wolfegg (Lucas Moser, Neue deutsche Forschungen, Abt. Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte 4, Berlin 1939, S. 14 ff.) hatte mehrere Lösungen erwogen: als ursprüngliche Schreinsgruppe käme Hans Multschers Erhebung der Magdalena in der Skulpturenabteilung der Staatlichen Museen zu Berlin in Frage oder eine Madonna, die lange auf dem Retabels Mosers stand – Waldburg-Wolfegg datiert diese Figur um 1430, sie stammt aber aus dem 14. Jahrhundert (vgl. Inventar S. 239 u. Abb. 177) –, als dritte Möglichkeit wäre an eine Dreifigurengruppe von Antonius, Magdalena und Erhard zu denken, was aber wegen der Maße kaum denkbar sei. Jörg Gamer (Zur Rekonstruktion des Magdalenenaltares von Lucas Moser in Tiefenbronn, Freiburger Diözesan-Archiv 74, 1954, S. 195–207) hatte eine gemalte Erhebung Magdalens als Mitteltafel der Feiertagsseite rekonstruiert. Auch hier haben neue Beobachtungen ein Stück weitergeführt. Die Decke des Schreines erwies sich als nachträglich aufgebrochen, um den Baldachin (Abb. 6a) höher anzubringen. Für den Betrachter wurde der Eingriff durch das dem Baldachin vorgesetzte Rankenwerk (Abb. 7a) verschleiert. Die Vergrößerung wurde wohl vorgenommen, als die heutige Magdalengruppe eingefügt wurde. Der Schrein dagegen muß älter sein; er kann – so vermutet Richter – sogar aus der Entstehungszeit des Retabels stammen. Für eine mittlere Tafel nach der Rekonstruktion Gamers ergeben sich keinerlei Anhaltspunkte. Abschließend fragte er, ob der Baldachin 1432 schon möglich sei und ob eventuell doch die Multscher-Gruppe für Tiefenbronn geschaffen sein könne, wogegen keine Formatgründe sprechen.

Gegen die zuletzt referierten Schlüsse protestierte Alfred Schädler. Baldachin, Laubwerk und die Preßmuster der Schreinvände müßten um 1520–30 angesetzt werden, seien also gleichzeitig mit der jetzigen Magdalengruppe. Die vor 1427 entstandene Gruppe Multschers ist 6 cm tiefer als der Tiefenbronner Schrein, sie hätte, falls je im Tiefenbronner Schrein, vorgestanden und damit ein Schließen der Türen verhindert. Diese Rekonstruktion müsse endgültig aufgegeben werden. Nachzulesen ist das bereits an folgender Stelle: Alfred Schädler, Die Frühwerke Hans Multschers, Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 14, 1955, S. 404–408, bes. Anm. 52 S. 407 mit den genauen Maßangaben. Marga Anstett-Janßen schloß sich Richters Einwänden gegen die Rekonstruktion Gamers an, gegen die sie bereits 1961 (Diss. Anm. 17 S. 259 f.) Stellung genommen hatte. Als Abschluß des Magdalenenprogramms müsse die Erhebung dargestellt gewesen sein. Damit ist man wieder am Ausgangspunkt aller Fragen über den Schrein angelangt. Weshalb wurde um 1520–30 eine neue Magdalengruppe in einen wahrscheinlich vergrößerten Schrein eingesetzt? Auch eine noch genauere Untersuchung des Schreines wird hierüber keine Schlußfolgerungen möglich machen.

Durch die technische Untersuchung ist jetzt gesichert, daß die Form des Retabels, ungewöhnlich und einmalig, seit jeher Anlaß zu Kopfzerbrechen, alt und ursprünglich ist. Sie entstand nicht durch die Reduktion einer größeren Pala, nach Piccard zur An-

gleichung an die Altarretabelfresken der Zeit um 1400 vorgenommen (Abb. 6). Die Aufdeckung dieser Wandmalereien 1947 durch die Karlsruher Denkmalpflege sollte auch für die Fragen um Mosers Altarretabel wichtig werden. Wie Emil Lacroix (Aufgedeckte Wandmalereien in der Kirche zu Tiefenbronn, Maltechnik 61, 1955, S. 43 ff.; ders., St. Maria Magdalena in Tiefenbronn, Schnell und Steiner Kunstführer 214, München-Zürich 4 1963, S. 4 ff.; außerdem Wilhelm Boeck, Die Kirche in Tiefenbronn, Führer zu deutschen Kunstdenkmälern, München 1951, S. 3 u. 8, u. Bruno Bushart, Malerei und Graphik in Südwestdeutschland von 1300 bis 1550, Literaturbericht seit 1945, Zeitschrift für Kunstgeschichte 27, 1964, S. 153) erkannte, hat sich Lucas Moser an die spitzbogige Form des gemalten Vorgängerretabels gehalten. Um 1400 erhielten die vier Nebenaltäre an der östlichen Langhauswand freskierte Retabel mit stehenden Heiligen, im nördlichen Seitenschiff Margareta und Barbara (Abb. 2a), nördlich des Triumphbogens ein nicht identifizierter Heiliger, Georg und Otilie (Abb. 2b) und südlich Katharina, Johann Baptist und ein heiliger Bischof (Abb. 3a). Auch der Vorgänger von Mosers Retabel zeigte drei Heilige nebeneinander (Abb. 3b), Marga Anstett-Janßen vermutet in ihnen Magdalena, Erhard und Antonius (Diss., S. 259). Während des Münchener Colloquiums hat Charles Sterling mit allem nötigen Nachdruck auf diesen Befund verwiesen (s. u.).

Im Anschluß an die Darlegungen Richters, der das Entstehen des Retabels bis zum Auftragen der Grundierung geschildert hatte, wandte sich Rolf E. Straub dem technischen Aufbau der Malerei und einer Analyse der Maltechniken zu. Wie er einleitend hervorhob, ist es heute noch nicht möglich, die Entwicklung der Malereitechnik im 15. Jahrhundert so differenziert zu schildern, wie es nötig wäre, um die Verfahren zeitlich und örtlich bestimmen zu können. Dafür fehle es an gründlichen Analysen einzelner Werke – abgesehen vom Genter Altar dürfte das Tiefenbronner Retabel zu den ganz wenigen Werken spätgotischer Malerei gehören, deren technischer Aufbau gut erforscht ist, und das dank der durch Piccard ausgelösten Untersuchung in Stuttgart. Straub beschäftigte sich mit den einzelnen Phasen der Ausführung, zunächst mit dem auf die Grundierung mit dem Pinsel aufgezeichneten Kompositionsentwurf. Wegen der dichten Farbsubstanz war er durch Infrarotaufnahmen nur an ganz wenigen Stellen sichtbar zu machen. Über dem Portal der Kathedrale von Aix im Kommunionbild hätte ursprünglich statt des Kreuzifixus eine Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes erscheinen sollen (Abb. 8a). Als nächster Arbeitsgang wurden, wie bei jeder spätmittelalterlichen Tafel mit Goldgrund, die Konturen mit einer Reißnadel eingeritzt. Die Ritzzeichnung ist am Tiefenbronner Altar gut zu beobachten. Abweichend von Befunden bei anderen Malern wiederholt Mosers Ritzzeichnung nicht sklavisch die Vorzeichnung, sondern zeigt ausgesprochen „spontanen, skizzenhaften Charakter“ und findet sich auch an Stellen, die nicht an Blattgoldflächen angrenzen sollten. Wie auch sonst üblich, sind die Architekturen „aufgerissen“. Bei der Darstellung der Kathedrale von Aix gibt es in der ausgeführten Malerei Korrekturen gegenüber der Ritzzeichnung im Bereich des Strebewerkes (vgl. vorerst Straub, Untersuchungen, a. a. O., Abb. 10). Hier hat Moser die Ritzzeichnung

mehrfach geändert, um dann in der Malerei zur Form seiner ersten Ritzzeichnung zurückzukehren. Ein ähnlicher Vorgang läßt sich am Bug des Schiffes in der Meerfahrt beobachten. Ob die turmartige Wand über dem Heidenschloß des Mittelbildes ein Pentiment Mosers oder „eine sehr frühe Übermalung“ ist, kann nicht entschieden werden. Durch die Ritzzeichnungen als original erwiesen sind im Mittelbild das Fachwerkhaus, der Kirchturm mit dem Halbmond und das Kommunalgebäude, desgleichen alle Krummstäbe, die Wolke auf der linken Seite des Schmerzensmannes auf der Predella und das Salbgefäß Marthas auf der Feiertagsseite. Nach der Ritzzeichnung wurden die Ornamente auf den Flächen eingraviert, die „reliefartigen Goldschmuck erhalten sollten“, eine Methode, die aus der Goldschmiedekunst übernommen ist. So wurde auch die Hintergrundornamentik der inneren Schreintüren vorbereitet. „Die Nimben der Feiertagsseite waren ursprünglich nicht beschriftet.“ Polierte Blattgoldflächen erhielten Hintergründe, Nimben und einige geistliche Gewänder, daneben „die glatten Flächen unter den Baldachinen der Feiertagsseite“, letztere später übermalt. Der beleuchtete Teil der Wasserfläche der Meerfahrt wurde mit Silber (nicht Zinn!) unterlegt. Solche Leimsilberflächen als Unterlage für Malerei gibt es außerdem für die Metallgefäße, den Kirchturm mit dem Halbmond, die Wolke auf der linken Seite des Schmerzensmannes auf der Predella, die Glasmalereien der Kathedrale, Krummstäbe und Brokatflächen. Die drei zuletzt genannten Teile erhielten dann transparente Farben in Lüstertechnik, die Brokatornamente wurden in Blattgold aufgelegt. Von der Pracht der Pontificalgewänder und des Bettuches des heidnischen Königspaares ist durch spätere Übermalungen beinahe nichts mehr zu sehen. In der Malerei hat Moser drei Bindemittel benutzt, Ölfarbe, wahrscheinlich mit Lein- oder Nußöl gebunden, für große, glatte Flächen, Lasuren und Lüsterungen, Farbe mit einem „Bindemittel mit wässriger Phase“ für fein zu modellierende Partien und außerdem eine Emulsionsfarbe (hauptsächlich „Pflanzengummi und Öl“) für einige pastos gestaltete weiße Gewandpartien. Die zehn untersuchten Farbpigmente fügen sich in die Palette des 15. Jahrhunderts ein; überraschend war der Fund einer bisher erst seit 1483 nachgewiesenen Kobalt-Smalte, deren Herstellung allerdings um 1400 beschrieben ist. Mit Hilfe der Ölvergoldung wurden die kleinteiligen Gold- und Silberornamente auf Mitren und Gewändern ausgeführt. Leider sind die Brokatornamente der Gewänder einschließlich der Inschriftborten später völlig übermalt. Die alten Sauminschriften sind nur auf dem unteren Mantelsaum des Schmerzensmannes sichtbar geblieben – womit die angeblichen französischen Inschriften entfallen. Technisch ungewöhnlich ist, daß Moser unpoliertes Blattgold der Ölvergoldung über polierte Goldflächen gelegt hat, sonst war man im allgemeinen sparsamer, Vergleichbares wurde bisher nicht festgestellt. Die alten Ölvergoldungen sind dadurch als authentisch nachgewiesen, daß sie teilweise von originalen Blaupartien überlappt werden. Abschließend wandte sich der Redner den „Inscriptions auf den grünen Rahmenleisten“ zu. Die stechend-grüne Farbe ist – wie in der Graspattie der Lünette – durch eine dunkle Lasur abgetönt. Darüber liegt das älteste

