Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landsmuseum Darmstadt – eine kunsttechnologische Studie.



Diplomarbeit

Studiengang Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft Technische Universität München

vorgelegt von

Christiane Pietzner April 2012

Erstprüfer: Professor Erwin Emmerling **Zweitprüfer**: Dr. Cristina Thieme

Betreuer: Professor ERWIN EMMERLING, Dipl.-Restauratorin OLIVIA LEVENTAL

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

2/194

Zusammenfassung

Der "Kleine Friedberger Altar" ist ein um 1420 datiertes Baldachinretabel mit darin eingestellter thronender Muttergottes-Figur, datiert um 1325–50. Diese sich im Hessischen Landesmuseum Darmstadt befindenden Werke wurden kunsttechnologisch untersucht und dokumentiert.

Die einleitenden Kapitel beschreiben Skulptur und Retabel, nennen einige Vergleichsbeispiele und verweisen auf mögliche ikonographische Deutungen. Bisher von der Kunstgeschichte unbeachtet wird die gravierte Rückwand des Baldachingehäuses beschrieben, bei der auf einem Bildteppich Tierdarstellungen und ein von einem Mond umgebener Engel in florales Rankenwerk eingebunden sind. Mögliche ikonographische Deutungen zu dieser Kombination werden aufgezeigt. Diese Beschreibungen und daraus abgeleiteten möglichen Deutungen belegen das vom Künstler in Inschriften und bildlichen Darstellungen umgesetzte komplexe ikonographische Programm des "Kleinen Friedberger Altars".

Schwerpunkt der Arbeit ist die erstmalige kunsttechnologische Untersuchung des "Kleinen Friedberger Altars" und dessen thronender Madonna. Diese wurde bereits 1999 untersucht. Neben Konstruktion des Baldachinretabels und bildschnitzerischer Ausführung der Madonnenfigur werden die Mal- bzw. Fasstechnik beschrieben. UV- und IR-Aufnahmen zur Untersuchung des Zustands und Bestimmung von Untermalungen sowie Untersuchungen von Streupräparaten und Querschliffen zur Identifizierung von Pigmenten, Füllstoffen der Grundierung und Fasern sowie zur Bestimmung des Schichtenaufbaus ergänzen die stereomikroskopischen Erkenntnisse. An ausgewählten Querschliffen erfolgt die Elementbestimmung mittels REM-EDX. Zum Abschluss der kunsttechnologischen Untersuchung werden Erhaltung und Restaurierungsgeschichte von Madonna und Retabel dargestellt.

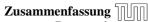
Im Anhang zwei befinden sich die schematischen Kartierungen (Maße, Untersuchung des Trägers und der Glasflüsse, Erhaltungszustand). Die fotographische Dokumentation umfasst Gesamt-, Detail- und UV- Aufnahmen sowie mikroskopische Aufnahmen zur Vorstellung der Fass- bzw. Maltechnik sowie Aufnahmen der analytischen Untersuchungen (Querschliffe, Streupräparate und REM-EDX).

Abstract

The "Kleine Friedberger Altar" is a canopy retable, dated around 1420, and the issued enthroned sculpture of Mother of God, dated around 1325–50. Both are located in the Hessisches Landesmuseum Darmstadt and were art-technological investigated and documented.

The introductory chapters describe sculpture and Retabel, show some comparison examples and point to possible iconographic interpretations. Up to now the history of art have not considered the engraved rear panels of the canopy housing, which shows animals an angel surrounded by a moon into florales tendrils. Possibilities for the iconographic interpretation of these combinations were shown. The descriptions and the derived possible interpretation prove the complex iconographic programme of the "Kleinen Friedberger Altar" implemented by the artist in inscriptions and pictorial representations.

The emphasis of this work is the art-technological investigation of the canopy retable and the sculpture. The sculpture was already investigated in 1999. Beside construction of the canopy retable and craved execution of the sculpture the technology of paint layer and polychromy were described. The stereomicroscopical realisations were added to UV- and IR-pictures to investigate the condition and determine the underpainting as well as investigations of cross sections to consider the structure of layer, the determination of filling material of the priming coat and the fiber by polarization microscopy. At selected cross sections the identification of elements takes place with REM-EDX. Finally the state of preservation and the history of restoration are represented. The documentary appendix includes the schematically mapping (measures, investigation of support and the glass drips, the state of preservation). The photographic documentation includes entire-, detail and UV-pictures as well as microscopic photographis to show the painting technic and polychromy. Furthermore the photographs of the analytic investigations were systematically arranged and described.





CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt TECHNISCHE UNIVERSITÄT MONCHEN

Dieser Zauber der Seele, den man Schönheit nennt, entspringt manchmal der einfachen Wahrnehmung sichtbarer Formen, wenn der Blick über alle einzelnen Erscheinungen eilt.

> WITELO, um 1230-1275, Perspectiv IV (VETTER, Wiesbaden 2000)

Inhalt

Vorwort	6
Einführung	7
Provenienz	
Datierung	
Teil 1	13
Beschreibung der Skulptur "thronende Madonna mit Kind"	
bildschnitzerische Ausführung	
Fassung	
Thronende Muttergottes mit Kind – Vergleichsbeispiele	17
Skulpturen mit Sepulcrum	
Vergleich der bildschnitzerischen Form	
Vergleich der Fassung	
Zur Ikonographie	28
Kunsttechnologische Untersuchung der Madonnenfigur	31
Träger	
Vorderseite	31
Rückseite	
Thronwangen	
spätere Bodenplatten	33
Fasstechnik	35
Grundierung	
Vergoldungstechniken und Verzierung der Gewandborten	37
Farbfassung von Inkarnat und Gewändern	41
Thron	48
spätere Bodenplatten	48
Zustand – Schäden der Madonnenfigur	
Träger	
Fassung	50
Teil 2	
Der "Kleine Friedberger Altar" – ein Baldachinretabel	
Bildprogramm	
Innenseite der Rückwand	
Innenseiten der Flügel	
Außenseiten der Bildtafeln	
Rahmen der Bildtafeln	
"Kleiner Friedberger Altar" – Vergleichsbeispiele	
Baldachinretabel	
Vergleich – Malerei der Flügel	
Der "Kleiner Friedberger Altar" und die "Braunfelser Tafeln"	
Zur Ikonographie	83
Abfolge der einzelnen Bildfelder	
Einzelszenen	
Verkündigung an Maria	
Heimsuchung	
Geburt des Kindes und Verkündigung an die Hirten	
Darbringung im Tempel	
Flucht nach Ägypten	
Zur Deutung der Darstellungen im gravierten Bildtennich	93



	5/194
weitere ikonographisch zu deutende Elemente	99
Kunsttechnologische Untersuchung des Baldachinretabels	101
Träger und Konstruktion	
Konstruktion	
Analytische Untersuchung der verwendeten Materialien	
Grundierung	
Pigmente	
Bindemittel	
Bildschicht	
Kaschierung und Grundierung	
Gravur	
Vorritzung	
Unterzeichnung	
Blattmetalle	
Fassung der konstruktiven Elemente	127
Malerische Ausführungen der Bildtafeln	
Zustand Califidan das Daldaskinnstabal	160
Zustand – Schäden des Baldachinretabel	
Träger	
Malschicht Fehlstellen	
Kittungen und Retuschen	
Farbfassung der konstruktiven Elemente	
Firnis/ Überzug	
Films/ Operzug	102
Teil 3	
Restaurierungsgeschichte	
Thronende Muttergottes	
Restaurierung durch HELMUT ARNDT	
Маßnahme 1963	
Maßnahme 1989	
Probenahmen 1989	
Untersuchung 1999	
Маßnahme 2008	
Baldachinretabel	
Restaurierung durch HELMUT ARNDT	
Restaurierung Anfang der 1970er Jahre	
Probenentnahme 1989	
Probennahme 1996	
Maßnahmen 2008	
nicht zu datierende Maßnahmen	179
Teil 4	183
Resümee	
Thronende Muttergottes mit Kind	
"Kleiner Friedberger Altar"	
Literatur	190
Abbildungsverzeichnis	192
Anlagan	10.4

Vorwort

Die Anregung zu diesem Thema verdanke ich Professor EMMERLING. Die Untersuchung erfolgte im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, dessen Werkstätten während der Diplomarbeit ausgelagert waren. So gilt mein Dank allen Mitarbeitern/innen der Restaurierungsabteilung, die mir für die Untersuchung den benötigten Platz in Ihren Räumen zur Verfügung zu stellten, vor allem Diplom-Restauratorin ANGELIKA WASSAK. Für fachlichen Austausch und Anregungen während der Untersuchung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt bedanke ich mich besonders bei meiner Betreuerin Diplom-Restauratorin OLIVIA LEVENTAL und ihren Kolleginnen Diplom-Restauratorin PETRA ACHTERNKAMP, Diplom-Restauratorin KATJA SCHENK und Diplom-Restauratorin SUSANNE VOIGT. Die Gesamtaufnahmen und zahlreiche Detailaufnahmen von Baldachinretabel und Madonnenfigur wurden freundlicher Weise von WOLFGANG FUHRMANNEK erstellt – vielen Dank für die Unterstützung. Dank gebührt allen Mitarbeiter/innen der Restaurierungsabteilung, der Bibliothekarin RITA SCHUCK, WOLFGANG FUHRMANNEK und dem wissenschaftlichen Volentär für Kunstund Kulturgeschichte Doktor THOMAS FÖRSTER für ihre Unterstützung und das angenehme Arbeitsklima.

CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege, verdanke ich die REM-EDX-Analysen. Bei Doktor CRISTINA THIEME und Doktor JÖRG KLAAS bedanke ich mich für den fachlichen Austausch und die Unterstützung bei der Bestimmung von Pigmenten und Fasern sowie der Untersuchung der Querschliffe.

Für hilfreiche Anregungen in interessanten Gesprächen zur Ikonographie des gravierten Bildteppichs und des ungewöhnlichen Motiv auf dem Priestergewand gebührt mein Dank Doktor Esther Wipfler, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, und Doktor Detlef Knipping, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege. Diplom-Restauratorin Dagmar Drinkler verdanke ich die Hinweise und Literatur zu den Bildteppichen.

Für das Korrekturlesen und hilfreiche Anregungen bedanke ich mich bei Diplom-Restauratorin SUSANNE VOIGT, Doktor JÖRG KLAAS, meiner Kommilitonin JULIA STEVES und meinem Freund BERND NEUHOFF.

Professor EMMERLING danke ich für hilfreiche Anregungen, Korrekturen und weiterführende Hinweise.

Durch die freundliche Unterstützung von ANJA HUHN und ANDREA KUMLEHN war es möglich, die Tafeln auf Schloss Braunfels zu besichtigen, die dem Künstler des "Kleinen Friedberger Altars" zugeschrieben werden.

Für eine lehrreiche Studienzeit danke ich Professor Emmerling und den Mitarbeitern des Lehrstuhls sowie den Assistenten/innen Doktor Cristina Thieme, Diplom-Restauratorin Laura Resenberg, Diplom-Restauratorin Simone Miller und Doktor Jörg Klaas für ihre stetige und bereichernde Unterstützung sowie die angenehme Arbeitsatmosphäre.

Meinen Kommilitoninnen JULIA STEVES und ELISA HARTMANN danke ich für die gemeinsame schöne Studienzeit, ihre Unterstützung, den fachlichen Austausch und ihre Freundschaft.

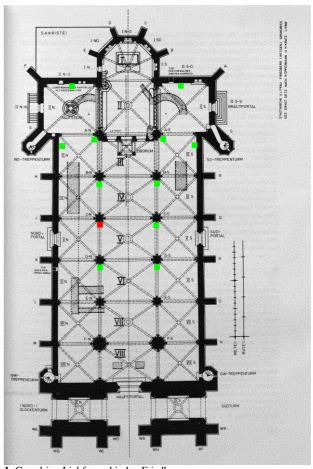
Mein Dank für ihre Gastfreundschaft, ihr Interesse und die schöne Zeit in Darmstadt gilt IRMGARD SANDERS und BARBARA SCHLEGEL – ohne ihre Unterstützung wäre der Aufenthalt in Darmstadt für mich nicht finanzierbar gewesen.

Mein größter Dank gebührt meinen Eltern und Großeltern für ihre jahrelange Unterstützung bei der Ausbildung in meinem Traumberuf. Meinem Freund BERND NEUHOFF danke ich für sein Verständnis und seine liebevolle Unterstützung während des Studiums und der Erarbeitung der Diplomarbeit.

Einführung

Die "thronende Muttergottes", datiert zwischen 1325 bis 1350, und der "Kleine Friedberger Altar", datiert um 1420, stammen aus der Friedberger Stadtkirche. Aber in welchen Kontext gehörten sie einst? Aus der Literatur sind zwei Thesen abzuleiten, die GAST zusammenfasst: Die erste, mehrfach geäußerte Vermutung bezieht sich auf das Größenverhältnis von Madonna und Retabel. Da die Madonna für das Retabel "etwas zu klein" sei, "habe [sie] zu einem nicht näher bekannten Zeitpunkt eine ursprünglich zum Retabel gehörige Figur ersetzt".¹ Die Proportionen der Figur erfordern nach WOELK einen hohen Aufstellungsort.² Dies sei dann möglich gewesen, wenn das Retabel "an einem Pfeiler etwa zwei Meter über dem Boden" angebracht gewesen sei, da so das Größenverhältnis von Madonna und Retabel durch die Untersicht korrigiert wäre.3

Die zweite These geht davon aus, dass das Retabel "für das ältere Madonnenbild bestimmt war, das aufgrund seines ideellen wie materiellen Wertes als Reliquienbehältnis besonders verehrungswürdig war". 4 Demnach könnte der "Kleine Friedberger Altar" für die Madonnenfigur



- 1: Grundriss, Liebfrauenkirche, Friedberg
- vermutlicher Standort des "Kleinen Friedberger Altars"
- vermutliche Standorte weiter Altäre vor 1842

geschaffen worden sein, deren "Schrein" möglicherweise verlorenen ging oder als "unmodern" erachtet wurden war. Im anderen Fall würde die Madonnenfigur eine zum "Kleinen Friedberger Altar" gehörende und verloren gegangene Madonnenfigur ersetzen.

Erst ab 1806 kann die Aufstellung des "Kleinen Friedberger Altars" in der Pfarrkirche "Unsere Liebe Frau" in Friedberg belegt werden (Abb. 1). ⁵ Doch ist das Retabel auch für diese Kirche geschaffen worden? Der Aufstellungsort in der Friedberger Stadtkirche lässt darauf schließen, dass der "Kleine Friedberger Altar" nicht für diese Kirche bestimmt war. In der Stadtkirche stand er "an der Canzel" vor einer Säule. Somit war die mit Rankenwerk bemalte Außenseite der Rückwand nicht zu sehen – ein Hinweis, dass der "Kleine Friedberger Altar" nicht für diese Kirche geschaffen wurde. Doch für welche Kirche war er bestimmt?

¹ GAST 1998, S. 58; Auch GÖTZ beschreibt, dass die Madonna "*ursprünglich nicht zu dem Altarschrein*" des "Kleinen Friedberger Altars" gehörte, aber schon 1806 in diesen eingestellt war. GÖTZ 1977, S. 264.

² GAST 1998, S. 58.

³ GAST 1998, S. 58.

⁴ GAST 1998, S. 58.

⁵ Inventarverzeichnis des Oberpfarrers GEORG PILGER; [GÖTZ 1977, S. 263].

⁶ GAST 1998, S. 57; GÖTZ 1977, S. 266; Friedberger Geschichtsblätter 1934, S. 133.

Möglich – aber nicht zu belegen – ist, dass das Retabel aus der Burgkirche⁷ in Friedberg stammen könnte. GAST stellt die These auf, dass die Madonna einst in der Burgkirche aufgestellt gewesen sein könnte. Er greif die Annahme von BACK auf, wonach es sich bei der Madonna auch um die "ymago beate Marie verginis" handeln kann: Diese wurde am 29. September 1383 – am Tag der Einweihung des neu erbauten Chores der Burgkirche – "mit Reliquien ausgestattet und mit Ablässen versehen, geweiht und gesegnet". Wenn es sich bei der Madonna um die "ymago beate Marie virginis" handelt, "wenn die Madonna des Kleinen Friedberger Altars aus der Burgkirche stammen sollte, weshalb wurde sie dann in die Stadtkirche transloziert, und wann ist dies geschehen? Noch im Mittelalter? Ist das Retabel vielleicht in Verbindung mit einer Translokation entstanden?"¹¹

Hinweise, dass einst zur Ausstattung der Burgkirche gehörende Werke in die Stadtkirche übertragen wurden, finden sich bei ADAMY: Er berichtet, dass in der Sakristei der Stadtkirche von Friedberg ein Kruzifix, "zwei Truhen, die mit schlichten, und eine Truhe, die mit verzierten eisernen Bändern reich beschlagen sind" vorhanden sind.¹²

Es könnte aber auch angenommen werden, dass Retabel und Madonnenfigur aus einer anderen Friedberger Kirche in die Stadtkirche transloziert wurden. Möglich wären das 1249 gegründete Franziskanerkloster, das erstmals 1260 erwähnte Augustinerkloster und vielleicht die 1343 gebaute Leonhardskirche. ¹³

Provenienz

Die Skulptur der thronenden Muttergottes (Inv.-Nr. Pl 01:60) wurde 1878 zusammen mit dem Baldachinretabel, als "Kleiner Friedberger Altar" in der Literatur bezeichnet (Inv.-Nr. GK-2), für das HLMD¹⁴ von der evangelischen Kirchengemeinde der Stadtkirche in Friedberg (Wetterau) erworben.¹⁵ Das "Erwerbsdatum ist belegt durch eine Liste derjenigen Altertümer, die der Friedberger Kirchenvorstand am 21. Juli 1878 an das Großherzogliche Museum abzugeben beschloss".¹⁶ Zwischen 1842 und 1878 befanden sich Madonnenfigur und das Baldachinretabel in der Sakristei der Stadtkirche zu Friedberg (Abb. 2).¹⁷ Hier wurden sie bei "einer umfassenden Ausräumung der Kirche"¹⁸ abgestellt. Eine Aufnahme¹⁹

7 **г**

⁷ Die Burgkirche war "seit 1308 auch kirchenrechtlich von der Stadt unabhängig [...] Auch in der Burgkirche gab es mehrere Altäre [...] Die Kirche, die heute in der Burg steht, wurde erst in den Jahren 1782 bis 1808 erbaut" und der Vorgängerbau gleichzeitig abgerissen; [STOBBE 1997, S. 180].

⁸ Neben GAST äußert auch FEIGEL, dass der "Kleine Friedberger Altar" aus der Burgkirche in Friedberg stammen könnte; [FEIGEL 1927, S. 67].

⁹ GAST 1998, S. 58.

Er verweist darauf, dass sich dann eine Datierung der Madonna um 1380 ergeben würde, die "sich mit der Figur so eben noch vertragen [würde], auch wenn sie für die Zeit etwas rückständig wäre". GAST 1998, S. 58

⁵⁸ ¹¹ Gast 1998, S. 58.

¹² Adamy 1895, S. 102.

¹³ ADAMY 1895, S. 69; Die Erbauung der 1789 abgerissenen Barbarakirche ist unbekannt bekannt.

¹⁴ Hessisches Landesmuseum Darmstadt, nachfolgend mit dieser Abkürzung genannt.

¹⁵ WOELK 1999, S. 132.

¹⁶ WOELK 1999, S. 132.

¹⁷ Laut Friedberger Geschichtsblätter stand der "*Marienaltar*", gemeint ist der "Kleine Friedberger Altar", bis 1839 "*unberührt"* "*an der Westseite der Säule*" in der Kirche; [Friedberger Geschichtsblätter 1934, S. 133].

¹⁸ WOELK 1999, S. 132; Diese "große Purifikation" beklagt GÖTZ als "Ausleeraktion" [GÖTZ 1977, S. 261] und verweist darauf, dass bereits 1895 der "Architekt der Stadtkirche, RUDOLF OPFERMANN" schreibt: "damals sei die 'farbige Ausstattung in übertriebenem Purismus fast ängstlich vernichtet' worden." [GÖTZ 1977, S. 278]; "Der Kuriositäten halber sei erwähnt, daß 1846 "Stabsquartiermeister GÖLZ das hölzerne Marien-

zeigt das Baldachinretabel mit eingestellter Madonnenfigur zusammen mit weiteren Gemälden in der Sakristei. Aus einem 1806 angelegten Inventar der Kirche geht hervor, dass sich die "Madonnenfigur bereits im Schrein des Kleinen Friedberger Altars [befand], der umgeben von einem Eisengitter an der Westseite des zweiten nördlichen Pfeilers, von der Vierung her gezählt, stand, also im Durchgang zwischen dem Nord- und Südportal der Kirche".²⁰



2: Baldachinretabel und Madonnenfigur in der Sakristei der Stadtkirche in Friedberg

Datierung

Die Datierungen von Madonnenfigur und Baldachinretabel variieren in der Literatur erheblich. Während die jüngste Publikation von 1999 die Madonnenfigur um 1325–50²¹ datiert, setzt BEEH ihre Entstehung um 1380/90²² an. FEIGEL datiert übereinstimmend auf "2. Viertel 14. Jh."²³. Auch wenn nach FISCHEL "die strahlende Friedbergerin [...] noch dem 13. Jahrhundert angehört", ²⁴ geht seine Datierung um 1380²⁵ mit der von BEEH geäußerten konform. BACK meint, dass das "Marienbild offenbar aus dem 14. Jahrhundert" stammt.²⁶ Das Baldachinretabel wird recht einheitlich datiert: um 1420²⁷, Anfang des 15. Jh.²⁸, erstes Viertel des 15. Jh.²⁹, zweites Viertel des 15. Jh.³⁰ und "dritte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts"³¹.

bild unserer Stadtkirche zum Geschenk (!) zu erhalten wünschte."; [Friedberger Geschichtsblätter 1934, S. 133].

¹⁹ Die Aufnahme wurde durch GÖTZ dem HLMD übermittelt.

²⁰ WOELK 1999, S. 132.

²¹ WOELK 1999, S. 132.

²² BEEH 1990, S. 28; Auch WOELK und FELDBUSCH datierten die Madonna um 1380; [WOELK 1995, S. 28; FELDBUSCH 1952, S. 22].

²³ FEIGEL 1927, S. 29.

²⁴ FISCHEL 1923, S. 128.

²⁵ FISCHEL 1923, S. 148.

²⁶ BACK 1910, S. 35.

 $^{^{\}rm 27}$ Woelk 1995, S. 28; Beeh 1990, S. 28; Feigel 1927, S. 29.

²⁸ STANGE 1970, S. 96.

²⁹ FELDBUSCH 1952, S. 22.

³⁰ ZIPELIUS 1995, S. 89.

³¹ BACK 1910, S. 35.



3: Innenseiten des Baldachinretabels, 2011



4: Außenseiten des Baldachinretabels, 2011



5: Madonnenfigur, 2011

Teil 1

Beschreibung der Skulptur "thronende Madonna mit Kind"

bildschnitzerische Ausführung

Auf den ersten Blick wirkt die Madonnenfigur recht unbewegt, statisch und würdevoll. Der Reiz dieser Skulptur liegt in vielen kleinen Bewegungsmomenten und in der Verbindung von majestätischem und menschlichem Ausdruck.

Mutter und Kind sind dem Betrachter frontal zugewandt. Die Madonna repräsentiert das zierliche Figurenideal, das zunächst um 1290 und wieder nach 1335 überwiegt. Sie sitzt auf einer Thronbank und das Kind "sitzt" auf ihrem linken Oberschenkel. Da die Thronwangen abgearbeitet sind, kann deren ursprüngliche Form nicht mehr rekonstruiert werden. Struiert werden sich keine Hinweise auf ein Sitzkissen.

Durch die aufrechte Körperhaltung mit dem leicht nach vorn geneigten Kopf entsteht bei der Marienfügur ein würdevoller Ausdruck. Ihr Oberkörper ist leicht nach rechts aus der Mitte verschoben. Diese Bewegung gleicht die lebhafte Körperbewegung des Kindes aus. Auch die Knie der Madonna sind leicht nach rechts geneigt³⁴ und zeichnen sich deutlich unter dem Mantel ab. Ihren rechten Arm führt sie angewinkelt nach vorn. Das Attribut, das sie in der rechten Hand hielt, ist verloren – ein Zepter?³⁵ Mit ihrer Linken stützt sie das Kind.³⁶



6: Madonna mit Kind

Das ovale Gesicht der Madonna ist charakterisiert durch die hohe Stirn, große mandelförmige Augen, längliche Nase und kleinen Mund. Kleine Grübchen verleihen dem Gesichtsausdruck Güte und Menschlichkeit. Ein leichtes Doppelkinn ist schon bildschnitzerisch angelegt und durch die Fassung betont, wodurch das Menschliche der Madonna verstärkt wird. Detailliert geschnitzt sind die gewellten Haare, die vom angedeuteten Mittelscheitel ausgehend als ausgeprägte Ohrwellen³⁷ das Gesicht rahmen. Auch die unter dem Schleier seitlich des Halses noch angedeuteten langen Haarsträhnen sind detailliert ausgearbeitet. Der

³³ Ursache für das Entfernen der Thronwangen war vermutlich ein starker Schädlingsbefall des Holzes.

³⁶ Den rechten Arm hält sie etwas höher als den Linken.

³² Woelk 1999, S. 131.

³⁴ Nach HAMANN repräsentiert sie den Typus der "Rechtsmadonnen"; BERGMANN 1989, S. 265; HAMANN 1929, S. 203 ff.

Nach BACK streckt das Kind seinen rechten Arm "nach einer Frucht oder einem Zweig aus, die die Mutter hielt." BACK 1910, S. 35. Ein Zepter als geradlinige "Achse" würde die zarten Bewegungsmomente der Madonnenfigur durchbrechen und damit die Komposition stören. Freundlicher Hinweis von Prof. EMMERLING.

³⁷ Die Ohrwellen sind unsymmetrisch angelegt, wobei die Linke länger und stärker gewellt ist. Zudem sind ausladende Ohrwellen häufig an den von HAMANN als "*Rechtsmadonnen*" bezeichneten Figuren verwendet. BERGMANN 1989, S. 265.



Beschreibung der Skulptur "thronende Madonna mit Kind"

ECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

14/194

Schleier folgt den Formen der Ohrwellen und bildet dabei mehrere flache Röhrenfalten. Im Kontrast dazu ist der Schleier seitlich der Schultern bildschnitzerisch kaum ausgearbeitet, so dass hier Schleier und Mantel am deutlichsten durch die Fassung differenziert werden.

Der Mantel³⁸ wird von einer Schließe mit einem großen, mittig eingesetzten Schmuckstein zusammengehalten, so dass am Bauch ein kleines Stück Kleid sichtbar bleibt. Die Mantelborte am Halsausschnitt geht in die Mantelschließe über.³⁹

Über dem rechten Arm Mariens verläuft der Mantel in gewundenen Falten und schlägt zum Futter um. Im Gegensatz zu dem über Schultern und Oberkörper fast faltenfrei gespannten Mantel bildet dieser um die Beine komplexe Faltenformen: Durch diese raffinierten Faltenverläufe zeichnen sich die Knien unter dem Mantel ab und verdeutlichen die Neigung der Beine nach rechts.

Weitere Bewegungsmomente werden durch das Umschlagen des Mantels erzeugt, so dass mehrmals das Futter sichtbar wird. Betont wird die Bewegung durch die verzierten und farblich abgesetzten Borten.

Die rechte Schuhspitze ist unter den sich leicht am Boden stauenden Falten zu erkennen. Durch das Abtrennen der Figur vom Sockel wurden besonders im linken Bereich die unteren, sich auf dem Boden stauenden Falten und vermutlich auch die linke Schuhspitze entfernt.

Die Körperhaltung des Kindes kann "man weder als Hocken, noch als Sitzen oder Laufen beschreiben"⁴⁰. Ungewöhnlich bei einer sitzenden Madonna sind die überkreuzten Füße des Kindes, die häufiger bei den Kindern stehender Madonnen zu finden sind.⁴¹ Durch die überkreuzten Füße des Kindes und die auseinander gestellten Knie, die sich deutlich unter dem Gewand abzeichnen, entstehen weitere Bewegungsmomente. Das Kind neigt Kopf und Oberkörper nach vorn. In seiner linken Hand, die es vor den Körper hält, sitzt ein Vogel.⁴² Der rechte Arm ist vom Körper gestreckt und scheint "beiläufig"⁴³ auf das Attribut in Marias Hand zu verweisen. Ein weiteres Bewegungsmoment veranschaulicht die Neigung des Oberkörpers nach links. Dieses wirkt wie ein Ausbalancieren seiner etwas unsicheren "Hockposition" auf Marias linkem Bein: Das Kind scheint eher auf Marias Unterarm zu sitzen und sich mit dem linken Fuß auf ihrem Oberschenkel abzustützen. Das rundliche, leicht ovale Gesicht ist von differenziert angelegten Locken gerahmt. Diese an Schneckenhäuser erinnernden Locken sind durch Schädlingsbefall erheblich reduziert, teils fehlen die Locken. Durch diesen Formverlust wird der spitz zulaufende Haaransatz besonders auffällig. Wie bei Maria charakterisieren die großen mandelförmigen Augen das Gesicht. Im Gegensatz zur Marienfigur ist die Nase etwas breiter und das Lächeln deutlicher, so dass auch die Grübchen seitlich des leicht geöffneten Mundes verstärkt sind. Auch ist das durch die Kopfneigung bedingte Doppelkinn des Kindes ausgeprägter. Ein spielerisch kindlicher Ausdruck wird durch die ungewöhnliche Körperhaltung erzeugt, wohingegen der eindringlich gütige Blick des Kindes auf seine göttliche Natur verweist.

³⁸ Es ist ein Manteltuch, da keine Ärmel vorhanden sind. Der Tuchstoff liegt nur auf den angewinkelten Armen.

³⁹ Die Formen definieren nicht, ob es sich um eine Schließe handelt. Diese würde über der Mantelborte liegen. Durch die fassmalerische Ausführung gehen Schließe und Halsborte in einander über. Schließe und senkrecht verlaufende Mantelborte sind zwar durch eine feine Pastiglia-Linie getrennt, aber die rote Konturierung veranschaulicht, dass Schließe und Borte ein Stück sind. In diesem Fall könnte es sich um ein ponchoartiges Manteltuch handeln, dass nur über den Kopf gezogen wird, bei dem Schließe und Borte Zierde sind.

⁴⁰ Woelk 1999, S. 133.

⁴¹ Nach WOELK 1999, S. 133.

⁴² Der Kopf des Vogels ist abgebrochen, eine Identifizierung schwer. ADAMY nennt "*ein Täubchen auf der Hand*"; [ADAMY 1895, S. 94]. Vielleicht war zu dieser Zeit der Vogelkopf noch vorhanden? Ikonographisch ist eine Taube möglich.

⁴³ Woelk 1999, S. 133.



Auch wenn an beiden Figuren die Finger beschädigt sind, fällt dennoch die bildschnitzerisch unterschiedliche Qualität von Händen und Füßen auf: Mariens linke Hand, mit der sie das Kind stützt, und die Füße des Kindes sind aus dem Figurenblock gearbeitet. Der Bereich der Mittelhand ist an Mariens linker Hand undifferenziert: Unterarm, Handgelenk und Mittelhand sind fast übergangslos gearbeitet. Der Handrücken ist vergleichsweise flach.⁴⁴ Die Darstellung von bewegten Fingern wirkt schematisch und undifferenziert. Zudem ist die linke Hand Marias größer und gröber angelegt als ihre Rechte. Auch wenn alle Finger abgebrochen sind – bei einigen nur das letzte Fingerglied erhalten ist – so wirkt die rechte Hand graziler und lässt eine differenziertere Fingerhaltung erkennen. Unterarm, Handgelenk und Mittelhand sind formal zu unterscheiden. Die linke Hand des Kindes ist zusammen mit dem Vogel gearbeitet: Unterarm, Handgelenk und Mittelhand können unterschieden werden. Allerdings erscheint die Fingerbewegung schematisch. Die Füße des Kindes fallen durch überproportionale Größe auf. Die Stellung des rechten Fußes ist anatomisch nicht möglich: Das rechte Knie ist tiefer positioniert und die Knie geöffnet. Dadurch würde auch die rechte Fußsohle sichtbar werden. Von beiden Füßen ist aber nur der Fußrücken zu sehen. Die Zehen sind wenig differenziert und wirken zu grob für den zierlichen Kinderkörper. Auffällig ist, dass am linken Fuß der "Zeige-Zeh" nach oben weist.

Diese Beobachtungen erlauben zwei Interpretationen: Die angestückten Hände könnten von einem anderen Bildschnitzer gearbeitet worden sein, der vielleicht auch Krone und Attribut anfertigte. Zum anderen könnte die Breite des Holzblocks den flachen Handrücken bedingen. So können alle Hände von einem Bildschnitzer stammen, der Probleme mit der Ausführung der Kinderfüße hatte.

Fassung

Das Gewand der Madonna orientiert sich an der sog. "Idealfassung", die typisch für die Zeit um 1320 ist. ⁴⁵ Schuhe, Kleid und Mantel sind vergoldet. Das Mantelfutter stellt ein "Hermelinfell" vor, bei dem die intensivblaue Musterung auf weißem Grund ausgeführt ist. ⁴⁷ Jedes blaue Muster endet in zwei Halbkreisen, die das weiße Winterfell des Hermelins mit den schwarzen Schwanzspitzen imitieren. Kleid und Mantel zeigen in verschiedenen Ziertechniken gestaltete Borten an den Säumen: Die Borten werden beidseitig von einer dünnen Pastiglia-Linie begrenzt. Meist sind drei Pastiglia-Perlen auf der Breite der Borte annähernd vertikal angeordnet. Weiter sind in Form und Farbe unterschiedliche Glasflüsse appliziert. Es wurden grüne, violette, hellblaue und transparente Glasflüsse verwendet, wobei die transparenten mit einem intensivfarbigen Dunkelrot unterlegt sind. Da nur je ein transparenter, grüner und violetter Glasfluss vollständig und das Bruchstück eines hellblauen Glasflusses erhalten sind, kann deren farbliche Abfolge nicht rekonstruiert werden. Die Mantelborte

4

⁴⁴ Trotz der großen Kittung am Handrücken ist die bildschnitzerische Form gut abzulesen.

⁴⁵ JÄGERS 1989, S. 98.

⁴⁶ In der Literatur ist die Bezeichnung "Hermelin" geläufig, auch wenn es sich nicht um das Fell des Hermelins handelt. Hermelin (Kurzschwanzwiesel) ist eine Wieselart, dessen jahreszeitlicher Fellwechsel charakteristisch ist. Allerdings weisen auch einige andere Wieselarten diesen Fellwechsel auf. Evtl. kann es sich auch um Zobel handeln, eine Untergattung des Echten Marders. "2006 fanden russische zusammen mit deutschen Archäologen bei Ausgraben im Altaj (Mongolei) die Eismumie eines Skythenkriegers aus der Pazyrik-Kultur (5.-3. Jh. vor Chr.). "Den "blonden Prinzen" aus den Bergen wärmte ein prächtiger Pelzmantel, in dem sogar Zobel verarbeitet wurde. Die Felle waren blau und rot gefärbt mit indischem Indigo und wohl aus Persien importiertem Kermes" "http://de.wikipedia.org/wiki/Zobelfell, Stand:02.März 2012. Zumindest belegt dieser Fund, dass es blau gefärbte Felle gab.

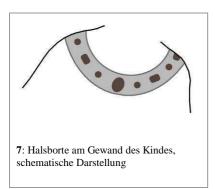
⁴⁷ Die Vorstellung von einem mit Hermelinfell gefüttertem Mantel ist typisch für die Zeit zwischen 1230 und 1400, nach JÄGERS 1989, S. 100.

Beschreibung der Skulptur "thronende Madonna mit Kind"

ECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

16/194

am Hals und die Schließe weisen größere und längliche Glasflussabdrücke auf. Alle anderen Borten an Marias Kleid und Mantel waren mit kleineren, runden Glasflüssen geziert. Die Vergoldung der Borten ist matter und dunkler im Farbton als an Kleid, Mantel und Schuh. Die dünnen Pastiglia-Linien sind in intensivfarbenem Rot auf der Vergoldung gefasst. Der weiße Schleier zeigt eine aufgemalte Borte: In geringem Abstand zur roten bildet eine grüne Linierung den unteren Abschluss des Schleiers.



Das Gewand des Kindes weist ähnliche Saumborten auf, die sich in Form und Farbe der Glasflüsse von den bisher beschriebenen unterscheiden: Für die Ärmel wurden rechteckige Glasflüsse verwendet (ein dunkelblauer ist erhalten). Die Borten am Halsausschnitt und unteren Gewandabschluss zeigen runde, ovale und rechteckige Abdrücke von Glasflüssen. Am Halsausschnitt wurden die verschiedenen Formen zu einem Muster kombiniert: Mittig des Ausschnitts befand sich ein ovaler, großer Glasfluss, auf den zwei kleine runde Glasflüsse folgten. Hieran schlossen sich

querrechteckig applizierte Glasflüsse an. Zudem weist die Borte am Halsausschnitt mittig eine stilisierte Lilie mit nach unten gerichteter Blüte auf. An die vergoldeten Borten schließt zum Gewand hin eine weiße Punktlinie an. Diese wird an den Ärmeln von einer dünnen, weißen Linierung begrenzt. An Halsausschnitt und unterem Saum ist diese dünne Linierung rot. Das Gewand des Kindes zeigt auf blauem Grund vergoldete Vögel. Diese sind paarweise durch eine rote Umrandung medaillonartig verbunden. Die Vögel wenden einander den Rücken zu und schauen sich durch Kopfdrehung an. Zwischen den in Reihen angeordneten Vogelmedaillons befinden sich stilisierte weiße Blüten mit rotem Mittelpunkt.

Das Haar von Kind und Maria ist matt vergoldet. Charakteristisch für die Fassung ist das helle, rosafarbene Inkarnat mit den fast kreisrunden rot lasierten Wangen. Beim Kind ist das Wangenrot auffällig tief, etwa auf Höhe des Mundes aufgebracht. Der Übergang vom Haaransatz zur Stirn und die Halsfalten sind in rötlichem Inkarnatston verstärkt. Mundpartie und Nase sind leicht mit einem helleren rötlichen Inkarnatston modelliert.

Die Augenzeichnung von Kind und Maria unterscheidet sich nur darin, dass auf die schwarze Pupille Mariens ein weißer Lichtreflex gesetzt ist. Die Lidform wird durch eine rotbraune Linie vorgestellt. Vom inneren Augenwinkel bis etwa zur Augenmitte ist oben und unten eine dünnere rotbraune Linie gezogen. Im gleichen Farbton ist auch die Linie zur Vorstellung der Augenbrauen ausgeführt. Auf dem weißen Augapfel liegt die kreisrunde schwarze Pupille auf. Die Iris ist als hellblau dünne Umrandung angelegt, die die Pupille in geringem Abstand umgibt.

Die Fassung des Lippenrots von Kind und Maria sind identisch: Auf einem hellen Rot lieg ein Dunkelrot. Dieses ist in der Vorstellung der Mundwinkel jeweils als feine, leicht nach oben geführte Linie ausgeführt. Die Nasenlöcher beider Figuren sind im gleichen Rotbraun wie die Mundwinkel ausgeführt.

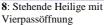
Thronende Muttergottes mit Kind – Vergleichsbeispiele

Die Vergleiche beziehen sich auf das Vorhandensein eines Sepulcrums, die bildschnitzerische Form und die Gestaltung der Fassung.

Skulpturen mit Sepulcrum

"Die Präsentation der in einer Ganzfigur geborgenen Reliquie durch ein Fenster auf der Vorderseite ist relativ ungewöhnlich."⁴⁸ Als Vergleichsbeispiel nennt WOELK eine stehende Heilige (Abb. 8, 9), um 1350 aus Köln (Schnütgen-Museum): In der Brust hat diese Skulptur eine große Vierpassöffnung, die ein dahinterliegendes, vergleichweise großes Sepulcrum birgt.







9: Rückseite, Sepulcrum

Eine große Dreipassöffnung in der Brust zeigt auch die stehende, um 1350 datierte Madonnenfigur aus dem Zisterzienserinnenkloster Tiefenthal⁴⁹ (Abb. 10): Vermutlich war "ein heute verlorenes, kreuzförmiges Reliquiar" auf diesem Dreipass befestigt.

Ein rechteckiges Sepulcrum hat die "Maria Lactans" (Abb. 11), um 1350-60 im Rheinland entstanden, im Bauch. Das Sepulcrum ist acht cm hoch, fünf cm breit und "möglicherweise ursprünglich".⁵⁰



10: Madonna aus Tiefenthal



11: Maria Lactans mit Sepulcrum

⁴⁸ Woelk 1999, S. 133.

⁴⁹ WOELK 1999, S. 133; CLAUS 1995, S. 39.

⁵⁰ BERGMANN 1989, S. 330.







13: Rückseite mit Sepulcrum



14: Pietá mit Bergkristall, BNM

Auch die "Ollersheimer Madonna" (Abb. 12, 13), um 1260–70, Köln (Schnütgen-Museum) hat im "Rücken zwischen den Schulterblättern ein Sepulcrum (6,5 x 4,5 cm; 4,5 cm tief) eingetieft, oben und unten mit einer Falz für den Verschlußdeckel versehen."⁵¹

WOELK verweist auf die "vielleicht im Rheinland" entstandene Pietá (Abb. 14), zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, (Bayrisches Nationalmuseum, München): Die "Öffnung in der Brust" wird "von einem runden Bergkristall" verschlossen. 52

Im Unterschied zu den genannten Beispielen ist das Sepulcrum der Friedberger Madonna "*zurückhaltender*", da es – abhängig vom Betrachterstandpunkt – von der rechten Hand des Kindes verdeckt wird. ⁵³ Die "Friedbergerin" stellt das Sepulcrum nicht zur Schau, sondern lässt es den Betrachter erst bei genauem Hinsehen erblicken.

Vergleich der bildschnitzerischen Form

Der Künstler der Friedberger Madonna scheint Motive sitzender Kinder mit der "*extrovertiert nach vorne gerichtete*[n] *lebhaften*[n] *Bewegung*" stehender Kinder kombiniert zu haben: ⁵⁴ Denn das auf dem linken Oberschenkel der Madonna "*halb sitzende, halb stehende*" Kind überkreuzt seine Beine ⁵⁵, was ungewöhnlich ist. ⁵⁶

Der Typus der Madonna mit stehendem Kind lässt sich nach WOELK "bereits in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zurückverfolgen" und wurde "zahlreich um 1320–35 in Köln und am Mittelrhein" produziert. WOELK spricht von einer besonderen Ausprägung dieses Typs – meint wohl die Körperhaltung des stehenden Kindes, das mit einem Bein noch auf der Thronbank, mit dem anderen bereits auf dem Oberschenkel der Mutter steht – der "als

⁵¹ BERGMANN 1989, S. 189.

⁵² WOELK 1999, S. 133.

⁵³ WOELK 1999, S. 133.

⁵⁴ Nach WOELK 1999, S. 135.

⁵⁵ Auf dem linken Oberschenkel der thronenden Madonna aus Edshult, Anfang 14. Jahrhundert, sitzt das Kind auch mit überkreuzten Beinen. Im Unterschied zum Kind der "Friedbergerin" ist hier die Beinstellung des Kindes realistischer vorgestellt, in dem vom linken Fuß nur die Fußsohle zu sehen ist. Beide Kinder haben das linke über das rechte Bein überkreuzt. Da sich das "Edshulter Kind" nach links der Mutter zu wendet, ist die Beinstellung deutlicher vom Künstler herausgearbeitet; [Abb. bei TÅNGEBERG 1986, S. 52].

⁵⁶ Nach WOELK 1999, S. 135.

⁵⁷ Nach WOELK 1999, S. 135.

⁵⁸ WOELK 1999, S. 135.



damals besonders modern gelten muß."⁵⁹ Von diesem bewegungsreicheren Typus des stehenden Kindes könnte sich der Künstler der "Friedbergerin" inspiriert haben lassen: "Ein in die Gestaltung der Friedberger Skulptur eingeflossenes Charakteristikum der Kinder jener Gruppe ist ihre extrovertiert nach vorne gerichtete lebhafte Bewegung."⁶⁰

Als Beispiel für den Typus mit stehendem Kind verweist WOELK auf eine im HLMD befindliche, um 1310-20 im Rheinland oder am Mittelrhein geschaffene "thronende Muttergottes" (Abb. 15).⁶¹ Hier steht das Kind mit beiden Beinen auf dem linken Oberschenkel der Mutter, die scheinbar diese Bewegung mit der leichten Neigung ihres Oberkörpers nach rechts ausgleicht. Die auch im HLMD bewahrte, thronende Madonna⁶², "Köln oder Mittelrhein, um 1330" (Abb. 16), zeigt den bewegungsreicheren Typus des stehenden Kindes: "Der im 14. Jahrhundert weitverbreitete Typus der thronenden Muttergottes mit dem an ihrer linken Seite stehenden Kind kam in der französischen Skulptur etwa um 1230 auf [... Sie] gehört innerhalb dieses Typs zu einer in ungewöhnlich zahlreichen Exemplaren erhaltenen, vermutlich von Köln ausgehenden Gruppe sehr ähnlicher Madonnen." Charakteristisch für diese "Kölner Ausprägung des Bildtyps" sind folgende Motive: "Maria thront auf einer mit einem Kissen belegten Bank mit Fußsockel [...] mit ihrer Linken stützt sie das stehende Kind, das mit einem Bein, meistens [...] dem linken, noch auf der Thronbank steht und mit dem anderen nach vorne auf das linke Knie der Mutter schreitet."63 Zudem streckt das Kind den rechten Arm nach vorn aus, ein nach WOELK schwer zu interpretierender Gestus - "vielleicht das Gleichgewicht balancierend oder als Griff nach dem Attribut, das Maria in ihrer Rechten hielt, vielleicht als ein herrscherlicher Gestus".64 Charakteristisch für diesen Typus sind auch die Bewegungen der Mutter: "Der Oberkörper ist leicht vom Kind weg geneigt", ihre Knie können "nach links dem Kind entgegenkommen oder, zur rechten Körperseite Mariens verschoben" sein. 65 Ähnliche Körperhaltungen von Maria und Kind sind auch bei der um 1330-1340 in Köln entstandenen thronenden Madonna (Abb. 17) zu beobachten: Die Fußstellung des Kindes, wie es mit dem rechten Bein auf den Oberschenkel überwechselt, während es mit dem linken auf dem Thron steht, ist als "tänzelnd" zu beschreiben. Die Mutter neigt ihre Knie deutlich nach rechts, der Oberkörper folgt leicht dieser Bewegung der Knie. Ein reizvolles Beispiel für den

Typus mit stehendem Kind, wie es mit dem rechten Bein auf den



15: thronende Muttergottes, um



16: thronende Muttergottes, um 1330



17: thronende Muttergottes, um 1330–40

⁵⁹ WOELK 1999, S. 135.

⁶⁰ WOELK 1999, S. 135.

⁶¹ HLMD, Inv. Pl 04:01.

⁶² HLMD, Inv. Pl 09:01.

⁶³ WOELK 1999, S. 127.

⁶⁴ WOELK 1999, S. 127 ff.

⁶⁵ WOELK 1999, S. 129. Die jeweilige Beinbewegung der Madonna führt HAMANN 1929 zur Entwicklung seiner Bezeichnung "Rechtsmadonna" bzw. "Linksmadonna".



18: thronende Muttergottes Niederrhein um 1340, GNM Nürnberg



19: "Limburger Madonna"



20: thronende Madonna, St. Johann

linken Oberschenkel der Mutter wechselt, während es mit seinem linken Bein noch auf dem Thron steht, 66 ist die thronende Muttergottes (Abb. 18), "Niederrhein um 1340".67 (Germanisches Nationalmuseum). Die liebevoll lächelnde Madonna neigt die Knie nach rechts. Das lächelnde Kind hält in der Rechten einen Vogel, während es mit der Linken "keck" dem Betrachter winkt. Auch wenn die "Limburger Madonna" (Abb. 19) nicht auf einem Thron sitzt, ist sie ein ausdrucksvolles Beispiel für den Typus mit sitzendem Kind: Das auf dem linken Arm der stehenden Mutter sitzende Kind schlägt, wie das Kind der "Friedbergerin", das linke über das rechte Bein und zeigt eine typisch kindliche Bewegungsfreude.

Dagegen erscheint auf den ersten Blick das sitzende Kind der thronenden Madonna der Kölner Pfarrkirche St. Johann Baptist (Abb. 20) fast unbewegt, ruhiger. Bei genauer Betrachtung zeigen sich aber zahlreiche Bewegungsmomente in der Körperhaltung des Kindes: Mit dem angewinkelten rechten Bein stützt es sich auf dem rechten Oberschenkel der Mutter Halt suchend ab. Sein linkes Bein scheint auf dem linken Oberschenkel der Mutter zu ruhen.⁶⁸ Durch diese Beinstellung sind die Knie weit auseinander gestellt, was das über den Knien sich spannende Gewand verdeutlicht. Die Armhaltung⁶⁹ des Kindes gleicht einem Ausbalancieren seiner "unsicheren" Sitzposition.

Eine andere Beinstellung des Kindes ist bei der thronenden Madonna der kath. Pfarrkirche St. Martin in Drove (Abb. 21) zu sehen: Auch hier sitzt das Kind auf dem linken Oberschenkel der Mutter. 70 Sein rechtes Bein ist zwischen die auseinander gestellten Knie der Mutter ausgestreckt. Der Unterschenkel des ange-



21: thronende Madonna, St. Martin,

winkelten, linken Beins ruht auf dem linken Oberschenkel der Mutter. Mit der Linken hält die Mutter das Kind. Auch scheint es sich an den Oberkörper der Mutter anlehnen zu können, wodurch seine Sitzposition "sicherer" erscheint als die des Kindes der thronenden Madonna aus St. Johann Baptist (Abb. 20).

Ursprünglich saß das sich im Schnütgen-Museum befindende Christuskind (Abb. 22, 23) "auf dem linken Knie einer Madonna, vom linken Arm umfaβt".71 Die Beine des Kindes sind nicht überkreuzt, aber der Gewandstoff spannt sich faltenreich über den aus

⁶⁶ Zahlreiche weitere Beispiele des Typus mit stehendem Kind zeigt HAMANN 1929.

⁶⁷ Stafski 1965, S. 210.

⁶⁸ Die Mutter neigt die Knie nach links dem Kind entgegen.

⁶⁹ In der Rechten hält das Kind einen Apfel, in der Linken eine weiße Taube.

⁷⁰ Die Madonna steht mit dem linken Bein auf einem Drachen.

⁷¹ BERGMANN 1989, S. 234.

einander gestellten Knien. "Von der Position des Kindes her ergeben sich Parallelen" zur Sitzmadonna aus St. Johann Bapist in Köln (Abb. 20). "Das Kind ist hier noch kindlich liebreizend und trägt nicht die oft wenig freundlichen, etwas stereotypen Züge der späteren Christusknaben."⁷²

Bei der von FISCHEL als "strahlende Friedbergerin" und "anmutige Liebfrauenmadonna"⁷³ bezeichneten thronenden Madonna im HLMD "fällt die starke Überlänge des Oberkörpers der Maria gegenüber der Beinpartie ins Auge. Kompositionell erklärt sie sich durch die halb sitzende halb stehende Position des Kindes, dessen Kopf offenbar zu dem der Mutter in ein Höhenverhältnis gebracht werden sollte wie bei sitzenden Kindern [...]."⁷⁴ Einen überlangen Oberkörper weist auch die thronende Madonna der Sammlung THOMÉE auf (Abb. 24). Zudem handelt es sich nach HAMANN - wie bei der "Friedbergerin" - um eine "Rechtsmadonna", "der schönsten dieser Reihe in wundervoll erhaltener alter Fassung". 75 Neben dem aufgerichteten, überlangen Oberkörper einen beide Madonnen ein feines "Lächeln ihres grübchen-weichen Gesichts". 76 Im Ausdruck unterscheiden sie sich dennoch, da die "Friedbergerin" den Kopf leicht nach vorn neigt, was sie gütiger, menschlicher erscheinen lässt. FISCHEL beschreibt den Kopftypus wie folgt und sieht den Ausgangspunkt dieser Entwicklung "der Holzbildkunst zuerst, um 1310, an der thronenden Maria von Bingen": "Es gibt formale Konstanten mittelrheinischen Kopftypus, die immer selbst im Barock noch mit gleichen Maßverhältnissen bezeichnet werden müßten. Die Holzplastik entwickelt ihren Typus getrennt, doch parallel und ähnlich. Ein wenig von dem der Steinplastik abweichend, mit kleineren, weicheren Zügen, gleichmäßigerer Gesichtsfläche, in der die Augen weniger tief zurückliegen, meist etwas länglicher und weicher in der kleinen Rundung des Kinns, so fand man diesen Gesichtstypus der Holzbildkunst zuerst, um 1310, an der thronenden Maria von Bingen, ähnlich zwar, doch in jenem charakteristischen Abstand von der Liebfrauenmadonna, der Materialverschiedenheiten technisch auferlegten. Am Ende des Jahrhunderts erkennen wie den Typus sämtlicher später Holzbildwerke: die beiden Braunfelser, den Limburger Kopf und den der thronenden Madonnen von Schotten, Darmstadt-Friedberg und von Sigmaringen, als Ausreifung der frühen Bingener Form, beharrlich in einheitlicher Tradition wird dasselbe grundlegende Verhältnis im Lauf der Jahre festgehalten, freilich fein gestuft. "77

Weiter sieht FISCHEL die Verwandtschaft eines Sandsteinkopfes "der Mainzer Steinhalle [...] der einst auch zu einer Madonnen-



22: Sitzendes Jesuskind, Köln um



23: Seitenansicht



24: thronende Madonna, Sammlung Thomée

⁷² BERGMANN 1989, S. 235.

⁷³ FISCHEL 1923, S. 128 f.

⁷⁴ Woelk 1999, S. 135.

⁷⁵ Hamann 1929, S. 204.

⁷⁶ Hamann 1929, S. 205.

⁷⁷ FISCHEL 1923, S. 147; FISCHEL datierte die "Friedbergerin" um 1380; [FISCHEL 1923, S. 148].

ECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

22/194

gruppe gehört hat [...] Dieses Köpfchen trägt den Typus der Liebfrauenmadonna und nähert sich doch auch dem der Madonna von Bingen."⁷⁸

Nach WOELK "besteht eine gewisse Verwandtschaft zu […] Madonna in St. Maria im Kapitol ["Limburger Madonna", Abb. 19] und der Heiligenstatuette im Schnütgen-Museum [Abb. 8, 9]."⁷⁹

Nach neuster Literatur spricht auch die Gewanddarstellung der Madonnenfigur für eine Datierung um 1325–50: "Das an den Stil der Zeit um 1300 anknüpfende feierlich geordnete Wesen dieser Figur spricht sich auch im Zusammenspiel der geraden Kopfhaltung, der vom Körper nach vorne abgehaltenen rechten Hand der Mutter und der in gleicher Höhe gebrachten Rechten des Kindes aus. [...] Spannungsvoll wirkt die Figur auch durch die klare Akzentuierung beider Beine. Eine gewisse Lockerung bringt hingegen der flüssige, durch die Farbfassung unterstützte Verlauf der Mantelsäume. Nicht eine, wie im 13. Jahrhundert üblich, durch die Figur von innen auseinandergespannte Mantelhülle, sondern eine gelöstere Führung des Stoffes ist hier gewählt."⁸⁰

FISCHEL urteilt über die "Friedbergerin": "Unversehrt ist die Friedberger Gruppe erhalten, die durch ihre anspruchslose Einfachheit bezaubert; die weichen goldenen Schleifen, in denen dies Gewand schimmernd ausströmt, und die zarte Ausdrucksfrische sind nicht einmalige Schönheit oder die Gaben des beginnenden malerischen Stils: das Auge, das die Eigenart der wenigen Vorgängerinnen erfaßt hat, sieht hier in voller Schönheit mittelrheinisches Wesen, das es so oft nur aus gestörten Zusammenhängen, aus verschleierten, will sagen übermalten Resten sich entziffern konnte."81

Nach FISCHEL folgt auf die "schwermütig ländliche Pietá von Kiedrich und die Madonna des kleinen Friedberger Altars" als "letzte [der späten Sitzmadonnen] überhaupt" die Sigmaringer Madonna. WOELK entgegnet in der neusten Literatur, dass die "Pietá in Kiedrich [...] massiger, weniger zierlich und trotz des durchgehenden Bogenschwunges in ihrer Haltung weniger angespannt als die Friedberger Madonna" ist. Bezüglich der Sigmaringer Madonna kommt WOELK zu dem Schluss, dass die "Faltenkaskaden über beiden Knien und reich plissiertem Gewand" zwar ein "typisches Beispiel für den Stil um 1400" seien, jedoch sich dadurch "deutlich von der Friedbergerin" unterscheidet. Bescheidet.

⁷⁸ FISCHEL 1923, S. 133.

⁷⁹ WOELK 1999, S. 137.

⁸⁰ Woelk 1999, S. 135.

⁸¹ FISCHEL 1923, S. 148.

⁸² Nach FISCHEL 1923, S. 148.

⁸³ Woelk 1999, S. 137.

⁸⁴ WOELK 1999, S. 138.

Vergleich der Fassung

Typisch für die Zeit "zwischen 1230 und 1400" ist das ein Hermelinfell vorstellendes Mantelfutter. "Diese Muster - in Blau-Weiß oder Schwarz-Weiß – finden wir sehr grafisch, mit einfachen Pinselstrichen angelegt, aber auch sehr sorgfältig, mit malerischen Hell-Dunkel-Übergängen, ausgeführt. Das Muster baut sich stets auf einer Bleiweißunterlegung auf, es wird mit Azurit und Azurit-Bleiweißausmischung oder mit Ausmischung von Bleiweiß und feinem Schwarzpigment aufgetragen."85 Dieses Mantelfutter findet sich bei zahlreichen Madonnenfiguren: z. B. bei der "Ollersheimer Madonna" (Abb. 25), der thronenden Madonna in St. Johann Baptist, der Madonna aus Kloster Altenberg an der Lahn⁸⁶ und der "Muttergottes mit Bergkristall" (Abb. 32)⁸⁷. Auch zahlreiche andere Heilige weisen ein so gestaltetes Mantelfutter auf: z. B. eine Katharina im Schnütgen-Museum⁸⁸, die Katharina aus Östra Ryd⁸⁹, St. Olof in Tolfta⁹⁰ und die stehende Muttergottes in Övertorneå⁹¹. Selten hingegen scheinen Fellmuster in Schwarz-Weiß überliefert: Das Mantelfutter der thronenden Muttergottes (Abb. 26) im Erzbischöflichen Diözesanmuseum Köln, 1. Viertel 14. Jahrhundert, besteht "aus einer recht kontrastlosen Weiß-Hellgrau-Skala". 92 Bei der "Kendenicher Madonna, Köln um 1270-80 (Schnütgen-Museum), kann es sich um ein hellgraues oder blaues Fellmuster als Mantelfutter handeln.⁹³

Das blaue Kindergewand der Friedberger Madonna (Abb. 27) mit rot geränderten, in vertikalen und horizontalen Reihen angeordneten Medaillons, in denen zwei vergoldete Vögel sich den Rücken zuwenden und durch Kopfdrehung sich anschauen, fand bisher wenig Berücksichtigung. Nach BACK handelt es sich um Adler, "offenbar nach einem alten Textilstoff". 94 Er verweist darauf, dass ähnliche Gewebe beim "Großen Friedberger Altar" vorgestellt werden. 95 Tångeberg nennt eine "Maria im Retabel von Ala", 96 1. Hälfte 14. Jahrhundert 97: "Der Mantel Mariens ist golden und mit roten und grünen Lüsterfarben gemustert. Das



25: "Ollersheimer Madonna", linke



26: thronende Muttergottes, Köln, Erzbischöfliches Diözesanmuseum

⁸⁵ JÄGERS 1989, S. 98.

⁸⁶ Diese Madonna befindet sich im Bayrischen Nationalmuseum, München, datiert um 1325.

⁸⁷ BERGMANN 1989, S. 153 ff.

⁸⁸ Kat. Nr. 27, BERGMANN 1989, z. B. S. 97.

⁸⁹ Tångeberg 1986, S. 93.

⁹⁰ Tångeberg 1986, S. 92.

⁹¹ Tångeberg 1986, S. 93.

⁹² HILGER, WILLEMSEN 1967, S. 80.

⁹³ BERGMANN 1989, S. 203.

⁹⁴ BACK 1910, S. 35.

⁹⁵ Diese Gemeinsamkeiten beziehen sich auf die Vorstellung von gemusterten Brokatstoffen. Ähnlichkeiten bzw. Übereinstimmungen in den Mustern sind nicht festzustellen. Als Anlehnung an das Stoffmuster von Laurentius auf der Mitteltafel des "Großen Friedberger Altars" kann das Gewand des Verkündigungsengels der Außenseite des "Kleinen Friedberger Altars" gesehen werden.

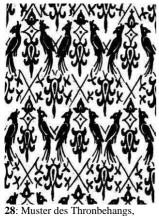
⁹⁶ Tångeberg 1986, S. 96.

⁹⁷ TÅNGEBERG 1986, S. 23.





27: Kindergewands der "Friedbergerin"



SPINELLO ARETINO



29: Muster des Madonnengewands. FRANCESCUCCIO GHISSI

Muster hat grosse, mit braunen Linien gezeichnete Formen, worunter Blumen und Vögel noch zu erkennen sind." Zudem ziert das Mantelfutter ein Blau-Weißes Fellmuster. ⁹⁸

Ein in Sgraffitotechnik ausgeführtes Vogelmotiv auf einem Mariengewand beschreibt Tångeberg für die um 1300 datierte⁹⁹ "trauernde Maria in Sundre", die zugleich das schönste Beispiel für diese Technik sei: "Ihre Mantelaussenseite ist auf weißem Grund versilbert und trägt ein grossförmiges Muster in roten und grünen, lasierenden Farben. Unter anderem erscheinen hier grosse, etwa 10 cm hohe Vögel in regelmäßiger Wiederholung mit brauner Linienzeichnung. Die Vögel und andere, schwieriger zu definierenden Muster, sind in kreisrunde (?) Medaillons, deren Umrahmung mit schwarzen Linien gezogen sind, eingeschrieben. Die Vögel stehen golden gegen einen lüstergrünen Grund."100 Auch der St. Olof von Bunge (Anfang 14. Jahrhundert) trägt einen blauen Mantel, der mit "grossen, goldenen Vögeln geschmückt [ist]. Die Vergoldung auf dem leimgebundenen Azurit wurde auch hier auf rotbraunem, wahrscheinlich ölhaltigem Grund ausgeführt."101 Weiter nennt Tångeberg zwei Figurenfassungen, die zumindest auf blauem Grund vergoldete Ornamente erkennen lassen: Das Kleid der "Madonna von Ärentuna (?)" weist "Spuren von vergoldeten Ornamenten auf Blau" auf. 102 Die aus der 1. Hälfte des 14. Jahrhunderts stammende Steinskulptur einer stehenden Muttergottes zeigt "goldene Zweige auf matter, blauer Farbe". Auf der um 1300 datierte Madonna von Björke "finden sich etwa 25 mm grosse Ornamente vergoldet auf gelbbraunem Grund auf blauer Leimfarbe."¹⁰³

KLESSE stellt in ihrem Werk zahlreiche Gewandmuster "der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts" zusammen. Auch wenn sich hier kein mit dem Kindergewand der "Friedbergerin" übereinstimmendes Muster findet, weisen doch einige Muster Ähnlichkeiten auf: Auf dem um 1393 datierten Gemälde "Thronende Madonna mit Heiligen" von SPINELLO ARETINO ist als "Muster des Thronbehangs" ein Vogelpaar in ein Rautennetz mit Hängepalmetten integriert (Abb. 28). "Die kakaduartigen Vögel sitzen jeweils affrontiert mit rückgewandten Köpfen zu Seiten eines Palmettenmotivs." ¹⁰⁴

Für das Gewand der Madonna auf dem Gemälde "Madonna dell'Umiltá", 1374 datiert, verwendete Francescuccio Ghissi auch von stilisierten Blüten umgebene Vögel (Abb. 29): "Versetzte Reihung von addossierten Vögeln mit einander zugewandten Köpfen und überkreuzten Schwänzen. Zwischen ihnen stehen

⁹⁸ Tångeberg 1986, S. 96.

⁹⁹ Tångeberg 1986, S. 91.

 $^{^{100}}$ Tångeberg 1986, S. 78 f.

¹⁰¹ Tångeberg 1986, S. 79.

¹⁰² Tångeberg 1986, S. 79.

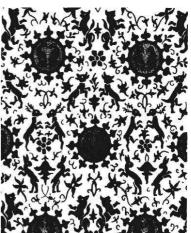
¹⁰³ TÅNGEBERG 1986, S. 79; Zwischen den Füßen des hl. Olof von Kullerstad, Anfang 14. Jahrhundert, befindet sich eine Riemenzunge, auf der ein Vogel dargestellt ist; [TÅNGEBERG 1986, S. 118].
¹⁰⁴ KLESSE 1967, S. 313.

Fünfblattrosetten."105 Eleganter erscheinen dagegen die addossierten Vögel mit ebenso überkreuzten Schwänzen im Gewandmuster der Madonna bei AGNOLO GADDI, "letztes Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts" (Abb. 30). NARDO DI CIONE verwendet als "Muster des Untergrund" in seinem ins "7. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts" datierten Gemäldes "Die heiligen Petrus und Johannes der Täufer" u. a. ein "von dreiblattbekränzten Rundmedaillons" umgebenes Vogelpaar (Abb. 31). 107 Auch hier wenden addossierte Vögel einander den Kopf zu. Eine weitere Gemeinsamkeit mit dem Kindergewand der "Friedbergerin" ergibt sich durch die Medaillons, auch wenn sie im Gegensatz zur "Friedbergerin" noch weitere Verzierungen aufweisen. ¹⁰⁸ Auch die bei KLESSE als Parallelen zu den vorgestellten Mustern genannten Beispiele sind als Untergrund-, Vorhang- oder Gewandmuster einer Heiligenfigur verwendet – nicht aber als Gewand eines Christuskindes. Insofern können diese Beispiele nur ein Hinweis darauf sein, dass ähnlich mit Vögeln gemusterte Stoff in der italienischen Malerei beliebt waren. Zudem belegen einige Skulpturenfassungen in Schweden, dass auch hier vergoldete Vögel meist auf blauen Gewändern vorgestellt wurden. Für eine Gewandfassung eines Christuskindes konnte kein Beispiel mit diesem Muster ausfindig gemacht werden.

Die Säume an den Gewändern der thronenden Madonna und des Kindes sind mit Pastiglia-Perlen und mit in Grundiermasse fixierten Glasflüssen gestaltet. "Diese Borten [...] finden wir vom späten 13. Jahrhundert bis zum Ende des 14. Jahrhundert [...] Der technologischen Untersuchung der überlagerten bzw. überlappenden Schichten zufolge wurde dieser Arbeitsschritt nach der Fertigstellung der Inkarnatsfassung und der Vergoldung der Gewänder ausgeführt."109 Eine dergestalt reiche Verzierung an Gewand und Sockel zeigt die "Madonna mit dem Bergkristall" (Abb. 32), Köln, um 1220–30. 110 Wie bei der "Friedbergerin" sind das Kleid und der Mantel¹¹¹ der Madonna glanzvergoldet, zudem hier



30: Muster des Madonnengewands AGNOLO GADDI



31: Muster des Untergrundes, NARDO DI CIONE

¹⁰⁵ Klesse 1967, S. 322.

¹⁰⁶ Klesse 1967, S. 322.

¹⁰⁷ Klesse 1967, S. 339.

¹⁰⁸ Zu den hier genannten Stoffmustern führt KLESSE weitere Parallelen auf, bei denen ein ähnliches Motiv verwendet wurde.

¹⁰⁹ JÄGERS 1989, S. 91; Die Untersuchung der Friedberger Madonna ergab eine andere Arbeitsabfolge, da hier zumindest die rote, die Halsborte nach oben begrenzende Linie auf der Inkarnatsfassung aufliegt.

¹¹⁰ JÄGERS 1989, S. 91, BERGMANN 1989, S. 153 ff: Zudem ist in "der Rückwand eine Vertiefung (H.7, B. 3 cm) in der Art eines Sepulcrums" vorhanden. Für ein Reliquienbehältnis sei diese zu flach, zudem handele es sich um eine spätere Hinzufügung.

Weitere Gemeinsamkeiten mit der "Friedbergerin" sind das weiß-blaue Mantelfutter und die "über gelblichem Anlegemittel" matt vergoldeten Haare. Hierbei handelt es sich um die hochgotische Fassung. "Möglicherweise hatte die Madonna eine Rückwand, evtl. mit Baldachin (in romansicher Zeit), weil die Haare hinten abrupt enden." BERGMANN 1989, S. 153.



32: "Madonna mit dem Bergkristall", Köln um 1220–30, Schnütgen-Museum



33: thronende Muttergottes mit Kind, "Friedberger Madonna"

auch das Gewand des Kindes. Die Borten zieren kleine Pastiglia-Perlen, zwischen die teils Steine, teils Glasflüsse¹¹² appliziert sind. Auch hier finden sich runde, ovale und eckige Steine bzw. Glasflüsse. Der gemugelte Bergkristall¹¹³ am schildförmig ausladenden Besatz am Hals¹¹⁴ der Madonna ist mit Silberfolie unterlegt.¹¹⁵ "An zahlreichen der so weit verbreiteten kölnischen Sitzmadonnen läßt sich eine Fassung wie bei der sog. Madonna mit dem Bergkristall festhalten bzw. zumindest rekonstruieren: typisch ist die vollständige Goldfassung mit einem Futter in Fellmusterung und den reichen aufgetropften und steinbesetzten Borten."¹¹⁶

In dieser zeittypischen Fassung stimmt auch die Madonna aus St. Johann Baptist (Abb. 20) mit der "Madonna mit dem Bergkristall" (Abb. 32) und der "Friedbergerin" (Abb. 33) überein: Die Säume an Kleid und Mantel von Maria und am Gewand des Kindes sind mit Glasflüssen verziert und matt vergoldet. Allerdings ist hier die Gestaltung durch eine Art "Einfassung" aufwendiger: "Zur Kantenbildung für die Borten sind Bindfäden aufgeklebt, die dann mit übergrundiert wurden [...] Die größeren quadratischen [Glasflüsse] sitzen in einer Messingfassung, die den "Stein" mit Zähnchen hält. Der Fassungsboden verläuft kielförmig und endet mit einer in das Holz der Skulptur eingesteckten Spitze. Die kleinen runden Glassteine haben keine Metallfassung, sie sind in die Grundierung eingelegt. Zusätzlich ist um alle Steine jeweils ein Ring aus Bindfaden wie an der Bortenkante herumgelegt, der den Halt sichert."¹¹⁷

Ein weiteres Beispiel für vergoldete Gewänder, deren Borten mit Glasflüssen bzw. Steinen besetzt sind, ist die thronende Muttergottes im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Abb. 34), Niederrhein (Köln) um 1330: Im Unterschied zur "Friedbergerin" ist hier bereits rotes Poliment unter der Blattvergoldung verwendet und das Futter der Gewänder rot.

Ähnlich der "Friedbergerin" ist auch die Fassung der "Kendenicher Madonna" (Abb. 35) des Schnütgen-Museums, Köln um 1270–80¹¹⁸: "Haare Mattvergoldung auf gelbem Anlegemittel. [...] Gewand glanzvergoldet auf weißem Grund. Saumborte plastische aufgeformt (Tropfen); gefaßte Steine; vergoldet auf gelbem Anlegemittel [...] Vertiefung auf der Brust (Stein, umgeben von Borte?)."¹¹⁹ Diese Art der Bortengestaltung findet sich nicht nur

¹¹² BERGMANN 1989, S. 153.

¹¹³ Ein konvex geschliffener Stein, der auch Cabochon genannt wird.

¹¹⁴ Die Halsborte des Mantels bzw. Manteltuches der "Friedbergerin" weist eine ähnliche Form auf, wie es beim Kleid der "Madonna mit dem Bergkristall" zu sehen ist.

¹¹⁵ BERGMANN 1989, S. 154.

¹¹⁶ BERGMANN 1989, S. 154.

¹¹⁷ HILGER, WILLEMSEN 1967, S. 75.

¹¹⁸ BERGMANN 1989, S. 203.

¹¹⁹ BERGMANN 1989, S. 203.



bei den Madonnen, sondern auch an anderen Heiligenfiguren für "Borten, Kronen oder Halsschmuck"¹²⁰. Die Pastiglia-Technik wurde zudem für Haarsträhnen¹²¹ und "Bluttrauben und Blutströme"¹²² verwemdet. Diese aus Grundiermasse modellierten Partien differenzieren die "vom Bildschnitzer nur sehr grob vereinfacht"¹²³ angelegten Haare: z. B. hl. Katharina des Schnütgen-Museums.¹²⁴

Als Zierde können auch "Steinimitationen" verwendet sein, indem sie "manchmal aus dem Holz geschnitzt, genau wie andere plastische Einzelheiten", oder separat "auf der Drehbank gefertigt und jeweils mit einem Metallnagel [...] befestigt" sind. 125 Zahlreiche kleine Steine zieren das Kruzifix "in Alskog, Väte, Endre und Ekeby". 126 Auch farbige Unterlegungen von Glassteinen sind in Schweden zu finden: Das Kruzifix in Väte (12. Jahrhundert) war ursprünglich mit 19 Bergkristallen besetzt. "Die Steine sind abwechselnd rosa und hellblau unterlegt."127 Auch die Steine am Kruzifix in Ekeby und in Alskog seien Rot und Blau unterlegt. 128 Die Gestaltung der Saumbroten mit Pastiglia-Perlen ist auch in Schweden zu belegen: "Aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhundert gibt es mehrere Beispiele": 129 Statt der Pastiglia-Perlen und der in Grundiermasse aufgetragenen, die Halsborten begrenzende Linien – wie bei der "Friedbergerin" – weist die Madonna in Appuna "gepunzte Linien" auf: "überall, wo bunte Steine vorkommen, ist auch diese Punze eingeschla-

Die angeführten Beispiele belegen die weite Verbreitung der Fassung, die auch die "Friedbergerin" aufweist.



34: thronende Muttergottes, Köln um 1330, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg



35: "Kendenischer Madonna", Köln um 1270–80, Schnütgen-Museum

¹²⁰ Tångeberg 1986, S. 52.

¹²¹ Z. B. hl. Olof aus Kullerstad.

¹²² Tångeberg 1986, S. 62.

¹²³ BERGMANN 1989, S. 90.

¹²⁴ BERGMANN 1989, S. 89.

¹²⁵ TÅNGEBERG 1986, S. 52.

¹²⁶ Tångeberg 1986, S. 53.

¹²⁷ Tångeberg 1986, S. 54.

¹²⁸ Tångeberg 1986, S. 54.

¹²⁹ Tångeberg 1986, S. 61.

¹³⁰ TÅNGEBERG 1986, S. 98; Die Madonna weist einen besonders reichen Steinbesatz an Krone, Kleidsaum und Plinthe auf.

Zur Ikonographie



36: Isis mit Horussohn



37: Typus "thronenden Hodegedria, Ikone des 13. Jahrhundert

Einige Aspekte der Ikonographie der thronenden Muttergottes werden nachfolgend vorgestellt, da der Typus "*im autonomen Bildnis Marias*"¹³¹ dominiert. Die "schöne Friedbergerin" entspricht dabei einem Typus, "*der lebendiger ist*", da das Kind "*nicht mehr frontal mitten auf dem Schoß der Mutter*" sitzt, "*sondern auf ihrem linken Arm oder Knie*."¹³² Dieser wird auch "*thronende Hodegetria*" genannt. ¹³³

Bereits antike Gottheiten wurden in "sitzender Haltung" charakterisiert, "während hierarchisch untergeordnete Personen standen [...] In der ägyptischen Mythologie ist die Göttin Isis¹³⁴ die personifizierte Macht des Thrones, den sie symbolisch als Kopfschmuck trägt."¹³⁵ Dieses Schema übernahm die christliche Kunst, so dass die "thronende Maria seit dem 5. Jahrhundert immer häufiger zum eigenständigen Thema" wurde.¹³⁶

Der Typus der thronenden Muttergottes kann auf drei Grundtypen zurückgeführt werden: Nikopoia, "die Sitzende Elëusa"¹³⁷ und die "Sitzende in Hodegetria-Haltung"¹³⁸.

Der älteste Typus der thronenden Madonna ist der der Nikopoia, bei der das Kind mittig auf dem Schoss der Mutter sitzt und immer Begleitengel vorgestellt sind. Dieser "kann sich auf ein Motiv des 6. Jahrhunderts berufen [...] Es taucht im Osten als Ikone auf und hat im Westen Berühmtheit erlangt mit der "Morena" von Montserrat. Die Muttergottes hält ihr Kind in der Mitte auf dem Schoß. Beide sehen streng geradeaus; das Kind mit Buch oder Weltkugel in der Linken, spendet mit der Rechten des Segen."¹³⁹

Die sog. "*Ur- Elëusa*"¹⁴⁰ ist ein Elfenbeinrelief aus Syrien, "*zwischen dem 7. und 9. Jahrhundert entstanden*". ¹⁴¹ Bei diesem sitzt das Kind auf dem rechten Unterarm der Mutter. Wie auch das Kind der "Friedbergerin" hat es das linke über das rechte Bein überkreuz geschlagen.

Der dritte Typus findet sich auf einem byzantinischen Elfenbeinrelief

¹³¹ LCI Bd. 4 S. 157.

¹³² LCI Bd. 4, S. 158.

¹³³ LCI Bd. 4, S. 158.

¹³⁴ Die Göttin Isis wird auf einigen Darstellungen "beim Stillen des vor ihr stehenden oder auf ihrem Schoß sitzenden Horusknaben" dargestellt. Dieses Bildschema "dürfte die Entwicklung des christlichen Bildtyps der Gottesmutter mit Kind nachhaltig beeinflusst haben." http://www.bibelwissenschaft.de/nc/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/a/referenz/21910/, Stand:22. März 2012.

¹³⁵ Ströter-Bender 1992, S. 202.

¹³⁶ STRÖTER-BENDER 1992, S. 200.

¹³⁷ KOLB 1984, S. 864; Elëusa, "die das Kind herzende, auch küssende Maria". KELLER 2001, S. 404.

¹³⁸ Nach KOLB 1984, S. 864 f.

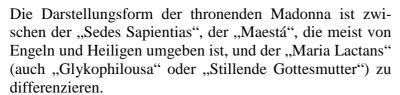
¹³⁹ Kolb 1984, S. 864 f.

¹⁴⁰ Kolb 1984, S. 864.

¹⁴¹ Kolb 1984, S. 875.

des 12. Jahrhunderts: Die "Hodegetria"¹⁴² sitzt "auf reichem breiten Thon […] darüber rechts und links Engel, die etwas darbringen". ¹⁴³

Das Kind sitzt auf dem linken Unterarm der Mutter. Diese scheint mit der Rechten auf das Kind zu deuten, ihr Kopf ist dem geradeaus schauenden Kind zugewandt. "Wenn sie [die Hodegetria-Geste] später wegfällt, wie beim Typus der Elëusa, eine Lilie oder ein Lilienzepter in der Hand, so auf dem Aachener Siegel und beim Gnadenstuhl von Walsingham. Schon hier wird aus dem Buch des Kindes die Weltkugel wie bei der Patrona Hungariae." KOLB verweist auf diesen auch im Fresko ausgeführten Typus und die Essener Madonna als Beispiel des in Skulptur vorgestellten Typus.



Demnach entspricht die "Friedbergerin" dem Typus der "Sedes Sapientias"¹⁴⁴, deren Deutung als Thron Salomons auf BERNHARD VON CLAIRVAUX zurückgeht. Allerdings steht "strenggenommen [...] der Sohn auf ihren Armen im Mittelpunkt, für den Maria als Thronsitz dient." 145 Der Thron Salomos "war aus Elfenbein gefertigt und mit Gold überzogen [...] Salomo nahm darauf lediglich als irdischer Stellvertreter des himmlischen Königs Platz. In den Prophezeiungen des Alten Testaments wurde der Thron Salomos später zum Symbol des messianischen Richterstuhls. In diesem Sinne spricht der Verkündigungsengel Gabriel zu Maria: ,Gott der Herr wird ihm [Jesus] den Thron seines Vaters David geben.' (Luk. 1,32)". 146 Zum "Symbol des Throns Salomos" wird Maria von den mittelalterlichen Theologen erklärt. ¹⁴⁷ "Die Stufen zum Thron sind ihre Tugenden, das Gold symbolisiert die sie einhüllende Gottheit, das Elfenbein ist Zeichen ihrer Jungfräulichkeit. Im Bild der Thronenden verbinden sich in mystischer Schau beider Kirchen, der byzantinischen wie der lateinischen, die Gestalten der Jungfrau Maria und der heiligen Sophia, der Göttlichen Weisheit. Der Thron Salomos des Weisen wird in Bildern des Mittelalters seit dem 13. Jahrhundert zum



38: Typus der Hodegetria, Gottesmutter von Smolensk 1482



39: Essener Madonna, Typus der Hodegedria

^{142 &}quot;Die Wegbereiterin"; [KELLER 2001, S. 404].

¹⁴³ Kolb 1984, S. 879.

¹⁴⁴ "Nur explizite Bildkompositionen mit Inschrift, Assistenz usw. lassen die Bezeichnung einer Sedes Sapientiae gerechtfertigt erscheinen, Epiphanieszenen und Nikopoia-Typen allein reichen nicht zu einer Identifizierung als Sedes Sapientiae. Überhaupt ist in der Sedes Sapientiae zunächst nicht Maria, vielmehr die Ekklesia gemeint"; [Marienlexikon 1994, S. 114]; Ekklesia als Personifikation der christlichen Kirche.

¹⁴⁵ Marienlexikon 1994, S. 113.

¹⁴⁶ STRÖTER-BENDER 1992, S. 202.

¹⁴⁷ Nach STRÖTER-BENDER 1992, S. 202.

Symbol des Sitzes und der Macht von Maria-Sophia."¹⁴⁸ Auf sechs Stufen flankieren zwölf Löwen den Thron, die als Sinnbilder für die "Macht der 12 Stämme" des Alten Testaments, die "Versammlung der zwölf Apostel" des Neuen Testaments¹⁴⁹, "auch als Ahnen Mariens, als Patriarchen"¹⁵⁰ interpretiert werden können. Häufig sind zwei Löwen an den Lehnen dargestellt, die für den Erzengel Gabriel und den Evangelisten Johannes, ¹⁵¹ stehen oder als "Johannes Evangelist und Johannes Baptist oder als Erzengel Michael und Johannes Evangelist gedeutet"¹⁵² werden. "Die sechs Stufen lassen sich als die sechs Tage der Schöpfung […] als sechs Weltalter, sechs Tugenden Mariens nach Albertus Magnus auslegen." Auch die Deutung als sechs "Stände der Seligen (Patriarchen, Propheten, Apostel, Martyrer, Bekenner und Jungfrauen)"¹⁵³ ist möglich.

Die "Friedberger Madonna" weist eine reiche Fassung mit Blattvergoldung und Glasflüssen an Gewandsäumen auf. Wie Gold¹⁵⁴ und Elfenbein¹⁵⁵ mit Symbolbedeutung für Maria verwendet sind, gilt dies auch für die Edelsteine bzw. die sie imitierenden Glasflüsse.

"In ihrer kontemplativen Betrachtung offenbaren sich jene tiefen 'Geheimnisse der Weltentstehung', die sich in ihrer energetischen Ausstrahlung, ihren facettenreichen Farbwirkungen und besonderen Heilkräfte ausdrücken. Seit dem frühen Mittelalter vergleicht das marianische Schriftentum Edelsteine mit den Tugenden der Muttergottes. Die Auswahl der Steine bezieht sich auf jene zwölf Edelsteine, die im Alten Testament als Sinnbild der zwölf Stämme Israels den Brustschild des Hohenpriesters schmücken […] und im Neuen Testament nach der Vision des Evangelisten Johannes die zwölf Grundsteine der Stadtmauer des Himmlichen Jerusalem bilden."¹⁵⁶ "Die Kostbarkeit und Seltenheit einzelner Steine machte es zumeist unmöglich, die Marienkrone, den Mantelsaum oder das Gewand real mit den wichtigsten zwölf Edelsteinen zu dekorieren."¹⁵⁷ Somit kann angenommen werden, dass die Glasflüsse in ihrer Farbigkeit gezielt Symbolbedeutungen einiger Edelsteine vorstellen.

¹⁴⁸ STRÖTER-BENDER 1992, S. 202.

¹⁴⁹ STRÖTER-BENDER 1992, S. 203.

¹⁵⁰ Marienlexikon 1994, S. 115.

¹⁵¹ STRÖTER-BENDER 1992, S. 203.

¹⁵² Marienlexikon 1994, S. 115.

¹⁵³ Marienlexikon 1994, S. 115.

^{154 &}quot;Gold symbolisiert die sie [Maria] einhüllende Gottheit"; [STRÖTER-BENDER 1992, S. 202].

¹⁵⁵ Elfenbein ist das Symbol für die Jungfräulichkeit Mariens; [STRÖTER-BENDER 1992, S. 202].

¹⁵⁶ STRÖTER-BENDER 1992, S. 162.

¹⁵⁷ STRÖTER-BENDER 1992, S. 165.