Anlegemittel der Schrift, in seinen Alterserscheinungen und seiner werkstofflichen Zusammensetzung (trocknendes Öl, Auripigment, Realgar und pulverisiertes Glas) identisch mit dem originalen Anlegemittel auf den Bildtafeln. Sämtliche technologischen Indizien sprechen also dafür, daß die horizontalen und vertikalen Altarinschriften in ihrer ersten Anlage zur originalen Substanz des Altars gehören. An den horizontalen Streifen sind Dedikation und Ablaßformel in Blattsilber aufgelegt, an den vertikalen Inschriften liegt über Blattsilber unmittelbar Blattgold. Vielleicht sind die beiden Metallschichten kurz nacheinander aufgelegt worden, „solange das Anlegemittel noch klebefähig war“. Technisch wahrscheinlicher ist hier die Verwendung von Twist- oder Zwischgold (dünnes Blattgold, das schon beim Ausschlagen durch eine Blattsilberunterlage verstärkt wird), welches als billigeres Material mit Vorliebe an untergeordneter Stelle gebraucht wurde. Die erste Überarbeitung der Inschriften erfolgte mit einem Anlegemittel, das in seiner Zusammensetzung von dem der ältesten Fassung durch einen Bleiweißzusatz abweicht. Die Metallauflage ist an den Horizontalinschriften Blattsilber mit einem rötlichen Schutzlack, an den vertikalen reines Blattgold. Erst- und Zweitfassung unterscheiden sich, soweit feststellbar, formal kaum voneinander. Das Fehlen einer Zwischenschicht aus Schmutz in den mikroskopischen Querschnitten und die identischen Alterserscheinungen lassen den Schluß zu, daß beide relativ kurz nacheinander entstanden sind. Eine dritte Überarbeitung ist offensichtlich neueren Datums. Sie beschränkt sich an den Vertikalinschriften auf kleinere Ausbesserungen, an den Horizontalinschriften hat sie durchgreifende Veränderungen zur Folge gehabt. Während die *W a p p e n* im Kommunionbild (*Abb. 8c*) zur originalen Malerei gehören, sind die Wappen auf der Predella offensichtlich gleichzeitig mit der Zweitfassung der Inschriften entstanden, jedenfalls ließ sich unter dem Steinschen Wappen (*Abb. 6b*) genau jenes Anlegemittel feststellen, mit dem die Zweitfassung der Inschriften aufgelegt wurde. Unter dem Maiserschen Wappen (*Abb. 6c*) fanden sich Reste einer abgeschliffenen Blattgoldschicht. Mit technischen Untersuchungsmethoden läßt sich der Zeitabstand zwischen Erst- und Zweitfassung nicht bestimmen, die Datierung muß Epigraphikern und Heraldikern überlassen werden. Wenn auch nicht alle Fragen geklärt werden konnten – insbesondere wäre eine Untersuchung der Inschrift Buchstaben für Buchstaben wünschenswert, eine genaue Darstellung der verschiedenen Restaurierungen und ihrer Spuren wird sicherlich noch erfolgen –, so bleibt doch ein Ergebnis festzuhalten: Moser hat mit größter Virtuosität die Maltechniken seiner Zeit der Darstellung der Magdalenenlegende dienstbar gemacht, „er benutzte die besten und teuersten Werkstoffe in geradezu verschwenderischer Weise“.

In seiner *k r i t i s c h e n* *E n t g e g n u n g* forderte Gerhard Piccard eine dendrochronologische Untersuchung der Holztafeln. In der Tat sollte dies, falls möglich, noch durchgeführt werden. Da Piccard nach wie vor daran festhält, das Magdalenenretabel könne „nicht vor 1525 in Tiefenbronn aufgestellt“ worden sein, andererseits aber die Form des Retabels und die Wappen auf die Verhältnisse der dortigen Pfarrkirche zurückführen muß, stellte er nun die Hypothese auf, die „jetzt sichtbare Malerei“ sei „frühestens in das 16. Jahrhundert zu verweisen“ – seine Annahme einer Entstehung

der ‚originalen‘ Malerei im französischen 14. Jahrhundert hat er mithin während des Colloquiums nicht aufgegeben.

Auf die Frage Wilhelm Boecks, ob der Stuhl vor dem Tisch in der Lünette ein Pentiment sei, schildert Straub seine diesbezüglichen Beobachtungen: der Stuhl ist zuletzt eingesetzt, die entsprechenden Flächen sind nicht aus dem Muster des Tischtuches ausgespart worden (zu erkennen auf der Abbildung in: W. Boeck, *Der Tiefenbronner Altar von Lucas Moser*, München 1951, Abb. 4). Der in der Literatur (Boeck, a. a. O., S. 17; Kurt Bauch, *Der Magdalenenaltar des Lucas Moser zu Tiefenbronn*, Deutsche Kunst Bd. 6, Lieferg. 9, Bremen-Berlin 1940, S. 6) gelegentlich erwähnte Teufel (bzw. Teufelsmuster) auf dem Gewand des Simon konnte nicht gefunden werden.

Den Vorträgen über den Bestand des Retabels folgten quellenkundliche, epigraphische, philologische und heraldische Untersuchungen. Von ihnen braucht das Kurzreferat von Bernd *Ottmad* über die Quellengattung der Lagerbücher nur im Vorübergehen erwähnt zu werden, da es, Argumente Piccards unterstreichend, noch einmal 1526 als das früheste, überlieferte Datum des Magdalenenpatroziniums in Tiefenbronn hervorhob; einen Altar dieser Heiligen hätte es dort vorher mithin nicht gegeben, wobei allerdings das methodische Problem des argumentum e silentio weitgehend außer Betracht blieb. Hansmartin Decker-Hauff betonte zudem, die Lagerbücher seien ihres Zweckes wegen nur an Besitz und Einkünften interessiert gewesen, man dürfe in ihnen nicht mit vollständigen Sammlungen der Quellen zu einzelnen Pfründen rechnen.

Rudolf Kloos behandelte die epigraphischen Probleme der Inschriften, die sich als ungewöhnlich schwierig erwiesen, der Redner hob ausdrücklich hervor, daß die Schriften teilweise singulär seien, außerdem seien sie wegen vielfacher Überformungen an einigen Stellen kaum noch zu beurteilen. Es muß versucht werden, sie in die Geschichte der in Inschriften verwandten Schriftarten einzuordnen. Der historische Rahmen wird bestimmt durch die Ablösung der gotischen Majuskel gegen Ende des 14. Jahrhunderts durch die gotische Minuskel. Eine Ausnahme bildet Italien, wo man sich um eine Erneuerung als antikisch empfundener Schriften und gleichzeitig um eine Art von Reinigung der gotischen Majuskel bemüht hat. Es entstehen verschiedene „Übergangsschriften“, bis sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts die Renaissance-Kapitalis durchsetzt. Auch im Norden gibt es Übergangsschriften, zu den frühesten Beispielen gehören die Inschriften auf den Werken der van Eycks, aber auch das Epitaph des Bischofs Cuntzo von Olmütz († 1434) im Ulmer Münster zeigt eine Variante. Ein besonderes Kennzeichen der Übergangsschriften ist die Aufnahme von Elementen der byzantinischen Schrift. Nach diesem einleitenden Überblick wandte sich Kloos zunächst den horizontalen Schriftbändern mit Altartitulus und Ablaßformel zu. Hier ihr Wortlaut:

Oben: HIC.IN.ALTARI HONORANDI.SV/NT.I BTA.MARIA.MAGDALENA / 2°  
BTS. ANTHONIVS.3°.BTS / VENERABILIS.EKHARDVS (Abb. A)

Unten: [.....] DICAT [.....] / .MARIA.MAGDALENA.(ET).IN.DIE./BET.  
ANTHONY.(ET).EKHARDI.TOTIDE/M.INDVLGENCIA [.....] (Abb. B)

A A B C D D D E E E S H I K L M N N  
 O R S, <sup>2</sup> T V W \* <sup>3</sup>

\*) so einmal, sonst ohne Rüssel

A. Inschrift oben waagrecht laufend (die Reliquien betreffend)

A H K A B C D D O E O S K I V  
 K L M H H H O O R t t O T V.

= N in Verbindung mit t = t o nicht original?

B. Inschrift unten waagrecht laufend (den Ablaß betreffend)

S B C D E G K I R L M N O P T  
 D S W ? c \* L = i am Wortanfang 1832

C. Inschrift links vom Betrachter vertikal laufend (Spruch mit Jahreszahl)

A B C D E S I C W U O V P S T  
 V W P S o  $\frac{\circ}{\text{I}}$   $\frac{\circ}{\text{I}}$  = L am Wortanfang

D. Inschrift rechts vom Betrachter vertikal laufend (Meisterinschrift)

Die vier auf den Schriftbändern des Magdalenenaltars erscheinenden Schriftarten in alphabetischer Ordnung

Sprachlich ungewöhnlich sind die Aufzählungen „primo, secundo, tertio“ und die Zusammenstellung „beatus venerabilis“, auffällig weiterhin die zweimalige Schreibung „Ekhardus“ für „Erhardus“ – einen hl. Ekhard gibt es nämlich nicht – und in der unteren Zeile die Form „Maria Magdalena“ statt eines zu erwartenden Genitivs. Die Zahlzeichen sind vermutlich bei einer Übermalung aus et-Zeichen (2, 3) bzw. aus einem übriggebliebenen Buchstabenschaft (1) mißverstanden worden. In der oberen Zeile schimmert eine anders verlaufende Inschrift durch, auch die untere Zeile gibt sich an einigen Stellen als verderbt zu erkennen. Beide Zeilen sind in einer „Mischung von Kapitalen, Unzialen und Minuskeln“ geschrieben. Soweit die Formen für original gehalten werden dürfen, entsprechen sie meist denen einer frühhumanistischen Renaissance-schrift. Wenn das M, das in verschiedenen Varianten auftritt, als echt gesichert werden kann, dann hat es als „H mit einer kurzen mittleren Haste“ „die byzantinisch beeinflusste frühhumanistische Form zur Voraussetzung“. Mit aller Vorsicht gelangt man so zu einer Datierung ins frühe 15., aber nicht ins späte 14. Jahrhundert. Während die horizontalen Schriftbänder zu den Übergangsschriften gehören, sind die Schriften der vertikalen Inschriften aus der gotischen Minuskel entwickelt. Auch hier zunächst der Wortlaut (vgl. *Abb. 7b, c + d*):

Links: + schri.kvnst.schri.vnd.klag.dich.ser.din.begert.iecz.niemen.mer.so.o.we. 1432.  
 Rechts: + LVCAS.MOSER.MALER.VON.WIL.MAISTER.DEZ.WERX.BIT.GOT.VIR.IN.  
 Gegen Piccard, der in der Zeile mit dem Spruch eine moderne Skelettschrift mit Jugendstilelementen, immerhin aus dem Jahre 1814, hatte erkennen wollen (a. a. O., S. 102), zeigte Kloos, daß Skelettschriften im engeren Sinne dieser Bezeichnung erst ab ca. 1840 nachweisbar seien, während es „dünnstrichige Schriften zu allen Zeiten gegeben“ habe. Andererseits könne Piccards Lesung der Jahreszahl als 1432 nur zugestimmt werden. Die linke Zeile zeigt eine Reihe von Elementen, „die für eine Einordnung der Schrift in die frühe Zeit der gotischen Minuskel, bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts also, sprechen“. Die Sonderform der rechten Zeile ist durch „eine Nachahmung hebräischer Quadratschrift“ zu erklären, das von Piccard beanstandete Krukenkreuz (a. a. O.), „der Heraldik durchaus geläufig“, gibt es zudem an einer zweiten Stelle des Altares: „auf der Mitra des Cedonius im Seefahrtsbild“. Die Vielfalt der Schriftarten hat eine Parallele auf dem Genter Altar, wo „etwa fünf verschiedene Schriftarten auftreten“. Bisher nicht zu klären war, wann die kleinen Inschriften in gotischer Minuskel unter den vertikalen Schriftbändern, die deren Text in normaler Schrift wiedergeben, entstanden sind (*Abb. 7b*). In einer Restaurierung spätestens des 19. Jahrhunderts hat man sie stark verändert. Kloos wollte nicht entscheiden, ob die unter der Übermalung liegende, „stark krakelierte“ Schicht von Moser oder aus dem 16. Jahrhundert stamme. Besonders schwer sind durch die verschiedenen Restaurierungen, auch noch die von 1938, die Inschriften der Niben in gotischer Minuskel betroffen, was die vielen Unstimmigkeiten und Ungewöhnlichkeiten erklärt. Auf dem Nimbus Christi in der Lünette und auf der Mitra des Lazarus im Seefahrtsbild hatte Moser Alpha und Omega angebracht, auf der Lazarusmitra im Mittelbild ist das Omega auch noch zu sehen, während das Alpha hier nur durch

ältere Fotos bezeugt ist. Für die Mantelsaum-Inschriften hatte Moser schriftähnliche Zeichen gewählt. Gerade dies haben die Restauratoren besonders oft mißverstanden – weder der Name Lucas Moser steht auf dem Mantelsaum des Lazarus in der Seefahrt, noch sind „Cy ly roi“ und „maluzri“ auf dem Mantelsaum Christi der Predella zu lesen, was schon ein Vergleich der Fotos vor und nach der Restaurierung von 1938 zeigt. Die einzige originale Inschrift auf den Mantelsäumen ist die am unteren Mantelsaum Christi der Predella, die „Phantasieschrift“ „stärker hebraisierenden Charakters“ aufweist (Straub, Beobachtungen, a. a. O., Abb. 12a – b). Wenn auch viele epigraphische Fragen offen bleiben müssen, so darf doch als Ergebnis der technischen und der epigraphischen Untersuchung festgehalten werden: Form und Inhalt der horizontalen und vertikalen Inschriften sind im großen und ganzen einschließlich der Signatur Lucas Mosers und der Jahreszahl 1432 original, nur die späteren Übermalungen haben manches verunklärt.

Eine philologische Untersuchung der deutschen Inschriften trug Werner Besch vor, die äußerst geringe Textmenge müsse allerdings zur Vorsicht mahnen. Neue Beobachtungen sind bereits zur sprachlichen Form beider Inschriften möglich. Die erste Zeile, der Spruch über die Kunst, ist, was bisher nicht bemerkt wurde, ein Vers, bestehend aus zwei Vierhebern, an die noch die Formel ‚so o we‘ mit der Jahreszahl angehängt wurde. In ‚niemen‘ fällt die zweite Silbe in eine Senkung, sie ist deswegen wohl abgeschwächt. Im Gegensatz zur ersten Zeile besteht die zweite mit der Malersignatur nur aus rhythmischen Gruppen. Die Frage liegt nahe, ob der Vers der ersten Zeile möglicherweise ein Zitat ist. Da die lokalen Schreibtraditionen im Bereich von Tiefenbronn bisher nicht systematisch durchgearbeitet wurden, ist die Einordnung der Inschriften in eine Schreiblandschaft noch nicht mit jener Genauigkeit möglich, die wünschenswert wäre. Jedoch gibt es gegen Piccard (a. a. O., S. 103 – 124) „sprachlich keinen zwingenden Grund, die deutsche Inschrift der Zeit um 1430 und der betreffenden Landschaft abzusprechen“. Mit dieser Feststellung faßte Besch seine Einzelnachweise zusammen, die sich unter anderem auf Belege aus der umfassenden Freiburger Sammlung von Texten südwestdeutscher Urbare stützten. Er ging die von Piccard beanstandeten Formen einzeln durch. Dem k/c Wechsel in ‚klag‘ könne man keine größere Bedeutung zusprechen. In ‚maler‘ ist die au-Diphthongierung in Ulm mundartlich, die Inschrift benutzt die normale Form. Die Apokope des Schluß-e in ‚wil‘, eine oberdeutsche Erscheinung des 15. Jahrhunderts, ist auch in Piccards Sammlung reich belegt, das Fehlen des Zusatzes ‚der Stadt‘ erkläre sich aus Gründen des Zeilenrhythmus, der durch diese zwei Silben zerstört worden wäre. Um welche Fragen es bei der schreiblandschaftlichen Bestimmung einzelner Formen geht, erläuterte Besch vor allem an den folgenden Formen. Bei ‚iecz‘ ist c als Sonderschreibung aufzufassen. In der mitteldeutschen Schreiblandschaft schrieb man cz, im südwestdeutschen Bereich ist tz häufiger, cz fehlt aber nicht ganz. Da es im Mittelalter kein orthographisches Regelsystem gab, muß man mit Varianten rechnen, die weniger häufigen Formen werden von der Sprachwissenschaft Sonderschreibungen genannt. Die Sonderschreibung mit c in ‚iecz‘ ist in Augsburg mehrfach in der ersten Hälfte des 15.

Jahrhunderts nachweisbar. Bei ‚niemen‘ ist die Vollform ‚nieman(d)‘ häufiger, gegen Piccard S. 110 u. 116 gibt es im Deutschen keinen Plural ‚men‘; die Schreibung ‚niemen‘ kommt im Schwäbischen für das Verb nehmen oft vor. Die Form der Inschrift mit der Abschwächung des vollen Vokals ist als Schreibung näher an der Mundart. Im Genitiv ‚werx‘ handelt es sich um eine Erweichung von ks zu gs, die Schreibung gx oder nur x ist selten, es gibt aber Belege, auf dem Altar also eine seltene Sonderschreibung. Die phonetische Schreibung zeigt ein nahes Verhältnis des Schreibers zur Mundart. In ‚vir‘ sind f und v graphische Varianten, vor u schreibt man immer f, die Entrundung von u zu i ist eine mundartnahe Sonderschreibung. Die Fügung Beruf vor Ort ‚maler von wil‘ ist durchaus nachweisbar. Da es um 1814 noch keine Mundartforschung gegeben hat, waren damals etwa die komplizierten Verhältnisse der Diphthongierung, die nur durch ausgedehntes Urkundenstudium zu klären sind, nicht bekannt. Will man den Pfarrer Dornbusch nicht zu einem genialen Vorläufer der Gebrüder Grimm machen, muß die Inschrift aus dem 15. Jahrhundert stammen. Denn die i/ei-Grenze (schi/schrei) verläuft seit dem 16. Jahrhundert weit westlich von Tiefenbronn. Bei ei/ai liegt Tiefenbronn in der Grenzzone, auf dem Altar findet sich die östliche Form (meister / maister, mundartlich heute, vielleicht schon damals maister / moaster). Zum Schluß seines Vortrages wandte sich Besch der Bedeutung des Wortes ‚k u n s t‘ in der Inschrift zu. Da die Geschichte von Wort und Begriff im Deutschen bisher nicht ausführlich erforscht worden ist, konnte er die Probleme nur skizzieren. Kunst ist erstens das Substantiv zu können, zweitens bedeutet es ein Wissen, drittens eine Fertigkeit, eine Geschicklichkeit oder ein angewandtes Wissen und viertens die sog. hohe Kunst. Während die von Besch vorgelegten Zeugnisse für Kunst im letzten Sinne erst mit Luther einsetzten, reichten seine Belege für die zweite und dritte Bedeutung vom 13. Jahrhundert bis in die Zeit um 1800. Wichtig ist ein Text aus dem frühen 15. Jahrhundert über die „siben eigenen künste“, die artes mechanicae, die den sieben artes liberales, den „siben frien kunsten“, untergeordnet sind. Zu den „eigenen künsten“, aus denen die Handwerke stammen, gehört die „buwinde kunst“, unter deren sechs „houphthantwerg“ die „maler“ gerechnet werden. In der Inschrift darf ‚kunst‘ mithin kaum im Sinne von hoher Kunst gedeutet werden. Im übrigen ist die Klage der Kunst ein Topos, den Topoi der laudatio temporis acti zugehörig. Es gibt Literaturwerke dieses Themas, die in der deutschen Literatur mit einer Klage der Kunst von Konrad von Würzburg, entstanden nach 1250 und vor 1280, einsetzen.

Von drei verschiedenen methodischen Ansatzpunkten aus ist die Echtheit der Inschrift mit Malernamen und Jahreszahl bestätigt worden. Leider enthält sie keine Auskunft über den oder die Auftraggeber. Hierfür kam Hansmartin *Decker-Hauff* in seinen Ausführungen über die *W a p p e n* zu völlig neuen Ergebnissen, sein meisterlicher Vortrag wurde sachlich und rhetorisch zu einem der Höhepunkte der Tagung. Auf der Predella befinden sich die beiden Wappen, über die schon lange diskutiert wird, das linke Wappen (*Abb. 6b*) zeigt auf goldenem Feld drei schwarze Wolfsangeln, das rechte (*Abb. 6c*) Rot über Weiß, schräglinks geteilt, auf der Teilung ein Vogel, der als eine Meise bestimmt werden darf. Richtig hat man das linke Wappen für eines

der Familie von Stein, das rechte für das der Maiser bzw. Maiser von Berg erklärt. Die Stein, ursprünglich zum Herrenstand gehörig, später zum Niederadel abgesunken, sind in Südwestdeutschland in ungezählten Linien verbreitet. Auch Familien anderen Namens gehören zu diesem Verband, beispielsweise die Grafen Stadion. Das Wappen ist achsial, es kann für heraldische Courtoisie nicht gedreht werden. Auch das Wappen der Maiser ist nicht einer, sondern vielen Familien zu eigen. Die übliche Deutung des rechten Predellawappens (*Abb. 6c*) als Wappen des Hirsauer Abtes Wolfram Maiser von Berg (1428 – 1460) ist nach Decker-Hauff's Ausführungen unmöglich. Es befindet sich auf der rechten, heraldisch also auf der linken, untergeordneten Seite der Predella. Das Wappen eines Abtes kann wappenrechtlich nicht an zweiter Stelle dem eines Laien nachgeordnet werden, außerdem fehlt jedes Zeichen seiner geistlichen Würde – die Deutung auf Abt Wolfram entfällt endgültig. Beide Wappen sind aufeinander bezogen, sie sind Allianzwappen, Ehwappen. Die Schildform weist eindeutig in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts, auch die Form der Mühlhauen oder Wolfsangeln gehört in diese Zeit, die Wappen entstanden vor 1450. Heraldisch ungewöhnlich ist das Wappen mit dem Vogel (*Abb. 6c*), in diesem Punkte ist Piccard recht zu geben, sind doch die Farbregeln verletzt, die Metall auf Farbe und umgekehrt verboten. In diesem Wappen gibt es gar die gleiche Farbe aufeinander (roter Fuß der Meise auf Rot). Nun ist der Vogel ein Beizeichen, eine brisure, nachträglich dem Grundwappen mit der Schrägeileung eingefügt. Das Grundwappen ist um Stuttgart sehr verbreitet, es gehört zu den Burgmannen der Altenburg, Ministerialen der Markgrafen von Baden. Die Familie Berg gen. von Malmsheim (bei Weilderstadt) erhielt in einer Linie den Beinamen Maiser, der zum Hauptnamen wurde. Das Wappen dieser Familie wurde durch die Meise zum redenden Wappen, sie wurde als Beizeichen, wie es wegen der Deutlichkeit vor allem bei kleinen Siegeln üblich war, ins Wappen eingefügt. Bei brisures hatte der Herold von Burgund, großzügiger als Piccard, Verstöße gegen die Farbregeln als üblich bezeichnet. Beide Wappen der Predella gelten jeweils für eine Reihe von Familien, was die Suche nach den für das Retabel verantwortlichen Eheleuten, von denen er ein Stein und sie eine Maiser von Berg gewesen sein muß, sehr erschwert. Decker-Hauff hat weit über 1000 Ehen aus der Zeit von 1350 – 1500 durchgearbeitet. In diesem riesigen Material fand sich nur ein einziges Ehepaar, auf das die Wappen passen. Bernhard von Stein zu Steinegg, Sohn des Konrad von Stein zu Steinegg, die Mutter ist nicht bekannt, wie sein Vater auf Burg Steinegg bei Tiefenbronn ansässig und im Besitz von Gütern in Tiefenbronn, wird wohl gegen 1385/90 geboren sein. 1408 wird er wie auch seine zukünftige Frau Engelin/Agnes Maiser von Berg, geboren um 1390/92/95, noch als ledig erwähnt. Sie heirateten wahrscheinlich um 1410, Agnes war die Tochter eines Wolf Maiser von Berg; ob der Hirsauer Abt Wolfram ihr Bruder war, bleibt offen. Das Ehepaar ist 1427 und 1431 als lebend bezeugt. Bernhard hat um 1435 ein zweites Mal geheiratet, seine zweite Frau ist nur aus den Akten eines Prozesses um ihre Mutter Engel/Agnes Gaisberger bekannt. Engel war eine reiche Erbin aus einer um 1400 noch leibeigenen Familie, sie hatte den vornehmen Ritter Rudolf von Baldeck geheiratet. Vor dem 8. 11. 1442