Kunsttechnologische Untersuchung der Madonnenfigur

Maria und Kind sind aus einem Holzblock geschnitzt. Rechte und linke Hand des Kindes und rechte Hand der Madonna sind angesetzt. Der Sockel wurde zu einem unbestimmten Zeitpunkt erneuert. Vielleicht aufgrund des starken Schädlingsbefalls durch holzzerstörende Insekten wurde die Figur vom Sockel getrennt und auf einem neuen, mehrteiligen Sockel montiert. Die entstehungszeitliche Fassung ist weitgehend erhalten.

Träger

Nach der von Dr. GROSSER 1989 durchgeführten Holzanalyse ist die Skulptur aus Erlenholz gefertigt. Offensichtlich wählte der Bildschnitzer das Holz sorgfältig aus, da keine Schwundrisse und "keine Holzzungen und Abspleißungen in der Aushöhlung"¹⁵⁹ zu erkennen sind. Hinweise auf einen "künstlich" durchgeführten Trocknungsprozess sind nicht zu finden. Die Skulptur ist bis auf die Hände aus einem Block geschnitzt, so dass sie etwa eine dreiviertelrunde Ansicht ermöglicht. Ohne Sockel ist die Figurengruppe 71 cm hoch, 23,4 cm tief¹⁶¹ und 32,3 cm breit¹⁶². Die maximale Breite der Thronbank misst heute 29,5 cm. Weder die entstehungszeitliche Form noch die Größe der Thronbank können rekonstruiert werden.

Vorderseite

Beide Hände des Kindes und die rechte Hand Marias sind separat geschnitzt und angesetzt. ¹⁶³ Die Anstückungen finden sich im Übergang zum Gewand und sind sorgfältig ausgeführt. Lediglich durch einen um das Handgelenk verlaufenden, feinen Riss in der Fassung sind die angesetzten Elemente zu erkennen. Die linke Hand des Kindes und der darauf sitzende Vogel sind aus einem Stück gefertigt.

Der Träger erscheint weitgehend durch den Bildschnitzer geglättet worden zu sein: Schmale, sehr flache Werkzeugspuren eines Flacheisens sind an den Fingern zu erkennen, während der Rücken des Vogels deutlichere Werkzeugspuren von ca. 0,4 cm Breite aufweist.

Die Schließe an Marias Mantel wurde von einem großen Schmuckstein geziert, der verloren ist. 164 Die bildschnitzerisch angelegte Vertiefung weist einen Durchmesser von 1,4 cm auf

[WESTHOFF 1983, S. 12].

160 "Vielleicht hat man auch das Holz künstlich getrocknet, indem man es in die Nähe eines Feuers legte.", [TÅNGEGERG 1986, S. 30]. TÅNGEGERG gibt aber zu bedenken, dass eine "Schwärzung, die als Russung von einem Feuer interpretiert werden kann" nicht zwingend das Ergebnis einer Trocknung sein muss, [TÅNGEGERG 1986, S. 30]. Auch Westhoff thematisiert die Trocknung des Holzes durch Russung. "Aufgrund der Versuche und Beobachtungen wird angenommen, daß die Rußung von frischem Holz und die damit verbundene Hitzeeinwirkung in erster Linie zum beschleunigenden Trocknen einer relativ dünnen Schicht diente.",

¹⁵⁸ Ungeklärt ist, ob die Skulptur entstehungszeitlich einen Sockel aufwies.

¹⁵⁹ Museumsunterlagen.

¹⁶¹ Die maximale Tiefe ergibt sich von der Skulpturenrückseite zum rechten Arm Marias.

¹⁶² Die maximale Breite ergibt sich zwischen rechtem Arm und linker Hand der Marienfigur.

¹⁶³ S. Kartierung im Anhang "Träger: Anstückungen, Ergänzungen".

¹⁶⁴ JÄGERS berichtet von einigen ins 13. Jahrhundert datierten Figuren, dass größere Schmucksteine in Vertiefungen des Holzes liegen. Diese Vertiefungen wurden seien "z. T. später anlässlich von Überfassungen mit Holz oder Kitt verschlossen.", [JÄGERS 1989, S. 95]; Nach TÅNGEGERG wurden hauptsächlich Bergkristalle in diese Vertiefungen eingesetzt, "von denen allerdings nur noch wenige erhalten sind. Figuren mit geschnitzten Vertiefungen für jetzt verlorengegangene Steine finden sich jedoch recht häufig.", [TÅNGEGERG 1986, S. 53].



CINISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

32/194

und verjüngt sich kegelartig bis zu einer Tiefe von ca. 1,4 cm. Etwa auf Bauchhöhe weist die Madonna ein quadratisches Sepulcrum von 2,5 cm Länge auf. 165 Weitere Angaben zum Sepulcrum der Skulptur sind ohne Eingriffe nicht möglich.

Rückseite

Die Rückseite ist sorgfältig bearbeitet. Mittels Hohlbeitel ist der Träger rückseitig bis etwa Schulterhöhe der Madonna¹⁶⁶ ausgehöhlt. Die maximale Wandungsstärke beträgt 15,4 cm am rechten Knie der Maria. Die Werkzeugspuren weisen eine Breite zwischen 2,7-3 cm auf. Die geglätteten Partien der Rückseite weisen schmale, flache Werkzeugspuren - vermutlich von einem Stecheisen – von ca. 0,5 cm Breite auf. Mittig auf einer Gesamtbreite von ca. 6,5 cm ist der Träger nicht geglättet und weist ausgerissene Holzfasern auf. Der Kopf der Madonna zeigt auf der Rückseite ein ca. 2 cm hohes, erhaben geschnitztes Band, das vermutlich als Auflage der Krone fungierte. Hier sind vertikal verlaufende, ca. 8 mm breite Bearbeitungsspuren eines leicht gebogenen Hohleisens vorhanden. Es gibt keine Hinweise auf Einspannspuren in der Kalotte.

An Kopf und Nacken der Madonna sind zwei kreisrunde, nach der Fassung ausgeführte Bohrungen¹⁶⁷ vorhanden, die der Injektion eines Holzfestigungsmittels gedient haben können.



40: Rückseite; Eisennagel zur Fixierung der Skulptur auf den Bodenplatten, Gewebekaschierung über der Holzleiste

Thronwangen

Die Thronwangen sind seitlich in voller Breite abgearbeitet und weisen deutliche Werkzeugspuren von gerundeten Hohleisen auf. Dieser Eingriff steht vermutlich in Zusammenhang mit einem Schädlingsbefall, nach dem Holzsubstanz entfernt wurde. Anzunehmen ist, dass die Beschneidung der Thronwangen und die Abtrennung der Figur vom evtl. vorhandenen Sockel gleichzeitig erfolgten. 168

Bei rückseitiger Betrachtung lastet die Skulptur auf den Resten der Thronwangen. Auf der rechten Seite

beträgt die Breite der als Standfläche fungierenden Thronwange 3,5 cm. Unter dem äußeren Rand der Thronwange liegt eine ca. 0,8 cm hohe, ca. 3 cm lange und 1 cm breite Holzleiste. Trotz dessen weist die Thronwange am inneren Rand einen Abstand von 1,1 cm zum Sockel auf, was die Neigung der Figur durch das schräge Kürzen verdeutlicht.

Die linke als Standfläche der Figur fungierende Thronwange ist ca. 2,5 cm breit. Auch hier liegt unter dem äußeren Rand der Thronwange eine Holzleiste. Diese scheint vollständig mit einer dicht gewebten Leinwand kaschiert. Zwischen dem inneren Rand der Thronwange und dem Sockel beträgt der Abstand ca. 1,6 cm. Die Rückseite der rechten Thronwange ist nach

¹⁶⁵ TAUBERT verweist darauf, dass Reliquien enthaltende Vollfiguren häufig als Reliquiare bezeichnet werden. Die Gleichsetzung von Reliquiar und einer mit einer Reliquie versehenen Vollfigur hält er für das frühe Mittelalter fragwürdig, da in einer Schriftquelle des 12. Jahrhunderts viele Reliquiare, aber keine Skulpturen mit Reliquien aufgeführt werden, [TAUBERT 1978, S. 29].

¹⁶⁶ Die Höhe der Aushöhlung beträgt 49,5 cm von der Standfläche gemessen.

¹⁶⁷ Die Löcher weisen einen Durchmesser von 0,4 und 0,5 cm und eine Tiefe von 1,8 bzw. 2,1 cm auf.

¹⁶⁸ Alternativ könnten die Thronwangen auch mit kleinen Bildern geziert gewesen sein, ähnlich wie es HILGER und WILLEMSEN für die Madonna aus St. Johann Baptist vermuten: "[...] man hat doch wohl das Wegschneiden der linken Wangenfläche der Bank damit zu erklären, daß dort bildliche Malerei gesessen hat wie beim Nikolaus aus dem Kölner Diözesanmuseum [...] und der Drover Mottergottes [...], daß das Bild geraubt ist, und dies ist analog für die rechte Seite ebenfalls zu vermuten.", [HILGER, WILLEMSEN 1967, S. 74].

der Beschneiden mit einem borkenähnlichen Material kaschiert: Vermutlich werden so die zahllosen Ausflugslöcher abgedeckt.

Die entstehungszeitliche Fassung des Throns ist nicht mehr zu rekonstruieren. Die Sichtfassung ist teils auf weißer, dünner Grundierung, teils auf dem Holz ausgeführt. Im Übergang Marienmantel - Thronwangen sind beidseitig Kittungen vorhanden, die senkrecht glatt begrenzt sind. Ihrer Form nach könnten sie in folgendem Zusammenhang stehen: Vor die abgearbeiteten Thronwangen könnte ein Holzbrett vorgeblendet gewesen sein, um die Fraßgänge zu kaschieren. Zwischen diesen Vorblendungen und dem Marienmantel entstand eine Fuge, die mit Kitt geschlossen wurde. Diese Verblendungen könnten später wieder entfernt worden sein. In wenigen Bereichen liegen graublaue Fassungsreste auf den Kittungen. Ob sich diese anzunehmende graublaue Fassung des Throns an der entstehungszeitlichen Fassung orientiert, ist nicht zu klären.

spätere Bodenplatten

Die Figur ist gekürzt – falls sie entstehungszeitlich einen Sockel besaß, ist sie von diesem schräg abgetrennt worden. Nur der vordere rechte Bereich (bei rückseitiger Betrachtung) der Figur steht auf dem Sockel. Zum Ausgleich der starken Neigung der Figur nach links hinten, wurden drei Holzleisten zwischen Standfläche der Figur und Sockel eingebracht. Bei rückseitiger Betrachtung weisen diese Holzleisten eine mangelnde Passgenauigkeit auf: Sie unterstützen nur punktuell die vordere Standfläche der Figur, nicht aber die gesamte Breite der Standfläche. Sie fungieren als von vorn eingeschobene Keile, wobei nur der höchste Punkt des Keils eine Kontaktfläche zur Figur herstellt.

Die Fuge zwischen Sockel und Figur ist überkittet, teils liegt der Kitt auf dem Mantel der Madonna auf.

Die Befestigung von Skulptur und Bodenplatten erfolgt durch drei von unten eingeschlagene, handgeschmiedet Eisennägel und drei Holzdübel (Abb. 40, 41).

Die sechseckige Grundfläche des "Sockels" besteht formal aus einem Rechteck und einem davor angesetzten unsymmetrischen Trapez. Die Rückseite des Rechteck-Elements weist mittig eine ca. 3,3 cm tiefe und max. 7,2 cm breite trapezförmige Aussparung auf. 169 Die Höhe des Sockels beträgt max. 6,6 cm und wird durch zwei übereinander liegende Holzplatten realisiert. Beide Platten sind passungenau und grob in der Form zugeschnitten. Auf der Rückseite beträgt die Fuge zwischen beiden Platten 2 mm, im vorderen



41: untere Bodenplatte mit angesetzter durch Schlitzschrauben befestigter, neuer Holzleiste

seitlichen Bereich gar 5-9 mm. Die obere Sockelplatte besteht aus zwei annähernd gleich tiefen Teilen¹⁷⁰ und weist eine nach vorn abgeschrägte Oberkante auf. In der Höhe variiert die obere Platte zwischen 2,1-2,4 cm. Die untere ca. 3,5 cm hohe Sockelplatte war aus einem Stück gefertigt. Der vordere ca. 4,3 cm tiefe Bereich wurde diagonal nach hinten verlaufend entfernt – vermutlich aufgrund des durch Holzschädlingsbefall instabil gewordenen Holzes. Hier ist eine Nadelholzleiste mit drei modernen Schrauben fixiert. Besonders deut-

¹⁶⁹ Am Baldachinretabel sind keine Hinweise für eine Befestigung der Skulptur an der Schreinrückwand vorhanden. Es kann sich bei den Brettern des Sockels um eine Zweitverwendung handeln. Zum anderen kann diese Aussparung auch mit einem ursprünglich anderen Aufstellungsort der Figur in Zusammenhang stehen.

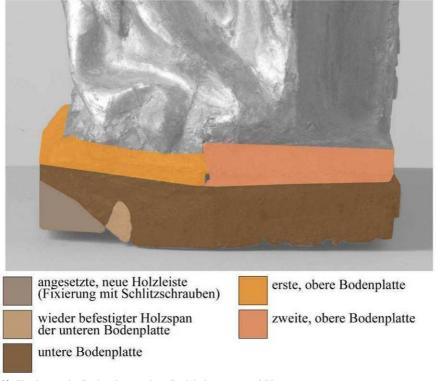
¹⁷⁰ Die Tiefe der hinteren Platte variiert zwischen 12,4 und max. 12,7 cm; die vordere Platte variiert zwischen 11,8 cm und 11,5 cm. Die Gesamttiefe des Sockels beträgt 24,2 cm.

Weight Kunsttechnologische Untersuchung der Madonnenfigur

ISONE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

34/194

lich ist an der unteren Sockelplatte die Holzmaserung nach dem groben Zuschnitt sichtbar. Die untere Bodenplatte ist vorn keilförmig abgesägt, so dass die obere Kante länger ist als die Untere (Abb. 42). ¹⁷¹ Eine mit zwei Schlitzschrauben montierte Nadelholzleiste ist angesetzt. Beim Absägen dieses Teils der Bodenplatte löste sich ein ca. 12 cm langer Holzspan, der wieder befestigt wurde. ¹⁷²



42: Kartierung der Bodenplatten: obere Bodebplatte aus zwei Platten zusammengesetzt, unter Bodenplatte mit vorgesetzter, neuer Holzleiste und wieder befestigtem Holzspan

Rückseitig überdeckt eine Gewebekaschierung die kleine Holzleiste zwischen Figur und Bodenplatten. Auf der rechten Seite ist eine Kaschierung mit Fasern zwischen beiden Platten zu erkennen. Die Fuge zwischen beiden Platten ist gekittet. Teils weisen diese Platten eine dünne, weiße Grundierung auf, teils ist die Farbfassung auf dem Holz ausgeführt. Die obere Platte zeigt eine rötlich-braune Fassung, die untere ist grünlich-graubraun gefasst. Eine zeitliche Einordnung dieser Fassung ist nicht möglich.

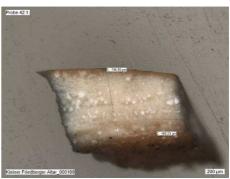
¹⁷¹ Ursache war wohl die Destabilisierung der Bodenplatte besonders in diesem Bereich durch holzzerstörende Insekten.

¹⁷² Vermutlich wurde der Holzspan angeleimt; Nägel oder andere Befestigungen sind nicht vorhanden.



Fasstechnik

Von der Skulptur wurden Proben zur Anfertigung von Querschliffen entnommen, um den Schichtenaufbau zu klären. 173 Die mikroskopische Untersuchung erfolgte mit einem Auflichtmikroskop (Leica DM LM). 174 Vereinzelt wurde zur Elementbestimmung in den Einzelschichten REM-EDX von CHRISTIAN GRU-BER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege, durchgeführt. Streuprobenpartikel wurden zur Pigmentbestimmung¹⁷⁵ in Meltmount® eingebettet und polarisationsmikroskopisch mittels (Leica DM LP) untersucht. 176



43: vergoldeter Madonnenmantel, weiße, kompakte Grundierung, darunter beigefarbene Grundierung mit Flachsfasern

Grundierung

Nur wenige Fehlstellen bis zum Träger ermöglichen Aussagen zum Grundierungsaufbau. Eine Vorleimung des Holzes ist anzunehmen, aber nicht nachgewiesen. Die Grundierung von Kleid, Mantel und Schleier der Madonna sowie vom Gewand des Kindes besteht aus zwei unterschiedlichen Materialien. 177 Deutlich ist deren Abfolge an der Fehlstelle im Mantel zu erkennen: Zu unterst liegt eine beigefarbene, poröse Grundierung aus Kreide mit zugemischten Flachsfasern (Abb. 43, 44, 45). 178 Diese dienen dem Ausgleich größerer Unebenheiten im Holz und fungieren als die Holzbewegungen ausgleichende Armierung. 179 Die Tönung dieser Grundierung ist möglicherweise durch die beigemischten Flachsfasern bedingt. 180

Es folgt eine dickere, sorgfältig geglättete, mindestens 700 μm¹⁸¹ messende, kompakte, weiße Grundierungsschicht mit Kreide (Abb. 45, 46)¹⁸². Weitere Bestand-



44: Schleier der Madonna: weiße, dünne Grundierung, kompakte, beigefarbene Grundierung

¹⁷³ Vor der Probenentnahme wurde der Wachs-Harz-Überzug mittel Shellsol T und Wattestäbchen reduziert, da die Fassungsschichten hierdurch weniger spröde, hart waren und sich leichter entnehmen ließen. Die Proben wurden in Technovit® eingebettet, geschliffen und poliert.

¹⁷⁴ Herzlichen Dank an Dr. JÖRG KLAAS für die Besprechung der Untersuchungsergebnisse.

¹⁷⁵ Hierbei werden Erkenntnisse zu Morphologie (Korngröße, -form, -größenverteilung) und lichtmikroskopischem Verhalten (Pleochroismus, Brechungsindex, Isotropie bzw. Anisotropie, Interferenzfarben) gewonnen, die zur Pigmentbestimmung führen.

¹⁷⁶ Herzlichen Dank an Dr. CRISTINA THIEME für die Besprechung der Untersuchungsergebnisse.

¹⁷⁷ Nach JÄGERS ist "für südwestdeutsche und mittelrheinische Skulpturen" dieser aus zwei unterschiedlichen Grundierungsmaterialien bestehende Aufbau häufig beschrieben. Hierbei wird die auf dem Träger aufgetragene, "grobere, häufig grau gefärbte Schicht, auch "Steinkreide" genannt.", [JÄGERS 1989, S. 88]. ¹⁷⁸ Die Bestimmung der Fasern erfolgte durch die Methode nach HERZOG.

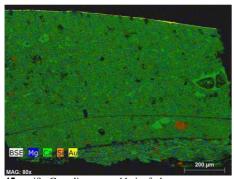
¹⁷⁹ S. auch JÄGERS 1989, S. 86: "Für den Ausgleich größerer Fehlstellen [im Träger] wurde mitunter auch Werg verwende [...]."

¹⁸⁰ Freundlicher Hinweis von CHRISTIAN GRUBER, BLfD München.

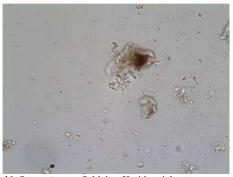
¹⁸¹ Die gemessenen Angaben stellen keine absoluten Längenmaße dar; sie dienen der Vergleichbarkeit der Schichtdicken.

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

36/194



45: weiße Grundierung und beigefarbene, faserhaltige Grundierung mit gleicher chemischer Zusammensetzung: Calcium



46: Streupräparat, Schleier: Kreide, nicht zu identifizierender, bräunlich transparenter Partikel

teile¹⁸³ konnten nicht nachgewiesen werden.

Auch der weiß gefasste Schleier zeigt diesen zweischichtigen Grundierungsaufbau. Die entnommene Probe stammt von der Rückseite des Schleiers. Hier ist die beige, Flachsfasern enthaltende Grundierungsschicht mit mindestens 400 µm dicker als die weiße, ca. 64 µm messende Schicht (Abb. 44). 184 Dies kann dadurch bedingt sein, dass die Rückseite der Skulptur weniger oft bzw. dick grundiert bzw. stärker geschliffen wurde.

Derartige, Flachsfasern enthaltende Grundierungen sind selten. Nach STRAUB seien Hanffasern eine spanische Sondertechnik des 15. und 16. Jahrhunderts. "Nördlich der Pyrenäen sind Faserschichten unter der gesamten Grundierung der Malfläche selten beobachtet worden."¹⁸⁵ JÄGERS nennt Werg als "Ausgleich größerer Fehlstellen"¹⁸⁶; scheinbar aber auf das Holz appliziert und nicht der Grundierung zuge-

Üblich sind Gewebe- oder Faserkaschierungen, die meist auf das Holz appliziert wurden. Seltener wurde auch Pergament verwendet. 187 Diese Kaschierungen fungieren - wie die der Grundierung beigemischten Flachsfasern – als Armierung, die ein Reißen der Grundierung bei Holzbewegungen vermeiden soll. 188

Inkarnat und Haare zeigen nur die kompakte, weiße Grundierungsschicht mit Kreide (Abb. 45, 46), die sorgfältig geglättet ist. Ein Nachgravieren zum Herausarbeiten der "Feinstruktur der plastischen Form" ist nicht zu belegen. 189

Ein - wie Tångeberg beschreibt - zunächst stupfender, dann kreuzweiser Auftrag der Grundierungsschichten ist bei der "Friedbergerin" nicht festzustellen. 190 Schleif- oder Glättspuren in der Grundierung sind nicht zu erkennen. Üblicherweise folgt auf das Schleifen bzw. Glätten der Grundierung der Auftrag einer Lösche, um das Saugverhalten der Grundierung zu reduzieren und eine gute Haftung zwischen Grundierung und Fassung zu gewährleisten. Deutlich ist eine solche Lösche als transparente, leicht bräunliche Schicht am Kinn des Kindes zu erkennen. 191

¹⁸² Nachweis erfolgt durch Streupräparat, bei dem die lichtmikroskopischen und morphologischen Eigenschaften mittels Polarisationsmikroskop untersucht wurden. Zudem wurde an einem Querschliff mittels REM-EDX Calcium in den Grundierungsschichten nachgewiesen.

¹⁸³ Hierbei handelt es sich um große, transparente, anisotrope Partikel mit "rauer", strukturreicher Oberfläche.

¹⁸⁴ Die Probe wurde an der Rückseite entnommen.

¹⁸⁵ Straub 1988, S. 149.

¹⁸⁶ JÄGERS 1989, S. 86.

¹⁸⁷ Pergament ist "nur bei Skulpturen des 14. Jahrhunderts und später belegt."; [Tångeberg 1986, S. 57, mit Beispielen für Kaschierung mit Leinwand und Pergament]; JÄGERS 1989, S. 88, mit Beispielen.

¹⁸⁸ Meist sind Trocknungsrisse im Holz, Astlöcher, Dübel u. ä. Unebenheiten kaschiert, da hier Holzbewegungen und somit ein Reißen der Grundierung zu erwarten sind. Teils sind diese Unebenheiten auch durch einen Kitt egalisiert; [JÄGERS 1989, S. 86].

¹⁸⁹ JÄGERS 1989, S. 89.

¹⁹⁰ Tångeberg 1986, S. 58.

¹⁹¹ TÅNGEGERG gibt zu bedenken, dass es sich bei dieser meist nur "unter den Inkarnaten" gelblicheren Schicht auch um einen Ölaufstrich als "Lösche" handeln kann; [Tångegerg 1986, S. 59]. Am Kinn des Kin-



Vergoldungstechniken und Verzierung der Gewandborten

Bemerkenswert sind die unterschiedlichen Vergoldungstechniken: Mit einem wässrigen Bindemittel erfolgte die Vergoldung von Kleid und Mantel der Madonna auf der Grundierung. 192 Ein Polimentauftrag ist nicht nachzuweisen. Über dieser Vergoldung sind zur Verzierung der Borten Pastiglia-Perlen und eine weiße Masse zur Fixierung der Glasflüsse appliziert.¹⁹³ Anschließend folgt die Vergoldung der Borten mit einem öligen Anlegemittel. Die Technik der Ölvergoldung ist auch für die Haare beider Figuren und die Vögel auf dem Gewand des Kindes verwendet. Neben Blattgold ist auch Zwischgold appliziert.

Als erster Arbeitsschritt bei der Fassung der Figur ist die Glanzvergoldung von Kleid und Mantel der Madonna mittels wässrigem Bindemittel ohne farbige Unterlegung 194 ausgeführt. Der Auftrag einer Lösche ist augenscheinlich nicht zu erkennen. Als Klebemittel kommen Glutinleim¹⁹⁵, Eiklar¹⁹⁶ und Gummen in Frage.¹⁹⁷ Möglicherweise wurde Eiklar verwendet, da sich keine transparente, leicht gelblich bis bräunliche Schicht auf der Grundierung findet. 198

Für die Mattvergoldung der Haare, Gewandborten und die Vögel auf dem Kindergewand ist wohl ein öliges Bindemittel verwendet. Nach STRAUB bestand dies "gewöhnlich aus Leinölfirnis mit oder ohne Zusatz von Harz sowie einem Metallsikkativ, denn das Öl sollte schnell antrocknen. 200 Das Lucca-Manuskript (um 800) überliefert ein Anlegemittel bestehend aus "Leinöl, gelöstem Gummi und Safran", alternativ auch mit Harzzusatz.²⁰¹

des sind Fassungsfehlstellen vorhanden, die darauf deuten, dass die Lösche in diesem Bereich zu dick aufgetragen wurde bzw. aufgrund der Gesichtsrundung sich hier anreicherte. Dies kann zu Spannungen und zum Abplatzen der Fassung geführt haben.

¹⁹² Nach JÄGERS vollzieht sich der Übergang von einer farblosen Unterlegung des Blattgoldes "zum farblich mitbestimmenden roten Vergoldergrund" aber 1340-50, [JÄGERS 1989, S. 100]. Um 1330-1340 ist die Tafel aus Ganthem datiert, bei der die "Leimvergoldung [...] auf einem roten Grund" ausgeführt ist, [TÅNGE-BERG 1986, S. 74]. Die Unterlegung der Glanzvergoldung kann einen Hinweis auf die Datierung der Madonnenfigur des "Kleinen Friedberger Altars" sein. Nur im Vergleich der stilistischen Merkmale anderer Madonnenfiguren kann dieses Argument auch Eingang in die Diskussion um die Datierung finden.

193 "Ein wichtiges Schmuckelement nicht nur der Kölner Skulpturen ist die aufgetropfte Borte an Mantel- und Gewandsäumen. Diese Borten mit eingelegten Steinen finden wir vom späten 13. Jahrhundert bis zum Ende des 14. Jahrhunderts.", [JÄGERS 1989, S. 91], Auch WESTHOFF nennt die farbigen Glasflusseinlagen an Gewandborten, die "vorwiegend in der 1. H. 14. Jh. im bodensee-schwäbischen oder oberrheinischen Raum" zu finden sind, [WESTHOFF 1983, S. 23].

¹⁹⁴ Nach BUCHENRIEDER "ist die mit Leimwasser angeschossene Blattvergoldung auf glattem, weißem Kreidegrund ohne Polimentunterlage" typisch für das 13. und 14. Jahrhundert. Denkbar ist die Anwendung eines weißen Poliments, [Skript/Vergoldung/Vergoldungstechniken und Fassmalerei/11.September 2011, S. 39]. Allerdings finden sich im Querschliff keine Hinweise darauf.

195 Gegen die Verwendung von Leim als Klebemittel des Blattgoldes spricht, dass keine farblich zu differenzierende, transparente Schichte auf der Grundierung aufliegt. Allerdings kann dies durch den flächigen Auftrag eines Wachsüberzuges egalisiert worden sein. Die leimvergoldeten Bereiche zeigen sich als weitgehend geschlossene Fassung, so dass eine Probenentnahme nur am Fassungsausbruch des Mantels möglich war.

Bei THEOPHILUS und CENNINI wird Eiklar als Bindemittel genannt.

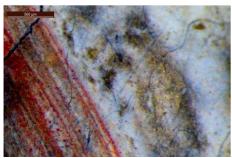
¹⁹⁷ Eine Auflistung der in Quellenschriften überlieferten wässrigen Bindemittel für Glanzvergoldung bei STRAUB 1988, S. 239 f.

¹⁹⁸ Als transparente, leicht gelblich-bräunliche Schichte ist die Lösche am Kinn des Kindes zu erkennen. Somit könnte auch ein zur Fixierung des Blattgolds dienender Glutinleimauftrag erkannt werden. Die gemachten Beobachtungen allein sind kein ausreichender Beweis für Eiklar als Bindemittel.

199 "Die Vergoldung auf dominierenden Flächen mit Öl als Bindemittel ist im 14. Jahrhundert gewöhnlich. [...] die Vergoldungen des 14. Jahrhunderts [sind] auf Leim-Kreidegrundierungen" ausgeführt, [TÅNGEBERG 1986, S. 73]; Auch nach STRAUB sind Ölvergoldungen im 14. und 15. Jahrhundert häufig angewendet, [STRAUB 1988, S. 238]. ²⁰⁰ STRAUB 1988, S. 237.

²⁰¹ STRAUB 1988, S. 238.

Polierspuren an Blatt- und Zwischgold sind nicht zu erkennen. Diese können durch die teils beriebene bzw. zerkratzte Oberfläche der Vergoldung und den Auftrag eines Wachsüberzuges während der Restaurierung egalisiert worden sein.²⁰²



47: unter der Weißfassung des Schleiers sichtbares Zwischgold, kaum verschwärzt

Die Rückseite des Mantels ist in Zwischgold ohne farbige Unterlegung ausgeführt. Der Silberanteil des Zwischgolds ist verschwärzt. Deutlich ist aber das Zwischgold unter der Weißfassung des Schleiers zu erkennen: Hier sind neben großflächig goldfarbenen auch silbern changierende Bereiche, sowie kleinere, verschwärzte Partien vorhanden. Dies verweist darauf, dass das Zwischgold längere Zeit keinen Überzug aufwies. Ob dieser Überzug²⁰³ entstehungszeitlich aufgetragen und durch Restaurierungen entfernt wurde, ist nicht zu klären.

Nach der Applikation von Blatt- und Zwischgold auf den Mantel bzw. Blattgold auf das Kleid wurden die Gewandborten²⁰⁴ von Mantel und Kleid gestaltet. Die Breite²⁰⁵ der Borten variiert zwischen 1,2–1,7 cm. Auf die Leimvergoldung sind Pastiglia-Perlen appliziert.²⁰⁶ Für den Auftrag dieser weißen Pasteglia-Masse²⁰⁷, bei der es sich augenscheinlich um Kreidegrund handelt²⁰⁸, ist folgende Möglichkeit denkbar: Die wahrscheinlichste ist der Auftrag des flüssigen Grundierungsmaterials mittels Pinsel. Hierbei wird das Material als kleine "Perle" aufgetropft.²⁰⁹ Die Halsborte wird zudem durch je eine dünne Pastiglia-Linie²¹⁰ be-

²⁰² S. Kapitel "Restaurierungsgeschichte" S. 168 ff.

Möglich ist auch, dass erst während der ersten Restaurierung ein Überzug appliziert wurde, da das Zwischgold, das nicht von Farbschichten bedeckt ist, fast vollständig verschwärzt ist.
Die Verzierung der Gewandborten mit vergoldeten Pasteglia-Perlen und verschiedenfarbigen Glasflüssen

Die Breite der Borten variiert: Die Halsborte des Marienmantels ist zwischen 1,4–1,7 cm breit. Die Borte am Marienmantel misst in der Breite 1,1–1,5 cm. An den Ärmeln des Marienkleides ist die Borte zwischen 1,2–1,6 cm breit. Die Breite der Halsborte am Gewand des Kindes beträt ca. 1,4 cm in der Breite.

²⁰⁶ Die an der "Friedberger Madonna" festgestellte Auftragsreihenfolge widersprich der bei JÄGERS genannten, wonach die Pasteglia-Perlen "nach der Festigstellung der Inkarnatsfassung und der Vergoldung der Gewänder ausgeführt" sind. JÄGERS 1989, S. 91. Bei der Friedberger Madonna scheint die Inkarnatsfassung nach den Verzierungen der Gewandborten ausgeführt. Zumindest die die Borte nach oben begrenztnde, rote Linie liegt auf der Inkarnatsfassung. Auch der große Schmuckstein der Mantelschließe ist vermutlich mit Druckmasse fixiert worden. Dieser Stein ist verloren.

Nach Koller sollte der Begriff "Pastiglia" für "flache Reliefgebungen aus teigartigen Massen in der Wand-, Fass- und Tafelmalerei" verwendet werden, [Koller 1999, S. 106]. Als Zusatz formuliert er weiter, dass Pastiglia "eine Kreide- oder Gipsmasse mit organischen Bindemitteln (z. T. Mehlzugabe als Füllstoff)" ist, [Koller 1999, S. 109]. Die durchgeführten Materialanalysen ergaben die bewusste "Zugabe von Mehl (Weizen- oder Roggenmehl) als Füllstoff sowohl der modellierten als auch der geprägten oder gegossenen Pastigliamassen vom 13. bis 15. Jh.", [Koller 1999, S. 109].

Die Pastiglia-Masse ist eine weiße Grundierungsmasse, die sich augenscheinlich nicht von der weißen Grundierungsschicht unterscheidet.

²⁰⁹ Bei der zweiten Möglichkeit zur Applikation der Pastiglia-Perlen wird flüssiges Grundierungsmaterial in eine Art (Leder-) Schlauch eingefüllt, das obere Ende des Schlaues zusammengedreht und mit der Hand verschlossen gehalten. Durch eine kleine Öffnung des Schlauches am unteren Ende wird das Material mit der anderen Hand herausgedrückt, so dass kleine "Perlen" appliziert werden können. Da der mit Grundierungsmaterial gefüllte Schlauch von beiden Händen umschlossen wird, wird es von der Handwärme flüssig und damit verarbeitungsfähig gehalten. Diese Variante ist nicht an der Madonnenfigur sicher nachzuweisen. Dennoch wurde diese Applikationsform verwendet und ist daran zu erkennen, dass ungewöhnlich lange Linien appliziert werden können – bei Applikation mittels Pinsel sind Ansätze in kurzen Abständen zu erkennen.

Die Verzierung der Gewandborten mit vergoldeten Pasteglia-Perlen und verschiedenfarbigen Glasflüssen kann als Imitation von mit goldenen Perlen und Edelsteinen besetzten Borten interpretiert werden. "Die Säume imitieren mit ihrer Vergoldung und den Glassteinen Filigranborten mit Edelsteinbesatz.", [WESTHOFF 1983, S. 23].

grenzt.²¹¹ Auch hier ist die Applikation mittels Pinsel wahrscheinlich. Zwischen diesen kleinen Pastiglia-Perlen sind in Abständen Glasflüsse²¹²eingesetzt. Von den insgesamt 90 Glasflüssen finden sich 67 bei der Madonna und 23 beim Kind, sowie ein großer Glasfluss für die Mantelschließe der Madonna.

Vier Glasflüsse und drei Bruchstücke sind erhalten; alle anderen verloren. Nach der Form sind halbrunde, länglich-ovale und rechteckige Glasflüsse zu unterscheiden. Die Oberseite der ersten Glasflussform ist gerundet, während die Unterseite aller Glasflüsse eben ist. Form und Maße der Glasflüsse sind in Tabelle 1 zusammen gestellt.

Tabelle 1: Form, Maße, Farbe der Glasflüsse

Form	Маßе	Farbe
rechteckig	Länge: 0,9 cm Breite: 0,6–0,7 cm	- dunkelblau (linker Ärmel des Kindergewandes)
länglich-oval	Länge: 1–1,2 cm Breite: 0,6–0,9 cm (i. d. R. 0,8 cm)	 jeweils als Bruchstück an der Mantelschließe der Madonna: hellblau transparent mit roter Unterlegung
rund	Durchmesser: 0,4–0,5 cm	 alle am Mantelsaum der Madonna: transparent mit roter Unterlegung violett grün

Die Glasflüsse sind dunkel- und hellblau, transparent, violett und grün. Die halbrunde Form ist am häufigsten und findet sich am Saum von Kleid und Mantel der Madonna²¹³ sowie der Halsborte des Kindes. Für die Verzierung der Halsborte und der Mantelschließe der Madonna sind ausschließlich länglich-ovale Glasflüsse eingesetzt. Die rechteckige Form findet sich nur an Halsborte²¹⁴ und Gewandsaum des Kindes. Da am Mantelsaum der Madonna nur ein rechteckiger Abdruck eines Glasflusses vorhanden ist, kann angenommen werden, dass hier versehentlich ein rechteckiger Glasfluss eingesetzt wurde.

Für die Applikation der Glasflüsse in die weiße Grundiermasse²¹⁵ sind zwei Arbeitsweisen denkbar: Entsprechend dem Bortenmuster sind nacheinander Pastiglia-Perlen und größere "Perlen" einer weißen Masse aufgebracht worden. In die tropfenförmig aufgebrachte Masse sind zeitnah die Glasflüsse eingedrückt worden. Diese Variante scheint am wahrscheinlichsten. Zum anderen könnten erst alle Pastiglia-Perlen unter Aussparung der späteren Glasflussbereiche appliziert worden sein. In einem weiteren Arbeitsschritt wurde die Masse aufgebracht und anschließend die Glasflüsse eingedrückt. Entscheidend dürfte sicher der Zeitpunkt der Fixierung der Glasflüsse gewesen sein: Zwischen Leimvergoldung und Masse zur Einfassung der Glasflüsse liegt keine weitere Schicht, so dass die Fixierung der Glasflüsse lediglich durch die teils sehr dünne Schicht der Masse erfolgt. Bei zu großem zeitlichen Abstand zwischen Applikation der Masse und der Fixierung der Glasflüsse wäre es hierbei zu Abplatzungen von der Leimvergoldung gekommen, da die Masse getrocknet und nicht mehr

²¹⁰ TÅNGEGERG nennt "erhabene Linien" zur Begrenzung der Borte, die mit Pastiglia-Perlen verziert ist; [TÅNGEGERG 1986, S. 61].

Am Mantel ist keine Pastiglia-Linie appliziert. Die Borte wird nur von zwei roten Linien begrenzt.

²¹² Bis auf vier Glasflüsse und drei Bruchstücke sind alle verloren. Wie JÄGERS beschreibt, blieben meist "die leeren Fassungen und zuweilen auch die farbigen Unterlegungen" erhalten; [JÄGERS 1989, S. 95].

²¹³ Hier sind die halbrunden Glasflüsse im Abstand von 2–3 cm appliziert.

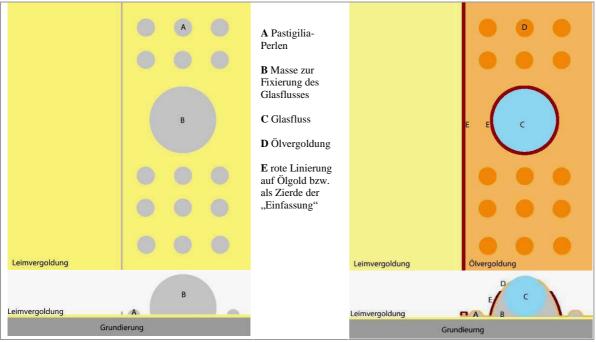
²¹⁴ Die Borte am Halsausschnitt am Gewand des Kindes weist durch unterschiedliche Glasflussformen ein Muster auf. S. Abb. 7, S. 16.

²¹⁵ Nach optischer Beurteilung handelt es sich um Kreidegrund.

ECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

40/194

elastisch genug wäre. Nach dem Auftrag der zahlreichen Pasteglia-Perlen wäre sicher auch die Masse zur Fixierung der Glasflüsse bereits getrocknet, so dass die Gefahr des Abplatzens bestand. Die Randbereiche der Masse sind zu den Glasflüssen versäubert. Dies könnte schlicht mit dem angefeuchteten Finger nach der Fixierung der Glasflüsse erfolgt sein.



48: Schema zur Gestaltung der Gewandborten am Hals

Einige Abdrücke der Glasflüsse weisen eine intensiv dunkelrote, lackartige Unterlegung auf (Abb. 49, 50). Der erhaltene, transparente Glasfluss legt nah, dass alle durchsichtigen Glasflüsse rot unterlegt wurden. ²¹⁶ Drei Arbeitsweisen sind denkbar: Entweder wurde die rote, lackartige Farbe auf die bereits applizierte Masse oder auf die Unterseite der Glasflüsse aufgetragen. Bei der Fixierung der Glasflüsse wird die Masse "breit" gedrückt, so dass der Abdruck rote Unterlegung und weiße Masse zeigt. Diese Arbeitsweise legt der erhaltene, transparente Glasfluss nah. Bei der dritten Arbeitsweise werden erst die Glasflüsse in die Grundiermasse gedrückt und herausgenommen. Auf den entstandenen Abdruck wird die rote, lackartige Farbe aufgetragen und der Glasfluss wieder eingesetzt. Abschließend erfolgt die Versäuberung der Randbereiche. Diese Arbeitsweise ermöglicht, dass nahezu die gesamte Unterseite des Glasflusses rot unterlegt ist. ²¹⁷ Da einige Abdrücke fast völlig mit roter, lackartiger Farbe bedeckt sind, ist auch diese Vorgehensweise denkbar.

Alle rot unterlegten Glasflüsse sind kartiert, lassen aber keine Systematik erkennen. Die an den Borten so fixiert Glasflüsse erinnern an metallene Kastenfassungen von Schmucksteinen.

[&]quot;In der Regel sind transparente Steine farbig unterlegt." JÄGERS 1989, S. 95; TÅNGEBERG beschreibt auch

[&]quot;wechselnd rosa und hellblau unterlegte" transparente Steine; [TÅNGEBERG 1986, S. 55]. ²¹⁷ Wird der Glasfluss nach dem Auftrag der roten Farbe erneut und mit "Druck" eingesetzt, wird auch hier die Masse "reißen", so dass neben der roten Farbe auch die Grundiermasse im Abdruck sichtbar ist.

Es folgt der Auftrag eines gelblich-orange-farbenen Anlegemittels für die Vergoldung der Gewandborten²¹⁸, in dem bei mikroskopischer Betrachtung kleine, feinvermahlene orangefarbene Partikel mit relativ homogener Korngrößenverteilung erkennbar sind.²¹⁹ Intensivrote Linie begrenzen die Borte beidseitig und

fungieren, um die Glasflüsse aufgetragen, als Zierde der "Einfassung" (Abb. 51). Diese Linierungen ist nach der Fassung des Inkarnats aufgetragen, da die obere rote Begleitlinie auf dem Inkarnat liegt.

Die Haare²²⁰ beider Figuren sind auf einem öligen Anlegemittel vergoldet.²²¹ Das Anlegemittel enthält kleine, fein vermahlene, orangefarbene Partikel, bei denen es sich vermutlich um Bleimennige handelt. Anzunehmen, dass dies im Zuge der "Ölvergoldung" der Borten erfolgte. An Marias rechter Haarsträhne seitlich des Kopfes liegen kleine bräunlich transparente "Inseln" auf.²²²



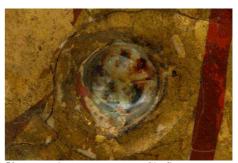
Nach der Vorstellung der verwendeten Farbmittel und möglicher Bindemittel wird die Farbfassung von Inkarnat und Gewändern sowie Thron und späterer Bodenplatten beschrieben. Unterschiede in der Fassung von Madonna und Kind werden separat thematisiert.

Weiße Farbmittel

Als weißes Pigment dient Bleiweiß. Besonders deutlich an Inkarnat und Schleier der Madonna ist das typische Bleiweißcraquelé ausgebildet. Dieses Craquelé verweist darauf, dass das Bindemittel zumindest einen gewissen Ölanteil aufweist, ohne den ein Bleiweißcra-



49: Abdruck eines rot unterlegten Glasflusses am Mantel der Madonna



50: rot unterlegter, transparenter Glasfluss am Madonnenmantel



51: Gewandborte des Kindes, linker Arm, rot umrandeter Glasfluss

²¹⁸ Nach JÄGERS sind die "perlengeschmückten Saumborten" der "vor allem im 14. Jahrhundert vorherrschend golden wirkenden Bildwerke" in matter Vergoldungstechnik ausgeführt; [JÄGERS 1989, S. 94].

²¹⁹ Vormutlich bendelt de sich von Bleise in der Schriften von Bleise von

Die seitlichen Haare neben dem weißen Schleier Marias erscheinen im Goldton kühler als die vergoldeten Haare der Stirnpartie. Diese Farbwirkung beruht darauf, dass die Weißfassung des Schleiers an den vergoldeten Haaren reflektiert wird.

"Vergoldete Flächen bestimmen die farbige Erscheinung der Madonnen und Heiligen des 13. und 14. Jahrhunderts: Fast ausnahmslos sind ihre Haare mattvergoldet, die Gewänder und häufig auch die Mäntel glanzvergoldet." JÄGERS 1989, S. 92. Auch JÄGERS nennt die "in der Spätgotik verwendeten ölgebundenen matten Vergoldungen." JÄGERS 1989, S. 94.

Da kein Überzug auf dem Gold festzustellen ist, handelt es sich hierbei vermutlich um Auflagerungen des öligen Anlegemittels: Kleine Löcher im Blattgold entstanden entweder bereits beim Anschießen oder dem nachträglichen Andrücken des Goldes mittels Pinsel. Hierbei gelangten ölige Bestandteile des Anlegemittels durch den Druck an die Oberfläche des Blattgoldes und zeichnen sich als kleine runde bräunliche "Inseln" ab, deren Ränder einen helleren Farbton aufweisen.

²¹⁹ Vermutlich handelt es sich um Bleimennige, das als Sikkativ einem öligen Anlegemittel zugesetzt oder als Farbmittel verwendet wurde. Freundlicher Hinweis von Dr. JÖRG KLAAS auf die mögliche Verwendung als Farbmittel.

quelé nicht entsteht. Neben Inkarnaten und Schleier ist Weiß auch für die Vorstellung der Augäpfel, als Lichtreflex am Auge der Madonna und für das Muster am Kindergewand²²³ verwendet. Die flächig weiße Farbschicht, auf der das blaue Fellmuster des Mantelfutters ausgeführt ist, scheint auch aus Bleiweiß zu bestehen.



52: rechtes Auge der Madonna mit rotbrauner Augenzeichnung



53: zinnoberartiges Rot und grüner Farblack der Saumkontur am Schleier der Madonna

Rote Farbmittel

Augenscheinlich sind zwei Rotpigmente verwendet: Ein intensivfarbenes und ein "eisenoxidfarbenes" Pigment, vermutlich Zinnober und ein Erdpigment. Zinnober ist Teil der Inkarnatsfarbe und partiell "nass-in-nass" zur Modellierung des Gesichts in dieser fein vertrieben. Wohl auch für das Lippen-/Wangenrot, die Linien der Gewandsäume und das Gewandmuster des Kindes ist Zinnober verwendet (Abb. 53). Das "eisenoxidrote" Pigment stellt die Schattenlinien zwischen Fingern und Zehen vor und dient der Augenzeichnung und der Betonung der Nasenlöcher (Abb. 52).

Die im Anlegemittel für die Mattvergoldungen vorhandenen orangefarbenen Pigmentpartikel sind wohl Bleimennige. Kaum zu klären ist, ob das Pigment "nur" als Sikkativ oder auch zur Farbgebung zugesetzt wurde.

Grüne Farbmittel

Für die Saumkontur des Madonnenschleiers kann grüner Farblack angenommen werden (Abb. 53): Im Mikroskop sind keine Pigmentpartikel in den leicht transparenten, leuchtend grünen Bereichen zu erkennen. Diese grüne Linie ist meist verbräunt, ein weiterer Hinweis auf grünen Farblack.

Blaue Farbmittel

Für das blaue Kindergewand ist Azurit mittels Polarisationsmikroskopie an einem Streupräparat nachgewiesen (Abb. 55). Bereits augenscheinlich ist die gute Qualität des Azurits – Grobkörnigkeit und Farbintensität – zu erkennen. Auch das Streupräparat bestätigt dies: Es sind kaum Verunreinigungen enthalten. Die Azuritschicht des Kindergewandes weist keine farbige Unterlegung auf. ²²⁵ Die Dicke dieser Schicht lässt vermuten, dass sie zweimal auf

²²³ Weiße, pastos aufgetragene Punkte stellen Blütenblätter vor. Auch die Schnäbel und Beine der Vögel am Kindergewand sind in Weiß ausgeführt.

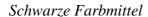
²²⁴ S. Aufnahmen im Anhang 2 "Mikroskopaufnahmen".

Auch Tångegerg berichtet, dass "blaue Farben [...] manchmal direkt auf die weisse Grundierung gemalt" wurden. Das kostenintensive Ultramarin wurde "schon im 13. Jahrhundert durch das auch in Europa als Mineral vorkommende Bergblau, Azuirt, ersetzt [...] Von Anfang an, also schon im 13. Jahrhundert, und in

getragen wurde. Der nur noch an wenigen Stellen zu erahnende, entstehungszeitliche, intensivblaue, matte Oberflächencharakter verweist auf ein wässriges Bindemittel, da Azurit nur dadurch eine leuchtende Farbwirkung ergibt.²²⁶ Somit stand das mattblaue Gewand des Kindes in Kontrast zu den glanzvergoldeten Gewändern der Madonna. Das Fellmuster des Mantelfutters ist wohl auch mit Azurit dieser Qualität gemalt (Abb. 56). Der Querschliff zeigt unter dem flächig applizierten Weiß des Fellmusters eine leicht gelbliche Schicht mit wenigen roten Partikeln. Diese ist an Schleier und vergoldetem Mantel nicht vorhanden (Abb. 43, 44). Ob es sich hierbei um eine Unterlegung des Fellmusters oder eine weitere, dünne Grundierungsschicht handelt, konnte nicht geklärt werden.

An der Madonna kann aufgrund späterer Überzüge nicht beurteilt werden, ob das weiß-blaue Fellmuster in wässrigem oder öligem Bindemittel verarbeitet wurde. Denkbar, dass für Kindergewand und Fellmuster dienende Azurit in wässrigem Bindemittel vermalt ist.²²⁷

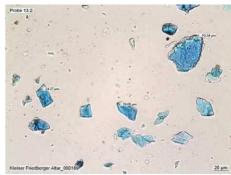
Der schwach hellblaue Farbton für die kreisrunde Umrandung der Pupille zur Vorstellung der Iris erlaubt keine Angaben zum verwendeten Pigment. Denkbar, aber nicht mehr zu bestimmen, ist eine Lasur mit Azurit.



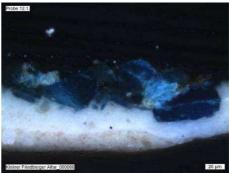
Das Schwarzpigment wurde nicht analysiert. ²²⁸



54: Fellmuster des Mantelfutters



55: Streupräparat vom blauen Kindergewand: Azurit



56: Fellmuster des Futters: grobkörniges Blaupigment (Azurit?) auf (Blei-?)Weiß

Bindemittel

Es wurden keine Bindemittelanalysen durchgeführt: Die gesamte Figur ist mit einem teils dickschichtigen Wachs-Harz-Überzug versehen. Zumindest partiell ist ein weiterer, älterer, vergrauter Überzug vorhanden.

Für die Azuritschicht des Kindergewandes kann ein wässriges Bindemittel - vermutlich Glutenleim – angenommen werden. Das blaue Fellmuster des Madonnenmantels könnte in einem öligen, aber auch einem wässrigen Bindemittel vermalt worden sein.

allen Gegenden, bis zum Ende des Mittelalters tritt Azurit parallel mit und ohne Untermalung auf, doch überwiegt stets das Azurit mit Untermalung." [TÅNGEGERG 1986, S. 85].

²²⁶ S. auch TÅNGEGERG 1986, S. 85.

²²⁷ Hinweis auf ein öliges Bindemittel könnte ein Vergrünen des Azurits sein. TÅNGEGERG berichtet von der Verwendung eines ölig gebundenen Azurits für das Fellmuster des Mantels der Visbyer Madonna, während das Kindergewand mittels wässrig gebundenen Azurits ausgeführt ist: "Die Ölfarbe wurde hier für eine Malerei nass in nass von Blau und Weiss gewählt" [TÅNGEGERG 1986, S. 85].

²²⁸ In Frage kommen Bein-, Holzkohle- (Kern-/Reb-) und evtl. auch das selten nachgewiesene Russschwarz.



Für alle anderen Farbtöne kann ein Tempera-Bindemittelsystem angenommen werden. Für die Verwendung bzw. den Zusatz von ölhaltigem Bindemittel spricht zum einen das bereits erwähnte Bleiweißcraquelé. Zum anderen sind die Farben "nass-in-nass" modellierend vermalt, besonders deutlich in den Inkarnaten zu erkennen. In der Literatur wird oft ein porzellanartiger Charakter der Inkarnate beschrieben; auch dies ist ein Hinweis auf ölhaltiges Bindemittel.²²⁹

Ein Pinselduktus ist selten zu erkennen – auch dies ist ein Hinweis auf ölige Bestandteile des Bindemittels.

Ausführung der Farbfassungen von Madonna und Kind

Inkarnate und Gewänder sind nach den Vergoldungen gefasst. In welcher Reihenfolge Schleier, Mantelinnenseite und Inkarnat ausgeführt wurden, kann nicht rekonstruiert werden.



57: Fellmuster des Mantelfutters der Madonna

Auf einer flächig applizierten, weißen Farbschicht auf dem Mantelfutter ist das intensivblaue Muster aufgetragen (Abb. 57). ²³⁰ Zur linken Seite jedes länglichen Ovals ist der Farbauftrag fein vertrieben. Die Differenzierung des Musters, das je zwei halbkreisförmige Enden bildet, erfolgte vermutlich in einem zweiten Auftrag der grobkörnigen blauen Farbe. Das Muster stellt ein "Hermelinfell" als Mantelfutter vor. ²³¹

Für die Fassung des Schleiers ist auf der weißen Grundierung eine Lösche aufgetragen, als gelblich-bräunliche, transparente Schicht zu erkennen. Hierauf folgt die weiße Fassung mit erkennbarem Pinselduktus. Ein etwa 1 cm breiter Streifen ist dort ausgespart, wo die Krone auf dem Schleier aufsaß. Diese mehr oder weniger genau beschnittene Aussparung könnte als Markierung fungiert haben, falls die Krone später angefertigt wurde. Partiell liegt ein leicht rosafarbener, weißer Farbton auf. Hierbei kann es sich um die Modellierung der Weißfassung des Schleiers handeln. Da sich diese Farbbereiche nicht in den Faltentiefen befinden und nicht der farblichen Differenzierung der bildschnitzerischen Form dienen, kann es sich auch um ältere Retuschen handeln.

²²⁹ TÅNGEBERG beschreibt das "nass-in-nass" Modellieren der Farbtöne, "*emailleartigen Glanz* [...] *Härte, Glanz und Frische*" bei ölig gebundenen Farbschichten [TÅNGEGERG 1986, S. 86].

[&]quot;Das Muster baut sich stets auf einer Bleiweißunterlegung auf, es wird mit Azurit und Azurit-Bleiweißausmischung oder mit Ausmischung von Bleiweiß und feinem Schwarzpigment aufgetragen." JÄ-GERS 1989, S. 98.

[&]quot;Ein typisches Merkmal der Polychromie der Zeit zwischen 1230 und 1400 ist das Fellmuster, die Imitation einer Hermelinfelles als Mantelfutter" Hierfür sind Blau-Weiß oder Schwarz-Weiß kombiniert; [JÄGERS 1989, S. 98].

²³² S. Kartierung im Anhang 2: "Querschliffe". Der Auftrag einer Lösche ist als weißlich fluoreszierende, dünne Schicht zu erkennen.

²³³ Zwischen 0,6–1,6 cm breite Aussparung.

²³⁴ Diese Retuschen sind in den UV-Aufnahmen nicht zu erkennen.



Die Saumkontur²³⁵ des Schleiers wird von zwei Begleitstrichen, rot und grün, im Abstand von 2–4 mm geziert. Vorn ist der grüne Begleitstrich verbräunt, an den Seiten ist der Farbton zu erkennen (Abb. 58, 59). Der zweite, wohl in Zinnober ausgeführte Begleitstrich weist zahlreiche Pinselansätze auf – scheinbar war die Farbe hochviskos.²³⁶

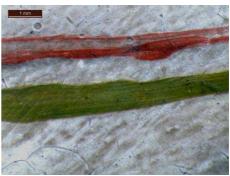
Für die Fassung der Gesichter ist ein heller, fast wei-Ber Inkarnatsfarbton charakteristisch, in den "nass-innass" Rotlasuren fein vertrieben sind. 237 Der flächig aufgetragene Inkarnatsfarbton weist bei mikroskopischer Betrachtung einige intensivrote Pigmentpartikel²³⁸ auf.²³⁹ Die Farbe ist fein vertrieben. Ausnahmen mit auffällig deutlichem Pinselduktus sind die Bereiche seitlich des Gesichts und unterhalb des Kinns. Die Modellierung des Gesichts erfolgt durch den "nass-in-nass" fein vertriebenen, "zarten" Rotfarbton an Wangen, Augenpartie und Nasenansatz, Stirn, Kinn und Hals. Charakteristisch für diesen sind die zahlreichen intensivroten Pigmentpartikel²⁴⁰ bei mikroskopischer Betrachtung. An Stirn, Kinn, Halsfalte und seitlich des Halses modelliert ein intensivfarbigeres Rot, "nass-in-nass" in die flächig aufgetragene Inkarnatsfarbe "eingearbeitet", die Gesichtszüge und Schattenpartien.

Das für diese Fassung charakteristische, intensive Wangenrot ist ebenso "nass-in-nass" in die Inkarnatsfarbe fein vertrieben (Abb. 60). Denkbar, dass das Wangenrot mit dem Finger modelliert wurde. 241 Der leuchtende Farbeindruck ist teils durch blassrote kleine Retuschen, teils durch den flächigen Auftrag eines weißlichen, transparenten Überzuges reduziert. Zudem beeinträchtigen verbräunte Firnisreste – besonders beim Kind – die Ästhetik dieser Fassung erheblich.

Für die Lippen ist ein Rot²⁴² aufgetragen. In der Tiefe



58: Maria, links, Schleier, verbräunter grüner Lack der Linierung



59: Maria, rechts, weißer Schleier, zinnoberartige Linierung und Linierung mit grünem Lack



60: rechte Wange der Madonna, vermutlich mit Finger modelliertes Wangenrot

²³⁵ An der Saumkontur des Schleiers ist die Abfolge der roten und grünen Linien nicht konsequent eingehalten. Teils ist die rote Linie unten, teils die Grüne.

Besonders häufig sind auf der Rückseite des Schleiers teils auf der Grundierung, teils auf der Weißfassung aufliegende gelbliche bis bräunliche, transparente kleine Farbtropfen vorhanden. Zum einen können diese von der Fassung der Krone stammen, die dann eine Blattmetallauflage auf einem ölig gebundenen Anlegemittel aufwies. Zum anderen kann es sich um Spritzer bei der Fassung anderer ölvergoldeter Werke der Werkstatt handeln.

²³⁷ Auf die Grundierung folgt eine Lösche, z. B. deutlich am rechten äußeren Augenwinkel als gelblichbräunliche, transparente Schicht zu erkennen.

²³⁸ Eine Beprobung und Bestimmung des Farbmittels fand nicht statt. Augenscheinlich handelt es sich um Zinnober.

²³⁹ Auch im Bereich der Augäpfel ist diese Farbausmischung aufgetragen.

²⁴⁰ S. Fußnote 238.

²⁴¹ Freundlicher Hinweis von Prof. EMMERLING.

²⁴² Die Farbigkeit der Pigmentpartikel legt die Verwendung von Zinnober nah.



61: rechtes Auge der Madonna



62: linkes Auge des Kindes



63: linke Hand des Madonna



64: Füße des Kindes

zwischen Ober- und Unterlippe liegt keine inkarnatfarbene Schicht. Von einer bewussten Aussparung aus gestalterischen Gründen kann nicht ausgegangen werden. Sicher ergab sich die Aussparung im Arbeitsprozess, wobei klar war, dass dieser Bereich mit dem orangeroten Farbton abgedeckt werden würde. Hierauf folgt eine bräunlich rote Lasur, die zu den Mundwinkeln hin deckender aufgetragen ist und dunkler im Ton erscheint.

Zur Vorstellung der Augen folgt auf eine dünne, wei-Be Farbschicht für den Augapfel die Augenzeichnung in dünnen, rotbraunen Konturlinien. Die Besonderheit der Augen sind die vom inneren Augenwinkel bis zur Augenmitte an Ober- und Unterlid ausgeführten zweiten, dünnlinigen Konturen (Abb. 61). Teils ist der Farbauftrag lasurartig, flüchtig und zeugt von einem geübten Malprozess. Dieser rotbraune Farbton ist auch für Augenbrauen und punktartig ausgeführte Nasenlöcher verwendet. Auf das dickschichtig applizierte Schwarz der Pupille ist ein weißer Lichtreflex aufgetragen. Eine weitere Besonderheit ist die in geringem Abstand zur schwarzen Pupille ausgeführte kreisrunde Umrandung in einem hellen, grau-blauem Farbton (Abb. 61, 62). Eine malerische Vorstellung der Iris ist nicht ausgeführt. Der unterschiedliche Gesichtsausdruck von Madonna und Kind wird auch durch die Augengestaltung betont: Bei der Madonna ist die ganze Pupille zu sehen, während sie beim Kind leicht beschnitten ist.²⁴³

Die inkarnatfarbene Fassung der Hände und Füße (Abb. 64) orientiert sich am Fassungsaufbau des Gesichts. Die linke Hand der Madonna ist nach der Fassung des Gewandes des Kindes ausgeführt (Abb. 63). Auf der weißen Grundierung folgen der Auftrag einer Lösche und der helle Inkarnatston. Der "nass-innass", fein vertrieben aufgetragene Rotfarbton dient der Modellierung der Hände. Für Schattenlinien zwischen den Fingern und weiterer Modellierung dient ein bräunliches Rot. Als schmale Linie aufgetragen dient dieser Farbton auch zur Vorstellung der Fingernägel. Teils liegen auf der rechten Handfläche kleine rötlich-braune, leicht transparente Tropfen auf – vermutlich das ölige Anlegemittel einer Vergoldung, die von der Fassung des Attributes stammen könnte.

²⁴³ Freundlicher Hinweis von Prof. EMMERLING.

²⁴⁴ Diese Tropfen können auch versehentlich dort aufgekommen sein.

Kind

Nur das Gewand hat den Grundierungsaufbau mit zwei unterschiedlichen Materialien: Auf der beigefarbenen, porösen Grundierung liegt die weiße, kompakte Grundierungsschicht. Alle anderen Bereiche weisen nur die weiße geglättete Grundierungsschicht auf. Vermutlich folgt hierauf eine flächige aufgetragene Lösche. Diese ist nur in den inkarnatfarbenen Bereichen als leicht gelblich-bräunliche Schicht zu differenzieren.²⁴⁵

Zunächst erfolgte die Fassung des Gewandes mit Azurit (Abb. 55) ohne farbige Unterlegung (Abb. 65). 246 Die Farbschicht ist kompakt und zeigt deutlich die Grobkörnigkeit des Pigments. Aufgrund der Schichtdicke ist anzunehmen, dass das Blau zweimal aufgetragen wurde. 247 Die anschließende Gestaltung der Borten ist identisch mit der der Mariengewänder: Applikation der Pastiglia-Perlen, Glasflüsse und feine, die Halsborte begrenzende Pastiglia-Linien, Ausführung der Vergoldung auf öligem Anlegemittel. Die malerische Gestaltung des Gewandes begann vermut-



65: Vogelmotiv am Gewand des Kindes

lich mit den roten Linierungen der vergoldeten Borten und der weißen Punktlinien. Am Halsausschnitt wird die weiße Punktlinie zusätzlich von einer roten Linierung begrenzt. Es folgt die malerische Ausführung des Stoffmusters: Rote Kreise²⁴⁸ rahmen medaillonartig einander zugewandte stilisierte Vögel. Anzunehmen ist, dass erst die roten Kreise gemalt wurden. So geben Kreise und Linierungen die Verteilung der Medaillons in vertikalen und horizontalen Reihen an. Anschließend erfolgt das detaillierte Ausgestalten: Auf einem öligen Anlegemittel mit wenigen orangefarbenen Pigmenten ist die Vergoldung der Vögel ausgeführt. Weiße Striche, teils pastos aufgetragen, stellen Schnäbel und Beine vor. Mit einem roten Farbpunkt sind die Augen angedeutet. Die kreisrunden Medaillons sind in waagerechten Reihen angeordnet. Mittig zwischen den Medaillons zieren stilisierte Blüten das Gewand: Um einen intensivroten Mittelpunkt sind je fünf weiße, Blütenblätter vorstellende Punkte aufgetragen.

Die Inkarnatfassung stimmt im Aufbau mit der der Madonna überein: Der helle, fast weiße Inkarnatton ist flächig, fein vertrieben aufgetragen. Kinn, Wangen, Hals und Grübchen sowie Stirn und Nase werden durch den "nass-in-nass" in den Inkarnatton "eingearbeiteten" Rotfarbton modelliert. Zur Differenzierung ist an der Stirn zum Haaransatz hin und am Hals ein intensivfarbigerer Rotfarbton "nass-in-nass" aufgetragen. Auch dieser ist fein vertrieben, ein Pinselduktus ist nicht erkennbar. Die kreisrunden, intensivroten Wangen des Kindes

²⁴⁵ Ein Löscheauftrag ist auch im Bereich des Gewandes anzunehmen. Hier könnte die farbig zu differenzierende Schicht durch den Auftrag eines Wachsüberzugs egalisiert worden sein.

Zu vermuten ist, dass es bei einem einmaligen Auftragen dieser Schichtdicke zu Spannungsrissen in der Fassung gekommen wäre. Ein zweischichtiger Auftrag ist bei mikroskopischer Betrachtung nicht festzustellen.

²⁴⁶ TÅNGEGERG beschreibt die blaue Mantelaußenseite der Skulptur des "St. Olof von Bunge (Anf. 14. Jh.)", die wie beim Kindergewand der Friedberger Madonna "mit grossen, goldenen Vögeln geschmückt war." Im Unterschied zum Friedberger Gewand ist das Azurit rotbraun unterlegt. Die Vögle wurden auch hier auf ölhaltigem Anlegemittel vergoldet; [TÅNGEGERG 1986, S. 79].

²⁴⁸ Da keine Zirkeleinstiche, Vorzeichnungen oder Ritzungen zu erkennen sind, ist die freihändige Ausführung der Kreise anzunehmen. Auch entlang von Gewandfalten sind die Kreise exakt ausgeführt. Die Verwendung einer Schablone ist denkbar.

ECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

48/194

stimmen in Farbton und Ausführung mit dem Wangenrot der Madonna überein. Beim Kind sitzen die Wangen noch tiefer, etwa auf Höhe des Mundes. Die Augenzeichnung des Kindes ist identisch mit der der Madonna. Den einzigen Unterschied in der Fassung des Inkarnats bildet der weiße Lichtreflex auf dem Pupillenschwarz, der beim Kind nicht vorhanden ist (Abb. 62). Auch die Fassung der Hände und Füße des Kindes ist mit der der Madonna identisch: Auf den hellen Inkarnatston folgt zur Modellierung ein rötlicher. Zwischen den Fingern fungiert eine braunrote Linie als Schattenlinie. Zudem ist dieser Farbton als dünne Linie zur Vorstellung der Finger- bzw. Zehennägel verwendet. Als letzter Arbeitsschritt scheint die obere rote Linierung der Halsborte ausgeführt worden zu sein.

Aus den mikroskopischen Beobachtungen kann folgende Reihenfolge in der Fassung dieser Figurengruppe rekonstruiert werden: Nach dem Auftrag der Lösche sind die Azuritfassung des Kindergewands und die Leimvergoldung der Mariengewänder ausgeführt. Es schließt sich die Gestaltung der Borten an. Die Ölvergoldung der Gewandborten könnte in einem Arbeitsschritt mit der Ölvergoldung der Haare und des Vogelmotivs auf dem Kindergewand erfolgt sein. Nach dem Vergolden der Borten sind das blau-weiße Fellmuster der Mantelinnenseite und die Weißfassung des Schleiers der Madonna ausgeführt. Bei beiden Figuren folgt als letzter Arbeitsschritt nach der Inkarnatsfassung die rotbraune Linierung des oberen Bortenabschlusses am Halsausschnitt.

Thron

Die entstehungszeitliche Fassung des Throns ist nicht mehr zu rekonstruieren. Die Wangen sind mittels leicht gerundetem Hohleisen in voller Breite abgearbeitet. Die Sichtfassung ist teils auf weißer, dünner Grundierung, teils auf dem Holz ausgeführt. Im Übergang Marienmantel – Thronwangen sind beidseitig Kittungen vorhanden, die senkrecht glatt begrenzt sind. Ihrer Form nach könnten sie in folgendem Zusammenhang stehen: Vor die abgearbeiteten Thronwangen könnte ein Holzbrett vorgeblendet gewesen sein, um die Fraßgänge zu kaschieren. Zwischen diesen Vorblendungen und dem Marienmantel entstand eine Fuge, die mit Kitt geschlossen wurde. Diese Verblendungen könnten später wieder entfernt worden sein. In wenigen Bereichen liegen graublaue Fassungsreste auf den Kittungen. Ob sich diese anzunehmende graublaue Fassung des Throns an der entstehungszeitlichen Fassung orientiert, ist nicht zu klären.

spätere Bodenplatten

Rückseitig überdeckt eine Gewebekaschierung die kleine Holzleiste zwischen Figur und Bodenplatten. Auf der rechten Seite ist eine Kaschierung mit Fasern zwischen beiden Platten zu erkennen. Die Fuge zwischen beiden Platten ist gekittet. Teils weisen diese Platten eine dünne, weiße Grundierung auf, teils ist die Farbfassung auf dem Holz ausgeführt. Die obere Platte zeigt eine rötlich-braune Fassung, die untere ist grünlich-graubraun gefasst. Eine zeitliche Einordnung dieser Fassung ist nichtmöglich.



Zustand – Schäden der Madonnenfigur

Nachfolgend wird der Zustand der Madonnenfigur beschrieben. Die Gliederung der Schadensphänomene erfolgt nach Träger und Fassung bzw. Malschicht. Verwiesen sei auf die Kartierungen im Anhang.

Erhebliche Schäden am Träger sind durch holzzerstörende Insekten verursacht, die eine Destabilisierung des Trägers bewirkten. Bei einer älteren, nicht durch Archivalien zu belegenden Restaurierung wurden instabile Holzteile entfernt. Dabei wurde die Skulptur gekürzt bzw., falls ein entstehungszeitlicher Sockel vorhanden war, dieser abgetrennt.

Die Fassung ist teils in sehr gutem Zustand: z. B. sind die ungewöhnlichen Augenzeichnungen von Maria und Kind erhalten, auch wenn die Literatur teils auf den Verlust des einstigen "porzellanartigen Charakters" der Inkarnatfassung verweist. Die wohl größte ästhetische Beeinträchtigung der Fassung liegt in der farblichen Veränderung der blauen Gewandpartien durch einen später aufgebrachten Firnis: Das entstehungszeitlich leuchtende, azuritblaue Gewand des Kindes erscheint heute dunkelblau und teils bei Nahsicht vergraut. Zahlreiche Retuschen aus mindestens zwei Restaurierungsphasen sind am vergoldeten Madonnenmantel vorhanden. Hierdurch erscheint der untere Teil des Mantels fleckig, partiell dunkel und glanzlos. Dennoch ist der Liebreiz dieser Figur deutlich: Die leuchtend roten Wangen dieser zeittypischen Inkarnatsfassung und die reiche Gewandgestaltung sowie der bildschnitzerisch raffinierte Faltenwurf des Mantels verdeutlichen die Qualität der Skulptur.

Träger

Die Skulptur ist gekürzt und auf zwei passungenau übereinanderliegende Bodenplatten montiert (Abb. 66). 249 Die Neigung der Figur durch das schräge Kürzen wird durch mehrere untergelegte Holzkeile und kleine – leisten ausgeglichen. Dennoch ist die Verbindung von Skulptur und Bodenplatten stabil. Die Thronwangen sind mit einem Hohleisen abgetragen – vermutlich aufgrund der Destabilisierung durch holzzerstörende Insekten. Die entstehungszeitliche Form des Throns ist nicht mehr zu rekonstruieren. Zahllose Ausfluglöcher, besonders auf der Rückseite der



66: Rückseite; Eisennagel zur Fixierung der Skulptur auf den Bodenplatten, Gewebekaschierung der linken Holzleiste

Skulptur, belegen einen starken Schädlingsbefall. Am Kopf der Marienfigur können kreisrunde Löcher auf die Injektion eines Holzfestigungsmittels hinweisen. Hierüber gibt es keine Dokumentation. ²⁵⁰ Der Träger scheint heute stabil, was auf ein injiziertes Holzfestigungsmittel deutet.

Die Attribute der Marienfigur sind verloren: Krone und vermutlich Zepter in der rechten Hand. Zudem sind alle Finger der rechten Hand abgebrochen: Es fehlen jeweils das letzte

²⁴⁹ Verweis auf Kapitel: "Kunsttechnologische Untersuchung der Madonnenfigur", S. 31 ff.

²⁵⁰ Aufgrund des starken Befalls von holzzerstörenden Insekten muss von einer Holzfestigung und evtl. auch von der Anwendung eines Insektizids ausgegangen werden.

Fingerglied von Daumen, Zeige- und Mittelfinger sowie der gesamte Ringfinder und der kleine Finger. Beim Kind fehlen an der rechten Hand der gesamte Daumen sowie an allen weiteren Finger die letzten beiden Fingerglieder. In der Linken hält das Kind einen Vogel, dessen Kopf aufgrund der Destabilisierung des Holzes abgebrochen ist. Auch die Locken über der Stirn und links des Kopfes scheinen aufgrund des Schädlingsbefalls abgebrochen zu sein.



67: Fehlstellen, nachgedunkelte Retuschen im Inkarnat des Kindes



68: Bronzepulver, Neuvergoldung auf rotem Poliment, Madonnenmantel



69: Schichtentrennung durch spannungsreichen Überzug, große Kittung mit Retusche (rechts unten) und Fehlstelle

Fassung

Kleinere Fassungsausbrüche sind z. B. im Inkarnat beider Figuren, beim Schleier und seitlich im Mantelfutter festzustellen. Kleinere, teils auch holzsichtige Fehlstellen finden sich an den Händen beider Figuren sowie am Vogel. Der vergoldete Mantel der Maria weist eine große, holzsichtige Fehlstelle an der Falte zwischen ihren Knien auf. Der Handrücken von Marias linker Hand ist durch eine großflächige Kittung und verbräunte Retuschen "entstellt" (Abb. 70, 71). Weitere großflächige Kittungen mit Retuschen befinden sich im Gewand des Kindes an den Knien und seitlich des linken Oberschenkels. Der Rücken des Kindes ist fast vollständig überarbeitet. Kleinere Kittungen beim Kind überdecken die abgebrochenen Locken, wobei die Lockenstruktur teils überkittet ist. An der Mantelschließe von Maria war ein Schmuckstein eingesetzt, der verloren ist. Vermutlich wurde dieser oder ein neuer Schmuckstein wieder eingesetzt und dabei die Ränder der Mantelschließe erheblich überkittet. Diese unretuschierte Kittung liegt erhaben auf der Fassung und beeinträchtigt das Erscheinungsbild erheblich. Nach dem Öffnen des Sepulcrums 1963 wurde ein modernes Glasplättchen vor das Entstehungszeitliche gesetzt. Die schmale Fuge zwischen Glasplättchen und Fassung wurde nicht völlig im Oberflächenniveau stimmig geschlossen.

Als Lichtschaden kann der teils völlig verbräunte, ehemals mit grünem Lack ausgeführte Begleitstrich am Schleier bezeichnet werden.

Der vergoldete Mantel ist unterhalb der Halsborte stark berieben, so dass die weiße Grundierung zu sehen ist. Die vergoldeten Haare des Kindes sind bis auf die Reste an den unteren beiden Locken seitlich des Kopfes verloren und farbig retuschiert. Das zeittypische, intensivfarbige Wangenrot ist bei Maria durch eine weißliche Lasur und aufliegende Retuschen in seiner Leuchtkraft reduziert. Auf dem Wangenrot des Kindes liegen stark verbräunte Firnisreste. Das Inkarnat beider Figuren ist unzureichend retuschiert, teils grundierungssichtig, teils sind die Retuschen nachgedunkelt (Abb. 67).

Verschiedene Retuschen im unteren Bereich des vergoldeten Mantels beeinträchtigen die Ästhetik (Abb. 68): Teils sind die Neuvergoldungen auf roten bzw. orangefarbenem Poliment ausgeführt und das angeschossene Blattgold durchgerieben. Dies verfälscht die entstehungszeitliche Aussage, da hier die Vergol-

dung ohne farbige Unterlegung ausgeführt ist. "Mit gutem Willen" könnte dies auch als bewusste Entscheidung interpretiert werden, um die retuschierten Bereiche deutlich als solche zu kennzeichnen. Teils ist mit Bronzepulver retuschiert, das heute teils vergrünt, teils verdunkelt ist und eine fleckige Erscheinung des Mantels bewirken.

Der bereits vor 1955 aufgebrachte, von ARNDT beschriebene Überzug, ist vergraut. Besonders gravierend wirkt sich dieser Überzug am blauen Gewand des Kindes aus (Abb. 69): Wahrscheinlich ist dieser Überzug für die erhebliche Farbveränderung der Azuritfassung verantwortlich. Die Grobkörnigkeit und gute Qualität des Pigments bedingen das entstehungszeitliche, intensivfarbige Azuritblau mit samtartigem Charakter. Dieses ist heute nur vereinzelt an kleinen Bereichen zu erahnen. Die durch den Überzug egalisierte Oberfläche ist dunkelblau und teils glänzend. Die künstlerische Aussage des blauen Gewandes ist unwiederbringlich verloren: Einst bestand ein reizvoller Kontrast zwischen goldglänzenden Madonnengewändern und blauem Gewand des Kindes. Zudem kontrastierten die vergoldeten, wohl leicht glänzenden Vögel auf dem Gewand mit dem matten, intensivfarbigen Azuritblau. Zum anderen ist dieser Überzug sehr ungleichmäßig aufgetragen, so dass besonders der durch die linke Hand des Kindes verdeckte Bereiche fast schwarz erscheinen. Deutlich zeigt sich ein weiteres Schadensbild, das durch diesen Überzug



70: linker Handrücken, Madonna, große Kittung mit veränderter Retusche und Fehlstelle



71: linke Hand von Maria, vergrauter, spannungsreicher Überzug führt zur Absprengungen der Inkarnatsfassung

verursacht ist: Am linken Bein ist eine Schichtentrennung innerhalb der blauen Fassung zu beobachten (Abb. 69). Teils sind die Abplatzungen auch tiefer gehend bis zur Grundierung. Meist beschränken sich diese durch den Überzug bedingten Abplatzungen auf die blaue Fassung; die roten Kreislinien, die vergoldeten Vögel und die weißen Blüten sind meist vorhanden. Dies spricht dafür, dass das Azurit schwächer gebunden, der Überzug aber spannungsreicher ist. Vielleicht war auch eine pudernde Fassung durch unterbundene Blaufarbschicht Anlass, um die gesamte Fassung mit einem Bindemittel bzw. Überzug einzulassen. Durch den Auftrag der roten und weißen Farbe für Kreise und Blüten sowie das Anlegemittel der Vergoldung der Vögel ist die Azuritschicht gewissermaßen gefestigt worden. Hierdurch sind diese Partien weniger anfällig und zeigen wesentlich weniger Abplatzungen als die reine Azuritschicht. An der Unterseite von Marias linker Hand (Abb. 71) ist der Überzug sehr spannungsreich: Farbschollen der Inkarnatfassung stehen ab, teils sind sie bereits durch den Überzug abgesprengt.

Zudem wurde 1955 ein weiterer, teils dickschichtiger und glänzender, Wachs-Harz-Überzug aufgetragen. Diese Materialien weisen einen anderen Oberflächenglanz auf, als die zu vermutenden, entstehungszeitlichen Firnismaterialien (falls die Skulptur einen Firnis aufwies). Zahlreiche weißliche und gelbliche Wachstropfen liegen auf der Fassung, hauptsächlich ist das gelbliche Wachs in teils großen und dickschichtigen Tropfen vorhanden. Die weißlichen Wachstropfen sind kleiner und seltener.

Die Beeinträchtigung der Fassung ist hauptsächlich durch Restaurierungsmaßnahmen entstanden. Während der Erstellung dieser Arbeit wurde mit der "Ent-Restaurierung" der Madonnenfigur im HLMD begonnen.

Teil 2

Der "Kleine Friedberger Altar" – ein Baldachinretabel

Der "Kleine Friedberger Altar" ist ein Baldachinretabel mit seitlich je zwei beidseitig bemalten Flügeln: Bei geöffneten Flügeln ist die Baldachinfunktion deutlich zu erkennen, da die Deckplatte vorn von zwei auf der Sockelplatte stehenden Säulen gestützt wird. Die Rückwand zeigt auf der Außenseite ornamentale Malerei. ²⁵¹ Eingestellt ist die thronende Muttergottes mit Kind.



72: Innenseite des Baldachinretabels, 2011.

Das hochrechteckige Baldachinretabel weist einen annähernd quadratischen Grundriss auf. Somit sind die großen Flügel etwa doppelt so breit wie die Flügel, die die Vorderseite verschließen. Ist das Baldachingehäuse geschlossen, wird es links und rechts von den großen Flügeln und vorn von den beiden kleinen Flügeln umgeben, so dass nur ein schrankartige "Kasten" zu sehen ist.

Die Flügel sind mit der Rückwand des Baldachingehäuses so verbunden, dass sie aufgeklappt zusammen mit der Rückwand eine Ebene bilden.

Alle Flügel haben innen- und außenseitig eine profilierte Rahmung. Durch ein graviertes Schriftband werden die Innenseiten der Flügel horizontal in zwei Bildfelder gegliedert. Der "Kleine Friedberger Altar" ermöglicht mit dieser zweizeiligen Gliederung die Darstellung eines umfangreichen Bildprogramms mit Szenen aus dem Leben von Maria und der Kindheit Jesu.

Eine Besonderheit ist die verlängerte Rückwand. Diese setzt sich um ca. 30 cm unterhalb der Bodenplatte fort und dient der Befestigung des Retabels auf dem Altartisch.

²⁵¹ Vgl. KOBLER in: Flügelretabel: Stichwort im RDK (2003), Bd. 9, Sp. 1479/1480.

"Baldachinretabel sind seit Mitte des 13. Jahrhunderts im ganzen Abendland nachzuweisen und gehören zusammen mit den Tafelretabeln zu den frühen Typen der Altaraufsätze."²⁵² Diese Retabelform dient der Aufstellung einzelner Heiligenfiguren und bietet "die Möglichkeit, viele Szenen der Vita des jeweiligen Heiligen auf den kleinen Bildfeldern ihrer mehrteiligen, beweglichen Flügel darzustellen".²⁵³ Wie die Baldachine der Baukunst fungieren Baldachinretabel "als raumhaltige Zierarchitekturen".²⁵⁴ Vorbilder der Baldachinretabel sind nach WOLFF die "in ganz Europa verbreiteten Heiligenkästen sowie Dorsale-Figuren".²⁵⁵

"Ursprünglich als Madonnenretabel entstanden, zeigen die meisten überkommenen Baldachinretabel des Hohen und Späten Mittelalters die Muttergottes als thronende oder stehende Figur im Gehäuse²⁵⁶, während auf den Flügeln entweder die wichtigsten Begebenheiten ihres Lebens, der Heilsgeschichte oder auch andere Darstellungen vorkommen."²⁵⁷ Zwischen 1380 und 1430 ist diese Retabelform besonders beliebt; selbst Anfang des 16. Jahrhunderts sind Baldachinretabel im deutschsprachigen Raum noch weit verbreitet.²⁵⁸

Neben den erhaltenen Retabeln zeugen auch zahlreiche Gemälde mit Darstellungen von Baldachinretabeln deren Beliebtheit. 259

Charakteristika für Baldachinretabel stellen HARTWIEG und LÜDKE zusammen: ²⁶⁰ Als untere Begrenzung des Baldachingehäuses ²⁶¹ ist meist ein niedriger Sockel vorhanden. Dieser weist in der Regel einen quadratischen oder querrechteckigen Grundriss auf. ²⁶² Die Rückwand des Gehäuses ist fest mit Sockel- und Deckplatt verbunden. Vorn tragen Stützen die Deckplatte, so dass die unter dem Baldachin aufgestellte Skulptur von drei Seiten betrachtet werden kann. Die Deckplatte fungiert als Baldachin "und kann als reich durchbrochener

²⁵² HARTWIEG; LÜDKE 1994, S. 55.

²⁵³ HARTWIEG; LÜDKE 1994, S. 54.

²⁵⁴ Nach HARTWIEG; LÜDKE 1994, S. 54.

²⁵⁵ Nach Wolff 2002, S. 287 behielt man die Baldachine der ottonischen Altarfiguren bei, koppelte sie aber vielfach mit einer Schauwand. "Entweder verbrachte man dazu Einzelskulpturen vor ein Dorsale – zumeist im Verbund mit einem Baldachingehäuse – oder man fügte dem Tabernakel Flügel an, die im geöffneten Zustand die Skulptur als eine Bilderwand flankierten und hinterfingen. Kurz: Man kombinierte den einzelfigurigen Aufsatz und sein Gehäuse mit dem Tableau eines Retabels […] Kommen türmchenartige Überhöhungen und Figurennischen hinzu, so markiert das laut Wentzel die Etappe eines Verschmelzungsprozesses, aus dem schließlich die frühe Schnitzretabel hervorgegangen seien."; [Wolff 2002, S. 292].

²⁵⁶ Ein Beispiel für Mehrfigurigkeit im Baldachingehäuse ist der Rochusaltar in St. Lorenz, Nürnberg (datiert 1483/84). Das Katharienretabel (datiert 1465) in St. Johannes und St. Martin in Schwabach ist als eines der wenigen Beispiele zu nennen, bei denen ein Baldachinretabel nicht Maria geweiht ist; [nach ROLLER 1999, S. 158].

²⁵⁷ HARTWIEG; LÜDKE 1994, S. 55.

²⁵⁸ Nach HARTWIEG; LÜDKE 1994, S. 55.

²⁵⁹ BÄHR stellt zahlreiche, auf Gemälden dargestellte Baldachintabernakel zusammen. Als Baldachintabernakel definiert sie eine "*Skulptur*, *umschlossen von einem durch Flügel auffaltbaren Gehäuses mit Baldachin, bekrönt von einem Turm, Fialen oder einem Dach"*; [BÄHR 1995, S. 114]; Diese Baldachintabernakel sind auf rechteckigen Retabeln mit meist überhöhtem Mittelteil aufgestellt; [BÄHR 1995, S. 87].

²⁶⁰ HARTWIEG; LÜDKE 1994, S. 54 f.

Viele Autoren zum Thema verwenden die Bezeichnung "Schrein". Schrein meint aber eine kastenartige Konstruktion, die auf drei Seiten geschlossen ist. Die Flügel befinden sich an der Vorderkante, wodurch die Tiefe des Schreins betont wird. Ein Baldachinretabel bildet keinen "Schreinkasten im konventionellen Sinn" aus; [ROLLER 1999, S. 157]; Bereits SCHULTZ definierte Baldachinretabel mit der Verwendung des Begriffs "Gehäuse": Eine "Figur, auf einem meist viereckigen Sockel und unter einem gleichgeformten Baldachin stehend, wird von einem Gehäuse umgeben, das von der starren Rückwand und den hier befestigten zweitelligen Flügeln gebildet wird, die im rechten Winkel die offenen drei Seiten umschlieβen. Zuweilen dienen zwei Pfosten (Stäbe) als Verbindungsträger von Basis und Baldachin und bieten gleichzeitig den Klappflügeln Halt."; SCHULTZ 1939, S. 7].

²⁶² Selten sind Sockel mit "fünf- und sechsseitigen, ja sogar von T-färmigen Grundrissen", HARTWIEG; LÜDKE 1994, S. 54.

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

55/194

Maßwerkhelm ausgebildet sein". 263 Als einfachere Lösungen des oberen Abschlusses werden Sattel-, Kreuz-, Falt- oder Spitzpyramidendächer verwendet. Die fest mit der Rückwand verbundenen Flügel können zwei- oder dreiteilig sein. Meist ist jeder Flügel in zweizeilige Bildfelder unterteilt.²⁶⁴ Die Gestaltung der Bildfelder kann beidseitig mit Gemälden oder Reliefs erfolgen. Meist zeigen die Flügelinnenseiten Szenen aus dem Leben des oder der Heiligen, dem oder der das Retabel geweiht ist. Auch die Flügelaußenseiten können figürliche Darstellungen aufweisen, wobei sie meist zurückhaltender gestaltet sind. Ist das Baldachingehäuse verschlossen, bilden die kleinen Flügel die Schauseite, während die großen Flügel die linke und rechte Seite des Gehäuses verbergen. Hieraus erklärt sich, dass die kleinen Flügel auf den Außenseiten meist figürliche Darstellungen aufweisen, während die großen Flügel und die Rückwand meist farbig gefasst oder ornamental bemalt sind. 265 Gemäß dieser Charakteristika von Baldachinretabeln handelt es sich bei dem "Kleinen Friedberger Altar" um eine einfache Variante, da Flügel und Deckplatte ohne weitere Zierelemente horizontal flach abschließen. Die Ausführung jedoch ist sehr qualitätvoll; zudem sind Innen- und Außenseiten in gleicher Sorgfalt bearbeitet.

Bildprogramm

Die vier Flügel mit zweizeiliger Gliederung bilden mit der Rückwand eine fünfachsige Feldeinteilung. Die Innenseiten der Flügel zeigen in acht Szenen Begebenheiten des Marienlebens. Die Gestaltung der Rückwand fungiert als Grund für die Madonnenfigur und stellt einen Bildteppich vor. Die Außenseiten der beiden kleinen Flügel zeigt keine horizontale Gliederung und wiederholen die Verkündigung an Maria. Die großen Flügel sind außenseitig monochrom grün und mit stilisierten Blütenornamenten geziert. Florale Malerei gestaltet die Außenseite der Rückwand.

Innenseite der Rückwand

Vor rotem Grund ist ein an einer silbernen Stange fixierter Bildteppich mit verschiedenfarbigen Fransen vorgestellt (Abb. 72, 73). Oberhalb des Bildteppichs befinden sich zwei einander zugewandte musizierende Engel, die von sieben großen Sternapplikationen umgeben sind. Eine monochrome Rotfassung mit stilisierten Blütenornamenten bildet den unteren Abschluss der Rückwand. Bildteppich und Rotfassung sparen den Bereich aus, vor dem die Skulptur aufgestellt wird.

Die Darstellung des Bildteppichs wird mittig im oberen Drittel von einem Nimbus überschnitten, der die im Baldachingehäuse eingestellte Skulptur umgibt. Bereits das gravierte

²⁶³ Hartwieg; Lüdke 1994, S. 54.

²⁶⁴ Auch mehrzeilige Bildfeldeinteilungen der Flügel sind möglich. Beispiel für dreizeilige Bildfelder ist der "Cardon-Altar" (datiert um 1400).

²⁶⁵ Vereinzelt sind in der Literatur weitere Systematisierungen der Baldachinretabel unternommen. SCHULTZ gliedert nach der Form der Bodenplatte: Als den älteren Typus sieht er den Baldachinretabel mit einer quadratischen Bodenplatte. Der jüngere Typus weise eine polygonale, meist fünfeckige Bodenplatte auf; [SCHULTZ 1939, S. 114]; LAPAIRE gliedert nach der Form der Dachabschlusses: Der erste Typus weist einen horizontalen Abschluss auf, für den das sich im Schweizerischen Landesmuseum befindende Baldachinretabel aus Wallis (Ende 14. Jh.) ein Beispiel ist. Für den zweiten Typus sei das Satteldach charakteristisch; Beispiel hierfür ist der "Leiggerer Altar". Zudem nennt sie Baldachinretabel "mit Kreuzgiebeldach, mit drei oder vier Giebeln". Einer anderen Systematik folgend differenziert LAPAIRE in "Altäre mit gemalten und Altäre mit reliefierten Flügeln". Nach BULLINGER 1974, S. 34 f.



73: Raubvogel und Taube



74: Engel, Löwe und Hase

Rankenwerk des Bildteppichs berücksichtigt diesen Nimbus, da die oberen Ranken formreiche, große Blüten ausbilden, die beidseitig den Nimbus umgeben.

Ikonographisch bedeutsam ist das Bildprogramm des Teppichs: Seine Motive sind durch formreiches Rankenwerk verbunden und, ausgehend von der vertikalen Mitte, symmetrisch angeordnet: Oben ist je ein Vogel mit gespreizten Flügeln, spitzem Schnabel und ausgeprägten Krallen vorgestellt, wie dieser einen weiteren Vogel erlegt (Abb. 73). Den Kopf zur Seite gedreht beißt der erste Vogel sich mit seinem spitzen Schnabel in den Flügel. Seine Krallen greifen in den Rücken des zweiten Vogels. Dieser wird durch seinen vergleichsweise langen, zierlichen Hals und den gerundeten Schnabel charakterisiert, mit dem er nach einer Blattranke schnappt. Der erste Vogel kann als Adler – zumindest als Raubvogel – interpretiert werden.

Unterhalb der Vögel ist der Oberkörper eines Engels dargestellt. Von dessen Kopf, mit lockigem schulterlangen Haar und hoher Stirn, gehen nach links Strahlen von einer Mondsichel²⁶⁶ aus (Abb. 74). In der linken Hand hält er ein langes, breites Schriftband ohne Inschrift. Mit der Rechten umgreift er eine großgliedrige Kette, an der ein "wildes Tier" durch ein Halsband befestigt ist. Zudem verläuft das Schriftband, welches der Engel trägt, um die Brust des Tieres. Eine lange gelockte Mähne, ein geöffnetes Maul mit spitzen Reißzähnen, ein schlanker Körperbau und große Krallen charakterisieren das Tier näher und lassen an einen Löwen denken. Dieser wendet den Kopf zurück zum Engel, so dass diesem die Geste des aufgerissenen Mauls gilt.

Unter den ausgeprägten Krallen des Tieres ist in geduckter Körperhaltung ein weiteres Tier dargestellt: Durch die länglichen aufgestellten Ohren, die kleine rundliche Schnauze²⁶⁷ und die Hinterläufe erinnert dieses Tier an einen Hasen. Die Körperhaltung des "Hasen" ist ausdrucksstark: Wie in Schockstarre, aber dennoch zur Flucht bereit, stützt er sich auf Vorderund Hinterbeine. Auch die wachsam aufgestellten Ohren tragen zu diesem Eindruck bei.

Unterhalb des "Hasen" setzt sich das Rankenwerk fort, bevor der Bildteppich in einem goldfarbenem Band und daran angesetzten farbigen Fransen endet.

²⁶⁶ Freundlicher Hinweis von Dr. DETLEF KNIPPING.

²⁶⁷ Die rundliche Schnauze lässt auch die Assoziation eines Hundes zu.



75: schematische Umrisszeichnung des gravierten Bildteppichs

Innenseiten der Flügel

Die acht Bildfelder zeigen fünf Szenen aus dem Marienleben, die auch Bestandteil des christologischen Programms sind: Verkündigung an Maria, Heimsuchung, Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten, Darbringung im Tempel und Flucht nach Ägypten. Dabei sind die drei Szenen Verkündigung an Maria, Geburt Christi mit der Nebenszene der Verkündigung an die Hirten und Flucht nach Ägypten auf je zwei horizontalen Bildfeldern dargestellt.



76: Verkündigungsszene



77: Meister Franke, Englandfahreraltar, Tod des Hl, Thomas von Canterbury, um 1424

Verkündigung an Maria

Die Verkündigung an Maria befindet sich auf den beiden oberen Bildfeldern der linken Flügel: Der kleine Flügel zeigt den Verkündigungsengel mit Gottvater – umgeben von einem Wolkenband, während der große Flügel Maria vorbehalten ist. Beide Bildfelder sind durch ähnliche Raumsituationen verbunden: Die Vorstellung einer definierten Räumlichkeit fehlt. Ein Innenraum ist nur schwer wahrzunehmen, da begrenzende Wände fehlen. Stattdessen ereignet sich die Verkündigung vor einem floral gestalteten Goldgrund. Zudem werden beide Bildfelder durch einen linear gemusterten grünen Fliesenboden²⁶⁸ und eine rosafarbene Architektur - eine gemauerte Steinbrüstung vorstellend – verbunden.

Das Bildfeld des Verkündigungsengels wird vom Goldgrund dominiert, der als Verweis auf raumlos überirdische Sphäre gedeutet werden kann. In der oberen rechten Bildecke erscheint Gottvater, indem sich der Goldgrund "öffnet" und sich ein geschwungenes blaues Band mit weiß verziertem Rand über den Goldgrund legt.

²⁶⁸ LANDGRAF stellte ein umfassendes Werk zu ornamentierten Fliesenböden im Mittelalter zusammen und verweist darauf, dass es sich "in den meisten Fällen nicht um die Darstellung eines originalen Fußbodens" handle. Allerdings weist das auf dem "Kleinen Friedberger Altar" gemalte Fliesenmuster überzeugende Ähnlichkeit mit einem auch bei MEISTER FRANKE ("Englandfaher-Altar", Szene "Tod des Hl. Thomas von Canterbury", datiert um 1424) vorgestellten Fliesenbodens auf: "Mit die früheste Darstellung eines Bodens aus gemusterten Fliesen mit ,Vierblatt' oder ,Vierstern' findet sich in der deutschen Malerei in dem ,Chronicon episcoporum Verdensium' in der Dresdener Landesbibliothek (HS 193), das zwischen 1332-40 entstand. Dieses Muster wurde in der Folgezeit, meist in Schachbrettform, häufig angebracht. Es kommt, mit wenigen Ausnahmen, vor allem in der nord- und westdeutschen Tafelmalerei vor, so auf dem Passionsaltar des Meister Bertrams, auf dem Grabower Altar desselben Meisters, auf dem Bild der Enthauptung des Thomas von Canterbury im Englandfahrer-Altar des Meister Franke, auf dem Niederwildunger Altar des Konrad von Soest und, vom selben Meister, auf dem Nikolausaltar in der Nikolaikapelle in Soest. [...] An erhaltenen Fliesen lässt sich nicht nachweisen, dass sich gerade dieses Muster besonderer Beliebtheit erfreute. [...] Bis jetzt sei dieses Muster nur "aus wenigen Fundorten bekannt, so aus der Gerichtslaube des Lüneburger Rathauses, aus der ehemaligen Stiftskirche St. Aposteln in Köln und aus Kloster Neustift bei Freising. [...] Dieselben Muster finden sich auch in der Buchmalerei."; [LANDGRAF 1993, S. 207 f.]; Dieses Fliesenmuster findet sich auch beim Obersteiner Altar, s. SCHWAERZEL 2000, S. 355 und 362.

Vor dunkelblauem Grund hat Gottvater in rotem Mantel und braun-grauem Gewand die Arme zum Segen erhoben.

Der blondgelockte Engel trägt ein dalmatikaähnliches Gewand mit langen Ärmeln aus goldfarbenem Brokatstoff²⁶⁹ mit blauem Futter und eine weiße Albe. Seine zweifarbigen Flügel (Abb. 78), bestehend aus bläulich grünen, spitz zulaufenden Schwingen und weißem unterem Flügel, weisen mittig ein rot gesäumtes Goldband auf. Auch auf diesem Band setzt sich die malerische Zeichnung der Flügelfedern fort. Seine Körperhaltung ist undefiniert, am besten mit dem Moment des "in die Knie gehen" zu umschreiben: Sein linkes Bein ist angewinkelt. Durch diese Bewegung schieben sich Albe und dalmatikaähnliches Gewand leicht nach oben und geben den Blick auf den nackten Fuß frei. Mit dem rechten Schienbein scheint der Engel fast den Boden zu berühren. Sein rechter Fuß bleibt unter den Gewandstoffen verborgen. In der linken Hand hält er grazil mit Daumen und Zeigefinger ein scheinbar schwereloses Schriftband mit den Worten: "Ave gratia plena dus tecum". Mit dem Zeigefinger der Rechten verweist er auf das Schriftband. Sein Blick wendet sich Maria zu. Auch Gottvater schaut auf Maria und das Kind hinab, so dass auch die Blickachsen beide Flügel verbinden.

Im Bildfeld der Maria wird das überirdische Ereignis, dass sich vor Goldgrund abspielt, mit weltlicher Räumlichkeit verbunden und verdeutlicht bereits die Dualität der Natur des Christuskindes: Im rechten Bildfeld endet der Goldgrund an einer grünen Raumarchitektur, die szenischer Hintergrund ist und den weltlichen Aspekt des Ereignisses verdeutlicht. Hier sind zwei annähernd rundbogige Fenster in einer architektonisch gegliederten Wandfläche dargestellt.

Die Vorstellung der weltlichen Komponente wird durch zahlreiche alltägliche Details bereichert: Eine Wandnische (Abb. 79), deren Rahmen von vergoldeten Krabben und Kreuzblume geziert wird, zeigt im oberen Ablagefach Tintenfass, Schere und Weberschiffchen, zudem eine an der linken Nischenwand durch eine Schnur befestigte Schriftrolle. Im unteren Ablagefach befinden sich ein Buch mit vergoldetem Einband und eine silberne (Zinn-) Kanne. Der Maler hatte Probleme bei der Umsetzung der Perspektive. Auch wenn die Verkürzungen zur Konstruktion der Wandnischenfächer nicht gelungen, aber das Bemühen zu erkennen ist, so kann die an der linken unteren Wandnische schwebende Kanne nicht nachvollzogen werden.

Die rosafarbene niedrige Brüstung (mit regelmäßigen Buckelquadern) der linken Bildhälfte wird im mittleren Bildbereich als Halbrund mit Fenstern fortgeführt. Auch hier sind perspektivische Schwächen vorhanden: Die Fenster sind viel zu klein, um einen



78: Verkündigungsengel



79: Wandnische mit Schriftrolle. Tintenfass, Weberschiffchen und



80: Lesepult

^{269 &}quot;[...] auf allen Teilen hat er äußerst fein ausgeführte Gold- und Silberbrokate. Rote, graue und grüne Lasurmuster liegen hier über dem Metallgrund, rote Schattenlasuren geben zuletzt die Faltenstege an." Weiter würdigt DANNENBERG den Meister des "Kleinen Friedberger Altars" in seiner größten Sorgfalt in der Ausführung des Goldgrundes, der "ein am Mittelrhein seltenes Interesse für reliefmässig erhabenen, grossgemusterten Goldgrund" zeigt; [DANNENBERG 1929, S. 83].

wirklichkeitsnahen Raumeindruck vorzustellen. Die halbrunde Raumsituation setzt sich auch in der Sitzbank fort. Das Sitzkissen, mit silberfarbenem Brokatstoff bezogen, wird an den Ecken von je einem Posament geziert und durch zwei rote Bänder an der Bank befestigt. Rechts neben der Sitzbank befindet sich ein Lesepult mit Kniebank und Ablagefach für Bücher. Am Lesepult (Abb. 80) ist ein Metallständer montiert und dient als Lesepult in stehender Körperhaltung. An der rückwärtigen Kante der Buchablage des beweglichen Lesepults ist ein Tuch befestigt. Dieses wird zum Schutz über das Buch gelegt, wenn es nicht in Gebrauch ist. Das Webmuster des Stoffes und die am Saum zu einem Muster geflochtenen Fransen zeugen von der Detailliebe des Malers.

Ein rundes Schränkchen hinter dem Lesepult am rechten Bildrand fungiert als Abstellfläche für eine Zinnkanne mit drei weiß blühenden Lilien. Auf der linken Bildseite steht vor der Sitzbank eine runde Pflanzenschale mit einem kleinen Zierbäumchen.

Maria trägt ein langärmliges Kleid aus rotem und goldfarben gemustertem Brokatstoff. Ihr Körper wird von einem weiten, blauen Mantel fast völlig verhüllt. Nur am Faltenwurf ist ihre Körperhaltung abzulesen, die wohl ein Knien vorstellt. Deutlich erkennbar sind die Probleme des Malers mit dieser Haltung und den resultierenden Verkürzungen. Maria kniet vor dem Lesepult, so dass sich der Mantel faltenreich auf dem Boden stauen sollte. Da in der Faltenführung des Mantels nicht die Form der Kniebank zu erkennen ist, entsteht der Eindruck, als würde sie kurz oberhalb der Kniebank schweben. Maria wendet sich mit dem Oberkörper dem Betrachter zu, während ihr Kopf nach rechts zum Verkündigungsengel geneigt ist. Demut und Andacht werden durch den zu Boden gerichteten Blick und die vor der Brust überkreuzten Arme vorgestellt. Ihr langes blondes, gewelltes Haar wird im Nacken nur leicht zusammengehalten, so dass es in Strähnen über ihre Schultern fällt.



81: Christuskind

Die Verkündigung ist wie folgt verbildlicht (Abb. 81): Das Kind schwebt von Gottvater ausgesandt zu Maria herab. Die angewinkelten Arme sind nach vorn ausgestreckt. Durch das Kind wird neben der inhaltlichen auch eine weitere gestalterische Verbindung der beiden Bildtafeln erzeugt: Die von Gottvater ausgehenden roten Strahlen bilden mit dem Kind und der Heiliggeisttaube vor Marias Kopf eine Linie. Weiterer inhaltlicher Bestandteil der Szene ist das auf dem Lesepult liegende aufgeschlagene Buch mit den Worten: "Ecce ancilla domini fiat michi". Hierin las Maria vor der Ankunft des Engels und fand dort bereits ihre Antwort niedergeschrieben.

Am rechten Bildrand befinden sich vier kleine Engel: Sie stehen hinter der rosafarbenen Brüstung, ihr Kopf ist demutsvoll geneigt, die Hände vor der Brust zum Gebet gefaltet. Vor ihnen liegt auf der halbrunden Brüstung ein aufgeschlagenes Buch. Aufgrund der geringen Größe des Buches war es dem Maler nicht möglich, auch hier Wort niederzuschreiben.

Heimsuchung

Die Darstellung der Heimsuchung - unteres Bildfeld des linken kleinen Flügels – ist die kompositorisch einfachste Szene (Abb. 82): Maria und Elisabeth stehen einander gegenüber. Auch hier wird Raumlosigkeit durch Goldgrund vorgestellt – ein Verweis auf den überirdischen Aspekt der Darstellung. Lediglich als Standfläche der Figuren fungiert die grüne Wiese. Die fast symmetrische Komposition wird auch durch das gravierte Ornament im Goldgrund weitergeführt. Hier zeigt sich die Raffinesse des Künstlers, indem das florale Ornament nicht exakt spiegelsymmetrisch angelegt ist, sondern in kleinen Details variiert. Die Komposition der Szene erzeugt durch die annähernde Symmetrie Ruhe und veranschaulicht Harmonie. Die Körperhaltung beider Frauen ist ähnlich: Maria neigt den Kopf Elisabeth zu, umfasst mit beiden Händen den linken Arm Elisabeths. Elisabeths Armhaltung kann als Veranschaulichung eines transitorischen Moments gesehen werden, in dem sie gerade in der Bewegung verharrt, um die Hände auf Marias Oberarme zu legen. Nur leicht neigt Elisabeth den Kopf in Richtung Maria. Auch durch Blickachsen sind beide Frauen auf einander bezogen. Unter ihren Kleidern zeichnet sich deutlich der Schwangerschaftsbauch ab (Abb. 83). Hier zeigt der Maler seine alltäglichen Beobachtungen, in dem der Bauch von Elisabeth stärker gewölbt ist und damit auf ihre fortgeschrittene Schwangerschaft verweist.

Maria ist als Himmelskönigin durch Krone und blauen Mantel dargestellt. Ihr weißer Schleier liegt auf den Schulten und bedeckt die langen, über die Schultern fallenden Haare. Ihren geöffneten Mantel rafft sie über dem rechten Arm, so dass sich vielgestaltige Falten bilden. Unter dem Kleid aus goldgemustertem Brokatstoff schauen beide Schuhspitzen hervor(Abb. 83).



82: Heimsuchungsszene



83: Kleider von Maria und Elisabeth

Elisabeth trägt den weißen Schleier mit Gebinde. Ihr roter, in senkrechten Falten nach unten hängender Mantel wird von einer goldfarbenen Schließe über der Brust zusammengehalten. der Mantel scheint über dem Boden zu schweben. In der Fußstellung von Elisabeth wird erneut das Problem der korrekten Körperdarstellung sichtbar: Unter dem Mantel schaut die linke Schuhspitze gerade nach vorn. Elisabeth trägt ein gegürtetes Kleid aus silberfarben gemustertem Brokatstoff mit weißem floralem Muster, das in den Faltentiefen grün changiert (Abb. 83).

In dieser Szene wird weitgehend auf Räumlichkeit verzichtet. Die Gestaltung des Hintergrundes erfolgt durch die Nimben mit Namensinschriften und die gravierten floralen Ornamente (Abb. 84). Dieses Ornament wirkt auf den ersten Blick als vertikal achsensymmetrisch. Jedoch zeigen sich Variationen in den Enden der Blattspitzen und der runden Früchte.



84: graviertes, florales Ornament zur Gestaltung des Grundes



85: Geburtsszene



86: Kind auf geflochtener Strohmatte



87: Maria, versilbertes Gewand mit rotem Farblack als Gewandfalten

Geburtsszene des Kindes

Die Geburtsszene ist auf dem oberen Bildfeld des rechten großen Flügels dargestellt. Hier versucht der Maler differenzierte Räumlichkeit zu veranschaulichen, in dem er die Szene vor Goldgrund und einer fast gleichgroßen Wiesenfläche darstellt: Im Vordergrund ist die Wiese gelblich hellgrün und geht zum Mittelgrund in ein leuchtendes Grün über. Zusätzlich ist die Wiese durch rotbraune, wellenförmige Linien gestaltet, die in teils lasierendem, teils deckendem Farbauftrag variieren. Neben Maria und Kind sind auch Josef, mehrere kleine Engel und Tiere (Esel und Ochse) dargestellt. Der in der Bibel benannte Stall ist symbolisch als eine Art Unterstand veranschaulicht: Das aus Stroh bestehende Dach wird von vier Balken getragen. Darunter befindet sich, von einem Weidenzaun umgeben, das Futter der Tiere. Der hintere Bereich unter dem Strohdach ist als halbhohe Wand ausgeführt, was baulich keinen Sinn ergibt, aber dahinter die Engel erscheinen können. Auf den Dachgiebeln sind halbmondförmige Verzierungen angebracht. Auf der Mitte des Daches befindet sich eine turmartige Form, deren malerische Struktur dem des Strohs entspricht, die aber nicht gedeutet werden kann. Das Dach ist durchbrochen, damit die goldenen Strahlen vom Himmel das Kind erreichen. Dieses liegt auf einer dick geflochtenen Strohmatte (Abb. 86). Sein unbekleideter Körper wird von einem Nimbus umgeben. Ein größerer Nimbus mit aufgemalten roten Kreuzen umschließt den Kopf des Kindes. Seine Hände sind zum Gebet gefaltet und seine halbgeschlossenen Augen auf Maria gerichtet. Maria trägt ein gegürtetes Kleid²⁷⁰ aus silberfarbenem Brokatstoff und einen blauen Mantel. Ihr weißer Schleier ist eigenwillig um ihr Haupt drapiert, so dass auch ihr langes blond gewelltes Haar sichtbar wird (Abb. 87). In ihrer Körperhaltung zeigen sich erneut die Schwächen des Malers beim Umgang mit Perspektive und Verkürzung²⁷¹: Ihre Körperhaltung ist als kniend zu verstehen, wobei aber ihr Unterkörper – besonders die Oberschenkel - überlang ist. Am deutlichsten wird ihr Knien durch den auf dem Boden liegenden Mantel veranschaulicht, da sich hier die Bewegungsrichtung der Falten ändert, so dass sich die Unterschenkel unter dem Mantel abzeichnen. Ihr Oberkörper ist nach vorn dem Kind entgegen geneigt, ihre Hände zum Gebet gefaltet. Der Blick ist auf das Kind gerichtet. Mit der Gestaltung von Gesichtsausdruck und Körperhaltung verdeutlicht der Maler Marias Andächtigkeit.

Josef, der nicht in die Blickbeziehung von Maria und Kind eingebunden ist, wird so zur Nebenperson: Er ist auf einem Schemel sitzend am rechten Bildrand dargestellt wie er über einer Feuer-

Auch wenn der Gürtel nicht zu sehen ist, verweisen die Falten des Kleides darauf, dass das Kleid durch

einen Gürtel um den Bauch gerafft wird. ²⁷¹ Eine weitere Auffälligkeit der malerischen Perspektive ist, dass Maria zwar das Kind anschaut, wobei das Kind sich aber von ihr aus links hinten befindet. Damit hätte der Maler den Oberkörper Marias weiter dem Kind zugewendet und vom Betrachter abgewendet darstellen müssen.

schale Brei in einem langstieligen Topf kocht (Abb. 88). Zu seinen Füßen steht in kleines hölzernes Salzfass und ein hölzernes Gefäß, das der Aufbewahrung des Breis dienen könnte. Josef trägt eine weinrote Kopfbedeckung, eine turbanähnliche Mütze unter der sein schulterlanges, braunes Haar zu sehen ist. Über seinen Schultern liegt eine dunkelblaue Gugel. Sein weinrotes, bodenlanges Gewand ist gegürtet. Am Gürtel sind Rosenkranz, Messer und ein kleiner weißer Beutel befestigt. Seine Körperachse ist als Spiegelung zu



88: Feuerschale, Salzfass und Aufbewahrungsgefäß

Maria anzusehen: Während Maria ihre rechte Körperseite dem Betrachter zuwendet, ist Josef mit der linken Körperseite dem Betrachter am nächsten. Somit umgeben Josef und Maria das Kind jeweils in diagonal ausgerichteten Körperachsen. Durch Josefs Armhaltung wird Distanzierung veranschaulicht: Mit der rechten Hand rührt er mit einem langstieligen Löffel den Brei um. Leicht nach vorn geneigt richtet Josef den Blick mit geöffnetem Mund auf Maria, was als Ausdruck des Staunens gedeutet werden kann.

Die zugehörige Szene der Verkündigung der Geburt Jesu an die Hirten veranschaulicht der Maler als eigenständiges Thema auf dem oberen Bildfeld des rechten kleinen Flügels (Abb. 89). Diese Szene wird von Landschaftsdarstellung vor graviertem Goldgrund dominiert, die etwa zwei Drittel der Bildtafel einnimmt. Ein besonderer Reiz dieser Szene ist die malerische Integration des Schlosses zum Verschließen des Retabels in die Malerei: Am unteren rechten Bildrand ist ein Stadttor dargestellt. Während der rechte, von einer kleinen Spitze bekrönte Torpfeiler zum Großteil auf der Bildtafel ausgeführt ist, sind ein kleines Haus und der zweite Torpfeiler auf das Schloss gemalt. Der Schlossteil, der den Tafelgrund verdeckt, ist mit Landschaftsdarstellung bemalt.



89: Verkündigung an die Hirten



CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

64/194



90: Schäferwagen, Schafe und Schäferhund



91: Verkündigungsengel mit Schriftband

In der Gestaltung der Landschaft differenziert der Maler zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund: Im Vordergrund dominieren verschiedene Pflanzen.²⁷² Der Mittelgrund wird durch eine Schäferdarstellung bereichert. Ein weiterer Hirte, durch die Bedeutungsperspektive als handlungstragende Person charakterisiert, befindet sich im Hintergrund. Diesem Hirten verkündet der aus Wolken herabschwebende Engel die Geburt Christi, was durch das Schriftband des Engels veranschaulicht wird (Abb. 91). In die Szene führt vom unteren rechten Bildrand ein Bach in die Darstellung hinein und schlängelt sich durch eine blühende Landschaft. Ein Steg mit einseitigem Geländer führt über den Bach. Dieser nimmt in einem weiten Bogen seinen weiteren Verlauft entlang einer Mühle mit Wasserrad (Abb. 92) bis

²⁷² Nicht alle auf dem "Kleinen Friedberger Altar" dargestellten Pflanzen können identifiziert werden. Bei einigen kann angenommen werden, dass es sich um Veilchen und Getreideähren handelt.

etwa zur Bildmitte und wird hier von einer Baumgruppe verdeckt. Im Vordergrund sind verschiedene, teils auch blühende Pflanzen dargestellt. Im Mittelgrund, der von dem über den Bach führenden Steg eingeleitet wird, dominieren Gräser. Im Mittelgrund stützt sich mit verschränkten Armen ein Schäfer auf seinen Schäferstab (Abb. 93), der von neun Schafen, einem Schafs- oder Ziegenbock und dem Schäferhund umgeben ist (Abb. 90). Auch ein mit einer Art Plane überspannter Schäferwagen ist gemalt. In der Körperhaltung des Hirten wird seine (noch) Unwissenheit von der Kunde des Engels deutlich: Den Rücken dem Verkündigungsengel zugewandt, ist sein Blick in unbestimmte Weite gerichtet. Der Hirte trägt ein einfaches, blaugraues, gegürtetes Gewand, weißes Beinkleid, schwarze Schuhe und einen braunen Hut mit breiter Krempe. Der Hintergrund wird am linken Bildrand von einer Mühle mit Wasserrad, einer geflochtenen Umzäunung und auf der rechten Bildseite von einer Baumgruppe eingeleitet. Hinter dieser Baumgruppe ist der Hirte dargestellt, dem der Engel seine Botschaft bringt. Entsprechend der Bedeutungsperspektive ist dieser Hirte wesentlich größer darstellt (Abb. 94). Er trägt ein einfaches, blaues, gegürtete Gewand, weiße Beinkleider und braune Schuhe. Unter seinem linken Arm hält er einen Dudelsack. Den rechten Arm hat er zum Engel erhoben - eine Geste des Hörens. Hinter diesem knienden Hirten verläuft sich die Landschaft mit Baumgruppen und Schafen. Links endet die Landschaft in einem Hügel mit Bäumen. Die rechte, obere Bildecke füllt ein Wolkenband. Aus den Wolken schwebt der blond gelockte Engel in weißem Gewand herab, um seine Botschaft zu verkünden: "Ecce anuciata vobis gaudium magnum".



92: Wasserrad, Mühle am Bach



93: unterer Hirte



94: oberer Hirte



95: Darbringung im Tempel



96: Rundbogenfenster mit Dreipässen



97: Priestergewand mit Löwe und Basilisk

Darbringung im Tempel

Die Darbringung im Tempel auf dem unteren Bildfeld des linken kleinen Flügels verortet der Maler in einer komplexe Raumsituation²⁷³: Außen- und Innenraum werden durch einen verzierten vergoldeten Rundbogen differenziert. Seitlich ruht der Rundbogen auf je einer Säule mit eigenwillig geformtem Kapitell. Auf der linken Seite wird die Basis der Säule durch den Marienmantel verdeckt. Die Basis der rechten Säule stellt zwei Halbrundstäbe mit darunter befindlicher, rundlicher Zierform vor. Hieran schließt sich nach unten ein schmuckloses Postament an. Die rosafarbene Außenansicht der fast schmucklosen Architektur zeigt zweibahnige Rundbogenfenster mit Maßwerk. Ähnliche Fenster werden auch bei der Innenansicht des Raumes dargestellt (Abb. 96): Allerdings weisen die zweibahnigen Fenster im Innenraum einen Vierpaß auf, im Gegensatz zu den als Dreipaß zu deutenden Maßwerkformen der Außenseite. Der Innenraum ist in Decke, Wand und Bodenfläche gegliedert. Wand- und Deckengestaltung können auf einen rundbogigen Raum mit flacher Decke verweisen. Die in dunklem Rot gemalte Decke ist so gegliedert, dass sie an eine mit runden Verzierungen gestaltete Balkendecke erinnert. Die Wandfläche in dunklem Grün wird unterhalb der Decke von einem Fries mit grünschwarzem Band geziert, dessen Formen an Dreipässe erinnern. Sehr dünne gelbliche Linierungen stellen Lichtlinien vor. Der Boden wird durch ein schachbrettartiges Muster in grünen und dunklen, braunroten Fliesen gestaltet. Auch wenn die Fliesen leichte Parallelogramme sind, ist dies zur Schaffung einer überzeugenden Raumsituation nicht ausreichend. Personen und Altartisch scheinen über dem Boden zu schweben.

Die handlungstragenden Personen sind der Priester auf der rechten Seite, Maria auf der Linken und zwischen ihnen das Kind. Die Magd als Nebenperson erscheint links im Hintergrund und wird vom Rundbogen der Außenarchitektur und dem Marienmantel überschnitten. Zwischen Maria und dem Priester steht der Altartisch, dessen Füllung Marmor vorstellt bzw. eine Marmorierung. Ein Altartuch ist durch farbig wechselnde Fransen²⁷⁴ geziert. Je ein weiteres Tuch hängt seitlich über dem Altartisch, so dass diese fast den Boden berühren. Der untere Abschluss des linken Altartuchs wird von Fransen geziert, die kreuzweise zu einem Muster verknotet sind

Der Priester ist ein älterer Mann mit langem, gelocktem Bart. Unter seiner leuchtend blauen Kopfbedeckung ragt sein lockiges Haar hervor. Sein ärmelloses Obergewand ist detailliert malerisch umgesetzt: Das hellblau und rosa changierende Oberteil mit langer Kapuze ist am Rücken mit einer ornamentierten Borte geziert. Es schließt sich ein goldfarbener Brokatstoff an, dessen Muster genauere Betrachtung verdient (Abb. 97): Im Bereich des Rückens ist

²⁷³ Der Maler hatte den Anspruch, einen Innenraum perspektivisch darzustellen, was ihm aufgrund seiner Schwierigkeiten mit der Perspektive nicht überzeugend gelang.

²⁷⁴ Es wechseln gelbe, blaue und weiße Fransen einander ab.

ein "Löwe" mit langer, gelockter Mähne und geöffnetem Maul dargestellt. Darunter befindet sich die Darstellung eines vogelartigen Tieres mit Entenfüßen und schuppenartiger Körperbedeckung. Dieses Tier hat den rechten Flügel aufgespreizt, seine Körperhaltung ist geduckt, da er mit dem Schnabel sich in das rechte Bein beißt. Unterhalb des Vogels befindet sich eine florale Ornamentform. Dieses Gewand wird von einem mit applizierten Kreisen gezierten Gürtel gerafft. Der seitliche, weit geöffnete Gewandschlitz und der untere Saum werden von einem "Hermelinfell" geziert. Das weite, weiße Untergewand ist nur an den Ärmeln zu sehen. Auch die Hände des Priesters, mit denen er das Kind berührt, sind unter dem weißen Stoff verborgen. Die Beinling sind ohne weitere Verzierungen von intensiver leuchtend blau bis hellblaugrau changierender Farbe. Die Körperhaltung des Priesters ist grazil und ganz auf das Kind ausgerichtet: Der Kopf ist erhoben, so dass durch die leicht gesenkten Augenlieder eine Blickachse zu Maria entsteht. Der Oberkörper ist nach vorn geneigt, eine Geste der Nähe. Respektvolle Distanz wird durch die weite körperliche Entfernung von Maria und Kind veranschaulicht. Die Beinstellung mit dem nach vorn gesetzten rechten Bein - ein transitorisches Moment der Bewegung auf Maria und Kind zu - wirkt tänzelnd, da nur die Fußspitze den Boden berührt.

Das Kind ist nackt schwebend dargestellt und wird von Maria und Priester gehalten. Seine Hände sind vor der Brust zum Gebet gefaltet, sein Blick zum Betrachter gerichtet. Ein goldener Nimbus mit rot aufgemaltem Kreuzen umgibt das blond gelockte Haar.

Einzig Maria berührt das Kind mit ihren bloßen Händen. Ein goldener Nimbus mit Namensinschrift umgibt ihr Haupt. Unter ihrem faltenreichen blauen Mantel ist das langärmlige Kleid mit goldfarbenem Brokatstoff zu sehen. Das Oberteil des Kleides ist rot ohne weitere Verzierung. Die Darstellung von Räumlichkeit findet sich auch im Faltenverlauf des Mantels: Der Mantel fällt über die linke Schulter Marias und liegt auf dem Altartisch auf. Perspektivisch richtig stellt der Maler den Faltenwurf dar, wie er an der Kante des Altartisches seinen Verlauf ändert und wieder senkrecht nach unten verläuft. Ihr Gesicht wird vom weißen Schleier gerahmt und dieser zusätzlich vom Mantel bedeckt, so dass nur die verzierte Borte des Schleiers zu sehen ist. Ihre Körperhaltung ist ähnlich der des Priesters: Allerdings ist sie dem Kind näher und neigt den Kopf stärker zum Kind. Mit beiden Händen umfasst

Die Magd im Hintergrund trägt ein grünes schlichtes Kleid und einen ungemusterten braunroten Mantel. Unter dem weißen Schleier, bei dem sich die Kinnbinde bereits löst, sind ihre blonden Haare zu erkennen. In den Händen trägt sie einen Korb, in dem zwei weiße Tauben sitzen (Abb. 98). Ihre Körperhaltung verdeutlicht ihre Nebenrolle am Geschehen: Säulenhaft steht sie am linken Bildrand und wird großteils von Architektur und Marienmantel überschnitten. Ihr Kopf ist erhoben und ihr offener Blick auf Maria gerichtet. So werden die Figuren durch Blickachsen verbunden und in ihrer Bedeutung für die Handlung differenziert: Durch die Blickrichtung von Magd und Priester zu Maria wird diese als eine wichtige Handlungsträgerin ausgewiesen. Maria wendet ihren Blick ganz dem Kind zu.



98: Zwei Tauben in geflochtenem Korb der Magd





99: "Flucht nach Ägypten"

Flucht nach Ägypten

Die Szene "Flucht nach Ägypten" wird auf den beiden unteren Bildfeldern der rechten Flügel dargestellt. Auf dem Bildfeld des großen Flügels befinden sich Maria und Kind auf einem Esel vor einer Landschaftsdarstellung. Josef ist auf dem unteren Bildfeld des kleinen Flügels darstellt. Malerisch werden die Bildfelder durch die Landschaftsdarstellung und den gravierten Goldgrund verbunden. Zudem verdeutlichen Josefs Körperhaltung und Blickrichtung seine Zugehörigkeit zur

Bildtafel des großen Flügels. Eine weitere inhaltliche Verbindung wird durch den in Josefs rechter Hand befindlichen Strick geschaffen, da dieser Strick zur nebenstehenden Bildtafel überleitet, in der der Strick um den Hals des Esels gelegt ist. Die Landschaftsdarstellung auf beiden Bildtafeln beansprucht etwa ein Drittel der Bildtafelhöhe. Im Vordergrund sind verschiedene Pflanzen auf ockerfarbener und grüner Wiese dargestellt. Strukturiert wird die Landschaft durch rötlich braune Linien, die wohl als Wege zu interpretieren sind, und zwei größere Steinbrocken im Vordergrund. Mit zahlreichen Baumgruppen schließt die Landschaft und geht in den ornamentalen Goldgrund über. Auf der Bildtafel des kleinen Flügels windet sich ein Bach vom unteren linken Bildrand in den oberen rechten Bereich und endet in einem quadratischen Wasserbecken.

Marias Körper ist fast völlig von ihrem blauen Mantel verhüllt, den sie auch über den Kopf gezogen hat. Es ist nur die Borte des weißen Schleiers sichtbar. Zudem trägt sie ein einfaches ungemustertes, weinrotes Kleid. Auf ihrem linken Arm sitzt das mit einer Windel bekleidete Kind, das Maria mit der linken Hand berührt. In der Körperhaltung beider Figuren veranschaulicht der Maler eine liebevolle Mutter-Kind-Beziehung: Maria neigt den Kopf nach unten, während das Kind ihr den Kopf entgegen streckt und mit seiner rechten Hand Marias Wange zu berühren scheint. In der Linken hält das Kind einen roten Apfel. Beide werden vom Esel getragen, dessen charakteristisch langen Ohren aufgestellt sind. Sein Blick ist auf Josef gerichtet, der ihn am Strick hinter sich her führt. Da beide linken Beine des Esels erhoben sind, ist hier die Gangart Tölt²⁷⁵ vorgestellt.

Josef auf der nebenstehenden Bildtafel trägt über seinem einfachen, weinroten Gewand einen grauen Umhang. Dieser ist auf der rechten Seite etwa bis auf Höhe des Oberarms geschlitzt und zudem von mehreren Knöpfen geziert. Die Vorderseite des Mantels ist über seinen linken Arm geschlagen, so dass das weiße Futter sichtbar ist. Mit dem linken Arm stütz sich Josef auf seinen Wanderstab. Auf dem Kopf trägt er eine blaue Gugel, deren Kopfteil über der Stirn umgeschlagen ist und die weiße Innenseite zeigt. Sein weinrotes Gewand ist gegürtet. Am Gürtel sind die Gegenstände befestigt, die bereits in der Geburtsszene vorhanden waren: Rosenkranz, Messer und Beutel. Um den Hals hat Josef die Trinkflasche mit einer Schnur gehängt. Die grauen, strumpfartigen Beinkleider mit weißem Futter enden unterhalb der Knie. Josef trägt gelblich-ockerfarbene, knöchelhohe Schuhe mit Schnürsenkeln.

-

²⁷⁵ "Der Tölt ist eine Spezialgangart, die für den Reiter besonders angenehm und rückenschonend ist. Im Gegensatz zu Trab und Galopp hat Tölt keine Schwebephase, sondern ist eine gelaufene Gangart." http://de.wikipedia.org/wiki/Pferdegangart#T.C3.B6lt, Stand 17.12.2011. "Zelter bezeichnete im Mittelalter ein leichtes Reitpferd oder Maultier, das den besonders ruhigen und für den Reiter bequemen Zeltgang (die Spezialgangarten Pass und Tölt) beherrschte. [...] wird häufig angenommen, dass im Mittelalter die meisten Reittiere Zelter waren, da bei langen Reisen der Tölt und Passgang für alle Reiter bequemer war. Jedoch wurden insbesondere Reisepferde und Pferde für Frauen und Geistliche auf diese bequeme Gangart gezogen und ausgebildet." http://de.wikipedia.org/wiki/Zelter_%28Pferd%29, Stand: 17.12.2011.

Außenseiten der Bildtafeln

Die Außenseiten des Baldachinretabels sind einfacher gestaltet. Die Rückwand zeigt eine foral stilisierte Malerei, während die großen Flügel außenseitig kleine, stilisierte Blüten auf grünem Grund zeigen. Die kleinen Flügel, die bei geschlossenen Flügeln die Vorderansicht bilden, wiederholen die Darstellung der Verkündigung an Maria von der Innenseite verändert.

Außenseite der Rückwand

Eine stilisierte Pflanze mit weinroten Ranken auf weißem Grund windet sich kraftvoll nach oben (Abb. 100). Die Blätter sind zweifarbig, meist ist das nach oben gerichtete Blatt mennigefarben und das nach unten weisende blaugrün. Den Hauptranken entspringen drei Blüten, deren äußere Blütenblätter blau und die inneren orangerot sind.



100: Außenseite der Rückwand

Außenseite der großen Flügel

Die großen Flügel sind außenseitig monochrom grün gefasst und mit einem hellgrauen Streuornament in Form stilisierter Blüten verziert (Abb. 101). Auf der Rückseite von Tafel 3 ist die Verteilung des Schablonenornaments am deutlichsten nachvollziehbar: Im unteren Bereich sind die Ornamente noch in Reihen und so versetzt geordnet, dass jeweils die übernächsten Reihen einander in der Ornamentanordnung entsprechen. Etwa in der Mitte der Bildtafel ist die Anordnung der Ornamente lockerer. Die Rückseite von Tafel 2 weist die gleiche Gestaltung auf. Auch hier ist das florale Streuornament in Reihen angeordnet, so dass jeweils die übernächsten Ornamentreihen identisch sind.



101: stilisiertes Blütenornament

Außenseite der kleinen Flügel

Der kleine Flügel eins zeigt außenseitig den Verkündigungsengel (Abb. 102). Wie auf der Innenseite ist die Raumsituation durch einen Fliesenboden und eine rosafarbene Brüstung im Hintergrund vorgestellt. Zudem ist auf der Außenseite im Vordergrund eine weitere rosafarbene Brüstung zu sehen, die als Repoussoire fungiert. Hierdurch wird Tiefenräumlichkeit, aber auch Distanz zum Betrachter erzeugt. Detailliert sind Steinquader (Buckelquader) vorgestellt, die mittig ein vorgesetztes längliches Oval mit Punktstruktur aufweisen. Im Unterschied zum Goldgrund in der Verkündigungsszene der Innenseite (Abb. 104) ist der Hintergrund der Außenseite schwarz, mit einigen grauen Streuornamenten.²⁷⁶ Ein weiterer Unterschied beider Darstellung ist das Fliesenmuster: Auf der Innenseite sind grüne rechteckige Fliesen mit stilisiertem Blütenmuster vorgestellt. Das Fliesenmuster der

²⁷⁶ Ein mit der Spitze nach oben weisendes Herz wird von sechs Punkten umgeben. Mittig ist in geringem Abstand eine senkrechte Linie vorhanden. Somit kann diese Form als Blatt interpretiert werden.







103: Maria der Verkündigungsszene



104: Engel der Innenseite



105: Maria der Innenseite

Außenseite ist schlichter: Ein Rechteck wird durch eine von links unten nach rechts oben verlaufende Diagonale geteilt, wobei jeweils das obere Dreieck ockerfarben und das untere rotbraun ist. Mittig eines jeden Dreiecks befindet sich ein weißer Punkt.

Auch der Engel auf der Außenseite trägt über einer weißen Albe ein seitlich hoch geschlitztes, dalmatikaartiges Gewand. In beiden Darstellungen sind die Säume dieses Gewandes goldfarben, das Ornament am Seitenschlitz ist identisch. Die Gestaltung des dalmatikaartigen Gewandes auf der Außenseite ist schlichter als auf der Innenseite: Auf rotem Grund zeigen die hellgelben kreisrunden Medaillons vom Mittelpunkt ausgehende nach links geschwungene Linien. Die Gewandfalten in beiden Darstellungen sind ähnlich. Sie unterscheiden sich durch die malerisch differenzierter Umsetzung der Außenseite, während sie auf der Innenseite lediglich als weinrote Linien ausgeführt sind.

Auch die Vorstellung der Engelsflügel ist auf der Außenseite schlichter: Der hell-rosafarbene Flügelansatz wird zu den Flügelrändern rötlicher und farbintensiver. Der obere schmale Bereich der Flügel lässt deren Innenseite erkennen: Der Farbübergang verläuft von hellem zu dunklem Grünblau an den Flügelspitzen.

Auch in der Körperhaltung des Engels zeigen beide Darstellungen Gemeinsamkeiten: Der Engel kniet auf seinem rechten Bein, während das Linke aufgestellt ist. Der Oberkörper ist leicht nach vorn geneigt, der Kopf erhoben. Während der Verkündigungsengel auf der Innenseite etwa im Dreiviertelprofil dargestellt ist, ist der Engel auf der Außenseite im Profil zu sehen. Die Armhaltung beider Szenen variiert nur leicht: Innenseitig ist der rechte Arm weniger stark angewinkelt, der linke Arm weiter vom Körper ausgestreckt. Auf der Außenseite sind beide Arme des Engels stärker angewinkelt und näher am Körper. Ursache der veränderten Körperhaltung des Engels auf der Außenseite ist sicher das schmale, hochrechteckige Format der Bildtafel.

Auf der Außenseite von Tafel vier ist Maria der Verkündigungsszene dargestellt (Abb. 103). Die Raumsituation wird entsprechend der zur Szene gehörenden Tafel des Verkündigungsengels definiert: Eine rosafarbene Steinbrüstung schließt die Darstellung nach unten. Hinter der Brüstung ist ein Fliesenboden vorgestellt. Vor Maria steht ein ockerfarbenes Betpult mit architektonischer Form und hinter ihr eine rosafarbene Phantasiearchitektur (Abb. 106). Diese könnte einen Baldachin vorstellen, unter dem sich die Person befindet, wenn sie vor dem Betpult kniet.

Die Vorstellung des rosafarbenen Baldachins offenbart Probleme des Malers im Umgang mit der Perspektive: Der Baldachin ist als turmartiger Aufbau mit annähernd quadratischer Grundfläche und drei Seitenwänden vorgestellt. Die Seitenwände sind je von einer Aussparung für ein Rundbogenfenster durchbrochen, so dass die Seitenwände zu pfeilerartigen Stützen reduziert sind. Die Rückwand des Baldachins ist einer realen Architekturform entsprechend korrekt wiedergegeben, indem die Fensteraussparung von schmalen Wandstreifen seitlich umgeben ist.

Bei der linken Seitenwand des Baldachins ist der linke Wandbereich neben der Fensteraussparung im oberen Bereich durch eine zierliche Säule mit Kapitell, Basis und Postament ersetzt. Darunter deutet sich ein Wandvorsprung an, dessen weiterer Verlauf vom Nimbus Marias verdeckt wird.



106: steinerner Baldachin der Phantasiearchitektur

Bei der rechen Seitenwand des Baldachins ist der linke Wandbe-

reich neben der Fensteraussparung nicht vollständig dargestellt: Entsprechend der rechten Seitenwand des Baldachins fehlt hier der nach unten führende, tragende Architekturteil – die zierliche Säule und die sich nach unten anschließende Architektur. Wenn der Maler zur Darstellung bringen wollte, dass sich Maria vor dem Baldachin befindet, hätte er die rechte Seitenwand des Baldachins malen können, indem auch hier nur der obere Bereich der Seitenwand sichtbar wäre. Entsprechend der linken Seitenwand wäre der untere Bereich durch Maria verdeckt. Somit ist als die vom Maler beabsichtigte räumliche Position Marias anzunehmen, dass sich Maria kniend vor dem Betpult unterhalb des Baldachins befindet. In diesem Fall hätte aber die linke Seitenwand des Baldachins seine Marienfigur überdeckt. Da der Betrachter einen uneingeschränkten Blick auf die Marienfigur wahrnehmen sollte, wählte der Maler wohl diese ungewöhnliche, architektonisch unvollständige Lösung seiner Phantasiearchitektur.

Durch die Fensteraussparung der Rückwand wird der Blick auf eine blaugrüne Raumsituation durch zwei Rundbogenfenster angedeutet. Somit wird das Ereignis in einer unkonkreten Raumsituation verortet, die lediglich durch Fliesenboden, Betpult mit Baldachin und zwei angedeutete Rundbogenfenster definiert wird. Wie auf der zugehörigen Tafel des Verkündigungsengels fungiert die rosafarbene Brüstung im Vordergrund als Repoussoire, um Distanz zum Betrachter zu erzeugen. Der weitere Hintergrund ist schwarz und wie auf der zugehörigen Tafel des Verkündigungsengels durch einige Streuornamente geziert.

Durch einige Elemente der Außenseite werden Verbindungen zur Darstellung auf der Innenseite geschaffen. Auf der Außenseite ist aufgrund des länglichen Hochformats nur wenig Raum zur Darstellung weiterer Einzelheiten. Diese sind in der Verkündigungsszene auf der Innenseite konkretisiert. Das ockerfarbene Betpult mit darauf liegendem Buch findet sich in beiden Szenen. Auf der Innenseite las Maria bei Ankunft des Engels in einem aufgeschlagenen Buch. Dies verdeutlicht, dass auf der Innenseite bereits ein zeitlich fortgeschrittener Moment der Verkündigung dargestellt ist: Maria gibt dem Engel bereits Antwort. In beiden Szenen erscheint der Verkündigungsengel links von Maria, somit ist die Körperhaltung Marias in beiden Szenen sehr ähnlich: Kniend neigt sie den Kopf nach links, wobei die Kopfneigung auf der Innenseite tiefer ist. In aufrechter Haltung verschränkt Maria die Arme vor der Brust, wobei sich die Szenen hier im Detail der Überkreuzung der Arme unterscheiden Auf der Außenseite legt sie ihren rechten Arm über den linken. Auf der Innenseite befindet sich der linke Arm über dem Rechten (Abb. 105). In beiden Darstellungen trägt Maria den blauen Mantel, der ihren Körper in ähnlich aufgebauten Falten verhüllt. Während Maria auf der Darstellung der Innenseite ein Kleid aus rot und goldfarben gemustertem Brokatstoff trägt, ist das Kleid auf der Außenseite weinrot ohne Musterung. Ein weiterer Unterschied ist

der weiße Schleier, der über die Schultern Marias gelegt ist. Dieser findet sich nicht in der Darstellung auf der Innenseite. Gemeinsam ist beiden Darstellungen das gelockte blonde Haar, das Maria seitlich in langen Strähnen über die Schultern fällt und die Vorstellung einer Heiliggeisttaube. Diese befindet sich unmittelbar vor der hohen Stirn Marias.



107: stilisiertes, "Ast"-Motiv, Rückseite Flügel 2, rechts oben

Rahmen der Bildtafeln

Innen- und Außenseiten haben Rahmen mit identischem Profil.²⁷⁷ Diese sind aus einem Stück gefertigt und auf Gehrung zugeschnitten. An eine schmale unprofilierte Leiste schließt zur Bildtafel hin ein Halbrundstab an, auf diesen folgt eine Kehle.

Innenseitig ist jeweils das Rahmenprofil zwischen den beiden Flügeln nach außen abgerundet, damit sich die Flügel leicht schließen lassen und der Rahmen nicht beschädigt wird.

Die Fassung der Rahmenprofile unterscheidet sich auf Innen- und Außenseite, so dass auch durch die Rahmenfassung die Innenseite als die Bedeutungsvollere veranschaulicht wird. Das äußere Profil ist rot gefasst und wird von stilisierten Schablonenornamenten (wohl mit Blättern bewachsener kleiner Äst) geziert (Abb. 107). Dies ist auf Innen- und Außenseiten identisch. Der Halbrundstab der Innenseite ist vergoldet, auf der Außenseite gelb gefasst. Auf beiden Seiten weist die Kehle eine blaue Fassung auf. Das sich zum Bildfeld anschließende Schrägprofil ist innenseitig vergoldet, während es auf den Außenseiten versilbert ist.

Eine weitere Differenzierung der Bedeutung der Außenseiten wird dadurch geschaffen, dass nur für die beiden kleinen Flügel, die bei verschlossenem Retabel die Schauseite bilden, diese Profilfassung verwendet wird. Die Außenseiten der großen Flügel, die das verschlossene Retabel seitlich umgeben, weisen anstelle des versilberten ein gelb gefasstes Schrägprofil auf.

²⁷⁷ Die Außenseite der Rückwand hat keine Rahmung.

"Kleiner Friedberger Altar" – Vergleichsbeispiele

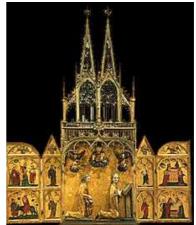
Baldachinretabel

Der "Kleine Friedberger Altar" hat einen horizontalen Dachabschluss. Andere Werke zieren ein Satteldach – z. B. der Leiggerer Altar (um 1420, Schweizerisches Landesmuseums Zürich) und das Baldachinretabel aus Santo Domingo (Anfang 14. Jahrhundert)²⁷⁸. Zudem gibt es die von BÄHR als "*Baldachintabernakel*" bezeichnete Form.²⁷⁹ Beispiele mit turmartigem Aufbau sind der "Kleine Dom" (Köln, um 1355²⁸⁰, Abb. 109) und der "*Prozessionsaltar aus Zell von Hans Strigel*" im Bayrischen Nationalmuseum München (Abb. 108), der "Cardon-Altar" (Abb. 110) im Museé du Louvre, um 1400 wohl am Niederrhein²⁸² entstanden, und ein Hausaltärchen, "*Mittelrhein, um 1360, Privatbesitz*"²⁸³.

Einen horizontalen Dachabschluss haben das in Salois (Finnland) befindliche und ins erste Drittel des 15. Jahrhunderts datierte Baldachinretabel²⁸⁴, das Baldachinretabel aus Västra, frühes 15. Jahrhundert²⁸⁵ und das in das letzte Drittel des 14. Jahrhunderts²⁸⁶ datierte Baldachinretabel aus Wallis.



108: Prozessionsaltar aus Zel



109: "Kleiner Dom"



110: "Cardon Altar"

²⁷⁸ Lapaire 1969, S. 174.

²⁷⁹ BÄHR 1995, S. 114, Diese Baldachintabernakel sind auf rechteckigen Retabeln mit meist überhöhtem Mittelteil aufgestellt; [BÄHR 1995, S. 87].

²⁸⁰ http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/Win/c/c01/c012s.htm, Stand:03.November 2011.

²⁸¹ HALM, LILL 1924, S. 111; Wie auch der "Kleine Friedberger Altar" ist die Rückwand des Baldachingehäuses graviert – hier aber rein florale Motive.

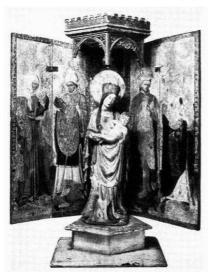
²⁸² Ausstellungskatalog "Vor Stefan Lochner" S. 108.

²⁸³ Ausstellungskatalog "Ein Teil der Wirklichkeit", S. 68.

²⁸⁴ Lapaire 1969, S. 179.

²⁸⁵ Lapaire 1969, S. 178.

²⁸⁶ Lapaire 1969, S. 170.



111: Baldachinretabel, Salois



112: Baldachinretabel aus Västra



113: Baldachinretabel aus Wallis

Das Baldachinretabel in Salois (Abb. 111) birgt eine stehende Muttergottes mit Kind. Die Innenseiten der Flügel zeigen stehende Heilige. Im Retabel aus Västra (Abb. 112) steht eine Anna-Selbditt-Gruppe und die Innenseiten der bemalten Flügel sind zweizeilig gegliedert. Neben der Gliederung der Flügel weist dieses Retabel mit dem "Kleinen Friedberger Altar" eine weitere Gemeinsamkeit auf: Auch hier ist die Geburtsszene auf zwei benachbarten Flügeln veranschaulicht. Das Baldachinretabel aus Wallis (Abb. 113) beherbergt eine thronende Muttergottes mit Kind, die Flügel sind mit stehenden Heiligenfiguren bemalt.

Auch TÅNGEBERG nennt einige Baldachinretabeln mit horizontaler Deckplatte: Der um 1400 entstandene "Schrein mit dem St. Christopherus²⁸⁷ weist einen fünfeckigen Grundriss auf. Eine stehende Muttergottes mit Kind befindet sich im Baldachinretabel mit rechteckigem Grundriss, datiert 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts.²⁸⁸ Der "Heiligenschrein mit Johannes d. T., Anfang 15. Jahrhundert", weist folgende Besonderheit auf: "Die Rückwand ist erheblich schmäler als die fünfeckigen Platten des Sockels und des Baldachins." Auch das Anfang des 16. Jahrhunderts entstandene Baldachinretabel mit stehender Muttergottes und dreieckigem Grundriss weist eine dem "Kleinen Friedberger Altar" vergleichbare Form auf.

Diese Auswahl von Baldachinretabeln belegt, dass die einfache Form mit horizontaler Deckplatte verbreitet war. In Schweden sind einige Werke aufgrund ihres drei- bzw. fünfseitigen Grundrisses bemerkenswert.

²⁸⁷ TÅNGEGERG 1986, S. 132 und Abb. 87.

²⁸⁸ S. TÅNGEGERG 1986, S. 148, Abb. 103.

²⁸⁹ Tångegerg 1986, S. 132 und Abb. 90.

Vergleich – Malerei der Flügel

Nach ZIPELIUS orientiert sich der Bildaufbau des "Kleinen Friedberger Altars" am "Großen Friedberger Altar" (um 1380-1390)²⁹⁰, am Utrechter (um 1410)²⁹¹ und Ortenberger Altar (um 1425)²⁹², ohne deren künstlerische Qualität zu erreichen. 293 ZIPELI-US verweist auf die stilistisch "weitgehende Abhängigkeit von vorangegangenen Werken der mittelrheinischen Malerei".²⁹⁴



114: Geburtsszene des "Utrechter Altars"



115: Ortenberger Altar

Auch STANGE stellt fest, dass "Werke wie der Utrechter Altar als unmittelbare Voraussetzungen für die Kompositionen des kleinen Friedberger Altars⁽²⁹⁵⁾ anzunehmen sind. ZIPELIUS erkennt "Reminiszenzen an den Utrechter Altar" (Abb. 114) in der Darstellung des Brei kochenden Josefs. Das "kleine Wasserfass" 296 und der Salzkasten seien "wörtliche Zitate aus der Utrechter Geburtsdarstellung" (Abb. 119).²⁹⁷ Bereits der Netzer Altar, um 1370 von einem unbekannten Künstler geschaffen, zeigt das Motiv des "Brei kochenden Josefs" (Abb. 117): ²⁹⁸ Hier sitzt er am Fußende des Bettes von Maria. In einem langstieligen Topf rührt er das Essen mit einem langstieligen Löffel um. Weitere Ähnlichkeiten zum "Kleinen Friedberger Altar" sind in der Körperhaltung von Josef zu erkennen, der den Oberkörper nach vorn neigt, die Beine dabei annähernd parallel auf dem Boden stehen. Der Josef des Netzer Altars wendet den Kopf zurück, um Maria anzusehen. Auch der Josef des "Kleinen Friedberger Altars" schaut Maria an. Eine weitere Variante des "Brei kochenden Josefs" stellt CONRAD VON SOEST



116: Geburtsszene des Kleinen Friedberger

²⁹⁰ ZIPELIUS 1995, S. 120.

²⁹¹ ZIPELIUS 1995, S. 111.

²⁹² ZIPELIUS 1995, S. 127.

²⁹³ Nach ZIPELIUS 1995, S. 89.

²⁹⁴ Zipelius 1995, S. 89.

²⁹⁵ ZIPELIUS 1995, S. 89; "Der Zusammenhang mit dem älteren, großen Friedberger Altar ist auch bei diesen Werken ["Kleiner Friedberger Altar" und diesem Meister zugeschriebene Altarflügel auf Schloss Braunfels] noch deutlich, zwischen ihnen müssen aber als unmittelbare Voraussetzungen für die jüngeren Tafeln Werke wie der Utrechter Altar angenommen werden.", [STANGE 1938, S. 131].

²⁹⁶ Dieses Wasserfass findet sich auch in einem um1410 entstandenes Stundenbuch. S. VETTER 2000, S. 51,

²⁹⁷ ZIPELIUS 1995, S. 89.

²⁹⁸ Der Altar aus Schloss Tirol, um 1370, zeigt einen weiteren Typus des "Brei kochenden Josef": Dieser sitzt auf einem Hocker, wohl in einem Nebenraum, und rührt die Speise in einer Art Pfanne um. S. VETTER 2000, S. 38, Abb. 28.



117: Netzer Altar, unbekannter Künstler um 1370



118: Detail des Wildunger Altars von Conrad von Soest, 1404



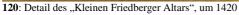
119: Detail des Utrechter Altars, um 1410

1404 auf dem "Wildunger Altar" vor (Abb. 118): Hier beugt sich Josef zum Feuer herunter und scheint es durch kräftiges Blasen stärker zum Brennen bringen zu wollen. Das Salzfass fehlt, aber ein rundes Gefäß, wohl mit Deckel, und eine Schüssel mit Löffel sind detailliert vorgestellt.

Nach ZIPELIUS tendiere die Geburtsszene des "Kleinen Friedberger Altars" allerdings "mehr in Richtung des Ortenberger Altars" (Abb. 115): Auch dieser stellt Josef bei der Zubereitung der Speise an einem Feuer dar – allerdings nicht in der Geburtsszene, sondern bei der Anbetung des Kindes durch die Drei Könige (Abb. 121). Bei der Szene des Ortenberger Altars fehlen Wasserfass und Salzkasten, dafür weist der am Gürtel von Josef befestigte Beutel eine größere Ähnlichkeit mit dem des "Kleinen Friedberger Altars" (Abb. 116, 120) auf. Im Unterschied zur Geburtsszene des Ortenberger Altars verzichtet der Künstler des "Kleinen Friedberger Altars" auf eine Bedeutungsperspektive, durch die Josef kleiner als die anderen Figuren dargestellt ist. Durch etwa gleiche Größe von Maria und Josef und seine Tätigkeit wird seine Bedeutung als "Nährvater Christi" deutlicher. Während in der Geburtsszene des "Utrechter Altars" die Verkündigung an die Hirten integriert ist, stellt der Künstler des "Kleinen Friedberger" diese Szene auf einem separaten Bildfeld ausführlicher vor.²⁹⁹ Ähnlichkeiten zwischen der "Utrechter" und der "Friedberger" Geburtsszene finden sich auch in der Vorstellung des Unterstandes für die Hl. Familie, der jeweils durch einen Flechtzaun charakterisiert wird. Die Szene erscheint beim "Kleinen Friedberger" ruhiger, andächtiger, da sie auf das Kind ausgerichtet ist: Maria mit gefalteten Hände und Brei kochender Josef zu beiden Seiten des Kindes, dahinter die "kleinen Engel" und die Tiere. Beim Ortenberger Altar ist die Anbetung des Kindes durch die Könige das bestimmende Moment.

²⁹⁹ Dies ist "die herausragendste Komposition", in der sich "realistische Detailbeobachtung auf eine bemerkenswerte Weise" äußert, [ZIPELIUS 1995, S. 89].







121: Detail des Ortenberger Altars, um 1425

Die rosafarbene Architektur hinter dem stehenden König des Ortenberger Altars findet Anklänge in der Phantasierarchitektur auf der außenseitigen Verkündigungsdarstellung des "Kleinen Friedberger Altars" (Abb. 122).

"Im Figuren- und Faltenstil" sieht ZIPELIUS die "Formensprache des Ortenberger Meisters [...] Seine Figuren [gemeint ist der Meister des "Kleinen Friedberger"] wirken jedoch untersetzter und die dekorativ ausgebreiteten Faltenschwünge einen weisen gewissen Schematismus auf."300



122: "Phantasiearchitektur", Verkündigung, Außenseite, Flügel

³⁰⁰ ZIPELIUS 1995, S. 89.



123: Tempelszene, "Großer Friedberger Altar"



124: Tempelszene, "Kleiner Friedberger Altar

"Die Darbringung im Tempel orientiert sich hingegen eindeutig an der älteren Komposition des großen Friedberger Altars." 301 (Abb. 123) Nach BACK seien die Innenräume "aus der älteren Szenerie heraus entwickelt und auch die Zeichnung der Figuren enthält solche Nachklänge". 302 Allerdings erwähnen beide Autoren nicht, dass der Künstler des "Kleinen Friedberger Altars" (Abb. 124) – trotz der Probleme mit der Perspektive – eine deutlichere Differenzierung zwischen Innenund Außenraum vorstellt. Beim "Großen Friedberger" ist die Raumsituation unklar, da Innen- und Außenraum angedeutet, aber nicht in einen Zusammenhang gebracht werden: Der Altar scheint vielmehr vor den Gebäuden zu stehen. Allerdings gelingt es dem Meister des "Großen Friedberger Altars" durch die "Staffelung" von Gebäuden, Altar und Figuren, eine größere tiefenräumliche Wirkung zu erzielen. Beim "Kleinen Friedberger" schließen sich die Figuren, die ganz auf das Kind ausgerichtet sind, durch den verbindenden Architekturbogen zu einer Szene zusammen. Dadurch vermittelt auch in dieser Szene der "Kleine Friedberger" eine ruhigere Komposition, die das Thema deutlicher herausstellt. Nach ZIPELIUS finde die Handlung in einem "nischenartigen" Raum statt, die "das harmonische Einfügen der großen Figurenformen" verhindere und die Architektur als rahmende Dekoration erscheine. 303

Der "Kleiner Friedberger Altar" und die "Braunfelser Tafeln"

BACK und STANGE nennen ein weiteres Werk des Meisters des "Kleinen Friedberger Altars": "Der etwas mittelmäßige Maler lieferte auch den Prämonstratenserinnen von Kloster Altenberg bei Wetzlar einen Altar, von dem einige, nicht glücklich restaurierte Reste jetzt auf Schloß Braunfels in neuen Rahmen vereinigt sind: Verkündigung, Geburt und Darstellung im Tempel, wobei sich die Szenen des Darmstädter Kastens annähernd wiederholen. und Krönung Mariä."³⁰⁴ "Einzelne Darstellungen wie Verkündigung, Geburt, Darbringung im Tempel stimmen in der Anlage und mannigfachen Einzelheiten wörtlich überein. Gleich ist auch das Brokatmuster des Goldgrundes."³⁰⁵

Die beiden Tafeln auf Schloss Braunfels – nachfolgend als "Braunfelser Tafeln" bezeichnet –sind zwei Flügel des Severus-Altars, der 1430 entstand. Die Darstellungen von Verkün-

³⁰¹ ZIPELIUS 1995, S. 89.

³⁰² BACK 1910, S. 49.

³⁰³ Nach ZIPELIUS 1995, S. 89.

³⁰⁴ BACK 1910, S. 48.

³⁰⁵ Stange 1938, S. 131.

³⁰⁶ Freundlicher Hinweis von ANDREA KUMLEHN bei der Besichtigung der Tafeln. Leider war es bei der Besichtigung der Tafeln aufgrund der Lichtsituation nicht möglich, qualitätvolle Aufnahmen zu erstellen.

digung, Geburt Christi und Darbringung im Tempel finden sich auf den Innenseiten der Flügel des ehemaligen Severus-Altars und des "Kleinen Friedberger Altars".

Verkündigung an Maria

Die Verkündigung wird auf der "Braunfelser Tafel" in einem Innenraum verortet. Diesen charakterisieren halbhohe, grüne Wände, eine Art rosafarbenem Baldachin mit einer rechts anschließenden, quadratischen Abstellfläche und ein schachbrettartiger Fliesenboden. Die in Grün und hellem Gelb ausgeführten Fliesen weisen im Unterschied zum "Kleinen Friedberger Altar" kein Muster auf. Lediglich ein vertieftes Füllungsfeld ist auf jeder Fliese vorgestellt. Der rosafarbene Baldachin scheint aus der Form der Wandnische der "Friedberger" Szene entwickelt. Da der Innenraum der "Braunfelser Tafel" durch zwei Wände vorgestellt wird, ist hier die tiefenräumliche Wirkung deutlicher als auf der "Friedberger" Szene. Gegenüber der "Friedberger" Szene ist die Einrichtung einfacher: Ähnlich ist das Betpult mit der seitlich befestigten, geschwungenen Metallstange, an der sich ein Lesepult befinde. Auch von diesem Lesepult hängt ein weißes Tuch herunter, im Unterschied zum "Kleinen Friedberger Altar" mit einer blauen Saumkontur verziert. In beiden Szenen findet sich ein rosafarbener Blumentopf mit kleinem "Zierbäumchen". Seitlich des Baldachins steht in der "Braunfelser" Szene eine (Zinn-) Kanne, etwas bauchiger ausgeführt als auf der "Friedberger" Darstellung. 307

Die Körperhaltung Mariens weist große Ähnlichkeiten auf. In beiden Szenen umhüllt sie ein blauer Mantel. Auf der "Braunfelser Tafel" trägt sie ein schlichtes, rotes Kleid, während auf der "Friedberger Szene" ein gold und rot gemusterter Brokatstoff vorgestellt ist. Wie auf der außenseitigen Verkündigungsszene des "Kleinen Friedberger Altars" hat Maria den weißen Schleier um die Schultern gelegt und den linken Arm über den Rechten vor der Brust überkreuzt. Die Kopfneigung entspricht eher der innenseitigen Verkündigungsszene des "Kleinen Friedberger Altars". 308 Identisch ist auch die Vorstellung ihrer blonden Haare. Auf der "Braunfelser Tafel" lautet die Nimbeninschrift "sancta maria virgo", während auf der "Friedberger Szene" "maria mater criste" zu lesen ist.

Auch die Körperhaltung des Verkündigungsengels ist nahezu identisch: Lediglich die Armhaltung ist etwas variiert, indem der rechte Arm im Vergleich zur "Friedberger" Szene etwas tiefer positioniert ist. Im Unterschied zum "Friedberger Engel" trägt der "Braunfelser Engel" eine Lilie in der Rechten. Selbst die Handhaltung mit dem abgespreizten kleinen Finger der Linken, mit der er das Schriftband elegant zwischen Daumen und Zeigefinger hält, ist in beiden Szenen identisch. Kniefällig nähert er sich Maria von links, so dass unter der weißen Albe sein linker, nackter Fuß hervor schaut. Das dalmatikaartige Gewand stellt im Unterschied zum Brokatstoff der "Friedberger Szene" einen schlichten, roten Stoff vor. In beiden Szenen ziert ein Goldsaum dieses Gewand. Zwar sind die blonden Haare des "Braunfelser Engels" länger, aber die Frisur ist mit der des "Friedberger Engels" identisch. Die zweifarbigen Flügel weisen große Ähnlichkeit zu denen auf der außenseitigen Verkündigungsszene des "Kleinen Friedberger Altars" auf. Am deutlichsten unterscheiden sich beide Engel im Gesichtsausdruck: Während der "Friedberger Engel" einen lieblichen Gesichtsausdruck zeigt, erscheinen die Gesichtszüge des "Braunfelser Engels" herber.

³⁰⁷ Formale Ähnlichkeit der (Zinn-) Kanne bezieht sich auf die größere Kanne der "Friedberger" Szene, in der drei Lilien stehen".

³⁰⁸ Die Neigung des Kopfes ist auf der innenseitigen Szene des "Kleinen Friedberger Altars" stärker als auf der

³⁰⁹ Die Beurteilung der Inkarnate auf allen Darstellungen der "Braunfelser Tafeln" ist ohne Untersuchung schwierig, da aus der "Entfernung" nicht zu erkennen ist, ob die Inkarnate übermalt sind.



ECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

80/194

Wie auf der Szene des "Kleinen Friedberger Altars" wird Gottvater rechts von Maria, von einem blauen Wolkenband umgeben, vorgestellt. Auch auf der "Braunfelser Tafel" trägt er über einem braunen Gewand einen roten Mantel mit weißem Futter. In der Gestaltung seines Nimbus unterscheiden sich beide Szenen, da auf der "Braunfelser Tafel" der Nimbus mit Tremolierungen verziert ist. Auf beiden Szenen schwebt das Kind "bäuchlings" von Gottvater zu Maria herab. Wie auf der außenseitigen Verkündigungsszene des "Kleinen Friedberger Altars" trägt das Kind ein Kreuz. Auch die dem Kind voraus fliegende Heiliggeist-Taube ist in beiden Szenen nahezu identisch. Auf der "Braunfelser Tafel" fehlen die "kleinen Engel".

Geburtsszene

Beide Szenen unterscheiden sich am deutlichsten in der Gestaltung des Unterstandes der Hl. Familie. Während auf der "Friedberger" Szene dieser einen rechteckigen Grundriss und ein strohgedecktes Satteldach aufweist, ist der Grundriss auf der "Braunfelser Tafel" etwa kreuzförmig, wobei ein weiterer kleiner Vorbau auf der gegenüberliegenden Seite vorgestellt ist. Auch hier scheint die Körperhaltung von Maria aus der "Friedberger" Szene entlehnt. Lediglich neigt sie den Kopf auf der "Braunfelser Tafel" stärker. Während sie in der "Braunfelser" Szene ein schlichtes, blaues Kleid trägt, stellt der "Kleine Friedberger Altar" einen versilberten Brokatstoff vor. Zudem trägt sie hier einen blauen Mantel. Übereinstimmungen zeigt der eigenwillig drapierte, weiße Schleier, unter dem die blonden, gewellten Haare zu sehen sind.

Die Kleidung von Josef ist auf beiden Darstellungen fast identisch: Über dem roten, gegürteten Gewand mit weißen Ärmelumschlägen, unter denen das blaue Untergewand zu erkennen ist, trägt er eine blaue Gugel. Am Gürtel des "Braunfelser Josef" ist ein Messer befestigt - Rosenkranz und Beutel der "Friedberger Szene" fehlen. Während der "Friedberger Josef" eine rote Kopfbedeckung hat, ist es auf der "Braunfelser Tafel" eine blaue Kappe. Diese ähnelt der Kippa des "Friedberger Priesters" in der Tempelszene. Im Gesichtstypus unterscheiden sich beide Darstellungen des Brei kochenden Josef: Der "Braunfelser Josef" erscheint älter, seine Gestalt ist zierlich, sein Gesicht länglicher und schlanker. Der "Braunfelser Josef" hat blonde Haare mit Schläfenlocken und einen blonden Bart im Unterschied zum "Friedberger Josef" mit braunen, gewellten Haaren und kürzerem, braunen Bart. Während auf der "Friedberger Szene" eine runde Feuerschale vorgestellt ist, kocht der "Braunfelser Josef" in einem langstieligen Topf die Speise über einer rechteckigen Feuerschale. Sein Blick ist nicht Maria, sondern seiner Tätigkeit zugewandt. Salzfass und Vorratsbehälter fehlen auf der "Braunfelser Tafel".

Die Körperhaltung des auf einer Flechtmatte liegenden Kindes ist in beiden Szenen identisch. Das "Braunfelser Kind" erscheint wie ein "kleiner Erwachsener". Auf der "Braunfelser Tafel" recken sich Esel und Ochse über ihr Gatter, um an der Flechtmatte des Kindes zu "knabbern". Auch die Gestaltung der Nimben ist in beiden Szenen identisch.

Auf der "Friedberger Szene" beten sechs "kleine Engel" über der halbhohen Wand des Unterstandes. Die "Braunfelser Tafel" zeigt an dieser Stelle drei betende Engel, drei weitere mit einer breiten Schriftrolle (?) befinden sich auf dem Dach. 310 Vor der Flechtmatte des Kindes beten zwei Engel in weißen Gewändern.

³¹⁰ All diese Engel sind mit schlichten, blauen Gewändern bekleidet – wie die "Friedberger Engel".

Darbringung im Tempel

Diese Szene auf der "Braunfelser Tafel" erscheint wie ein vergrößerter Ausschnitt der "Friedberger Szene": Die rosafarbene Außenarchitektur schließt auf der "Braunfelser Tafel" mit vier turmartigen Elementen ab, über denen noch der vergoldete Grund zu sehen ist. Rechts ist ein grüner "Anbau" mit roter Fensterlaibung vorgestellt. Links ist diese Außenarchitektur gegenüber der "Friedberger Szene" um ein turmartiges, grünes Element mit Spitzdach erweitert. Durch ein Fenster ist die Magd zu sehen, die, wie die "Friedberger Magd", in der rechten Hand einen geflochtenen Korb mit zwei weißen Tauben hält. Im Unterschied zur "Friedberger Magd" legt sie die linke Hand auf die Brust und neigt den Kopf leicht nach unten, während die "Friedberger Magd" "neugierig" nach oben schaut, um das Geschehen vor Maria sehen zu können. Der eigenwillig um ihren Kopf drapierte weiße Schleier, unter dem ihr blondes Haar hervor schaut, ist von der "Friedberger Szene" übernommen.

Der mit Krabben und Kreuzblume gezierte Architekturrahmen der "Braunfelser Tafel" ist versilbert und weist keine kleeblattähnlichen Formen an der Unterseite auf. Differenzierter stellt die "Braunfelser Tafel" den Innenraum vor, der durch grüne Wände gegliedert ist. Während auf der "Friedberger Szene" eine rote Balkendecke mit gerundeten Zierelementen vorgestellt ist, zeigt die "Braunfelser Tafel" zwei unterschiedliche Deckengestaltungen: Der Raum hinter der grünen Wand weist eine rote Balkendecke ohne Zierelemente auf. Die rote Decke des Raumes, in dem sich das Geschehen ereignet, wird von halbrunden Elementen geziert. Auf der "Friedberger Szene" ist der Leuchter vorgeritzt, aber nicht malerisch ausgeführt, während er auf der "Braunfelser Tafel" versilbert ist.

Der Altarverkleidung der "Braunfelser Tafel" variiert die Form des "Friedberger Altars", indem das Füllungsfeld tiefer lieg und statt eine Marmorierung vorstellend mit einem floralen Motiv geziert ist. Auch die Altartücher ähneln sich: Die farbigen Fransen sind auf der "Braunfelser Tafel" nicht ausgeführt, dafür weist das Tuch eine mehrstreifige blaue Saumkontur auf.

Beide Darstellungen der Maria stimmen in der Körperhaltung bis auf die Armhaltung überein. Während die "Friedberger Maria" den blauen Mantel auch über den Kopf gezogen hat, liegt er bei der "Braunfelser Maria" auf ihren Schultern, so dass der weiße Schleier ihr Haupt umgibt. Dieser Schleier erscheint als gespiegelte Darstellung des Schleiers von Elisabeth aus der Heimsuchungsszene des "Kleinen Friedberger Altars". Das Brokatstoff vorstellende Kleid der "Friedberger Maria" ist auf der "Braunfelser Tafel" in ein schlichtes, rotes Kleid übertragen.

Die Variation der Armhaltung von Maria steht in Zusammenhang mit der geänderten Körperhaltung des Kindes: Auf der "Friedberger Szene" halten Maria und Priester das Kind senkrecht. Fast liegt das Kind auf der "Braunfelser Tafel" und wird hauptsächlich vom Priester gehalten, während Maria die Beinchen unterstützt. Auch dieses Kind erscheint auf der "Braunfelser Tafel" wie ein "kleiner Erwachsener", da ihm die rundlichen, kindlichen Gesichtszüge fehlen. Im Unterschied zur "Friedberger Szene" ist der Nimbus des Kindes nicht bemalt, sondern durch Gravur und Tremolierung geziert.

Die Körperhaltung des Priesters zeigt Übereinstimmungen auf beiden Werken. Unterschiede finden sich in der Kleidung: Während der "Friedberger Priester" einen geschlitzten, mit Fellbesatz gesäumten Leibrock aus Brokatstoff trägt, ist das gegürtete, rote Gewand des "Braunfelser Priester" fast bodenlang. Als "wörtliches Zitat" können die tuchartigen Hemdärmel des "Braunfelser Priesters" bezeichnet werden. Während der "Friedberger Priester" eine blaue Kippa trägt, verzichtet der Priester der "Braunfelser Tafel" auf eine Kopfbedeckung. Deutlich sind die Unterschiede im Gesichtstyps und –ausdruck: 311 Der "Friedberger Priester" ist älter, was seine faltenreiche Stirn zeigt. Die Schläfenlocken schauen unter der

³¹¹ Möglicherweise ist die durch anzunehmende Übermalung des "Braunfelser Priesters" bedingt.

ECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

82/194

Kippa hervor. Sein Mund ist leicht geöffnet, so dass die Zähne sichtbar sind. Der "Braunfelser Priester" hat glattes Haar. Sein Mund ist geschlossen. Seine Augen sind nach oben gerichtet, während der "Friedberger Priester" das Kind ansieht.

Die Krönung Mariens ist nur auf der "Braunfelser Tafel" dargestellt. Hier findet sich der einzig vorgestellte Brokatstoff auf der Sitzbank hinter Maria.

Die floralen Motive weisen deutliche Übereinstimmungen auf und scheinen, wie bei dem "Kleinen Friedberger Altar" für die jeweilige Szene entwickelt zu sein. Gemeinsam ist ihnen die versierte Ausführung von Gravuren, Tremolierungen und Vergoldungen.