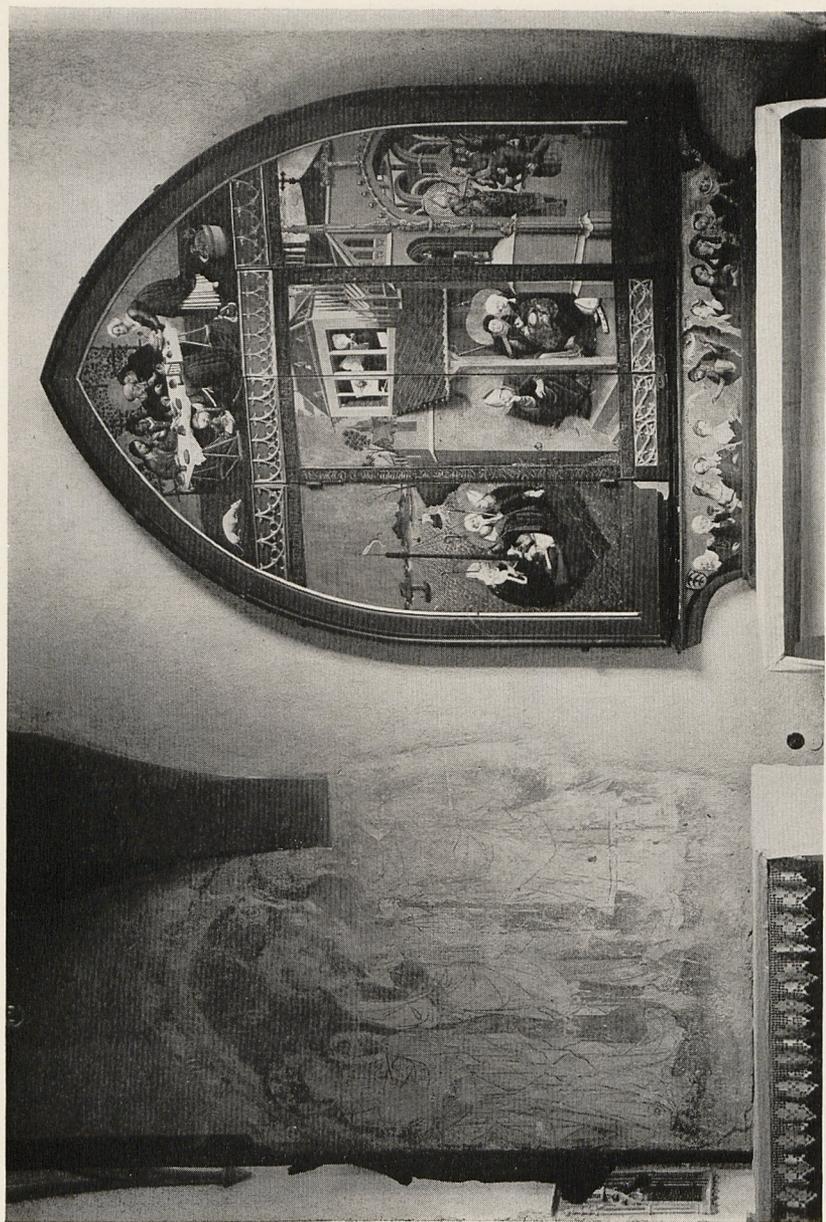


Abb. 1 Tiefenbronn, Pfarrkirche, Blick auf das Altarretabelfresko südlich des Triumphbogens und den Magdalenenaltar



Abb. 2a Tiefenbronn, Pfarrkirche, Nordseitenschiff, Ostwand, Altarretabelfresko



Abb. 2b Tiefenbronn, Pfarrkirche, Langhaus, Ostwand, Altarretabelfresko nördlich des Triumphbogens



Abb. 3a Tiefenbronn, Pfarrkirche, Langhaus, Altarretabel-  
fresko südlich des Triumphbogens

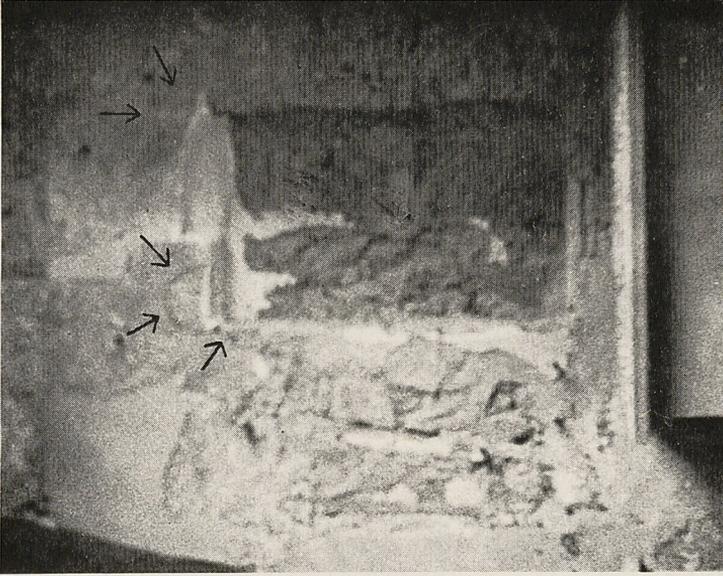


Abb. 3b Tiefenbronn, Pfarrkirche, Südseiten-schiff, Ost-  
wand, Reste des Altarretabel-freskos und nachträglich aus-  
gebrochene Nische hinter dem Magdalenenaltar



Et ad gregorium nazansenū constantino poli  
tane ubi ep̄m uenit a quo p̄p̄ sacras l̄as didicit  
ad tēmū p̄rauit ubi q̄nta sustinuit ad eusto  
thum scribit. scaldra aitis si p̄i ethio p̄r̄c̄iūs add.

Abb. 4 Gebrüder Limburg: Les Belles Heures of Jean, Duc de Berry, Abschied und Einschiffung des hl. Hieronymus in Konstantinopel (fol. 185). New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection Purchase, 1954



Abb. 5 Lucas Moser, Magdalenenaltar (mit geschlossenem Schrein). Tiefenbromm, Pfarrkirche



Abb. 6a Tiefenbronn, Pfarrkirche, Magdalenenaltar, Schreinbaldachin ohne vordere Rankenpartie



Abb. 6b Det. aus Abb. 5: Wappen der von Stein zu Steinegg in der Predella



Abb. 6c Det. aus Abb. 5: Wappen der Mäuser von Berg in der Predella



Abb. 6d Det. aus Abb. 8b (um 180° gedreht): Der Affe mit dem Vogel mit der Schnecke

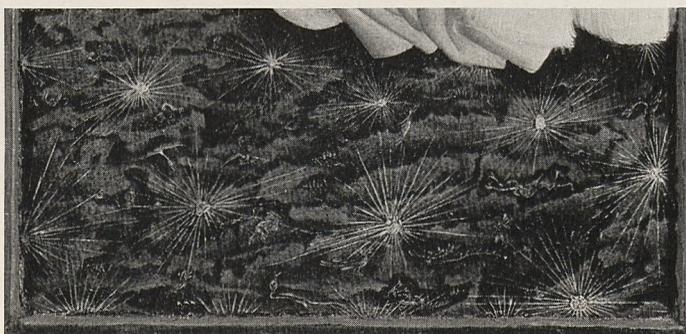


Abb. 6e Det aus Abb. 7a: Bodenpartie zu Füßen des hl. Lazarus

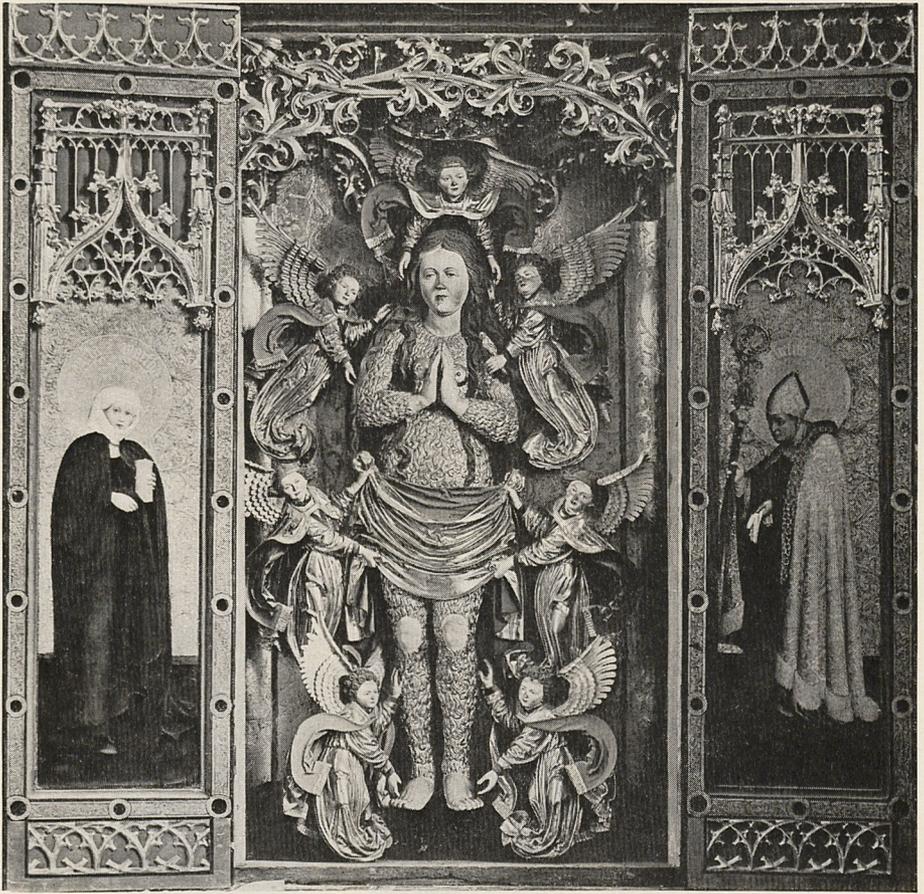


Abb. 7a Tiefenbronn, Pfarrkirche, Magdalenenaltar, Mittelzone mit geöffnetem Schrein.



Abb. 7b Lucas Moser, Magdalenenaltar, senkrecht verlaufende Inschrift am Rand der linken Hälfte des Mittelbildes, unterer Teil: „schri kvnst schri vnd klag...“

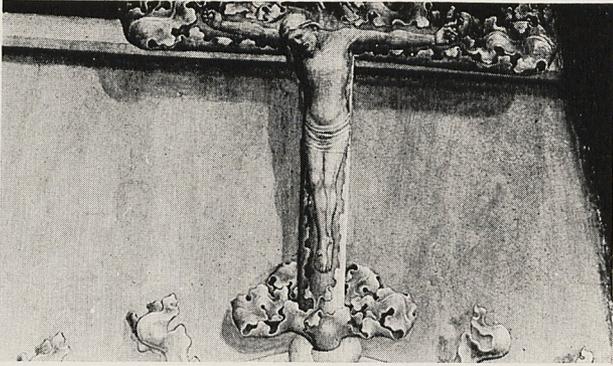


Abb. 8a Lucas Moser: Magdalenenaltar. Det. aus dem Kommunionbild: die „aufgegebenen“ Figuren zu Seiten des Kreuzifixes



Abb. 8b Det. aus dem Kommunionbild: Die Madonnenfigur und der Atlant mit dem Affen

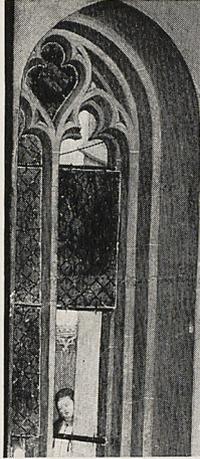


Abb. 8c Det. aus dem Kommunionbild: Das Fenster links mit Wappen, Geistlicher im Chorgestühl



Abb. 8d Det. aus dem Kommunionbild: Das Fenster hinten rechts mit thronender Figur

müssen Bernhard von Stein und die Tochter des Baldeckers gestorben sein. Die Wapen führen also wohl in die Jahre zwischen 1427 und 1435. Der Altar könnte etwa als Gedächtnisstiftung für die erste Frau Bernhards aufgefaßt werden. Eine andere Möglichkeit ergibt sich aus der Tatsache, daß beiden Ehen Bernhards nur Töchter entsprossen. Ein Erlöschen der Familie im Mannesstamme hat man wohl vorausgesehen oder gefürchtet, bereits 1407 verkaufte Jakob von Stein zu Steinegg seine Besitzanteile in Tiefenbronn usw. an Diether V. von Gemmingen. Das besonders aufwendige Retabel ließe sich als Stiftung eines aussterbenden Geschlechtes verstehen. Nicht deuten konnte Decker-Hauff das Wapen in der Verglasung der Kathedrale von Aix (*Abb. 8c*), die beiden roten Balken im gelben Feld sind nicht das Wapen der Gemmingen, welches immer blaue Balken, nie aber rote zeigt. Man könne nur die Frage stellen, ob es das Wapen der unbekanntnen Mutter Bernhards sei.