Zusammenfassung

Die Detailfülle des "Kleinen Friedberger Altars" wird von den "Braunfelser Tafeln" nicht erreicht. Diese erscheinen auf das Wesentliche der Darstellung beschränkt, während der Künstler im "Kleinen Friedberger Altars" in jeder Szene alltägliche Beobachtungen integriert, so dass die Szenen lebendiger erscheinen. Der Friedberger Künstler stellt unterschiedliche Brokatstoffe überzeugend vor. Auf den "Braunfelser Tafeln" wird dieser nur in der Szene der Krönung Mariens gezeigt. Zudem unterscheiden sich beide Werke hinsichtlich der Darstellung von Kindern bzw. "kleinen, kindlichen" Engeln: Auf den "Braunfelser Tafeln" sind die Engel und Kinder wie "kleine Erwachsene" vorgestellt, während sie auf dem "Kleinen Friedberger Altar" überzeugend als Kinder charakterisiert sind.

Zur Ikonographie

Das Bildprogramm des "Kleinen Friedberger Altars" thematisiert das Marienleben. Die "ikonographische Abgrenzung ist nicht eindeutig bestimmbar", da sich das Marienleben "zwischen der Legende der hl. Anna und der Jugendgeschichte Christi" ereignete. 312 Da die "Verehrung Mariens im narrativen Programm des Zyklus"313 das Hauptthema ist, stellt der "Kleine Friedberger Altar" Auszüge des Marienlebens vor: Verkündigung an Maria, Heimsuchung, Geburt des Christuskindes, Darbringung im Tempel und Flucht nach Ägypten mit der Nebenszene der Verkündigung an die Hirten.

Abfolge der einzelnen Bildfelder

Die Anordnung der Einzelszenen auf den Flügeln weicht von der üblichen Lesrichtung bei zweizeiligen Bildfeldern ab. Folgende mögliche Anordnungen der Szenen entsprechen der Gewohnheit: Im ersten Fall folgt die chronologische Darstellung von links oben nach rechts unten – ein zeilenweises Lesen wie bei Büchern. Im zweiten Fall ergeben die Bildfelder eine chronologisch stimmige Abfolge, wenn sie "spaltenweise" angeordnet sind: Die Szenen sind für jeden Flügel von oben nach unten angeordnet und beginnen auf dem linken Flügel. Die dritte Möglichkeit zur chronologischen Abfolge der Einzelszenen besteht darin, die Szenen "zweilenweise" für jeden Flügel anzuordnen: Zuerst sind die oberen und dann die unteren Bildfelder der linken Flügel zu "lesen". In gleichem Schema folgen die Flügel rechts von Schrein bzw. Baldachingehäuse.

Beim "Kleinen Friedberger Altar" sind die Szenen "zeilenweise" angeordnet. Abweichend von diesem Schema ist die "Heimsuchung" unterhalb der "Verkündigung an Maria" dargestellt. Als Grund ist folgender anzunehmen: Vermutlich waren dem Maler die fünf Szenen vorgegeben. Die Bildfelder von Flügel eins und vier eignen sich besonders für die Szene der Heimsuchung, da hier das schmale Format durch die beiden Frauen leicht malerisch zu füllen ist.

Einzelszenen

Nachfolgend werden die einzelnen Bildtafeln entsprechend ihrer Chronologie mit ihrem jeweiligen ikonografischen Inhalt vorgestellt. Bemerkenswert sind die zahlreichen Inschriften des Retabels, die bisher in der Literatur nicht vollständig erfasst wurden.³¹⁴ Unberücksichtigt blieben in der Literatur die Motive des gravierten Bildteppichs der Rückwand und das Motiv des Priestergewandes der Tempelszene. Diese werden erstmals beschrieben und in einen möglichen Kontext gestellt.

Verkündigung an Maria

Die Verkündigung des Erzengels Gabriel an Maria ("Englischer Gruß"), beschreibt LUKAS 1, 26–38:

313 LCI, Bd. 4, S. 212.

³¹² LCI, Bd. 4, S. 212.

³¹⁴ BEEH führt zwar das die Bildfelder gliedernde Inschriftenband und die Nimbeninschrift der Rückwand auf, weitere Inschriften aber bleiben unberücksichtigt. Vgl. BEEH 1990, S. 40.

"Und im sechsten Monat ward der Engel Gabriel gesandt von Gott in eine Stadt in Galiläa, die heißt Nazareth, zu einer Jungfrau, die vertraut war einem Manne mit Namen Joseph, vom Hause David: und die Jungfrau hieß Maria. Und der Engel kam zu ihr hinein und sprach: Gegrüßet seist du, Holdselige! Der HERR ist mit dir, du Gebenedeite unter den Weibern! Da sie aber ihn sah, erschrak sie über seine Rede und gedachte: Welch ein Gruß ist das? Und der Engel sprach zu ihr: Fürchte dich nicht, Maria! du hast Gnade bei Gott gefunden. Siehe, du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären, des Namen sollst du Jesus heißen. Der wird groß sein und ein Sohn des Höchsten genannt werden; und Gott der HERR wird ihm den Stuhl seines Vaters David geben; und er wird ein König sein über das Haus Jakob ewiglich, und seines Königreiches wird kein Ende sein. Da sprach Maria zu dem Engel: Wie soll das zugehen, da ich von keinem Manne weiß? Der Engel antwortete und sprach zu ihr: Der heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten; darum wird auch das Heilige, das von dir geboren wird, Gottes Sohn genannt werden. Und siehe, Elisabeth, deine Gefreunde, ist auch schwanger mit einem Sohn in ihrem Alter und geht jetzt im sechsten Monat, von der man sagt, daß sie unfruchtbar sei. Denn bei Gott ist kein Ding unmöglich. Maria aber sprach: Siehe ich bin des HERRN Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast. Und der Engel schied von ihr. "315

"Der Engel nähert sich Maria meist kniefällig"³¹⁶ und von links. In seiner Linken hält er ein Spruchband mit den Worten: "Ave gratia plena dus [dominus] tecum". Dies sind die Begrü-Bungsworte des Engels gemäß der Vulgata³¹⁷ ("Sei gegrüßt, du Begnadete! Der Herr ist mit dir!".318)

Im auf dem Lesepult liegenden Buch findet sich Mariens Antwort: "Ecce ancilla domini fiat michi". Offensichtlich ist hier dem Maler ein Schreibfehler unterlaufen, denn gemäß der Vulgata³¹⁹ antwortet Maria: "ecce ancilla Domini fiat mihi..."³²⁰ ("ich bin des Herrn Magd; *mir...*")

Mit ihrer Antwort stimmt Maria dem Ratschluss Gottes zu und die Erlösung durch die Inkarnation Jesu kann geschehen. Aufgrund dieser Bedeutung "erscheint die Verkündigung stets an bevorzugter Stelle" bzw. "auf den äußersten Flügeln der spätmittelalterlichen Wandelaltäre als Hauptbild der langen festfreien Zeit des Kirchenjahres. "321 Hieraus erklärt sich auch die erneute Darstellung der Verkündigung auf den Außenseiten der kleinen Flügel.

Die Vorstellung von Räumlichkeit setzt im Hochmittelalter ein. Die Szene ist durch Innenraumarchitektur bereichert, wobei die dargestellten Gegenstände zur Veranschaulichung von Eigenschaften der Maria genutzt werden. Die "thematische Bereicherung" ist "durch das fortschreitende theologisch-systematische wie mystisch-individualisierende Denken" begründet.³²² Die Inkarnation stellt der Maler in seiner Bildsprache leicht verständlich vor: Gottvater mit segnend erhobenen Armen erscheint von Wolken umgeben. Von ihm gehen "Lichtstrahlen" aus – vorgestellt durch rote Linien auf farbigem Grund und geritzte Linien auf Goldgrund. Diese veranschaulichen die Verbindung zwischen Gottvater und Maria. "Der Heilige Geist als Wirkprinzip wird [...] in Gestalt der Taube" zwischen Maria und Gottvater dargestellt. 323 Besondere Anschaulichkeit erreicht der Maler durch die Darstellung

^{315 &}lt;a href="http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/lukas/1/#26">http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/lukas/1/#26, Stand:10. Februar 2012.

³¹⁶ LCI, Bd. 4, Sp. 431.

³¹⁷ Die Vulgata ist die seit dem 9. Jahrhundert allein als gültig angesehene Bibel. Gutenberg druckte Mitte des 15. Jahrhunderts eine Vulgata-Bibel.

³¹⁸ http://www.bibel-online.net/buch/luther 1912/lukas/1/#, Stand: 10. Februar 2012.

Freundlicher Hinweis und Unterstützung bei der "Entschlüsselung" der Schrift auf dem Buch sowie die Verweise auf den "Physiologus" und die "Vulgata" von Dr. FÖRSTER, HLMD.

http://www.drbo.org/lvb/chapter/49001.htm, Stand: 13. Dezember 2011.

³²¹ LCI, Bd. 4, Sp. 423.

³²² LCI, Bd. 4, Sp. 430.

³²³ LCI, Bd. 4, Sp. 430.

des kleinen Jesuskindes, wie dieses "bäuchlings auf dem Lichtstrahl"³²⁴ von Gottvater ausgesandt und sein Weg von der Heiliggeist-Taube "vorbereitet" wird. Auf der außenseitigen Verkündigungsszene ist die inhaltliche Aussage erweitert, indem das Jesuskind ein kleines Kreuz geschultert hat – ein Verweis auf die Passion.

Mariens Nimbus ist eingeschrieben: "Maria Mater Criste" ("Maria Mutter Christi")³²⁵. Der Nimbus des Verkündigungsengels hat keine Inschrift. Die weitere Charakterisierung Marias veranschaulicht der Maler zum einen in der Körperhaltung - Neigung des Kopfes und vor der Brust überkreuzte Arme stellen Demut vor. Der Maler zeigt, mit welcher Tätigkeit Maria beim Eintreffen des Engels beschäftig war: "Maria habe einen Vorhang für den Tempel gewebt; andere meinten, sie habe im Psalter oder im Buch des Propheten Isaias gelesen; ein vermittelnde Lösung suchte jene, die davon überzeugt waren, Maria habe am Webstuhl sitzend, Psalmen gebetet. Autoren, die im mystischen Einswerden des Menschen mit Gott den Gipfel christlicher Frömmigkeit erblickten, vertraten die Ansicht, Maria habe sich im Akt der Verkündigung buch- und beschäftigungslos dem Gebet und der Betrachtung hingegeben. Alle diese Auffassungen sind im Mittelalter literarisch geäußert und bildlich dargestellt worden. Von welcher Möglichkeit Literaten und Künstler jeweils Gebrauch machten, hing von zeitgebundenen Interessen ab."326 Die diese Tätigkeiten symbolisierenden Gegenstände werden auch attributiv für die (Charakter-)Eigenschaften Marias verwendet: Das Weben ist durch ein Weberschiffchen und eine Schere im oberen Ablagefach der Wandnische dargestellt und verbildlichen Fleiß. Das aufgeschlagene Buch, welches bereits die Antwort Marias vorwegnimmt, verdeutlicht ebenso wie die im oberen Ablagefach der Wandnische hängende Schriftrolle, dass Maria belesen war. Weiter symbolisieren das Tintenfass und die Schriftrolle die Gelehrsamkeit Marias. Tiefgründiger ist die Interpretation durch den Vergleich von Maria und Tintenfass. Grundlage ist die "Bibelstelle: "Am Anfang war das Wort" [...] Wie die Schriftrolle das Wort erscheinen läßt, so bringt Maria Gott hervor."327 Ihre Frömmigkeit wird durch das Betpult veranschaulicht. Möglicherweise stellt die versilberte Kanne im unteren Ablagefach eine Zinnkanne dar – dies könnte ein Verweis auf die "Magd des Herren", aber auch auf die "einfache Herkunft" Mariens sein. Auch die in einer Zinnvase stehende Lilie mit drei weißen Blüten³²⁸ sowie das kleine Zierbäumchen im Blumentopf sind attributiv auf Maria zu deuten.³²⁹ Maria trägt einen blauen Mantel, der sie als künftige Himmelskönigin auszeichnet.

Heimsuchung

Die auch als "Visitatio Mariae" bezeichnete Heimsuchung beschreibt Lukas 1, 39–45: "Maria aber stand auf in den Tagen und ging auf das Gebirge eilends zu der Stadt Juda's und kam in das Haus des Zacharias und grüßte Elisabeth. Und es begab sich, als Elisabeth den Gruß Marias hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leibe. Und Elisabeth ward des heiligen Geistes voll und rief laut und sprach: Gebenedeit bist du unter den Weibern, und gebenedeit ist die Frucht deines Leibes! Und woher kommt mir das, daß die Mutter meines HERRN zu mir kommt? Siehe, da ich die Stimme deines Grußes hörte,

³²⁴ LCI, Bd. 4, Sp. 430.

³²⁵ Auf der außenseitig dargestellten Verkündigungsszene lautet die Nimbeninschrift bei Maria: "Sancta Maria", beim Verkündigungsengel "angelus".

³²⁶ SCHREINER 1994, S. 116.

³²⁷ Ausstellungskatalog Kunst um 1400 am Mittelrhein – Ein Teil der Wirklichkeit; Liebighaus, Museum alter Plastik; Frankfurt/Main, 1975, S. 58.

³²⁸ Als Symbol der Tugendhaftigkeit Marias.

³²⁹ Der kleine Blumentopf der Verkündigungsszene und die auf einer Mauer singenden Engel (Geburtsszene) konnte der Maler des "Kleinen Friedberger Altars" vom Utrechter Altar übernehmen; [ZIPELIUS 1995, S. 89].

hüpfte mit Freuden das Kind in meinem Leibe. Und o selig bist du, die du geglaubt hast! denn es wird vollendet werden, was dir gesagt ist von dem HERRN."³³⁰

Die Begegnung von Maria und Elisabeth, Frau des Zacharias und Mutter Johannes d. T., ist eine weitere Hauptszene des Marienlebens und stellt eine der Sieben Freuden³³¹ Marias dar. Diese Szene "*vermittelt die körperliche und visuelle Erkenntnis der Menschwerdung Christi*."³³² Die Begrüßung beider Frauen kann als Umarmungsgestus entsprechend dem lateinischen Friedenskuss dargestellt sein. Auch die Berührung des Schosses als Gestus ist möglich. Eine dritte Geste, das Umfassen der Arme, zeigt der "Kleine Friedberger Altar". Die Inschrift auf Marias Nimbus lautet "*Maria Mater XPE*³³⁵" ("*Maria Mutter Christi*"), auf Elisabeths Nimbus ist geschrieben: "*Sa Elisa*".

Geburt des Kindes und Verkündigung an die Hirten

Die Geburt Christi ("Weihnachtsgeschichte") ist bei LUKAS 2, 1 – 7 beschrieben:

"Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebot von dem Kaiser Augustus ausging, daß alle Welt geschätzt würde. Und diese Schätzung war die allererste und geschah zu der Zeit, da Cyrenius Landpfleger von Syrien war. Und jedermann ging, daß er sich schätzen ließe, ein jeglicher in seine Stadt. Da machte sich auch auf Joseph aus Galiläa, aus der Stadt Nazareth, in das jüdische Land zur Stadt Davids, die da heißt Bethlehem, darum daß er von dem Hause und Geschlechte Davids war, auf daß er sich schätzen ließe mit Maria, seinem vertrauten Weibe, die ward schwanger. Und als sie daselbst waren, kam die Zeit, da sie gebären sollte. Und sie gebar ihren ersten Sohn und wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippe; denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge."³³⁶

Während in den frühen Darstellungen der Katakombenmalereien des 3. Jahrhunderts die Geburt Christi noch mit der Hirtenverkündigung und der Anbetung durch die Könige bzw. Magier verbunden ist, erweitert sich das Spektrum bereits im 4. Jahrhundert um die Darstellung des Stalls. Ochse und Esel verweisen auf Jesaja 1,3: "Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn; aber Israel kennt's nicht, und mein Volk vernimmt's nicht."³³⁷ Hierdurch wird verdeutlicht, dass sowohl die "niedrigsten" Lebewesen (Ochse und Esel) wie auch die "Höchsten" (Könige) das Kind anbeten. Eine weitere Interpretation sieht "die Tiere als Vertreter des Juden- und Heidentums": "der Esel [ist] mit der Sünde des Götzendienstes behaftet [...] der Ochse aber [kennt] das wahre Gesetz. ³³⁸

330 http://www.bibel-online.net/buch/luther 1912/lukas/1/#39; Stand: 10. Februar 2012.

_

Die Sieben Freuden Marias sind: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Begegnung mit Simeon, Wiederfinden im Tempel und Krönung. Diese stellen den Antitypus zu den Sieben Schmerzen dar: Darbringung im Tempel mit der Weissagung Simeons, Flucht nach Ägypten, Verlust des zwölfjährigen Jesus im Tempel, Begegnung am Kreuzweg, Kreuzigung und Tod Christi, Kreuzabnahme (Beweinung), Grablegung.

³³² LCI, Bd. 2, Sp. 230.

³³³ LCI, Bd. 2, Sp. 230.

³³⁴ Bereits Giotto stellt diesen Gestus in der Arena-Kapelle in Padua dar.

³³⁵ Anzunehmen, dass der Maler versehentlich ein "e" einfügte, denn das geläufige Christusmonogramm ist "XP". Dieses besteht aus den griechischen Buchstaben "Chi" und "Ro" und ist eine Abkürzung für "Christus" und "der Gesalbte". Es ist das älteste Monogramm für Christus, "das auf Sarkophagen, Schrankenplatten, Mosaiken und vom 8. Jh. an auch in der Buchmalerei weiter verfolgt werden kann." KELLER 2001, S. 147.

http://www.bibel-online.net/buch/luther 1912/lukas/2/; Stand:10. Februar 2012.

http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/jesaja/1/#1; Stand: 10. Februar 2012.

³³⁸ SACHS, BADSTÜBNER, NEUMANN 1980, S. 141.

27/19/

Im 14. Jahrhundert sind Geburtsdarstellungen häufig, bei denen das Kind gemäß der Vision der Brigitta von Schweden zwischen Maria und Josef auf dem Boden sitzt. Beim "Kleinen Friedberger Altar" klingt dieses Motiv mit, da das Kind auf einer Flechtmatte zwischen ihnen liegt. Die Inschrift auf dem Nimbus von Maria lautet: "*Maria Mater Criste*" ("*Maria Mutter Christi*"). Josef, oft als "Nährvater Jesus" bezeichnet, fehlte in frühren Geburtsdarstellungen. Ende des 14. Jahrhunderts wird seine Bedeutung als Nährvater betont, in dem er mit der Zubereitung der Speise³⁴⁰, dem Herstellen bzw. Trocknen der Windeln gezeigt wird.

Bei Meister Bertram³⁴¹ "reicht Josef der Gottesmutter das Kind, um sich um die Suppe, die schon auf dem Feuer steht, zu kümmern."³⁴² Beim "Kleinen Friedberger Altar" ist dieses Motiv detaillierter vorgestellt: Josef sitzt auf einem dreibeinigen Hocker vor einer Feuerschale, über der er in einem langstieligen Topf das Essen zubereitet und mit einem langstieligen Löffel umrührt. Das hölzerne Salzfass steht zu seinen Füßen. Diese Motive scheinen den Tafeln des "Meister des Ortenberger Altars" entnommen. ³⁴³

Die Verkündigung an die Hirten ist als eigenständiges Thema dargestellt und bei LUKAS 2, 8 – 20 beschrieben:

"Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Herde. Und siehe, des HERRN Engel trat zu ihnen, und die Klarheit des HERRN leuchtete um sie; und sie fürchteten sich sehr. Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht! siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volk widerfahren wird; denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der HERR, in der Stadt Davids. Und das habt zum Zeichen: ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegen. Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerscharen, die lobten Gott und sprachen: Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen. Andre Übersetzung nach besser bezeugter Lesart: "Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden bei den Menschen seines Wohlgefallens' Und da die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander: Laßt uns nun gehen gen Bethlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der HERR kundgetan hat. Und sie kamen eilend und fanden beide, Maria und Joseph, dazu das Kind in der Krippe liegen. Da sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, welches zu ihnen von diesem Kinde gesagt war. Und alle, vor die es kam, wunderten sich der Rede, die ihnen die Hirten gesagt hatten. Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen. Und die Hirten kehrten wieder um, priesen und lobten Gott um alles, was sie gehört und gesehen hatten, wie denn zu ihnen gesagt war."³⁴⁴

Der untere Hirte stützt sich auf seinen Hirtenstab und blickt in die Weite. Da dieser Hirte dem Verkündigungsengel den Rücken zuwendet, nimmt er nichts vom Ereignis wahr. Der obere, in der Bedeutungsperspektive größer dargestellte Hirte, ist durch den Gestus des Hörens charakterisiert: Der rechte Arm ist zum Ohr erhoben. Der aus Wolken herabschweben-

Beispiele dieses Motivs: Alter in Netz (um 1370); Wildunger Altar von CONRAD VON SOEST (um 1403);
 Altar der Lübecker Zirkelbrüder, um 1405/30; Meister des Utrechter Marienlebens, um 1410.
 http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/lukas/2/#1, Stand:13. Februar 2012.

³³⁹ Heilige und Gründerin des Brigittenordens, 1302–1373. Ihre Visionen von Christus und Maria hatten große Auswirkungen auf die bildende Kunst. Nach SACHS; BADSTÜBNER; NEUMANN 1980, S. 66.

^{340 &}quot;Er [Josef] tut etwas, was im Mittelalter eigentlich Frauensache war. Nur die Notsituation der Familie, die kein Gesetz kennt, rechtfertigt sein 'unehrenhaftes' und 'unstandesgemäßes' Verhalten."; [SCHREINER 1994, S. 69].

³⁴¹ Grabower Altar, datiert 1379–83.

³⁴² LCI, Bd. 2, Sp. 110.

de, weiß gewandete Engel trägt ein Schriftband vor sich mit den Worten: "Ecce anu(n)tia vobis gaudiu(m) magnu(m)³⁴⁵ ("siehe, ich verkündige euch große Freude³⁴⁶).

Diese Szene der Verkündigung an die Hirten verortet der Maler in eine detailliert geschilderte Landschaft. "Die herausragende Komposition des kleinen Friedberger Altars ist die Verkündigung an die Hirten, die in einer weitgefassten Landschaft spielt [...] Zwar verrät das flächenhafte Emporziehen der Horizontlinie dieser Landschaft bis ins obere Bilddrittel erneut die Unfähigkeit des Künstlers, Raumtiefe zu erschließen, doch entfaltet sich hier die realistische Detailbeobachtung auf eine bemerkenswerte Weise. "347", "Die Verselbständigung dieses Themas zum alleinigen Bildinhalt ist neu in der mittelrheinischen Malerei. Zum ersten Mal wird die Hirtenverkündigung von der Geburtsdarstellung getrennt, ein Vorgehen, das besonders in der franco-flämischen Buchmalerei immer wieder zu beobachten ist. In diese Richtung weist auch die ausführliche Schilderung dieser Szene. Es ist jedoch anzunehmen, daß ihr mittelmäßiger Maler sich zunächst an den Errungenschaften seines direkten Umfeldes orientierte, wo ihm die Künstler des Utrechter Altars erste entscheidende Impulse in einer ausführlichen Landschaftsgestaltung vermitteln konnten. Auf jene, im Regionalen wurzelnde Voraussetzungen griff der Meister des kleinen Friedberger Altars sicher zurück, ohne jedoch die dort angesprochenen Ideen und Gedanken weiterzuentwickeln [...] Nur vereinzelt durchdringen Ansätze einer umfassenderen Wiedergabe der sichtbaren Welt seine Werke."³⁴⁸

Darbringung im Tempel

Die Darbringung im Tempel ist beschrieben bei LUKAS 2, 22–40:

"Und da die Tage ihrer Reinigung nach dem Gesetz Mose's kamen, brachten sie ihn gen Jerusalem, auf daß sie ihn darstellten dem HERRN (wie denn geschrieben steht in dem Gesetz des HERRN: ,Allerlei männliches, das zum ersten die Mutter bricht, soll dem HERRN geheiligt heißen') und das sie gäben das Opfer, wie es gesagt ist im Gesetz des HERRN: ,Ein Paar Turteltauben oder zwei junge Tauben.' Und siehe, ein Mensch war zu Jerusalem, mit Namen Simeon; und derselbe Mensch war fromm und gottesfürchtig und wartete auf den Trost Israels, und der heilige Geist war in ihm. Und ihm war eine Antwort geworden von dem heiligen Geist, er sollte den Tod nicht sehen, er hätte denn zuvor den Christus des HERRN gesehen. Und er kam aus Anregen des Geistes in den Tempel. Und da die Eltern das Kind Jesus in den Tempel brachten, daß sie für ihn täten, wie man pflegt nach dem Gesetz, da nahm er ihn auf seine Arme und lobte Gott und sprach: HERR, nun läßt du deinen Diener in Frieden fahren, wie du gesagt hast; denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen, welchen du bereitest hast vor allen Völkern, ein Licht, zu erleuchten die Heiden, und zum Preis deines Volkes Israel. Und sein Vater und seine Mutter wunderten sich des, das von ihm geredet ward. Und Simeon segnete sie und sprach zu Maria, seiner Mutter: Siehe, dieser wird gesetzt zu einem Fall und Auferstehen vieler in Israel und zu einem Zeichen, dem widersprochen wird (und es wird ein Schwert durch deine Seele dringen), auf daß vieler Herzen Gedanken offenbar werden."³⁴⁹

Gemäß der Vorschrift ist jeder israelitische Erstgeborene dem Tempeldienst zu weihen. "Erst nachdem der Stamm Levi den Tempeldienst generell übernahm, wurde die Tradition dahingehend geändert, daß die Erstgeborenen der anderen Stämme zwar im Tempel darge-

³⁴⁸ Zipelius 1995, S. 90.

In der Vulgata steht: "Ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum", http://www.ub.unifreiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/nt-vg.htm#03, Stand: 13. Februar 2012. Das Schriftband des Engels ist also kein wörtliches Zitat aus der Vulgata.

http://www.bibel-online.net/buch/luther 1912/lukas/2/#1, Stand: 13. Februar 2012.

³⁴⁷ ZIPELIUS 1995, S. 89.

http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/lukas/2/#22; Stand: 12. Februar 2012.

20/10/

bracht, aber gegen eine bestimmte Geldsumme ausgelöst wurden. Neben der Erinnerung an den Aufenthalt in Ägypten ist in diesem Vorgang eine Art Steuer zu sehen, die zu den Einkünften des Tempels gehörte. Die Heilige Familie unterwirft sich diesem Gesetz. "350 Wie bei LUKAS beschrieben, ist ein "Opfer" in Form von zwei Tauben zu entrichten. Eine Frau galt nach der Geburt als unrein "und war nicht zum Tempelgang zugelassen. Nach einer bestimmten Frist wurde ein Reinigungsfest begangen, bei dem ärmere Frauen wie Maria zwei Tauben als Opfer – auch diese als eine Art von Tempelsteuer – darbringen mußten."³⁵¹ Diese werden von der Magd in einem geflochtenen Weidenkorb getragen. "In der Prophezeiung des SIMEON ist die Rede davon, daß, dieser gesetzt' ist."352 Hier klingt bereits die Apokalypse an, bei der CHRISTUS als thronender Weltenrichter beschrieben ist. "Die bildliche Umsetzung spielt hier mit der Gleichsetzung des Thrones mit dem Altar."353 Der Maler des "Kleinen Friedberger Altars" stellt das Kind nicht sitzend auf dem Altar dar: In stehender Körperhaltung wird das Kind von Maria und Priester über dem Altar gehalten. Der Altar, dessen rosafarbene Umkleidung wohl Marmor vorstellt, ist mit weißen Tüchern bedeckt. Das mittlere Tuch hat farbige Fransen. Teils detailliert erarbeitet der Maler die Vorstellung kostbarer, mit Mustern gewebter Tücher, in dem er die weiße Farbe pastos aufbringt, so dass die Pinselstruktur die Webstruktur imitiert. Nach ZIPELIUS orientiert sich die Darbringung im Tempel auf dem "Kleinen Friedberger Altar" an der Szene des älteren "Großen Friedberger Altars".354

Maria in ihrem blauen Mantel ist als kommende Himmelskönigin charakterisiert. Ihr Nimbus hat folgende Inschrift: "Sancta Maria virgo" (Heilige Jungfrau Maria). Der Priester trägt eine "Kippa" (ein Käppchen). Die Angaben aus dem Buch Exodus³⁵⁵ sind vom Maler des "Kleinen Friedberger Altars" vergleichsweise detailliert umgesetzt: Der "Leibrock" (Abb. 125) wird mit gold gemustertem Brokatstoff und Fellbesatz am Saum vorgestellt. Weiter trägt er eine Art Gugel in den Farben, die im Buch Exodus genannten sind: blau und "roter Purpur". Bemerkenswert ist das Motiv auf dem "Leibrock": Am Rücken ist ein Löwe mit geöffnetem Maul und langer Mähne dargestellt, darunter ein Basilisk³⁵⁶. Entenfüße, schuppenartige Strukturen als Körperbedeckung und einen leicht gebogenen, hahnenartigen Schnabel charakterisieren diesen. Der lange Hals ist nach unten gerichtet, da der Basilisk sich in das rechte Bein beißt.³⁵⁷

³⁵⁰ JÜLICH; EBERT-SCHIFFERER 1993, S. 15.

[&]quot;Das damit verbundene Fest wurde als ein Lichterfest begangen, denn das Licht galt als Zeichen der Reinheit und Läuterung." JÜLICH; EBERT-SCHIFFERER 1993, S. 17. Gemäß de LUKAS-Beschreibung wird dieser Tradition mit dem Festtag "Marialichtmeß" gedacht.

 $^{^{352}}$ Jülich; Ebert-Schifferer 1993, S. 18.

³⁵³ JÜLICH; EBERT-SCHIFFERER 1993, S. 18 f.

³⁵⁴ ZIPELIUS 1995, S. 89.

^{355 &}quot;Das sind aber die Kleider, die sie machen sollen: das Amtschild, den Leibrock, Purpurrock, engen Rock, Hut und Gürtel. Also sollen sie heilige Kleider machen deinem Bruder Aaron und seinen Söhnen, daß er mein Priester sei. Dazu sollen sie nehmen Gold, blauen und roten Purpur, Scharlach und weiße Leinwand. Den Leibrock sollen sie machen von Gold, blauem und rotem Purpur, Scharlach und gezwirnter weißer Leinwand, kunstreich; zwei Schulterstücke soll er haben, die zusammengehen an beiden Enden, und soll zusammengebunden werden. Und sein Gurt darauf soll derselben Kunst und Arbeit sein, von Gold, blauem und rotem Purpur, Scharlach und gezwirnter weißer Leinwand."

http://www.bibel-online.net/buch/luther 1912/2 mose/28/#1, Stand: 12. Februar 2012.

³⁵⁶ Hinweis von Dr. ESTHER WIPFLER.

³⁵⁷ Dass sich der Basilisk in das eigene Bein "zwickt", kann als ein "Augenspaß" für den Betrachter gemeint, aber auch zur ornamentalen Gestaltung verwendet worden sein. Hinweis von DR. DETLEF KNIPPING.



125: "Kleiner Friedberger Altar", Gewand des Priesters mit Löwe und Basilisk

Exkurs: Basilisk und Löwe

Da das Motiv auf dem "Leibrock" des Priesters bisher in der Literatur nicht berücksichtigt ist, folgt ein Exkurs zur möglichen Deutung dieses Motivs.

Bereits PLINIUS schreibt über den Basilisken³⁵⁸, dass er sich "nicht kriechend, sondern halb aufgerichtet fortbewegt." Seine Giftwirkung sei so stark, dass Reiter samt Pferd getötet werden, wenn der Reiter den Basilisken mit einem Speer ersticht. 359 In späteren Quellen wird er als Mischwesen aus Hahn, Schlange und Drache dargestellt oder auch als vierfüßiger Hahn mit Krone, gelbem Gefieder, dornigen Flügeln und einem Schlangenschwanz, der in einer Klaue oder einem zweiten Hahnenkopf enden kann."360 Detailliert beschreibt HILDEGARD VON BINGEN die Zerstörungskraft dieses Tieres in "Physica", dass "schlichtweg Neid und Missgunst"³⁶¹ sei: Der Basilisk "kann kein anderes lebendes Wesen um sich ertragen" 362 und ist selbst tot noch eine Bedrohung. Verstirbt der Basilisk auf Feld oder Weinberg, würden diese unfruchtbar werden. Hausbewohner und

Tiere würden erkranken bzw. sterben, befinde sich ein toter Basilisk im Haus.

Der Ursprung der Basilisken wird im antiken Mittelmeerraum vermutet. Ausgehend von Libyen verbreiteten sich die Berichte in ganz Europa. Es existierten bald zahlreiche Legenden über die mögliche Entstehung dieses Tieres: Gemäß eines für Kaiser NERO verfassten Heldengedichts "entstand der Basilisk zusammen mit sämtlichen anderen Schlangen Libyens aus dem Blut der Medusa, jener schlangenartigen Gorgone, deren Blick alles Lebendige zu Stein erstarren ließ". ³⁶³ Nach dem um 200 n. Chr. entstandenen "Physiologus" versammeln sich Schlangen im Winter an einem Ort. "Wenn sie dann nichts mehr zu fressen finden, beißen sie sich gegenseitig und fressen einander teilweise auf, bis schließlich alle tot sind. Aus dem Verwesungsgestank und dem gesammelten Schlangengift bildet sich ein kleines Würmchen, das zu einem Basilisken heranwächst". ³⁶⁵ HILDEGARD VON BINGEN überliefert die Entstehung des Basilisken aus einem Hühner- oder Schlangenei, wenn dieses "von einer trächtigen Kröte bebrütet wird [...] Der Basilisk schlüpft, spaltet durch seinen Gift-

²

³⁵⁸ Dieses Fabeltier wird auch Schlangenkönig genannt, da es sich vom griechischen "basilikos" mit der Bedeutung "kleiner König" ableitet. Nach KAMKE 2007, S. 254.

³⁵⁹ Der versteinernde Atem oder Blick des Basilisken wird in anderen Quellen benannt; [DROSTEL 2007, S. 9].

³⁶⁰ Drostel 2007, S. 9.

³⁶¹ Drostel 2007, S. 10.

³⁶² Drostel 2007, S. 10.

Aus dieser Legende erklärt sich auch der versteinernd wirkende Blick des Basilisken; [DROSTEL 2007, S. 12].

³⁶⁴ "Das griechische Wort [Physiologus] bezeichnet ursprünglich nicht ein Buch, sondern den Erforscher und Deuter der Natur, der ins Innere der Dinge eindringt und Gottes Wirken erfasst; vielleicht nannte man zuerst Aristoteles so." Es wird angenommen, dass dieses Werk anonym erschien. Heute bezeichnet "Physiologus" sowohl Werk wie Autor, [SCHÖNBERG 2001, S. 142]; Es ist eine Naturlehre, die in 48 Kapiteln Pflanzen, Steine und Tiere bezüglich ihrer ikonographischen Deutung auf das Heilsgeschehen beschreibt. Auf die Bildende Kunst und Literatur wirkte der "Physiologus" nachhaltig; besonders in der christlichen Ikonographie.

³⁶⁵ Drostel 2007, S. 12; Kamke 2007, S. 254.

01/10/

hauch die Erde fünf Ellen, also etwa drei Meter, tief und liegt bis zu seiner vollen Reife in der Erde". ³⁶⁶

Die Deutung des Basilisken ist durchweg negativ: Er steht für Krankheit, Versuchung, Sünde, Tod, Teufel. Wie HILDEGARD VON BINGEN setzt auch BERNARD VON CLAIRVAUS "in einer Exegese von Psalm 91.13 den tödlichen Basiliskenblick mit dem Neid gleich: Trifft der Blick des Basilisken, noch bevor dieser den Basilisken bemerkt, so stirbt der Mensch. Sieht der Mensch jedoch den Basilisken bevor dieser ihn erblickt, stirbt der Basilisk. Genauso können nur diejenigen das Laster der eitlen Ruhmsucht überwinden, die deren Versuchungen nicht erliegen und erkennen. wie wertlos, hinfällig und nutzlos sie in Wirklichkeit sind." ³⁶⁷ Im "Physiologus" wird auf die Verbindung zur Schlange und damit zum Teufel verwiesen: Die Schlange verführte Eva, von der Frucht des verbotenen Baumes zu kosten – und brachte die Sünde in die Welt. Meist wird in der Literatur der Bezug zum Psalm 90, 13 ³⁶⁹ angegeben ³⁷⁰: "Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem." Wie unter anderem dem "Physiologus" zu entnehmen ist, gab es auch Schutzmechanismen gegen den Basilisken, da dieser durch gespiegeltes Sonnenlicht stirbt: Gott erschien in der Welt und leuchtete "wie in einem Spiegel".

Beim "Kleinen Friedberger Altar" kann der auf dem Priestergewand dargestellte Basilisk als Verkörperung allen Übels gesehen werden. Der jüdische Priester könnte als Vertreter des alten Glaubens diese Symbolbedeutung veranschaulichen. Der Priester verkörpert das Judentum, während Christus als "Bezwinger" des Basilisken (stellvertretend für das Judentum) gedeutet werden kann. Da der "Kleine Friedberger Altar" ein Maria geweihtes Retabel ist, kann auch folgender Aspekt mitschwingen: "Maria [als Gottesgebärerin] wollte man als fleckenlos, also sündenfreien Spiegel sehen, der den Basilisken, also alle Sünden und Versuchungen, tötet."³⁷³

Auf dem Priestergewand ist über dem Basilisken ein Löwe dargestellt. Im Psalm 90,13 sind beide Tiere mit negativer Bedeutung genannt. Neben dem Symbol für den Evangelist Markus, Christus und Auferstehung³⁷⁴ bedeutet der Löwe aber auch Tod und Versuchung³⁷⁵. Vor dem Brüllen des Löwen wurde gewarnt, da es als Äußerungen des Teufels³⁷⁶ interpre-

³⁶⁶ Nach KONRAD VON MENGENBERGS "Buch der Natur" muss das Ei von einem neun Jahre alten Hahn gelegt worden sein. In anderen Quellen variiert das Alter des Hahns. Einigkeit scheint darüber zu bestehen, dass ein schwarzer Hahn mehr Eier legen würde; [DROSTEL 2007, S. 12].

³⁶⁷ Kamke 2007, S. 256.

^{368 &}quot;Denn es kam der Teufel, und weil er den Ort des Paradieses hasste, den Gott der Herr Adam und Eva gegeben hatte, sprach er in der Gestalt der giftbringenden Schlange und sagte in die Ohren von Eva: 'Was die Frucht des Baumes mitten im Paradies angeht, dass Gott der Herr gesagt hat, ihr sollt nicht davon essen, so esst, und im Augenblick, wo ihr euch satt gegessen habt, werdet ihr sein wie die Götter und wissen, was gut und böse ist.' Und nachdem sie das ursprüngliche, von Gott gewebte Gewand des paradiesischen Leibes verdorben hatten, fiel das ganze Geschlecht der Menschen in Verderb und Verschwinden und schließlich in das Haus der Hölle." KAMKE 2007, S. 255.

³⁶⁹ Vulgata.

³⁷⁰ Bei Kamke 2007, S. 255 werden weitere den Basilisken nennende Bibelstellen aufgeführt.

³⁷¹ Freundlicher Hinweis von DR. ESTHER WIPFLER. In seiner Bibelübersetzung beendet LUTHER den Mythos des Basilisken, in dem er diesen "durch Ottern und Nattern" [DROSTEL 2007, S. 16] bzw. Löwen und Ottern ersetzt: "Auf Löwen und Ottern wirst du gehen, und treten auf junge Löwen und Drachen." http://www.bibel-online.net/buch/luther 1912/psalm/91/, Stand: 12. Februar 2012.

³⁷² Drostel 2007, S. 14; Kamke 2007, S. 255.

³⁷³ Drostel 2007, S. 16.

Gemäß dem antiken Naturmythos werden Löwenjungen tot geboren. Nach drei Tagen erweckt der "Löwenmann" diese zum Leben, indem er "ihnen ist Gesicht bläst oder sich leckt"; [DITTRICH 2004, S. 291].

³⁷⁵ Im "Physiologus" wird der Hl. BASILIUS zitiert: "Sieh nun auch du zu, Mensch, mit deinem Laufen und Herumwandeln in diesem irdischen Leben, bleib im Willen Gottes, damit du nicht in die Versuchungen des Löwen fällst, das ist der Teufel."; [KAMKE 2007, S. 125].

³⁷⁶ PETRUS 5,8 warnt vor dem Löwen: "Seid nüchtern und wachet; denn euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe und sucht, welchen er verschlinge."; [KAMKE 2007, S. 125].

tiert wurde.³⁷⁷ Durch seine Macht und Stärke bedroht der Löwe Menschen und andere Tiere. "Die Raublust, 'Grausamkeit', die Stärke, das Brüllen, das Zähnefletschen beim Drohen und seine Jagd auf große Weidetiere machten den Löwen zum Sinnbild des Bösen."³⁷⁸

Auf dem Priestergewand werden Löwe und Basilisk mit negativer Bedeutung verwendet und symbolisieren Krankheit, Versuchung, Sünde, Tod, Teufel. Auf Maria bezogen könnte verdeutlicht werden, dass sie als "Gottesgebärerin" einem Spiegel gleicht, der den Basilisken zu töten vermag. Damit werden die Maria zugeschriebenen Fähigkeiten betont und Christus als rettender Erlöser vorgestellt.

Flucht nach Ägypten

Die "Flucht nach Ägypten" beschreibt MATTHÄUS 2, 13:

"Da sie aber hinweggezogen waren, siehe, da erschien der Engel des HERRN dem Joseph im Traum und sprach: Stehe auf und nimm das Kindlein und seine Mutter zu dir und flieh nach Ägyptenland und bleib allda, bis ich dir sage; denn es ist vorhanden, daß Herodes das Kindlein suche, dasselbe umzubringen. Und er stand auf und nahm das Kindlein und seine Mutter zu sich bei der Nacht und entwich nach Ägyptenland. Und blieb allda bis nach dem Tod des Herodes, auf daß erfüllet würde, was der HERR durch den Propheten gesagt hat, der da spricht: ,Aus Ägypten habe ich meinen Sohn gerufen. 379

Grund für die Flucht nach Ägypten ist der von Herodes angeordnete Kindermord. Er ist das Sinnbild des Hochmuts und des Unglaubens. "Joseph, der mit Maria und Jesus aufbrach, versinnbildlicht den Prediger, der mit der Kirche (Maria) den christlichen Glauben – "fidem Christi' – den Heiden bringt und den Unglauben der Juden, verkörpert durch Herodes, zurücklässt."³⁸⁰

Die Darstellung ist seit dem 5. Jahrhundert in allen Kunstgattungen verbreitet.³⁸¹ Das die weiteren Darstellungen bestimmende Bildschema entstand im 6./7. Jahrhundert: "Maria sitzt auf ihrem Reittier und hält das Kind auf dem Schoß. Josef führt den Esel."382 Dieses Schema übernimmt der Maler des "Kleinen Friedberger Altars" wörtlich. Die Beziehung zwischen Maria und dem Kind veranschaulicht der Maler, indem sie das mit einer Windel bekleidete Kind schützend in den Armen hält und ihren Kopf dem Kind entgegen neigt. Das sich Maria zuneigende Kind berührt mit der Rechten die Wange Mariens. In der Linken hält es einen roten Apfel, Symbol der Erlösung. Im Unterschied zu Kind und Maria, deren Nimbeninschrift "Regina Celorum" (Himmelskönigin) laute, ist Josef ohne Nimbus dargestellt. Wie auf zahlreichen Darstellungen trägt Josef die Gugel über dem Kopf. An seinem Gürtel sind ein Messer (möglicher Verweis auf den "Nährvater Jesu"), ein Rosenkranz (Symbol seiner Frömmigkeit) und ein Geldbeutel befestigt. Weiter ist Josef durch die um seinen Hals hängende Pilgerflasche und den Wanderstab, auf den der sich stützt, charakterisiert.

³⁷⁷ Nach KAMKE 2007, S. 129.

 $^{^{378}}$ Dittrich 2004, S. 292.

³⁷⁹ http://www.bibel-online.net/buch/luther 1912/matthaeus/2/#13, Stand:12.Februar 2012.

³⁸⁰ RDK, Bd. 9, Sp. 1420.

³⁸¹ RDK, Bd. 9, Sp. 1360.

³⁸² SACHS; BADSTÜBNER; NEUMANN 1980, S. 134.

Seit dem späten Mittelalter wird die Landschaft in diese Szene einbezogen und weitere narrative Ereignisse³⁸³ aus den Apokryphen integriert. Der Maler des "Kleinen Friedberger Altars" könnte das sog. Quellwunder in seine Darstellung aufgenommen haben: Am rechten Bildrand ist eine Wasserstelle (eine Art Brunnen) dargestellt, von der sich ein Bach zum unteren Bildrand schlängelt. Gemäß der Bibel entspringt aber die Quelle am Fuße einer Palme. Dies könnte der Maler mit der um die Quelle befindlichen Baumgruppe dargestellt haben. ³⁸⁴ Die Darstellung könnte auch als "*Fons vitae*" ³⁸⁵ gedeutet werden.

Die Landschaft, in die die Szene eingebettet ist, gestaltet der Maler durch Baumgruppen im Hintergrund und vereinzelte, auch blühende Pflanzen im Vordergrund. Die Pflanzen können nicht sicher identifiziert werden. Möglicherweise handelt es sich bei der unterhalb des Eselbauchs gemalten Pflanze um Getreideähren. Links neben dem rechten Vorderbein des Esels sind vielleicht Veilchen dargestellt.

Zur Deutung der Darstellungen im gravierten Bildteppich

Die Rückwand ist mit einem gravierten Bildteppich gestaltet, dessen Tiermotive und Engel von Rankenwerk gerahmt werden. Ein Tier stellt den "Jäger" und das andere das "Opfer" dar. Zwischen beiden Tierpaaren befindet sich der Engel. Bei den oberen beiden Tieren (Abb. 126, 127) handelt es sich um einen Adler bzw. Habicht, der eine Taube³⁸⁸ erlegt. Der Adler³⁸⁹, als Evangelistensymbol für Johannes stehend und Christus als Erlöser symbolisierend, ist hier mit negativer Bedeutung verwendet: Bereits die Kirchenväter deuteten den Adler "wegen seiner Raublust und Kraft" und "in Anknüpf-



126: "Kleiner Friedberger Altar", Greifvogel und Taube des Bildteppichs



"Man erinnerte in Bildern an das Quellwunder durch eine natürliche Wasserstelle, aus der ein Rinnsal hervortritt [...] oder – eingedenk BERNHARD VON BREYDENBACHs Beschreibung dieser Quelle [...] – durch eine als Brunnen gefaßte Quelle."; [RDK, Bd. 9, Sp. 1359].

^{383 &}quot;Nachdem der Bibeltext keine näheren Angaben zum Verlauf der F. [Flucht nach Ägypten] enthielt, folgt man bei bildlichen Darstellungen oftmals den ausführlicheren apokryphen Texten. [...] Viele der dort seit dem 13. Jahrhundert referierten wunderbaren Begebenheiten während der Flucht nach Ägypten wurden Thema detaillierter Darstellungen."; [RDK, Bd. 9, Sp. 1414].

³⁸⁵ Freundlicher Hinweis von DR. ESTHER WIPFLER. "Unter Fons vitae, 'Brunnen des Lebens' oder 'Quelle des Lebens', werden solche Bildmotive behandelt, die für die Darstellung Christi verwendet wurden und Quellen- oder Brunnendarstellungen sowie Wassergefäße meistens zusammen mit seinem Bild zeigen."; [RDK Bd. 10, Sp. 175].

³⁸⁶ Getreideähren verweisen auf Maria. Sie wurde auch als "Acker gepriesen, der von Gott reich gesegnet, die "alleredelste Frucht", Christus, hervorgebracht hatte […] Ähren sind Zeichen von Marias geistlicher und leiblicher Fruchtbarkeit"; [SCHREINER 1994, S. 72 f].

³⁸⁷ Veilchen verweisen auf die Tugend der Demut; [BEHLING 1967, S. 42 f].

³⁸⁸ Freundlicher Hinweis von Dr. ESTHER WIPFLER.

³⁸⁹ In seinen positiven Bedeutungen ist der Adler der "*Inbegriff der Macht*", "*das Zeichen der Kaiserwürde*" und wie beim "Physiologus" beschrieben das Symbol der Sonne; [KAMKE 2007, S. 82 ff.].



128: "Kleiner Friedberger Altar", Engel mit Mondsichel und Löwen an der Kette



129: Löwe und Hase, Umrisszeichnung

fung an Mt. 24, 28^{"390}, als Symbol des Bösen. Es entstand die Bedeutung des Adlers als "Symbol des seelenraubenden Teufels". ³⁹¹ Im "Kleinen Friedberger Altar" ist diese Bedeutung gesteigert, da der Adler seine Krallen in den Rücken der Taube schlägt. ³⁹² Bei KAMKE finden sich Darstellungen des Adlers, der einen Hasen erlegt: eine griechische Münze, ein byzantinisches Relief und mehrere Kamee. ³⁹³ Zumindest belegen diese Objekte, auch wenn sie hier auf die negativen Bedeutungen des Hasen – Symbol der Unzucht und des Lasters – anspielen, dass das Motiv des jagenden Adlers verbreitet war. Überwiegend Ende des 15. bis Anfang des 16. Jahrhunderts wird der Alder meist auf einem toten Ast sitzend dargestellt. ³⁹⁴

Die Taube ist seit dem frühen Christentum Symbol der Seele. In der Katakombenmalerei wird sie als Sinnbild für selig Verstorbene verwendet.³⁹⁵ Zudem kann sie auch als Symbol für Christus als Erlöser stehen. So bezeichnet z. B. der "Physiologus" Christus als feuerfarbene Taube.³⁹⁶ Ausgehend vom "Hohen Lied" ist die Taube auch das Symbol für Maria, da sie hier als "reine Taube" gepriesen wird.

In der Kombination jagender Adler und erlegte Taube können folgende Zeilen aus dem "Physiologus" zur Interpretation herangezogen werden: "Der Physiologus sagte: Wenn alle Taube im Schwarm fliegen, wagt es der Habicht überhaupt nicht, einer von ihnen nahe zu kommen wegen des Einklangs all ihrer Schwingen. Findet er aber eine einzelne Taube, die vom Schwarm abgeirrt ist. schlägt er sie leicht und frisst sie." Zudem wird auch die Deutung beschrieben: "Dies bezieht man auf den Jungfrauenstand. Wenn diese sich nämlich als Schar in der Gemeinde zusammenschließen und in gemeinsamem Gebet und Psalmengesang zu Gott einen wohltönenden Hymnus emporsenden, dann wagt es auch ihr Widersacher, der Teufel, überhaupt nicht, einer von ihnen nahe zu kommen, weil er ihr mächtiges Gebet und den Psalmengesang fürchtet; findet er aber eine von ihnen, die abgeirrt ist, erbeutet er sie leicht und tötet sie, Es verlasse also niemand, nicht nur keine Jungfrau, sondern auch sonst kein Christ, die Versammlung Gottes, um nicht die Beute des

^{390 &}quot;Wo aber ein Aas ist, da sammeln sich die Adler"; [DITTRICH 2004, S. 18].

³⁹¹ DITTRICH 2004, S. 18.

[&]quot;Der Adler über Vierfüßlern, zumal über Hasen, bedeutet, bes. wenn er auf das Tier einhackt, den Teufel." LCI, Bd. 1, Sp. 74; Trotz dessen, dass auf dem "Kleinen Friedberger Altar" der Adler keinen Hasen, sondern eine Taube erlegt, ist die Symbolbedeutung des Teufels ersichtlich.

 $^{^{393}}$ Kamke 2007, S. 188 f.

³⁹⁴ DITTRICH 2004, S. 18.

³⁹⁵ DITTRICH 2004, S. 527.

³⁹⁶ DITTRICH 2004, S. 527.

³⁹⁷ SCHÖNBERGER 2001, S. 71.

Bösen zu werden."³⁹⁸ Somit handelt es sich bei dem Greifvogel auf dem "Kleinen Friedberger Altar" um einen Habicht. Auf dem Bildteppich ist unterhalb beider Vögel ein Engel dargestellt. Vor seinem Kopf befindet sich ein Mond, von dem Strahlen ausgehen. An einer dickgliedrigen Kette hält er einen Löwen (Abb. 128).

Wie bereits im "Exkurs: Basilisk und Löwe" geschrieben, bedeutet der Löwe in dieser Darstellung das Böse: Er ist das "Symbol des seelenraubenden Teufels." Der Engel, dessen Haupt von einer Mondsichel mit Strahlen umgeben ist, kann ein Verweis auf das apokalyptische Weib⁴⁰⁰ sein. In einigen Buchmalereien findet sich die Darstellung eines apokalyptischen Weibes, deren Haupt von einem Mond bzw. Nimbus umgeben ist. Z. B. in der "Bamberger Apokalypse" (Abb. 130), die zwischen 1000 und 1020 "im Benediktinerkloster auf der Insel Reichenau im Bodensee" vermutlich für Kaiser Otto III. entstand, kann die Frau aufgrund der von Gott gewährten Flügel dem siebenköpfigen Drachen – "Sinnbild der Antischöpfung" – in die Wüste entkommen. Beim "Kleinen Friedberger Altar" könnte das Motiv des apokalyptischen Weibes, wie es vor dem Drachen flieht, mit Verweis auf Maria als "Gottesgebärerin" gedeutet werden.

Deutlicher stellt in der Bamberger Apokalypse die Illustration zu "Der Sieg über das Tier aus dem Meer und das "Lügentier" aus der Erd – die Fesselung des "Urdrachen" und seine Auflösung" die mögliche Interpretation des Motivs am "Kleinen Friedberger Altar" heraus (Abb. 131): Der Urdrache mit Widderhörnern symbolisiert den Teufel. "Die Personifikation der Bosheit und der Bösartigkeit in "menschlicher" Gestalt"403 wird von einem Engel an den Drachen gekettet. Rechts ist das Feuer dargestellt, welches Drachen und personifizierte Bösartigkeit vernichten sollen. "Im unteren Bild wird gezeigt, wie dem Urdrachen, dem Satan, im Mythos nach ,tausend' Jahren noch einmal die Fesseln gelöst werden."⁴⁰⁴ Beim "Kleinen Friedberger Altar" könnte das Motiv des Drachen auf einen Löwen übertragen sein, da beide ein Symbol des Bösen sind. In der um 800 entstandenen Trierer Apokalypse zur Illustration "Das zweite Tier aus der Erde" (Abb. 132) weist der vermeintlich dargestellte Drache Ähnlichkeit mit einem Löwen auf. Auf einer weiteren Illustration (Abb. 133) wird ein lö-



130: Bamberger Apokalypse, "Der Kampf des Drachen gegen die Frau"



131: Bamberger Apokalypse, "Der Sieg über das Tier aus dem Meer und das 'Lügentier' aus der Erde

³⁹⁸ SCHÖNBERGER 2001, S. 71.

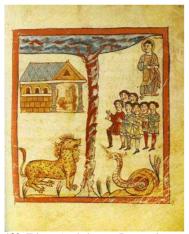
³⁹⁹ DITTRICH 2004, S. 18.

 $^{^{400}}$ Freundlicher Hinweis von Dr. Detlef Knipping.

⁴⁰¹ http://www.johannes-apokalypse.de/johannes-apokalypse.html, Stand: 13. Februar 2012.

[&]quot;Der Drache stand vor der Frau, die gebären sollte; er wollte ihr Kind verschlingen, sobald es geboren war. Und sie gebar ein Kind, einen Sohn, der über alle Völker mit eisernem Zepter herrschen wird. Und ihr Kind wurde zu Gott und seinem Thron entrückt. Die Frau aber floh in die Wüste, wo Gott ihr einen Zufluchtsort geschaffen hatte"; [http://www.mondsichelmadonna.de/7.html, Stand: 14. Februar 2012].

http://www.johannes-apokalypse.de/johannes-apokalypse.html, Stand: 13. Februar 2012. http://www.johannes-apokalypse.de/johannes-apokalypse.html, Stand: 13. Februar 2012.



132: Trierer Apokalypse, "Das zweite Tier aus der Erde"



133: Trierer Apokalypse



134: Bildteppich von Angers, Fesselung des Drachen als Symbol für das Böse

wenartiges Tier – vermutlich einen Drachen darstellend – von Engeln getötet. Auf das Motiv des "Kleinen Friedberger Altars" können diese Illustrationen die Möglichkeit belegen, dass der Drache durch einen Löwen ersetzt werden kann.

Der Ende des 14. Jahrhunderts geschaffene Bildteppich der Apokalypse von Angers (Abb. 134) zeigt in seinen 84 Motiven eindrucksvoll in einer Szene einen siebenköpfigen Drachen, der von einem Engel an der Kette geführt wird. Eine ähnliche Darstellung könnte Grundlage für das Motiv des "Kleinen Friedberger Altars" gewesen sein. 405

Es kann wohl ausgeschlossen werden, dass der Künstler des "Kleinen Friedberger Altars" diesen Bildteppich gesehen hatte. Allerdings gab es auch am Mittelrhein⁴⁰⁶ einige, bis heute erhaltene Bildteppiche. Hier finden sich zahlreich die Darstellungen von Fabeltieren: Diese "Mischwesen [...] als Symbol für einzelne Tugenden oder Laster [...] stehen vielmehr als Sinnbilder wildester Natur den Jünglingen und Mädchen gegenüber. Diese vermögen dank den Tugenden der höfischen Gesellschaft, sich die Natur anzueignen und die phantastischen Tiere mit Hilfe pflanzlicher Zauberkräfte zu zähmen. So bleibt den Tieren nur noch ihr gefährliches Aussehen. Ihre Wildheit habe sie abgelegt, lassen sie sich doch von den Edelleuten mit zierlichen Gebärden und ohne jede Kraftanstrengung führen."407 Auch bei spätgotischen "Bildteppichen aller [anderen] Regionen sowie in nahezu allen anderen Gattungen der Zeit" finden sich Fabeltiere. 408 "Oft sind Fabeltiere und Wilde Leute auch als gemeinsame Bewohner des sie einenden Waldes dargestellt. In diesem Falle treten erstere als bereits domestizierte ,Haustiere' mit entsprechender symbolisch-moralischer Bedeutung oder gar als zufluchtgebende Beschützer auf."409 Bei diesen Fabeltieren sind meist Körperteile verschiedenen Tiere kombiniert, so dass sie mit Ausnahme von Einhorn und Greif nur schwer zu benennen sind. Inhaltlich wird in der Regel "Kampf oder Unterwerfung", "Bezähmt-Werden" oder "Bezähmt-Sein" dargestellt. 410 "Die gegnerischen Kämpfer bzw. die Bezwinger sind entweder Edelleute, und zwar in der Regel Männer und Frauen, oder aber Wilde Leute. Die Fabeltiere gehen dabei entweder zum (Gegen-)Angriff auf den Aggressor über oder sind bereits soweit im Stadium der Domestizierung, daß

⁴⁰⁵ Das um 1460/65 entstandene Apokalypsen-Blockbuch illustriert die Fesselung des Drachen ähnlich: Ein Engel führt den Drachen an einer um dessen Hals gelegter Leine. Abbildung unter:

http://www.johannesoffenbarung.ch/bilderzyklen/Blockbuch/20.1-3_see_binden.jpg, Stand:14.02.2012. 406 Einen Überblick stellt CANTZLER 1990 zusammen. Freundliche Hinweise zu den Bildteppichen des Mittelrheins, zu den bei BURI; STUCKY-SCHÜRER 1990 und WILHELMY 2000 abgebildeten Bildteppichen von Dipl.-Restauratorin DAGMAR DRINKLER.

⁴⁰⁷ Buri; Stucky-Schürer 1990, S. 114.

⁴⁰⁸ Wilhelmy 2000, S. 23.

⁴⁰⁹ WILHELMY 2000, S. 23.

⁴¹⁰ Nach WILHELMY 2000, S. 24.

sie sich mit Halsbändern und Kopfschmuck zieren und am Seil führen lassen."⁴¹¹

Der um 1450/75 entstandene Fabeltier-Teppich (Abb. 137), heute in Mainz, Bischöfliches Domund Diözesanmuseum, ist mit seinen einst 6,20 m Länge bemerkenswert: 412 Je drei Jünglinge und Damen werden von zahlreichen Pflanzen und sieben Fabelwesen umgeben. Zwei Damen führen die Tiere an Seilen und Halsbändern mit sich: Z. B. die Frau mit grüner Haube (unten rechts) führt in der Rechten ein Fabeltier "an einem farbigen Seil, das zu seinem Halsband führt", so dass es "fest am "Gängelband" gehalten" wird. "Mit ihrer Linken



135: Ausschnitt aus dem linken Teilstück des Bildteppichs "Sechs Edelleute mit Fabeltieren", Basel um 1410/20

führt die junge Frau ein weiteres Mischwesen am Seil, das wiederum an einem Halsband gefestigt ist. Es handelt sich um ein vogelähnliches Tier mit Halszotteln über einem Federkleid und einem flachen, hundeähnlichen Kopf." Dieses Tier ist bereits "völlig domestiziert" [...] Fabeltiere, alternierend mit Edel- oder Wilden Leuten angeordnet, finden sich in den Darstellungen spätgotischer Bildteppiche immer wieder. Sie stehen inhaltlich für eine meist auf höfischer Erziehung beruhende Domestizierung der menschlichen Leidenschaften. So zeigt ein um 1410/20 [Abb. 135, 136] in Basel entstanden dreiteilige Teppichserie sechs Edelleute mit Fabeltieren in alternierender Reihung."



136: "Sechs Edelleute mit Fabeltieren", 1410/20 Basel

Diese Zusammenstellung von Bildteppichen belegt, dass das Motiv von Fabelwesen, die an einer Kette bzw. einem Seil von einer Frau geführt werden, im betrachteten Zeitraum weit verbreitet war. Zum anderen könnten ähnliche Bildteppiche eine Vorlage für den in Gravurtechnik vorgestellten Bildteppiche an der Rückwand des "Kleinen Friedberger Altars" gewesen sein.

⁴¹¹ WILHELMY 2000, S. 24.

⁴¹² Vermutlich handelt es sich um einen Hochzeits-Teppich; [WILHELMY 2000, S. 40].

⁴¹³ Wilhelmy 2000, S. 39.

⁴¹⁴ Freundlicher Hinweis von Dipl.-Restauratorin DAGMAR DRINKLER, dass der gravierte Bildteppich des "Kleinen Friedberger Altars" als "Imitation" eines gewebten Bildteppichs zu verstehen ist und es sich nicht um einen bestickten Stoff handelt.



137: Fabeltier-Teppich, um 1450/75, Mainz, Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum

Beim "Kleinen Friedberger Altar" wird das "Böse" des Löwen dadurch veranschaulicht, dass dieser einen Hasen gerissen hat. Der Hase unter seinen mit langen Krallen ausgestatteten Pranken drückt sich wie in Schockstarre zu Bode. Der Hase wird als Symbol der Auferstehung gedeutet, da der Farbwechsel seines "hellbraunen Sommer- zum weißen Winterkleid" vom Kirchenvater Ambrosius "als Metapher für den Übergang des Erdgebundenen (braunen) zum Himmlischen (weißen)" ausgelegt wurde. 415 In der Bibel galt der Hase aufgrund seiner animalischen Fruchtbarkeit als Symbol der Sünde. Hier ist das Motiv des von HIERONYMUS gezähmten Löwen, der den lasterhaften Hasen frisst, anzusetzen. Mit ähnlicher Bedeutung sind einige Hasen, die von Adlern erlegt werden, auf einem byzantinischen Relief und auf einigen Kameen verwendet. 416 Beim "Kleinen Friedberger Altar" könnte das Motiv des Hasen mit der Bedeutung des "im Glauben Schutz Suchenden" verbunden sein: "In der altchristlichen Symbolik wird der verfolgte Hase zum Sinnbild des schwachen Menschen, der gejagt, im Glauben an Christus Rettung findet."⁴¹⁷ Diese Interpretation des Hasen findet sich auch beim "Physiologus"⁴¹⁸: Er bezieht zudem die Tatsache mit ein, dass die Hinterbeine des Hasen länger und kräftig sind. Hieraus wird seit "der antiken Literatur geschlossen, er könne besser bergauf als abwärts laufen".⁴¹⁹

Zusammenfassend können die Motive auf dem gravierten Bildteppich des "Kleinen Friedberger Altars" das "Gute" und das bedrohende "Böse" darstellen, das durch den christlichen Glauben besiegt, "an die Kette gelegt", vernichtet werden kann. Auffällig ist, dass hier verschiedene Tiere, die u. a. auch Symbole für Christus und Maria sind, mit der Bedrohung des

⁴¹⁶ Abbildungen bei KAMKE 2007, S. 188 f.

⁴¹⁵ DITTRICH 2004, S. 194 f.

⁴¹⁷ DITTRICH 2004, S. 195.

⁴¹⁸ "Der Hase nämlich rennt schnell wie im Flug. Und wenn er dem Jäger entflieht und die hohen Bergrücken hinaufrennt, so ermatten die Hunde zusamt dem Jäger und vermögen ihn nicht zu erjagen; rennt der Hase aber bergab, wird er rasch erjagt. Auch du nun, Christenmensch, wenn du zur Höhe strebst – wie auch David sagte [Ps.121,1]: 'Ich erheb meine Augen zu den Höhen, von wo mir Hilfe kommen wird', und dies bedeutet: zu den Tugenden und gottgefälliger Entsagung -, dann ermatten die feindlichen Kräfte zusamt dem Jäger, will sagen, dem Teufel, und du wirst ihnen nicht zur Beute. Nimmst du deinen Weg aber bergab, nämlich zu Verderbnis und Sünde, wist du zur Beute der feindlichen Mächte. Schön hat der Physiologus vom Hasen gesprochen.", [SCHÖNBERGER 2001, S. 101].

⁴¹⁹ DITTRICH 2004, S. 195.

0/10/

Menschen durch die Tiersymbole des Bösen, des Teufels verwendet werden. Der Greifvogel symbolisiert aufgrund seiner Raublust und Kraft den "seelenraubenden Teufel". Dieser erlegt eine Taube, das Symbol der Seele. Hier kann es sich um ein Motiv nach der Beschreibung des "Physiologus" handeln: Es wird davor gewarnt, die "*Versammlung Gottes*". – also den christlichen Glauben – nicht zu verlassen, da sonst der Teufel die Seele erbeutet. Der Engel, der durch seine Mondsichel um seinen Kopf möglicherweise auf Maria und ihre Deutung als apokalyptisches Weib verweist, stelle das "Gute", den christlichen Glauben dar. Dieser vermag es, die "Antischöpfung" in Gestalt des Löwen zu fesseln. Gleichzeitig beinhaltet das Motiv in Gestalt des Hasen das Symbol, das ein "schwacher" Mensch "*im Glauben an Christus Rettung findet*". ⁴²¹

Die Inschrift des Nimbus lautet: "Ego mater pulchre dilectionis"⁴²² ("Ich, die Mutter der schönen und heiligen Liebe"⁴²³). Diese Inschrift entspannt dem "Hohelied der Weisheit" aus dem "Buch Jesus Sirach". ⁴²⁴ Der Kopf der Madonnenfigur wird von diesem Inschriftennimbus umgeben. Damit wird Maria als "Mutter der schönen und heiligen Liebe"⁴²⁵ benannt.

weitere ikonographisch zu deutende Elemente

Die Gliederung der Flügel in szenisch bemalte Bildfelder erfolgt durch ein graviertes und vergoldetes Schriftband: "Ave regina celorum celorum mater regis ave angelorum s. maria flos virginum". Für diese Inschrift wurde vermutlich das marianische Antiphon⁴²⁶ (Wechsel-/Gegengesang) verkürzt. Diese wurde im Stundengebet in der Fastenzeit gesungen. Als Inschrift findet es sich z. B. auf der 1418 gegossenen Betglocke der St.-Marien-Kirche⁴²⁷ in Greifswald.

Die Außenseite der Rückwand ist mit einem Rankenwerk mit drei Blüten bemalt. Dieses kann als Rose⁴²⁸ interpretiert werden. Diese Ranke ist in den Marienfarben gemalt, so dass sich ungewöhnliche zweifarbige Rosenblüten ergeben: Rot und Blau. Die Verbindung von Maria und Rose ist z. B. durch das "Hohe Lied der Weisheit" überliefert: "*Ich bin aufge-*

⁴²² Vgl. http://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/biblia-sacra-vulgata/lesen-im-bibeltext/bibelstelle/sir%2024/cache/bc5cf08531cc3de8925a444cf244751e/#v24, Stand: 2. März 2012.

⁴²⁰ Schönberger 2001, S. 71.

⁴²¹ DITTRICH 2004, S. 195.

⁴²³ http://de.wikisource.org/wiki/Die Sankt Barbara- oder Schlo%C3%9Fkapelle zu Stolpen, Stand: 2. März 2012, Hier findet sich diese Inschrift in der im 15. Jahrhundert erbauten Barbara- bzw. Schlosskapelle zu Stolpen am Altar. Wie beim "Kleinen Friedberger Altar" umgibt diese Inschrift das Haupt der Skulptur der Maria mit Kind

^{424 &}lt;a href="http://www.bibelwissenschaft.de/nc/online-bibeln/luther-bibel-1984/lesen-im-bibeltext/bibelstelle/sirach%2024/anzeige/context/#iv">http://www.bibelwissenschaft.de/nc/online-bibeln/luther-bibel-1984/lesen-im-bibeltext/bibelstelle/sirach%2024/anzeige/context/#iv; Stand:02. März 2012.

⁴²⁵ S. Fußnote 423.

⁴²⁶ "Ave Regina Celorum, mater Regis Angelorum, O Maria flos virginum, velut rosa vel lilium, funde presces ad filium pro salute fidelium O Maria flos vigininum, velut rosa vel lilium."

[[]http://www.houstonearlymusic.org/hemarchive/archive/2002/phoenix11.htm; Stand: 14. Februar 2012.]

427 "Ave regina celorvm mater / regis angelorum / o maria flos virginvm velvt rosa vel lilivm / fvnde preces ad filivm pro salvte fidelivm / o rex glorie veni cvm pace / anno dni mccccxviii (Sei gegrüßt, Königin der Himmel, Mutter des Königs der Engel, o Maria, Blüte der Jungfrauen, wie eine Rose oder Lilie, schütte aus die Gebete vor dem Sohn für das Heil der Gläubigen. O König der Ehren, komm mit Frieden. Im Jahre des Herrn 1418.)" [http://de.wikipedia.org/wiki/St.-Marien-Kirche_%28Greifswald%29, Stand: 14. Februar 2012]

⁴²⁸ Freundlicher Hinweis von Dr. ESTHER WIPFLER. "Die blühende Rose, Zeichen von Marias Mutterschaft, verbindet sich mit der Erneuerung und Beseligung des Menschen und des Kosmos. Die mit der Verkündigung aufblühende Rose Maria wird in kunstvoller Klimax von der Menschwerdung bis zur Eschatologie heilsgeschichtlich und mystisch gedeutet." Marienlexikon 1993, Bd. 5, S. 549.

Zur Ikonographie ECHNISCHE CHRISTIANE PRETZA

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

100/194

wachsen wie ein Palmbaum in En-Gedi und wie die Rosenstöcke in Jericho"⁴²⁹ In der Lauretanischen Litanei wird Maria als "Rose mystica" ("geheimnisvolle Rose") und als "Regina sacratissimi Rosarii" ("Königin vom heiligen Rosenkranz")bezeichnet.

Die Außenseiten der Flügel zwei und drei sind monochrom grün bemalt und durch schablonierte, stilisierte Blütenmotive verziert, vielleicht die sehr vereinfachte Darstellung einer Rose.

Auch die rot gefassten Rahmen zeigen ein stilisiertes Pflanzenmotiv. Vermutlich stellt es einen mit 15 grünen Blättern bewachsenen kleinen Zweig dar.

Beim "Kleinen Friedberger Altar" sind also auch Rahmen und Außenseiten der monochrom grün bemalten Flügel in die Gestaltung durch marianische Symbole einbezogen sind.

_

^{429 &}lt;a href="http://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/luther-bibel-1984/lesen-im-bibeltext/bibelstelle/sir%2024/cache/bc5cf08531cc3de8925a444cf244751e/#v18">http://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/luther-bibel-1984/lesen-im-bibeltext/bibelstelle/sir%2024/cache/bc5cf08531cc3de8925a444cf244751e/#v18, Stand: 15. Februar 2012.

Kunsttechnologische Untersuchung des Baldachinretabels

Nachfolgend werden zur Angabe der jeweiligen Darstellung die Flügel nummeriert – beginnend links. Zunächst werden Träger und Konstruktion des Retabels beschrieben. Die Untersuchungsergebnisse mittels Stereomikroskop werden entsprechend der Arbeitsschritte bei der Herstellung des Retabels zusammengefasst. Untersuchungen wie IR- und UV-Aufnahmen, Anfertigung von Querschliffen ⁴³⁰ zur Beurteilung des Schichtenaufbaus ergänzen diese Untersuchung. An ausgewählten Querschliffen erfolgte die Elementbestimmung mittels REM-EDX.431

Zur Benennung der Retabelflügel werden nicht die gängigen Bezeichnungen "Innenflügel" und "Außenflügel" verwendet. Durch diese Bezeichnung wird impliziert, dass eine Ansichtsseite durch Aufklappen der Außenflügel und eine weitere Ansichtsseite durch Aufklappen der Innenflügel entsteht. Bei einem Flügelretabel befinden sich die Flügel meist hintereinander. Die Flügel des Baldachinretabels sind nebeneinander angeordnet. Zudem gibt es nur zwei Ansichtsseiten: Bei geschlossenen Flügeln wird das Baldachingehäuse vollständig verborgen und die Außenseite aller Flügel ist zu sehen. Sind die Flügel geöffnet, können die im Baldachingehäuse eingestellte Skulptur und die Innenseiten aller Flügel betrachtet werden. Deshalb werden die an der Rückwand fixieren Flügel als "große Flügel" bezeichnet. An den großen Flügeln sind die "kleinen Flügel" befestigt, die im geschlossenen Zustand mit ihrer Außenseite die Hauptansicht bilden.

Träger und Konstruktion

Nach der 1996 von Dr. Klein, Universität Hamburg, an drei Proben des Trägers durchgeführten Untersuchung handelt es sich um Tannenholz. Wohl bereits gut abgelagerte Holzbretter wurden verwendet, da Verwerfungen gering und nur wenige Risse im Träger vorhanden sind.

Die Bildfläche der Holzbretter ist gut geglättet. Dies zeigt sich besonders deutlich auf der Rückseite der Rückwand und in den Fassungsfehlstellen der Außenseite von Flügel eins (Verkündigungsengel) sowie der Innenseite der verlängerten Rückwand. Die Stirn- und Längsseiten der Bildtafeln sind weniger gut geglättet: Hier zeichnen sich partiell die Jahrringe ab. 433 An den Längsseiten sind einige Holzspäne ausgerissen. Boden- und Deckplatten sind ähnlich wie die Bildtafeln geglättet.

Die Längsseiten der Rückwand von oben bis zur vorn angesetzten Bodenplatte sind nach hinten um etwa 2,1 cm abgefast. Die Fase⁴³⁴ ist weniger glatt. Es ist nicht zu erkennen, ob die obere Stirnseite der Rückwand auch zur Rückseite abgefast ist. Dieser Bereich ist durch den Auftrag von flüssigem Holz nicht mehr einzusehen. Anzunehmen, dass die obere Stirm-

⁴³⁰ Da die Malschicht des Retabels auf den Innenseiten sehr geschlossen ist, wurden nur wenige Proben entnommen. Weitgehend wurden Bereiche zur Probennahme ausgewählt, die bereits Malschichtfehlstellen aufweisen. Z. B. zur Aufklärung der Schichtenabfolge des blauen Marienmantels war dies nicht möglich, da keine bis zum Träger reichenden Fehlstellen in den Schattenpartien des Mantels vorhanden sind. Hier erfolgte die Probennahme an der Außenseite neben dem Schloss.

⁴³¹ Die Untersuchung mit Raster-Elektronen-Mikroskop führte CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege, durch.

⁴³² S. Kapitel "Restaurierungsgeschichte", S. 165 ff.

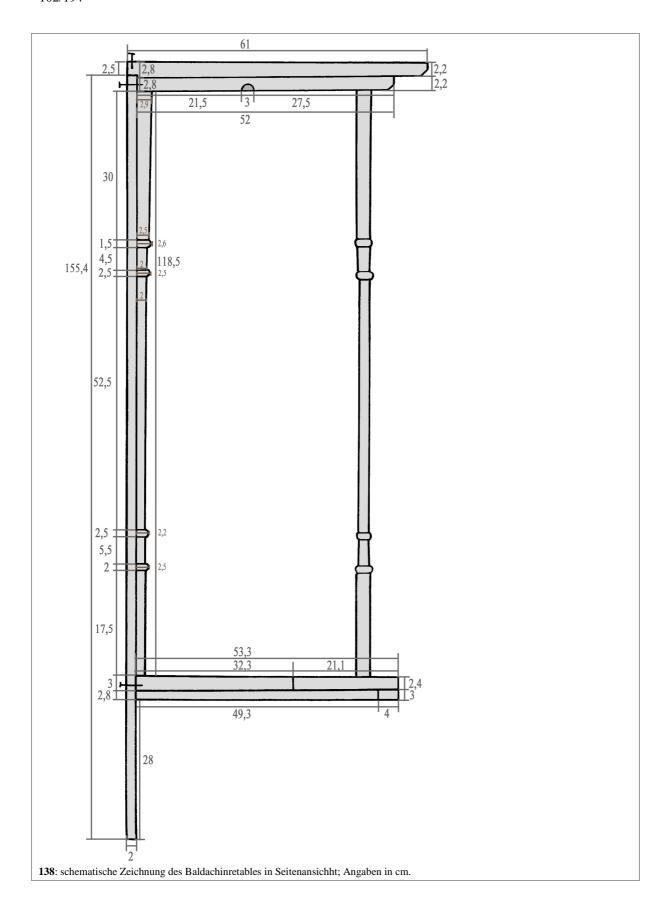
⁴³³ Vereinzelt ist die Struktur der Jahrringe erkennbar, da die Stirnseiten mit flüssigem Holz behandelt sind. S.

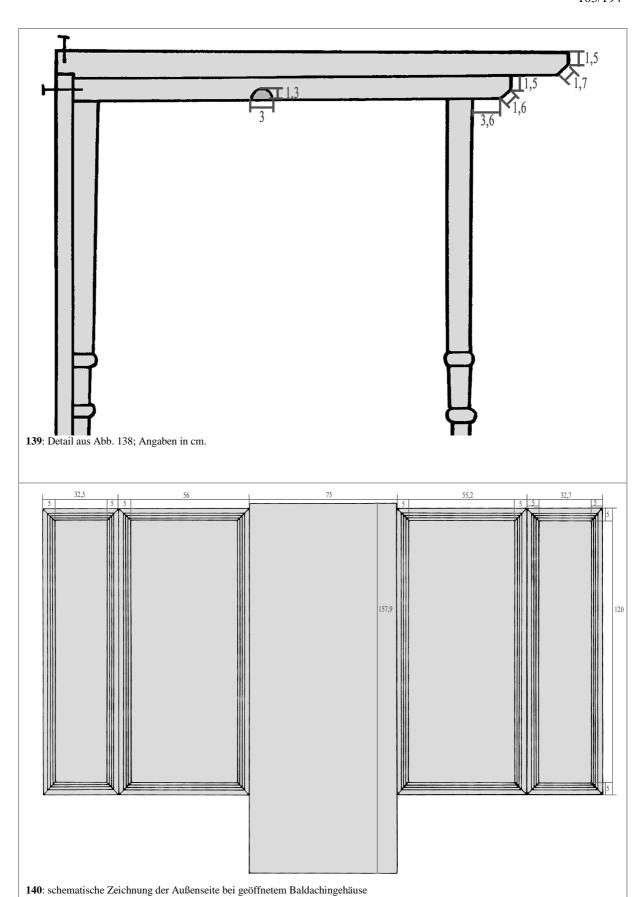
Kap. "Restaurierungsgeschichte". ⁴³⁴ Anzunehmen, dass die Längsseiten der Rückwand zur Rückseite abgefast wurde, um ein problemloses Aufklappen der Flügel zu gewährleisten.

Kunsttechnologische Untersuchung des Baldachinretabels

TECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt MONCHEN

102/194







ECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

104/194

seite der Rückwand nicht abgefast ist. Aus konstruktiven Gründen würde eine Fase die Stabilität beeinträchtigen, da die obere Deckplatte auf der Rückwand aufliegt. Die Unterseite der Rückwand hat keine Fase.

Konstruktion

Das Baldachinretabel besteht aus einem Baldachingehäuse mit Rückwand, Boden- und Deckplatte (Abb. 138). Der Baldachin wird von der Rückwand getragen, 435 vorn stützen ihn zwei Säulen, die auf einer Bodenplatte stehen. Zugleich ist die Bodenplatte die Standfläche der im Gehäuse aufgestellten Skulptur.

An die Rückwand sind die großen Flügel mit je zwei Scharnieren montiert (Abb. 140). Die kleinen Flügel sind mit zwei Scharnieren an den großen Flügeln befestigt.

Jeder Flügel besteht aus einer Bildtafel mit aufgesetzten, auf Gehrung geschnittenen Profilrahmen. Die Holzbretter sind genau zugeschnitten. Die Höhe der Bildtafeln beträgt ca. 120 cm. ⁴³⁶ Die beiden großen Flügel messen in der Breite zwischen 56 cm ⁴³⁷ und 55,3 cm ⁴³⁸. Die Breite der kleinen Flügel beträgt ca. 32,5 cm. ⁴³⁹ Die Stärke der Bildtafeln misst ca. 2 cm.⁴⁴⁰

Zunächst wurde das Baldachingehäuse zusammengesetzt. Anschließend erfolgt die Befestigung der großen Flügel an der Rückwand. Als letzter Schritt werden die kleinen an den großen Flügeln eingehängt. An den kleinen Flügeln ist ein Schloss zum Verschließen des Baldachingehäuses angebracht.

Bildtafeln

Folgende Aspekte werden bei der Beurteilung, aus wie vielen Brettern die Bildtafeln zusammengesetzt sind, berücksichtigt: Struktur und Verlauf der Jahrringe an Stirnseiten der Bildtafeln sowie Markierungen in der Bildschicht – wie Craquelé, Risse, Abplatzungen der Bildschicht.441

Die kleinen Flügel bestehen aus je einem Brett. Hier sind die Strukturen der Jahrringe an den oberen Stirnseiten ablesbar. Auch in der Malschicht finden sich keine Anzeichen auf mögliche Fugen. Zudem ist bei Flügel eins noch ein quadratisches "Loch" erkennbar. Dies verweist darauf, dass die Bretter zum Glätten mittels Metalldornen fixiert wurden. An Flügel vier sind an der rechten Längsseite⁴⁴² der Bildtafel zwei runde Dübellöcher⁴⁴³ anzunehmen. Dies könnte ein Verweis auf eine Anstückung an dieser Bildtafel sein - der Verlauf der Jahrringe widerlegt diese Annahme.

⁴³⁵ Eine Abbildung des Baldachinretabels in der Ausstellung des HLMD, datiert 1964, zeigt das Retabel ohne die vorderen Säulen.

⁴³⁶ Die Höhe an der rechten Seite des linken großen Flügels beträgt 119,8 cm. Die Höhe mittig des linken großen Flügels beträgt 120,3 cm.

Gemessen an der oberen Kante des rechten großen Flügels.

⁴³⁸ Gemessen an der unteren Kante des rechten großen Flügels und im unteren Viertel des linken großen Flü-

Die Breite der kleinen Flügel variiert zwischen 32,4 cm (an allen vier exemplarischen Messpunkten des rechten kleinen Flügels) und 32,7 cm (gemessen im oberen Viertel des linken kleinen Flügels).

⁴⁴⁰ Die Stärke variiert zwischen 1,8 cm und 2,2 cm.

⁴⁴¹ Genauere Aussagen könnten Röntgenaufnahmen der einzelnen Flügel geben. Dies war im Rahmen dieser Arbeit leider nicht möglich. Freundliche Unterstützung und Anregung zu diesem Thema gab Dipl.-Restauratorin KATJA SCHENK, HLMD. 442 Bei Betrachtung der Innenseiten.

⁴⁴³ Durchmesser: ca. 0,8 cm.

Kunsttechnologische Untersuchung des Baldachinretabels



105/194

Ob die Bildtafeln der großen Flügel aus mehreren Brettern zusammengesetzt sind, kann nicht zweifelsfrei geklärt werden. Die Breite der Tafeln variiert zwischen 54,5 cm und 56 cm und lässt vermuten, dass sie aus mindestens zwei Brettern bestehen. Folgende Beobachtungen lassen aus mehreren Brettern gefügte Bildtafeln annehmen: In der Bildschicht auf der Außenseite von Flügel zwei⁴⁴⁴ verläuft vertikal⁴⁴⁵ ein feiner, craqueléartiger Riss in der Bildschicht, der mit Ausnahme der retuschierten Partien sich durchgängig verfolgen lässt. Allerdings ist auf der oberen Stirnseite keine Fortsetzung dieses Risses zu erkennen. Die untere Stirnseite kann aufgrund des Auftrags von flüssigem Holz⁴⁴⁶ nicht beurteilt werden. Somit kann dieser craqueléartige Riss auch durch die leichte konkave Wölbung der Bildtafel zur Außenseite bedingt sein.

Auf der oberen Stirnseite zeichnen sich unter der Schicht mit flüssigem Holz zwei vertiefte Schnitte ab, vermutlich Brettfugen. Diese möglichen Brettfugen befinden sich 4 cm⁴⁴⁷ bzw. 5 cm⁴⁴⁸ vom äußeren Rand der Bildtafel aus gemessen. Demnach würden die Brettfugen durch die aufliegenden Rahmenleisten abgedeckt werden. Diese Konstruktion würde auch erklären, dass keine hinreichenden Anzeichen von Brettfugen – Ausnahme ist der Riss auf der Außenseite – in der Bildschicht zu erkennen sind.

Zusammenfassend kann für Flügel zwei angenommen werden, dass er aus drei Brettern zusammengesetzt ist. Das Brett, welches die eigentliche Bildtafel bildet, wäre demnach ca. 46 cm breit. Die Breite der seitlichen Anstückungen, die sich unterhalb der Rahmenleisten befinden, wären 4 cm bzw. 5 cm breit.

Für Flügel drei sind die Hinweise auf eine mögliche Zusammensetzung der Bildtafel aus drei Brettern weniger deutlich. In der Bildschicht sind keine Anzeichen von Brettfugen zu erkennen. Die untere Stirnleiste ist vollständig mit flüssigem Holz geschlossen. Eine schmale, spaltartige Vertiefung, befindet sich 4,2 cm von der linken Bildtafelseite entfernt. Demnach würde auch diese Brettfuge von den Rahmenleisten abgedeckt werden. Allerdings findet sich keine Entsprechung auf der oberen Stirnseite. Hier befindet sich im Abstand von 6,2 cm von der rechten Bildtafelseite bzw. 7,7 cm von der linken Bildtafelseite je eine spaltartige Vertiefung. Der Verlauf der Jahrringe ist durch den Auftrag von flüssigem Holz nicht zweifelsfrei zu erkennen, stützt in ihrem leicht unterschiedlichen Verlauf die These der Brettfugen.

Zusammenfassend für Flügel drei ist zu vermuten, dass er aus drei Brettern zusammen gesetzt ist. Demnach würde die Breite des mittleren Brettes zwischen ca. 41,1-44,6 cm betragen. Die Anstückung der rechten Seite misst 6,2 cm und die der linken Seite 7,7 cm bzw. 4,2 cm in der Breite.

Die Rückwand des Baldachins besteht aus drei Brettern. Das linke⁴⁴⁹ Brett ist ca. 10 cm breit, das mittlere ca. 26,6 cm und das rechte ca. 26 cm breit. 450

Besonders deutlich ist die Fuge zwischen dem mittleren und dem rechten Brett: Die nach unten bis zur Bodenplatte breiter werdende Fuge weist konkav nach hinten verwölbte Flan-

⁴⁴⁴ Etwa mittig auf der Außenseite von Flügel eins ist in der Bildschicht ein sich nach oben links verlaufender Riss in der Bildschicht zu erkennen. Entlang dieses Risses befindet sich eine große Fehlstelle in der Bildschicht, so dass der Träger sichtbar ist. Es handelt sich um einen Riss im Holz und nicht um eine Brettfuge.

⁴⁴⁵ Der craqueléartige Riss befindet sich ca. 25 cm von der rechten Seite aus gemessen. Die Messung, wie weit der Riss sich vom rechten Rand der Bildtafel entfernt befindet, variiert zwischen 24,8 cm im oberen Bereich und 25,9 cm im unteren Bereich. Dies kann aber durch eine leicht variierende Breite der Bildtafel bedingt sein und ist kein Ausschlusskriterium für eine Brettfuge.

⁴⁴⁶ Siehe Kapitel "Restaurierungsgeschichte".

⁴⁴⁷ Mit Blick auf die Innenseiten ist der Abstand von 4 cm vom linken Bildfeldrand gemessen. An diesem angestückten Holz sind die Jahrringe erkennbar. Da die Jahrringe hier steiler verlaufen, als bei dem daneben befindlichen Brett, stütz dies die These einer Brettfuge.

⁴⁴⁸ Mit Blick auf die Innenseiten ist der Abstand von 5 cm vom rechten Bildfeldrand gemessen.

⁴⁴⁹ Bei Betrachtung der Innenseiten.

⁴⁵⁰ Bei Betrachtung der Innenseiten.

Well Manual Kunsttechnologische Untersuchung des Baldachinretabels

ECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

106/194

ken auf. Das Mittelbrett steht etwas nach vorn. Unterhalb der Bodenplatte ist die Fuge kaum sichtbar, aber durch den wechselnden Jahrringverlauf⁴⁵¹ belegt. Die Brettfuge zwischen dem linken und dem mittleren Brett zeichnet sich durch Risse in der Bildschicht ab. Auch der unterhalb der Bodenplatte wechselnde Jahrringverlauf bestätigt, dass es eine Brettfuge ist. 452 Am rechten Brett befindet sich oben ein breiter Riss, der etwa in Höhe der horizontalen Mitte endet. Ausgeschlossen ist, dass es sich um eine Brettfuge handelt, da er nicht das gesamte Brett durchzieht.⁴⁵³

Die Deckplatte besteht aus zwei übereinander liegenden Holzbrettern. Anstückungen sind nicht zu erkennen, so dass obere und untere Deckplatte aus einem Brett bestehen.

Die entstehungszeitliche Bodenplatte ist um die Hälfte ihrer Breite beschnitten, so dass ihre mögliche Größe nicht mehr ermittelt werden kann. Der erhaltene Teil der Bodenplatte besteht aus einem Brett.

Alle Brettfugen sind als stumpfe Fugen ausgeführt. Ob eine zusätzliche Verbindung durch in die Längsseiten eingebrachte Holzdübel vorliegt, konnte nicht geklärt werden. 454 Die stumpf aneinanderstoßenden Bretter sind nach der Verbindung glatt behobelt.

Baldachingehäuse

Das Baldachingehäuse besteht aus der ca. 155,4 cm hohen Rückwand, der Deckplatte⁴⁵⁵ und der Bodenplatte (Abb. 138). Die Deckplatte wird von der Rückwand und den vorderen beiden Säulen getragen. Sie besteht aus zwei übereinanderliegenden Platten. Die untere Platte liegt an der Rückwand an, während die obere mit der Stirnseite der Rückwand bündig abschließt. Jeweils die untere Kante einer jeden Deckplatte ist nach unten abgeschrägt. Die Verbindung beider Deckplatten ist bündig und stabil.

Vier handgeschmiedete Eisennägel⁴⁵⁶ sind von der Außenseite der Rückwand in die untere Deckplatte eingeschlagen. Durch die obere Deckplatte eingeschlagene, handgeschmiedet Eisennägel⁴⁵⁷ stellen die Verbindung zur Rückwand her. Drei Eisennägel sind erhalten. Von einem weiteren Nagel ist der Kopf abgetrennt. 458 Anzunehmen ist aufgrund der Position der erhaltenen Eisennägel, dass entstehungszeitlich mindestens fünf Nägel obere Deckplatte und

⁴⁵¹ Am Mittelbrett verlaufen sie senkrecht, nach oben werden sie schmaler. Die Jahrringe des rechten Bretts verlaufen mit leichter Neigung nach oben links, wobei die Breite der Jahrringe etwa gleich bleibt.

⁴⁵² Während am linken Brett die Jahrringe sehr schmal sind und vertikal verlaufen, sind die Jahrringe am Mittelbrett breiter und verlaufen geschwungen nach links unten. Unterhalb der Bodenplatte befindet sich im mittleren Brett ein Riss im Holz, vermutlich durch den Astansatz verursacht.

⁴⁵³ Vermutlich entstand dieser Riss aufgrund der Krafteinwirkung vom Gewicht der Deckplatte und senkrecht dazu wirkender Kraft durch die schweren Flügel. Dadurch zeichnet der Riss sich im oberen Bereich des Brettes deutlicher ab.

⁴⁵⁴ Eine Röntgenaufnahme könnte weitere Hinweise geben.

⁴⁵⁵ Folgende Maße der oberen Deckplatte sind zu nennen: Die Länge misst zwischen 75,2–75,5 cm. Die Breite variiert zischen 59,6 cm an der rechten Seite und ca. 61,2 cm in der Mitte der Deckplatte. Die Höhe beträgt 2,2-2,8 cm. Die untere Deckplatte ist ca. 65,5 cm lang, ca. 52 cm breit und 2,1-2,8 cm hoch. Somit bildet die obere Deckplatte an jeder Seite einen 5 cm breiten Überstand. Auffällig ist, dass beide Deckplatten zur Rückwand hin in der Höhe zunehmen. Anzunehmen ist, dass durch die leichte Dünnung der Holzplatten die vorderen Säulen entlastet und die Verbindung zur Rückwand durch erhöhten Druck stabilisiert werden soll. Zudem kann diese Konstruktion ein nach vorn Kippen des Retabels verhindern.

⁴⁵⁶ Erhalten sind drei der einst vier handgeschmiedeten Eisennägel, deren Nagelkopf gespalten ist (nachfolgend auch als Doppelkopfnagel bezeichnet). Der Nagelkopf des vierten Nagels ist abgetrennt. Die Länge der Nagelköpfe variiert zwischen 1,9 cm und 2,1 cm.

457 Auch diese Nägel weisen gespaltene Nagelköpfe auf.

⁴⁵⁸ Anzunehmen ist aufgrund der Position des Nagels, dass die Abtrennung des Nagelkopfes erfolgte, als die modernen Metallbänder zur Entlastung der Flügelscharniere angebracht wurden.

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

107/194

Rückwand verbanden. 459 Auf der oberen Deckplatte finden sich im Bereich zur Rückwand zahlreiche kleine Löcher von Schrauben und Nägeln⁴⁶⁰. Seitlich sind zahlreiche weitere Nagellöcher⁴⁶¹ vorhanden.

Die obere Deckplatte weist an der Unterseite jeweils links und rechts etwa mittig eine entstehungszeitliche Aussparung in Form eines längs aufgeschnittenen Zylinders auf. Auf der linken Seite der oberen Deckplatte ist die Markierung für das Anbringen der Aussparung⁴⁶² als Ritzung erkennbar. In diese Aussparungen wurden vermutlich Holzstangen eingeschoben, die den Baldachin bei aufgeklappten Flügeln stabilisierten. 463

Bodenplatte⁴⁶⁴ und Rückwand des Baldachins sind zum einen durch acht von der Außenseite eingeschlagene handgeschmiedeten Eisennägeln⁴⁶⁵ verbunden. Zum anderen stabilisieren zwei entstehungszeitliche handgeschmiedete Eisenwinkel⁴⁶⁶ innenseitig auf der Bodenplatte diese Verbindung. 467 Jeder Eisenwinkel ist durch je zwei handgeschmiedete Eisennägel an Rückwand und Bodenplatte fixiert.

Die Rückwand überragt um ca. 28 cm⁴⁶⁸ die Bodenplatte. Dieser Bereich fungiert zur Befestigung des Retabels auf einem auf der Mensa stehenden Unterbau und weist fünf unterschiedlich große Bohrlöcher⁴⁶⁹ auf. Deutlich ist am linken Bohrloch⁴⁷⁰ die Vorritzungen für die Bohrung zu erkennen, in dem zwei waagerechte Linien in das Holz geritzt sind. 471

Die an die Rückwand fixierten Säulen mit dreiviertelrunder Ansicht sind etwa zu einem Drittel oberhalb des Kapitells abgetrennt. Aus nachfolgenden Beobachtungen ist zu rekon-

⁴⁵⁹ Die obere Deckplatte ist im linken Bereich an der Verbindungsstelle zur Rückwand erheblich durch Schädlingsbefall reduziert. Der Bereich weist neben ausgebrochenem Holz auch zahlreiche Ausfluglöcher auf. Somit können hier keine Hinweise auf weitere Nägel zu Verbindung von Rückwand und oberer Deckplatte gefunden werden. ⁴⁶⁰ Ungeklärt bleibt, was sie einst fixierten und ob sie entstehungszeitlich sind.

⁴⁶¹ Welche Funktion diese Nägel einst hatten und ob sie entstehungszeitlich eingebracht wurden, ist nicht mehr zu klären. Vorstellbar ist, dass sie von einer Art zierenden Aufsatz stammen, der später aufgebracht wurde. Zum anderen kann angenommen werden, da auch im vorderen Bereich der Deckplatte zahlreiche Nagellöcher vorhanden sind, dass einst das Retabel verhüllende Tücher fixiert wurden.

⁴⁶² Links misst die Aussparung 2,9 cm in der Länge, ca. 1,4cm in der Höhe und 3,3 cm in der Tiefe. Die Aus-

sparung auf der rechten Seite ist größer: 3,4 cm lang, 1,7 cm hoch und 4,4 cm tief,
⁴⁶³ Wahrscheinlich wurde das Retabel nicht direkt auf der Mensa aufgestellt, sondern auf einem ca. 30 cm hohen Unterbau. Diese Annahme wird zum einen durch die um ca. 30cm unterhalb der Bodenplatte verlängerte Rückwand gestützt. Zum anderen ist die Rückwand unter der Bodenplatte seitlich in je einem schmalen Streifen dünn grundiert und farbig bemalt. Somit waren diese Bereiche einzusehen.

bie moderne Ergänzung der Bodenplatte ist 62,4 cm lang, rechts 23,1 cm und links 21,1 cm tief. Die erhaltenen "Reste" der ca. 62,4 cm breiten, entstehungszeitlichen Bodenplatte sind an der Rückwand ca. 3,2 cm und vorn ca. 2,5 cm hoch. Links ist die Bodenplatte 32,3 cm tief, rechts 34,6 cm tief.

⁴⁶⁵ Vier Nagelköpfe sind abgetrennt. Die durchschnittliche Länge der gespaltenen Nagelköpfe variiert zwischen 2 und 2,2 cm. Ein Nagelkopf misst nur 1,7 cm in der Länge.

⁴⁶⁶ Der Eisenwinkel der linken Seite ist 1,9–2,3 cm breit, 0,3–0,4 cm dick. Der obere Bereich vor der Biegung misst 8,5 cm, der Bereich unterhalb der Biegung misst 9,5 cm. Auf der rechten Seite beträgt die Breite des Eisenwinkels 2-2,2 cm, die Dicke 0,2-0,4 cm. Die Höhe vor der Biegung misst 8,6 cm und nach der Biegung 8,1 cm. Bei beiden Eisenwinkeln ist der Bereich der Biegung dicker ausgeformt als die Enden. Zudem ist auch kein rechter Winkel durch das Umbiegen des Eisens entstanden, vielmehr eine Art Rundung. Die Löcher zur Fixierung der Eisenwinkel weisen einen Durchmesser von ca. 0,5 cm auf und sind von vorn durchgestochen. Dies ist deutlich am rechten Eisenwinkel zu erkennen, da der obere Nagel fehlt. Diese Beobachtungen verdeutlichen die handwerklich versierte Herstellung der Eisenwinkel.

⁴⁶⁷ Eisenwinkel zwischen Rückwand und Deckplatte des Retabels sind nicht angebracht.

⁴⁶⁸ Die entstehungszeitliche Bodenplatte ist seitlich mit je einer ca. 4 cm breiten Holzleiste unterlegt. Die Höhe variiert zwischen 1,8 cm an der Rückwand und 2,4 cm vorn. Diese beiden Holzleisten sind vorn durch eine weitere ca. 3 cm hohe Holzleiste verbunden.

 $^{^{469}}$ Die Durchmesser der Bohrlöcher betragen von links nach rechts: 1,1 cm, 0,4 cm, 2,6 cm, 1,4 cm, 1,4 cm.

⁴⁷⁰ Auch am zweiten Bohrloch von rechts sind waagerechte Linien vorgeritzt. Zudem ist am linken unteren Rand eine waagerechte und senkrecht dazu verlaufende Linie vorgeritzt. Ihre Funktion konnte nicht geklärt

⁴⁷¹ S. Kartierung der "Vorritzungen" im Anhang 2.

TECHNISCHE UNIVERSITÄT

William Kunsttechnologische Untersuchung des Baldachinretabels

ISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

108/194

struieren, dass die Säulen durch Holzdübel mit der Rückwand verbunden werden sollten. Beim Einschlagen der Dübel wurden die Säulen oberhalb des Kapitells gespalten. Der Holzdübel zur Befestigung der linken Säule befindet sich etwas nach rechts aus der vertikalen Mitte versetzt. Bei der rechten Säule ist kein Holzdübel erkennbar. Somit wurde die Säule links des eingeschlagenen Dübels gespalten. Diese Bereiche wurden nicht ergänzt, da sie nur schwer einzusehen sind – nur dann vom Betrachter erkannt werden, wenn dieser seitlich in das Baldachingehäuse blickt. Bei Betrachtung von vorn werden die hinteren von den vorderen Säulen verdeckt. Nach der Ausführung der Fassung wurden beide Säulen zusätzlich durch je zwei handgeschmiedet große Eisennägel⁴⁷² fixiert.

Retabelflügel

Die Retabelflügel bestehen aus einer Bildtafel mit aufgesetzten, auf Gehrung zugeschnittenen Rahmenleisten. Die Stärke der Bildtafeln und der Rückwand variiert zwischen 1,8–2,2 cm. Hierauf sind die Profilleisten durch Holzdübel⁴⁷³ fixiert. Die Rahmenprofile⁴⁷⁴ sind aus einem Stück gefertigt und an den Ecken auf Gehrung geschnitten.⁴⁷⁵

Um die aufgeklappten Flügel zu stabilisieren, sind jeweils am kleinen Flügel Haken und am großen Flügel eine an einer kurzen Metallstange befindlichen Öse angebracht. Die die Flügel eins und zwei stabilisierenden Metallkonstruktion (mit annähernd rechteckigem Querschnitt der Metallstange) ist wahrscheinlich entstehungszeitlich. Es sind keine weiteren Löcher im Rahmenprofil erkennbar. Die Metallkonstruktion, die Flügel drei und vier stabilisieren, ist nicht entstehungszeitlich: Neben dem Haken ist ein Loch im Rahmen erkennbar, was wohl von dem entstehungszeitlichen Haken stammt. Zudem weist die Metallkonstruktion einen runden Querschnitt auf.

Auf der Außenseite von Flügel eins ist etwa mittig am linken Rahmenprofil eine große, breitschlaufige Metallöse angebracht. Welche Funktion sie erfüllte, ist unklar. Auf dem dazugehörigen kleinen Flügel mit der Mariendarstellung ist kein Metallelement vorhanden.

Scharniere

Es gibt zwei unterschiedlich konstruierte Scharniere (Plattenklobenscharniere [Abb. 141] und Scharniere mit Aufnagelbändern [Abb. 142]), die aus zwei Teilen bestehen. Beide Varianten weisen fünf Lappen auf. Die an den Flügeln befestigten Scharnierteile sind auf der

-

⁴⁷² Die rechte Säule ist durch zwei große handgeschmiedet Eisennägel mit gespaltenem Kopf fixiert. Beide Nägel sind nach der Ausführung der Fassarbeiten eingebracht und fixierten durch ihren großen Nagelkopf die Säule. Der obere Nagel befindet sich rechts der Säule und ist 1,7 cm hoch und ca. 0,7 cm breit. Der Nagel ist auf der Außenseite der Rückwand mit einer Länge von 2,1 cm umgebogen. Der untere Nagel ist links der Säule eingeschlagen und misst 1,7 cm in der Höhe und 1,1 cm in der Breite. Der Nagel ist auf der Außenseite der Rückwand heute abgetrennt. Die Nagelköpfe, die die rechte Säule fixieren, befinden sich links neben der Säule. Ihre Köpfe sind heute abgetrennt. Auch der obere Nagel ist auf der Außenseite der Rückwand abgetrennt. Der untere Nagel ist auf der Außenseite der Rückwand mit einer Länge von ca. 3,1 cm umgebogen.

⁴⁷³ Der durchschnittliche Durchmesser der Holzdübel variiert zwischen 1–1,2 cm. Maximal misst der Durchmesser 1,5 cm. Ob die Rahmen zusätzlich durch ein Klebemittel, z. B. Knochenleim, fixiert sind, war nicht zu klären. Zum einen ist die Verbindung zwischen Rahmen und Bildtafel stabil und weist keine offenen Fugen auf. Zum anderen sind während der Restaurierung 1956 alle Stirnseiten mit Klarlack, teils auch mit flüssigem Holz behandelt und zudem mit "Tempera" überfasst, so dass diese Bereiche nicht ohne weitgehende Eingriffe zu beurteilen sind.

⁴⁷⁴ Die Breite der Rahmen misst zwischen 5,1–5,5 cm. Maximal beträgt die Rahmenbreite 5,8 cm.

⁴⁷⁵ Ob eine zusätzliche Fixierung der Eckverbindung durch Holzdübel erfolgte, konnte nicht geklärt werden. Aussagen dazu würde eine Röntgenaufnahme ermöglichen. Die Rahmen weisen folgende Profilabfolge auf: Auf ein flache Profilleiste folgt ein Halbrundstab, hierauf eine Kehle. Den Übergang zur Bildtafel bildet ein zur Bildtafel abgeschrägtes Profil. Die Stärke der Rahmen variiert zwischen 0,9–1,2 cm.

Bildtafel montiert und werden in ihrer ganzen Breite von den Rahmenleisten abgedeckt. 476 Somit zeichnen sich die Scharniere nicht auf dem Bildfeld ab. Sie markieren sich aber bei den großen Flügeln an den Rahmenleisten, die jeweils der Rückwand zugewandt sind. Alle Rahmenleisten sind im Bereich der Scharniere rückseitig ausgedünnt, um die Tiefe der Scharniere auszugleichen. 477 Eine Aussparung für die Scharnierteile der Rückwand ist vorhanden. 478 Alle Scharnierteile sind auf die Innenseite der Bildtafeln montiert. Dadurch wird gewährleistet, dass sich zum einen alle Bildtafeln in einer Ebene befinden und eine nur durch die Rahmen getrennte Bildwand ergeben. Zum anderen wird durch diese Position der Scharniere gewährleistet, dass der Spalt zwischen den Bildtafeln möglichst klein ist und bleibt: Durch Verziehen der Bildtafeln würde so ein größerer Spalt zwischen den Flügel nur bei Betrachtung der Rückseite entstehen, da die Rahmen auf der Innenseite der Bildtafeln aneinanderstoßen würden.



141: unteres Plattenklobenscharnier zwischn Flügel zwei und Rückwand

Die erste Konstruktionsvariante ist zur Verbindung von Rückwand und großen Flügeln verwendet. Der Scharnierteil, der an der Rückwand befestigt ist, weist drei stabförmige Ösen⁴⁷⁹ bzw. Lappen auf. Nur zwei Lappen besitzen die Scharnierteile, die am großen Flügel fixiert sind. Unterhalb der Scharnierteile an den großen Flügeln ist jeweils eine annähernd kreisrunde, separat gefertigte Metallplatte angebracht. Diese endet in einer Art Metallstift, der am Flügel fixiert ist. Ihre Funktion besteht darin, als mögliche Auflagefläche des Metallstifts zu dienen, der beide Scharnierteile verbindet. Zur Verbindung beider Scharnierseiten ist von oben eine Art Metallstift eingesetzt. Dieser ist jeweils oberhalb des Scharniers zur Seite des großen Flügels umgebogen⁴⁸⁰ und weist zwei Nagellöcher auf. Durch diese sind handgeschmiedete Eisennägel eingeschlagen, die das Herausrutschen des Metallstifts verhindern. 481 Diese Scharniervariante ist an der Rückwand durch zahlreiche handgeschmiedete Eisennägel fixiert, die von der Innenseite eingeschlagen sind. 482 Die Überlängen der Nägel sind auf der Außenseite der Rückwand umgebogen.



142: unteres Scharnier mit Aufnagelbändern zwischen Flügel eins und zwei

⁴⁷⁶ Anzunehmen ist, dass die Scharnierteile durch handgeschmiedete, von der Innenseite her eingeschlagene Eisennägel auf der Bildtafel fixiert sind. Sie werden von den Rahmenleisten überdeckt. Eine Röntgenaufnahme könnte weitere Informationen liefern. Dies war im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich.

⁴⁷⁷ Ohne diese rückseitige Aussparung in den Rahmenleisten besteht die Gefahr, dass sich der Rahmen im Laufe der Zeit durch Holz-/Scharnierbewegungen abhebt und damit die Verbindung von Rahmen und Bildtafeln destabilisiert wird.

⁴⁷⁸ Diese flache Aussparung ist bei Betrachtung der Längsseiten der Rückwand von der Außenseite erkennbar. ⁴⁷⁹ Die Höhe der Ösen variiert zwischen 1,2–1,9 cm. Ohne den umgebogenen Metallstift variiert die Scharnierhöhe zwischen 7,5-8,6 cm. Der äußere Durchmesser der Ösen misst 0,8-1,1 cm. Die Metalldicke der Öse beträgt höchstens 0,2 cm.

⁴⁸⁰ Zudem ist der Metallstift oben als Metallband aufgebildet.

⁴⁸¹ Vermutlich sind diese fixierten Metallstifte barockzeitliche Ergänzungen. Freundlicher Hinweis von Prof.

 $^{^{482}}$ Am linken oberen und unteren Scharnier auf der Rückwand sind drei große Köpfe von handgeschmiedeten Eisennägeln zu erkennen.

ECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

110/194

Die Länge der einzelnen Scharnierteile⁴⁸³ an der Rückwand variiert zwischen 10,5 und 11,9 cm. Bei dieser Konstruktionsvariante werden beide Scharnierteile durch den von oben eingesetzten Metallstift verbunden und fixiert. Da die Scharniere der Rückwand dem gesamten Gewicht der Flügel standhalten, zeichnen sie sich heute deutlich ab. Auch die Scharniere, die sich an den großen Flügeln befinden, markieren sich unter dem Rahmenprofil. Ursache ist vermutlich das an ihnen wirkende Gewicht der Flügel. Damit sich die Flügel ungehindert bewegen lassen, sind die Rahmenleisten seitlich der Scharniere leicht beschnitten.

Die zweite Konstruktionsvariante der Scharniere verbindet große und kleine Flügel.⁴⁸⁴ Im Unterschied zur ersten Konstruktionsvariante weist dieser Typus keine Metallplatte unterhalb des Scharniers auf. Zudem ist auch kein von oben eingesetzter Metallstift zu erkennen. Folglich ist diese Variante als Klobenscharnier konstruiert, so dass von jeder Metallöse ein kleiner Stift nach oben führt. Über diesen Metallstift wird die nächste darüber sitzende Metallöse aufgesteckt. Da auch diese wiederum in einem Metallstift endet, kann auch die hierauf folgende Metallöse aufsitzen. Somit werden die mit diesem Scharniertypus verbundenen Flügel durch "Einhängen" der Scharnierteile verbunden. Die Fixierung der Scharnierteile erfolgt vermutlich durch eingeschlagene Eisennägel. 485 Auch bei den Klobenscharnieren wird die an der Bildtafel befindliche Platte durch die Rahmenleisten überdeckt. Diese Scharniere führen nicht zur Deformation der Rahmenleisten. Vermutlich ist die Ursache, dass diese Scharniere nur dem Gewicht der kleinen Flügel standhalten müssen.

Verbindung von Flügeln und Rückwand

Vermutlich erfolgte das Zusammensetzen der Einzelteile nach ihrer Bemalung. Vor dem Verbinden der Retabelflügel untereinander bzw. mit der Rückwand sind jeweils die für eine Verbindung benötigten Scharnierteile angebracht. An der Rückwand sind zahlreiche handgeschmiedeten Eisennägel zur Befestigung der Scharniere verwendet. Anzunehmen ist, dass auch die Scharnierteile, die von den Rahmenleisten der Bildtafeln überdeckt sind, mit Nägeln fixiert sind. Vermutlich waren beim Verbinden der großen Flügel mit der Rückwand bzw. den kleinen Flügeln mit den großen Flügeln bereits die Rahmenleisten auf den Bildtafeln montiert. Die Montage der Rahmen auf einer liegenden Bildtafel ist einfacher, als wenn die Bildtafel bereits beweglich mit Rückwand bzw. großen Flügeln verbunden ist.

Wahrscheinlich wurden zuerst die großen Flügel mit der Rückwand verbunden. Dazu werden die Flügel angehoben, um beide Scharnierteile ineinander zu führen. Vermutlich wird der Flügel weiter gehalten bzw. unterstützt, während der Metallstift von oben eingesetzt und mit jeweils zwei Nägeln an der Rückwand befestigt wird. Nun können die kleinen Flügel an den großen Flügeln eingehangen werden.

Schloss der kleinen Flügel

Etwa auf horizontaler Mitte ist bei den kleinen Flügeln das Schloss angebracht. Hierbei handelt es sich um "das in Mittelalter und Neuzeit übliche Fallenschloss". ⁴⁸⁶ Am "Kleinen

⁴⁸³ Länge des oberen linken Scharniers: 11,4 cm. Länge des unteren linken Scharniers: 10,5 cm. Länge des oberen rechten Scharniers: 11,3–11,7 cm. Länge des unteren rechten Scharniers: 11,6–11,9 cm.

⁴⁸⁴ Eine systematische Verteilung der Scharnierteile mit zwei bzw. drei Lappen ist nicht festzustellen.

⁴⁸⁵ Diese sind nicht zu erkennen, da sie von den Rahmenleisten verdeckt werden. Ob es sich bei den Nägeln, die teils in den Rahmen der Außenseiten befinden, um die zur Fixierung der Scharniere handelt, ist aufgrund ihrer Position wahrscheinlich, aber nicht zu beweisen.

⁴⁸⁶ Kat. "Unter Verschluss" 1993, S. 49.

Friedberger Altar" ist der Typus mit "schießender Falle"487 verwendet, dessen Funktionsprinzip von CANZ wie folgt beschrieben ist: "Von außen wird der Riegel durch einen Schlüssel geöffnet: Er wird durch das Schlüsselloch (e) geführt, greift beim Drehen den unten am Riegel angebrachten Dorn (c) und schiebt damit den Riegel auf. Das Schlossblech (f), auf dem die Mechanik montiert ist, wird an der Innenseite der Tür befestigt."488 Beim "Kleinen Friedberger Altar" scheint der Schlosskasten gleichzeitig als Schlossblech

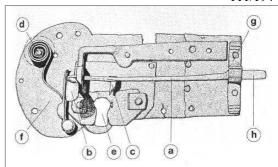
zu fungieren: Sechs kreisrunde und eine länglichovale Nieten fixieren die Mechanik an der Innenseite des Schlosskastens. Eine Art Bügel befindet sich an der Unterkante etwa mittig und ist mit zwei Nieten befestigt. Welche Funktion sie hat, ist unklar.

Der Schlosskasten ist mit einem Umschweif an der oberen und der linken Seite versehen und dient der Befestigung des Schlosses durch fünf Nägel auf der Flügelinnenseite und zwei Nägel an der Stirnseite des Flügels.

Außenseitig ist nur eine Metallplatte mit vier Nägeln fixiert.

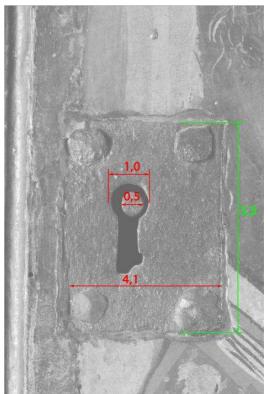
Bemerkenswert ist, dass der Schlosskasten auf der Flügelinnenseite in die Malerei der Bildtafel integriert ist. Außenseitig ist die Metallplatte des Schlosses unbemalt.

Der Schlüssel ist verloren: vermutlich handelte es sich um einen mit Hohldorn versehenen Schlüssel, da auf der Außenseite ein Metallstab im Schlüsselloch vorhanden ist. 489



143: Schloss mit schießender Falle

- a) Riegel e) Schlüsselloch
- b) Griff
- f) Schlossblech
- c) Dorn
- g) Fallenführung
- d) Feder
- h) Fallenkopf



144: Schloss des "Kleinen Friedberger Altars", Maße der

⁴⁸⁷ Kat. "Unter Verschluss" 1993, S. 49; Der zweite Typus wird als "Schloss mit hebender Falle" bezeichnet. Dieses "kann nur durch Betätigung des Drückers geöffnet werden. Ein Schlüssel ist nicht nötig." CANZ 1977, S. 50.

⁴⁸⁸ Canz 1977, S. 52.

 $^{^{489}}$ "Der in Mittelalter und Neuzeit gebräuchliche Schlüssel besteht in der Regel aus vier Teilen. Als Griff diet die Reide (Ring, Raute); daran schließen sich als Verbindungsstück das Gesenk und der Dorn (Schaft, Rohr, Halm) an. Den unteren Abschluss bildet der Bart. Ist der Dorn gebohrt, so nennt man ihn Hohldorn, ist er massiv, so heißt er Volldorn." Kat. "Unter Verschluss" 1993, S. 51.

Analytische Untersuchung der verwendeten Materialien

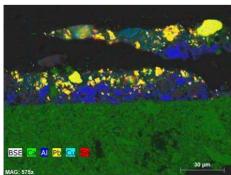
Die Entnahme, Einbettung und analytische Untersuchung der Proben entspricht den bei der Untersuchung der Madonnenfigur beschriebenen Aspekten. 490

Grundierung

Die weiße Grundierung des Baldachinretabels besteht aus Kreide (mittels Polarisationsmikroskopie am Streupräparat nachgewiesen). Zudem verweist auch das bei einigen Querschliffen in REM-EDX nachgewiesene Element Calcium auf Kreide.⁴⁹¹

Der Auftrag einer Lösche kann nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden; ist aber anzunehmen. 492

Pigmente



145: Aluminium auf der Grundierung, als Bestandteil von Alaun (Substrat für Farblack)

weiße Farbmittel

Als weißes Farbmittel ist Bleiweiß mittels Polarisationsmikroskopie an Streupräparaten nachgewiesen. Bleiweiß ist Bestandteil des Inkarnats und des Farbtons der rosafarbenen Architekturelemente. Weiter kann Bleiweiß für alle weißen Partien angenommen werden (Schleier von Maria, Elisabeth und Magd, Windel des Kindes und weißes Mantelfutter von Josef).

gelbe Farbmittel

Zwei gelbe Farbmittel sind an Querschliffen mit REM-EDX nachgewiesen: gelber Farblack und Blei

4.0

⁴⁹⁰ S. S. 35.

⁴⁹¹ Am Ortenberger Altar wies SCHWAERZEL reines "CaCo₃ ohne Gipsanteil" nach. SCHWAERZEL 2000, S. 355 und S. 370; "Die Zusammensetzung der Grundierung aus Kreide und Leim, sowie deren Anbringung in mehreren Schichten ist im Prinzip die gleiche am Ende des Mittelalters wie schon vor 1200. [...] Die verschiedenen Teile der Schreine wurden meist unterschiedlich dick grundiert. Eine dünne Grundierungsschicht bekamen im allgemeinen die Baldachine und Sockel [...] Die zu gravierenden und durch Poliment zu vergoldenden Teile wurden mit besonders dicker Grundierung versehen. Die Rahmenaussenseiten jat man meist nicht grundiert.", [TÅNGEBERG 1986, S. 207]; Am "Kleinen Friedberger Altar" sind – wie auch TÅNGEBERG beschreibt – Boden- und Deckplatten sowie die Außenseite der Rückwand dünner grundiert.

⁴⁹² Auch Tångeberg berichtet, dass der Auftrag einer Lösche auf das Holz anzunehmen, "jedoch nur selten an den Gegenständen beobachtet werden kann"; [Tångeberg 1986, S. 211]; "In Verbindung mit einer derartigen Vorleimung wurden wahrscheinlich die Leinwandstreifen (usw.) angebracht." Tångeberg 1986, S. 211; "Für gewisse Teile wurden auch andere Bindemittel [als Leim] (Eiweiß, Öl?) als Zwischenisolierung auf die Grundierung aufgestrichen. Vor allem unter Inkarnatfarben kommen gelb gefärbte Grundierungs-oberflächen vor"; [Tångeberg 1986, S. 222].

⁴⁹³ Hinweise auf andere weiße Pigmente gibt es nicht. In einem Streupräparat vom Inkarnat der Elisabeth ist zwar Kreide enthalten; diese scheint jedoch aus der Grundierungsschicht zu stammen.

⁴⁹⁴ Nachweis: Streupräparat Inkarnatsfarbton Maria und Elisabeth, Heimsuchungsszene (Flügel eins).

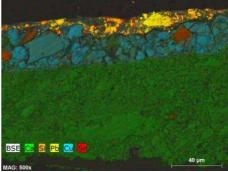
⁴⁹⁵ Nachweis: Streupräparat rosafarbene Außenarchitektur der Tempelszene (Flügel zwei).

zinngelb. Der Nachweis von gelbem Lack (Abb. 145, 146) erfolgt über das analysierte Aluminium (Hauptbestandteil von Alaun, Substrat zur Herstellung von Farblacken). Mit gelbem Farblack sind Bereiche der Wiese im Vordergrund der Hirtenszene⁴⁹⁶, die "blonden" Haare der "großen" Figuren⁴⁹⁷ und zahlreiche Gegenstände⁴⁹⁸ bzw. Architekturelemente⁴⁹⁹ unterlegt. Auf den gelben Farblack folgt entweder ein gelblicher Ockerfarbton, der nicht analytisch nachgewiesen ist, oder Bleizinngelb.⁵⁰⁰

Bleizinngelb ist zur Ausmischung von meist grünen Farbtönen (Abb. 147) und zur Konturierung bzw. Vorstellung von Lichtlinien und -reflexen verwendet. Als Bestandteil der grünen Farbschicht der Wiese ist es in der Hirten⁵⁰¹- und Geburtsszene⁵⁰² nachgewiesen. Die stereomikroskopische Untersuchung legt die Verwendung von Bleizinngelb für das auf dem mit Zwischgold⁵⁰³ belegten Gewandsaum gemalten Musters nah. Nach Augenschein ist Bleizinngelb wohl z. B. auch für die Sitzbank⁵⁰⁴, die Lichtreflexe der Haare und den dunkelgrünen Fliesenfarbton der innenseitigen Verkündigungsszene verwendet.⁵⁰⁵



146: Wiese der Hirtenszene, gelber Lack als Unterlegung des Grünfarbtons



147: Bleizinngelb in Mischung mit Kupfergrün (obere Schicht), darunter Kupfergrün; Wiese der Hirtenszene mit bläulichgrünlicher Unterlegung

rote Farbmittel

Vier rote Farbmittel sind analytisch nachgewiesen: Bleimennige, Zinnober, roter Farblack und ein Erdpigment mit färbendem Bestandteil Hämatit.

Bleimennige ist bei der Rankenmalerei der Außenseite der Rückwand (Abb. 148)für die meist nach oben weisenden Blätter verwendet. Die "caputmortuum-farbenen" Ranken sind mit Hämatit (Abb. 149) ausgeführt. Weiter kann Bleimennige als Unterlegung der äußeren Rahmenprofile, der rot gefassten Säulenpartien, des roten Bandes der Unterseite des Baldachins und der Rückwand angenommen werden. 506

⁴⁹⁷ Z. B. Maria, Magd, Verkündigungsengel und Priester. Auch die Haare des Kindes in Geburts-, Tempelszene und Szene "Flucht nach Ägypten" sind mit gelbem Lack unterlegt.

⁴⁹⁶ Flügel vier.

⁴⁹⁸ Z. B. Sitzbank der Verkündigungsszene (Flügel zwei), Salzfass, Vorratsgefäß, Hocker und Wanderstab der Geburtsszene (Flügel drei).

⁴⁹⁹ Z. B. Wandnische der Verkündigungsszene (Flügel zwei), Unterstand der Hl. Familie in der Geburtsszene (Flügel drei), Mühle mit Wasserrad und Steg der Hirtenszene (Flügel vier).

Z. B. folgt bei Sitzbank der Verkündigungsszene (Flügel zwei), Steg und Mühle der Hirtenszene (Flügel vier) auf die Unterlegung mit gelbem Lack das Bleizinngelb. Bei der Wandnische der Verkündigungsszene (Flügel zwei) ist der gelbliche Ocker verwendet. Bleizinngelb dient der Konturierung der beleuchteten Bereiche der Wandnische.

⁵⁰¹ Flügel vier.

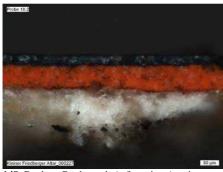
⁵⁰² Flügel drei.

⁵⁰³ Gewandsaum des Verkündigungsengels, Außenseite, Flügel eins.

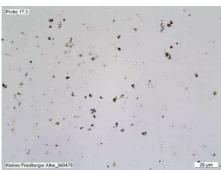
⁵⁰⁴ Verkündigungsszene, Flügel zwei.

⁵⁰⁵ Weitere, bei der Untersuchung des Retabels als "bleizinngelbartig" beschriebene Farbtöne lassen auf Bleizinngelb schließen.

Von diesen Bereichen sind keine Proben entnommen. Bei der stereomikroskopischen Untersuchung unterschieden sich diese Farbbereiche nicht, so dass auch hier Bleimennige als Unterlegung angenommen werden kann. Von der Außenkante des roten Rahmens (Außenseite, Flügel drei) wurde ein Querschliff angefertigt, da hier ein Fassungsausbruch bereits vorhanden war: Hier ist die Unterlegung mit Bleimennige nicht als



148: Ranken, Rückwand, Außenseite: Azurit, Bleimennige; "capurtmortuum-farbene" Schicht; weiße Grundierung



149: Streupräparat, Ranken, Rückwand, Außenseite: Mennige, Hämatit (rotes Erdpigment)



150: Streupräparat, Inkarnatsfarbton von Elisabeth: Bleiweiß, Zinnober, roter Farblack

Bleimennige findet sich auch in der Anlegeschicht der Versilberung der Säulenpostamente der Rückwand. 507 Zinnober ist als Bestandteil des Inkarnatfarbtons (Abb. 150) bei Maria und Elisabeth der Heimsuchungsszene⁵⁰⁸ nachgewiesen. Da sich die Inkarnatsschichten stereomikroskopisch nicht unterscheiden, kann für alle angenommen werden, dass Zinnober enthalten ist. Zudem enthält der Inkarnatsfarbton bei stereomikroskopischer Betrachtung einen geringen Anteil eines Blaupigments, vermutlich Azurit. Dieser ist in den entnommenen Proben nicht nachzuweisen. Weiter ist im Mikroskop ein geringer Anteil eins "eisenoxidroten" Pigments zu erkennen. ⁵⁰⁹ Zinnober ist als Farbschicht auf der Unterlegung mit Bleimennige auf dem Rahmenprofil nachgewiesen. 510 Anzunehmen, dass dieses Pigment auch für die Säulen und die rote Farbfläche der Rückwand und die Unterseite des Baldachins verwendet ist. Vermutlich bestehen alle in der Untersuchung als "zinnoberartig" bzw. "zinnoberfarben" beschriebenen Partien aus Zinnober. 511 Roter Farblack (Abb. 150) ist in den Streupräparaten der Inkarnate von Maria und Elisabeth in geringen Mengen nachgewiesen. Vermutlich handelt es sich um die rote, lackartige Schicht zur Modellierung der Schattenpartie auf den Lippen. Die rosafarbene Architektur der Tempelszene (Flügel zwei) weist als roten Bestandteil⁵¹² roten Farblack auf (Abb. 151). Anzunehmen, dass alle rosafarbenen Architekturdarstellungen diese Zusammensetzung aus rotem Farblack und Bleiweiß aufweisen. Nicht analysiert, aber durch stereomikroskopische Vergleiche roter Farblack auch für die Kontur-/Schattenlinien der Architekturdarstellungen, die Vorstellung der Gewandfalten der Brokatgewänder, die Gewänder von Josef, den Mantel von Elisabeth und weitere in der Untersuchung als "lackartige, rote" Far

durchgehende Schicht vorhanden. Dies kann daran liegen, dass die Unterlegung auf der Rahmenkante nicht exakt ausgeführt wurde.

 $^{^{507}}$ Verweis auf "Querschliffe" im Anhang 2.

⁵⁰⁸ Flügel eins.

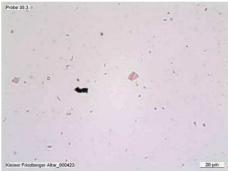
⁵⁰⁹ Ausnahme ist das Inkarnat der Maria auf der Außenseite von Flügel vier, bei dem keine "eisenoxidroten" Pigmentpartikel zu erkennen sind.

TÅNGEBERG verweist darauf, dass "Rot und Grün in zwei oder drei verschiedenen Schichten aufgebaut [wurde], wovon die unterste deckend und heller, die darüberliegenden lasierend und dunkler sind", [TÅNGEBERG 1986, S. 240]; Dies bestätigt die Untersuchung des "Kleinen Friedberger Altars" nur bedingt: Die Mennigefarbschicht ist zwar heller als die darüber liegende Zinnoberschicht, allerdings ist auch das Zinnober deckend appliziert. KÜHNEN beschreibt für die Rahmenfassung des Ortenberger Altars eine Mennige-Unterlegung, auf der wohl Zinnober aufgetragen ist; [KÜHNEN 2000, S. 137].

Z. B. das Lippenrot, die Farbe zur Modellierung der Gesichter, das Muster auf dem Kleid von Maria (Verkündigungsszene, Flügel zwei) und das Kleid des Verkündigungsengels (Außenseite, Flügel eins).
 Zudem ist Bleiweiß zugemischt.

115/19/

ben⁵¹³ beschriebenen Partien angenommen werden. Ein durch Hämatit rot bis rotbraun beschriebenes Erdpigment ist nur für die Rankenmalerei der Außenseite der Rückwand nachgewiesen (Abb. 148, 149). Anzunehmen, dass auch die an wenigen Stellen zu erkennende Unterzeichnung mit diesem Pigment ausgeführt ist. Nicht nachgewiesen, aber durch den stereomikroskopischen Vergleich anzunehmen ist, dass die Anlage von Augen, Mund, Nase mit einem durch Hämatit rot bis rotbraun gefärbten Pigment angelegt sind.



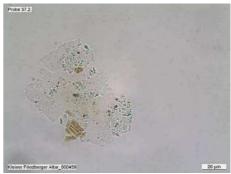
151: Streupräparat der rosafarbenen Architektur: roter Farblack und Bleiweiß

grüne Farbmittel

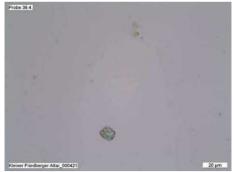
Neben dem analytisch nachgewiesenen, wohl künstlich hergestellten Kupfergrün ist auch die Anwendung von grünem Farblack anzunehmen.

Für künstliche Herstellung des Kupfergrüns spricht, dass bei den Streupräparaten Bruchstücke, selten auch ganze Rosettenformen der Partikel vorhanden sind (Abb. 153). Die REM-EDX-Aufnahmen zeigen. dass die Partikel einheitlich durchgefärbt sind, was bei natürlichem Kupfergrün (Malachit) aufgrund der natürlichen Verunreinigungen, nicht vorkommt. Auch weisen die Partikel vergleichsweise glatte Kanten auf. 514 Dieses Pigment ist für die grünen Farbschichten der Wiesen in allen Szenen und die grünen Bodenfliesen mit Bleizinngelb ausgemischt.⁵¹⁵ Bei den grünen Bodenfliesen, dem Kleid der Magd (Tempelszene, Flügel zwei) und den monochrom grünen Außenseiten (Flügel zwei und drei) verweist das "Ausbluten"516 einiger Partikel nach der Einbettung in Meltmount darauf, dass zudem auch Grünspan enthalten sein könnte (S. Abb. 152, 153).

Grüner Farblack ist für die Schattenpartien am Kleid der Magd anzunehmen. Diese Bereiche sind verputzt – vermutlich konnte bei Firnisabnahme bzw. Reinigung nicht zwischen verbräuntem Firnis und verbräuntem, ehemals grünem Farblack differenziert werden. Auch für die Gestaltung der Wiesen und die monochrom grünen Außenseiten (Flügel zwei und drei) kann grüner Farblack als abschließende Schicht angenommen werden.



152: Streupräparat, Kleid der Magd: "Ausbluten" nach Einbettung in Meltmount als Verweis auf Grünspan



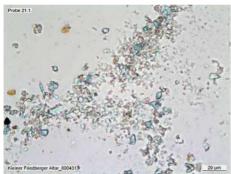
153: grüne Bodenfliesen: rosettenförmiger Pigmentpartikel (Kupfergrün, künstlich)

⁵¹³ Z. B. ist wohl roter Farblack als Unterlegung des blauen, wohl in Azurit-Weiβ-Ausmischung ausgeführten Priestergewandes verwendet.

⁵¹⁴ Freundlicher Hinweis von Dr. CRISTINA THIEME und CHRISTIAN GRUBER zur künstlichen Herstellung des Kupfergrüns. S. Abb. 147.

Durch REM an Querschliffen ist Bleizinngelb nicht für die grünen Bodenfliesen der Verkündigungsszene (Flügel eins) nachgewiesen, allerdings bei stereomikroskopischer Betrachtung zu erkennen.

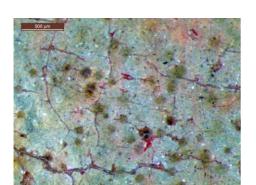
⁵¹⁶ Freundlicher Hinweis von Dr. Cristina Thieme; S. Abb. 152.



154: Streupräparat, blaue Kehle: Azurit mit gelblichbräunlichen Verunreinigungen



155: Streupräparat, Baldachin: Azurit mit bräunlicher, transparenter Verunreinigung



156: Mikroskopaufnahme, Priestergewand: Unterlegung mit rotem Lack, vermutlich Azurit mit Weißausmischung

blaues Farbmittel

Nachgewiesen ist Azurit für die blaue Kehle des Rahmens (Abb. 154) und die den Baldachin bildende Unterseite der unteren Deckplatte (Abb. 155). Anzunehmen, dass der blaue

Marienmantel in allen Szenen in Azurit ausgeführt ist.⁵¹⁷ Wie die Streupräparate zeigen, ist nicht die beste Qualität von Azurit verwendet: Es sind transparente, bräunliche Partikel enthalten, Verunreinigungen des Azurits. Nicht analytisch nachgewiesen, aber anhand der Querschliffe zu erkennen ist, dass die grünblau erscheinenden Flügel des Verkündigungsengels der Außenseite⁵¹⁸ in Azurit ausgeführt sind. Vermutlich ist Azurit auch für die blauen Blätter und Blüten der Rankenmalerei der Außenseite der Rückwand, die Gewänder der "kleinen Engel" und des oberen Hirten, die Gugel von Josef und das Priestergewand verwendet. Die maltechnische Besonderheit des Priestergewandes (Abb. 156) besteht darin, dass eine Unterlegung mit rotem Farblack vorhanden ist, auf die eine wohl aus Azurit in Weißausmischung hergestellte blaue Farbschicht folgt.⁵¹⁹ An keinem weiteren blauen Gewand ist eine farbige Unterlegung festzustellen.

braune Farbmittel

Braune Farbmittel sind nicht analysiert. Vermutlich wurden braune Erdpigmente verwendet.

schwarzes Farbmittel

Als schwarzes Farbmittel des Hintergrundes in der Verkündigungsszene (Außenseite) und der Bodenplatte ist Beinschwarz nachgewiesen. Dieses ist vergleichsweise fein vermahlen, nur vereinzelt sind im Streupräparat größere Partikel vorhanden. Wohl alle weiteren, schwarzen Farbpartien sind mit Beinschwarz ausgeführt.

⁵¹⁷ Die von TåNGEBERG beschriebene Differenzierung der blauen Farbschichten bezüglich der Korngröße des Pigments ist am "Kleinen Friedberger Altar" nicht zu erkennen. Zumindest ist dieser nicht an den Querschliffen des blauen Marienmantels vorhanden; hier weisen die Pigmentpartikel in beiden Farbschichten in etwa die gleiche Korngröße auf. S. TåNGEBERG 1986, S. 240.

⁵¹⁸ Flügel eins.

⁵¹⁹ TÅNGEBERG beschreibt die Maltechnik von RODE, der "verschiedene violette Farben [...] durch Mischen von organischem Rot und Blau (wohl Azurit) herstellte"; [TÅNGEBERG 1986, S. 240]; Zudem nennt er rotbraune Untermalung für Azurit, "die jedoch nur auf einheimischen Werken zu beobachten war"; [TÅNGEBERG 1986, S. 241]. Zumindest belegen die Beschreibungen, dass selten auch rotbraune Untermalungen vorkamen und roter Farblack mit Azurit (zwar hier in einer Farbschicht gemischt) kombiniert wurde.

Bindemittel

Bindemittelanalysen waren aufgrund des teils dickschichtig auf dem Retabel aufliegenden Wachs-Harz-Überzuges, unter dem partiell ein weiterer, teils verbräunter Überzug liegt, schwierig. Die Querschliffe des blauen Marienmantels verweisen darauf, dass die dunkelblauen Lasuren auf den Schattenpartien mit Azurit in einer öligen bzw. harzhaltigen, bindemittelreichen Schicht ausgeführt sind. State Allgemein ist ein Tempera-Bindemittelsystem anzunehmen: Ein gewisser Ölanteil muss im Bindemittel vorhanden sein, da die Farben teils "nass-in-nass" modelliert sind. Allerdings kann kein reines Ölbindemittel verwendet worden sein, da z. B. die pastos aufgesetzten Weißpartien einen deutlichen Pinselduktus zeigen, der bei reinem Ölbindemittel sich egalisiert hätte. Tångeberg gibt zu bedenken, dass es "nicht immer eindeutig festzustellen [ist], ob derartige Strukturen berechnet oder lediglich das Ergebnis technischer Probleme sind. State Beim "Kleinen Friedberger Altar" beweist der differenziert eingesetzte "sichtbare" bzw. mehr oder weniger "unsichtbare" Pinselduktus, dass der Maler diesen bewusst für Effekte über Bindemittel bzw. Bindemittel-Pigment-Verhältnis einstellen konnte.

Für einen hohen Ölanteil im Bindemittel sprechen die Frühschwundrisse in den Schwarzlotzeichnungen auf Gewändern, Nimbenkonturen und Fransenzeichnung am Bildteppich der Rückwand.⁵²³

Wie bereits im Abschnitt zu dem blauen Farbmittel genannt, scheint das Blau des Marienmantels in zwei unterschiedlichen Bindemitteln verwendet. Zumindest weist die dunkelblaue Farbschicht der Schattenmodellierung einen erheblich erhöhten Bindemittelanteil auf. Meist ist diese Partie stärker im Farbton verändert, was auf einen höheren Ölanteil im Bindemittel verweisen könnte.

Bildschicht

Nachfolgend werden die einzelnen Arbeitsschritte weitgehend nach dem Herstellungsprozess vorgestellt. Die Reihenfolge in der malerischen Gestaltung einzelner Bildtafelbereiche ist nicht immer zu rekonstruieren, da z. B. Teile durch Blattmetalle getrennt sind.

Kaschierung und Grundierung

Zur Bearbeitung der Außenseiten der großen Flügel ist ARNDTs Beobachtung⁵²⁴ der einzige Hinweis, dass das Holz diagonal kreuzweise eingeritzt wurde.⁵²⁵ Anzunehmen ist, dass zunächst die Saugkraft des Holzträgers durch den Auftrag einer Lösche reduziert wurde.

⁵²³ SCHWAERZEL beschreibt "frühschwundartige Risse" bei sich überlagernden Farbschichten, die wohl auf einen hohen Ölanteil im Bindemittel weisen; [SCHWAERZEL 2000, S. 359].

⁵²⁰ Freundlicher Hinweis von Dr. CRISTINA THIEME.

⁵²¹ "Die sikkativisch wirkenden bleihaltigen Farbmittel bilden in öligen Bindemitteln eine pastose, plastische Farbmasse"; [SCHWAERZEL 2000, S. 359].

⁵²² TÅNGEBERG 1986, S. 242.

⁵²⁴ ARNDT, Eintrag vom 4. Juli 1956; Dies Fehlstellen der Fassung bis zum hölzernen Träger sind bei der Restaurierung von ARNDT retuschiert worden und somit heute nicht mehr einzusehen. Auch im Streiflicht markieren sich diese Ritzungen nicht.

Nach KÜHNEN verbessert das Aufrauhen der Tafeln die Haftung der Grundierungsschicht auf dem Holz. Sie stellte "Kratzspuren" auf der "Rückseite der Mitteltafel" beim Ortenberger Altar fest; [KÜHNEN 2000, S. 127].



157: Gewebekaschierung des Rahmens Flügel zwei, Außenseite



158: Gewebekaschierung der Bildfläche, Flügel eins, Außenseite

Gewebekaschierung sind an den Rahmenleisten⁵²⁶ (Abb. 157), Bildtafeln (Abb. 158) und Innenseite der Rückwand⁵²⁷ zu erkennen. Deutlich sind die Gewebekaschierungen in den Bereichen mit darunter befindlichen Scharnieren, den Rahmenecken und der Außenseite von Flügel eins sichtbar. Die Außenseite der Rückwand, die Boden- und Deckplatte sind vermutlich die einzigen Bereiche ohne Gewebekaschierung. An der Unterseite der Deckplatte markiert sich in der Malschicht die Holzmaserung. Hier kann eine Kaschierung ausgeschlossen werden. Unterhalb der Fassungsreste der Bodenplatte ist keine Kaschierung zu erkennen.

Teils zeichnet sich die Gewebekaschierung an den Rahmenprofilen der Außenseite ab, da die aufliegende Grundierung stark beim Glätten reduziert bzw. die Grundierung hier dünn aufgetragen ist. Bei den Bildtafeln ist die Gewebekaschierung deutlich an den Malschichtfehlstellen auf der Außenseite von Flügel eins zu erkennen.

Die weiße, meist dickschichtige Grundierung ist sorgfältig geglättet. Nur vereinzelt sind Schleifspuren und Blasen in der Grundierung zu erkennen. Die Außenseite der Rückwand weist eine sehr dünne weiße Grundierung auf. Boden- und Deckplatte sind ebenfalls mehrschichtig weiß grundiert. Unklar ist, ob die Seiten der Bildtafeln und Rahmen grundiert sind. Teils ist aber die Holzstruktur zu erkennen, so dass angenommen werden kann, dass diese Bereiche entstehungszeitlich nur sehr dünn (wenn überhaupt) grundiert gewesen waren.

Vermutlich ist zur Reduzierung des Saugverhaltens der Grundierung eine Lösche nach dem Glätten der Grundierung aufgetragen. ⁵³³ Diese gelbliche Lösche ist an Partien mit Mal-

527 An der Rückwand ist die Gewebekaschierung jeweils im oberen Bereich zu den Flügeln hin zu erkennen. das Gewebe liegt als schmaler Streifen auch auf dem beschnittenen Bereich der Säulen auf. Durch Fassungsfehlstellen am vergoldeten Basenring der rechten Säule ist die Gewebekaschierung zu sehen.

⁵²⁸ Dagegen beschreibt KÜHNEN für den Ortenberger Altar, dass im Streiflicht der partiell der Pinselauftrag zu erkennen ist. Sie weist aber auch Glättungsspuren eines Ziehmessers nach; [KÜHNEN 2000, S. 127].

⁵²⁶ Die Gewebekaschierung ist an allen Rahmenecken zu erkennen. Da sich auf der Außenseite von Flügel drei und vier die Gewebekaschierung auch in anderen Bereichen der Rahmenleisten markiert, ist von einer vollständigen Kaschierung der Rahmenleisten auszugehen. Die Rahmenrückseiten des Ortenberger Altars sind zu ca. zwei Drittel mit Pflanzenfasern kaschiert, während vorderseitig auf Flügeln und Mitteltafel Leinengewebe appliziert ist; [KÜHNEN 2000, S. 127].

Auf der Rückwand oberhalb des linken Flügels des rechten Engels sind unter der Rotfassung kurze annähernd senkrechte Riefen zu erkennen. Auch im oberen Bereich der Figurensilhouette finden sich ähnliche Spuren. Anzunehmen ist, dass diese bei der Glättung der Grundierung von einer Art Ziehklinge stammen. Auch Tångeberg nennt als mögliche Werkzeuge zum Glätten der Grundierung Ziehklingen. Tångeberg 1986, S. 213.

⁵³⁰ Scheinbar ist die Grundierung an Boden- und Deckplatte dünner. Entweder sind weniger Grundierungsaufträge erfolgt oder die Grundierung wurde stärker durch Glätten reduziert.

bild Seiten nicht einzusehen.

⁵³² Grundierungsgrate an den Stirn- und Längsseite der Bildtafeln sind nicht zu erkennen.

⁵³³ Die Lösche bildet u. U. eine hauchdünne Schicht auf der Grundierung, so dass das Bindemittel der Malfarbe bzw. des Klebemittels zur Applikation der Blattmetalle nicht von der Grundierung aufgesaugt wird. Wird auf eine Lösche verzichtet, wäre eine unzureichende Haftung der nachfolgenden Beschichtungen wie Blattmetalle und Farbschichten die Folge. Eine zu stark konzentrierte Lösche würde zu Abplatzungen der nach-

schichtabplatzungen zu erkennen, z. B. im blauen Marienmantel der Geburtsszene und der Verkündigung auf der Außenseite.

Gravur

Bei den gravierten, mit Blattmetallen gestalteten Hintergründen der Flügel und des Bildteppichs der Rückwand sind keine Entwurfstechniken für das Motiv zu erkennen. Solche "Vorstudien" wären nur bei Abweichung der Gravur vom vorgegebenen Motiv wahrnehmbar. ⁵³⁴ Das Motiv des Bildteppichs der Rückwand ist mittels Vorlage ausgeführt, da die seitlich des Nimbus gravierten Motive einander entsprechen. ⁵³⁵ Die floralen Motive der bemalten Flügel lassen keine Übereinstimmung erkennen, so dass die Verwendung von Schablonen auszuschließen ist. Vielmehr sind die Motive so gestaltet, dass sie die jeweilige gemalte Szene passend umgeben. ⁵³⁶ Das Werkzeug muss leicht gerundet gewesen sein, da die Gravuren nicht spitzwinklige Linien, sondern gerundete Vertiefungen in der Grundierung sind. Die Form verunklärende "Ausrutscher" mit dem Gravierwerkzeug sind selten: etwa bei leichten Abweichungen von der per Zirkelschlag vorgegebenen Rundung der großen Nimben. Auch die gerundeten, kleineren Formen wie Blüten und Eicheln sind sauber graviert, auch wenn

sie partiell nicht als perfekte Rundung ausgeführt sind. Die Gravuren der Heimsuchungs- und der Hirtenszene⁵³⁷ verweisen aufgrund ihrer unsichereren Ausführung darauf, dass der Ausführende weniger geübt war. Die kleineren, gerundeten Formen sind ungelenk ausgeführt. In der Heimsuchungsszene sind etliche Binnenlinien nicht korrekt positioniert. Deutlich sind Verständnisschwierigkeiten der zu gravierenden Form in der Hirtenszene: Bei dem rechten unteren Blatt über der Baumgruppe geht die Binnenlinie in die Konturlinie über. Auch die Binnenlinien der darüber befindlichen größeren Blätter sind nicht korrekt positioniert. Durch Tremolieren⁵³⁸ außerhalb der gravierten Formen treten die Motive deutlicher hervor.⁵³⁹



159: Nimben mit Inschriften und Tremolierung, Heimsuchung, Flügel eins

folgenden Schichten führen, da sie wie eine Sperrschicht fungiert. Der Auftrag einer Lösche ist besonders wichtig, wenn die Grundierung feucht geglättet wurde, da hier bereits der Bindemittelgehalt der Grundierung reduziert wird. Die muss durch das Löschen der Grundierung ausgeglichen werden.

⁵³⁵ Auch wenn leichte Variationen der Details vorhanden sine, wie etwa der Adlerkopf, so ist doch das Motiv durch eine Vorlage bedingt. Diese wurde in Details individuell verändert.

⁵³⁷ Flügel zwei und vier.

⁵³⁴ Eine Unterzeichnung des zu gravierenden Motivs mittels Pinsel wäre nur zu erkennen, wenn das nachfolgende Blattmetall auf der weißen Grundierung ausgeführt ist und in diesem Bereich eine Fehlstelle beim Anschießen des Blattmetalls entstanden ist. Eine mittels harten Stifts in die Grundierung geritzte Unterzeichnung kann sich auch im Streiflicht nach Applikation des Blattmetalls abzeichnen. Am deutlichsten sind ritzende Übertragungstechniken bei Abweichung der ausgeführten Gravur vom vorgeritzen Motiv zu erkennen.

Denkbar, dass verschiedene Vorlagen für die gravierte Szeneneinrahmung verwendet sind. Diese könnten entweder zunächst als neue Ornamentform entsprechend des Bildfeldes entwickelt und dann auf das Bildfeld übertragen oder direkt auf den Bildfeldern zu einem passenden Motiv kombiniert worden sein.

⁵³⁸ Diese auch als "Wuggeln" bezeichnete Technik kann als Imitation einer Webstruktur interpretiert werden.

Zudem ist die Erkennbarkeit von gravierten Motiv und die sie umgebenden Tremolierungen durch die Gestaltung des Blattmetalls gesteigert: Während die Formen innerhalb der gravierten Linien glänzend poliert sind, erscheinen die Tremolierungen aufgrund ihrer strukturierten Oberfläche matt.

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

120/194



160: Nimbus mit bemaltem Strahlenkranzmotiv, Kind der Verkündigungsszene, Außenseite, Flügel



161: mit Strahlenkranzmotiv gravierter Nimbus, Gottvater, Verkündigung, Flügel eins



162: Nimbus mit graviertem Außenband, Engel der Verkündigungsszene, Flügel eins

Meist verlaufen die tremolierten Strukturen waagerecht. 540 Bei den Nimben folgt der Verlauf meist der Rundung (Abb. 159). Auch die Ausführung der tremolierten Bereiche zeigt den versierten Umgang des Ausführenden mit dieser Technik.⁵⁴¹

Mit Ausnahme der kleinen Engel⁵⁴², des Kindes der Tempelszene und Gottvater in den Verkündigungsszenen⁵⁴³ ist bei allen Nimben der Einstich des Zirkels erkennbar.

Die gravierten Nimben sind in vier Varianten ausgeführt. Dadurch differenzieren sie die Dargestellten nach ihrer Bedeutung für die Bildtafel:

Die erste Variante sind die mit Inschriften versehenen Nimben (Abb. 159). Der Radius⁵⁴⁴ dieser Nimben auf den Flügelinnenseiten ist mit 6,9-7 cm nahezu identisch. Auf den Außenseiten misst der Nimbusradius des Verkündigungsengels 7,3 cm und der Maria 7,7 cm. Zwei schmale Bänder begrenzen das mit Namen gravierte und durch Tremolieren gestaltete breitere

Bei der zweiten Variante ist der Nimbus schematisch mit dem Motiv eines Strahlenkranzes graviert bzw. bemalt (Abb. 160, 161). Einen Nimbus mit graviertem Strahlenkranz weisen Gottvater auf der Innenseite von Flügel eins und das Christuskind auf Flügel drei ("Flucht nach Ägypten") auf. Die Variante mit gemaltem Strahlenkranz sind für das Christuskind der Geburts- und Tempelszene sowie Gottvater und Christuskind der äußeren Verkündigungsszene ver-

Die dritte Variante (Abb. 162) zeigt einen mit einfach graviertem schmalem Außenband gestalteten Nimbus. Die einfachste Gestaltung (Abb. 163) zeigt einen

⁵⁴⁰ Dies verweist darauf, dass Flügel und Baldachingehäuse nicht zusammen gebaut waren. Denn dies würde bedeuten, dass bei der Tremolierung das Werkzeug waagerecht geführt wurde. Einfacher und präziser kann "gewuggelt" werden, wenn das "Wuggeleisen" (Tremolierwerkzeug) senkrecht und vom Körper weg geführt wird.

⁵⁴¹ Bis auf kleinste Bereiche beschränken sie die Tremolierungen auf den Teil außerhalb der jeweiligen Gravurlinie. So ist z. B. keine gravierte Blattspitze der floralen Motive durch das anschließende Tremolieren beschnitten. Öfter zu beobachten ist, dass das Werkzeug die gravierte Linie überschneidet und erst an der "Innenlinie" der Form endet.

⁵⁴² Die kleinen Engel sind auf der Verkündigungsszene von Flügel zwei und auf der Geburtsszene von Flügel drei darstellt. Diese kleinen Nimben sind teils nur als Vorritzung angelegt und durch nachfolgende Farbaufträge beschnitten, so dass eine korrekt vorgeritzte Form nicht erforderlich war.

⁵⁴³ Flügel eins Innen- und Außenseite.

⁵⁴⁴ Die Radien der weiteren Nimben variieren entsprechend der Figurengröße in den Einzelszenen: Der Nimbusradius des Verkündigungsengels des Innenseite misst 5,4 cm, der des Christuskindes in der Geburtsdarstellung misst 2 cm und der den Körper umgebenden Strahlenkranz misst 3,4 cm. Der Nimbusradius des Christuskindes in der Darstellung der Fluch nach Ägypten beträgt 2,6 cm und der des Verkündigungsengels in der Hirtenszene misst 1,9 cm.

gravierten Nimbus ohne weitere Gestaltung, der für die kleinen Engel der Verkündigungsszene auf der Innenseite, der Geburtsszene sowie der Rückwand verwendet wurde.

Zusammenfassend zeigt der Künstler sein Bestreben nach möglichst realistischer Darstellung von Brokatstoffen, in dem er die Strichpunzierung entlang der Muster ausführt. Neben der handwerklich versierten Ausführung der Gravuren und Tremolierungen überrascht und fasziniert der "Kleine Friedberger Altar" auch durch die gravierten Motive: Der gravierte Bildteppich der Rückwand beinhaltet eine komplexe Ikonographie.



163: schematische Vorritzung der Nimben der "kleinen" Engel, Verkündigungsszene, Flügel zwei

Vorritzung

Vorritzungen unterscheiden sich deutlich von Gravurlinien. Während die Vorritzungen spitz und flacher sind, erscheinen die Gravuren als gerundete, tiefere und breitere Linien. Zudem ist die Vorritzung meist weniger exakt, teils in der malerischen Ausführung abgewandelt. ⁵⁴⁵ Vorritzungen sind zur Trennung gemalter und mit Blattmetall gestalteter Bereiche eingesetzt. So sind die äußeren Konturen von mit Blattmetall versehenen Gewänder bzw. Gewandpartien vorgeritzt.

Auch die Nimben der kleinen Engel (Abb. 163) in Verkündigungs- und Geburtsszene⁵⁴⁶ haben Vorritzungen. Diese geritzten Linien erscheinen ebenso ungelenk wie die Vorritzung für die Heiliggeist-Taube der Verkündigungsszene (Abb. 164)

Die vorgeritzten Konturen sind nicht immer bei der malerischen Ausführung beachtet wurden. Auf Flügel zwei⁵⁴⁷ ist die Heiliggeist-Taube (Abb. 164) dünn vorgeritzt. Zu vermuten ist, dass diese Ritzung eine Vorarbeit für die malerische Ausführung ist.⁵⁴⁸ Allerdings ist eine andere Darstellung einer Heiliggeist-Taube gemalt. In der Tempelszene⁵⁴⁹ sind Konturlinien eines Leuchters vorgeritzt, aber nicht in Malerei ausgeführt. Ein weiteres Beispiel ist vorgeritzte Konturlinie des Gesichts beim Verkündigungsengel⁵⁵⁰ zur Trennung vom vergoldeten Nimbus. In der malerischen Umsetzung ist das Gesicht etwas schmaler und länglicher ausgeführt.



164: Unterschied der vorgeritzten und der gemalten Heiliggeist-Taube, Verkündigungsszene, Flügel zwei

⁵⁴⁵ Beispiel: Gewand von Josef (Flügel vier), da in der Vorritzung der über dem Arm umgeschlagene und das Futter zeigende Bereich breiter angelegt war, als in der Malerei ausgeführt ist. Zudem sitzt der Gürtel seines Gewandes in der Vorritzung tiefer, während dieser weiter oben und mit annähernd geradem Verlauf gemalt ist. Weitere Beispiele, bei denen die Malerei von der vorgeritzten Form abweicht: Flechtmatte des Kindes (Geburtsszene, Flügel drei). S. Kartierung "Vorritzungen" im Anhang.

⁵⁴⁶ Flügel zwei und drei.

⁵⁴⁷ Verkündigung an Maria.

⁵⁴⁸ Theoretisch kann es sich auch um eine Vorritzung für die Ausführung in Gravur oder Punzierung handeln.

⁵⁴⁹ Flügel zwei.

⁵⁵⁰ Flügel eines, Innenseite.



165: vorgeritzten Gewandfalten, Strichpunzen entlang des Musterverlaufs, Kleid von Elisabeth, Heimsuchung, Flügel eins



166: Vorritzung in die Farbschicht, Tempelszene, Flügel zwei

Vorgeritzt sind auch die in den Farbflächen befindlichen Blattmetallflächen, z. B. Vase, Bucheinbände, Sitzkissen, Fensterscheiben der bereits genannten Verkündigungsszene.⁵⁵¹

Vorritzungen dienen auch der Angabe des Formverlaufs: z. B. Konturlinien farbig gemalte Gewänder.. Vorgeritzte Binnenlinien der Gewänder zur Angabe des Faltenverlaufs sind selten, z. B. Kleid der Hl. Elisabeth in der Heimsuchungsszene (Abb. 165), Mantel Marias in der Szene "Flucht nach Ägypten" sowie am dalmatikaartigen Gewand des Verkündigungsengels. Zur Vorstellung eines mit Brokatstoff bezogenen Sitzkissens in der Verkündigungsszene sind diagonal sich kreuzende Linien vorgeritzt. Diese markieren den Mittelpunkt des malerisch ausgeführten floralen Motivs.

Auch zahlreiche Architekturelemente weisen Vorritzungen auf: Wandnische, Sitzbank und Bodenfliesen der Verkündigungsszene (Flügel zwei) und die Stützbalken der Geburtsszene (Flügel drei).

Auf den Außenseiten sind die rautenförmigen Bodenfliesen und die Oberkante der rosafarbenen Brüstung vorgeritzt. Für die Außenseite⁵⁵⁴ ist anzunehmen, dass auch die Phantasiearchitektur des Baldachins vorgeritzt ist. Oft sind die dünnen Vorritzungen durch nachfolgende Farbaufträge und Konturlinien überdeckt und nicht mehr zu erkennen.

In die noch feuchte Farbe ist der Verlauf der Balkendecke in der Tempelszene geritzt (Abb. 166). Ebenso weisen einige Ritzungen der Bodenfliesen in der Verkündigungsszene⁵⁵⁵ darauf hin, dass auch hier die Linien in die noch feuchte Farbe eingeritzt sein könnten.⁵⁵⁶

Unterzeichnung

Nur selten sind die Unterzeichnungen zu erkennen – meist nur, wenn sie nicht vollständig übermalt wurden oder durch Malschichtabplatzungen im Mikroskop sichtbar sind. 557 Die

⁵⁵¹ Flügel zwei, Innenseite.

⁵⁵² Flügel eins.

⁵⁵³ Flügel zwei.

⁵⁵⁴ Flügel vier.

⁵⁵⁵ Flügel eins.

⁵⁵⁶ Auch SCHWAERZEL nennt Vorritzungen für Bodenfliesen in die noch feuchte Farbe; [SCHWAERZEL 2000, S. 361].

⁵⁵⁷ Am Flügel des Verkündigungsengels der Außenseite ist eine Unterzeichnung der Flügelform anzunehmen, da hier durch großflächige Bildschichtverluste annähernd ein Querschnitt der Bildschicht einzusehen ist: Eine partiell aufgetragene, rötlichbraune, leicht transparente Farbschicht ist unter dem Grünblau der Flügel zu erkennen. Die beiden Querschliffproben weisen keine als Unterzeichnung zu interpretierende Schicht auf. Von der Stelle am Engelflügel, wo eine Unterzeichnung vorhanden scheint, wurde keine Probe entnommen: Nur wenige Unterzeichnungen sind am Retabel erkennbar. Mikroskopaufnahme der rotbraunen Unterzeichnung am Flügel: S. Anhang 2 Abbildungen, Mikroskopaufnahmen, Baldachinretabel.



Unterzeichnung ist mit einem rötlichbraunen Farbmittel mit dem Pinsel erfolgt.⁵⁵⁸ In den Infrarot-Aufnahmen sind die Unterzeichnungen nicht sichtbar. 559

Folgende Unterzeichnungen konnten an den Figuren festgestellt werden: Gesichtskonturen von Elisabeth⁵⁶⁰, Priester⁵⁶¹ und Verkündigungsengel der Innenseite, Hände und partiell Gewand und vermutlich auch Schuhe von Josef⁵⁶², Körperkontur des Kindes⁵⁶³. Zudem sind die kleinen Fenster des Lesepults und die Flügelkonturen des Verkündigungsengels der Außenseite unterzeichnet.

Die malerische Ausführung der vorgeritzten Gesichtskonturen von Elisabeth und Priester (Abb. 167) folgt dieser vorgegebenen Form. Deutlich ist auch die unterzeichnete Konturlinie am dalmatikaartigen Gewand des Engels⁵⁶⁴ zu erkennen: Vorgeritzt ist die begrenzende Linie zwischen Gewand und Saum, während die Trennung zwischen Saum und Albe als Linie unterzeichnet ist.

Eine Systematik in der Differenzierung zwischen Vorritzung und Unterzeichnung ist nur bedingt festzustellen. Meist sind Gewänder vorgeritzt und inkarnatsichtige Bereiche unterzeichnet. Allerdings ist auch die Gesichtskontur Marias in der Verkündigungsszene⁵⁶⁵ vorgeritzt.⁵⁶⁶



167: Unterzeichnung der Gesichtskontur vom Priester, Tempelszene, Flügel eins

Zum Malprozess ist auch das Aussparen einzelner Formen zu zählen: Beim Farbauftrag wird die Fläche der sich meist davor befindlichen Darstellung ausgespart. Beispiel ist in der Verkündigungsszene⁵⁶⁷ der Blumentopf, der bei der malerischen Anlage von Bodenfliesen und Sitzbank ausgespart wurde. Ebenso spart die Farbe der Sitzbank und des Lesepults die Mantelfläche Marias aus. Nur selten überlagern sich Farben von zwei benachbarten bzw. sich überschneidenden Formen. Beispielsweise sind in der Hirtenszene⁵⁶⁸ die Pflanzen, Schafe, Schäferwagen und der untere Hirte auf dem Grünfarbton der Wiese ausgeführt. Auch die Gegenstände des oberen Ablagefaches in der Wandnische der Verkündigungsszene⁵⁶⁹ sind erst nach Vollendung der Wandnische gemalt.

⁵⁵⁸ Ob es sich bei dem heutigen Eindruck eines lasierenden Farbauftrags tatsächlich um die entstehungszeitliche Ausführung handelt oder dies die Folge einer Reinigung bzw. Firnisabnahme ist, kann nicht mehr geklärt

^{559 &}quot;Solche Unterzeichnungen sind in der Tafelmalerei oft mit freiem Auge gut erkennbar, sie werden jedoch bei Infrarotuntersuchungen unsichtbar." Gemeint sind die um 1400 verwendeten roten Unterzeichnungen, die auch typisch sind für die "böhmische Malerei des ausgehenden 14. Jhs." sind; [MAIRINGER 2003, S. 138 f.]. SCHWAERZEL beschreibt - vergleichbar mit den Untersuchungsergebnissen des "Kleinen Friedberger Altars" - in den Untersuchungsergebnissen des um 1400 datierten Obersteiner Altars: "Die Unterzeichnung wurde mit dem Pinsel und einem rotbraunen Farbmittel ausgeführt. Durch IR-Strahlung nicht sichtbar zu machen war sie mit bloßem Auge nur in verputzten Bereichen oder in Partien mit dünnem Farbauftrag zu erkennen."; [SCHWAERZEL 2000, S. 356]. Am Ortenberger Altar sind schwarze Unterzeichnungen mittels Pinsel aufgetragen. Diese sind jedoch im IR unter den Farbflächen sichtbar; [KÜHNEN 2000, S. 127].

⁵⁶⁰ Heimsuchungsszene auf Flügel eins.

⁵⁶¹ Tempelszene auf Flügel zwei.

⁵⁶² Flügel drei.

⁵⁶³ Flügel drei.

⁵⁶⁴ Außenseite, Flügel eins.

⁵⁶⁵ Flügel zwei.

⁵⁶⁶ Anzunehmen, dass hier eine Vorritzung erfolgte, da der Kopf Marias vom goldenen Nimbus umgeben ist. Eine Unterzeichnung der Gesichtskontur wäre unter dem Blattgold nicht mehr sichtbar.

⁵⁶⁷ Flügel zwei.

⁵⁶⁸ Flügel vier.

⁵⁶⁹ Flügel zwei.



168: Nimbus von Maria, Zwischgold auf orangefarbenem Poliment, Verkündigung, Außenseite



169: Buch auf Lesepult, runde Verzierung mit Zwischgold und weißer Konturlinie des Kreises, Verkündigung, Außenseite

Blattmetalle

Als Blattmetalle sind Silber, Gold und Zwischgold nachgewiesen. Blattgold und Zwischgold sind meist gut aufgrund ihres unterschiedlichen Farbtons zu differenzieren, wobei Zwischgold kühler und Blattgold gelblicher erscheint. Zudem ist für Zwischgold der changierende Farbübergang von gold- und silberfarbenen Partien charakteristisch. 570 Oft sind kleine, bereits verschwärzte Bereiche im Zwischgold vorhanden. Ein am "Kleinen Friedberger Altar" festgestelltes weiteres Unterscheidungskriterium zwischen Blattgold und Zwischgold ist, dass sich das meist von roten Farbschichten in der Form beschnittene Zwischgold markiert⁵⁷¹: Die Zwischgoldblätter zeichnen sich an den Nimben der Engel der Rückwand und den Bucheinbänden unter dem Zinnober schwarz ab. Ursache ist, dass der Schwefelanteil des Zinnobers die Bildung schwarzen Silbersulfids im Silberanteil des Zwischgolds fördert.

Gold und Zwischgold sind auf orangefarbenem Poliment⁵⁷² angeschossen, während Silber ohne farbiges Poliment⁵⁷³ aufgebracht ist. Ausnahme ist das Kleid Marias der Geburtsszene⁵⁷⁴, bei der für die Versilberung orangefarbenes Poliment lasierend aufgetragen ist.⁵⁷⁵ Die Säulenpostamente der Rückwand sind auf einem öligen Anlegemittel versilbert: In Querschliff und REM-EDX-Aufnahme sind die orangeroten Partikel des Bleimennige zu erkennen.⁵⁷⁶ Blattsilber ist auf kleineren Flächen appliziert, um dort den Metallcharakter der jeweiligen Gegenstände vorzustellen, z. B. Vase, Kanne, metallene Halterung am Lesepult in

⁵⁷¹ Beispiele sind Nimben der Engel auf der Rückwand und verzierte Bucheinbände auf der Außenseite von Flügel vier.

⁵⁷⁰ Besonders deutlich ist diese Farbdifferenz beim Verkündigungsengel der Innenseite zu erkennen: Das dalatikaartige Gewand ist in Zwischgold ausgeführt, während der Saum an Kragen und Ärmeln mit Blattgold belegt ist. Am Kragensaum zeichnen sich im Blattgold deutlich die Zwischgoldblätter ab.

⁵⁷² TÄNGEBERG benennt für Glanzvergoldungen auf rotem Bolus verschiedene Farbigkeit: "gelbrot bis hellrotbraun, meist mit einem Ton etwa wie gebrannte Terra die Siena". Somit entspricht der am "Kleinen Friedberger Altar" verwendete orangefarbene Bolusfarbton dem "gelbrot" bei TÄNGEBERG. Zudem kommt
nach Tageberg im Rheinland auch ein dunkelbrauner Bolus vor; [TÅNGEBERG 1986, S. 223]; Am Ortenberger Altar ist dagegen rotbrauner Bolus verwendet; [KÜHNEN 2000, S. 129 ff].

^{573 &}quot;Blattsilber in Leimtechnik hat man etwas bis Ende des 15, Jahrhunderts fast immer auf weißen Grund gelegt [...] Erst im 16. Jahrhundert werden Versilberungen auf rotem Bolus üblich.", [TÅNGEBERG 1986, S. 223]; Auch SCHWAERZEL beobachtete am Obersteiner Altar, der um 1400 datiert wird, dass "Blattsilberauflagen keinen Bolus aufweisen."; [SCHWAERZEL 2000, S. 357].

^{5/4} Flügel drei

⁵⁷⁵ Möglich, dass versehentlich eine zu versilbernde Fläche polimentiert wurde bzw. versehentlich Blattsilber statt -gold oder Zwischgold angeschossen wurde.

⁵⁷⁶ Diese Abweichung kann darin begründet sein, dass die Postamente von anderen Metallflächen abgesetzt werden sollten. Zum anderen kann es auch ein Hinweis auf eine Überarbeitung sein.

der Szene "Verkündigung an Maria" auf der Innenseite. ⁵⁷⁷ Stets ist der Polimentauftrag etwas über die vorgeritzte Form aufgetragen und auch das Blattmetall überlappt die vorgeritzte Form. ⁵⁷⁸

Alle Blattmetalle scheinen poliert zu sein.⁵⁷⁹ Dabei ist nicht zwischen graviertem Grund und Motiv differenziert, so dass auch die Höhen der Tremolierungen poliert sind.

Da der Silberanteil des Zwischgolds verschwärzt, muss ein Überzug aufgetragen gewesen sein. An allen mit Zwischgold belegten Partien sind nur partiell kleine verschwärzte bzw. in größeren Flächen auch silberglänzende⁵⁸⁰ Bereiche zu erkennen. Dies verweist darauf, dass das Zwischgold entstehungszeitlich einen Überzug aufwies, der bei einer Firnisabnahme oder Reinigung abgenommen und das Zwischgold dabei teils bis auf die Silberschicht abgerieben wurde. Recht zeitnah muss ein neuer, den Silberanteil vor weiterer Verschwärzung schützender Überzug aufgetragen worden sein, andernfalls wäre diese deutlich fortgeschrittener.