Dank Decker-Hauff ist jetzt das Stifterpaar identifiziert, und dennoch dürfen die Umstände der Stiftung nicht als völlig aufgeheilt gelten. Wie Charles Sterling betonte, ist im Chorgestühl der Kathedrale von Aix ein Kanonikus unter einem Stein-Wapen dargestellt (*Abb. 8c*) – nach ihm könnte dies Mitglied der Familie Stein (zu Steinegg?) der geistliche Berater der Stifter sein. Solange dies und das Wapen im Fenster nicht gedeutet werden, bleibt die Stiftung ein Problem. Ein weiteres muß beachtet werden: die Wapen auf der Predella (*Abb. 6b+c*) sind im Gegensatz zu denen im Kommunionbild erst in einem zweiten Arbeitsgang zusammen mit der Zweitfassung der Inschriften zugefügt worden. Hat man den Magdalenenaltar, von Anfang an für den Ort bestimmt, an dem er heute noch steht, sofort nach seiner Vollendung wegen eines veränderten Stiftungszweckes ‚umfunktioniert‘? Nach einer Mitteilung Straubs ist übrigens die rote Kralle der Meise auf dem roten Feld übermalt.

Rätselhaft bleibt weiterhin die Ablaßformel. Patroziengeschichtlich ist noch manches zu klären, beispielsweise sind die Patrozinien der Seitenaltäre mit den freskierten Retabeln nur teilweise mit der Pfründenliste der Lagerbücher in Einklang zu bringen. Vielleicht würde auch eine genauere Durcharbeitung der Magdalenenverehrung im südwestdeutschen Bereich neue Aufschlüsse bringen (vgl. vorerst die Angaben und Karten bei Victor Saxer, *Le culte de Marie Madeleine en Occident*, Cahiers d'archéologie et d'histoire 3, Paris 1959). Maria Magdalena erscheint als einzige Heilige neben der Madonna auf dem Chorgestühl der Tiefenbronner Kirche, das aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert oder der Zeit um 1500 stammt, worauf Renate Kroos aufmerksam machte (Inventar, a. a. O., S. 237).

Nun ist der Weg frei, um die mit der deutschen Inschrift verknüpften Fragen weiter zu diskutieren. Ihr Wortlaut ist, wie Besch auf eine Frage von Kloos bemerkte, sprachlich bis ungefähr 1530 möglich. Piccard zog unter dem Eindruck der epigraphischen Argumente seine Theorie einer Fälschung von 1814 zurück – die Rehabilitierung des Pfarrers Dornbusch wurde durch seinen heutigen Amtsnachfolger Pfaff vollendet, der aus den Akten nachwies, daß 1814 die Skulptur im Schrein durch ein Gemälde ersetzt werden sollte, von einer damaligen Gefährdung der mittelalterlichen Malerei kann keine Rede sein.

Leider bestehen wenig Aussichten, mehr über den Maler Lucas Moser aus den Quellen zu erfahren. Er bezeichnet sich ausdrücklich als ‚von wil‘, die Werkstatt dürfte sich in Weilderstadt befunden haben, wie Wilhelm Boeck in der Diskussion unterstrich. Dort ist aber, so schilderte Decker-Hauff, 1648 ein vollständiger Archivverlust eingetreten, eine Bestätigung durch Akten ist mithin nicht oder nur durch einen Zufallsfund in Aktenbeständen einer der umliegenden Städte möglich. Der oft angezweifelte Sitz des Ateliers in Weil wurde durch Darlegungen Decker-Hauffs wahrscheinlicher gemacht. Erst im 16. Jahrhundert ist Weil zur Bedeutungslosigkeit herabgesunken, aus Archivalien anderer Städte geht hervor, daß im 15. Jahrhundert immerhin acht Goldschmiede dort ansässig waren. Die Patrizier von Weil waren mit denen von Ulm und Eßlingen verschwägert. Die Weiler Wirtschaftskraft ist auf rund ein Achtel bis ein Fünftel der Ulmer zu veranschlagen. Die totale Umschichtung der Bevölkerung von Weil in der Reformation hindert nach Decker-Hauff auch eine Verknüpfung des Malers mit der altwürttembergischen Familie der Moser von Filser und Weilersberg, damals hauptsächlich in den Residenzstädten Stuttgart, Urach und Tübingen ansässig – um 1480 ist in dieser Familie ein Sohn namens Lucas bezeugt. Eigentlich schade; denn sonst hätte die Tagung die Chance gehabt, in Decker-Hauff einen möglichen Nachfahren des Meisters unter ihren Teilnehmern zu haben. Boeck vermutete, Moser habe für Hirsau heute verlorene Altäre geschaffen, eine Möglichkeit, die Decker-Hauff bestätigte, da unter Abt Wolfram das Kloster einen Wiederaufstieg und eine neue Blüte erlebte, eine ganze Reihe von Altären wurde damals neu gestiftet. Nicht erwähnt wurde in der Diskussion jene ein wenig mysteriöse Nachricht aus dem Jahre 1620 über ein 1431 für St. Peter in Weilderstadt angefertigtes Hungertuch – der Name eines Malers oder gar der Lucas Mosers kommt in der Notiz nicht vor (Hans Rott, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert, Bd. 2: Alt-Schwaben und die Reichsstädte, Stuttgart 1934, S. VIII, LI, 231. – Zur Kritik Piccard, a. a. O., S. 29 f.). Es bestand auch offensichtlich wenig Neigung, die vor allem von dem um die spätmittelalterliche Kunstgeschichte Südwestdeutschlands so hochverdienten Hans Rott (a. a. O., S. VIII-X, 6–8; danach Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 4, München-Berlin 1951, S. 91 ff.) vertretene Identifizierung Lucas Mosers mit einem in Ulm von 1402–1449 bezeugten Maler Lucas – immer ohne Familiennamen – aufrecht zu halten, dessen Sohn Marx auch Maler wurde. Ein Verwandtschaftsverhältnis dieses Lucas mit dem Ulmer Maler Hans Moser (1401–1442 erwähnt) ist nicht nachzuweisen (so zu Recht Piccard, S. 25 Anm. 90, vgl. weiterhin dort S. 28).

Was Moser mit seinem Spruch über die Kunst gemeint hat, blieb umstritten. Ob das Wort Kunst bei Moser Kunstfertigkeit bedeutet, im Gegensatz zu Dürer, bei dem es unter dem Einfluß der italienischen Kunsttheorie Kunst im Gegensatz zu Brauch meint, wie Willibald Sauerländer hervorhob, bleibt solange offen, bis geklärt ist, wann jener Wandel eintrat, der es Melanchthon in seiner Bestimmung von ars erlaubte, „bei sonst fast wörtlich übereinstimmender Definition“ Thomas von Aquins Exempel des Geometers durch das des Bildhauers zu ersetzen (Erwin Panof-

sky, Idea, Berlin ² 1960, Anm. 14 S. 73). Für die altniederländische Malerei muß die Kunstgeschichte die Begriffe „ars nova“ und „nouvelle pratique“ aus der zeitgenössischen Musiktheorie entleihen (ders., *Early Netherlandish Painting*, Cambridge Mass. 1953, S. 150). Im Gegensatz zu Besch werden die Kunsthistoriker vermutlich in dem Spruch weiterhin einen persönlich-biographischen Bezug suchen wollen, für den es relativ gleich ist, ob Kunstfertigkeit oder bildende Kunst gemeint ist. Die Deutungen sind sehr gegensätzlich, Waldburg-Wolfegg hielt ihn für die Äußerung eines alternen Künstlers, Panofsky dagegen für „the outcry of a misunderstood progressive, and not of an outmoded conservative“ (a. a. O., S. 303). Letzterer Ansicht hat sich Charles Sterling mit neuen Argumenten angeschlossen – wir nehmen hier einen Abschnitt seines Vortrages vorweg. Es handele sich um Künstlerstolz über ein in der Zeit und in der Region einzigartiges technisches Können, das Können eines Malers, der durch Technik und Stil in seiner Umgebung gleichermaßen isoliert war. Er verwies wie schon früher (*Une peinture certaine de Perréal enfin retrouvée*, *L’Oeil* 103 – 104, Juillet-Août 1963, S. 64) auf Parallelen in Miniaturen des Jean Colombe aus dem ausgehenden 15. Jahrhundert. Dort liest man: „Je perds temps à vous servir“ (Jean Mansel, *La fleur des histoires*, Paris BN fr. 53, fol. 33 v. – *Katalog Manuscrits à peintures du XIIIe au XVIe siècle*, Paris 1955, Nr. 332) oder „temps perdu pour Colombe“ (Robert della Porta, *Les faits des Romains, ou Romuléon*, Paris BN fr. 364, fol. 14 v. – A. a. O., Nr. 331). Wieweit man diese Zeugnisse eines Dialoges zwischen Künstler und Betrachter bzw. Auftraggeber in Miniaturen von Handschriften profanen Inhaltes mit der Inschrift eines Altares vergleichen darf, sollte erörtert werden.