170: Polierspur in Vergoldung, Heimsuchung, Flügel eins

Für die Verwendung von Zwischgold sind neben den geringeren Kosten weitere Gründe zu nennen. State Zum einen dient Zwischgold der hierarchischen Differenzierung der ikonographisch wichtigeren Innen- von der Außenseite: Während auf den Innenseiten der Bildtafeln Blattgold dominiert und Blattsilber bzw. Zwischgold zur Gestaltung durch einen weiteren metallischen Farbton verwendet sind, findet Zwischgold auf den Außenseiten für die Nimben und den Gewandsaum des dalmatikaartige Gewandes Anwendung. Mit Blattgold sind auf den Außenseiten nur die Nimben von Gottvater und Christuskind belegt.

Zwischgold ist an diesem Retabel nicht als billiger Ersatz für Blattgold verwendet: Vielmehr nutzt man Zwischgold als weiteres Gestaltungsmittel. Dies belegt der gravierte Bildteppich der Rückwand. Da vor dieser die Marienfigur steht und somit der wichtigste Grund für das Retabel, ist hier die Verwendung von Zwischgold aus gestalterischen und ikonographischen Gründen zu erklären: Es entsteht eine hierarchische Differenzierung zwischen Blattgold für die Marienfigur und Zwischgold für die Rückwand.

In der Tempelszene⁵⁸² ist am mit Krabben und kleeblattähnlichen Formen verzierten Architekturrahmen ein kleines Zwischgoldblatt statt Blattgold angeschossen.⁵⁸³

⁵⁷⁷ Blattsilber ist weiterhin für die Fenster in der Verkündigung an Maria der Innenseite, den Topf in der Geburtsszene, den Fluss in der Hirtenszene sowie die auf der Außenseite der kleinen Flügel am inneren abgeschrägten Rahmenprofil verwendet. Auch Tångeberg beobachtete an Tafelbildern und Skulpturen, dass Blattsilber mit der Absicht verwendet wurde, "Gegenstände aus einem bestimmten Material darzustellen, etwa Rüstungen und Waffen aus Eisen"; [Tångeberg 1986, S. 225].

[&]quot;Der Bolusanstrich geht meist etwas über die geritzten Linien, welche die Begrenzung der mit Metallblättern zu belegenden Partien angeben, hinaus."; [TåNGEBERG 1986, S. 223 f] Ursache ist, dass eine vorgegebene Form kaum durch Blattmetalle exakt ausgefüllt werden kann. Somit wird mit nachfolgendem Farbauftrag die Überschneidung der Blattmetalle entsprechend der vorgeritzten Form korrigiert.

⁵⁷⁹ Die Nimben der Engel der Rückwand scheinen unpoliert zu sein.

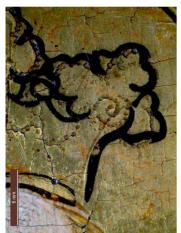
⁵⁸⁰ Beispielsweise weist der Nimbus Marias nur kleine verschwärzte Silberbereiche auf. Bei makroskopischer Betrachtung erscheint ihr Nimbus vergoldet. Der Bildteppich der Rückwand changiert zwischen silberglänzenden und goldenen Bereichen. Hier sind größere Bereiche mit verschwärztem Silberanteil vorhanden.

⁵⁸¹ Auch Tångeberg nennt als Grund für die Verwendung von Zwischgold, die "Absicht, Variationen in den metallenen Flächen zu schaffen, teils der Wille, Gold zu sparen" und den "Ausdruck der Bedeutungssteigerung" durch Verwendung von Blattgold auf der Flügelinnenseite; [Tångeberg 1986, S. 225].
⁵⁸² Flügel zwei.

^{583 &}quot;Es kam vor, dass die reinen Goldblätter mit den Zwischgoldblättern verwechselt wurden. Kleinere Fehlstellen in der Vergoldung mit reinem Gold wurden (ursprünglich) wohl versehentlich auf einigen Figuren im

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

126/194

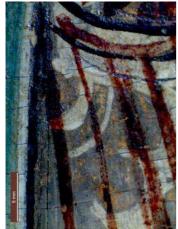


171: Perlpunzen, Marienkrone, Heimsuchung, Flügel eins

Die Bestimmung der Blattgrößen ist nicht einfach, da kaum Überlappungen der Einzelblätter, teils starke Abreibung⁵⁸⁴ und ein dicker Überzug vorhanden sind.

Ein Zwischgoldblatt der inneren Rückwand weist eine max. Breite von 9,2 cm auf. Im Bildteppich überdecken sich die Zwischgoldblätter auf einer Breite von ca. 1 cm. Meist beträgt die Überlappung zweier benachbarter Zwischgoldblätter 1–3 mm.

Da Blattsilber nur in kleinen Bereichen eingesetzt und hierfür immer bereits zerschnittene Silberblätter verwendet worden sind, kann die Blattsilbergröße⁵⁸⁵ nicht ermittelt werden. Auch das Blattsilber ist mit schmalen Überlappungen angeschossen. Das größte Goldblatt⁵⁸⁶ misst ca. 9 x 10 cm. Dies bedeutet, dass wohl ganze Blätter angeschossen wurden. Da auch die durchschnittlichen Überlappungen von ca. 1-2 mm schmal sind, belegen die gesamten Beobachtungen zur Applikation der Blattmetalle den handwerklich versierten Künstlers.



172: auf orangefarbenem Poliment versilbertes Kleid von Maria mit weißer Brokatmalerei und roten Linien als Gewandfalten (Geburtsszene): Vorritzung von Kleid und Gürtel

Punzierung und Lüster

Weitere Gestaltungen der Blattmetalle sind Punzierung und der Auftrag von roter und grüner Lüsterfarbe. Die vergoldete Marienkrone in der Heimsuchungsszene⁵⁸⁷ sowie die Krabben und kleeblattähnlichen Formen des vergoldeten Architekturrahmens in der Tempelszene⁵⁸⁸ sind mit kleinen Perlpunzen (Abb. 171) gestaltet.

Zur Vorstellung von Brokatmustern sind die Kleider von Maria und Elisabeth⁵⁸⁹, das dalmatikaartige Gewand des Verkündigungsengels⁵⁹⁰ und das Obergewand des Priesters der Tempelszene⁵⁹¹ mit Strichpunzen⁵⁹² strukturiert und mit farbigen Mustern bemalt. Da keine Vorritzungen der Muster zu erkennen sind, ist davon auszugehen, dass die Muster entweder ohne Vorlage oder mittels Pauspunkten umgesetzt wurden. Vermutlich erfolgte zunächst die Strichpunzierung der blattmetallsichtigen Partien der Muster entsprechend des Ornament-

Flügelaltar in Knivsta mit Zwischgold ausgebessert, das heute durch Schwärzung als dunkle Flecken erscheint"; [TÅNGEBERG 1986, S. 227].

Solche Partien finden sich besonders beim mit Zwischgold belegten Bildteppich der Rückwand.

 $^{^{585}}$ Nach Tångeberg sind die Silberblätter die größten und messen durchschnittlich 95 – 102 (103) mm.

^{586 &}quot;Die größten Goldblätter messen 97 mm an einer Seite […] Die meisten Goldblätter und Zwischgoldblätter betragen 80-93 mm an einer Seite"; [TÅNGEBERG 1986, S. 227]; "Die Metallblätter haben sowohl quadratische wie rektanguläre Form."; TANGEBERG 1986, S. 229.

⁵⁸⁷ Flügel eins.

⁵⁸⁸ Flügel zwei.

⁵⁸⁹ In der Heimsuchungsszene auf Flügel eins.

⁵⁹⁰ Innenseite Flügel eins.

⁵⁹¹ Flügel zwei.

⁵⁹² Diese ergeben linienartige Vertiefung mit leicht gerundetem Querschnitt. Die Länge der Strichpunzen beträgt ca. 2 mm. "Zum Strukturieren der Brokatflächen wurde eine ca. 3 mm lange Strichpunze verwendet"; [SCHWAERZEL 2000, S. 358]. Beim Obersteiner Alter sind die Strichpunzen ohne Orientierung am Musterverlauf des Brokatstoffs ausgeführt. Demgegenüber kann der "Kleine Friedberger Altar" als Entwicklung gesehen werden, da hier die Strichpunzen entsprechend dem Brokatmuster eingesetzt sind.

verlaufs.⁵⁹³ Dies kann als Veranschaulichung von realer Stofflichkeit und Räumlichkeit gesehen werden, da durch die Punzen abhängig vom Lichteinfallswinkel dunklere bzw. hellere Partien im Blattmetall entstehen (Abb. 165, 173). Die floralen Muster sind mit weißer, lasierender Farbe auf Blattsilber (Abb. 172) oder grauschwarzer Farbe auf Zwischgold (Abb. 173) ausgeführt.⁵⁹⁴ Bei den grauschwarzen Mustern sind zusätzlich Partien mit zinnoberroter, pastos aufgetragener Farbe partiell konturiert.

Das Kleid von Maria in Verkündigungs-⁵⁹⁵ (Abb. 172) und Geburtsszene⁵⁹⁶ sind die einzigen Gewänder ohne Punzierung. Auffällig, dass in der Tempelszene⁵⁹⁷ am rechten Ärmel von Marias Kleid am Ellenbogen das Gewandmuster mit Perlpunzen ausgeführt ist, da kein weiteres Gewand mit Perlpunze strukturiert ist. Möglich, dass zunächst mit dieser Punzenform die Strukturierung begonnen und dann verworfen wurde, da der gewünschte Effekt nicht eintrat. Infolgedessen sind alle weiteren Strukturierungen mit Strichpunze ausgeführt. 598

Nach der Strukturierung der Blattmetalle mittels Strichpunze sind Falten auf mit Zwischgold belegten Gewändern mit rotem Farblack aufgemalt. Bei silberfarbenen Gewändern sind die Falten durch grüne⁵⁹⁹ Linien vorgestellt. Eine Ausnahme ist das Kleid Marias der Geburtsszene⁶⁰⁰: Das versilberte Kleid mit weißer Malerei hat rote Linien zur Vorstellung der Gewandfalten.

Wie erwähnt, ist der Mittelpunkt des floralen Motivs des Sitzkissens der Verkündigungsszene⁶⁰¹ durch kreuzförmige Vorritzungen angelegt. Anzunehmen, dass das Muster beginnend von den Blüten gemalt ist. Gezielt nutzt der Künstler verschiedenfarbige Blatt-



173: Strichpunzierung und Malerei des Brokatmusters, dalmatikaartiges Gewand des Engels, Verkündigung, Flügel eins

metalle zur Gestaltung: Neben der hierarchischen Differenzierung von Rückwand des Baldachinretabels, dessen dominierender Bildteppich mit Zwischgold belegt ist, und der vergoldeten Madonnenfigur, wird auch zwischen ikonographisch bedeutendere und darum vergoldeter Innenseite und mit Zwischgold belegter Außenseite unterschieden. Zu dem nutzte der Künstler die Farbigkeit der Blattmetalle, um Gegenstände zu charakterisieren.

Fassung der konstruktiven Elemente

Zu den konstruktiven Elementen gehören Rückwand, Deck- und Bodenplatte.

⁵⁹³ In den Vertiefungen der Punzierung hat sich partiell die jeweilige Farbe des Brokatmusters angesammelt, was für die vermutete Reihenfolge spricht.

⁵⁹⁴ Eine Ausnahme ist das Kleid Marias in der Verkündigungsszene auf Flügel zwei: Zum einen ist dies das einzige mit Blattgold belegte Kleid. Zum anderen ist hier die Malerei zur Vorstellung des Brokatstoffes mit einer deckenden, leuchtendroten, zinnoberartigen Farbe ausgeführt. Als weiterer Unterschied zu allen anderen Gewändern, die einen Brokatstoff imitieren, sind hier keine Strichpunzierungen ausgeführt.

 $^{^{595}}$ Flügel zwei.

⁵⁹⁶ Flügel drei.

⁵⁹⁷ Flügel zwei.

⁵⁹⁸ SCHWAERZEL konnte am Obersteiner Altar nachweisen, dass zunächst mit Perlpunzen eine Punzierprobe ausgeführt wurde, um den "richtigen Zeitpunkt" zu ermitteln; [SCHWAERZEL 2000, S. 358.]: Ist der Untergrund bei der Punzierung noch zu feucht, drückt sich die Punze zu tief in den Untergrund. Die Folge ist, dass die weiße Grundierung sichtbar wird. Ist der Untergrund bei der Punzierung bereits zu trocken, weist er nicht mehr die benötigte Elastizität auf und die Grundierung kann durch das Einschlagen der Punze ausbrechen. Eine solche Punzierprobe ist für den "Kleinen Friedberger Altar" nicht zu belegen.

⁵⁹⁹ Z. B. kann grüner Farblack aus reifen Kreuzdornbeeren hergestellt werden.

 $^{^{600}}$ Flügel drei.

⁶⁰¹ Flügel zwei.



174: Rückwand des Baldachingehäuse mit Figurensilhouette

Rückwand

Der gravierte Bildteppich mit seinen in Rankenwerk eingebundenen Tierdarstellungen dominiert die Rückwand. Durch mittige Aussparung der Fassung ist eine längliche Figurensilhouette gegeben (Höhe ca. 70 cm, Breite max. 29,5 cm (Abb. 174).

Die obere Hälfte des Bildteppichs wird von einem gravierten Nimbus mit Schriftband überschnitten. Der Zirkeleinstich ist deutlich erkennbar. Der Durchmesser des Nimbus misst 26,6 cm. Die per Zirkelschlag vorgeritzte Form ist graviert.

Der Nimbus teilt das Motiv des Bildteppichs, so dass der Rapport leicht zu erkennen ist: Rechts des Nimbus ist der Rapport um ca. 4,5 cm nach oben verschoben. Zudem ist das Motiv etwas nach rechts aus der vertikalen Mitte versetzt, so dass der rechte Rapport schmaler ist. Dies legt die Verwendung einer Vorlage nah. Durch Umzeichnung⁶⁰² der gravierten Motive sind die formalen Abweichungen einzelner Elemente deutlich zu erkennen (Abb. 75): Der Greifvogel links des Nimbus weist eine Art "Hahnenkamm" am Kopf

auf (Abb. 175, 176). Weiter unterscheiden sich die Greifvögel in der Form der schematisch gravierten Federn an Nacken und Kinn. Beim Greifvogel links

sind die Binnenlinien der Flügelfedern graviert, die beim rechten Greifvogel fehlen. Diese Differenzen sind wohl durch freie Interpretation der Vorlage bedingt. Am deutlichsten unterscheiden sich die oberen Tierpaare in der Kopfhaltung der Taube (Abb. 175, 176): Während die Taube links des Nimbus den Kopf vertikal nach oben richtet, überstreckt die Taube rechts des Nimbus den Kopf, so dass sie ihn fast horizontal hält. Das Auge der "rechten Taube" ist nicht graviert. Die Engel unterscheiden sich kaum, lediglich die Binnenlinien der Flügelfedern fehlen beim Engel rechts des Nimbus (Abb. 177, 178). Der Löwe rechts des Nimbus weist einen "nashornähnlichen" Fortsatz auf der Schnauze auf (Abb. 178). Auf beiden Seiten des Nimbus ist der Löwe mit nur drei Beinen vorgestellt. Die Form der Hasen unterscheidet sich in der Ausführung der Beine – dies scheint durch freie "Interpretation" der Vorlage bedingt. Auch das Rankenwerk weist auf beiden Seiten des Nimbus Abweichungen auf: Das Rankenwerk unterhalb des Flügels des Greifvogels und das Greifvogel und Taube umgebende scheinen für die jeweilige Fläche frei entwickelt. Auch das Rankenwerk unterhalb des Hasen stimmt auf beiden Seiten des Nimbus nicht völlig überein.

Die jeweiligen Einzelelemente sind nicht zur Überdeckung zu bringen. So scheint der Rapport nicht aus einer gemeinsamen Vorlage zu bestehen, sonder aus Einzelelementen zusammengesetzt: Die Elemente rechts des Nimbus sind leicht nach links gedreht und ihre Abstände sind größer als links des Nimbus. Zum anderen scheinen einige Detailformen frei "interpretiert" zu sein. Dies könnte ein Verweis auf eine Händescheidung sein. Denkbar ist auf, dass einige Pauspunkte verwischt waren, so dass die undeutlich gewordenen Vorlagenformen in Anlehnung an die bereits gravierten Formen frei ergänzt worden.

--

⁶⁰² Die Umrisszeichnung der gravierten Motive wurde anhand von Detailabbildungen erstellt. Unterschiede der Einzelmotive sind nur durch die Verwendung einzelner Vorlagen zu erklären.

⁶⁰³ Eine mögliche Erklärung für die veränderte Kopfhaltung könnte sein, dass die Pauspunkte für den Kopf der Taube rechts des Nimbus nicht mehr zu erkennen waren und die Vorlage wiederholt aufgepaust wurde. In der Positionierung des Körpers der Taube weisen beide Übereinstimmungen auf.



Nach dem Zirkelschlag des Nimbus folgen die Markierungen der Figurensilhouette und des unteren Bildteppichabschlusses durch Vorritzung. Die obere Linie am Bildteppichabschluss markiert den zu gravierenden Bereich, während die untere das Ende der farbig auszuführenden Fransen angibt. Auch die eine Aufhängestange des Bildteppichs vorstellende Linie, die Haltringe und die Konturen der Engel samt Musikinstrumente sind vorgeritzt.

Anschließend sind die Motiv des Bildteppichs und das Schriftband graviert. Hinweise auf eine Übertragungstechnik sind nicht erkennbar. Die Gründe von Bildteppich und Schriftband sind tremoliert. Vermutlich erfolgt zuerst das Versilbern der Haltestange und -

⁶⁰⁴ Möglich ist, dass das Motiv des Bildteppichs durch eine Pause aufgetragen ist. Alternativ kann es auch durch Vorritzung durch eine Schablone übertragen sein. Beide Übertragungsmöglichkeiten sind auch für das Schriftband des Nimbus denkbar. Die ritzende Übertragungstechnik wäre nur bei Abweichungen der Gravur von der vorgeritzten Form zu erkennen. Die Möglichkeit, eine aufgepauste bzw. aufgemalte Vorlage zu erkennen, ist sehr gering: Zum einen wird die Gravur meist auf der Vorlage ausgeführt, wodurch dieser Bereich mittels Gravierwerkzeug abgetragen wird. Zum anderen überdecken Polimentauftrag und Metallblätter auch eventuell nicht in Gravur ausgeführte Bereiche der Vorlage.

⁶⁰⁵ Tremolierungen finden sich auch im Bereich zwischen der Haltestange und dem oberen Saum des Bildteppichs. Diese Gestaltung ist nicht der realen Beobachtung entnommen, da in diesem Bereich die hinter dem

TECHNISCHE UNIVERSITÄT C

Well Manager Kunsttechnologische Untersuchung des Baldachinretabels

ECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

130/194

ringe, anschließen die Applikation des Zwischgolds auf Bildteppich und Nimben der Engel auf orangefarbenem, deckendem Poliment. Vermutlich sind alle Blattmetalle mit Ausnahme der Nimben⁶⁰⁷ der Engel poliert. Zwischen Haltestange und Bildteppich ist eine dunkle weinrote Farbschicht aufgetragen. Hierbei handelt es sich um einen dickschichtig applizierten roten Farblack.⁶⁰⁸

Die Konturierung der Haltestange und -ringe erfolgte nach der Rotfassung des Hintergrundes und der Ausführung der weißen Engelsgewänder. Zur Konturierung der Oberseite der Stange dient Bleizinngelb.

Es folgt die weiße Farbschicht der Figurensilhouette (Abb. 174) und die gelben Fransen des Bildteppichs. Deutlich ist der Pinselduktus erkennbar und lässt auf einen für diese Fläche recht schmalen Pinsel schließen.

Anschließend ist die Rotfassung des Grundes ausgeführt, wobei die Figurensilhouette ausgespart ist: Auf einer teils dickschichtigen Mennige-Unterlegung liegt eine teils dicke Zinnoberschicht. Die Streuornamente sind aller Wahrscheinlichkeit nach in Blattsilber ausgeführt. Ein Querschliff der mit versilberten Motiven gezierten Zinnoberschicht der Rahmenleisten belegt, dass auf diese ein Bindemittel aufgetragen und hierauf das Blattsilber angeschossen ist. Diese Arbeitsweise kann auch für die Gestaltung der Rückwand angenommen werden.

Bildteppich befindliche Wand sichtbar sein müsste. Vermutlich wurde dieser Bereich versehentlich tremoliert. Bei der Applikation der Blattmetalle wurde diese Unkorrektheit bemerkt, da hier kein Blattmetall angeschossen, sondern ein roter Farblack deckend aufgetragen ist.

 606 Ein farbiges Poliment ist nicht zu erkennen.

Oas Zwischgold der Nimben weist im Gegensatz zum Bildteppich einen matten Charakter auf. Dies deutet darauf hin, dass die Nimben nicht poliert sind. Möglicherweise sind sie auch mit einer pigmentierten Lasur überzogen, da auf dem Blattmetall zahlreiche kleine schwarze, körnige Partikel aufliegen. Hierbei kann es sich aber auch um Verschwärzungsprodukte des Silberanteils oder um bei einer Reinigung bzw. Firnisabnahme hier abgelagerte Partikel der Schwarzlotzeichnung der Nimbenkonturlinie handeln. Gegen die Annahme von verschwärztem Silberanteil spricht allerdings, dass an den Nimben keine beriebenen Bereiche vorhanden sind, an denen das obere Blattgold abgerieben und das darunter befindliche Silberblatt sichtbar ist.

Dieser schmale Zwischenraum stellt den Hintergrund vor, vor dem der Bildteppich aufgehängt ist. Anzunehmen ist, dass versehentlich auch dieser schmale Streifen tremoliert wurde. Durch die Tremolierung entsteht der Eindruck, dass dieser Bereich zum Bildteppich und nicht zum Hintergrund gehört. Vielleicht ist dieses Versehen die Ursache dafür, dass der rote Farblack hier dickschichtig aufgetragen wurde, um so die Vertiefungen der Tremolierung zu kaschieren. Da der Hintergrund eine zweischichtige Rotfassung (auf einer mennigeartigen Farbschicht ist eine zinnoberartige Farbschicht aufgetragen) aufweist, könnte der rote Lack in diesem Bereich auch zu bewussten farblichen Differenzierung eingesetzt sein: Da der rote Lack durch den dickschichtigen Auftrag eine dunklere Farbigkeit aufweist, als die Rotfassung des Hintergrundes, entsteht der Eindruck einer gemalten Schattenlinie. Dies kann der realen Beobachtung entsprechen, bei der der vor dem Hintergrund aufgehängte Bildteppich einen Schatten auf den Hintergrund projiziert.

⁶⁰⁹ Deutlich ist dieser Fassungsaufbau oberhalb des Bildteppichs zu erkennen: Hier sind die Konturen der musizierenden Engel mit beiden Rotfarbtönen ausgespart.

ARNDT schreibt, dass die Streuornamente der roten Rahmenfassung versilbert sind. Aus den im Rahmen dieser Arbeit gemachten Beobachtungen (u. a. durch Querschliff für die Streuornamente auf der roten Rahmenfassung ist Silber nachgewiesen) ist anzunehmen, dass auch die Streuornamente der unteren Rückwand versilbert sind. Meist sind die versilberten Ornamente heute verschwärzt. Bei einigen Einzelornamenten finden sich auch vergoldete Bereiche. Dies könnten möglicherweise Nachvergoldungen von ARNDT sein bzw. versehentlich hier haften gebliebenes Blattgold sein. Laut den Notizen von ARNDT versilberte er einige dieser Streuornamente. Dies kann bereits durch makroskopische Betrachtung bestätigt werden, da auf den teils erheblich verschwärzten Ornamenten auch stark silberglänzende Bereiche auffallen. Diese unterscheiden sich bei mikroskopischer Betrachtung aufgrund ihrer körnig erscheinenden Oberfläche von den als entstehungszeitlich anzunehmenden versilberten Ornamentbereichen – hier erscheint das Silber mit matterem Charakter und grauem Farbton.

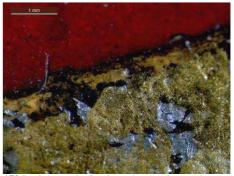
611 Eine alternative Arbeitsweise nennt Tångeberg: "Metallene Streuornamente, die mit der Hilfe von Schablonen angebracht wurden, waren im Spätmittelalter beliebt [...] Schablonenornamente wurden allgemein an Rahmen und Hintergründen der Schreine und Tafeln, sowie an den Gewändern der Skulptur angebracht.

Die Flächen der farbigen Fransen lassen partiell den Auftrag einer leicht orangefarbenen Lösche annehmen. Die Fransen in Bleizinngelb sind auf einer weißen, dünnen Farbschicht ausgeführt. Zuerst sind die roten, dann die blauen und die bleizinngelbartigen Flächen der Fransen angelegt. Anschließend sind die Konturen und Binnenlinien in Schwarz durch wellenförmige Linien gestaltet.

Die zweischichtige Rotfassung oberhalb des Bildteppichs spart die Konturen der Engel aus. 615

Oberhalb des Bildteppichs sind auf die Rotfassung des Grundes aus Papier gefertigte Sterne appliziert. Die sechszackigen Sterne sind nur an den Spitzen angeklebt. Dies muss mit Vorsicht erfolgt sein, denn an allen Papiersternen sind die Faltlinien zur Bildung der Sternzacken erkennbar. 616 Welches Blattmetall für diese Sterne verwendet wurde, ist nicht mehr festzustellen. Zum einen sind sie bei der Restaurierung 1956 neuversilbert und mit einer Goldfarbe überarbeitet. Zum anderen können die Verschwärzungen des Blattmetalls auf Zwischgold sowie Silber verweisen (Abb. 179).

Die Herstellung gefalteter Sterne ist u. a. im sog. Tegernseer Manuskript beschrieben. ⁶¹⁷ Entsprechend



179:Papierstern der Rückwand, von oben nach unten: rote Farbschicht, verschwärztes, "altes" Silber, "Silberretusche" u. "Goldpuderretusche" (Restaurierung 1956)

[...] die Metallfolie wurde direkt auf der nicht vollkommen getrockneten Farbe, oder auf einem auf sie aufgetragenen Firnis ohne Verwendung eines besonderen Bindemittels befestigt"; [TÅNGEBERG 1986, S. 225]; "Das Gold haftet auch nach mehreren Tagen an einer Ölfarbe, was auch bedeutet, dass ein Muster mir sauber abgegrenzten Formen nur mit der Auflegung der Metallfolie auf die Schablone ausgeführt werden kann. [...] Diese Beobachtungen stimmen mit der Beschreibung im spätmittelalterlichen sog. Tegernsee-Manuskript überein [...], wo auch die Fertigung aus Pergament angegeben wird"; [TÅNGEBERG 1986, S. 80]. TÅNGEBERG machte diese Beobachtung an Skulpturen und Tafelmalereien.

612 Möglicherweise handelt es sich hierbei um einen lasierenden Auftrag von orangefarbenem Poliment, der großzügig auch in diesem Bereich aufgetragen worden ist.
613 Vormwellich wurde der W. 20 1. Eine W. 20 1. Eine

Vermutlich wurde das Weiß der Figurensilhouette in einem Arbeitsschritt auch auf den Bereich der bleizinngelbartigen Fransen aufgetragen.

Auch das Blau ist teils sehr dickschichtig aufgetragen. Vermutlich handelt es sich um Azurit. Auf der linken Seite der rot gefassten Figurensilhouette liegt das Blau der Fransen auf der Rotfassung der nachträglich verschmälerten Silhouette. Dies verdeutlicht, dass die Verschmälerung der Figurensilhouette entstehungszeitlich angelegt ist. Somit kann angenommen werden, dass bereits die Skulptur probehalber in das Baldachingehäuse eingestellt wurde, um die Übereinstimmung von Skulptur und Figurensilhouette zu überprüfen.

⁶¹⁵ Die detaillierte Beschreibung der Gewänder, Inkarnate usw. findet sich untenstehend im jeweiligen Abschnitt "Malerische Ausführungen der Bildtafeln".

⁶¹⁶ "Sollen sich diese plastisch erheben, werden sie auf der Rückseite von Spitze zu Spitze über die Mitte eingekerbt, leicht gefaltet und nur mit den Spitzen auf den Untergrund geklebt." BARTL, KREKEL, LAUTENSCHLA-GER, OLTROGGE 2005, S. 607.

617 "Willst du Sterne auf Mauerwerk oder Tafeln, die mit Leimfarbe angestrichen sind, anbringen, dann fertige dir Sterne aus Papier, mit Gold überzogen, oder aus Zinnfolie an. Wenn du die Sterne dann mit Sterneisen ausgestochen hast, so steche einen mit der Nadel auf die vergoldete Oberseite auf, streiche hinten Holzleim daran und klebe ihn dann schön an. Willst du aber die Sterne plastisch haben, so schneide sie von einer Spitze zur anderen ein, aber nicht vollends durch, streiche den Leim daran und klebe sie nur mit der Spitze an"; [BARTL, KREKEL, LAUTENSCHLAGER, OLTROGGE 2005, S. 181] "Wie man Papier vergoldet. Willst du Papier vergolden, so verreibe Kreide mit ein wenig Ocker und ein bisschen Braunrot in Leimwasser […] Danach verdünne es mit Leimwasser. dann trage dies wie folgt auf: Nimm einen guten, glatten Stein, überstreiche ihn mit Leim und befeuchte ihn gut. Nimm einen Bogen Papier, lege ihn auf den Stein und befeuchte ihn so, daß keine Stelle trocken bleibt. Danach überstreiche ihn ganz mit der oben genannten Farbe. Dann bestreiche ihn je einen Flecken, der so breit ist wie ein Goldblatt, noch einmal [mit der Farbe], dann lege das Gold darauf. Fahre so fort, bis du alles vergoldet hast; dann laß es trocknen und poliere es zuletzt. Etli-

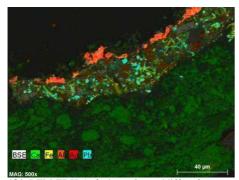


CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

132/194



180: ohne farbiges Poliment versilberter Säulenschaft der Rückwand



181: REM-EDX-Aufnahme, Querschliff, auf ölhaltigem Anlegemittel mit Bleimennige versilbertes Postament

dieser Anweisung sind auch beim "Kleinen Friedberger Altar" nur die Spitzen der gefalteten Sterne angeklebt.618

Nach RIEF sind die Sternapplikationen "in der Regel wohl mit einem Stanzeisen aus größeren Papier-/Pergamentbögen gewonnen" bzw. ab ca. 5 cm Durchmesser per Hand ausgeschnitten. Zudem seien sie üblicherweise mit Blattgold,- silber oder Zwischgold belegt.⁶¹⁹

Die Säulenschäfte sind ohne farbiges Poliment versilbert. Halbrundstäbe von Kapitell und Basis sind auf orangefarbenem Poliment vergoldet. Eine intensiv azuritfabene, dicke Farbschicht aus teils grobkörnigem Blaupigment⁶²⁰ ist auf den langgestreckten Kapitell- und Basenkörper aufgetragen. Die Fassung des oberen Säulenbereichs besteht aus einer mennigefarbenen Unterlegung und einer zinnoberartigen Farbschicht. Die entstehungszeitliche Fassung des Postaments der Säulen ist nicht eindeutig zu rekonstruieren, da hier flächige Retuschen und ein stark vergrauter Überzug aufliegen. Partiell ist auf der Grundierung eine bräunlich transparente Schicht zu erkennen, die zahlreiche bleizinngelbartige und einige mennigefarbene Partikel enthält. Hierdurch erscheint die Oberfläche des silberfarbenen Blattmetalls matter und körnig. Dies deutet auf ein öliges Anlegemittel, dem als Sikkativ Bleizinngelb und -mennige zugesetzt sind. Als Blattmetall ist Blattsilber nachgewiesen (Abb. 180, 181).

Der die Bodenplatte überragende Teil der Rückwand weist an den Seiten⁶²¹ eine Farbfassung auf. Auf weißer, dünner Grundierung sind die mennigefarbene Unterlegung und die zinnoberartige Farbschicht aufgetragen. Somit war dieser Bereich nach der Aufstellung des Retabels von vorn zu sehen. Der die Bodenplatte überragende Teil der Rückwand und die seitlichen Farbstrichen lassen annehmen, dass das Retabel auf einem ca. 52 cm langen und mindestens 30 cm hohen Unterbau⁶²² auf der Mensa stand.

che nehmen einfach die Farbe, streichen diese auf das trockene Papier und benützen keinen Stein. Sie leben dann das Gold auf wie oben beschrieben"; [BARTL, KREKEL, LAUTENSCHLAGER, OLTROGGE 2005, S. 183.]

⁶²⁰ Anzunehmen, dass es sich um Azurit handelt; es ist für die Unterseite der Deckplatte nachgewiesen.

⁶¹⁸ Auch auf der Unterseite der Deckplatte befinden sich gefaltete Papiersterne. Hier sind einige Sterne verloren, so dass nur die aufgeklebten Sternspitzen noch vorhanden sind.

⁶¹⁹ Diese Verzierungstechnik war "im gesamten damaligen deutschsprachigen Gebiet und in Skandinavien" verbreitet. Häufig wurden von spätgotischen Tafel- und Fassmalern Gewänder oder Architekturelemente vorrangig Baldachin- und Schreingewölbe – mit Papier- bzw. Pergamentapplikationen verziert; [RIEF 1999,

⁶²¹ Auf der linken Seite ist der Fassungsbereich ca. 5 cm breit. Auf der rechten Seite variiert die Bereite zwischen 5,6-6 cm und weist hier einen vertikal verlaufenden Grat auf. Dieser entstand bei der Beschneidung dieser Farbpartie.

⁶²² Ob es sich um eine Predella handelte, ist nicht zu klären. Zumindest übernimmt der Unterbau die Funktion einer Predella: Sie "bewirkt kultisch und ästhetisch das "Emporheben" des Hauptteils des Altarretabels als eine Art Sockel des Gehäuses, besonders der Schreine." Zudem wurde eine Predalla "auch für die Reliquienaufbewahrung genutzt.", [Werkstoffkunde/Altarbaukunst/Skript/TUM/EE/Stand:2.September 2006, S. 29].

Rückwand Außenseite

Die stilisierte Rosenranke⁶²³ ist auf dünner, weißer, geglätteter Grundierung ausgeführt. Eine Lösche ist nicht zu erkennen. Scheinbar wurde die Malerei ohne Unterzeichnung frei Hand ausgeführt. 624

Zuerst sind in dunklem Weinrot die Ranken ausgeführt. Öfter sind kleinere "Linien" neben den Ranken vorhanden, die von abstehenden Pinselborten stammen. Hierauf ist das mennigefarbene Rot der nach oben weisenden Blatthälften und der Blüten vermutlich mit einem Borstenpinsel aufgetragen. 625 Die andere Blatthälfte ist in hellem Blau ausgeführt. 626 Zur Vorstellung der mittleren Blattrippe und der äußeren Blütenblätter folgt ein dunkleres Blau. 627 Abschließend sind die Blüten schwarz konturiert.

Bodenplatte

Die entstehungszeitliche Bodenplatte ist weiß grundiert und geglättet. Es folgt eine wohl einschichtige schwarze Farbschicht. 628 In einem max. 0,5 cm breiten Streifen ist das Schwarz auch auf die Rückwand aufgetragen. Vermutlich wurde der Übergang zwischen Rückwand und Bodenplatte nicht exakt durch den Auftrag der schwarzen Farbschicht beschnitten. Dies wurde korrigiert, in dem die Rückwand mit einem schmalen Streifen schwarz gefasst wurde.

Kleine, versehentlich aufgekommene rote Farbtropfen sind auf der Schwarzfassung der Bodenplatte vorhanden. Links auf der Bodenplatte befinden sich zwei ca. 0,7 cm breite bräunlich rote Linien. Diese könnten in Zusammenhang mit einer Überfassung des Figurensockels stehen.⁶²⁹

Die auf dieser Schwarzfassung aufliegenden, grün gefassten Papierblätter sind vermutlich bei einer vor 1956 durchgeführten Restaurierung aufgebracht, um die durch holzzerstörende Insekten beschädigte Oberfläche zu kaschieren.

⁶²³ Freundlicher Hinweis von Dr. ESTHER WIPFLER, ZI München.

⁶²⁴ Zwei Möglichkeiten sind denkbar: Zum einen ist zu vermuten, dass zumindest die Hauptlinien der Ranken unterzeichnet und die kleineren Formen frei entwickelt wurden. Hierfür kommt ein bräunlichroter Farbton in Betracht, der sich bei der Malerei der Ranken mit dem weinroten Farbton vermischte. Alternativ ist auch möglich, dass keine Unterzeichnung notwenig war. Die malerische Ausführung zeugt von einem schnellen Farbauftrag und legt nah, dass der Künstler sehr versiert im Umgang mit diesen Formen war.

⁶²⁵ Auch hier sind kleine, die Form begleitende "Linien" von abstehenden Borsten erkennbar.

⁶²⁶ Mikroskopisch sind wenige intensivblaue Pigmentpartikel und mit unter auch ein grobkörniges Weißpigment erkennbar. Der heutige Farbeindruck von einem hellen Graublau entsteht, durch eine aufliegende stark vergraute Firnisschicht. Zudem weisen zahlreiche Bereiche der Malerei Verputzungen auf.

⁶²⁷ Teils ist der Farbauftrag lasierend, so dass die darunter liegende mennigefarbene Schicht durchscheint.

⁶²⁸ Ein Pinselduktus kann nicht mit Sicherheit erkannt werden, da die Oberfläche zum Großteil beschädigt ist und die Fassung teils in "Farbschollen" vorhanden ist. Zudem verdeckt die Papierkaschierung den Großteil der schwarzen Farbschicht.

⁶²⁹ Diese Linien geben Hinweise auf den verlorenen Figurensockel. Der Umriss des heutigen Skulpturensockels wurde auf Papier maßstabsgerecht übertragen und die Form ausgeschnitten. Es zeigte sich, dass der überlieferte Sockel kleiner ist als durch die rotbraunen Linien angegeben wird. Es kann aber angenommen werden, dass ältere, wohl entstehungszeitliche Sockel eine ähnliche Form besaß.



182: Heimsuchungsszene, Flügel eins

Deckplatten

Die Unterseite der unteren Deckplatte und die Stirnseiten der oberen Deckplatte sind dünn grundiert. Besonders deutlich zeichnet sich die Holzmaserung an der Unterseite ab.

Zunächst ist ein ca. 4,2–5 cm breites, rotes⁶³⁰ Band an den drei Außenseiten der Deckplatte aufgetragen. Das so angelegte Füllungsfeld ist mit einer intensivfarbigen körnigen Blauschicht⁶³¹ gefasst. Hierauf sind aus Papier gefertigte Sterne applizier. Die Sterne sind mit einem heute verschwärzten Blattmetall ohne farbige Unterlegung angeschossen.

Die Oberseite der Deckplatte ist holzsichtig. 632 Die Stirnseiten beider Deckplatten weisen eine blaue und die nach unten abgeschrägte Stirnseiten eine bleizinngelbartige Fassung auf.

Die obere Deckplatte überragt um ca. 5 cm die untere, so dass ein schmaler Streifen der oberen Deckplatte in Untersicht zu sehen ist. Dieser weist auf Mennige-Unterlegung eine Zinnoberschicht auf.



183: Geburtsszene, Flügel drei

Malerische Ausführungen der Bildtafeln

Die Reihenfolge der malerischen Ausführung wird exemplarisch an zwei Bildtafeln vorgestellt. In der Heimsuchungsszene (Flügel eins, Abb. 182) folgt nach der Ausführung der Blattmetalle und Anlage der grünen Standfläche der Figuren die Gestaltung der Kleider beider Frauen. Zuerst wurden die blattmetallsichtigen Partien durch Strichpunzen strukturiert, anschließend das Brokatmuster malerisch ausgeführt. Abschließend sind die Faltenlinierungen ausgeführt. Nach den Kleidern sind die Mäntel beider Frauen gemalt. Es folgte die Ausführung der Inkarnate, anschließend des Schleiers und der Haare. Vermutlich abschließend ist das Schwarzlot zur Konturierung der Marienkrone aufgetragen.

In der Geburtsszene (Flügel drei, Abb. 183) folgt nach der Applikation der Blattmetalle und vermutlich der farbigen Gestaltung des Marienkleides die Unterlegung der ockerfarbenen bzw. braunen Bereiche mit gelbem Farblack.⁶³³ Hierbei sind alle nicht grünen Farbbereiche ausgespart, z. B. Gewänder der Figuren, der Flechtmatte des Kindes und der Feuerschale. In diesem Arbeitsstadium sind alle großen Farbflächen mit Ausnahme der Gewänder angelegt. Ungeklärt bleibt, ob zunächst

 $^{^{630}}$ Wie auf der Rückwand zeigt dieses rote Band auf einer mennigefarbenen Unterlegung eine zinnoberartige

⁶³¹ Bei mikroskopischer Betrachtung ist ein grobkörniges, intensivfarbiges Blaupigment zu erkennen. In einem Fassungsausbruch ist vereinzelt ein malachitartiges Grünpigment vorhanden. Dies verweist darauf, dass ein durch Malachit verunreinigtes Azurit verwendet ist. Ein Streupräparat bestätigt: Azurit. S. "Streupräparate" und "Querschliffe" im Anhang 2.

⁶³² Ob entstehungszeitlich ein Überzug aufgetragen wurde, konnte nicht geklärt werden.

⁶³³ Die Unterlegung mit gelbem Lack sind an diesem Bildfeld an folgenden Bereichen festzustellen: Salzfass und Krug, Dach bzw. Dachbalken und Wand unter den Engeln, Umzäunung der Tiere, Flechtmatte des Kindes und die Schuhe von Josef.

Kunsttechnologische Untersuchung des Baldachinretabels



135/194

auch die Gewänder farblich angelegt wurden oder erst die bereits malerisch begonnenen Bereiche vollendet wurden. Zumindest sind erst Dach, Dachbalken und Umzäunung der Tiere ausgeführt, anschließend Esel und Ochse, gefolgt von der roten Kopfbedeckung Josefs. Sicher ist auch, dass die kleinen Engel im Hintergrund nach der malerischen Vollendung von Dach, Dachbalken und der Wandfläche, auf der sie sich befinden, ausgeführt sind. 634

Die Reihenfolge bei der Malerei der großen Figuren – Maria und Josef – entspricht der auch an den anderen Bildtafeln festgestellten Abfolge: Bei Josef ist zuerst das Rot für Kopfbedeckung und Gewand ausgeführt, anschließend das Blau der Gugel. Die ockerfarbenen Schuhe, der Wanderstab und der Sitzhocker sind wohl in einem Arbeitsschritt angelegt. Anzunehmen, dass in diesem Bearbeitungsstadium auch die malerische Ausführung von den Gewändern Marias erfolgte: Nach der malerischen Umsetzung des Brokatstoffmusters von Marias Kleid ist das Blau des Mantels aufgetragen. In diesem Stadium sind alle Figuren so weit gemalt, dass jeweils das Inkarnat der einzelnen Figuren aufgetragen werden kann. Anschließend folgen bei Josef das Weiß der Ärmelumschläge und hierauf das Blau des Untergewandes der Ärmel. Vermutlich ist der weiße Schleier Marias in dem Arbeitsschritt ausgeführt, in dem auch die weißen Ärmelumschläge am Gewand Josefs gemalt sind.

Nach Vorritzung, Unterzeichnung und Applikation der Blattmetalle folgen die weitere Gestaltung einiger Blattmetalle und die malerische Ausführung der Bildtafeln. Innen- und Außenseiten sind mit unterschiedlichem Aufwand aber in gleicher malerischer Qualität ausgeführt. Hierbei ist die allgemeine Tendenz festzustellen, dass vom Hinter- zum Vordergrund gearbeitete ist, so dass zuerst die am weitesten im Hintergrund und zuletzt die am weitesten im Vordergrund befindlichen Partien gemalt sind. Zudem ist die Tendenz in der Reihenfolge der malerischen Ausführung von großen zu kleinen Farbflächen zu beobachten. Inkarnate, Bärte und Haare bzw. Schleier sind immer bei den letzten Arbeitsschritten ausgeführt.

Die detaillierte Beschreibung der malerischen Umsetzung der einzelnen Bereiche folgt nachstehend in thematischer Gliederung.

Gewänder mit Blattmetallen

Die Gewänder und Gegenstände wie Sitzkissen⁶³⁶, bei denen die Blattmetalle durch Malerei und Punzierung gestaltet sind, folgen dem bereits im Abschnitt "Punzierung und Lüster" beschriebenen Arbeitsweisen.

Von dieser weicht das Kleid Marias in der Verkündigungsszene⁶³⁷ ab: Dies ist das einzige mit Blattgold belegte und polierte Gewand. Auch ist das Brokatstoffmuster in leuchtendem, zinnoberartigem, deckendem Rot gemalt. Strukturierungen der blattmetallsichtigen Bereiche mittels Punzierung sowie malerische Anlage der Gewandfalten fehlen. Zu vermuten ist, dass die entstehungszeitlichen Gewandfalten während einer Firnisabnahme oder Reinigung abgenommen wurden. ⁶³⁸

_

⁶³⁴ Das Blau ihrer Gewänder liegt auf der bräunlichen Farbschicht zur Vorstellung einer Wand. Auch das Schwarzlot zur Konturierung ihrer Flügel liegt auf der Malschicht für die Darstellung des Dachs.

⁶³⁵ Zudem ist anzunehmen, dass auch das Salzfass und der Krug in dieser Bearbeitungsphase gemalt sind.

⁶³⁶ Sitzkissen, Verkündigungsszene auf Flügel zwei.

⁶³⁷ Flügel zwei.

Denkbar ist auch, dass diese Gewandfalten entstehungszeitlich nicht ausgeführt waren. Vielleicht wurden sie versehentlich vergessen? Vielleicht steht hinter diesem Phänomen auch eine gestalterisch-inhaltliche Aussage, bei der hierdurch Maria in ihrer besonderen Stellung herausgehoben werden sollte?



184: Gewand des Engels, Verkündigung, Außenseite

Auf der Außenseite⁶³⁹ trägt der Verkündigungsengel ein rot gemustertes, dalmatikaartiges Gewand (Abb. 184), dessen seitlicher Gewandschlitz mit Zwischgold belegt ist. Der obere Saum schließt mit einem aufgemalten Muster, dessen Motiv einem dreiblättrigen Kleeblatt ähnelt: Innerhalb einer jeden Rundung ist ein Kreis einbeschrieben, der vermutlich ursprünglich von geschwungenen Linien umgeben war.⁶⁴⁰ Die für das Muster verwendete Farbe besteht aus einem bleizinngelbartigem Pigment und Weiß.

blaue Gewänder

In allen Szenen umhüllt Maria ein blauer Mantel. Die "kleinen Engel" tragen blaue Gewänder und Josef eine blaue Gugel. Der Aufbau des blauen Marienmantels⁶⁴¹ ist in der Verkündigungsszene⁶⁴², der Tempelszene⁶⁴³ und der Darstellung "Flucht nach Ägypten"⁶⁴⁴ nachzuvollziehen. Als erster und flächiger⁶⁴⁵ Farbauftrag ist ein helles, graustichiges Blau⁶⁴⁶ appliziert, wohl Azurit. Im Mikroskop sind viele, teils auffallend große Partikel eines Weißpigments und wenigere, kleinere Partikel eines Blaupigments zu erkennen. Auf eine graue oder schwarze Unterlegung der blauen Farbschichten wurde verzichtet.⁶⁴⁷ Hierauf folgt die Anlage der Faltenhöhen mit einem intensivfarbigeren Blau, das bei mikroskopischer Betrachtung auch ein Weißpigment enthält. Zur abschließenden Modellierung der Faltenhöhen ist eine Art Weißlasur aufgetragen. Entweder ist diesem Farbton auch das Blaupigment zugesetzt oder der Auftrag dieser Lasur erfolgte auf die noch feuchte, blaue Farbschicht, wobei sich beide leicht vermischten. Die Schatten der Gewandfalten und Konturen sind mit einem intensivfarbigen Blau ausgeführt. Bei mikroskopischer Betrachtung sind verhältnismäßig wenige blaue Partikel in einer bindemittelreichen Lasurschicht zu erkennen. Anzunehmen ist, dass Azurit in einem ölhaltigen Bindemittel aufgetragen ist. 648 Das intensivfarbene Dunkelblau erscheint heute grünlich und verbräunt. Dieser Farbeindruck kann zum einen durch das mögliche Vergrünen des Azurits "auch in öligen Temperasystemen"⁶⁴⁹ begründet sein. Zum anderen können sowohl das Vergilben von Bindemittel und Firnis⁶⁵⁰ zur veränderten Farbwirkung beitragen. 651

⁶³⁹ Flügel eins

⁶⁴⁰ In dieser Annahme wiederholt sich auf der Borte das Muster des dalmatikaartigen Gewandes.

⁶⁴¹ Verweis auf "Querschliffe" im Anhang 2.

⁶⁴² Flügel vier, Außenseite.

⁶⁴³ Flügel zwei.

⁶⁴⁴ Flügel drei.

⁶⁴⁵ In der Tempelszene ist der flächige Auftrag dieses ersten Blaufarbtons zu erkennen.

⁶⁴⁶ Anzunehmen, dass dieser Farbton durch eine feine Mahlung des Pigments verursacht ist, wodurch das Pigment vielleicht günstiger war. Azurit weist "mit zunehmender Korngröße bessere Farbqualitäten" auf; [Werkstoffkunde/Werkstoffgeschichte/Farbmittel, Blaue Farbmittel, Skript Stand 15. Februar 2008, S. 115].

[&]quot;Auch im Spätmittelalter hat man hin und wieder auf die graue Untermalung verzichtet. [...] Sowohl lübische wie andere norddeutsche und auch schwedische Meister malten das Blau zuerst mit einer hellblauen Schicht direkt auf die weisse Grundierung und strichen dann die dunklere, grobkörnige Schlussschicht darüber. [...] Der in seinen Techniken immer wieder inkonsequente Jordan baute meistens [...] das Blau mit einer mehr oder weniger deutlichen hellblauen Untermalung direkt auf der weissen Grundierung und darüber die dunkle, farbintensive obere Schicht auf." TÅNGEBERG 1986, S. 240.

⁶⁴⁸ Verweis auf "Querschliffe" im Anhang 2: Hier ist zu erkennen, dass die obere, blaue Farbschicht bindemittelreicher ist als die untere, pigmentreichere Farbschicht.

⁶⁴⁹ Werkstoffkunde/Werkstoffgeschichte/Farbmittel/Blaue Farbmittel, Skript Stand 15.Februar 2008, S. 115.

Die blaue Gugel von Josef⁶⁵² entspricht im Farbaufbau dem Marienmantel.

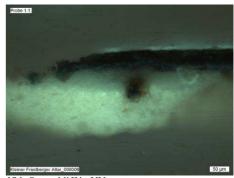
Auch der obere Engel der Hirtenszene trägt ein blaues Gewand. Dieses ist im Farbaufbau einfacher als der Marienmantel: Auf ein helles Blau sind zur Vorstellung der Gewandfalten dunkelblaue, linienartige Schattenpartien gemalt. Zu vermuten ist, dass die Blaulasur der Faltentiefen nur einen schmalen Bereich des ersten Blaufarbtons aussparte. Durch Verbräunen von Firnis und Bindemittel der Blaulasur entsteht der grünliche und dunklere Farbeindruck.

Blaue Gewänder tragen auch die kleinen Engel der Geburts-653 und Verkündigungsszene.654 Diese Gewänder weisen einen noch einfacheren Farbaufbau auf: Auf dem einschichtigen Blau⁶⁵⁵ sind die Tiefen durch schwarze Linien und die Höhen durch weiße Linien ohne modellierenden Übergang vorgestellt.

Eine weitere Variante zur malerischen Umsetzung blauer Stoffe zeigt die Kopfbedeckung des Priesters der Tempelszene (Flügel zwei): Auf einem Azuritblau sind die Höhen der Stofffalten in einem hellblauen Farbton lasiert. Dieser besteht bei mikroskopischer Betrachtung aus Bleiweiß und wenig Azurit. Für die Schattenpartie ist vermutlich Azurit in einem öligen Bindemittel verwendet. Auch hier weist der dunkle Blaufarbton eine grünliche Erscheinung auf. Mit dünnlinig appliziertem Weiß ist die Kopfbedeckung zum Gesicht hin konturiert, während der Hinterkopf mit einem dunklen Blaufarbton⁶⁵⁶ konturiert ist.



185: Marienmantel, Tempelszene: blauer, flächiger Grundfarbton, aufliegender Weißlasur und Weißhöhung zur Faltenmodellierung (rechts), Anlage der Faltentiefen (links)



186: Querschliff in UV, Marienmantel, Verkündigung, Außenseite: zweischichtiger blauer Farbauftrag, rötliche Unterzeichnung (?), weiße Grundierung

bläuliche Obergewand des Priesters

Das Gewand des Priesters differenziert sich als Einziges durch folgenden Malschichtaufbau (Abb. 156): Auf einer flächigen Unterlegung aus rotem Farblack ist eine hellblaue Farb-

650 Deutlich ist der noch auf den dunklen Schattenbereichen aufliegende verbräunte Firnis z. B. bei der Gugel in der Darstellung der Flucht aus Ägypten auf Flügel vier zu sehen. Aber auch auf allen gemalten blauen Marienmänteln ist dieser verbräunte Firnis auf den dunkelblau lasierten Bereichen zu beobachten.

⁶⁵¹ In Bereichen mit Farbabplatzungen des Marienmantels ist die entstehungszeitliche Farbigkeit des blauen Mantels zu erkennen. In der Hirtenszene auf Flügel vier trägt der obere Hirte auch ein blaues Gewand. Hier scheint im Bereich des Rocks ein "Reinigungsmuster" angelegt worden zu sein: Hierbei wurde die dunkelblaue Lasur samt Firnis abgenommen. Weiterhin zeigen Farbausbrüche in den blauen Engelgewändern in der Verkündigungsszene auf Flügel zwei, dass des entstehungszeitliche Blau heller, leuchtender und farbreiner war, als der heute sich zeigende grünliche und dunklere Farbeindruck. Auf der Darstellung der Flucht nach Ägypten zeigt die blaue Gugel von Josef den gleichen Farbaufbau wie der blaue Marienmantel. Allerdings ist hier die Farbwirkung eine andere: Das Blau ist farbkräftiger, leuchtender, ohne Grünstich. Zu vermuten ist, dass hier der aufliegende Firnis vollständig abgenommen wurde, während bei dem Marienmantel der Firnis nur reduziert ist. Zudem ist dieser Bereich im Unterschied zu den blauen Marienmänteln nicht verputzt.

 $^{^{652}}$ Geburtsszene (Flügel drei), Szene "Flucht nach Ägypten" (Flügel vier).

⁶⁵³ Flügel drei.

⁶⁵⁴ Flügel zwei.

⁶⁵⁵ Ein heller graustichiger Blaufarbton als erste Farbschicht ist hier mikroskopisch nicht zu erkennen.

⁶⁵⁶ Vermutlich handelt es sich auch hier um Azurit in öligem Bindemittelsystem.

schicht dünn aufgetragen. Im Vergleich zu anderen Gewändern sind hier weniger Gewandfalten modelliert. Anzunehmen ist, dass auch hierfür ein in öligem Bindemittelsystem gebundenes Azurit verwendet ist. Mit diesem Farbton sind auch die gemusterte Borte am Rücken und die vermutlich Schattenlinien vorstellenden waagerechten Striche der Kapuze ausgeführt.



187: Gewand von Josef, Geburtsszene

rote Gewänder

Charakteristisch für Josef ist sein rotes Gewand. Der flächig aufgetragene Grundfarbton spart den weißen Beutel aus. Er besteht aus rotem Farblack und Weißpigment. Hierauf folgt die Modellierung der Schattenpartien und Konturlinien mit teils dickschichtigem, rotem Lack. Die Höhen der Gewandfalten sind mittels Weißlasur ausgeführt (Abb. 187). Diesem Aufbau entspricht auch die Kopfbedeckung.

In beiden Bildfeldern ist der Rocksaum auffällig, der sich als dunklere breite Linie abzeichnet. Anzuneh-

men ist, dass das gesamte Gewand mit einem rötlichbraunen Farbton unterzeichnet ist. Dabei ist der Saum des Gewandes als breite Linie angelegt worden. In der malerischen Ausführung ist das Gewand nach unten verlängert worden. Ursache des sich dunkel markierenden Saumbereichs sind vermutlich das allmähliche Ausbleichen des roten Farblacks und das Transparentwerden der Bleiweißlasuren.

Auch der Mantel von Elisabeth, das rote Kleid von Maria in der Szene "Flucht nach Ägypten" und das Gewand von Gottvater entsprechen dem genannten Farbaufbau von Josefs Gewand

Abweichend hiervon scheint auf eine Modellierung des roten Kleids von Maria in der Verkündigungsszene der Außenseite verzichtet worden zu sein. Der rote Farblack ist verputzt, zahlreiche Fehlstellen sind vorhanden. Gleiches gilt für den Mantel der Magd in der Tempelszene. Der Auftrag des roten Farblacks erfolgte, nachdem⁶⁵⁷ ihr grünes Kleid, der grüne Hintergrund und der blaue Marienmantel ausgeführt waren. Zwischen dem Weiß ihres Schleiers und dem roten Farblack des Mantels ist die Grundierung zu sehen. Unklar ist, ob in diesem Bereich die in rotem, dickschichtig aufgetragenem Lack ausgeführte Konturlinie bei einer Reinigung bzw. Firnisabnahme abgenommen wurde oder diese Aussparung entstehungszeitlich ist. Denkbar ist die bewusste Aussparung dieses schmalen, grundierungssichtigen Streifens, um eine Vermischung von Weiß und rotem Farblack zu verhindern. ⁶⁵⁸ Der Formverlauf des Mantels ist durch die fehlende Modellierung schwer nachvollziehbar. ⁶⁵⁹ Neben den mit rotem Farblack ausgeführten Gewändern gibt es das leuchtend rote Gewand des Verkündigungsengels (Flügel eins, Außenseite, Abb. 184). Nach der Applikation des Zwischgolds für die Borten ist Zinnober ⁶⁶⁰ aufgetragen. Der hier aufgetragene bleizinngelbartige Farbton stellt das Stoffmuster vor. Anschließend erfolgte die Modellierung durch ro-

-

⁶⁵⁷ Die malerische Umsetzung des roten Mantels der Magd erfolgte vor der Ausführung der grünlichen Säule, die sich vor der Magd befindet. Diese Reihenfolge widerspricht dem allgemein festgestellten Prinzip, die Flächen vom Hintergrund zum Vordergrund zu bemalen.

⁶⁵⁸ Dies wäre denkbar, wenn Schleier und Mantel nacheinander malerisch umgesetzt wurden

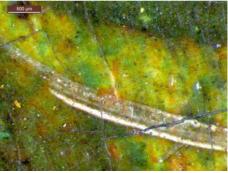
⁶⁵⁹ Der Mantel ist so über ihre rechte Schulter drapiert, dass die rechte Seite ihres Oberkörpers verhüllt ist. Unterhalb ihrer rechten Hand schlägt der Mantel um und zeigt die heute hellgrau erscheinende Innenseite. Anzunehmen ist, dass die rote Außenseite des Mantels unterhalb ihrer Hände einst durch

Neben Farbeindruck und Erscheinung dieser Farbfläche spricht auch folgende Beobachtung für die Anwendung von Zinnober: Die Borten des Gewandes sind mit Zwischgold belegt. Die Metallblätter sind mit dem Rotton des Gewandes beschnitten. In diesen Überdeckungen zeigt sich ein schwarzer Rand: Hierbei handelt

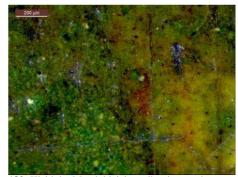
ten Lack für die Faltenschatten. Durch Reinigung und Firnisabnahme sind die Farblacklasuren reduziert, so dass hauptsächlich der dickschichtig aufgetragene rote Farblack der Faltentiefen erhalten ist.

grünes Gewand

Das grüne Kleid der Magd in der Tempelszene ist das einzige Gewand dieses Farbtons (Abb. 188, 189). Vermutlich ist das gesamte Kleid mit einem grünen Lack gemalt. Hierauf sind die Schattenpartien in deckendem Grün⁶⁶¹ angelegt. Im Mikroskop sind ein "flaschengrünes", grobkörniges Pigment und ein grobkörniges, bleizinngelbartiges Pigment zu erkennen. Der dunkelgrüne Farbton zur Konturierung der Gewandfalten besteht bei mikroskopischer Betrachtung aus einem grobkörnigen Blaupigment, einem "flaschengrünem" und einem bleizinngelbartigen Pigment. Die in grünem Farblack angelegten Flächen weisen aufliegende, weiße Lichtlinien auf. Der grüne Farblack ist weitestgehend verputz.



188: Kleid der Magd, weiße Lichtlinie auf verputzter Partie, Flügel zwei



189: Kleid der Magd: bleizinngelbartiges und "flaschengrünes" Pigment (links), verputzte Partie (rechts), Flügel zwei

graues Gewand

Josef trägt in der Szene "Flucht nach Ägypten"⁶⁶² als einzige Figur einen grauen Umhang. Der Farbaufbau entspricht dem des grauen Eselsfell dieser Darstellung: Der flächig aufgetragene Graufarbton besteht bei mikroskopischer Betrachtung aus einem grobkörnigen Weißpigment, einem Schwarzpigment unterschiedlicher Korngrößen und intensivroten, länglich geformten Partikeln. Zur Modellierung der Falten ist eine schwarze Lasur aufgetragen, auf die in den Tiefen mit schnellem Pinselstrich schwarze Binnenlinien aufgesetzt sind. Ein lasierend aufgetragenes Weiß stellt die Faltenhöhen vor. Die Knopfleiste über seiner rechten Schulter ist mit Schwarz ausgeführt. Weißhöhungen geben die Lichtreflexe auf den Knöpfen an.

Gottvater trägt in der Verkündigungsszene⁶⁶³ ein graubraunes Untergewand. Durch Reinigung oder Firnisabnahme ist diese Farbschicht teils verputzt, die Grundierung scheint durch. Der flächig aufgetragene, graue Farbton enthält bei mikroskopischer Betrachtung ein fein vermahlenes Schwarzpigment, ein Weißpigment sowie rote⁶⁶⁴ Partikel. Die Faltentiefen und Schatten sind mit Schwarz lasiert.

es sich um die Schwärzung des Silberanteils im Zwischgold – verursacht durch den Schwefelanteil des Zinnobers

⁶⁶¹ Im Hintergrund ist nach der Ausführung des grünen Kleides eine Korrektur vorgenommen. Vermutlich waren grüner Hintergrund und grünes Kleid der Magd schwer zu differenzieren, so dass der Hintergrund mit einer "eisenoxidroten" Farbe versehen wurde. Dieser Bereich betrifft die annähernd dreieckige Form zwischen blauem Marienmantel, Kleid und Schleier der Magd.

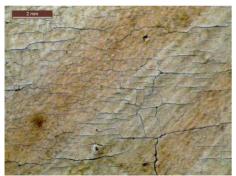
⁶⁶² Flügel vier.

⁶⁶³ Innenseite Flügel eins.

Aufgrund der starken Verputzung dieser Farbschicht kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob es sich hierbei auch um lackartige Partikel oder ein Rotpigment handelt, z. B. können die roten lackartigen Partikel auch bei der Reinigung bzw. Firnisabnahmen aus dem mit rotem Lack ausgeführten Mantel eingetragen sein.

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

140/194



190: Ärmel des Priesters: auf Grundfarbton mit pastosem Weiß aufgesetzte Höhen, Schatten mit lasierendem Rotbraun



191: Verkündigungsszene (Flügel zwei), weißes Tuch am Lesepult



192: pastoser Farbauftrag für Buchseiten, Verkündigung, Flügel zwei

weiße Stoffe

Der weiße Schleier von Maria in allen Szenen, der Schleier von Elisabeth und das Lendentuch des Kindes zeigen folgenden Farbaufbau: Auf ein flächig aufgetragenes Weiß⁶⁶⁵ ist zur Modellierung der Faltenschatten ein rötlichbrauner⁶⁶⁶, als caputmortuumfarben zu beschreibender Farbton, lasierend aufgetragen. Die Vorstellung von Faltentiefen erfolgt durch dünne Linien in diesem Farbton. Auf den weißen Grundfarbton sind die Lichthöhen als pastoser weißer Farbauftrag aufgesetzt. Einem Punktmuster gleich ist das Weiß zur Strukturierung der Borte pastos aufgebracht. 667 In gleicher Weise, aber ohne Borte, ist der Schleier der Magd in der Tempelszene gemalt. Diesem entsprechen auch die weiße Albe des Verkündigungsengels in beiden Darstellungen, das Gewand des Engels in der Hirtenszene, die tuchartigen Ärmel des Priesters⁶⁶⁸ und der Beutel an Josefs Gürtel.

Das weiße Tuch in der Verkündigungsszene, das am Lesepult befestigt ist (Abb. 191), stellt durch den dickschichtigen, durch waagerechte und senkrechte Pinselstrukturen des Farbauftrags ein Webmuster vor. Die untere Saumkante dieses Tuches ist auf dem ockerfarbenen Hintergrund in Form sich diagonal kreuzender Linien aufgetragen.

Folgende Gegenstände zeigen eine ähnliche Strukturierung der weißen Farbschicht: die Buchseiten des auf dem Lesepult aufgeschlagenen Buchs (Abb. 192) und das Altartuch der Tempelszene. Bei dem auf dem Lesepult aufgeschlagenen Buch scheint die weiße, pastos aufgetragene Farbe durch harte Pinselborsten senkrecht strukturiert zu sein. Die linke Buchseite ist etwa im unteren Viertel waagerecht strukturiert. Ebenso in die noch feuchte weiße Farbschicht sind Schreiblinien mit rötlicher Farbe appliziert. Auch die geschlossenen Bücher dieser Szene weisen diese Strukturierung der weißen Vorderschnitte und/oder Unterschnitte auf.

Die Strukturierung des weißen Altartuchs (Abb. 193 bis 195) in der Tempelszene ist besonders deutlich auf

⁶⁶⁵ Vereinzelt sind blaue Partikel enthalten. Folgende Erklärungen könne hierfür gegeben werden: Der weißen Farbe wurde bewusst eine geringe Menge blauen Pigments zugesetzt, um einen kühlen Weißfarbton zu erzielen. Alternativ könnte auch das Blaupigment durch einen nicht völlig gereinigten Pinsel als Verunreinigung und versehentliche Verunreinigung eingetragen sein. Möglich ist weiterhin, bei einer Reinigung bzw. Firnisabnahme das Blaupigment z. B. aus dem blauen Marienmantel gelöst und hier eingetragen wurde.

⁶⁶⁶ Vermutlich bei einer Reinigung bzw. Firnisabnahme sind die rötlichbraunen Schattenpartien verputzt, besonders die dünnen Linien zur Vorstellung der Faltentiefen.

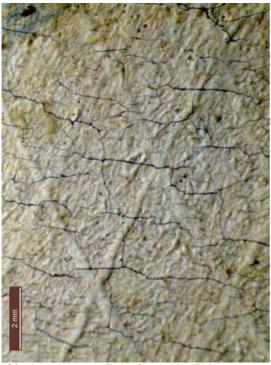
⁶⁶⁷ Auch die Windel des Kindes in der Szene "Flucht nach Ägypten" zeigt diesen Farbaufbau.

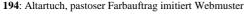
⁶⁶⁸ Auch hier sind in der weißen, flächig aufgetragenen Farbschicht wenige blaue Partikel enthalten. Dies stützt die Annahme, dass das Blaupigment versehentlich durch einen verunreinigten Pinsel eingebracht wurde. Vermutlich ist die Menge des Blaupigments zu gering, um den Weißfarbton zu variieren.

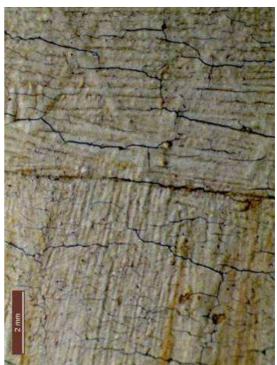
der linken Seite⁶⁶⁹ neben Maria zu erkennen. Mittig zeigt das Tuch waagerecht ausgeführte Pinselstriche, während sein linker Rand einen senkrechten Pinselduktus aufweist. Zudem strukturieren weiße, sich diagonal kreuzende, aufliegende Linien den Tuchrand. Am Abschluss der Altartischplatte fällt das Tuch über die Tischkante senkrecht nach unten. ⁶⁷⁰ Die Pastositäten der Faltenhöhen werden seitlich von hellem, gelblichem Ockerfarbton⁶⁷¹ begrenzt, der Faltentiefen vorstellt.



193: Altartuch, Tempelszene (Flügel zwei); pastoser Farbauftrag auf Höhen







195: Altartuch, pastoser Farbauftrag imitiert Webmuster

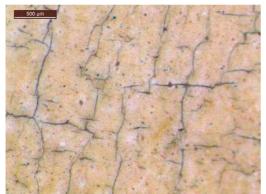
⁶⁶⁹ Auf der rechten Seite des Altartuches neben dem Priester ist diese differenzierte Strukturierung nicht vorhanden.

⁶⁷⁰ Die senkrechte Pinselführung entspricht dem Verlauf eines realen Tuches, das über die Tischkante nach

⁶⁷¹ Anzunehmen ist, dass entstehungszeitlich dieser Farbton intensiver war und durch Reinigung bzw. Firnisabnahme reduziert ist.

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

142/194



196: linke Wange von Elisabeth: blaue, dunkelrote, rote und weiße Partikel im Inkarnatsfarbton

Inkarnate, Lippen und Augen

Alle Figuren weisen einen identischen Farbschichtaufbau der Inkarnats auf. Der flächig aufgetragene Inkarnatsfarbton zeigt bei mikroskopischer Betrachtung ein teils grobkörniges Bleiweiß, ein intensivfarbiges Blaupigments⁶⁷² sowie einen geringen Zusatz von Zinnober und einem "eisenoxidroten" Pigment. Ausnahme ist der Inkarnatfarbton von Maria auf der Außenseite, bei dem kein eisenoxidrotes Pigment zu erkennen ist.

Auf den noch feuchten Inkarnatston folgt die Modellierung der Gesichtszüge: Das Weiß der Lichthöhen und -reflexe⁶⁷³ ist pastos aufgetragen und teils in den Inkarnatston "eingearbeitet". Ein fein vertriebenes, lasierendes Zinnoberrot modelliert die Schattenpartien an Gesicht, Hals und Wangen. Zum anderen ist die dem Licht abgewandte Partie des Nasenrückens rötlichbraun konturiert – meist der Farbton der Augenzeichnung. Deckendes Rotbraun betont die Schattenpartie unterhalb der Nase.⁶⁷⁴ Hände⁶⁷⁵ und andere inkarnatsichtige Körperstellen weisen eine ähnliche malerische Ausführung auf.

Bei der malerischen Umsetzung des Mundes sind drei Varianten zu beobachten. Wie auch bei der Ausführung der Augen sind diese Variationen durch Größe und beabsichtigten Gesichtsausdruck der jeweiligen Figur bedingt:

Als erste Variante zur Vorstellung des Mundes sei jener für die "großen Figuren" charakteristische anhand von Maria beschrieben (Abb. 197): Ein bräunlicher bis rötlichbräunlicher Farbton⁶⁷⁶ legt die Mundform an, die mit Zinnober "ausgefüllt" ist. Ober- und Unterlippe differenziert eine in rotem Farblack ausgeführte Trennlinie. Meist als dünnliniger Strich findet sich der rote Farblack auch auf der Schattenseite des Mundes zur plastischen Modellierung.

Bei dem Verkündigungsengel sind auf beiden Szenen Zähne vorgestellt, indem Weiß als kurzer, fast punktförmig erscheinender Strich appliziert ist. Die vom Licht beschienene Mundpartie ist weiß konturiert. Weniger deutlich zeigt sich dieses Schema beim Christuskind in der Geburtsszene und Szene "Fluch nach Ägypten"⁶⁷⁷.

Die zweite Variante in der Gestaltung des Mundes findet sich bei Josef in der Geburtsszene (Flügel drei, Abb. 198) und Gottvater⁶⁷⁸: Zunächst ist die Mundform im Farbton der Augenzeichnung angelegt. Auf das Zinnober als Lippenrot folgt im Unterschied die Trennlinie zwischen Ober- und Unterlippe in Schwarz statt in rotem Farblack. ⁶⁷⁹ Hierauf folgt ein de-

⁶⁷³ Lichtreflexe durch pastos aufgetragenes Weiß finden sich an Stirn, Nasenrücken und Kinn sowie auf dem vom Licht beschienenen Mundwinkel. Zudem sind auch die Höhen im Bereich zwischen Mund und Nase entsprechend der Natur durch weiße Lichtreflexe modelliert.

_

⁶⁷² Vermutlich Azurit.

⁶⁷⁴ In vielen Bildfeldern ist dieser Bereich verunklärt, da während einer Reinigung bzw. Firnisabnahme diese Linien verputzt wurden, so dass die entstehungszeitlich scharfkantige Linie verwischt ist. Als Beispiel für eine verputzte Linie zur Betonung der Nasenspitze seien der Verkündigungsengel der Innenseite und das Christuskind in der Darstellung der Flucht nach Ägypten genannt. Weniger, aber dennoch verputzt ist die erste Anlage der Nasenspitze der Maria in der Verkündigungsszene der Innenseite.

⁶⁷⁵ Auf den flächig auf die Hände aufgetragen Inkarnatston ist eine meist fein vertriebene Rotlasur zur Modellierung der Finger und der Hand aufgetragen. Durch pastosen weißen Farbauftrag sind die Höhen der Finger und Fingernägel vorgestellt. Die Konturierung der Finger und Hände erfolgt in rötlichbraunem Farbton.

⁶⁷⁶ Entspricht dem Farbton der Augenzeichnung und Nasenkontur.

⁶⁷⁷ Beide Szenen auf Flügel drei.

⁶⁷⁸ Außenseite, Flügel eins.

ckendes, farbkräftiges Rotbraun im unteren Bereich und zur Vorstellung der Zunge. Zudem stellen zwei auf die noch feuchte Farbe aufgebrachte, weiße, kurze Striche die Zähne vor. Eine vergleichbare Ausführung zeigt auch der Mund des Priesters in der Tempelszene (Flügel zwei).

Die dritte Gestaltungsvariante des Mundes finden sich bei den "kleineren Figuren" wie den Engeln (Abb. 199): Nach der Anlage des Mundes in rötlichem Braun ist die Mundform in Zinnober ausgeführt. Teils ist die Farbe ohne weitere Formgebung als pastose Linie appliziert.

Die Vorstellung der Augen ist in ihrer malerischen Gestaltung von der Größe der Figuren abhängig. Folgendes Schema ist bei den "großen" Figuren Maria und Josef, Elisabeth sowie Priester und Verkündigungsengel festzustellen: Als einzige weist Maria eine blaue Iris auf. Alle anderen Figuren zeigen eine braune Iris. Teils variiert die Auftragsreihenfolge der einzelnen Farbtö-

Exemplarisch wird nachfolgend die malerische Umsetzung der Augen von Maria in der Verkündigungsszene beschrieben (Abb. 200): Vermutlich war in diesem Bearbeitungsstadium bereits das Weiß für Augenlider, Augenbrauen und Modellierung der unteren Augenfalten ausgeführt. 680 Mit schnellen Pinselstrichen ist ein rötliches Braun lasierend zur Anlage der Augen aufgetragen. Dabei sind Ober- und Unterlid sowie Lidfalte⁶⁸¹, Augenbraue und eine untere Augenfalte durch lasierenden und feinlinigen Farbauftrag angelegt. Anschließend ist das Oberlid durch den deckenderen Auftrag dieses Farbtons betont. Ein lasierendes Blau legt – als Punkt aufgetragen – die Pupille an, die von einer annähernd kreisförmiger Umrandung (Iris) umgeben ist. Anschließend punktförmig aufgetragenes Schwarz stellt die Pupille vor. Diese ist nachfolgend durch den deckenden Auftrag des Blaufarbtons umrandet. Ein weißer annähernd halbreisförmiger weißer Strich stellt den Augapfel vor. ⁶⁸² Jeweils zu einer Seite hin sind die Augenwinkel durch zinnoberartiges Rot betont.

Die gleiche Gestaltung zur Vorstellung der Augen weist auch Maria in der Szene "Flucht nach Ägypten" auf. Allerdings ist hier die Auftragsreihenfolge verändert. 683



197: Maria, Tempelszene; Lippenrot mit rotem Lack modelliert



198: Josef Geburtsszene



199: "kleiner" Engel, Geburtsszene

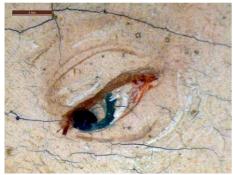
⁶⁷⁹ Bei Josef überdeckt das Zinnober der Lippen nicht den ganzen, in rötlichem Braun vorgelegten Bereich, wodurch bereits die Modellierung des geöffneten Mundes angelegt ist. Möglicherweise kann es sich hierbei um eine im schnellen Malprozess bedingte, versehentliche Aussparung handeln.

⁶⁸⁰ Anzunehmen ist, dass nach dem flächigen Auftrag des Inkarnatfarbtons die Anlage von Augen und Mund erfolgte. Anschließend sind die Höhen der Gesichtszüge mit weiß modelliert.

⁶⁸¹ Z. B. in der Heimsuchungsszene sind bei Maria und Elisabeth die Lidfalte durch eine rötlichbraune Linie vorgestellt. Besonders markant ist die Lidfalte beim Priester in der Tempelszene und Josef in beiden Darstellungen ausgeführt. Ähnlich eckig ist die Lidfalte auch bei der Magd in der Tempelszene ausgeführt.

 $^{^{682}}$ So ist der flächig aufgetragene Inkarnatston auch bei den Augen zu sehen.

⁶⁸³ Nach der Anlage der Augen mit lasierendem, rötlichem Braun folgt die Anlage von Pupille und Iris in lasierendem Blau. Erst hierauf folgt die Betonung des Oberlids in deckendem Rotbraun. Entsprechend der bereits benannten Reihenfolge schließt sich Weißauftrag zur Vorstellung des Augapfels und des zinnoberartigen Rots für die Augenwinkel an.



200: Verkündigungssszene (Flügel zwei), linkes Auge von Maria



201: linkes Auge von Josef, Geburtsszene

Als Beispiel für die malerische Umsetzung brauner Augen und zur Verdeutlichung der unterschiedlichen Auftragsreihenfolge der einzelnen Farbtöne wird nachfolgend Josef in der Szene "Flucht nach Ägypten" beschrieben (Abb. 201): Die Zeichnung der Augen ist mit einem lasierenden Braunfarbton⁶⁸⁴ ausgeführt, mit dem Ober-/Unterlid, Lidfalte, untere Augenfalte und Augenbrauen angelegt sind. 685 Vermutlich ist die Lidfalte am rechten Auge zur Braue hin Braun lasiert, um Schatten vorzustellen. 686 Deckend aufgetragen betont dieser Farbton das Oberlid. Es folgt der Auftrag eines helleren, rötlichen Brauns für die Vorstellung der Iris, die zudem mit diesem Farbton deckend umrandet ist. Auch die Augenlider und Brauen sind in diesem Farbton betont. Es folgt das Pupillenschwarz und das Weiß als Strich zur Vorstellung des Augapfels. Nicht ausgeführt ist hier die Betonung des Augenwinkels in zinnoberartigem Rot. 687 Weiße, fein ausgeführte Striche über den Brauen stellen die Härchen vor.

Auch wenn das Christuskind in der Szene "Flucht nach Ägypten" eher den "kleinen" Figuren zuzuweisen ist, entspricht die malerische Umsetzung der Augen dem genannten Schema. 688

Bei den "kleinen Figuren" ist die Ausführung wesentlich vereinfacht. In einem rötlichen Braunfarbton sind Brauen, Ober-/Unterlid, teils auch Lidfalte schematisch mit schnellem Pinselstrich angelegt. Im gleichen Farbton ist auch die Iris vorgestellt, diese wird jedoch bei einigen Engeln vom pastos aufgetragenen Schwarz für die Vorstellung der Pupille überdeckt (Abb. 199). Meist ist Weiß pastos für die Augäpfel aufgesetzt.

_

Dieser Farbton unterscheidet sich leicht von dem zur Augenzeichnung Marias verwendeten. Dies kann mehrere Ursachen haben: Zum einen können sich Pigmente durch nicht regelmäßiges Vermischen der Lasurfarbe abgesetzt haben. Zum anderen ist es auch möglich, dass beim Auftrag dieses Farbtons auf den noch nicht vollständig getrockneten Inkarnatston dieser angelöst wurde, dabei immer etwas des Inkarnatsfarbtons in den Farbton zur Augenzeichnung eingetragen wurde. So könnte sich der Farbton der Augenzeichnung nach und nach von einem rötlichbraunen Farbton zu einem Braun verändert hat. Ein weiterer Grund für das Variieren dieses Farbtons ist darin zu sehen, dass auch der verwendete Pinsel Reste eines anderen Farbtons enthielt, die dann dem Farbton der Augenzeichnung versehentlich beigemischt wurden. Eine weitere Erklärung kann auch in einer bewussten Differenzierung zwischen weiblichen und männlichen Figuren sein: Für weibliche Figuren ist ein rötlicher Braunfarbton und für männliche Figuren ein Braunfarbton verwendet.

⁶⁸⁵ Zudem ist dieser Farbton auch für die Vorstellung der Falte an der Nasenwurzel verwendet.

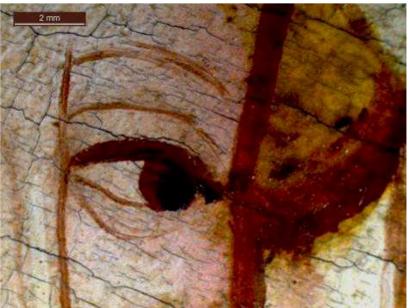
⁶⁸⁶ Durch eine Reinigung oder Firnisabnahme ist dieser Bereich heute stark verputzt. Auch am linken Auge ist die braune Linie zur Vorstellung der Lidfalte verputzt.

⁶⁸⁷ In der Szene der Flucht nach Ägypten sind jeweils die linken Augenwinkel in zinnoberartigem Rot betont. Hier ist die Augenzeichnung weniger differenziert ausgeführt: So fehlt z. B. die Linie zur Vorstellung der unteren Augenlider. Im Unterschied zur genannten Malweise ist die Iris hier mit einem hellen, gelblichen Braun ausgeführt.

⁶⁸⁸ Aufgrund seiner geringen Größe und dieser nicht angepassten Pinselspitze nimmt die braune Pupille das gesamte Auge ein. Nach dem Auftrag zur Vorstellung der punktförmigen schwarzen Pupille und des roten jeweils linken Augenwinkels ist durch das Weiß für den Augapfel dieses Missverhältnis zu korrigieren versucht. Dennoch ist die malerische Umsetzung der Augen des Christuskindes nicht gelungen, da sein Blick befremdlich ist.



Auch die Augen von Christuskind und Gottvater beider Verkündigungsdarstellungen sind in dieser Weise gemalt. Obwohl die Magd (Abb. 202) in der Tempelszene⁶⁸⁹ zu den "großen" Figuren" gehört, sind ihre Augen in der Manier der "kleinen Figuren" ausgeführt.⁶⁹⁰ Für die Vorstellung der Augen verwendet der Künstler mehr oder weniger ein Schema für die "großen" Figuren, was sich meist nur durch die Irisfarbe unterscheidet. Bemerkenswert ist, dass die Iris der "großen" Figuren farbig angelegt und in einem dunkleren Farbton umrandet ist. Die Augen der "kleinen" Figuren zeugen von pragmatischer Malweise, die auf Fernwirkung ausgelegt ist.



202: linkes Auge der Magd, Tempelszene

Haare und Bärte

Haare und Bärte sind nach den Inkarnaten gemalt. Abhängig von Größe und Haarfarbe der jeweiligen Figur variiert der Farbauftrag. Die "großen" Figuren

Maria, Magd, Verkündigungsengel und Priester weisen eine Unterlegung ihrer "blonden" Haare mit gelbem Lack⁶⁹¹ auf. Dieser ist vor der Inkarnatsfarbe aufgetragen. "Kleine" Figuren wie Engel⁶⁹² und Kind⁶⁹³ sind zwar mit "blondem" Haar vorgestellt, weisen aufgrund

-

 $^{^{689}}$ Flügel zwei.

⁶⁹⁰ Schnelle, dünnlinige Pinselstriche in lasierendem Rotbraun geben Ober-/Unterlid, Lidfalte, sowie Augenbrauen und untere Augenfalte an. Mit deckendem Rotbraun in breiterem Pinselstrich ist das Oberlid betont. Die mit heller, rotbrauner Farbe vorgestellte Iris lässt deutlich die Pinselführung erkennen: Zunächst setzt der Pinsel bei der Ausführung beim rechten Auge am linken, äußeren Augenlid an. Für die "Pupille" wird der Pinsel unter Drehen des Pinselstiels nach unten gedrückt, so dass eine annähernd runde Form durch eine Art "Pinselabdruck" entsteht. Anschließend ist der Pinsel angehoben, so dass nur die Pinselspitze die Farbe als dünne Linie am Oberlid aufträgt. In gleicher Weise ist die schwarze Pupille ausgeführt und trägt mit dem dünn beginnenden, schwarzen Strich zur Betonung des Oberlids bei. Die malerische Ausführung von weißem Augapfel und roten Augenwinkeln fehlt.

⁶⁹¹ Gelber Farblack ist anhand eines Querschliffes von der Wiese (Hirtenszene, Flügel vier) mittels REM nachgewiesen: Die fragliche Schicht besteht aus Aluminium – als Substrat des gelben Farblacks kann "Alaun" (Kaliumaluminiumsulfat) oder Tonerde (ein Aluminiumsilikat) angenommen werden. (S. "Querschliffe" im Anhang 2). In Transparenz und Farbton entsprechen sich die gelben Lackschichten von Wiese und Haaren. Gelber Farblack kann z. B. aus unreifen Kreuzdornbeeren gewonnen werden. Dieser zählt nach SCHWEPPE "zu den bekanntesten Farblacken aus gelben Pflanzenfarbstoffen". Er nennt verschiedene Rezepte zur Herstellung eines gelben Farblacks aus Kreuzdornbeeren; [SCHWEPPE 1993, S. 392 f.].

⁶⁹² Geburts- und Verkündigungsszene.



203: Unterlegung der Haare mit gelbem Lack, hierauf gelblicher Ocker, Modellierung mit Rotbraun, Schwarz und hellem bleizinngelbartigen Farbton



204: mit gelbem Lack unterlegter Bart des Priesters, Tempelszenen

ihrer geringen Größe keine Unterlegung mit gelbem Lack auf. Dagegen sind die "blonden" Haare des Kindes in Geburts-, Tempelszene und der Szene "Flucht nach Ägypten" mit gelbem Lack unterlegt. Rötlichbraune Haare – bei Josef, Gottvater und den Hirten – weisen keine Unterlegung auf.

Das Schema zur malerischen Umsetzung der "blonden" Haare ist folgendes (Abb. 203): Nach dem Auftrag des gelben Lacks ist ein gelblicher Ockerfarbton lasierend aufgetragen. Anschließend sind Locken oder Haarwellen in rötlichem Braun ausgeführt. Hellgelbe⁶⁹⁴ Linien stellen Lichtreflexe auf Haaren und Bart vor. 695 Zusätzlich beim Verkündigungsengel (Abb. 162) der Innenseite sind die vom Licht beschienen Bereiche der Haare mit weißen Strichen angegeben. Bei Priester und Verkündigungsengel⁶⁹⁶ betonen schwarze Linien die Tiefen der Locken. Eine Variation ist bei den Haaren von Maria in der Verkündigungsszene der Außenseite festzustellen. Zur Modellierung der Haare sind zwei Braunfarbtöne verwendet: ein dunkler Braunfarbton entlang des Haaransatz, ein rötliches Braun an Hinterkopf und Haarsträhnen über der Schulter.

Josef ist die einzige "große" Figur mit braunen Haaren und braunem Bart. In der Szene "Flucht nach Ägypten" ist sein Haar von der Gugel bedeckt, so dass nur der Bart⁶⁹⁷ sichtbar ist. Der Inkarnatston ist zum Bart hin auslasiert, so dass Inkarnats- und Grundierungsfarbton unter den Farbschichten für den Bart liegen. Der Grundfarbton für Haare und Bart ist ein helles Braun. Im Mikroskop besteht dieser Farbton aus teils grobkörnigem, rotbraunem Pigment, bleizinngelbartigem Pigment und vermutlich etwas mennigefarbenem Pigment⁶⁹⁸. Rötliches Braun in teils geschwungenen Linien, teils flächigem Auftrag ist für die Modellierung der Bartsträhnen und der Haare verwendet. Hierauf folgt ein lasierend, in geschwungenen, feinen Linien aufgetragenes Weiß⁶⁹⁹, das Lichtreflexe vorstellt. Am Bart sind die Tiefen zusätzlich mit Schwarz⁷⁰⁰ betont.

Ähnlich sind die Haare von Gottvater in der Verkündigungsszene der Innenseite (Abb. 161) gemalt: Auf einem gelblichen Ockerfarbton folgt mit schnellen Pinselstrichen in Rotbraun und Dunkelbraun bis Schwarz die Modellierung der Haarstruktur. Weiß ist zur Vorstellung der Lichtreflexe verwendet. In der Verkündigungsszene der Außenseite sind Haare und Bart

⁶⁹³ Verkündigungsszene der Innenseite.

⁶⁹⁴ Bei mikroskopischer Betrachtung handelt es sich um eine Mischung aus einem bleizinngelbartigem Pigment und einem Weißpigment.

⁶⁹⁵ Sowohl lasierend, als auch deckend sind diese die Haare modellierenden Farbtöne aufgetragen.

⁶⁹⁶ Die mit Schwarz betonen Lockentiefen sind für den Verkündigungsengel auf Innen- und Außenseite verwendet.

⁶⁹⁷ Der Bart und Mundpartie sind während einer Reinigung oder Firnisabnahme verputzt worden, so dass hier ein hellgrauer Mischfarbton durch Verputzung von Inkarnatsfarbton und rotbraunen Linien entsteht.

⁶⁹⁸ Anzunehmen, dass der Zusatz von mennigefarbenem Pigment die Leuchtkraft des Farbtons steigern soll.

⁶⁹⁹ Anzunehmen, dass die Lichtreflexe auf Haaren und Bart von Josef in Weiß ausgeführt sind, um sein höheres Alter kenntlich zu machen. Auch bei Gottvater sind die Lichtreflexe von Haaren und Bart weiß, was auf sein hohes Alter verweist und damit auf seine Weisheit. Bei allen anderen Figuren ist ein helles gelb (eine Ausmischung aus weißem und bleizinngelbartigem Pigment) verwendet.

⁷⁰⁰ Bei der Geburtsszene ist zu erkennen, dass das Schwarz hochviskos auf die noch nicht getrocknete Malschicht aufgetragen ist.

von Gottvater auf flächig aufgetragenem, rotbraunen Grundton mit lasierendem Schwarz und wenigen, weißen Pinselstrichen modelliert.

Die Haare der Engeln in Verkündigungs-, Geburtsund Hirtenszene sind identisch (Abb. 205)⁷⁰¹: Die Modellierung auf flächig aufgetragenem gelblichem Ocker erfolgt erst in rotbraun, anschließend in Bleizinngelb.

Ähnlich diesem Schema sind auch die Haare des Christuskindes auf der Außenseite (Abb. 160). Im Unterschied ist das Bleizinngelb über der Stirn deckend aufgetragen. Hierauf geben wenige, rotbraune Pinselstriche die Haarstruktur an. Die Haare des Kindes auf der Innenseite⁷⁰² sind einfacher gemalt (Abb. 206): Auf den rötlichbraunen Grundton geben kurze, dicht nebeneinander gesetzte Pinselstriche in bleizinngelbartigem Farbton die Haarstruktur an.

Die rotbraunen Haare des oberen Hirten⁷⁰³ sind durch schwarze Linien stilisiert. Bei dem unteren Hirten verdeckt der Hut die Haare: Kurze, rotbraune Pinselstriche auf dem Inkarnatsfarbton stellen Haarsträhnen vor.

Zusammenfassend zeigte die Untersuchung, dass der Maler um differenzierte Vorstellung von Haaren und deren Strukturen besonders bei den "großen" Figuren und den "Christuskindern" bemüht ist. Bei den "kleinen" Figuren ist die Ausführung schematisch vereinfacht.

Landschaftsdarstellungen

Landschaftsdarstellungen finden sich auf den Flügeln drei und vier und sind ein zentrales Thema der Hirtenszene. Die Ausführung der Wiese in der Hirtenszene⁷⁰⁴ weicht von denen der anderen Szenen ab.

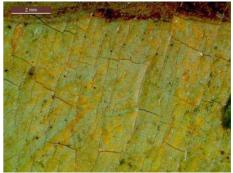
Dies könnte ein Hinweis auf mögliche Händescheidung⁷⁰⁵ sein. Allerdings sind die Pflanzendarstellungen mit denen der anderen Szenen vergleichbar. Diese andere Malweise könnte darin begründet sein, dass dies die einzige Tafel ist, bei der die Landschaft ca. drei Viertel der Fläche einnimmt. Es ist zu vermuten, dass eine gesteigerte Tiefenwirkung in der Landschaft damit erzielt werden sollte.



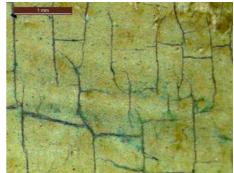
205: Verkündigungsengel und oberer Hirte, Hirtenszene



206: Kind, Verkündigungsszene der Innenseite



207: Wiese, Unterlegung mit gelbem Lack



208: Wiese, bläulich-grünliche Unterlegung

 $^{^{701}}$ Die Szenen befinden sich entsprechend auf den Flügeln zwei, drei und vier.

⁷⁰² In der Verkündigungsszene auf Flügel 2.

⁷⁰³ Flügel vier.

⁷⁰⁴ Flügel vier.

Bereits bei der Untersuchung des gravierten Hintergrundes der Hirtenszene sind Unterschiede zu anderen Szenen festgestellt worden: Die Ausführung der Gravur ist teils ungelenk, teils verstand der Ausführende das vorgegebene Motiv nicht.



209: "einfache" Pflanze mit Wurzeln auf gelb unterlegter Wiese



210: Pflanze mit roter Blüte

Das Wiesengrün ist mit gelbem Farblack oder einem bläulich-grünlichen Farbton unterlegt. 706 Gelber Farblack⁷⁰⁷ ist in Vorder- und Mittelgrund verwendet (Abb. 207). Oberhalb des Schäferwagens wechselt die Unterlegung zu einem bläulich-grünlichen Farbton (Abb. 208). Die Grenze zwischen beiden Unterlegungen ist nicht zu bestimmen. 708 Im Hintergrund ermöglicht die geschlossene Malschicht keine Aussagen zur farbigen Unterlegung. Anzunehmen, dass auch hier eine bläulich-grünliche Unterlegung vorhanden ist. Bei mikroskopischer Betrachtung besteht der bläulich-grünliche Unterlegungsfarbton aus einem "flaschengrünen" bis bläulichem, leicht transparentem Pigment. Hierbei handelt es sich um ein künstliches Kupfergrün. 709 Auf beide Unterlegungsfarbtöne ist das deckende Grün aus Kupfergrün und Bleizinngelb flächig zur Vorstellung der Wiese aufgetragen.⁷¹⁰ Im Mittelgrund ist das deckende Grün verputzt, so dass es als dünne, teils poröse Schicht aufliegt und heller erscheint.

Ob abschließend ein grüner Lack aufgetragen war, ist nur zu vermuten⁷¹¹: Bei den kleineren "Resten" zwischen den einzelnen Grashalmen könnte es sich um verbräunten, grünen Lack handeln.

Die Wiese in den anderen Szenen weist keine Unterlegung auf. Hier ist ein bläulich-grünlicher Farbton⁷¹² verwendet. Eine malerische Tiefenräumlichkeit wird durch zwei unterschiedliche, hierauf aufgetragene Farbtöne erzeugt: ein gelb-grüner Farbton im Vordergrund⁷¹³ und ein opakes Blaugrün⁷¹⁴ in Mittel- und Hintergrund. Anzunehmen, dass entstehungszeitlich ein grüner Farblack aufgetragen war. Dieser ist vermutlich nur als verbräunte "Inseln" erhalten, da diese Malschichtbereiche verputzt sind.

Teils lasierendes, teils deckendendes, als "Bänder"

⁷⁰⁶ In der unteren linken Bildecke sind zudem zwei Linien mit rotem Lack ausgeführt. Diese scheinen durch den flächig applizierten Grünfarbton hindurch und strukturieren die Landschaft.

⁷⁰⁷ Verweis auf "Querschliffe" im Anhang 2.

⁷⁰⁸ Die Unterlegung ist nur in Bereichen zu erkennen, in denen sich ein etwas breiteres Craquelé gebildet hat bzw. in verputzten Malschichtbereichen. Möglich, dass der Wechsel von mit gelbem Lack unterlegten Vordergrund zu bläulich-grünlicher Unterlegung im Mittelgrund in einer leicht geschwungenen Linie unterhalb von Hirte und Schäferwagen verläuft.

⁷⁰⁹ S. REM-EDX-Aufnahmen der "Querschliffe" im Anhang 2. S. auch "Streupräparat" im Anhang 2.

⁷¹⁰ Querschliffe und REM-EDX-Aufnahmen belegen die Zusammensetzung dieses Grünfarbtons: künstliches Kupfergrün und Bleizinngelb. Bei stereomikroskopischer Untersuchung ist zudem ein Weißpigment zu er-

⁷¹¹ Die starke Verputzung der Bildschicht im Mittelgrund kann ein Hinweis darauf sein, dass hier ein grüner Lack vorhanden war. Dieser wurde fälschlicher Weise während einer Restaurierung als verbräunter Firnis angesehen und bis auf die "Reste" abgenommen.

Als Pigment ist wohl künstliches Kupfergrün verwendet.

⁷¹³ Mischung von Bleizinngelb, künstlichem Kupfergrün und vermutlich etwas Bleiweiß.

⁷¹⁴ Wohl künstliches Kupfergrün. Teils sind auch weiße Pigmentpartikel enthalten.

aufgetragenes Rotbraun modelliert die Landschaft. In der Szene "Flucht nach Ägypten"⁷¹⁵sind im Vordergrund zwei kleine Hügel vorgestellt: Diese sind in lasierendem, lackartigen Rot auf den Farbschichten der Wiese ausgeführt.

Die Pflanzen der Wiese⁷¹⁶ sind in drei Varianten gemalt: Durch Grün oder Bleizinngelb werden einfache "Grashalme" und Pflanzen vorgestellt (Abb. 209). Bei der zweiten Variante werden beide Farbtöne für eine Pflanzendarstellung kombiniert, die teils auch Blüten aufweisen. Die dritte Variante stellt Bäume vor, deren Baumkronen schwarz unterlegt sind. Gemeinsam⁷¹⁷ weisen alle einen pastosen Farbauftrag auf.

Bei der zweiten Variante (Abb. 210) ist das dunkle Grün⁷¹⁸ für die am weitesten im Hintergrund befindlichen Pflanzenteile verwendet, während Bleizinngelb auf die Höhen aufgesetzt ist. Einige Pflanzen weisen auf den Höhen pastos aufgesetztes Weiß auf. In der Szene "Flucht nach Ägypten"⁷¹⁹ erfolgt die Vorstellung von Blüten in Weiß bzw. Bleizinngelb sowie in Zinnoberrot. Einige zinnoberrote Blüten zeigen eine weiße, halbkreisförmige Umrandung.



211: Baumgruppe rechts des Esels, Szene "Flucht nach Ägypten"



212: Baumgruppe links des Esels, Szene "Flucht nach Ägypten"



213: Baumgruppe mit blütenartigen Blättern,

Die dritte Variante ist für die Vorstellung von Baumgruppen verwendet. Zunächst sind die Baumkronen mit deckendem Schwarz angelegt. Für die Baumstämme ist in der Szene "Flucht nach Ägypten" ein rötlicher bzw. ein heller Braunfarbton deckend aufgetragen, auf den die Baumstämme gemalt sind. Zudem stellen am unteren Ende der Stämme grüne, geschwungene, kurze Linien die Wurzeln vor (Abb. 211).⁷²⁰ Die Gestaltung der Baumkronen ist nach der Form der Blätter in drei Varianten zu unterscheiden: In der Szene "Flucht nach

⁷¹⁶ Flügel 3, Flucht aus Ägypten und Flügel 4, Hirtenszene.

⁷¹⁵ Flügel drei.

⁷¹⁷ Der pastose Farbauftrag zur Vorstellung der Pflanzen bedingt, dass meist nur auf den Höhen der Pastositäten der verbräunte Firnis abgenommen wurde - bzw. dies sind Bereiche, in denen wohl noch Reste des entstehungszeitlich aufgetragenen grünen Lacks vorhanden sind. Allerdings ist der grüne Lack heute als farbiger Bestandteil der Malerei nicht mehr wahrnehmbar, da er völlig verbräunt ist. Die Verbräunungen von Firnis und ehemals grünem Farblack beeinträchtigen die Farbwahrnehmung teils erheblich, die sich diese Materialien besonders um die pastosen Pflanzendarstellungen erhalten haben und sich nun teils als dunkle Umrandung der Form, teils als bräunlich verfärbte, dunklere Flächen darstellen.

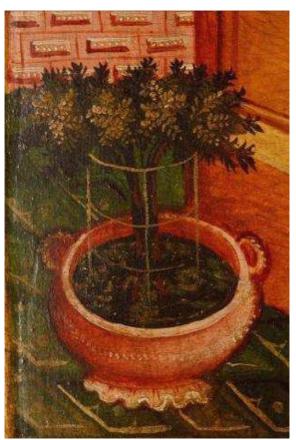
⁷¹⁸ Bei mikroskopischer Betrachtung ist ein intensivfarbiges Grünpigment und vereinzelt ein grobkörniges Weißpigment zu erkennen.

⁷¹⁹ Flügel drei.

⁷²⁰ Dieses Detail fehlt bei der malerischen Umsetzung der Bäume der anderen Szenen.



Ägypten" (Abb. 211) stellen kleine, grüne und bleizinngelbartige Farbpunkte Blätter vor. Längliche Blätter derselben Farben finden sich in dieser Szene links und rechts des Esels (Abb. 212) sowie in der Hirtenszene. Die dritte Variante der Baumkronen ist nur in der Hirtenszene verwendet (Abb. 213): Hier scheinen die Bäume mit grünen Blüten bedeckt zu sein. Auf die schwarze Unterlegung erfolgt der grüne Farbauftrag in Form von vierblättrigen Blütenblättern, deren Mittelpunkt und Lichtlinien in Bleizinngelb ausgeführt sind.





214: "Zierbäumchen", Verkündigung, Flügel zwei

215: "Zierpflanzen", Verkündigung, Flügel vier (Außenseite)

Neben diesen großflächig angelegten Landschaften finden sich auch Pflanzen in einem Blumentopf: Auf der Innenseite wird die im Blumentopf eingefüllte Erde durch eine deckend schwarze Farbschicht vereinfacht vorgestellt. Dieser Bereich ist auf der Außenseite mit einem deckenden Grün gemalt. Auch bei der Pflanzenart differenzierten beide Darstellungen: Auf der Innenseite (Abb. 214) wächst ein kleines Bäumchen mit länglichen, in Schwarz, Grün und bleizinngelbartigen Farbtönen ausgeführten Blättern. Eine halbrunde, in einem teils lasierend aufgetragenem bleizinngelbartigen Farbton gemalte Rankhilfe umgibt das Bäumchen und weist es als "Zierbäumchen" aus. Die Pflanze auf der Außenseite

__

⁷²¹ Dass diese Form der Baumkronen nur in der Hirtenszene vorkommt, kann einen weiteren Hinweis zur Händescheidung bieten.

⁷²² Szene der Verkündigung an Maria (Innenseite, Flügel zwei und Außenseite, Flügel vier).

Peiden Darstellungen ist gemeinsam, dass die Form des Blumentopfes im Farbton des Raumbodens ausgespart und dann der Topf gemalt ist. Anschließend ist die im Topf befindliche "Erde" gemalt, dann die Pflanzen.

⁷²⁴ Heute ist dieser Eindruck durch zahlreiche grünliche Retuschen verfälscht, da dies den Anschein erweckt, aus der Erde würden kleine grüne Keimlinge wachsen.

⁷²⁵ Der entstehungszeitlich wohl leuchtend grüne Farbton ist durch verbräunten grünen Lack bzw. fast flächig aufliegenden verbräunten Firnis beeinträchtig.

Kunsttechnologische Untersuchung des Baldachinretabels



151/194

(Abb. 215) ist eine wesentlich kleinere Art, aber die malerische Umsetzung ist identisch: Auf das Schwarz für die am weitesten im Hintergrund befindlichen Pflanzenteile folgt ein deckender Grünfarbton für die Blätter. Konturlinien der Blütenblätter und des Blütenmittelpunkt sind in einem bleizinngelbartigen Farbton ausgeführt. Vereinzelt aufgesetztes, pastoses Weiß stellt Lichtreflexe vor.

Zusammenfassend ist zur Ausführung der Landschaft festzustellen, dass der Maler um naturalistische Formen und Tiefenräumlichkeit bemüht ist. Tiefenräumlichkeit setzt er bei der Wiese durch die Kombination von farbiger Unterlegung – gelber Lack oder blaugrüne Unterlegung – und deckend darüber appliziertem Grünfarbton um. Pflanzen scheinen einen dekorativen Charakter für den Maler zu haben, da er wenig Wert auf die Erkennbarkeit der jeweiligen Art legt und die plastische Gestaltung nur durch dunkles Grün und Bleizinngelb erfolgt.

Architekturelemente

Architekturelemente finden sich in der Verkündigungsszene⁷²⁶ als rosafarbene Brüstung, grün gemusterte Fußbodenfliesen und grüne Wand eines Innenraumes samt Mobiliar. In der Tempelszene⁷²⁷ sind Außen- und Innenansichten dargestellt. Kleinere Architekturelemente zeigt die Geburtsszene⁷²⁸ als Unterstand der heiligen Familie und der Hirtenszene⁷²⁹ als durch Wasserkraft betriebene Mühle und Steg über den Bach. Auf der rückseitigen Verkündigungsdarstellung dominiert eine Innenraumarchitektur vor schwarzem Grund: zweifarbige Fußbodenfliesen, rosafarbene Brüstung und eine baldachinartige Phantasiearchitektur⁷³⁰.

Die Brüstung der Verkündigungsszene ist flächig mit einem rosafarbenen Grundton unterlegt. Tall Konturlinien aus rotem Lack stellen Buckelquader und Fries vor. Teils pastos aufgesetztes Weiß fungiert als Lichtlinie und als punktartige Strukturierung der Buckelquader. Auf Flügel zwei geht die Brüstung in eine halbkreisförmige Innenraumwand über. Hier sind die mit Blattsilber belegten Fenster vor dem Auftrag des rosafarbenen Grundfarbtons ausgeführt. Um die Halbkreisform der Wand zu betonen, dient roter Lack als Schattenfarbton. Pastos aufgetragener roter Lack konturiert die Fenster. Die Fußbodenfliesen scheinen teils in den flächig aufgetragenen Grünfarbton vorgeritzt zu sein. Für die Fliesen sind wohl drei Grüntöne verwendet: Der flächig aufgetragene, dunkle Grundfarbton verläuft zu einem helleren, gelblichen Grün im Vordergrund. Hierauf ist ein dunkles Grün für die Fliesen aufgetragen, so dass der nicht übermalte Grundfarbton den zweiten Fliesenfarbton ergibt. Hierauf sind die Strukturen der dunkelgrünen Fliesen mit rotem Lack als Schattenlinien und Bleizinngelb als Lichtlinien ausgeführt. Auf den hellgrünen Fliesen stellen weiße Linien die Licht- und grüne Linien die Schattenseiten der Fliesen dar. Mit dieser Malerei verdeutlicht der Maler, dass er reliefierte Bodenfliesen darstellt.

In der Verkündigungsszene⁷³⁴ ist ein Innenraum vorgestellt. Auf den deckenden, flächig aufgetragenen Grünfarbton folgt die Modellierung der Wandfläche: Ein intensivfarbiges, leicht bläuliches Grün ist für die Schattenlinien von Fries, Windeisen der Fenster, Rundbö

٠

⁷²⁶ Innenseite, Flügel eins und zwei.

⁷²⁷ Flügel zwei.

⁷²⁸ Flügel drei.

⁷²⁹ Flügel vier.

⁷³⁰ Flügel vier.

⁷³¹ Auf Flügel eins ist dieser Farbton erheblich verputzt, während er auf Flügel zwei keine Verputzung aufweist

⁷³² Für Blattsilber spricht, dass sich die Blätter unter dem Farbton der Architektur abzeichnen.

⁷³³ Bei Flügel zwei sind nur noch die senkrechten Ritzlinien erkennbar.

⁷³⁴ Flügel zwei.



Weight Kunsttechnologische Untersuchung des Baldachinretabels

ECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

152/194

gen unterhalb der Fenster sowie die Buckelquader verwendet. Als Lichtlinien fungiert ein bleizinngelbartiger Farbton.

Die Wandnische der Verkündigungsszene (Flügel zwei, Abb. 222) ist mit gelbem Farblack unterlegt, es folgt ein gelblicher Ocker. Rotbraune Linien stellen Holzmaserung vor. Die Konturierung ist mit bleizinngelbartiger Farbe auf den lichtbeschienen Partien und mit Rotbraun auf den Schattenseiten ausgeführt. Räumlichkeit der Wandnische wird durch rotbraune Lasur auf der Rückwand der Nische erzeugt.

Ähnlich der Wandnische ist auch die Sitzbank dieser Szene gemalt. 735

In der Tempelszene⁷³⁶ folgt für die Außenarchitektur nach der Vergoldung des Architekturbogens die Unterlegung⁷³⁷ mit rotem Farblack. Hierauf sind die Schatten mit rotem Farblack und die Lichtlinien mit teils lasierendem Weiß aufgetragen. Der vergoldete Rundbogen ruht auf grünen Säulen. Auf den flächig aufgetragenen Grundfarbton folgen der bleizinngelbartige Farbton zur Vorstellung der Lichtlinien und ein dunkelgrüner Farbton für die Schattenpartien. Abschließend ist mit Schwarz konturiert.

Die Malerei zur Vorstellung des Innenraums dieser Szene beginnt mit der grünen Wandfläche: Auf dem deckenden Grünfarbton⁷³⁸ folgt ein bleizinngelbartiger Farbton zur Vorstellung der Steinquader und Lichtlinien des Frieses. Auch die Fensterlaibungen und Maßwerke sind mit pastos aufgetragenem, bleizinngelbartigem Farbton konturiert. Als Schattenfarbton dient vermutlich grüner Farblack, der heute teils verbräunt, teils fast schwarz erscheint. Die mit runden Verzierungen gestaltete Holzbalkendecke ist mit einem zinnoberartigen Farbton flächig angelegt. In die noch feuchte Farbe sind die einzelnen Holzbalken vorgeritzt. ⁷³⁹ Roter Farblack dient zur Konturierung der einzelnen Balken und Modellierung der runden Verzierungen. Für die von Licht beschienenen Bereiche der Verzierungen ist ein bleizinngelbartiger Farbton teils lasierend als dünne Linie aufgetragen. Zur Vorstellung des schachbrettartigen Fliesenbodens sind vier horizontale und drei vertikale Linien scheinbar in den Grundfarbton fein vorgeritzt. Dieser flächig aufgetragene Grundfarbton zeigt einen Farbverlauf von Hellgrün zu einem bleizinngelbartigen Farbton im Vordergrund und bewirkt Tiefenräumlichkeit. Mit rotem Farblack sind hierauf die roten Bodenfliesen ausgeführt.

In der Hirtenszene⁷⁴⁰ ist der Steg samt Geländer mit gelbem Farblack unterlegt. Hierauf folgen ein teils grobkörniges Bleizinngelb und die Konturen der einzelnen Holzbretter in Rotbraun. Partiell ist die rotbraune Unterzeichung der Mühle erkennbar. Die malerische Ausführung entspricht der des Steges. Vereinzelt aufgetragen weiße Striche stellen Lichtlinien vor. Durch die geöffnete Tür ist der Innenraum als dunkle, fast schwarze Fläche ausgeführt.

Der Unterstand der heiligen Familie der Geburtszene⁷⁴¹ entspricht dem Aufbau von Wasserrad und Steg der Hirtenszene.⁷⁴²

⁷⁴¹ Flügel drei.

⁷³⁵ Auf einer Unterlegung mit gelbem Lack folgt der flächige Auftrag eines bleizinngelbartigen Farbtons. Dieser wird zur Front der Bank heller, indem ein Weißpigment zugemischt ist. Mit rotem Lack ausgeführte, feine Linien stellen die Holzmaserung der Sitzbank vor. Die Schattenbereiche sind ebenso mit rotem Lack ausgeführt. Abschließend folgen pastos aufgetragene, weiße Lichtlinien und Konturierung in rotem Lack Flügel zwei.

⁷³⁷ S. "Querschliffe" in Anhang 2. Bei mikroskopischer Betrachtung ist ein geringer Anteil eines Weißpigments vorhanden.

⁷³⁸ Im Mikroskop sind kleine leicht bläulich grüne Partikel und einige grobkörnige, bleizinngelbfarbene Parti-

⁷³⁹ Die Vorritzung in den noch feuchten Rotfarbton ist z.B. deutlich im Bereich des Blattgoldes des Rundbogens zu erkennen, da hier durch die Ritzlinie das Blattgold zu sehen ist. $^{740}\,\mathrm{Fl\ddot{u}gel}$ vier.

⁷⁴² Nach der Unterlegung mit gelbem Lack folgt ein bleizinngelbartiger Farbton. Aufgrund der Grobkörnigkeit des bleizinngelben und weißen Pigments ist der Pinselduktus sichtbar. Das rötliche Braun zur Modellierung der Balken ist wohl auf die noch feuchte, bleizinngelbfarbene Schicht aufgetragen, so dass sich beide Farb-

Die Besonderheit der Hirtenszene ist die malerische Integration des Schlosses: Auf dem Metallschloss fungiert eine weiße Farbschicht⁷⁴³ als Grundierung. Hierauf ist die Malerei ausgeführt. Die Längsseite des Schlosses weist eine rotbraunen Farbe auf; vermutlich handelt es sich um die bei der Bearbeitung 1956 aufgetragene Schicht.

Die Verkündigungsszene der Außenseite⁷⁴⁴ wiederholt die rosafarbene Architekturbrüstung der Innenseite, sie entsprechen sich im Farbaufbau. Der mit zweifarbig gemusterten Fliesen vorgestellte Boden weist bei der Mariendarstellung⁷⁴⁵ einen Farbverlauf⁷⁴⁶ des Grundfarbtons auf, bei dem ein rötlicher Ockerfarbton zu einem leuchtenden Grün übergeht. Für das Fliesenmuster ist hierauf ein dunkles Rotbraun aufgetragen. Es folgen die weißen Punkte auf beiden Fliesenfarben. Die rotbraune Farbe war noch feucht, als die weißen Punkte aufgetragen wurden.

Bei der rosafarbenen "Phantasierarchitektur" (Abb. 217) der Mariendarstellung⁷⁴⁷ ist partiell eine rotbraune, lasurartig⁷⁴⁸ mittels Pinsel aufgetragene Unterzeichnung festzustellen. Die Malerei ist mit der Architekturbrüstung vergleichbar: Auf den flächig aufgetragenen Grundfarbton (bestehend aus Weißpigment und intensivfarbigen roten Pigmentpartikeln⁷⁴⁹) folgen die Modellierung der Schatten und die Konturlinien mit rotem Farblack.⁷⁵⁰ Die weißen Lichtlinien scheinen nach dem Auftrag der schwarzen Farbe des Hintergrunds ausgeführt worden zu sein: Zumindest die obere Linie zwischen den beiden turmartigen Architekturabschlüssen liegt auf dem Schwarz des Hintergrundes.



216: bemalter Schlosskasten, Flügelinnenseite



217: "Phantasiearchitektur", Verkündigungsszene der Außenseite, Flügel vier

töne vermischten. Ein deckender, rötlicher Braunfarbton konturiert die Balken, die vereinzelt durch feine, schwarze Linie betont werden. Lichtlinien sind in Weiß vorgestellt. Der Flechtzaun weist einen ähnlichen Malschichtaufbau auf: Auf der Unterlegung mit gelbem Lack folgt ein gelblichbräunlicher Ockerfarbton. Die Modellierung erfolgt in rötlichem Braun und einem bleizinngelbartigen Farbton.

⁷⁴³ Vermutlich ist Bleiweiß in einem öligen Bindemittel verwendet.

⁷⁴⁴ Flügel eins.

⁷⁴⁵ Flügel vier.

⁷⁴⁶ Bei der Darstellung des Verkündigungsengels fehlt dieser Farbverlauf. Die hellen Bodenfliesen sind in einem gelblich-bräunlichen Ockerfarbton angelegt. Es folgt ein deckendes, dunkles Rotbraun. Das Punktmuster ist in Weiß auf den ockerfarbenen Fliesen und in einem helleren Rotbraun auf den dunklen, rotbraunen Fliesen ausgeführt.

⁷⁴⁷ Außenseite, Flügel vier.

⁷⁴⁸ Unklar ist, ob der lasierende Farbeindruck der Unterzeichnung entstehungszeitlich oder durch Firnisabnahme bzw. Reinigung bedingt ist.

⁷⁴⁹ Vermutlich roter Farblack.

⁷⁵⁰ Links unterhalb des Nimbus von Maria ist unter der schwarzen Farbe des Hintergrundes in einem kleineren Bereich roter Farblack aufgetragen: Ob es sich hierbei um die erste malerische Anlage der Phantasiearchitektur handelt oder ob hier versehentlich roter Farblack aufgetropft ist und beim "Wegwischen" verteilt wurde, ist nicht zu klären.



218: "herzförmige" Motive auf dem schwarzen Hintergrund, Verkündigungsszene, Außenseite, Flügel eins

Wie auf dem zugehörigen Flügel mit dem Verkündigungsengel sind auf das Schwarz des Hintergrundes kleine, herzförmige Ornamente (Abb. 218) mittels Klebemittel in Silber appliziert. Durch die mittlere Fensteraussparung der Phantasiearchitektur ist eine in dunklem Grünblau gemalte Innenraumsituation zu erkennen: Eine Wandfläche mit rundbogigen Fenstern vorstellende Architektur in hellerem Grünblau sit mit deckendem, dunkleren Grünblau konturiert. Eine lasierte, weiße Linie stellt die Lichtseite vor. Die zwei rundbogige "Fenster" sind durch einen grünen Farblack angelegt. Hierauf sind in schwarz sich

annähernd diagonal kreuzende Linien ausgeführt.

Beim ockerfarbenen Lesepult⁷⁵⁴ vor Maria, das nach dem blauen Marienmantel gemalt wurde, ist partiell die rotbraune Unterzeichnung zu erkennen: z. B. beim linken "Fenster" der Frontseite. Zuerst sind die Blattmetalle appliziert: Silber für die "Fenster" und Zwischgold für die Punkte auf Bucheinband, Krabben und Kreuzblume. Das Lesepult weist großflächige Fehlstellen auf, so dass die genaue Reihenfolge und Farbigkeit der Aufträge nicht mit Sicherheit anzugeben ist. Auf den gelblichen, als flächigen Grundfarbton aufgetragenen Ocker folgt zur Modellierung ein teils lasierendes, rötliches Braun: Teils sind die feinen Linien zur Vorstellung einer Holzmaserung zu erkennen. Mit deckendem Rotbraun und weiß sind die Konturierungen ausgeführt. Die Bücher im bzw. auf dem Pult weisen zinnoberrote Einbände und weiße Vorder- bzw. Oberschnitte auf. Schwarze Linien stellen die Buchseiten und die Verschlussbänder vor. Weiße Punkte sind auf die roten Einbände der beiden unteren Bücher aufgetragen.

Die Architekturdarstellungen zeugen von den Schwierigkeiten des Künstlers im Umgang mit Perspektive. Ihm gelingt es nicht, eine überzeugende Tiefenräumlichkeit zu veranschaulichen. Allerdings sind die gemalten Buckelquader der Brüstungen zu identifizieren. Das Interesse dieses Malers liegt nicht in der Wiedergabe von Räumlichkeit, sondern in der Darstellung seiner Details, die ihm aus seinem Umfeld vertraut sind und zu einer "dekorativen" Bereicherung der Szenen führen.

Tierdarstellungen

Tiere mit dem Anspruch an naturalistische Wiedergabe⁷⁵⁵ sind in der Geburts- und Hirtenszene⁷⁵⁶ sowie bei der Szene "Flucht aus Ägypten"⁷⁵⁷ gemalt. Bei letztgenannter Szene ist der Esel (Abb. 219) zugleich auch das größte Tier des Retabels: Als flächig applizierter Grundton ist ein warmes Grau verwendet, das bei mikroskopischer Betrachtung aus fein vermahlenem Schwarzpigment, teils grobkörnigem Weißpigment und einem intensivfarbi

_

⁷⁵¹ S. "Querschliffe" im Anhang 2. Ähnlich waren die Flügelaußenseiten des Ortenberger Altars gestaltet: "schwarz und nur durch Schablonenornamente verziert." KÜHNEN verweist auf den "Kleinen Friedberger Altar" und die Schablonenornamente auf schwarzem Grund, [KÜHNEN 2000, S. 136].

⁷⁵² Möglicherweise handelt es sich hierbei um ein durch öliges Bindemittel vergrüntes Azurit.

⁷⁵³ Partiell erscheint dieser Farbschicht leicht gelblich, ein möglicher Verweis auf Farbveränderung des grünen Farblacks durch Licht.

⁷⁵⁴ Der Maler stellt hier wohl ein aus Holz gefertigtes Lesepult vor.

⁷⁵⁵ Tiere mit ikonographischer Bedeutung und im Sinne eines verzierenden Motivs sind auf dem Gewand des Priesters (Löwe und Pelikan) so wie dem gravierten Bildteppich der Rückwand (Greifvogel, Vogel, Löwe) vorgestellt.

⁷⁵⁶ Flügel drei und vier.

⁷⁵⁷ Flügel drei.

gen Rotpigment⁷⁵⁸ besteht. Brust und Bauch zeigen ein kühleres, helleres Grau. Das Maul ist vermutlich in Weiß⁷⁵⁹ angelegt. Hierauf stellen schwarze Punkte die Ansätze von Barthaaren vor. Auf diese noch feuchte Farbschicht ist dünnlinig ein helles Grau für die Barthaare aufgetragen. Die Tiefe des Mauls und die Nasenlöcher⁷⁶⁰ sind in rotem Lack ausgeführt und schwarz konturiert. Hierauf folgt in fast punktförmig, pastos aufgetragenem Weiß die Vorstellung der Zähne. Die Tiefen des Ohres sind durch roten Lack vorgestellt.

Die Fellstruktur wird durch kurze Striche in Schwarz und Weiß angegeben. Diese Strukturen vermitteln zudem zwischen der dunkelgrauen Rückenpartie und dem hellgrauen Bauch. Ebenso feine, parallele kurze Striche in Braun und hierauf in Schwarz geben die Mähne an. Im Stirnbereich sind diesen Farben in geschwungenen Strichen aufgetragen. Zudem stellen dünne, weiße Striche Lichtreflexe vor. Zur Anlage der Augen ist Schwarz als feine Linien aufgetragen. Hierauf folgt für beide Augenwinkel ein lackartiges Rot. Zuletzt ist das Weiß des



219: Esel, "Flucht nach Ägypten"

Augapfels aufgetragen. Ein schwarzer großer Punkt stellt die Pupillen vor. Am linken Auge sind sogar Wimpern in feinen, dunkelgrauen, gebogenen Linien angedeutet.

Esel und Ochse sind in der Geburtsszene (Flügel drei, Abb. 220) nach der malerischen Umsetzung des Daches ausgeführt. Der flächig aufgetragene, warme Graufarbton weist bei mikroskopischer Betrachtung die gleichen Pigmente auf, wie sie auch für den großen Esel⁷⁶¹ verwendet sind: feinteiliges Schwarzpigment, teils grobkörniges Weißpigment und rote, lackartige Pigmentpartikel. Die Ausführung der Malerei ist mit der des "großen" Esels vergleichbar: Im Unterschied zum "großen" Esel sind die Tiefen der Ohren nicht mit rotem Lack sondern in hellem Grau ausgeführt.

Der Ochse, der wie der Esel Grashalme frisst, ist mit einer Mischung aus rotem Lack und Schwarzpigment gemalt. Die Malerei ist hier verputzt, so dass nur vermutet werden kann, dass unterhalb des Halses eine dunklere (schwarze?) Lasur zur Modellierung des Fells verwendet ist. Kopf und Augen sind schwarz konturiert. Ein weiß lasierender, feiner Pinselstrich stellt den Augapfel vor. In bleizinngelbartigem Farbton sind die gewundenen Hörner gemalt. Eine lasierend aufgetragene, weiße Linie konturiert den Nasenbereich. Beide Tiere sind mit einem in lasierendem Weiß applizierten "Strick" angebunden.

Die Tiere (Schafe, Schafs- bzw. Ziegenbock und Hund, Abb. 221) der Hirtenszene sind auf das Grün der Wiese gemalt. Aufgrund des allmählichen Transparentwerdens des Bleiweiß erscheinen die weißen Felle heute leicht grünlich. Für die Darstellung der Schafe folgt auf das Weiß der Felle ein rotbrauner Farbton zur Konturierung und Strukturierung der Felle sowie zur Angabe der Augen. Kurze Striche in pastos aufgetragenem Weiß stellen Lichtre-

7

⁷⁵⁸ Die Partikel erscheinen lackartig, teils länglich und stäbchenförmig, teils als splittrige Partikel, so dass es sich um roten Farblack handeln kann.

⁷⁵⁹ Ein bräunlicher Überzug liegt flächig in diesem Bereich, so dass die Farbigkeit beeinträchtigt ist.

⁷⁶⁰ Hier ist der rote Lack lasierend appliziert. Die obere Kontur des Nasenlochs ist durch eine dünne schwarze Konturlinie betont.

⁷⁶¹ Szene "Flucht aus Ägypten".



220: Geburtsszene, Flügel drei, Esel und Ochse



221: Schafe und Schäferhund der Hirtenszene

flexe vor. Auf das weiße Fell des Hundes ist eine schwarze⁷⁶² Lasur aufgetragen, die das gefleckte Fell vorstellt. Halsband, Zunge und Tiefe des Ohres sind zinnoberrot.

Zusammenfassen ist festzustellen, dass die Tierdarstellungen trotz ihrer einfachen Malweise die jeweilige Art gut wiedergeben. Besonders der "große" Esel weist eine fein modellierte Fellstruktur auf. Mit Detailliebe sind selbst die Grashalme, die Esel und Ochse in der Geburtsszene fressen, wiedergegeben. Die Schafe sind vereinfacht dargestellt, doch selbst die "kleinen" Schafe im Hintergrund sind als solche zu erkennen. Der Reiz dieser Hirtenszene liegt in der Beobachtungsgabe des Malers, der hier eine alltägliche Situation vorstellt.

weitere Gegenstände

In der Verkündigungsszene ist ein rosafarbener Blumentopf (Abb. 214) gemalt. Dieser entspricht in der malerischen Ausführung dem Blumentopf der Verkündigungsszene der Außenseite (Abb. 215) und der Feuerschale der Geburtsszene: Am rechten Henkel des Topfes ist die rotbraune Unterzeichnung zu erkennen. Der flächig aufgetragene Grundfarbton besteht bei mikroskopischer Betrachtung aus rotem Farblack mit einem geringen Weißpigmentanteil. Schatten sind in rotem Lack, Lichter und Muster des Blumentopfes mit Weiß aufgesetzt.

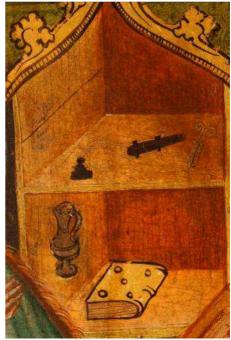
Die Bücher der innenseitigen Verkündigungsszene weisen vergoldete Einbände auf, die mit schwarzen Kreisen geziert sind. Zinnoberrote Linien stellen Bänder zum Schließen der Bücher vor. Die Buchseiten sind Weiß.

Im oberen Ablagefach der Wandnische (Abb. 222) sind Tintenfass und Weberschiffchen in schwarz gemalt. Detailliert stellt der Maler beim Weberschiffchen die mit Knoten befestigten Garne in Weiß vor. Auch die Schere malt er detailliert in Weiß und konturiert die Schneiden schwarz. An der linken Nischenwand ist durch einen schwarzen Strich wohl eine Schnur vorgestellt, die der Befestigung einer Schriftrolle dient. Auf dem Weiß der Schriftrolle stellen schnell ausgeführte, schwarze Pinselstriche Worte vor. Die versilberte "Zinnkante" im unteren Ablagefach ist schwarz konturiert.

In der Geburtsszene (Flügel drei, Abb. 223) finden sich ein hölzernes Salzfass und eine Art Vorratsbehälter. Beide sind mit gelbem Lack unterlegt. Hierauf folg ein gelblicher Ockerfarbton. Mit Rotbraun sind die im Schatten befindlichen Konturen und mit einem bleizinn-

⁷⁶² Der Farbton der Fellflecken ergibt sich aus einer schwarzen Lasur und einem rötlichen Braun, das vermutlich noch im Pinsel enthalten war – da zuvor in Rotbraun die Konturlinien gemalt sind.

gelbartigen Farbton die Lichtlinien ausgeführt. Partiell dient Weiß zur Vorstellung der Lichtreflexe. Josef sitzt auf einem dreibeinigen Hocker. Dieser entspricht in der malerischen Ausführung Wanderstab, Salzfass und Vorratsgefäß. In dieser Szene kocht Josef Brei für das Kind. Der Stieltopf ist ohne farbiges Poliment versilbert. Hierauf folgt eine weiße Farbschicht, die den Brei vorstellt. Die obere Kontur des Topfes ist mit weiß und schwarz ausgeführt. Schwarze, kurze Striche veranschaulichen die Innenseite des Topfes. Der Löffel weist einen bleizinngelbartigen Farbton auf. Seine Konturierung ist Rotbraun. Die Bewegung des Umrührens veranschaulicht der Maler, indem er auf die weiße Farbschicht zur Vorstellung des Breis rotbraune, geschwungene Linien aufsetzt. Die Feuerschale, in der ein loderndes Feuer durch zinnober- und bleizinngelbfarbenen Flammen auf schwarzem Grund vorgestellt ist, entspricht im Farbauftrag dem Blumentopf der Verkündigungsszene⁷⁶³.



222: Verkündigungsszene, Flügel zwei, Wandnische

Das Schriftband des Verkündigungsengels der Hirtenszene ⁷⁶⁴ (Abb. 205) besteht aus einem pastosen Weiß. Nach den zinnoberroten Linierungen ist das Schwarz ⁷⁶⁵ der Buchstaben aufgemalt. Mit einem lasierend aufgetragenen, gelblichen Ockerfarbton ist der Schäferwagen der Hirtenszene ausgeführt. Ein bleizinngelbartiger Farbton dient der Modellierung von Plane und Rädern. Die Konturierung ist mit dunklem Rotbraun und die Lichtlinien in teils pastos applizierten Weiß ausgeführt. Der obere Hirte trägt unter seinem linken Arm einen Dudelsack. Dieser weist einen hellblauen Farbton auf, wobei Lichtpartie mit Weiß und die Konturierung mit Rotbraun aufgesetzt sind. Die hölzernen Bestandteile des Musikinstruments weisen einen gelblichen Ockerfarbton auf und sind mit Schwarz konturiert.

Diese Beschreibungen zur malerischen Darstellung verschiedenster Gegenstände belegen einmal mehr die Beobachtungsgabe und die Detailliebe des Malers. Selbst beim Weberschiffchen im oberen Ablagefach der Wandnische stellt er noch die Knoten dar, mit denen das Garn am Schiffchen fixiert ist. Auch die Vorstellung der Schere im Ablagefach überzeugt. Seltsam dagegen erscheint die Kanne, die im Ablagefach zu schweben scheint. Auch in der Geburtsszene stellt der Maler seine alltäglichen Beobachtungen vor: das lodernde Feuer, die Bewegung des Umrührens der Speise. Zudem überraschen die zahlreichen Inschriften und die detaillierte Darstellung zahlreicher Gegenstände, die die Szenen bereichern.

⁷⁶⁴ Flügel vier.

⁷⁶³ Flügel zwei.

Das Schwarz der Buchstaben ist pastos aufgetragen. Aufgrund des hohen Bindemittelbedarfs, den dunkle und feinteilige Pigmente aufweisen, ist bei einigen Buchstaben die schwarze Farbschicht genau entlang der Buchstabenkontur abgeplatzt.

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

158/194



223: Geburtsszene, Flügel drei, Feuerschale, Salzfass, Vorratsgefäß, langstieliger Topf

Engelflügel der Innen- und Außenseite

Die Flügel des Verkündigungsengels der Innenseite sind reich gestaltet. Auf der Vergoldung des Grundes sind zunächst die Strichpunzen des vergoldeten Bandes auf den Flügel ausgeführt. Es folgt das Weiß der Flügelaußenseite links des vergoldeten Bandes, das – partiell pastos aufgetragen – Lichtreflexe vorstellt. Anschließend ist die Zeichnung der einzelnen Federn hellbraun aufgesetzt. Nach dem Auftrag des roten Lacks zur Begrenzung des vergoldeten Bandes sind die grünen Flügelaußenseiten gemalt. Ein bleizinngelbartiger Farbton legt die Federstruktur an. Mit pastos appliziertem Grün sind die einzelnen Federn konturiert. Es folgt die Ausführung der weißen Flügelpartie rechts des vergoldeten Bandes in gleicher Weise: Auch hier stellt partiell pastos aufgetragenes Weiß Lichtreflexe vor. Die Konturierung der Einzelfedern erfolg in Hellbraun. Als letzter Arbeitsschritt sind die schwarzen Konturen der Federn ausgeführt, die auf dem vergoldeten Band verlaufen.

Die Flügel des Verkündigungsengels der Außenseite belegen in ihrer weniger reichen Gestaltung, dass die Außenseite die ikonographisch weniger bedeutende ist. Die rotbraune Unterzeichnung der Flügelform ist an der Malschichtkante der großen Fehlstelle zu sehen. Die schwarze Farbe des Hintergrundes spart die Flügelkontur aus. Vermutlich ist zuerst die grünblaue Flügelinnenseite flächig angelegt. Hierbei tropfte wohl etwas Farbe nach unten, so dass sich dieser Farbläufer unter der rosafarbenen Schicht der Flügelaußenseite markiert. Für die grünblau erscheinende Innenseite der Flügel ist wohl Azurit verwendet, das heute vergrünt ist. Dies deutet auf ein ölhaltiges Bindemittel. Die Modellierung dieser Flügelpartie ist durch lasierend aufgetragenes Weiß erfolgt, so dass sich ein Farbverlauf der vorderen Partie von grünblau zu fast weiß ergibt. Deckend appliziertes Weiß gibt die Struktur der

-

⁷⁶⁶ Wurden die weißen Flügelpartien, die sich rechts des vergoldeten Bandes befinden, bei der malerischen Ausführung der Flügel links des Bandes vergessen?

⁷⁶⁷ Ob die Unterzeichnung lasierend ausgeführt war oder diese Erscheinung durch Reinigung bzw. Firnisabnahme bedingt ist, kann nicht geklärt werden.

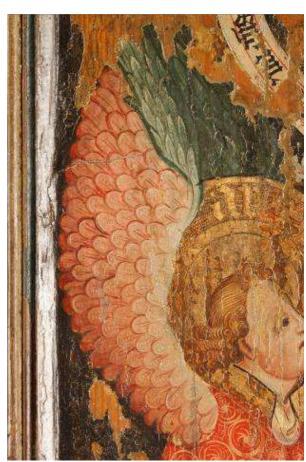
⁷⁶⁸ S. "Querschliffe" im Anhang 2. Zwei Querschliffe dieser Farbpartie wurden angefertigt – jeweils ist nur eine blaue Farbschicht vorhanden.

Einzelfedern an. Mit Grünblau sind die Federn konturiert und auch die Struktur der Einzelfedern der hinteren Flügelpartie angegeben. Die Außenseite der Flügel weist einen Farbverlauf von hellen zu einem dunklen Rosafarbton auf. Die Struktur der Einzelfedern ist mit teils pastos aufgetragenem Weiß ausgeführt. Roter Farblack konturiert die Federn, setzt Akzente durch zwei Linien pro Feder und modelliert die Schattenpartie. In wenigen Abschnitten stimmen die so gestalteten Federn nicht mit der durch den flächig aufgetragenen Grundfarbton angelegten Form überein.

Auf der schlichteren Außenseite faszinieren die Flügel durch ihren zarten Farbverlauf. Da beide Engel einen identischen Gesichtstypus aufweisen und in beiden Szenen die Stirnlocke "keck" nach oben weist, verdeutlicht der Maler, dass derselbe Engel gemeint ist.



224: Flügel des Verkündigungsengels, Innenseite



225: Flügel des Verkündigungsengels, Außenseite

Zustand – Schäden des Baldachinretabel

Die Erhaltung des Baldachinretabels auf Innen- und Außenseite unterscheidet sich erheblich: Während die szenischen Bildfelder der Innenseite nur kleine Fehlstellen in der Malschicht aufweisen, sind auf der Außenseite große Malschichtflächen verloren. Diese Bereiche sind bei den großen Flügeln mit grüner Farbschicht retuschiert, während auf den kleinen Flügeln diese Stellen holzsichtig und nur kleinere Partien retuschiert sind. Dennoch sind die Darstellungen gut ablesbar.

Träger



226: mechanische Beschädigung, Rahmen der Außenseite von Flügel vier



227: gekittete Brettfuge, Außenseite der Rückwand

Die Flügel sind leicht verwölbt. Meist sind die Seiten und Ecken von Rahmen und Deckplatten bestoßen (Abb. 226). An den Deckplatten sind fast die gesamten unteren, abgeschrägten Kanten beschädigt. Auf beiden Seiten von Flügel drei ist ein Brandschaden etwa mittig der unteren Rahmenleiste vorhanden. Ein starker Schädlingsbefall der Bodenplatte führte vermutlich dazu, dass die entstehungszeitliche Bodenplatte etwa um die Hälfte reduziert und der vordere Bereich ergänzt ist. Zur Stabilisierung liegt unter der gesamten Bodenplatte eine spätere Holzplatte. Die beiden vorderen, tragenden Säulen des Baldachins sind ergänzt. Ursache war nach Museumsunterlagen der erhebliche Fassungsverlust. Besonders die Rückwand weist Risse auf, teils sind die Brettfugen verbreitert und mit Kittmaterial geschlossen.

An der Rückwand zeichnen sich deutlich die Scharniere ab und zeugen von der Zugkraft der hieran fixierten Flügel. Das untere, die Flügel eins und zwei verbindende Scharnier wackelt – vielleicht ist seine Fixierung an der Bildtafel gelockert. Die Flügel haben sich verzogen, so dass sie nicht mehr vollständig das Baldachingehäuse verschließen können.

Die Fugen zwischen Bildtafeln und Rahmenleisten bzw. zwischen Deck-/Bodenplatte und Rückwand sind meist sorgfältig ohne größere Überkittungen durch Holzkitt gefüllt. Auch die Fugen zwischen den Deckplatten sind mit "flüssigem Holz" geschlossen, hier teils als großflächige Überkittungen ausgeführt. An der Rückseite ist die Stirnseite der oberen Deckplatte, die oberhalb der Rückwand zu sehen ist, großflächig mit "flüssigem Holz" behandelt, da hier wohl aufgrund des Schädlingsbefalls an einigen Stellen das Holz ausgebrochen ist.

Die verbreiterten Brettfugen und großen Risse im Holz der Rückwand sind mit einem Kittmaterial, das scheinbar feine Holzspäne enthält, gekittet (Abb. 227). Allerdings liegen diese Kit-

⁷⁶⁹ Die Verbindung von stabilisierender Holzplatte und entstehungszeitlicher bzw. ergänzter Bodenplatte konnte während dieser Arbeit nicht geklärt werden. In den Museumsunterlagen gibt es keine Aufzeichnungen dazu.

tungen unter dem Niveau der Bildtafel. Zudem ist das Kittmaterial zu grob, es fehlt eine Art "Kreidekitt", der dem Aufbau der "originalen Umgebung" entspricht. Flügel vier weist an der Außenseite des rechten Rahmenprofils etwa mittig eine große, mechanische Beschädigung auf, bei der das Holz abgetrennt wurde.

Malschicht

Der Erhaltungszustand der Malschicht wird differenziert nach einzelnen Schadensphänomenen betrachtet.

Fehlstellen

In der Malschicht auf den Innenseiten der Flügel sind zahlreiche, kleine, teils grundierungssichtige Fehlstellen vorhanden. Die Außenseite zeigt wenige Kittungen, diese sind teils unretuschiert. Die meisten Fehlstellen sind durch den mehrfachen Auftrag von Wachs bzw. Wachs-Harz-Mischung "gefüllt" – sie liegen tiefer als das Oberflächenniveau der Malschicht.

Großflächige, holz-, selten grundierungssichtige Fehlstellen weist die Außenseite der Rückwand auf. Größere, teils holzsichtige, teils retuschierte Fehlstellen sind auch auf den figürlich bemalten Außenseiten der Flügel vorhanden (Abb. 228, 233). Zahlreiche, eingefallene Kittungen befinden sich in den gefassten Rahmenleisten. Die Rahmenleisten weisen meist an den Ecken große, teils holzsichtige Fehlstellen auf, teils ist die Gewebekaschierung sichtbar (Abb. 230) und durch Überzüge und Verschmutzung verfärbt. Die äußeren Rahmenkanten sind teils bestoßen und holzsichtig. Besonders auf der Außenseite sind in den blauen Kehlen großflächige Fehlstellen vorhanden und meist holzsichtig. Innenseitig finden sich zahlreiche Fassungsausbrüche in den vergoldeten Halbrundstäben.

Kittungen und Retuschen

Die Retuschen innenseitig der Flügel und Rückwand sind meist nachgedunkelt, aufgrund ihrer geringen Größer erst bei genauer Betrachtung zu erkennen. Die großflächigen Retuschen auf den Außenseiten der Flügel zwei und drei sind ohne Kittungen ausgeführt, so dass sie sich deutlich abzeichnen, teils sind sie nachgedunkelt. Auffällig sind die Retuschen der roten Rahmen, da sich die Retuschen dunkel markieren. Die Außenseiten der kleinen Flügel sind großflächige retuschiert. Auch hier wurde auf Kittung der Fehlstellen verzichtet.

Reste von "Bronzeretuschen", wohl bei der letzten Restaurierung mehr oder weniger abgenommen wurden, sind in Fehlstellen der vergoldeten Halbrundstäben der Rahmenprofile der Innenseite vorhanden.



228: holzsichtige Fehlstellen, Außenseite Flügel eins



229: vergrauter Überzug auf roter Rahmenleiste und gelbem Halbrundstab, von abgeschrägtem Rahmenprofil abgenommener Überzug



230: Fassungsfehlstellen und sichtbare Gewebekaschierung, Außenseite Flügel zwei



231: Verputzung an Mantel und Kleidärmel, verbräunte Firnisreste, grundierungssichtige Fehlstellen, Flügel drei



232: Verputzung, Retuschen am Marienmantel, Flügel zwei



233: ungekittete, retuschierte Fehlstellen, Außenseite Flügel eins

Farbfassung der konstruktiven Elemente

Die Stirnseiten der oberen Deckplatte sind größtenteils überfasst: Die graublaue Überfassung weicht von der entstehungszeitlichen, bleizinngelbartigen Farbigkeit ab, die nur in kleinen "Farbinseln vorhanden ist. Auch die untere Deckplatte weist an der abgeschrägten Kante eine dunkelblaue Überfassung auf, unter der teils in "Inseln" die entstehungszeitliche, azuritartige Fassung vorhanden ist

Einige Papiersterne an der Unterseite der Deckplatte sind verloren, von einigen sind nur die Spitzen vorhanden. Durch die Neuvergoldung ist die entstehungszeitliche, wohl vollständig verschwärzte Versilberung (oder Zwischgold?) der Sterne nur in kleinen Partien noch zu erkennen. Auch einige an der Rückwand applizierte Papiersterne weisen abgebrochene Spitzen auf. Diese waren entstehungszeitlich wohl versilbert bzw. mit Zwischgold belegt und sind in den einzusehenden Bereichen vollständig verschwärzt. Bei der Restaurierung wurden sie scheinbar versilbert und partiell mit einer "Goldfarbe" bestrichen.

Firnis/ Überzug

Auf allen Bildfeldern liegen zahlreiche, teils stark verbräunte Firnisreste. Besonders die dunkelblauen Gewandfalten und die mit grünem Lack ausgeführten Schattenpartien weisen teils dickschichtige Firnisbereiche auf, welche die Farbwahrnehmung erheblich beeinträchtigen. Auf der Außenseite der Flügel ist die helle Farbigkeit der Bleizinngelbfarbschicht der Rahmenprofile durch den vergrauten, nur teilweise abgenommenen Überzug stark verdunkelt (Abb.229).

Die dunkelblauen Gewandfalten erscheinen teils braun-grau. Das Blau des Marienmantels ist zu einem Grünblau verändert – ein Hinweis, dass Azurit mit öligem Bindemittel verarbeitet wurde. Das gesamte Baldachinretabel erhielt bei der letzten Restaurierung einen teils dickschichtigen, glänzenden Wachs-Harz-Überzug. In diesen sind zahllose Goldpartikel und Malschichtschollen eingebettet. Teils weist dieser Überzug einen Pinselduktus auf, partiell sind die Abdrücke der Zwischenlage für die Anwendung des Heizspachtels zu erkennen. Unter diesem Überzug liegt partiell ein weiterer, teils stark verbräunter Überzug. Teils sind es "Firnisinseln", teils liegt er flächig auf dunklen Partien: Z. B. ist die Farbwirkung der Gewandfalten des Marienmantels verändert, da sie braun bis grauschwarz erscheinen. Vermutlich liegt dieser stark verfärbte Überzug auch auf den Rahmenleisten auf, die "großzügig gereinigt" erscheinen. Dadurch wird die Farbigkeit der bleizinngelbfarbenen Rahmenprofile der Außenseite erheblich beeinträchtigt (Abb. 229).

Die neben den großflächigen Malschichtverlusten der Außenseite weitest reichende Veränderung ist die partielle Verputzung der Malschicht. Besonders die Schattenpartien der blauen und roten Gewänder (Abb. 231, 232), aber auch die mit roten Farblack aus-

Zustand – Schäden des Baldachinretabel

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt TECHNISCHE UNIVERSITÄT

163/194

geführten Schatten von Architekturdarstellungen sind verputzt. Oft ist die Modellierung der Gewandfalten partiell nur zu erahnen.

Ein Lichtschaden ist die Farbveränderung des grünen Farblacks – die ehemals dunkelgrünen Schattenpartien erscheinen heute bräunlich.

Teil 3

Restaurierungsgeschichte

Für die Madonnenfigur und das Baldachinretabel sind die Berichte von HELMUT ARNDT, Restaurator am HLMD von 1955 bis 1981, von Bedeutung. Einem Tagebuch vergleichbar notierte er kurze, teils prägnante Angaben über die am jeweiligen Tag durchgeführten Maßnahmen und benannte den vorgefundenen Zustand.

Thronende Muttergottes

Maximal vier Restaurierungs- bzw. Konservierungsmaßnahmen können für die Madonnenfigur benannt werden. Zum einen sind die Beobachtungen von Restaurator ARNDT zu nennen, die auf Restaurierungen vor 1955 verweisen und zum anderen seine Maßnahmen zwischen 12. bis 22. Oktober 1955. In einer weiteren Maßnahme wurde 1963 das Sepulcrum der Madonna geöffnet und anschließend ein Glasplättchen vor das entstehungszeitliche Verschlussplättchen eingesetzt. Im Juli 1984 erfolgte eine Fassungsfestigung.

Im Jahr 1989 wurde eine Holzprobe zur Holzartbestimmung entnommen. Vor der Leihgabe der Madonnenfigur an das Städel Museum Frankfurt wurde der Zustand schriftlich dokumentiert und eine Fassungsfestigung durchgeführt.

Restaurierung durch HELMUT ARNDT

ARNDT nennt Ölretuschen und Übermalungen an den Inkarnaten, die seiner Einschätzung nach aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammen.⁷⁷⁰ Zum Zustand der Fassung schreibt er: "Fassung an vielen Stellen (z. T. sehr großschuppig) locker. Offene Krakelüren des Kreidegrundes. Holz sehr stark zerwurmt. Sockel z. T. erneuert. Mehrere Wachstropfen zeigen frühere Sicherungsversuche an. Vielfach kleine Ausbrüche der Fassung und des Kreidegrundes."⁷⁷¹ "Das Gold ist stellenweise



234: Madonna, Aufnahme 1952



235: Madonna, Aufnahme 1954

⁷⁷⁰ ARNDT, Eintrag vom 15. Oktober 1955.

⁷⁷¹ ARNDT, Eintrag vom 14. Oktober 1955.



durchgerieben. Andere Partien sind geschickt, aber an den Rändern nicht präzise in rotem Poliment-Gold ergänzt." Zudem nennt er Bronzeretuschen, "an denen sich schwach Grünspan gebildet hat."⁷⁷² ARNDT vermutet, dass die Blaufassung des Gewandes des Kindes mit Lapislazuli ausgeführt ist.

ARNDT führte eine Reinigungsprobe ohne Materialangabe⁷⁷³ durch. Zur Reinigung schreibt er: "Die Gesichter kommen klarer heraus. Es sind jedoch immer noch Spuren von hartnäckiger Übermalungsfarbe vorhanden. Die kleinteiligen Formen der Hände u. Füße usw. nehmen viel Zeit in Anspruch, da sie außerdem mit sehr hartnäckigen Übermalungsschichten überzogen sind."⁷⁷⁴ Es folgte das "Einstrahlen der Fassung"⁷⁷⁵ mit verdünntem Wachs-Harz und der Auftrag von "Klarlack"⁷⁷⁶ auf die holzsichtige, ausgehöhlte Rückseite. Die anschließende Festigung erfolgte mit "festem Wachs-Harz. Heizspachtel u. Infrarotlampe"777. Zwei Ta-

ge⁷⁷⁸ nach dem Auftrag der Wachs-Harz-Mischung wurde der Überschuss abgenommen⁷⁷⁹. Anschließend wurde mit der Retusche⁷⁸⁰ von "Gesichter, re. Hand der Maria u. Mantelfutter, einige weiße Flecken des vergoldeten Mantels"781 begonnen. "Die rechte Hand würde eine längere Behandlung erfordern. Sie bleibt vorerst so, wie sie ist. Z.T. Kreide-Wachsverkittungen. Am Knie des Kindes Kreide-Leim-Kitt."⁷⁸² Unklar bleibt, ob ARNDT verschiedene Kittmaterialien verwandte oder ob er auf bereits vorhandene Kittungen hinwies, die zu einer Überarbeitung mehr Zeit benötigen.

⁷⁷² ARNDT, Eintrag vom 15. Oktober 1955.

Prince der Reinigung der Deckplatte des Baldachinretabels verwendete er laut Eintrag vom 22. Juni 1956 "Düllfix". Dieses Material wurde für die Reinigung und Abnahme von öligen Übermalungen und Retuschen an zahlreichen Tafelgemälden und Skulpturen verwendet. "Düllfix" ist eine benzolhaltige Abbeizpaste mit Wachszusatz, die "von der Fa. Wilhelm Düll, München 5, Erhardstrasse 10" hergestellt wurde. ARNDT schreibt 1957 in "Die Wiederherstellungsarbeiten an der thronenden Madonna aus Oberwesel", dass es sich hierbei um eine "Kombination von Lösemitteln auf einer Basis von Wachs" handelt; [ARNDT 1957, S. 81].

Auffällig ist, dass er bereits mit der Fassungsfestigung mit Wachs-Harz begann, obwohl er zwei Tage später weiter reinigte. Anzunehmen ist, dass einige Fassungsbereiche so instabil waren, dass erst nach der Festigung eine Reinigung möglich war.

ARNDT, Eintrag vom 17. Oktober 1955.

Am 6. Juni 1956 wurden die Flügel des Baldachinretabels mit "Klarlack (PVA) eingelassen". Vermutlich wurde auch bei der Madonnenfigur ein Polyvinylacetat verwendet.

⁷⁷⁷ ARNDT, Eintrag vom 19. Oktober 1955.

⁷⁷⁸ Am Mittwoch, 19. Oktober 1955, wurde die Wachs-Harz-Mischung appliziert und der Überschuss am Freitag, 21. Oktober 1955 reduziert.

⁷⁷⁹ Bei der Fassungsfestigung des Baldachinretabels wurde auch eine Wachs-Harz-Mischung verwendet, deren Überschuss mit "Sangajol" abgenommen wurde. ARNDT, Eintrag vom 9. Juni 1956. Vermutlich wurde dieses Lösemittel auch bei der Wach-Harz-Abnahme an der Madonnenfigur verwendet. Sangajol ist ein Schwerbenzin, das als Terpentinersatz verwendet wird. Der Siedebereich liegt zwischen 142-200° C. http://www.kremer-pigmente.com, Stand 29. November 2011.

Am Baldachinretabel erfolgte die Vorretusche mit Aquarell und anschließend mit Mussini Öl-Harzfarben. Alternativ erfolgte die Vorretusche mit einer selbst hergestellten Tempera (verdünntes Ei mit Harz-Emulision; Tagebucheintrag vom 11. Juli 1956), die mit Aquarellfarbe und anschließendem Dammarüberzug überarbeitet wurde. Die Retusche wurde in Öl-Harzfarben vollendet.

⁷⁸¹ ARNDT, Eintrag vom 21. Oktober 1955.

⁷⁸² ARNDT, Eintrag vom 22. Oktober 1955.

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

Die Vermutung von ARNDT, dass die Skulptur bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts restauriert wurde, wird durch eine Aufnahme im Marburger Archiv gestützt: Laut Bildunterschrift wurde die Aufnahme "wohl 1927" gemacht. Zu erkennen sind die beiden übereinanderliegenden Bodenplatten, wobei die untere Platte holzsichtig und die obere gefasst ist. Demnach ist die Figur wohl vor 1927 gekürzt und - falls sie einen Sockel besaß vom Sockel entfernt worden.

Maßnahme 1963

Das Seplucrum wurde vermutlich 1963 geöffnet. Es war keine Reliquie enthalten. Vermutlich wurde in diesem Zusammenhang auch das moderne Glasplättchen eingesetzt, das sich noch heute vor einem älteren "gläsernen" Verschlussplättchen befindet. Nach dem Einsetzten des modernen Glasplättchens wurden die Anschlüsse zur entstehungszeitlichen Grundierung gekittet⁷⁸³ und mit Pudergold retuschiert.

Maßnahme 1989

Im Juli 1989 wurden "bei einem Durchgang durch die Sammlung [...] mehrere kleine neue Farbausbrüche und lose Malschichtschollen festgestellt. Diese wurden mit Hautleim, dem Tymol (Fungizid) und Ochsengalle zugesetzt waren, gefestigt". 784 Angaben zum Zustand der Madonnenfigur wurden notiert: "Die Figur weist insgesamt einen ästhetisch unbefriedigenden Eindruck auf, dicke Tropfen einer Wachssicherung sitzen auf der Fassung, die Hände sind nur unvollständig freigelegt, das Inkarnat des Kindes nur in Bruchstücken retuschiert und gekittet, die Gewänder in nicht ganz stimmigen Farbtönen einretuschiert. Bei Gelegenheit sollte die Figur in die Werkstatt gebracht werden, durchgefestigt, die Wachsreste entfernt und in einen ästhetisch befriedigenden Zustand gebracht werden."⁷⁸⁵

Dieser 1989 beschriebene Zustand der Madonnenfigur ist der auch heute (2012) vorhandene. Wachstropfen unterschiedlicher Größe liegen auf der Fassung auf. Allerdings sind keine Hinweise auf eine Überfassung der Hände zu finden. Vermutlich ist der von ARNDT bereits benannte Zustand gemeint: "Die rechte Hand⁷⁸⁶ würde eine längere Behandlung erfordern. Sie bleibt vorerst so, wie sie ist."⁷⁸⁷ Auch ihre rechte Hand weist neben Fassungsfehlstellen die Ästhetik beeinträchtigende Retuschen auf. An den Händen des Kindes sind die Firnisreste und Verschmutzungen beeinträchtigend.

Probenahmen 1989

An welcher Stelle die Probe zur Holzartbestimmung entnommen wurde, ist nicht dokumentiert. Durchgeführt wurde die Analyse am Holzbiologischen Institut von Dr. GROSSER, Ergebnis: Erlenholz.

Untersuchung 1999

Eine Untersuchung der Madonnenfigur erfolgte in Zusammenhang mit der Erarbeitung des Bestandskatalogs 1999. Hier wurde ausführlich der vorgefundene Zustand beschrieben, An-

⁷⁸³ Mit dem Trocknen der Kittmasse verringerte sich auch ihr Volumen, so dass die Kittung nicht das gewünschte Oberflächenniveau aufweist.

 $^{^{784}}$ Museumsunterlagen, "Kleiner Friedberger Altar", zu GK 2.

⁷⁸⁵ Museumsunterlagen, "Kleiner Friedberger Altar", zu GK 2.

⁷⁸⁶ Gemeint ist die linke Hand der Madonna.

⁷⁸⁷ ARNDT, Eintrag vom 22. Oktober 1955.

gaben zur Herstellungstechnik einbezogen. Konservierungs- oder Restaurierungsmaßnahmen erfolgten nicht.

Maßnahme 2008

In Vorbereitung für die Leihgabe der Madonnenfigur und des Baldachinretabels an das Städel Frankfurt, wurde der Zustand der Madonnenfigur schriftlich dokumentiert: "Fassung löst sich teilweise in größeren Farbschollen vom Untergrund, im Verbund aber überwiegend stabil. Farbschollen überlappen sich häufiger, Figur wahrscheinlich geschrumpft. Wachsreste früherer Festigungen vorhanden."⁷⁸⁹ Es folgte eine Fassungsfestigung mit 3 % igem Störleim in destilliertem Wasser.

Baldachinretabel

Für das Retabel sind vier Konservierungs- bzw. Restaurierungsmaßnahmen archivalisch belegt. Auch hier sind die Einträge von 1956 von HELMUT ARNDT von Bedeutung, da sie auf eine Restaurierung vor 1955 verweisen. Anfang der 1970er Jahre wurden die vorderen Säulen des Baldachinretabels durch neu gefertigte Säulen ausgetauscht. Im Zusammenhang mit der Madonnenfigur wurden auch am Retabel 1989 drei Proben zur Holzartbestimmung entnommen. Die 1996 zur Datierung des Retabels entnommenen Holzproben brachten kein Ergebnis. In Vorbereitung der Leihgabe an das Städel, Frankfurt wurden auch der Zustand und die durchgeführten Maßnahmen am Baldachinretabel dokumentiert.

Restaurierung durch HELMUT ARNDT

Die Einträge von ARNDT sind umfangreich und partiell schwer zu verstehen – besonders die jeweils bearbeiteten Retabelbereiche können nicht immer lokalisiert werden. Oft ist der Nachvollzug durch mehrere parallel ausgeführte Arbeitsschritte und die im Bericht verstreut genannten Zustandsbeschreibungen erschwert. Deswegen werden die Einträge von ARNDT thematisch vorgestellt und die durchgeführten Maßnahmen nach einzelnen Bereichen des Retabels zusammen gefasst.

Zustandsbeschreibung und technologische Beobachtungen des Restaurators HELMUT ARNDT Für die Rekonstruktion der Restaurierungsgeschichte des Baldachinretabels sind die tagebuchartigen Dokumentationen des Restaurators HELMUT ARNDT die älteste und eine wichtige Quelle. ARNDT führt in knapp sechs Monaten die Restaurierung des "Kleinen Friedberger Altars" vom 28. Mai bis 26. November 1956 durch. Nach ca. sechs Wochen nach der Montage und Aufstellung des Retabels im Ausstellungsraum des sog. gotischen Saals erfolgt eine eintägige Maßnahme, in dem die Außenseiten der großen Flügel erneut mit Wachs "mattiert" werden.

Zunächst werden die von ARNDT genannten Beobachtungen zum 1956 vorgefundenen Zustand beschrieben, da diese auf mindestens eine Restaurierung vor 1956 schließen lassen.

-

⁷⁸⁸ Diese Angaben werden in dieser Arbeit mit einbezogen.

⁷⁸⁹ Museumsunterlagen, Zustandsprotokoll.

Aus der Beschreibung⁷⁹⁰ der Bodenplatte des Baldachinretabels ist ersichtlich, dass bereits zu diesem Zeitpunkt die originale Bodenplatte durch ein untergelegtes Brett verstärkt gewesen war. Anzunehmen ist, dass die Bodenplatte nicht beschnitten gewesen war.⁷⁹¹ Die entstehungszeitliche Bodenplatte war mit einem bräunlich⁷⁹² erscheinenden Papier beklebt und wies Reste einer grünen Farbfassung auf. Zudem erwähnt ARNDT die farbige Linie auf der Bodenplatte, die als Markierung zur passenden Positionierung der Skulptur fungiert haben kann. Weiter nennt ARNDT alte Kittungen⁷⁹³: "Sie entsprechen nicht



237: rechte Flügel des Baldachinretabels, vordere Säulen fehlen, vor der Restaurierung, 1955

der handwerklichen Gesinnung des Originals".⁷⁹⁴ Er stellt "Bronzespuren an Verkittungen u. durchgeriebenen Stelle"⁷⁹⁵, "Übermalungen"⁷⁹⁶, "Ältere Retuschen"⁷⁹⁷ und einen Firnisüberzug fest, bei dem unklar ist, ob es sich um den entstehungszeitlichen Firnis handelt. Nach ARNDTs Beschreibung sind die reliefierten Papiersternapplikationen versprödet, stark verschwärzt und weisen "Reste alter Versilberung mit Goldlacküberzug"⁷⁹⁸ auf.

Am gesamten Retabel sind aufstehende, gelockerte Fassungen festzustellen. Die Fassung der Rahmenprofile ist "sehr brüchig u. splitterig"⁷⁹⁹. Der "Außenflügel links"⁸⁰⁰ weist "Blasen u. offene breite Sprünge"⁸⁰¹ auf. Auch auf den Innenseiten stellt ARNDT "kleine Bläschen" fest, die teils zu Abplatzungen der Malschicht "bis auf den Grund" geführt haben. ⁸⁰² Aus seinen Notizen geht hervor, dass ein starker Befall von holzzerstörenden Insekten besonders an Bodenplatte und der Rückseite der Deckplatte vorhanden war.

[&]quot;Unteres Brett Oberteil (darunter ehemals Predella) gereinigt u. geklarlackt. Unter dem bräunlich grünl. papierartigen Überzug (z. T. gerissen): Reste der urspr. Bemalung u. der Abgrenzung des Podestes für die Skulptur."; ARNDT, Eintrag vom 7. Juni 1956.

⁷⁹¹ S. Kapitel "nicht zu datierende Maßnahmen".

⁷⁹² Die bräunliche Farbe des Papiers ist durch Alterung des enthaltenen Bindemittels, des Klebemittels zur Applikation und des Überzugs bedingt und keine Eigenschaft des Papiers. Die Eigenfarbe des Papiers kann als naturfarben beschrieben werden –zumindest handelt es sich um ein ungebleichtes, dickes Papier, bei dem Hadernpapier ausgeschlossen werden kann.

ARNDT stellte "verschiedene Kitte fest"; ARNDT, Eintrag vom 4. Juli 1956; Unklar bleibt, ob es sich um Kittmassen aus mehreren Restaurierungen oder um verschiedene Kittmassen einer Restaurierung handelt. Eine graue Kittmasse befand sich auf der Außenseite der Schreinflügel laut Eintrag vom 4. Juli 1956.

⁷⁹⁴ ARNDT, Eintrag vom 4. Juli 1956.

⁷⁹⁵ ARNDT, Eintrag vom 28. Juni 1956.

⁷⁹⁶ Z. B. der Außenseiten, ARNDT, Eintrag vom 3. Juli 1956; Nach Eintrag vom 28. Mai 1956 von ARNDT sind die blauen Kehlen der Rahmenprofile überfasst. Hierfür konnten keine Anhaltspunkte gefunden werden. Die blau gefassten Kehlen weisen zahlreiche Retuschen auf, die teils auch als partielle Übermalungen ausgeführt waren. Anzunehmen ist, dass die Übermalungen bei der Reinigung von ARNDT reduziert wurden. Somit ist auch denkbar, dass die blauen Kehlen flächig überfasst waren und sich heute keine Hinweise dafür mehr finden, da möglicherweise ein zwischen entstehungszeitlicher Fassung und Überfassung befindlicher Überzug das Eindringen der Überfassung in die entstehungszeitliche Fassung verhinderte.

⁷⁹⁷ ARNDT, Eintrag vom 28. Mai 1956; Ölretuschen werden im Eintrag vom 22. Juni 1956 genannt.

⁷⁹⁸ ARNDT, Eintrag vom 22. Juni 1956, Der Querschliff widerlegt diese Aussage, da es sich wohl um ein vollständig verschwärztes Silber handelt. Theoretisch ist auch ein verschwärztes Zwischgold möglich, aber nicht mehr nachzuweisen.

⁷⁹⁹ ARNDT, Eintrag vom 28. Mai 1956.

⁸⁰⁰ Unklar bleibt, welcher Flügel und welche Ansichtsseite gemeint ist.

⁸⁰¹ ARNDT, Eintrag vom 28. Mai 1956.

⁸⁰² ARNDT, Eintrag vom 30. Mai 1956.



238: Flügel eins, Außenseite, Vorzustand 1956



239: Flügel eins, Außenseite, Vorzustand 1956

Neben älteren Restaurierungen beschreibt ARNDT auch seine Beobachtungen zur Herstellung und zu verwandten Materialien. Für die Blattmetallauflagen nennt er rotes⁸⁰³ Poliment. Bezüglich der Blattmetallauflagen irrte er sich bei einigen Bereichen. 804 So beschreibt er, dass Silber mit Goldlack für den Bildteppich der Rückwand⁸⁰⁵, für Nimbus und Gewandsaum des Verkündigungsengels⁸⁰⁶ und für Nimbus der Maria⁸⁰⁷ der Außenseite verwendet wurden sei. Hierbei handelt es sich aber um Zwischgold, was partielle Verschwärzungen aufgrund des beschädigten Überzuges aufweist. Die "Stäbe" der Rückwand, gemeint sind wohl die Säulenschäfte, sind mit "Leinen unterlegt" und versilbert. 808 Weiter nennt ARNDT Gewebekaschierungen für Rahmen und Bildfläche der Außenflügel. 809 Auch die beiden Techniken zur Unterzeichnung werden beschrieben: Auf der Außenseite (Mariendarstellung) ist die "Vorzeichnung in einem lasierenden Fleischocker"⁸¹⁰ am Lesepult aufgrund Malschichtabplatzungen zu erkennen. ARNDT stellt Vorritzungen⁸¹¹ fest.

Für die rot gefassten Rahmenprofile sei Zinnober und für die hierauf ausgeführten Ornamente Silber verwendet worden. Azurit⁸¹² sei für die blaue Kehle der Rahmenprofile verwendet worden.

Zur Bearbeitung der Außenseiten der großen Flügel ist ARNDTs Beobachtung⁸¹³ der einzig erhaltene Hinweis, dass das Holz diagonal kreuzweise eingeritzt wurde. Zudem stellt er "*In den Grünflächen ältere grobe Nadeleinstiche*" fest.⁸¹⁴

 $^{^{803}}$ Es handelt sich um ein leuchtend orangerotes Poliment.

⁸⁰⁴ Dies ist sicher auf die fehlende Untersuchung mittels Mikroskop zurückzuführen.

⁸⁰⁵ ARNDT, Eintrag vom 7. Juni 1956.

ARNDT, Eintrag vom 6. Juli 1956.

⁸⁰⁷ ARNDT, Eintrag vom 9. Juli 1956.

⁸⁰⁸ ARNDT, Eintrag vom 22. Juli 1956.

⁸⁰⁹ ARNDT, Eintrag vom 4. Juli 1956.

ARNDT, Eintrag vom 7. Juli 1956; Die Farbtonbeschreibung als "*Fleischocker*" ist irritierend, da die während der Untersuchung festgestellten Unterzeichnungen einen rötlichbraunen, an Rötel erinnernden Farbton aufweisen. Allerdings ist die von ARNDT benannte Stelle heute durch Retuschen überdeckt.

[&]quot;Die Zeichnung der Gesichter u. z. B. des Esels sind in den Grund eingeritzt." ARNDT, Eintrag vom 6. Juni 1956.

⁸¹² ARNDT, Eintrag vom 12. Juni 1956.

ARNDT, Eintrag vom 4. Juli 1956; Diese Fehlstellen der Fassung bis zum hölzernen Träger sind bei der Restaurierung von ARNDT retuschiert worden und heute nicht mehr einzusehen.

ARNDT, Eintrag vom 5. Juli 1956; Unklar ist, ob es sich hierbei um Nagellöcher oder Einstiche ähnlich den diagonalen Ritzungen handelt. Zudem bleibt die Frage offen, ob diese entstehungszeitlich oder spätere mechanische Beschädigungen sind.

von HELMUT ARNDT verwendete Materialien

Vor der exemplarischen Beschreibung der durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen folgt ein Überblick über die von ihm verwendeten Materialien.

Zur Reinigung des Retabels wurde "Düllfix"815 angewendet. Lose Sternapplikationen wurden mit "Cohesan"816 fixiert.

Materialien zur Fassungsfestigung waren: Wachs-Harz-Mischung⁸¹⁷, helles "Wachs AW2"⁸¹⁸, "Klarlack"819, Dispersion⁸²⁰, "Leim"821 und "Dubliermasse"822. Es zeichnet sich die Tendenz ab, dass wachshaltige Materialien für Festigungen an den Bildtafeln und "Klarlack" in verschiedenen Verdünnungen für Rahmen und Stirnseiten der Tafeln verwendet wurden.

Folgende Kittmaterialien sind durch ARNDTs Beschreibungen dokumentiert: Risse zwischen Bildtafeln und Rahmen sind mit "Kreidewachs"-Kitt und



240: Flügel vier, Außenseite, Vorzustand 1956

"Wachs-Kreide"-Kitt geschlossen worden. Die unterschiedliche Bezeichnung kann ein Hinweis darauf sein, dass zwei unterschiedliche Mischungen verwendet wurden. Demnach enthält der Kreide-Wachs-Kitt mehr Kreide als Füllstoff, während die Hauptkomponente des Wachs-Kreide-Kitts das Wachs ist.