Es müssen einige Bemerkungen zur I k o n o g r a p h i e folgen. Durch den Nachweis der Unechtheit der Inschriften in den Nimben auf den inneren Schreinflügeln (*Abb. 7a*) ist die Deutung der beiden stehenden Heiligen erneut problematisch geworden. Hierüber entspann sich denn auch eine Diskussion. Die weibliche Heilige links trägt ein Salbgefäß. Boeck (Tiefenbronner Altar, a. a. O., S. 23) hatte einen Irrtum Mosers vermutet, da die Heilige durch ihre Tracht, die mit der Marthas auf der Werktagsseite übereinstimmt, eindeutig als Martha bestimmt wird. Letzteres bestätigte jetzt Marga Anstett-Janßen, die bereits 1961 (*Diss.*, a. a. O., S. 263) in ihr die erste Darstellung Marthas als Myrophore in der deutschen Kunst gesehen hatte, Vorläufer gab es dafür in zwei Skulpturen des 12. Jahrhunderts in Autun. Ebendort, S. 72 Anm. 11, sind apokryphe Quellen für Martha unter den drei Myrophoren am Grabe Christi aufgeführt, hier die Zitate auf Hennecke<sup>3</sup> I umgestellt: *Epistula Apostolorum* 9(20) (S. 130: Martha nur in der äthiopischen Übersetzung); Koptische Bartholomäustexte (S. 374 nur Zusammenfassung ohne Namensliste; ed. E. Revillout, *Patrologia Orientalis* II, 2, 188). Mit einem Hinweis auf das Seefahrtsbild läßt sich nach Anstett-Janßen (a. a. O., S. 263, Anm. 25, und jetzt mündlich) auch der Heilige mit seinen Handschuhen als Lazarus erweisen, während Hans Wentzel an Joseph Brauns Deutung auf den hl. Fronto, den ersten Bischof von Périgueux, erinnerte, dessen Handschuhe in der Legende um die Beerdigung der hl. Martha in Tarascon eine Rolle spielen (Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943, Sp. 272 f., die Legende bei: ders.,

Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, Freiburg 1907, S. 361, Anm. 3). Gegen diese Deutung spricht, wie Frau Anstett betonte, allein die Tatsache, daß es sich um ein hapax legomenon handeln würde. Die Eigenart der Werktagsseite hat wohl niemand besser charakterisiert als Kurt Bauch: „Ja, die Titelheilige kommt im Mittelbild nur winzig im Hintergrunde vor. Die Hauptdarstellung des geschlossenen Schreines besteht nur aus Schlafenden!“ (a. a. O., S. 7) Für die Szenen aus dem Leben der Magdalena seien hier die Ergebnisse der Dissertation von Marga Anstett-Jaßen in ganz knappen Stichworten angedeutet. Die Meerfahrt der bethanischen Geschwister, ihre Ankunft in Marseille, die Erscheinung der Magdalena vor dem heidnischen Fürstenpaar, die Spendung der Kommunion an die Büsserin durch Bischof Maximinus in der Kathedrale von Aix – all das sind Erzählungen, die aus dem Umkreis der französischen Kultorte der Heiligengruppe, Vézelay und der Provence, stammen, die aber bereits im späten 13. Jahrhundert durch ihre Zusammenfassung und Kodifizierung in der *Legenda aurea* europäische Verbreitung gefunden hatten. Abgesehen von einem Kapitell des 12. Jahrhunderts in Autun, das die Erhebung der Heiligen zeigt, finden sich Magdalenenzyklen, die Szenen aus der Legende einschließen, erst im 13. Jahrhundert, und zwar in Fenstern in Chartres, Bourges, Auxerre und Semur-en-Auxois. Die Bildtypen der „haarummantelten Büsserin“ und der Kommunion der Heiligen sind Schöpfungen der italienischen Kunst des Dugento. In Deutschland wird im späten 13. Jahrhundert die Darstellung des Bußlebens aus Italien übernommen, die französischen Szenen mit Meerfahrt und Mission aber erst später. Mit den Fresken der Giotto-Werkstatt in der Magdalenenkapelle von Assisi wird die Meerfahrt in die italienische Kunst eingeführt, außerdem als Nebenszene die Errettung der heidnischen Fürstin und ihres Sohnes. Magdalenen Darstellungen der deutschen Kunst beschäftigten sich im 14. Jahrhundert vor allem mit den Szenen ihrer Buße, bis um die Mitte des Jahrhunderts in der Buchillustration dann die französische Legende auftaucht. Magdalena vor dem Fürstenpaar von Marseille gibt es bereits in einer Handschrift der Zeit um 1330 aus dem Bamberger Franziskanerkloster (Bamberg, Staatsbibl., Hist. 149), auch die letzte Kommunion fehlt nicht. Eine umfanglichere Illustration der Magdalenen-vita findet sich in London, Brit. Mus., Add. 15682, um 1370 – 80. Außerordentlich ausführlich wird das Leben der Heiligen in zwei Handschriften des ‚Saelden Hort‘ illustriert, Wien, ÖNB, cod. 2841, um 1390, wohl nordöstliche Schweiz, und Karlsruhe, Landesbibl., Cod. St. Georgen 66, um 1420, St. Georgen bei Villingen. Das Wiener Exemplar schmückt ihre Jugend mit vielen neuen Szenen aus, endet aber mit Erscheinungen Christi vor seiner Himmelfahrt. Dagegen enthält die Handschrift aus St. Georgen Darstellungen der Legenden der Meerfahrt – diese sogar zweimal – und der Bekehrung des Fürstenpaares. Sämtliche Legendenszenen des Tiefenbronner Altars sind mithin bereits vor Moser im deutschen Bereich in Bildern vorhanden gewesen, die Heiligen vor Marseille allerdings nur einmal, im Karlsruher Exemplar des ‚Saelden Hort‘. Neu bei Moser ist natürlich die Ausgestaltung der Szenen und die genaue Schilderung der Schauplätze. Hier muß die Frage nach seinen stilistischen Voraussetzungen gestellt werden.

Mit den Vorträgen von Karl Arndt und Charles Sterling gelangte die Tagung zu den Fragen, die Willibald Sauerländer in seiner Begrüßung als die zentralen für die Kunstgeschichte im engeren Sinne bezeichnet hatte. Beide Redner konnten mit bestem Gewissen auf eine ausführliche Widerlegung von Piccards Verlegung des Altares in eine französische Nachfolge des Simone Martini der Zeit um 1370 – 80 verzichten – Sterling hat für diese Ansetzung in seinem englischen Text das deutsche Adjektiv „ausgeschlossen“ benutzt (Observations on Petrus Christus, a. a. O.; auch in seinem Vortrag). Dabei sollte es bleiben. Karl Arndt gab einen vorzüglich disponierten, kritischen Überblick zur Forschung über die Einordnung von Mosers Stil. Bereits 1904 hatte Max Dvořak gegen August Schmarsow, der seine Lesung der Jahreszahl als 1451 auch stilgeschichtlich hatte begründen wollen (Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des 15. Jahrhunderts, Abh. Sächs. Ges. Wiss., phil.-hist. Kl. 22, 2, Leipzig 1903, S. 64–100) betont, „daß der stilistische Charakter des Altares mit der an ihm angebrachten Datierung *vollkommen übereinstimmt*.“ (Kunstgeschichtliche Anzeigen I, 1904, S. 22, Hervorhebung von Dvořak). Nach Arndt „kann ein wesentlich anderer zeitlicher Ansatz als 1431/32 nicht ernstlich erwogen werden“. Wie schon die Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts – Carl Schnaase, G. F. Waagen – festgestellt hatten, gehört der Tiefenbronner Altar in die Zeit von Konrad Witz und Hans Multscher, dessen Name hier für die Wurzacher Tafeln steht. Die Bindung an den weichen Stil darf nicht überbetont werden. Die Zeit vor 1450, die Zeit der Moser, Witz und Multscher, zeichnet sich durch eine viel freiere Verarbeitung fremder Anregungen aus, als die unter den Bann Rogers und Bouts' geratene deutsche Malerei nach der Jahrhundertmitte. Drei Bereiche der Ableitung kommen für Moser in Frage: Italien, die frankoniederländische Malerei und seine Wurzeln in der deutschen Kunst. Der erste der genannten Bereiche ist schon länger aus der Diskussion verschwunden. Man hatte die Architektur der Kommunionsszene in Beziehung gesetzt zur Raumkonzeption in Alticheros Darstellung im Tempel (Padua, Oratorio di San Giorgio) und gar eine Paduareise Mosers vermutet (Nachweise bei Stange, Malerei der Gotik, Bd. 4, S. 98). Gerade diese Form der Architekturdarstellung war zu Mosers Zeit im Westen bereits Allgemeingut, eine unmittelbare Verbindung besteht hier ebenso wenig wie zum Stil von Gentile da Fabriano's frühen Werken in der Mailänder Brera. Um 1430 hatte sich in Deutschland die Orientierung an der westlichen Malerei durchgesetzt. Während eine Einwirkung der Kunst der van Eycks auf Moser nicht erwogen oder abgelehnt wird, bestehen Zusammenhänge mit der frankoflämischen Buchmalerei und dem Stil des Robert Campin vor 1430, letztere vor allem von Kurt Bauch betont (a. a. O., S. 10). Wie die Vorderbühne mit Figuren gefüllt ist und dahinter die Landschaft angeordnet wird, wie die Stofflichkeit von Figuren und allen Bestandteilen des Schauplatzes, ihre Greifbarkeit, ihre solide Körperlichkeit hervorgehoben wird – all das läßt sich von Campin ableiten, Panofsky (a. a. O., S. 304, wo eine knappe Differenzierung der westlichen Stilelemente bei Moser) hat außerdem auf die ähnliche Benutzung der Schlagschatten hingewiesen. Bauch hat aber auch die Unterschiede gegenüber Campin herausgearbeitet, bei Moser

gibt es weder die Schwere der Typen noch die stillebenhafte Fülle, die für Campin charakteristisch sind. Von einer schulmäßigen Anlehnung darf nicht gesprochen werden. Vieles verdankt Moser der frankoslämischen Buchmalerei, Arndt gab hier nur einige Hinweise. So lassen sich für das Verhältnis von Architektur und Figuren vorbildliche Züge in Miniaturen der Petites Heures des Duc de Berry aus der Werkstatt des Jacquemart de Hesdin finden, für die Prinzipien der Darstellung von Raum und Landschaft in Miniaturen des Stundenbuches für den Maréchal de Boucicaut, während für die Ineinanderschachtelung von Architekturen auf ein Werk der Brüder Limburg verwiesen werden muß, die Très Riches Heures des Duc de Berry. Wesentlich unbestimmter bleiben die Ergebnisse, wenn man sich Mosers Voraussetzungen in der deutschen Kunst zuwendet. Die Altarform ist kaum durch einen Hinweis auf den Altar aus Mühlhausen von 1385 in der Stuttgarter Staatsgalerie (Stange, a. a. O., S. 93) mit seinen in einem übergreifenden Rahmen fest montierten Standflügeln zu erklären, auch Georg Troeschers Ableitung von der Aufteilung einiger provençalischer Fresken (Die Pilgerfahrt des Robert Campin, Jahrbuch der Berliner Museen 9, 1967, S. 129) ist nicht zugkräftig; die Situation an Ort und Stelle dürfte maßgeblich gewesen sein. Der Magdalenenaltar ist in Deutschland geschaffen, sein Meister muß wohl ebendort ausgebildet sein – die vielen Zuschreibungen an ihn durch Waldburg-Wolfegg haben sich nicht durchgesetzt. Herkunft und Schulung Mosers bleiben offene Fragen. Waldburg-Wolfegg hatte an eine Ausbildung in Österreich, genauer im Kreis des von Karl Oettinger mit Hans von Tübingen identifizierten Malers gedacht und sogar u. a. den Andreasaltar des Wiener Diözesanmuseums (Stange, Malerei der Gotik, Bd. 11, S. 19) aus dessen Kreis Moser selber zuweisen wollen. Arndt analysierte das Ölbergbild dieses Altares (Waldburg-Wolfegg, Abb. 25a). Mit Tiefenbronn sind keine schlagenden Zusammenhänge zu erkennen, Figuren, Landschaft usw. sind grundsätzlich anders aufgefaßt. Da die Tafeln der Gruppe meist erst nach 1420 anzusetzen sind, gerät man außerdem chronologisch zu nahe an 1432. Von den von Waldburg-Wolfegg mit Moser in Zusammenhang gebrachten Werken – unter anderem das Kartenspiel des Stuttgarter Landesmuseums (auch von anderen in Mosers Nähe gerückt, so Stange, Malerei der Gotik, Bd. 4, S. 101 – 104), Fresken im Ulmer Münster (Waldburg-Wolfegg, Abb. 37 – 39 u. 29b) und ein Verkündigungsfragment in der Stiftung Heylshof in Worms (ebendort, Abb. 42a) – ist einzig ein Fragment im Baseler Kunstmuseum mit einer hl. Witwe (ebendort, Abb. 43. – Inv. Nr. 1555; Katalog Öffentliche Kunstsammlung Basel I, Basel 1957, S. 8 – Nicht bei Stange, Malerei der Gotik, Bd. 4, u. Kritisches Verzeichnis, Bd. 2) zu diskutieren, das jedoch nicht die Qualität erreicht, mit der bei Moser gerechnet werden darf. Leider ist auch der Versuch Waldburg-Wolfeggs und Stanges, Mosers Stil in der schwäbischen und ober-rheinischen Kunst des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts zu verankern (eher andeutend Waldburg-Wolfegg, S. 140 – 144; mit Nachdruck Stange, Malerei der Gotik, Bd. 4, S. 100 f.), nicht gelungen, man braucht nur die von ihnen herangezogenen Werke zu vergleichen. Und auch von in einigen prinzipiellen Zügen recht ähnlichen Straßburger Tafeln, den beiden Marienaltären aus St. Marx im Frauenhaus, Werke eines

Straßburger Meisters um 1420 (Stange, a. a. O., Abb. 111 – 112; ders., Kritisches Verzeichnis, Bd. 2, Nr. 42), führt individuell kein Weg zu Moser. So bleibt nur die Ableitung des Stiles aus der Kunst des Westens übrig.

Nach einer ausdrücklichen Zustimmung zu Arndts Darlegungen ergriff Charles Sterling das Wort zu *Observations on the Tiefenbronn Altarpiece*, die die Reihe der dem Magdalenenaltar speziell geltenden Vorträgen mit einem souverän die bisherige Argumentation ebenso zusammenfassenden wie weiterführenden, durch ein Fülle neuer Beobachtungen und Deutungen faszinierenden Beitrag abschloß. Zunächst behandelte er die Frage nach der Form des Retabels. Der spitzbogige Umriß wurde als Anpassung an die Altarretabelfresken der Zeit um 1400 (*Abb. 1 – 3a*) gewählt. Der Ort, für den das Retabel gemacht wurde, erklärt auch den merkwürdigen Aufbau des Flügelaltars. Der Altar, auf dem das Retabel steht, ist ein Nebenaltar in einer Seitenschiffsecke. Wenn die Flügel geöffnet sind, bleiben Lünette und Predella der Werktagseite sichtbar. Bei geschlossenen Flügeln ergibt sich beinahe die Wirkung eines großen Bildes auf der Werktagseite (*Abb. 5*). Normalerweise hat man zwei große Flügel, die einen skulptierten Schrein einschließen. Bei einer solchen Konstruktion wäre Mosers Altar mit geöffneten Flügeln doppelt so breit gewesen wie jetzt – und dafür war kein Platz in einer Seitenschiffsecke der Kirche. Form und Konstruktion sind also durch die Stelle bestimmt, für die Moser das Retabel schuf. Zur Frage der Altarstiftung machte Sterling auf den Stifsherrn aufmerksam, der durch die geöffneten Teile des Fensters der Kathedrale von Aix im Chorgestühl sichtbar wird (*Abb. 8c*), über ihm das Steinwappen. Ob dieser geistliche Verwandte des Stifterpaares für die tiefsinnige Ikonographie des Retabels seinen Rat geliehen hat? Auch das Wappen im Couronnement dieses Fensters (*Abb. 8c*) muß noch gedeutet werden, ehe die Stiftung wirklich aufgeheilt genannt werden darf. Danach wandte sich Sterling ikonographischen Fragen zu. Während Panofsky nur die stilistischen Voraussetzungen Mosers bei Campin hervorgehoben hatte (a. a. O., S. 304), konnte Sterling zeigen, daß auch der „disguised symbolism“ der altniederländischen Malerei Moser vertraut gewesen ist. Die Skulpturen am Portal der Kathedrale von Aix mit ihrer Abfolge Affe mit Vogel, Atlant, Madonna und Kruzifixus (vgl. *Abb. 5, 8b, 6d, 8a*) waren von H. W. Janson (*Apes and Ape Lore, Studies of the Warburg Institute* 20, London 1952, S. 119 – 121) als Darstellung der Heilsgeschichte gedeutet worden, in der der Affe Symbol des Sündenfalles ist; „the unbridled sensuality characteristic of man's lowest phase“ ist allerdings bereits in der Zeit vor dem Kommen Christi, einer Zeit, die Juden- und Heidentum umfaßt, verbildlicht durch die blinde, nackte Figur, gebändigt worden, worauf die Ankettung weist. Sterling machte auf ein drittes, bisher nie wahrgenommenes Tier aufmerksam: der Vogel hat eine Schnecke im Schnabel (*Abb. 6d*), die, um dies deutlich zu machen, absichtlich auf den Kopf gestellt ist). Der Kampf der Tierarten stelle die Wildheit der Urzeit dar. Sterling sah hier die Zeit ante legem, im Atlanten, der einer antiken Figur folgt, die Zeit sub lege und in Madonna und Kruzifixus die Zeit sub gratia dargestellt. Die Verzierung der Architektur mit bedeutungsträchtigen Skulpturen entspricht dem Vorgehen Campins in den Sze-

nen aus dem Leben Josephs im Prado (Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Bd. 2, Nr. 51, vgl. Nr. 82) und in der Verkündigung ebendort (a. a. O., Nr. 52) aus dem Kreis Campins. Die Symbolik der Architekturdarstellung bei Campin hat nun auffällige Parallelen in Mosers Bild der Kathedrale von Aix. Sie ist noch im Bau, das Äußere ist schon gotisch, während die Formen des Inneren durchaus romanisch sind, sogar flache Holzdecken finden sich. Die Verglasung des Fensters im hinteren Seitenschiff (*Abb. 8d*) zeigt eine Figur im Stil der Zeit um 1200 (wer? Vielleicht doch nicht Magdalena mit der Salbbüchse, wie Sterling vermutungsweise andeutete, sondern ein bartloser, apokalyptischer Christus mit Buch, Schlüssel und achtförmiger Mandorla) – Moser beherrscht also wie die Niederländer eine archäologische Wiedergabe älterer Stile. Die Kathedrale soll Gewölbe erhalten, im Seitenschiff sind die Ansätze an den Schildbögen vorbereitet – man wird erinnert an das unvollendete gotische Portal auf Campins Verlobung Mariens. Mosers Unabhängigkeit in seiner Auswahl und Deutung von Bildelementen Campins, seine Selbständigkeit stützte Sterling mit einem Hinweis auf die ungewöhnliche Darstellung Marthas mit dem Salbgefäß, wofür es nur orientalische Schriftquellen gibt (s. o.). Kenntnis orientalischen apokryphen Erzählgutes ist im Umkreis Mosers möglich: 1418 kamen Vertreter der Ostkirche zum Konstanzer Konzil. Während des Basler Konzils, also gerade in den Jahren, in denen das Magdalenenretabel entstand, ist ein griechischer Maler, Antonios de Candia, in Basel ansässig gewesen. Die beiden Figuren der Innenflügel haben ihre Vorläufer in den Tafeln mit Veronika und der Madonna von Robert Campin im Frankfurter Städel (Friedländer, a. a. O., Nr. 60). Da man einige Teile der Veronika zu Recht Roger zugewiesen hat, dürften sie 1429 – 30 entstanden sein, teilweise, als während der Pilgerfahrt Campins in die Provence zwischen Herbst 1429 und Herbst 1430 (hierzu nicht so sehr Troescher, a. a. O., S. 100 – 133, sondern vor allem Charles Sterling, *Études savoyardes I. Au temps du duc Amédée, L'Oeil* 178, Octobre 1969, S. 2 – 13, jetzt dazu *Supplément, L'Oeil* 195 – 196, Mars – Avril 1971, S. 14 – 18, 36) Roger und Jacques Daret die Werkstatt leiteten. Einzelheiten wie die Tiere und die Strahlen besetzten Sterne auf den Brokatstoffen sind ohne die direkte Kenntnis jener beiden Tafeln Campins kaum denkbar. Die Gestaltung des Grundes, auf dem Mosers Heilige stehen (*Abb. 6e*), zeigt wiederum Mosers Selbständigkeit, handelt sich es doch nicht wie bei Campin um Rasen mit den vielfältigen Blumen, sondern um grau-grüne Wolken bestreut mit Sternen, belebt von Schlangen, Vögeln, Drachen und menschenähnlichen Gebilden. Sie werden gegen den Hintergrund kleiner. Durch die Sterne – sie fallen gleichsam vom Mantel des Lazarus herab in die Wolken – ist vielleicht die durch die hl. Missionare vermittelte Gnade angedeutet, die die dunkle Unterwelt des Heidnisch-Bösen erleuchtet. Im Gegensatz zum ‚disguised symbolism‘ hier eine visionäre Darstellung, zurückweisend auf Mosers Verbundenheit mit dem deutschen weichen Stil. Durch alle diese Elemente wird deutlich, daß Moser über die anekdotisch-legendäre Erzählung der Heiligenvita hinaus die religiöse Bedeutung der „great apostolic mission in Provence“ ins Bild umgesetzt hat. Was nun den Stil angeht, stammen die fortgeschrittensten Züge aus den Werken Campins von etwa 1420 – 30.

Für die Zusammenfassung mehrerer Tafeln mit Hilfe einer durchgehenden Landschaft darf auf das Triptychon der Sammlung Seilern, um 1415, und die Josephsszenen, um 1420 – 25, hingewiesen werden (Friedländer, a. a. O., Add. 147, Nr. 51 u. 82). Einige „archaischere“ Stileigenheiten beruhen, abgesehen von Mosers deutscher Lehrzeit, auf seiner Kenntnis der frankoflämischen Buchmalerei. In verschiedenen Miniaturen der Belles Heures des Duc de Berry, um 1410 – 12 von den Limburgs geschaffen, gibt es Darstellungen von Meerfahrten (Abb. 4), die Moser erstaunlich nahekommen, sogar die Form der bei Moser sooft mit dem Bodensee in Verbindung gebrachten Segel (dagegen mit anderen Argumenten Piccard, a. a. O., S. 141 f.) ist hier vorgeprägt. Die Raumdarstellung der Meerfahrt bei Moser ist aber moderner, die Stilstufe der Oktoberseite der Très Riches Heures ist erreicht, beinahe gar die der Eyckischen Überfahrt des hl. Julian im Turin-Mailänder Stundenbuch. Moser muß nicht nur die Werke Campins, sondern auch die frankoflämische Buchmalerei direkt gekannt haben. Dies und die Verwendung von Pergament als Malgrund geben zu der Frage Anlaß, ob Moser auch als Buchmaler gearbeitet hat. Im Jahrzehnt vor dem Tiefenbronner Altar hat Moser also seine künstlerische Ausbildung abgeschlossen. In Schwaben hat er sich dann als junger, unverstandener Künstler gefühlt – hier schloß Sterling seine Ausführungen zur *Inschrift* an, die bereits oben referiert wurden. Anschließend ging er Beziehungen Mosers zur Provence nach (kurze Darstellung jetzt schon in seinen *Observations on Petrus Christus*, a. a. O., S. 2 Anm. 9). Piccard (a. a. O., Tf. 22 – 23) hatte zwei Figuren des Tiefenbronner Altares mit italienischen Werken des Trecento verglichen, und zwar den schlafenden Lazarus des Mittelbildes mit einer Gestalt aus Simone Martinis Martinszyklus in Assisi und den Cedonius des gleichen Bildes mit der Figur des betenden Bischofs Martialis von Matteo Giovanetti in der Martialskapelle des Avignoneser Papstpalastes. Ob Moser diese Motive tatsächlich aus der stilistisch völlig anders gearteten Trecentomalerei übernommen hat? Sterling vermutet in der Küstenlandschaft der Meerfahrt Verwendung von Elementen der Topographie Marseilles. Moser könnte, um seinem Auftrag, die provençalische Legende darzustellen, gerecht zu werden, ‚Milieustudien‘ getrieben haben, wie das Witz 1443 durch eine Reise nach Genf für sein Bild des auf dem Wasser des Sees wandelnden Herrn getan hat. Südwestdeutsche Diözesen, Basel, Straßburg, Konstanz, erkannten den 1439 zum Gegenpapst gewählten Felix V., vorher Herzog Amadeus von Savoyen, als Papst an, die provençalischen Vertreter in Konstanz und Basel gehörten zur savoyischen Partei. Mosers deutsche Lehrzeit bleibt weiterhin im Dunkel, wie auch sein Geburtsort. Wenn man ihn auch für einen Schwaben hält (warum eigentlich?), gibt es doch kein Atelier in Schwaben und am Oberrhein, in dem er der heutigen Kenntnis nach gelernt haben könnte. Erstaunlicherweise ist der Schmerzensmann der Predella in Tiefenbronn typenmäßig nicht im süddeutschen Bereich einzuordnen, er gleicht vielmehr einem in Westfalen und Norddeutschland verbreiteten Typ, dem von Meister Franckes frühem Schmerzensmann in Leipzig. Wanderungen an den Niederrhein waren damals bei südwestdeutschen Künstlern nicht ungewöhnlich – Sterling erinnerte an den Meister der Lindauer Beweinung und

seinen Kölner Schmerzensmann (Stange, Malerei der Gotik, Bd. 4, Abb. 39 – 40) und an Lochner. Der Typ des Moserschen Schmerzensmannes könnte durchaus zur Annahme einer Lehre im nordwestdeutschen Bereich führen.

Nach diesen beiden Vorträgen ist es nicht mehr zu einer intensiven Diskussion der Stilprobleme gekommen. Wenn den dem Tiefenbronner Altar gewidmeten Referaten eine neue, man darf sagen, gesicherte Grundlage unserer Kenntnisse über Lucas Moser zu verdanken ist, zugleich aber viele Fragen offengelegt wurden, die weiterer Erörterung bedürfen – auf manche wird wegen des nur bruchstückhaft überlieferten Bestandes an Quellen und Monumenten eine sichere Antwort kaum je möglich werden –, so hat Rüdiger *Becksmann* in seinem am Schluß der Tagung stehenden Beitrag über das *Lucas-Moser-Problem in der Glasmalerei* die verwickelte Diskussion um die *Verglasung der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters* um ein bedeutendes Stück gefördert und einen plausiblen Lösungsvorschlag gemacht. Unter den sog. Bahnbrechern eines neuen Stiles in der deutschen Malerei des zweiten Viertels des 15. Jahrhunderts ist Lucas Moser der einzige, dem Glasmalereien zugewiesen worden sind. Im Zentrum der Erörterungen standen dabei die Bessererscheiben. Jene Familienkapelle am Chor des Ulmer Münsters besitzt ein Chörlein, dessen fünf Fenster eine sehr ungewöhnliche Verglasung aufweisen. Im Gegensatz zu sonstigen Fenstern dieser Zeit ist jede Scheibe eine in sich geschlossene Einheit, ein Einzelbild – so entsteht eine „polygonale Bilderwand“ aus 40 Feldern, zu lesen in den Einzelfeldern von oben nach unten, eine Anormalität, die auch im Ulmer Chor vorkommt. Außerdem gehört ein Fenster mit dem Weltgericht in der Besserer-Kapelle zu dieser Gruppe (Abbildungen des ganzen Bestandes in: Wilhelm Lehbruck, Hans Acker – Maler und Glasmaler in Ulm, Ulm 1968, Abb. 8 – 53). Die Forschung hat sich vor allem mit der Zuschreibungsfrage beschäftigt – eine Verengung der Fragestellung, die sich, wie Becksmann zeigte, als unfruchtbar erweisen mußte. Es ist hier nicht der Ort, den Pfaden und Nebenpfaden dieser Diskussion zu folgen. Die Datierung der Scheiben ist meist unabhängig von den baugeschichtlichen Voraussetzungen vorgenommen worden. Ob sie vor oder nach dem Tiefenbronner Altar angesetzt werden sollen, ist von jedem Forscher anders entschieden worden. Paul Frankl hatte die Scheiben um 1430 angesetzt und sie Hans Acker von Ulm zugeschrieben, der 1441 als Meister des Passionsfensters im Berner Münsterchor bezeugt ist (Das Passionsfenster im Berner Münster und der Glasmaler Hans Acker von Ulm, Anzeiger für schweizerische Altertumskunde NF 40, 1938, S. 217 – 242, 256 – 263; diese Zuschreibung und Datierung jetzt auch bei Lehbruck, a. a. O.). Andererseits war Hans Wentzel energisch für Lucas Moser als Schöpfer der Besserer-Scheiben eingetreten, die er, anders als Waldburg-Wolfegg und Stange, früher als den Tiefenbronner Altar ansetzte (Meisterwerke der Glasmalerei, Berlin <sup>2</sup> 1954, S. 61). In dem gleichen Jahr 1968, in dem eine Ausstellung in Ulm und das aus diesem Anlaß veröffentlichte Buch von Wilhelm Lehbruck eine Kodifizierung der Acker-These versuchten, ohne damit die Spezialisten überzeugen zu können, hat Wentzel die Glasmalereien der Besserer-Kapelle und weitere Ulmer Scheiben auf eine Reihe

von Mitgliedern einer Großwerkstatt aufgeteilt: das Jüngste Gericht sei noch vor 1420, die Chörleinfenster bald danach entstanden (Zu Hans von Ulm [Hans Acker], Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 25, 1968, S. 138 – 152; für eine spätere Datierung Norbert Werner, Zu den Glasgemälden der Besserer-Kapelle des Münsters in Ulm, Gießener Beiträge zu Kunstgeschichte 1, 1970 [Festschrift Günther Fiensch], S. 29 – 49), „in welcher dann auch Hans und Lucas (Moser?) – zumindest als Entwerfer – mitgewirkt haben könnten“. Bei diesem Hin und Her der Meinungen bedarf es einer erneuten Analyse der historischen und baugeschichtlichen Voraussetzungen. Heinrich Besserer, der Stifter der Kapelle, ist bereits 1414 gestorben, wahrscheinlich war die Kapelle eine „Vermächtnisstiftung“. Das Chörlein ist nicht nachträglich an die Kapelle angefügt worden. Wahrscheinlich dürfen die Architekturformen auf Ulrich von Ensingen zurückgeführt werden. Eine „Vollendung der Kapelle noch vor oder um 1420“ wird durch den Schlußstein des Chörleins bestätigt, der sich an die Westportalapostel der Jahre 1416/17 anschließen läßt. Zur Vollendung der Kapelle war die Verglasung nötig, zumal sie und der Bau einer einheitlichen Konzeption zuzuweisen sind. Wegen der vom Auftrag bestimmten Notwendigkeit, 40 Szenen aus der Heilsgeschichte in den fünf Fenstern unterbringen zu müssen, wurden die üblichen Aufteilungssysteme der Glasmalerei aufgegeben und außerdem andere Vorlagen als sonst gewählt. Waren die im frühen 15. Jahrhundert in Ulm tätigen Glasmalereiateliers, das des Hans Acker und das Meister Lucas', überhaupt imstande, die miniaturartigen Scheiben der Besserer-Kapelle zu schaffen? Nun stellt sich bei genauerer Analyse heraus, daß Stildifferenzen weder mit den Anteilen einzelner Hände noch mit ikonographisch zusammengehörigen Gruppen übereingehen. Haben hier „mehrere Glasmaler“ „Entwürfe von einem oder mehreren Tafelmalern unterschiedlich umgesetzt“? Oder hat ein Hauptmeister mit mehreren Mitarbeitern Vorlagen verschiedener Herkunft verwendet? Die Schöpfungsszenen gehen sicher auf den Entwurf eines Meisters zurück, dessen nicht für Glasmalerei bestimmte Vorlagen noch aus dem späten 14. Jahrhundert stammen dürften. Ganz anderer Art, hochmodern nämlich, waren die Vorbilder für die Landschaftsdarstellungen des nächsten, des alttestamentlichen Fensters. Statt durch einzelne Versatzstücke werden die Schauplätze durch richtige, räumlich disponierte Landschaften wiedergegeben; sogar Farbperspektive fehlt nicht. Angesichts durchgebildeter Räumlichkeit, die in der Architektur der Verkündigungsscheibe noch deutlicher wird, hatte man schon immer allgemein an die westliche Buchmalerei erinnert. Hier wird vor allem im Bereich des Jacquemart de Hesdin, dessen Brüsseler Très Belles Heures schon Josef Ludwig Fischer (Handbuch der Glasmalerei, Leipzig <sup>2</sup> 1937, S. 114 f.) herangezogen hatte, und des Boucicaut-Meisters zu suchen sein. Alles, was an Miniaturen dieses westlichen Bereiches verglichen werden kann, entstand vor 1410 – auch deswegen wird man die Besserer-Scheiben nicht später als um 1420 ansetzen dürfen. Wenn man einmal den verschiedenartigen Charakter der Vorlagen – eine genaue ikonographische Untersuchung des Zyklus wäre auch stilgeschichtlich von Interesse – erkannt hat, wird nach den Darlegungen Becksmanns die Einheitlichkeit des Gesamtentwurfs deutlich, vor allem in den Rahmungen, die

neu zu erfinden waren. Die Scheiben sind wahrscheinlich einem Meister mit mehreren Mitarbeitern zu verdanken. Insgesamt läßt sich eine Entwicklung zu größerer Plastizität und eine Zunahme des Volumens beobachten, die im Weltgericht gipfelt, das mithin an den Schluß der Verglasung gehört. Auf Grund dieser neuen stilgeschichtlichen Einordnung konnte Becksmann keine individuellen stilistischen Zusammenhänge zwischen Besserer-Scheiben und Lucas Moser erkennen, womit über die Quellenkritik hinaus die Gründe für eine Verknüpfung Mosers mit der Kunst Ulms entfallen. Nur ein mittelbarer Zusammenhang, etwa über die seeschwäbische Malerei des frühen 15. Jahrhunderts, sei möglich, womit Becksmann an Erwägungen Bruno Busharts (*Der Meister des Maulbronner Altars von 1432*, Münchner Jahrbuch 3. F. 8, 1957, S. 97 – 99) anknüpfte, an Vorstellungen also, die Arndt und Sterling nicht eigens erwähnt hatten (sie damit implizit ablehnend?). Mit der Zurückweisung der Zuschreibung an Moser oder Acker ist hier der Weg frei gemacht worden, der Verglasung der Besserer-Kapelle ihren angemessenen Platz in der deutschen Kunstgeschichte des frühen 15. Jahrhunderts zuzuweisen.

Kurt Bauch hob hervor, wie ähnlich die hier herausgearbeitete Situation mit der Mosers sei, vor allem was das Verhältnis zum Westen betrifft. Der Verteilung von Tiefenbronner Altar und Besserer-Scheiben auf zwei verschiedene Meister stimmte er ausdrücklich zu. Daraufhin konnte Becksmann den entscheidenden Unterschied zwischen dem Hauptmeister der Besserer-Scheiben und Lucas Moser betonen: während dieser seinen Stil unter Verarbeitung von Werken Robert Campins bildete, fehlt dessen Einfluß in den Scheiben völlig. Hans Wentzel ging auf die teilweise recht ähnlichen Kopftypen ein, die auch auf den Tafeln des Meisters von Heiligenkreuz zu beobachten seien. Die Häufung nichtglasmalerischer Züge sei einmalig, die einzelnen Techniken dagegen seien keine Neuerfindungen. Ingeborg Krummer-Schroth wies auf die ausgedehnte Verwendung von Grisaille hin, was den Zusammenhang mit der Buchmalerei verstärkte. Wie Rudolf Kloos ausführte, sind die Inschriften der Scheiben sehr viel gotischer als die auf dem Tiefenbronner Altar, mit denen sie keinerlei gemeinsame Züge hätten.

Kurt Bauch war es, der zum Schluß die Verarbeitung westlicher Anregungen als das entscheidende stilgeschichtliche Problem für eine Geschichte der deutschen Malerei im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts betonte und dann den Dank aller Teilnehmer an Piccard einerseits und an Heydenreich und Sauerländer andererseits aussprach.

Man darf hoffen, daß die Ergebnisse und Fragestellungen dieses Colloquiums weiterwirken – eine ausführliche Veröffentlichung der Ergebnisse der technischen Untersuchung ist ebenso in Aussicht wie die Publikation der Beiträge von Decker-Hauff und Sterling. Aus anderen Vorträgen könnten sich größere Arbeiten ergeben, höchst wünschenswert wäre beispielsweise eine Bearbeitung der Inschriften in der gotischen Tafelmalerei. Allen Teilnehmern des zweitägigen Colloquiums dürfte erneut deutlich geworden sein, wie entscheidend eine ständige und intensive Zusammenarbeit der Kunstgeschichte mit der Kunsttechnologie und mit allen historischen und philologischen Nachbardisziplinen ist.

Reiner Hausscherr