Zum Schließen von Fehlstellen im Holz diente "Holzkitt"823. Als Kittmaterial für Fugen und tiefere Risse wurde eine Mischung aus Holzkitt und Klarlack verwendet. ⁸²⁴ Die Zusammen setzung eines für die Innenseiten verwendeten "*transp. Kitt*[s]" bleibt unklar. Mit dem sog. "flüssigen Holz" wurden Fehlstellen, verursacht durch Nagelköpfe, geschlossen und die Stirnseiten der Bildtafeln flächig verkittet. Bei den verschiedenen Kittmaterialien ist zu erkennen, dass wachshaltige Kitte für Malschichtausbrüche Anwendung fanden. Ebenso wur

817 Die Zusammensetzung der Wachs-Harz-Mischung wird nicht genannt. Sie kann aus den verwendeten Materialien rekonstruiert werden: Am 5. Juli 1956 notiert ARNDT: "Helle ziemlich dünne Wachssalbe mit Carnaubawachszusatz angesetzt." Anzunehmen ist, dass Bienenwachs, welches bei der Zusammensetzung der Doubliermasse genannt wird, mit Carnauberwachs gemischt wurde und als Harzkomponente Dammar eingesetzt wurde.

818 Z. B. ARNDT, Eintrag vom 1. Juni 1956; Hierbei handelt es sich wohl um eine Mischung von Wachs und AW 2 Harz. AW 2-Harz ist "ein Kondensationsprodukt aus Zyklohexanon und Methyl-Zyklohexanon" und "wird nicht mehr hergestellt." HOPPE 2001, S. 116.
⁸¹⁹ Z. B. hier auch mit dem Zusatz "Klarlack (PVA)" ARNDT, Eintrag vom 6. Juni 1956.

821 Vermutlich handelt es sich um Glutinleim. Dieser wurde auch zur Verleimung von Rissen im Bildträger verwendet; [ARNDT, Eintrag vom 5. Juli 1956].

822 Die Doubliermasse wurde zur Nachfestigung verwendet. Laut Eintrag vom 17. September 1956 besteht die Doubliermasse aus: "roh. Bi.W. + Dammar + Spur Terp.öl.-Snag., Wachs-Harz etwa zu gleichen Teilen gekocht". Der Eintrag vom 10. Mai 1955 nennt eine Doubliermesse mit AW2-Harz.

823 Unklar ist die Zusammensetzung dieser Kittmasse. Vermutlich sind Holzspäne als Füllstoff in eine Kittmasse oder ein Bindemittel eingebracht worden. Denkbar, dass dem "flüssigen Holz" Holzspäne zugesetzt wurden. Anzunehmen ist weiterhin, dass die Bezeichnung "Holzkitt" synonym für den mit Klarlack hergestellten Holzkitt benutzt wurde. Auch ein handelsüblicher Holzkitt ist möglich.

 824 Z. B. wurde dieses Kittmaterial für die Fuge zwischen Bildtafel und Rahmen an der "Außenseite d. linken Flügel" und die Innenflügel verwendet. ARNDT, Eintrag vom 5. Juni 1956; Auch die Fuge zwischen Rückwand und Bodenplatte ist mit diesem Kittmaterial geschlossen worden. ARNDT, Eintrag vom 7. Juni 1956.

⁸²⁵ ARNDT, Eintrag vom 6. Juni 1956.

⁸¹⁵ Z. B. ARNDT, Eintrag vom 22. Juni 1956; zu "Düllfix" siehe Fußnote 773.

⁸¹⁶ ARNDT, Eintrag vom 27. Juni 1956.

 $^{^{820}}$ Zur Festigung der Rahmenfassung, ARNDT, Eintrag vom 29. Mai 1956.



241: Flügel vier, Außenseite, Vorzustand 1956

den bei mehrschichtigen⁸²⁶ Kittungen wachshaltige Kittmassen für die letzte Schicht verwendet. Kunststoffhaltige Kittmassen kamen hauptsächlich bei Fehlstellen im Holz, Rissen bzw. Fugen zur Anwendung. Sicher sind drei unterschiedliche Retuschematerialien beschrieben: Scheinbar wurde konsequent eine Vorretusche mit Aquarell angelegt. Diese wurde mit wachshaltigem Dammar überzogen und mit Mussini⁸²⁷ "Öl-Harz" -Farben⁸²⁸ fertig gestellt. Teils erfolgte hierauf erneut eine Aquarellretusche -vermutlich aufgrund des hohen Glanzgrades der "Öl-Harz"829-Retuschen. Unklar bleibt, welches Material für die "Schlussretusche (ölfrei)"830 verwendet wurde. Für die Außenseiten der großen Flügel kam ein selbst hergestelltes Bindemittel zur Anwendung: Die aus verdünntem Ei und Harz hergestellte Emulsion wird als "Tempera-Grundretusche "831" bezeichnet. Hierauf folgte der stupfende Auftrag von Aquarellfarbe, die anschließend mit einem Dammarfirnis überzogen wurde. 832 Für die

Schlussretusche kamen "Harz-Öl-Farben mit Mem-branol-Glanzzusatz" zur Anwendung. 833 Ähnlich vielfältig sind auch die Überzugsmaterialien. Dammar und Mastix 834 wurden mit etwas Zusatz von "Methanol" als Schlussüberzug verwendet, der mittels Spritzpistole appliziert wurde. 835 Um den Glanzgrad einzustellen bzw. zu korrigieren, wurden die "Rahmen ränder nachmattiert". 836 Zudem ist die Verwendung von "wachshaltigem Dammarfirnis" als Schlussfirnis dokumentiert. 837 Unklar ist, ob es sich bei der Bezeichnung "Dammarfirnis" sum ein Synonym des wachshaltigen Dammarfirnis handelt oder ob hiermit ein reiner Dammarfirnis gemeint ist. Beispielsweise wurde dieser "Dammarfirnis" als Zwischenfirnis auf den Außenseiten der Kleinen Flügel verwendet. 839 Nach der Aufstellung des Retabels im sog. gotischen Saal notierte ARNDT am 26. Novemberv1956: "Als Feuchtigkeits'bremse' am

Mehrschichtig wurden Kittungen bei tiefen Fugen und Rissen aufgebaut. Z. B. lässt sich folgender Aufbau der Kittung an der Rückwand rekonstruieren, wobei es sich vermutlich um die Fuge zwischen Rückwand und Bodenplatte handelt: Laut ARNDT, Tagebuch, Eintrag vom 7. Juni 1956 wurde zuerst Klarlack mit Holzkitt in die Fuge eingebracht. Am 11. Juni 1956 notierte ARNDT: "Nachkittungen im Mittelteil mit flüss. Holz, weiter mit Kreidewachs."

⁸²⁷ Laut Eintrag vom 16. Juli 1956 kaufte ARNDT bei "Fa. Farben-Krauth. Folgende Mussini-Ölfarben [...]: Siena gebr., Grüne Erde böhm., Grüne Erde gebr., Aliz.-Krapplack dkl., li. Ocker gebr., Terra Pozzuoli, Kadmiumrot hell, Asphalt."

⁸²⁸ Interessant ist der Ĥinweis vom 14. Juli 1956, dass für die Harz-Ölretuschen "*Gut abgesaugte Tubenölfarbe*" benutzt wurde.

 $^{^{829}}$ Vermutlich verwendete ARNDT die Bezeichnungen " $\ddot{O}l$ -Harz"-/ "Harz- $\ddot{O}l$ "-Farben synonym.

⁸³⁰ ARNDT, Eintrag vom 12. Juli 1956; Anzunehmen ist die Verwendung von Aquarellfarbe. Demzufolge wären die Außenseiten der kleinen Flügel ausschließlich mit Aquarell retuschiert.

ARNDT, Eintrag vom 11. Juli 1956; Anzunehmen ist, dass die Bezeichnung vom 13. Juli 1956 "Eitempera" synonym verwendet wurde.

⁸³² ARNDT, Eintrag vom 13. Juli 1956.

⁸³³ ARNDT, Eintrag vom 14. Juli 1956.

⁸³⁴ Laut Eintrag vom 23. Juli 1956 wurde "Dammar (…) in Terp.öl u. in Sangajol, Mastix Levante elect. in Terp. öl, AW2 in Terp.öl" angesetzt

⁸³⁵ ARNDT, Eintrag vom 23. Juli 1956.

⁸³⁶ ARNDT, Eintrag vom 23. Juli 1956, Da keine Materialien für die Mattierung genannt wurden, ist die Verwendung von Wachs anzunehmen. S. ARNDT, Eintrag vom 8. Januar 1957.

ARNDT, Eintrag vom 6. Juli 1956.

⁸³⁸ ARNDT, Eintrag vom 13. Juli 1956.

⁸³⁹ ARNDT, Eintrag vom 13. Juli 1956.

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

Sandstein liegende Holzflächen nochmals gewachst, außerdem starke Zellophanfolie dazwischengelegt." Nach weiteren sechs Wochen wurden die Außenseiten der großen Flügel nachträglich "mit Wachs abmat*tiert*"840.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass dies wohl eine für die Zeit typische Materialvielfalt und Restaurierungspraxis darstellt.

Restaurierung der Rückwand durch HELMUT ARNDT

Teils wurden in einer bestimmten Position des Retabels zugängliche Bereiche unabhängig von einzelnen Arbeitsschritten weitgehend bearbeitet, teils wurden einzelne Arbeitsschritte am gesamten Retabel ausgeführt, so z. B. die Retuschen. Prinzipiell folgen die Arbeitsschritte logisch aufeinander: Fassungsfestigung, Reinigung, Nachfestigung, Kittung, Retusche und Schlussüberzug.



242: Flügel vier, Außenseite, Vorzustand 1956

Exemplarisch kann die von ARNDT durchgeführte Restaurierung besonders deutlich an der Rückwand nachvollzogen werden.

Zunächst erfolgte die Fassungsfestigung mit Wachsharz. Anzunehmen ist, dass die aufgetragene Wachsharzmischung mittels Heizspachtel dem Niederlegen aufstehender Fassungsschollen diente – auch wenn dies hier nicht beschrieben wurde. Zur "Nachsicherung"⁸⁴¹ der Fassung wurde verdünnte erwärmte Doubliermasse mit Zusatz von "Tetra"842 aufgetragen. 843 Es folgte die Reinigung von Rückwand mit Sternapplikationen, Boden- und Deckplatte. Vermutlich wurde "Düllfix" angewendet, da dies als einziges Reinigungsmittel genannt wird. Auf die Bodenplatte wurde nach der Reinigung Klarlack aufgetragen. Anschlie-Bend wurde der "Rand zur Hintergrundwand mit Klarlack + Holzkitt geschlossen"844. Beschrieben ist hier das Schließen der Fugen zwischen Rückwand und Boden- bzw. Deckplatte. Rückseitig wurden Holzkeile zwischen Rückwand und Deckplatte eingesetzt, "damit der Flügel in geschl. Zustand nicht mehr durchfallen kann". 845 Diese eingesetzten Keile sind heute nicht erkennbar, da sie vermutlich von Übermalungen überdeckt werden. Anzunehmen, dass die Fugen zwischen Rückwand und Boden- bzw. Deckplatte sowie die von Holzschädlingsbefall betroffenen Bereiche mit flüssigem Holz und anschließend mit Kreidewachs gekittet wurden. 846 In diesem Bearbeitungsstadium erfolgten "weitere Festlegungsarbeiten mit Wachs-Harz "847". Zu vermuten ist, dass nun mittels Heizspachtel das aufgetragene Wachs-Harz erwärmt und die aufstehenden Fassungsschollen niedergelegt wurden. Anschließend erfolgte die Abnahme des Wachs-Harz-Überschusses mit "Sangajol"848 und

⁸⁴⁰ ARNDT, Eintrag vom 8. Januar 1957.

⁸⁴¹ ARNDT, Eintrag vom 1. Juni 1956.

⁸⁴² Vermutlich ist Tetrachlorkohlenwasserstoff als "Weichmacher" gemeint. Freundlicher Hinweis von Prof. EMMERLING.

⁸⁴³ ARNDT, Eintrag vom 1. Juni 1956.

⁸⁴⁴ ARNDT, Eintrag vom 7. Juni 1956.

⁸⁴⁵ ARNDT, Eintrag vom 7. Juni 1956.

⁸⁴⁶ ARNDT, Eintrag vom 11. Juni 956.

⁸⁴⁷ ARNDT, Eintrag vom 11. Juni 1956.

⁸⁴⁸ ARNDT, Eintrag vom 11. Juni 1956: Bei der Bearbeitung der Außenseiten der Flügel ist hier beschrieben, dass überschüssiges Wachs-Harz mit Sangajol abgenommen wird. Zu Sangajol s. Fußnote 779.

"Weitere Reinigung"849. Hierunter ist wohl auch eine Firnisabnahme zu verstehen, da ARNDT notiert: "War ebenfalls im Hintergrund überfirnist. Alte Auskittungen kommen jetzt deutlich heraus."850 Zudem stellt er ein fleckiges Aussehen "im Gesicht des linken Engels" an der Rückwand fest. Als Ursache hierfür nennt er die partiell in den Bereich des Gesichts angeschossene "Silberfolie" und deren Schwärzung, die "auch infolge der Porosität des Kreidegrundes von rückwärts erfolgt."851 Da "Reinigen nur bis zu einem gewissen Grad" möglich war, ist zu vermuten, dass ästhetisch beeinträchtigende Bereiche mittels Aquarell retuschiert wurden. Zudem wurde auf die Rückwand ein "Wachs-Harz-Firnis aufgeschummert". 852 Die weitergeführte Reinigung der Unterseite des Baldachins mit "Düllfix" kommentierte ARNDT wie folgt: "Das Zinnober kommt sehr leuchtend heraus. Verdunkelung vermutlich durch Kerzenruß." Allerdings ist eine Reinigung der reliefierten Papiersternapplikationen kaum möglich. 853 Nach Durchführung dieser Arbeiten notiert ARNDT am 26. Juni 1956: "Kl. Friedberger Altar zu viert senkrecht hochgestellt und gesichert." Hieraus ist zu schließen, dass alle bisherigen Arbeiten durchgeführt wurden während das Retabel auf der Rückseite lag. Mehrfach mit Klarlack eingelassen wurden nun in senkrechter Position des Retabels die "Kanten des Mittelstücks", also die Stirnseiten der Rückwand. 854 Nach weiterer Reinigung des "Sternenhimmels" wurde dieser mit verdünntem Klarlack "eingelassen. Lose Sternteile nachgereinigt u. angeleimt (Cohesan)."855 Es folgte die Kittung der Deckplatte mit "Kreidewachs" und das "Verschleifen" sowie Retuschieren mit Aquarell. Anschließend wurde die Unterseite der Deckplatte erneut mit einem dünnen Klarlack überzogen. 856 Da die Reinigung der Papiersterne nicht das gewünschte Ergebnis brachte, entschloss sich ARNDT zu einer Neuvergoldung mit Transferblattgold "in einer Technik, deren Mittel leicht wieder zu entfernen sind ohne den orig. Zustand anzugreifen". 857 Unklar bleibt, welches Bindemittel hierfür Verwendung fand. Anschließend wurde das applizierte Gold durchgerieben, die Ränder versäubert und die Sternapplikationen mit einer "Schwarz-Lasur" überzogen. 858 Es folgte die Bearbeitung der Außenseite der Rückwand: Fehlstellen im Holz wurden mit flüssigem Holz gekittet. Die zwischen Deckplatte und Rückwand eingetriebenen Holzkeile wurden mit flüssigem Holz und Zusatz von Klarlack fixiert und "Mehrere Schrauben durch das Dachbrett in die Mittelwand eingeschraubt". 859 Weiter notiert ARNDT am 28. Juni 1956: "Grauschleier in den Punzierungen⁸⁶⁰ des Mittelteils beseitigt", wobei dieser "Grauschleier" von Wachs-Harz-Ansammlungen in den Gravurtiefen stammen könnte. Auch die Streuornamente auf der Rotfassung der unteren Rückwand wurden versilbert, anschließend "abgerieben, getönt und dunkle Stellen heller retuschiert (Goldpuder + etw. Silber). Anschließend Öl-Harzlasur. "861 An bereits mit Aquarell retuschierten Köpfe der Engel erfolgten "einige kl. Nachretuschen" mit Ölfarbe. Anschließend wurden die Stirnsei

⁸⁴⁹ ARNDT, Eintrag vom 22. Juni 1956.

⁸⁵⁰ ARNDT, Eintrag vom 22. Juni 1956.

⁸⁵¹ ARNDT, Eintrag vom 22. Juni 1956.

⁸⁵² ARNDT, Eintrag vom 22. Juni 1956.

⁸⁵³ ARNDT, Eintrag vom 22. Juni 1956.

⁸⁵⁴ ARNDT, Eintrag vom 26. Juni 1956.

⁸⁵⁵ ARNDT, Eintrag vom 27. Juni 1956.

⁸⁵⁶ ARNDT, Eintrag vom 27. Juni 1956.

⁸⁵⁷ ARNDT, Eintrag vom 27. Juni 1956.

⁸⁵⁸ ARNDT, Eintrag vom 28. Juni 1956; Es fehlen Angaben zum verwendeten Bindemittel bzw. der verwendeten Farbe. Zu vermuten ist, dass eine Lasur aus MUSSINI Harz-Ölfarben benutzt wurde, da z.B. die sonst zur Retusche noch gebrauchte Aquarellfarbe nicht auf einem mit kunststoffhaltigem oder öligem Bindemittel haften würde.

⁸⁵⁹ ARNDT, Eintrag vom 28. Juni 1956. Vermutlich sind es die sechs heute (2012) noch vorhandenen Schlitz-

⁸⁶⁰ Es handelt sich hier nicht um "Punzierungen", sondern um Gravuren.

⁸⁶¹ ARNDT, Eintrag vom 29. Juni 1956.



ten der Rückwand mit "Beize lasiert u. eingewachst". 862 Es folgte der wiederholte Auftrag von flüssigem Holz auf die Stirnseiten der Deckplatte. Nun wurde das Retabel "mit der Innenseite nach unter flach auf den Tisch gelegt. Rückseiten liegen jetzt waagerecht."863 Den Grund für die erneute Positionsänderung zur Bearbeitung des Retabels ist nicht ersichtlich, da alle nachfolgenden Arbeiten auch am stehenden Retabel hätten durchgeführt werden können. Wie ARNDT am 24. Juli 1956 notierte, hatten sich die Flügel bei Aufstellung im Depot stark verzogen, "so daß sie nicht mehr genau schließen". Eine Ursache hierfür ist sicher, dass das Retabel während der Bearbeitung mehrmals gelegt und wieder aufgestellt wurde. Auch erfolgte der Auftrag von Wachs-Harz-Mischungen und Klarlack meist einseitig, wodurch sich die Holzbretter verzogen.

Restaurierung der figürlich bemalten Flügel durch HELMUT ARNDT

Zunächst erfolgte eine Fassungsfestigung, wohl mit Wachs oder einer Wachs-Harz-Mischung. Diese wurde "mit dem Heizspachtel eingebügelt". 864 Anschließend erfolgte der Auftrag von erwärmten und verdünntem "hellem Wachs-AW2", was dann "fast vollständig abgenommen" wurde. 865 "Grobe Fehlstellen", z. B. Nagellöcher, wurden mit flüssigem Holz gekittet. 866 Alle anderen Fehlstellen wurden mit einem "transp. Kitt"867 geschlossen – gemeint sein könnte ein unpigmentierter Wachskreidekitt. Anschließend sind die "Bildflächen mit Wachs abgerieben und poliert"868 worden. Es folgte die Abnahme von "Firnis u. Schmutz"869 und ein dünner Wachs-Harz-Auftrag. Für die Retuschen kam Aquarell zur Anwendung. Zu den Retuschen an der Außenseite der Verkündigungsdarstellung notiert ARNDT am 6. Juli 1956: "Später müßte mal eine sorgfältige Verkittung erfolgen. Infolge Zeitdruck können die Retuschen nicht bis ins Letzte ausgefeilt werden."⁸⁷⁰ Abschließend wurde ein wachshaltiger Dammarfirnis aufgetragen.⁸⁷¹

Restaurierung der grün bemalten Flügel durch HELMUT ARNDT

Die Restaurierung der grün bemalten Flügel entspricht im Wesentlichen den für die figürlich bemalten Flügel beschriebenen Maßnahmen. Nachfolgend werden die Unterschiede genannt. So beschreibt ARNDT die zur Fassungsfestigung verwendete Wachs-Harz-Mischung als steif und pastenartig. Dies ist als Verweis auf die geänderte Konsistenz durch einen erhöhten Harzanteil zu deuten. Zum Anderen wurde eine graue Kittmasse entfernt und die Fehlstellen "im Sinne einer Anböschung"872 bearbeitet. Als weiterer Unterschied zu den Bildfeldern mit figürlichen Darstellungen wurde hier ein Klarlack als Zwischenfirnis aufge-

⁸⁶² ARNDT, Eintrag vom 29. Juni 1956.

⁸⁶³ ARNDT, Eintrag vom 3. Juli 1956.

⁸⁶⁴ ARNDT, Eintrag vom 1. Juni 1956; ähnlich ARNDT, Eintrag vom 8. Juni 1956.

⁸⁶⁵ ARNDT, Eintrag vom 1. Juni 1956, Vermutlich ist die Wachsabnahme mit Sangajol erfolgt wie dem Eintrag vom 9. Juni 1956 zu entnehmen ist.

⁸⁶⁶ ARNDT, Eintrag vom 5. Juni 1956.

⁸⁶⁷ ARNDT, Eintrag vom 6. Juni 1956.

⁸⁶⁸ ARNDT, Eintrag vom 12. Juni 1956.

⁸⁶⁹ ARNDT, Eintrag vom 12. Juni 1956, Zumindest für die Außenseite mit der Darstellung des Verkündigungsengels ist folgende Reihenfolge zu rekonstruieren: Festigung mit Wachs-Harzmischung und Einbügeln mittels Heizspachtel, anschließend Reinigung und Firnisabnahmen -wobei diese scheinbar in einem Arbeitsschritt durchgeführt wurden.

⁸⁷⁰ Bis heute ist der von ARNDT kritisch beurteilte Zustand der Außenseiten der Verkündigungsdarstellung

ARNDT, Eintrag vom 6. Juli 1956.

⁸⁷² ARNDT, Eintrag vom 4. Juli 1956.



243: linke Flügel des Baldachinretabels nach der Restaurierung 1956

tragen und die "Grundretuschen in Tempera"⁸⁷³ ausgeführt. Hierauf folgte eine Aquarellretusche durch Aufstupfen und der Auftrag von Dammarfirnis. Abschließend wurde mit Harz-Ölfarben und "Membranol-Glanz-Zusatz"⁸⁷⁴ retuschiert. Der Schlussfirnis aus Dammar und Mastix wurde aufgesprüht und die "Rahmenränder nachmattiert"⁸⁷⁵. Etwa sechs Wochen nach dem Aufbau im gotischen Saal notiert Arndt: "Grüne Außenflächen mit Wachs abmattiert". ⁸⁷⁶

Restaurierung der Deck- und Bodenplatte durch HELMUT ARNDT

Die Restaurierung der Bodenplatte wird nicht explizit erwähnt. Anzunehmen ist, dass diese wie auch die Deckplatte mit Klarlack überzogen wurde. Für die Kittungen wurde "Kreidewachs" verwendet. Die Rückseite der Deckplatte wurde an der Stirnseite mehrfach mit flüssigem Holz behandelt. Die Stabilisierung der Verbindung zwischen Deckplatte und Rückwand erfolgte durch mehrere, von oben in die Deckplatte eingebrachte Schlitzschrauben. Ursache war vermutlich die Destabilisierung der Deckplatte durch holzzerstörende Insekten. Es folgte die Retusche mit Öl-Harzfarben.



244: rechte Flügel des Baldachinretabels nach der Restaurierung 1956

Restaurierung der Rahmen durch HELMUT ARNDT

Eine Reinigung der Rahmenprofile wird nicht explizit erwähnt. Möglich, dass die Reinigung der Rahmen zusammen mit derjenigen der Bildfelder erfolgte. Wahrscheinlicher ist aber, dass die Rahmen nicht oder nicht alle gereinigt wurden. Zumindest die Rahmen der linken Flügel der Innenseite erscheinen etwas heller als jene der rechten Seite. Die roten Rahmenleisten der Außenseiten erscheinen ungereinigt. Dass eine Reinigung der bleizinngelbfarbenen Schrägprofile erfolgte, ist an den partiell vergrauten, ungereinigten Bereichen zu erkennen. Ein Hinweis für eine an den Rahmen nicht durchgeführte Reinigung ist, dass die Rotfassung an der Unterseite des Baldachins und an der Rückwand den gleichen Fassungsaufbau wie die Rotfassung der Rahmen aufweist, aber für die Unterseite des Baldachins ist eine Reinigung belegt. Zudem ist die Unterseite des Bal-

⁸⁷³ ARNDT, Eintrag vom 12. Juli 1956; Zusammensetzung der Tempera: siehe Kapitel *verwendete Materialien*.

ARNDT, Eintrag vom 14. Juli 1956.

ARNDT, Eintrag vom 23. Juli 1956.

⁸⁷⁶ ARNDT, Eintrag vom 8. Januar 1957.

dachins wesentlich heller als die Rahmen.

Die Stirnholzkanten der Rahmen und Bildtafeln wurden mehrfach mit Klarlack eingelassen. Die einzige Materialangabe zu "Klarlack" ist der einmalig genannte Zusatz "PVC"877. Abschließend folgte der Auftrag von flüssigem Holz⁸⁷⁸, der nur auf den "Oberkanten"⁸⁷⁹ erfolgte. Zur weiteren Fassungsfestigung der Rahmen wurde "Dispersion"880 verwendet. Da diese Angaben ungenau sind und der Einsatz von "Dispersion" nur einmal genannt wird, ist davon auszugehen, dass nur der Rahmen eines Flügels⁸⁸¹ damit gefestigt wurde.

Bei den Innenseiten der Rahmen wurden zur Fassungsfestigung der "Außenkanten bis zur blau gehaltenen Hohlkehle mit verd. ,Klarlack' überstrichen."882 Es folgte der wiederholte Auftrag von Klarlack auf den Rahmen bis einschließlich des Goldrundstabs. 883

Die Rahmenfassung des rechten Flügels der Außenseite⁸⁸⁴ wurde mehrmals mit Leim gefes-

Mit Kreidewachs, vermutlich synonym auch Wachskreide, wurden die Fugen zwischen Rahmen und Bildtafeln geschlossen. 885 Die Kittungen wurden "mit dem Spachtel geebnet u. sauber ausgewaschen". 886 Der Eintrag vom 2. Juni 1956 bezieht sich vermutlich auf die Rahmen: "Fehlstellen im Holz mit Holzkitt geschlossen".

Der "linke[r] Außenflügel" wies unten ein "abstehendes schmales Rahmenquerholz" auf. Die Fuge wurde mit Holzkitt und Klarlack gefüllt und "durch Zwingen gepresst".887

"Lange Rahmenaußenkanten der Flügel mit dünner Tempera gestrichen, nach dem Trocknen mit brauner Beize behandelt."888 Abschließend erfolgte die Retusche mit Aquarell. Ein Schlussfirnis wurde scheinbar nicht separat aufgetragen. Anzunehmen, dass Rahmen und Bildtafeln gemeinsam gefirnist wurden.

Restaurierung Anfang der 1970er Jahre

Die dritte durch Archivalien belegte Restaurierung betrifft hauptsächlich die vorderen Säulen. Diese wurden durch neu gefertigte Säulen ausgetauscht. Ursache könnte der erhebliche Fassungsverlust⁸⁸⁹ und eine Destabilisierung des Holzes durch holzzerstörende Insekten gewesen sein. "Die Oberfläche wurde abgestaubt und die lockeren Schollen mit Hautleim gefestigt."890

⁸⁷⁷ ARNDT, Eintrag vom 6. Juni 1956.

[&]quot;Stirnholzkanten mehrfach geklarlackt. Abschluß mit verdünntem flüss. Holz." ARNDT, Eintrag vom 29.

⁸⁷⁹ ARNDT, Einträge vom 30. Mai und 1. Juni 1956.

⁸⁸⁰ ARNDT, Eintrag vom 29. Mai 1956.

⁸⁸¹ Aus den Angaben geht nicht hervor, um welchen Flügel des Retabels es sich handelt und ob Innen- und Außenseite dieses Flügels gemeint sind.

⁸⁸² ARNDT, Eintrag vom 1. Juni 1956.

⁸⁸³ Nur am 12. Juni 1956 notiert ARNDT: "Klarlacküberschuß z. T. abgenommen". Aufgrund der vergleichsweise detaillierten Arbeitsbeschreibung ist davon auszugehen, dass das Reduzieren des aufgetragenen Klarlacks eine einmalige Arbeit war und nicht systematisch bei allen Rahmenprofilen erfolgte. Denkbar ist, dass hier der Klarlack auf das Bildfeld gelangte und in diesem Bereich abgenommen wurde.

⁸⁸⁴ Vermutlich ist das Bildfeld mit der Darstellung des Verkündigungsengels gemeint.

⁸⁸⁵ ARNDT, Eintrag vom 1. Juni 1956.

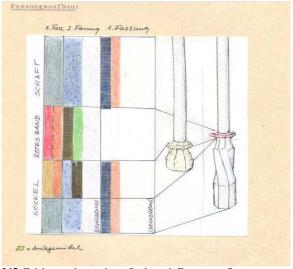
⁸⁸⁶ ARNDT, Eintrag vom 2. Juni 1956.

⁸⁸⁷ ARNDT, Eintrag vom 5. Juni 1956.

⁸⁸⁸ ARNDT, Eintrag vom 18. Juni 1956.

 $^{^{889}}$ "Am höheren Sockel ist die Fassung zu ca. $50\,\%$ abgeplatzt. Von der darunterliegenden Fassung sind nur noch Reste erhalten. Entlang des Schafts finden sich zahlreiche schnurartige Abplatzungen. An den Rändern ist die Fassung locker." Museumsunterlagen.

⁸⁹⁰ Museumsunterlagen.



245: Zeichnung der vorderen Säulen mit Fassungsaufbau

Die demontieren Säulen befinden sich im Depot⁸⁹¹ des HLMD. In den Museumsakten findet sich eine Zeichnung dieser Säulen, deren Fassungsaufbau schematisch wiedergegeben ist (Abb. 245). Die gezeichneten Basenformen stimmen nicht mit den Basen am "Kleinen Friedberger Altar" überein. Zudem weisen diese Säulen drei Fassungen auf. Somit ist anzunehmen, dass die vorderen Säulen nicht entstehungszeitlich sind und in Zweitverwendung am Retabel montiert waren. Wie die Aufnahmen von 1964 zeigen, war das Retabel im Museum ohne vordere Säulen ausgestellt. Dies stützt die These, dass die Säulen zwar am Retabel montiert waren, aber nicht als zugehörig erkannt wurden.

Probenentnahme 1989

Für die Analyse der Holzart wurden drei Proben am Retabel entnommen und durch Dr. GROSSER untersucht. Das Ergebnis der Probe der Rückwand ist "Gemeine Kiefer (Pinius sylvestris L., Pinaceae". Vermutlich benennt die Bezeichnung "2. Tafel links" den linken großen Flügel der Innenseite, da dies die Hauptansicht ist und anzunehmen ist, dass sonst der Zusatz "Rückseite" oder "Außenseite" genannt worden wäre. Für diese Tafel wurde "Tanne (Albies alba Mill., Pinaceae)" analysiert. Die dritte Probe wurde an der "2. Tafel rechts" entnommen mit dem Ergebnis: "Buche = Rotbuche (Fagus sylvatica L., Fagaceae)". 893 Hierbei kann es sich um die Innenseite des rechten kleinen Flügels handeln.

Die Ergebnisse lassen darauf schließen, dass bei der Holzauswahl für das Retabel nicht die Holzart, sondern das in der gewünschten Größe vorhandene Holz entscheidend gewesen war.

Probennahme 1996

Im März 1996 lagen die Ergebnisse der weiteren dendrochronologischen Untersuchung durch Dr. KLEIN, Ordinariat für Holzbiologie der Universität Hamburg, vor. Drei Proben des Baldachingehäuses und eine Probe des Grundbretts wurden als "*Tannenholz (Abies alba)*" identifiziert. "*Eine Datierung ist zur Zeit nicht möglich*."⁸⁹⁴

Maßnahmen 2008

Die Dokumentation des Zustands von Madonnenfigur und Baldachinretabel erfolgte in Vorbereitung der Leihgabe an das Städel, Frankfurt. Auf der Außenseite der großen Flügel, die eine zweischichtige Grünfassung mit versilbertem Muster aufweisen, befanden sich zahlreiche "ältere Notsicherungen" in Form von mit Wachs fixiertem Japanpapier. Wann diese

 $^{^{891}\,\}mathrm{Leider}$ waren diese Säulen erst nach Abschluss dieser Arbeit zugänglich.

⁸⁹² Museumsunterlagen.

⁸⁹³ Museumsunterlagen.

⁸⁹⁴ Museumsunterlagen; Weitere Angaben zur Lokalisierung der Probenentnahmestellen erfolgten nicht.

⁸⁹⁵ Laut Zustandsprotokoll befanden sich ca. 62 Notsicherungen auf der Außenseite der Schreinflügel.

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

appliziert wurden, ist nicht zu rekonstruieren. Zudem wurden Schichtentrennungen⁸⁹⁶ zwischen den beiden grünen Farbschichten und zwischen Grundierung und Fassung – "häufig im Bereich von Fehlstellen" sowie Blasenbildung beobachtet. Die Wachs-Harz-Oberfläche wurde als kratzempfindlich charakterisiert. Zu den durchgeführten Maßnahmen zählen die Abnahme der Japanpapiere und die Nachreinigung mit Xylol und Mikrofasertuch. Die Fassungsfestigung erfolgte teils durch Reaktivierung der Wachs-Harz-Mischung mit Wärme, teils durch 3 %igen Störleim. Ein 5 %iger Störleim wurde für die Festigung der Rahmen-oberseite verwendet. Das Niederlegen der Fassung erfolgt mit Heizspachtel und Japanpapier als Zwischenlage. "Auffällige Bereiche" wurden mit Aquarell retuschiert.

Die Außenseite der kleinen Flügel sowie die der Rückwand wiesen lose und dachförmig aufstehende Farbschollen auf. Die Festigung erfolgte entsprechend dem Vorgehen bei den großen Flügeln.

Die Innenseite der Rückwand und des linke kleinen Flügel wiesen Blasenbildung, aufstehende bzw. gelockerte und teils an Rahmenprofil und Deckplatte des Schreins auch lose Farbschollen auf. Die Fassungsfestigung erfolgte mit 3 %igem Störleim.

Als stabil aber mit zahlreichen Fehlstellen und einigen Wurmfraßlöchern ist der Zustand der Rahmen beschrieben.

nicht zu datierende Maßnahmen

Folgender Sachverhalt lässt darauf schließen, dass die Bodenplatte in der Maßnahme der 1970er Jahre auch bearbeitet wurde. Die Bearbeitung umfasst das Beschneiden der entstehungszeitlichen Bodenplatte, das Anbringen einer neuen hölzernen Ergänzung und das Verstärken der so umgearbeiteten Bodenplatte.

Zwei schwarz-weiße Aufnahmen von 1964 zeigen das Baldachinretabel in der Ausstellung des HLMD (Abb. 246, 247). Deutlich zu erkennen ist, dass die beiden vorderen Säulen fehlen⁸⁹⁷. Der Baldachin wird nur von der Rückwand getragen. An der Unterseite der Deckplatte sind die Aussparungen zur Aufnahme der vorderen Säulen erkennbar. Die entstehungszeitliche Bodenplatte scheint unbeschnitten zu sein. An der vorderen Stirnseite sind Holzverluste durch holzzerstörende Insekten zu erkennen. Auf der Bodenplatte zeichnet sich hell eine quadratische Form ab, die von der Standfläche der Skulptur stammt. Die Skulptur steht auf einer quadratischen Plinthe. Demnach ist zu vermuten, dass in der Restaurierung Anfang der 1970er Jahre auch die Bodenplatte bearbeitet wurde: Von der entstehungszeitlichen Bodenplatte wurde der vordere Bereich abgetrennt und durch eine neue Holzplatte ergänzt. Zudem wurde die gesamte Bodenplatte mit einer Holzplatte verstärkt. Diese verstärkende Bodenplatte fixiert ist.

⁸⁹⁶ Anzunehmen, dass der bei der Restaurierung 1956 applizierte Überzug spannungsreich ist und somit Ursache der Schichtentrennung. Ist der Überzug völlig durch die grüne Farbschicht gedrungen, führt er zur Trennung zwischen Grundierung und Fassung. Verblieb der Überzug oberflächlich, ist er Ursache der Schichtentrennung innerhalb der Grünfassung.

⁸⁹⁷ Auf der Aufnahme vermutlich vor 1878, die das Baldachinretabel in der Sakristei der Friedberger Stadtkirche zeigt, scheinen bereits die beiden vorderen Säulen zu fehlen.

⁸⁹⁸ Im Zusammenhang mit der Ergänzung der beschnittenen entstehungszeitlichen Bodenplatte wurde an der stabilisierenden neuen Bodenplatte eine Holzleiste angebracht. Diese neue Holzleiste weist eine völlig glatte Fron auf. Somit ist auszuschließen, dass auf der Aufnahme von 1964 bereits die Umarbeitung und Stabilisierung der Bodenplatte erfolgte.

⁸⁹⁹ Zu erkennen auf der mit "GK-2-5-1964" beschrifteten Aufnahme des HLMD.

⁹⁰⁰ Dies ist auf der mit "GK-2-4-1964" beschrifteten Aufnahme des HLMD zu sehen.

⁹⁰¹ Die Verbindung von entstehungszeitlicher und neuer, stablilisierender Bodenplatte war nicht einsehbar. Auf der Oberseite der Bodenplatte sind keine Hinweise auf die Verbindung zu erkennen.



246: Baldachinretabel mit eingestellter throneder Madonna in der Ausstellung des HLMD, Aufnahme 1964



247: Baldachinretabel, Aufnahme 1964

Zudem ist in dieser Aufnehme von 1964 zu erkennen, dass die Flügel verzogen⁹⁰² sind und nicht im aufgeklappten Zustand in einer Ebene verbleiben: Der rechte, kleine Flügel wird von einer Person mit dem Finger nach hinten gedrückt. Zum einen dokumentierte bereits ARNDT 1956 die nicht mehr bündig schließenden, verzogenen Flügel. Zum anderen ist anzunehmen, dass durch die Aufstellung des Retabels ohne die vorderen, den Baldachin stützenden Säulen, der Verzug verstärkt wurde.

⁹⁰² Auch die mit "GK-2-3-1964" beschriftete Aufnahme des HLMD zeigt, dass die Flügel verzogen sind und nicht mehr bündig schließen.

Wann die moderne Metallaufhängung zur Entlastung der Flügelscharniere montiert wurde, ist nicht zu klären (Abb. 248, 249). Diese zweiteiligen Aufhängungen sind seitlich der oberen Deckplatte an der Rückseite und jeweils am oberen Rahenprofil der großen Flügel durch je zwei Schlitzschrauben montiert. Die Verbindung beider Aufhängungen erfolgt durch einen Metallstift, dessen oberes Ende eine Öse bildet. Eine kleine Metallkette ist je durch Draht an dieser Öse und am Winkeleisen der oberen Deckplatte fixiert.



248: moderne Metallaufhängung zur Entlastung der Scharniere



249: mit Draht befestigte Metallkette an Metallstift und Aufhängung an der Deckplatte

Teil 4

Resümee

Nachfolgend werden die Untersuchungsergebnisse zu Madonna und Baldachinretabel zusammengefasst, wobei auch die kunsthistorischen Erkenntnisse einbezogen werden.

Thronende Muttergottes mit Kind

Die bildschnitzerische Qualität und der Reiz der Madonnenfigur zeigt sich in den kleinen Bewegungsmomenten und der Verbindung von majestätischem bzw. göttlichem und menschlichem Ausdruck. In der Körperhaltung des Kindes, dessen überkreuzte Beine ungewöhnlich bei thronenden Madonnen sind, zeigt sich das kindlich Spielerische – der menschliche Aspekt. Der Blick des Kindes ist eindringlich und gütig, was dagegen den göttlichen Aspekt vorstellt. Auch die Madonna vereint beide Aspekte: Menschlichkeit wird durch das Lächeln und die kleinen Grübchen veranschaulicht, während der gütige Blick auf das Göttliche verweist. Ihre Körperhaltung erscheint majestätisch. Die "schöne Friedbergerin" fasziniert durch den raffiniert und detailliert bildschnitzerisch ausgeführten Faltenwurf. Im Bauch birgt die Madonna ein vergleichsweise kleines Sepulcrum, welches durch die rechte Hand des Kindes fast verdeckt wird. Wie der Vergleich mit anderen Skulpturen zeigt, sind die Sepulcren meist größer und nicht so zurückhaltend wie bei der "Friedbergerin" angelegt. Von den Vergleichsbeispielen ist bei der "Ollersheimer Madonna" das Sepulcrum nur bei rückseitiger Betrachtung zu sehen.

Die "Limburger Madonna" ist ein ausdrucksvolles Beispiel dafür, dass überkreuzte Beine des Kindes häufiger bei stehenden Madonnen verwendet wurden.

Wie WOELK darlegte, erklärt sich der überlange Oberkörper der Madonna dadurch, dass ihr Kopf in ein Höhenverhältnis zu dem des Kindes gebracht werden sollte. Diese Überlänge des Oberkörpers im Vergleich zur Beinpartie findet sich auch bei thronenden Madonnen mit stehenden Kindern, z. B. der Madonna der Sammlung THOMÉE.

Madonna und Kind sind aus einem Block Erlenholz geschnitzt. Die rechte Hand der Madonna und beide Hände des Kindes sind angesetzt. Zu einem unbestimmten Zeitpunkt wurde der Sockel erneuert – fraglich, ob die Skulptur entstehungszeitlich einen Sockel besaß. Die Skulptur ist ohne Sockel 71 cm hoch, 23,4 cm tief und 32,3 cm breit und weist eine dreiviertelrunde Ansicht auf. Die Thronwangen sind zu einem unbestimmten Zeitpunkt erheblich abgearbeitet, so dass Form, Größe und Fassung der Thronbank nicht rekonstruiert werden können. Dass das Holz weitgehend vom Bildschnitzer geglättet wurde, ist an den Fassungsfehlstellen zu erkennen: Die flachen Werkzeugspuren verweisen auf ein schmales Flacheisen. An der Mantelschließe der Madonna ist die 1,4 cm im Durchmesser betragende Vertiefung zur Aufnahme eines großen Schmucksteins bildschnitzerisch angelegt. Sie verjüngt sich kegelartig bis zu einer Tiefe von 1,4 cm. Die Rückseite der Skulptur ist etwa bis auf Schulterhöhe der Madonna ausgehöhlt. Der Kopf der Madonna zeigt bei rückseitiger Betrachtung ein ca. zwei cm hohes, erhaben geschnitztes Band, das wohl der Auflage einer Krone diente. Krone und Attribut der Madonna sind verloren.

Wie Vergleiche zeigen, ist die sog. "Idealfassung" der Skulptur typisch für die Zeit um 1320: Die Kombination von vergoldetem Kleid und Mantel der Madonna, ein weiß-blaues Fellmuster als Mantelfutter und durch Glasflüsse sowie kleine Pastiglia-Perlen gezierte Gewandborten entsprechen dem "Zeitgeschmack". Bemerkenswert ist das Gewand des Kindes,

bei dem in roten Medaillons vergoldete Vögel auf azuritblauem Grund vorgestellt werden. Die Zwickel zwischen den Medaillons zieren stilisierte, kleine Blüten. TÅNGEBERG beschreibt schwedische Skulpturenfassungen, die vergoldete Vögel meist auf blauem Grund zeigen. Allerdings gestalten diese Muster den Mantel von Maria. Die wohl größte Ähnlichkeit zum Kindergewand der "Friedbergerin" weist der Mantel des Hl. Olof von Bunge auf, bei dem auf azuritblauem Grund vergoldete Vögel dargestellt sind.

Die Grundierung besteht aus zwei unterschiedlichen Grundierungsmassen: Der unteren, beigefarbenen Grundierung sind bereits vor der Applikation kurze Flachsfasern zugemischt. Hierauf liegt eine weiße, meist dickschichtigere Grundierung. Beide Schichten bestehen aus Kreide. Die sorgfältig geglättete Grundierung weist keine Schleif- bzw. Glättungsspuren auf. Der Auftrag einer Lösche zur Reduzierung des Saugverhaltens der Grundierung ist als transparente, leicht bräunliche Schicht z. B. am Kinn des Kindes und am Schleier zu erkennen. Bemerkenswert sind die verschiedenen Vergoldungstechniken: Kleid und Mantel der Madonna sind in Glanzvergoldung ausgeführt, wobei auf der Rückseite Zwischgold verwendet ist. Ein Poliment ist nicht nachzuweisen, Polierspuren nicht zu erkennen. Gewandsäume und Vogelmotive sowie Haare von Madonna und Kind sind auf gelblichbräunlichem, ölhaltigen Anlegemittel matt vergoldet.

Vor der Gestaltung der Gewandborten ist die Azuritfarbschicht auf das Kindergewand aufgetragen. Es folgen die roten, in vertikalen und horizontalen Reihen angeordneten Medaillons, der Auftrag des gelblich-bräunlichen Anlegemittels und die Vergoldung der Vögel sowie deren malerische Gestaltung.

Bemerkenswert ist die Gestaltung der Gewandborten, die nach der Glanzvergoldung von Mantel und Kleid der Madonna bzw. der Blaufassung des Kindergewandes ausgeführt sind: Die ca. 1,5 cm breiten Borten werden von kleinen Pastiglia-Perlen und insgesamt 90 Glasflüssen geziert. Lediglich vier Glasflüsse und drei Bruchstücke sind erhalten. Alle anderen sowie der große Schmuckstein der Mantelschließe sind verloren. Die Glasflüssen sind in drei verschiedenen Formen (rund, länglich-oval und rechteckig) und in unterschiedlichen Farben (Hell- und Dunkelblau, Violett, Grün und Transparent) verwendet. Einige Glasflüsse sind mit einer roten, lackartigen Farbe unterlegt. Wie der einzig erhaltene, transparente Glasfluss nahelegt, waren wohl nur diese farbig unterlegt. Bei den Pastiglia-Perlen und der Masse zur Fixierung der Glasflüsse handelt es sich augenscheinlich um die weiße Grundierungsmasse. Nach der Applikation der Pastiglia-Perlen mittels Pinsel und Fixierung der Glasflüsse folgen die Vergoldung der Borten auf öligem Anlegemittel sowie die roten Linien zur beidseitigen Begrenzung der Borten und als Zierde der "Einfassung" um die Glasflüsse.

Anschließend ist das weiß-blaue Fellmuster des Mantelfutters ausgeführt: Auf flächig aufgetragenem Weiß ist das Muster wohl in Azurit gemalt. Die Weißfassung des Schleiers zeigt ein deutliches Bleiweißcraquelé – ein Verweis auf die Anwendung von Bleiweiß in ölhaltigem Bindemittel. Zwei Begleitstriche – wohl mit Zinnober und grünem Farblack – zieren die Saumkontur.

Für die Fassung des Inkarnats ist flächig ein heller, fast weißer Farbton fein vertrieben aufgetragen – ein Pinselduktus ist nicht zu erkennen. "Nass-in-nass" in diesen Grundfarbton fein vertrieben ist die Modellierung der Gesichtszüge durch einen "zarten" Rosafarbton an Wangen, Augenpartie und Nasenansatz, Stirn, Kinn und Hals angelegt. Ein intensiver Rosafarbton, der auch "nass-in-nass" fein vertrieben ist, differenziert Gesichtszüge und Schattenpartien. Auch das für diese Fassung charakteristische Wangenrot ist "nass-in-nass" – möglicherweise mit dem Finger modellierend – aufgetragen.

Auf das Lippenrot folgt ein bräunliches Rot, zu den Mundwinkeln hin deckend aufgetragen. Auf den Inkarnatsfarbton folgt das Weiß zur Vorstellung des Augapfels. Ein rötlicher Braunton dient der Augenzeichnung. Die Besonderheit der Augen sind die vom inneren

Augenwinkel bis zur Augenmitte an Ober- und Unterlid gezogenen zwei dünnen Konturlinien. Das Schwarz der Pupille ist dickschichtig aufgetragen. Nur die Madonna weist einen weißen Punkt auf der Pupille als Lichtreflex auf. Eine weitere Besonderheit der Augen ist die in geringem Abstand zur Pupille in hellem Blau ausgeführte kreisrunde Umrandung – eine Iris ist nicht vorgestellt.

Hände bzw. Füße weisen auf flächig aufgetragenem Inkarnatsfarbton eine "nass-in-nass" fein vertriebene, rote Modellierung auf. Die Konturierung der Finger bzw. Zehen in Rotbraun stellt Schattenlinien vor.

Die entstehungszeitliche Farbigkeit des Throns ist nicht zu rekonstruieren.

"Kleiner Friedberger Altar"

Der "Kleine Friedberger Altar" stellt auf acht Bildfeldern fünf Szenen aus dem Marienleben vor: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt des Christuskindes, Darbringung im Tempel und Flucht nach Ägypten. Die kleinen Flügel zeigen auf den Außenseite erneut die Verkündigung an Maria. Bei verschlossenem Baldachingehäuse bilden diese die Hauptansicht. Deckplatte und Flügel schließen ohne weitere Zierelemente horizontal ab. Von den erhaltenen Baldachinretabeln stellt der "Kleine Friedberger Altar" eine einfache Konstruktionsform vor.

Die entsprechenden Bibelstellen überträgt der Künstler in detaillierte Bildsprache und bereichert die Szenen durch seine genau wiedergegebene Umgebung: z. B. die Ablagefächer der Wandnische in der Verkündigungsszene mit Schere, Weberschiffchen und Tintenfass. Bemerkenswert ist die Darstellung der Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten auf einem separaten Bildfeld: "Die herausragende Komposition des kleinen Friedberger Altars ist die Verkündigung an die Hirten, die in einer weitgefassten Landschaft spielt [...] Zwar verrät das flächenhafte Emporziehen der Horizontlinie dieser Landschaft bis ins obere Bilddrittel erneut die Unfähigkeit des Künstlers, Raumtiefe zu erschließen, doch entfaltet sich hier die realistische Detailbeobachtung auf eine bemerkenswerte Weise." ⁹⁰³

Bemerkenswert ist das komplexe ikonographische Programm des Retabels, das sich auf den Bildfeldern in zahlreichen Inschriften und auf der Rückwand im den Motiven des gravierten Bildteppichs äußert. Der Bildteppich zeigt in florales Rankenwerk eingebunden je zwei Tierpaare und einen Engel: Der Greifvogel erlegt eine Taube. Der Löwe, der einen Hasen gerissen hat, wird vom Engel an einer dickgliedrigen Kette geführt. Zusammenfassend können die Motive auf dem gravierten Bildteppich des "Kleinen Friedberger Altars" das "Gute" und das bedrohende "Böse" darstellen, das durch den christlichen Glauben besiegt, "an die Kette gelegt", vernichtet wird. Auffällig ist, dass hier verschiedene Tiere, die u. a. auch Symbole für Christus und Maria sind, mit der Bedrohung des Menschen durch die Tiersymbole des Bösen, des Teufels, verwendet werden. Der Greifvogel symbolisiert aufgrund seiner Raublust und Kraft den "seelenraubenden Teufel". Dieser erlegt eine Taube, das Symbol der Seele. Hier kann es sich um ein Motiv nach der Beschreibung des "Physiologus" handeln: Es wird davor gewarnt, die "Versammlung Gottes"904 – also den christlichen Glauben - nicht zu verlassen, da sonst der Teufel die Seele erbeute. Der Engel, der mit der Mondsichel um seinen Kopf möglicherweise auf Maria und ihre Deutung als apokalyptisches Weib verweist, stelle das "Gute", den christlichen Glauben dar. Dieser vermag es, die "Antischöpfung" in Gestalt des Löwen zu fesseln. Gleichzeitig beinhaltet das Motiv in Gestalt des Hasen das Symbol, das ein "schwacher" Mensch "im Glauben an Christus Rettung findet". 905

_

⁹⁰³ ZIPELIUS 1995, S. 89.

⁹⁰⁴ SCHÖNBERGER 2001, S. 71.

⁹⁰⁵ DITTRICH 2004, S. 195.

Das zweite, ikonographisch bemerkenswerte Motiv befindet sich auf dem Gewand des Priesters in der Tempelszene: Am Rücken des "Leibrocks" ist ein Löwe mit geöffnetem Maul dargestellt. Darunter befindet sich ein Basilisk. Beide Tiere werden mit negativer Bedeutung verwendet und symbolisieren Krankheit, Versuchung, Sünde, Tod, Teufel. Auf Maria bezogen könnte verdeutlicht werden, dass sie als "Gottesgebärerin" einem Spiegel gleicht, der den Basilisken zu töten vermag. Damit werden die Maria zugeschriebenen Fähigkeiten betont und Christus als rettender Erlöser vorgestellt. Gleichzeitig könnte der jüdische Priester als Vertreter des "alten Glaubens" und stellvertretend für die Juden, die Christus töten werden, mit den negativ besetzten Tierdarstellungen charakterisiert werden.

Wie ZIPELIUS feststellte, weist der "Kleine Friedberger Altar" malerische Bezüge zum "Utrechter Altar" und zum "Ortenberger Altar" auf. Das Motiv des "Brei kochenden Josefs" sei eine "Reminiszenz" des Utrechter Altars, da die Darstellung des Wasserfasses und des Salzkastens "wörtliche Zitate aus der Utrechter Geburtsdarstellung" seien. Allerdings findet sich dieses Motiv auch beim "Netzer Altar". Ähnlichkeiten zum "Kleinen Friedberger Altar" finden sich in der Körperhaltung von Josef und in der Verwendung eines langstieligen Topfes zur Zubereitung der Speise. Gemeinsamkeiten des auf dem Ortenberger Altar vorgestellten Brei kochenden Josefs mit dem auf dem "Kleinen Friedberger Altar" gezeigten Josef sind der langstielige Topf und der am Gürtel befestigte Beutel. Im Unterschied zur Geburtsszene des Ortenberger Altars verzichtet der Künstler des "Kleinen Friedberger Altars" auf eine Bedeutungsperspektive, die Josef kleiner als die anderen Figuren darstellt. Durch etwa gleiche Größe von Maria und Josef sowie seine Tätigkeit wird seine Bedeutung als "Nährvater Christi" auf dem "Kleinen Friedberger Altar" deutlicher. "Im Figuren- und Faltenstil" sieht ZIPELIUS die "Formensprache des Ortenberger Meisters [...] Seine Figuren [der Meister des "Kleinen Friedberger"] wirken jedoch untersetzter und die dekorativ ausgebreiteten Faltenschwünge weisen einen gewissen Schematismus auf."907

Das aus einem Baldachingehäuse mit Rückwand, Boden- und Deckplatte bestehende Baldachinretabel ist aus Tannenholz gefertigt. Der von der Rückwand getragene Baldachin wird zusätzlich durch zwei Säulen vorderseitig gestützt. An der Rückwand sind die großen Flügel durch Plattenklobenscharniere befestigt. Die kleinen Flügel sind durch Scharniere mit Aufnagelband an den großen Flügeln eingehängt. Jeder Flügel besteht aus einer Bildtafel mit aufgesetzten Profilrahmen. Die Höhe der ca. 2 cm starken Bildtafeln beträgt ca. 120 cm. Durchschnittlich sind die großen Flügel ca. 55,6 cm und die Kleinen ca. 32,5 cm breit. Die Gesamthöhe der Rückwand misst 149 cm und ragt um ca. 28 cm unter der Bodenplatte nach unten. Da seitlich je ein schmaler Streifen gefasst ist, stand das Baldachinretabel auf einer Unterkonstruktion auf der Mensa. Die großen Flügel und die Rückwand sind aus je drei Brettern zusammengesetzt. Bei den großen Flügeln werden die Brettfugen meist von dem aufgesetzten Profilrahmen überdeckt.

Die Konstruktion des Baldachingehäuses ist einfach, aber funktional: Die aus zwei übereinander liegenden Holzplatten bestehende Deckplatte und die Bodenplatte sind mit Eisennägeln an der Rückwand fixiert. Zusätzlich stabilisieren zwei Winkeleisen die Verbindung von Bodenplatte und Rückwand.

Die entstehungszeitliche Bodenplatte ist vorn um ca. 40% ihrer Tiefe beschnitten und durch ein Holzbrett ergänzt. Unter der so überarbeiteten Bodenplatte befinden sich seitlich je zwei ca. 4 cm hohe, keilförmig zur Rückwand flacher werdende Holzleisten, die vorn durch eine weitere Holzleiste verbunden sind. Die an der Rückwand fixierten Säulen sind oberhalb des Kapitells gespalten worden, als die Holzdübel eingebracht wurden. Diese Bereiche wurden nicht ergänzt.

⁹⁰⁶ ZIPELIUS 1995, S. 89.

⁹⁰⁷ ZIPELIUS 1995, S. 89.

An den kleinen Flügeln befindet sich das Fallenschloss zum Verschließen des Baldachingehäuses. Der Schlosskasten ist auf der Flügelinnenseite bemalt.

Vor dem Grundieren ist eine Gewebekaschierung wohl auf alle Bildtafeln und Rahmen appliziert – Ausnahme sind Boden- und Deckplatte sowie die Außenseite der Rückwand. Die meist dickschichtige, weiße Grundierung besteht aus Kreide und ist gut geglättet. Selten finden sich Schleifspuren. Partiell ist der Auftrag einer Lösche als gelblich-bräunliche, transparente Schicht zu erkennen.

Entwurfstechniken für die Gravurmotive sind nicht festzustellen. Das Motiv des gravierten Bildteppichs der Rückwand ist mittels Vorlage ausgeführt, da die seitlich des Nimbus gravierten Motive einander entsprechen. Die floralen Gravurmotive der bemalten Flügel lassen keine Übereinstimmung erkennen, sie scheinen jeweils für die entsprechende Szene gestaltet. Das Gravurwerkzeug erzeugt gerundete Vertiefungen in der Grundierung. Zur weiteren Gestaltung und besseren Lesbarkeit der Motive sind die Bereiche außerhalb der gravierten Form tremoliert.

Vorritzungen trennen farbig gemalte und mit Blattmetall belegte Bereiche und dienen der Angabe des Formenverlaufs innerhalb farbig gemalter Partien, z. B. vorgeritzte Binnenlinien zur Angabe des Faltenverlaufs oder zur Anlage der malerisch ausgeführten Brokatmuster auf den Blattmetallen. Partiell ist der Formverlauf auch in die noch feuchte Farbe eingeritzt.

Unterzeichnungen sind nur zu erkennen, wenn diese nicht vollständig übermalt wurden oder durch Malschichtabplatzungen sichtbar werden. Hierfür ist ein rötlichbraunes Farbmittel mittels Pinsel aufgetragen. Durch IR-Untersuchung konnten die Unterzeichnungen nicht sichtbar gemacht werden. Eine Systematik in der Differenzierung zwischen Vorritzung und Unterzeichnung ist nur bedingt festzustellen. Meist sind Gewänder vorgeritzt und Inkarnate unterzeichnet.

Gold, Silber und Zwischgold sind als Blattmetalle differenziert zur Gestaltung, aber auch zur ikonographischen und hierarchischen Gliederung eingesetzt. In der Regel erfolgt die Applikation von Blatt- und Zwischgold auf orangefarbenem Poliment, während Blattsilber keine farbige Unterlegung aufweist. Scheinbar wurden alle Blattmetalle poliert. Dabei ist nicht zwischen tremoliertem Grund und Motiv differenziert, da auch die Höhen der Tremolierungen poliert sind. Die weitere Gestaltung der Blattmetalle erfolgt durch Punzierung und Auftrag von roter bzw. grüner Lüsterfarbe. Perlpunzen sind für die Marienkrone sowie die Krabben und kleeblattähnlichen Formen des vergoldeten Architekturrahmens, Strichpunzen für die Vorstellung von Brokatstoffen verwendet. Diese Strukturierung der Gewänder erfolgte vermutlich vor der malerischen Ausführung der Muster, die wohl mit Pauspunkten angelegt waren. In der Regel weisen die vergoldeten Gewänder grauschwarze Muster auf, die partiell mit Rot betont sind, während die versilberten Gewänder und Stoffe mit einem weißen Muster bemalt sind. Grüner Lack stellt meist auf versilberten Bereichen Gewandfalten vor. Auf vergoldeten Gewändern sind die Falten durch roten Lack vorgestellt.

Bemerkenswert sind neben den Brokatstoffen das Priestergewand (auf rotem Lack ist eine dünne, hellblaue Farbschicht aufgetragen) die weißen Altartücher: Auf dem flächig applizierten Weiß stellen durch unterschiedlichen Pinselduktus in der pastos aufgetragenen weißen Farbe verschiedene Webmuster vor. Dieser strukturierte weiße Farbauftrag findet sich auch bei den Buchseiten bzw. Vorder-/Unterschnitten der Bücher.

Die flächig aufgetragene Inkarnatsfarbe besteht aus teils grobkörnigem Bleiweiß, geringem Zusatz von Zinnober und einem "eisenoxidroten" Pigment sowie vermutlich Azurit. Ausnahme ist das Inkarnat von Maria auf der Außenseite, bei dem kein "eisenoxidrotes" Pigment zu erkennen ist. Auf das noch feuchte Inkarnat folgt die Modellierung der Gesichtszüge mit teils pastos aufgetragenem Weiß und fein vertriebenem Zinnoberrot zur Betonung der Schattenpartien. Partiell stellen rotbraune Linien die Schlagschatten z. B. an der Nasen-

spitze vor. Hände und andere inkarnatsichtige Körperstellen weisen eine ähnliche malerische Ausführung auf.

Die malerische Umsetzung von Mund und Augen differenziert hauptsächlich durch die Größe der jeweiligen Figuren. Maria ist die einzige Figur mit blauer Iris. Alle anderen Figuren zeigen eine braune Iris.

Haare und Bärte sind nach den Inkarnaten gemalt. Abhängig von Größe und Haarfarbe der Figuren variiert der Farbauftrag. Ungewöhnlich ist, dass die "großen" Figuren eine Unterlegung ihrer "blonden" Haare mit gelbem Farblack aufweisen. Hierauf ist ein gelblicher Ockerfarbton appliziert. Locken bzw. Haarwellen sind in rötlichem Braun und Lichtreflexe in bleizinngelbartigem Farbton vorgestellt. Zusätzlich sind beim Verkündigungsengel der Innenseite die vom licht beschienen Bereiche der Haare mit weißen Strichen angegeben. Schwarze Linien betonen bei Priester und Verkündigungsengel die Tiefen der Locken. Josef ist die einzige Figur mit braunen Haaren. Auf flächig aufgetragenem, hellbraunem Grundfarbton folgt die Modellierung von Haaren und Bartsträhnen durch teils geschwungene rötlich-braune Linien. Geschwungene, dünne, weiße Linien stellen Lichtreflexe vor. Auch hier sind die Tiefen des Barts mit Schwarz betont.

Die malerische Ausführung der Wiese in der Hirtenszene weicht von denen der anderen Szenen ab, da zwei unterschiedliche Farben zur Unterlegung des Wiesentons verwendet sind: gelber Lack im Vordergrund und ein bläulich-grünlicher Farbton in Mittel- und Hintergrund. Auf beide Unterlegungsfarben ist das deckende Grün flächig zur Vorstellung der Wiese aufgetragen: eine Mischung aus wohl künstlich hergestelltem Kupfergrün und Bleizinngelb. Ob abschließend ein grüner Lack aufgetragen war, ist nur zu vermuten. Die Wiese in den anderen Szenen weist keine Unterlegung mit gelbem Lack auf. Hier ist ein bläulichgrünlicher Farbton – wohl künstlich hergestelltes, kupferhaltiges Grünpigment – verwendet. Tiefenräumlichkeit wird durch zwei unterschiedliche, hierauf aufgetragene Farbtöne erzeugt: ein gelb-grüner Farbton im Vordergrund ⁹⁰⁸ und ein opakes Blaugrün ⁹⁰⁹ in Mittel- und Hintergrund. Pflanzen sind in drei unterschiedlichen Varianten gemalt: Grün oder Bleizinngelb stellt einfache "Grashalme" und Pflanzen vor. Bei der zweiten Variante werden beide Farbtöne für eine Pflanzendarstellung, die teils auch Blüten aufweisen, kombiniert. Die dritte Variante stellt Bäume vor, deren Baumkronen schwarz unterlegt sind.

Die Vorstellungen von Architekturen zeugen von den Schwierigkeiten des Künstlers im Umgang mit Perspektive. Ihm gelingt es nicht, eine überzeugende Tiefenräumlichkeit durch Architekturen zu veranschaulichen. Allerdings sind die gemalten Buckelquader der Brüstungen zu identifizieren. Die Qualität dieses Malers liegt nicht in Architekturmalerei, sondern in der Darstellung von Details, die ihm aus seinem Umfeld vertraut sind und zu einer "dekorativen" Bereicherung der Szenen führen. Diese Gegenstände belegen einmal mehr die Beobachtungsgabe und die Detailliebe des Malers. Selbst beim Weberschiffchen im oberen Ablagefach der Wandnische stellt er noch die Knoten dar, mit denen das Garn am Schiffchen fixiert ist. Auch die Vorstellung der Schere im Ablagefach überzeugt. Seltsam dagegen erscheint die Kanne, die im Ablagefach zu schweben scheint. Auch in der Geburtsszene stellt der Maler seine alltäglichen Beobachtungen vor: das lodernde Feuer in der Schale, die Bewegung des Umrührens der Speise in einem langstieligen Topf oder die am Gürtel von Josef befestigten Gegenstände (Messer, Rosenkranz und Beutel).

Die vorgestellten Tiere – Esel und Ochse, Schafe, Schafs- bzw. Ziegenbock und Schäferhund – sind aufgrund ihrer teils geringen Größe einfach gemalt. Dennoch ist die jeweilige Art charakteristisch wieder gegeben. Selbst die "kleinen" Schafe im Hintergrund der Hirtenszene sind als solche zu erkennen. Besonders der "große" Esel der Szene "Flucht nach Ägypten" weist eine fein modellierte Fellstruktur auf. Mit Detailliebe sind selbst die Gras-

_

⁹⁰⁸ Mischung von Bleizinngelb, künstlichem Kupfergrün und vermutlich etwas Bleiweiß.

⁹⁰⁹ Wohl künstliches Kupfergrün. Teils sind auch weiße Pigmentpartikel enthalten.

halme, die Esel und Ochse in der Geburtsszene fressen, wiedergegeben. Der Reiz der Hirtenszene liegt in der Beobachtungsgabe des Malers, der hier eine alltägliche Situation eines über die Wiesen ziehenden Schäfers detailliert mit Schäferwagen vorstellt.

Abschließend ist festzustellen, dass das Baldachinretabel im Schatten des "Großen Friedberger Altars" steht – zu Unrecht urteilt die Literatur über den Künstler des "Kleinen Friedberger Altars", der nur "mittelmäßig" sei. Dieses Retabel fasziniert durch die Detailliebe des Malers, der alltägliche Beobachtungen in die jeweiligen Szenen integriert. Seine Qualitäten sind die malerische Erzählung, die Vorstellung von Brokatstoffen und – bisher in der Literatur fast unbeachtet – die zahlreichen Inschriften. Bemerkenswert ist die Vorstellung verschiedener Lebensalter: Das Christuskind ist nicht als "kleiner Erwachsener" vorgestellt, sondern erscheint in Körperbau und Gesichtszügen kindlich. Maria ist als junge Frau charakterisiert, während das fortgeschrittene Alter von Josef in seinen Gesichtszügen sowie in der Gestaltung von Haaren und Bart zu erkennen ist. Selbst in der "kleinen Figur" von Gottvater wird sein "unermessliches" Alter durch weiße Haar- und Bartsträhnen sowie weiße Augenbrauen und Gesichtsfalten vorgestellt.

Ein Vergleich des "Kleinen Friedberger Altars" mit den mit diesem Künstler in Verbindung stehenden "Braunfelser Tafeln" ist ohne kunsttechnologische Untersuchung der "Braunfelser Tafeln" kaum möglich, da die "Braunfelser Tafeln" bereits von BACK als "nicht glücklich restaurierte Reste" eines Altars beschrieben werden. Zumindest ist ein Werkstattzusammenhang zwischen dem "Kleinen Friedberger Altar" und den "Braunfelser Tafeln" deutlich. Wünschenswert wäre eine kunsttechnologische Untersuchung der "Braunfelser Tafeln", um weitere Erkenntnisse zu deren Entstehungsprozess zu gewinnen. Diese könnten weitere Hinweise darauf geben, ob beide Werke aus einer Werkstatt stammen. Zudem ist auch die kunsthistorische Deutung und Aufarbeitung des "Kleinen Friedberger Altars" bezüglich möglicher Vorlagen seiner ungewöhnlichen wie komplexen ikonographischen Motive wünschenswert. Denn "wenn der Blick über alle einzelnen Erscheinungen eilt", bleiben reizvolle Details verborgen, die in bemerkenswerter Weise auf dem "Kleinen Friedberger Altars" zu finden sind, so dass "Zauber der Seele, den man Schönheit nennt […] der einfachen Wahrnehmung sichtbarer Formen" entspringt.

_

⁹¹⁰ BACK 1910, S. 48.

⁹¹¹ Nach WITELO zit. aus: VETTER 2000.

Literatur

Kat. Ausst. Kunst um 1400 am Mittelrhein - Ein Teil der Wirklichkeit, Liebighaus, Museum alter Plastik, Frankfurt/Main 1975

Kat. Ausst. Vor Stefan Lochner, Köln 1974

Friedberger Geschichtsblätter, 11, 1934 (zudem in: Oberhessischer Anzeiger, 1930, Nr. 247)

Kat. Ausst. Unter Verschluss, Würzburg1993

ADAMY 1895 Adamy, Rudolf: Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen, Provinz Oberhessen, Kreis Friedberg,

Darmstadt 1895

ARNDT Arndt, Helmut, Tagebucheinträge, HLMD (unveröffentlicht)

ARNDT 1963 Arndt, Helmut: Die Wiederherstellungsarbeit an der thronenden Madonna aus Oberwesel, in: STRAUB,

ROLF, E.: Über die Erhaltung von Gemälden und Skulpturen, Zürich, Stuttgart 1963, S. 77–85

AU 1954 Au, Bodo, von der: Gotische Madonna in alter Farbenpracht, in: Lebendiges Darmstadt, H. 49/50, 1954
BACK 1910 Back, Friedrich: Mittelrheinische Kunst. Beiträge zur Geschichte der Malerei und Plastik im vierzehn-

ten und fünfzehnten Jahrhundert, Frankfurt 1910

Back 1932 Back, Friedrich: Ein Jahrtausend künstlerischer Kultur am Mittelrhein, Darmstadt 1932
BÄHR 1995 Bähr, Ingeborg: Zur Entwicklung des Altarretabels und seiner Bekrönung vor 1475, in: Städel-

Jahrbuch, Bd. 15, München 1995, S. 85-120

Bartl, Krekel, Lautens-Bartl, A.; Krekel, C.; Lautenschlager, M.; Oltrogge, D.: Der "Liber illuministarum" aus Kloster Te-

SCHLAGER, OLTROGGE 2005 gernsee, Stuttgart 2005

BEEH 1990 Beeh, Wolfgang: Deutsche Malerei um 1260 bis 1550 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt,

Darmstadt 1990

BEHLING 1967 Behling, Lottlisa: Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen, Köln, Graz 1967

BERGMANN 1989 Bergmann, Ulrike: Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000–1400), Schnütgen-Museum Köln 1989 BULLINGER 1974 Bullinger, Thomas: Der Leiggerer Altar im Schweizer Landesmuseum. Eine kunstgeschichtliche und

technologische Monographie, Dissertation, Urbach 1974

BURI, STUCKY-SCHÜRER 1990 Buri Rapp, Anna; Stucky-Schürer, Monica: Zahm und Wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des

15. Jahrhunderts, Mainz 1990

CANTZLER 1990 Cantzler, Christina: Bildteppiche der Spätgotik am Mittelrhein 1400–1550, Tübingen 1990 CANZ 1977 Canz, Sigrid: Schlüssel – Schlösser und Beschläge. Alte Schlosserkunst aus den Sammlungen des

Bayrischen Nationalmuseums, Wuppertal 1977

CLAUS 1995 Claus, Paul: Marienbilder der Gotik im Rheingau, Geisenheim 1995

Dannenberg, Hildegard: Die farbige Behandlung des Tafelbildes in der altniederländischen Malerei von

etwa 1340 bis 1460, unter besonderer Berücksichtigung des Mittelrheins; Kracag 1929

DECKERT 1932 Deckert, Hermann: Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau, Marburg, Lahn 1932

DITTRICH 2004 Dittrich, Sigrid und Lothar: Lexikon der Tiersymbole, 2004

DROSTEL 2007 Drostel, Janina: Einhorn, Drache, Basilisk. Fabelhafte Fabelwesen, Ostfildern 2007 FEIGEL 1927 Feigel, A.: Alte Kunst am Mittelrhein, Ausstellungskat., HLMD, Darmstadt 1927

FELDBUSCH 1952 Feldbusch, Hans: Madonnen, Engel, Heilige. Gotische Holzskulpturen aus dem Hessischen Landesmu-

seum Darmstadt, Darmstadt 1952

FISCHEL 1923 Fischel, Louis, E.: Mittelrheinische Plastik, Kompendien zur deutschen Kunst, Bd. 1, München 1923 GAST 1998 Gast, Uwe: Der große Friedberger Altar und der Stilwandel am Mittelrhein nach der Mitte des 14.

Jahrhunderts. Neue Forschungen der deutschen Kunst I, Berlin 1998

GÖTZ 1977 GÖTZ, Ernst: Beobachtungen und Funde zur Ausstattung der Friedberger Stadtkirche vor 1842, in:

Wetterauer Geschichtsblätter Bd. 26, 1977, S. 261–278

Gruber, Alain: Vögel, Vogeldarstellungen auf Textilien vom 13. bis zum 20. Jahrhundert, Riggisberg

1988

HALM, LILL 1924 Halm, Philipp Maria, Lill, Georg: Die Bildwerke des Bayrischen Nationalmuseums, I. Abteilung Die

Bildwerke in Holz und Stein vom XII. Jahrhundert bis 1450, Augsburg 1924

HAMANN 1929 Hamann, Richard, Wilherlm-Kästner, Kurt: Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische

Nachfolge, in: Die Plastik, Bd. 2, Marburg 1929

HARTWIEG; LÜDKE 1994 Hartwieg, Babette; Lüdke, Dietmar: Vier gotsche Tafeln aus dem Leben Johannes´ des Täufers, Staatli-

che Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1994

HILGER; WILLEMSEN 1967 Hilger, Hans Peter; Willemsen, Ernst: Farbige Bildwerke des Mittelalters im Rheinland. Kat. Ausst. des

Landeskonservators Rheinland im Rheinischen Landesmuseum Bonn im Sommer 1967, Düsseldorf

1967

Jägers, Elisabeth: Zur Polychromie der Kölner Skulptur vom 12. bis zum Ende des 14. Jahrhunderts, in:

Bergmann 1989

JÜLICH, EBERT-SCHIFFERER

1993

Jülich, Theo; Ebert-Schifferer, Sybille: Gottesfurcht und Höllenangst, Darmstadt 1993

KAMKE 2007 Kamke, Wolfgang: Tiere und Fabeltiere auf Darstellungen im Mittelalter, Berlin 2007
KELLER 2001 Keller, Hiltgart, L.: Reclams Lexikon der Heiligen und Biblischen Gestalten, Stuttgart 2001
KLESSE 1959 Klesse, Brigitte: Seidenstoffe in der italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts, München 1959

KOBLER, 2003 Kobler, Friedrich: Flügelretabel, Funktion, in: RDK, Bd. 9, 2003, Sp. 1479/1480

KOLB 1984 Kolb, Karl: Typologie der Gnadenbilder, in: Beinert, Wolfgang; Petri, Heinrich: Handbuch der Marien-

kunde, Regensburg 1984

KOLLER 1999 Koller, Manfred: Pastiglia: Begriff, Techniken, Restaurierung; in: Polychrome Skulptur in Europa;

Technologie, Konservierung, Restaurierung. Tagungsbeiträge; Hochschule für Bildende Künste Dres-

den 1999, S. 105-109

KÜHNEN 2000 Kühnen, Renate: Untersuchungen zur Herstellungstechnik des Altares, in: Der Ortenberger Altar,

Vetter, Ewald, M., Wiesbaden 2000

LANDGRAF 1993 Landgraf, Eleonore: Ornamentierte Bodenfliesen des Mittelalters in Süd- und Westdeutschland 1150-

1550, Bd. 1-3, Stuttgart 1993

LAPAIRE1969 Claude Lapaire: "Les retables á baldaquin gothiques", in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie

und Kunstgeschichte, Bd. 26, H. 4, 1969

LCI Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1968; Bd. 2; Freiburg im Breisgau

1970, Bd. 4 Freiburg im Breisgau 1972

Mairinger 2003 Mairinger, Franz: Strahlenuntersuchung an Kunstwerken, Leipzig 2003

Marienlexikon 1993 Marienlexikon, Bd. 5, 1993 Marienlexikon 1994 Marienlexikon, Bd. 6, Ottilien 1994

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 9, **RDK**

RIEF 1999 Rief, Michael: Verwendung von Papier- und Pergamentapplikationen in der spätmittelalterlichen Faß-

und Tafelmalerei, in: Polychrome Skulpturen in Europa. Technologie, Konservierung, Restaurierung.

Tagungsbeiträge, Hochschule für Bildende Künste Dresden, Dresden 1999, S. 114-122

Roller, Stefan: Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträger zur Skulptur der Reichsstadt in der **ROLLER 1999**

zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, München 1999

SACHS; BADSTÜBNER; NEU-Sachs, Hannelore; Badstübner, Ernst; Neumann, Helga: Christliche Ikonographie in Stichworten,

MANN 1980 Leipzig 1980

SCHÖNBERGER 2001 Schönberger, Otto: Physiologus, Stuttgart 2001

SCHREINER 1994 Schreiner, Klaus: Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München 1994

SCHULTZ 1939 Schultz, Karl: Der Deutsche Altar im späten Mittelalter, Würzburg-Aumühle 1939

Schwaerzel, Petra: Das gotische Retabel der Felsenkirche in Oberstein. Untersuchung zu Maltechnik SCHWARZEL 2000

und Bestand, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, H. 2, 2000, S. 350-377

SCHWEPPE 1993 Schweppe, Helmut: Handbuch der Naturfarbstoffe. Vorkommen, Verwendung, Nachweis, Land-

berg/Lech 1993

Starski, Heinz: Die mittelalterlichen Bildwerke, Bd. 1 (Die Bildwerke in Stein, Holz, Ton und Elfen-STAFSKI 1965

bein bis um 1450), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1965

STANGE 1938 Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik, München, Berlin, DMG Bd. 2, 1938 (Kraus Reprint,

Nendeln/Liechtenstein 1969)

STANGE 1938 Stange, Alfred: Deutsche Malerei der Gotik, München, Berlin, DMG Bd. 3, 1938

STANGE 1970 Stange, Alfred: Die Deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 2, Kritisches Verzeichnis, München 1970 **STORBE 1997** Stobbe, Reimer: Die Geschichte Friedbergs von der Gründung bis zur Reformation, in: Friedberg in

Hessen. Die Geschichte einer Stadt, Bd. 1, Friedberg 1997, S. 129-245

STRAUB 1988 Straub, Rolf, E.: Tafel und Tüchleinmalerei des Mittelalters, in: Reclams Handbuch der künstlerischen

Techniken, Bd. 1, Stuttgart 1988, S. 131-259

STRÖTER-BENDER 1992 Ströter-Bender, Jutta: Die Muttergottes. Das Marienbild in der christlichen Kunst. Symbolik und Spiri-

tualität, Köln 1992

Tångeberg 1986 Tångeberg, Peter: Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden, Stockholm 1986 TAUBERT 1978

Taubert, Johannes: Plastische Form und Farbe, in: Farbige Skulpturen - Bedeutung, Fassung, Restau-

rierung, München 1978

VETTER 2000 Vetter, Ewald M.: Der Ortenberger Altar, Wiesbaden 2000

Wolfgang Wegner: Der Deutsche Altar des späten Mittelalters, München 1929 WEGENER 1929

WESTHOFF 1983 Westhoff, Hans: Typische Gewandsäume auf Skulpturen des 14. Jahrhunderts, Süddeutschland und

angrenzende Gebiete; in: Maltechnik-Restauro, 89, 1983, S. 23-27

WESTHOFF 1983 Westhoff, Hans: Holzskulpturen des 14. Jahrhunderts und ihre Fassung, in: Maltechnik-Restauro, 89,

WILHELMY 2000 Wilhelmy, Winfried: Drache, Greif und Liebesleut - Mainzer Bildteppiche aus spätgotischer Zeit.

Schriften des Bischöflichen Dom- und Diözesanmuseums Mainz, Bd. 1, Mainz 2000

WOELK 1995 Woelk, Moritz: Vom Jenseits ins Diesseits. Sakrale Bildwerke des Spätmittelalters aus den Beständen

des Hessischen Landesmuseums und aus Privatbesitz, Kat. Darmstadt 1995

WOELK 1999 Woelk, Moritz: Bildwerke vom 9. bis zum 16. Jahrhundert aus Stein, Holz und Ton im Hessischen

Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1999

WOLFF 2002 Wolff, Norbert: Deutsche Schnitzaltäre des 14. Jahrhunderts, Berlin 2002

ZIPELIUS 1995 Zipelius, Julia: Der Utrechter Altar und die Malerei um 1400 am Mittelrhein, in: Mainzer Zeitschrift

87/88, Mainz 1995

Internetadressen

http://www.bibel-online.net

http://www.drbo.org/lvb/chapter/49001.htm

http://www.ub.uni-freiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/nt-vg.htm#03

http://www.johannes-apokalypse.de/johannes-apokalypse.html

http://www.mondsichelmadonna.de/7.html

http://www.johannesoffenbarung.ch/bilderzyklen/trier/13.11-15.Tier.Erde-Tier42.jpg

http://t2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRFc762xC9KMH1_zgqfknGe-NOQS0taQze2Rgap9145S_eK80Pj0Lx4EyQ

 $\underline{http://www.johannesoffenbarung.ch/bilderzyklen/angers/20.1-3_fesselung_g.jpg}$

http://www.johannesoffenbarung.ch/bilderzyklen/Blockbuch/20.1-3_see_binden.jpg

http://www.houstonearlymusic.org/hemarchive/archive/2002/phoenix11.htm;

http://de.wikipedia.org/wiki/St.-Marien-Kirche_%28Greifswald%29

http://www.bibelwissenschaft.de/online-bibeln/luther-bibel-1984/lesen-im-

 $\underline{bibeltext/bibelstelle/sir\%\,2024/cache/bc5cf08531cc3de8925a444cf244751e/\#v18}$

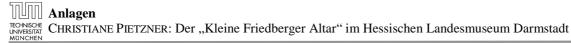
http://de.wikipedia.org/wiki/Pferdegangart#T.C3.B6lt http://de.wikipedia.org/wiki/Zelter_%28Pferd%29

Abbildungsverzeichnis

1: bearbeitet nach GÖTZ 1977, S. 265	
2: Bildakte, HLMD	9
7: C.P.	
8: BERGMANN 1989, S. 319	
9: BERGMANN 1989, S. 319	
10: Claus 1995, S. 36	
11: BERGMANN 1989, S. 330	
12: BERGMANN 1989, S. 193	
13: Bergmann 1989, S. 192	18
14: HALM, LILL 1924, S. 138, Nr. 253	
15: WOELK 1999, S. 109	
16: Woelk 1999, S. 128	
17. HILGER, WILLEMSEN 1907, NI. 10	
19: http://www.romanische-kirchen-koeln.de/index.php?id=668	
20 : HILGER, WILLEMSEN 1967, Nr. 7	
21: HILGER, WILLEMSEN, 1967, Nr. 11	
22: Bergmann 1989, S. 234	21
23 : Bergmann 1989, S. 234	
24: DECKERT 1932, S. 37, Nr. 30	
25: BERGMANN 1989, S. 193	
26 : HILGER, WILLEMSEN 1967, Nr. 9	
28 : Klesse 1959, S. 313, Abb. 234	
29 : Klesse 1959, S. 322, Abb. 249	24
30 : Klesse 1959, S. 322, Abb. 250	25
31: Klesse 1959, S. 339, Abb. 277	25
32 : Bergmann 1989, S. 155	
33: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
34 : Stafski 1965, S. 213, Abb. 190	
36: http://www.bibelwissenschaft.de/typo3temp/pics/ae85159f92.jpg	27 28
37: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3f/Italo-Byzantinischer_Maler_des_13. Jahrhunderts_001	
Byzantinischer_Maler_des_13Jahrhunderts_001.jpg	28
38: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/14/Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg/512px-	
Odigitriya Smolenskaya Dionisiy jpg, Stand 22.März 2012	29
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012	g; Stand
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012	og; Stand 29
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg/22.03.2012. 40: C. P.	og; Stand 29 32
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg/22.03.2012. 40: C. P	og; Stand
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg/22.03.2012. 40: C. P.	og; Stand
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 22.03.2012. 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	og; Stand
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jp 22.03.2012 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	og; Stand
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 22.03.2012 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	og; Stand 29 32 33 34 36 46
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 22.03.2012 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	og; Stand
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jp 22.03.2012. 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 42-44: C. P. 45: CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege	og; Stand 29 32 33 33 34 36 46 46 47
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 22.03.2012. 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 42-44: C. P. 45: CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege. 46 - 62: C. P. 63: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 64: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 65: C. P. 66: C. P. 66: C. P.	og; Stand 29 32 33 33 34 36 46 46 47 49
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jp 22.03.2012. 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 42-44: C. P. 45: CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege	og; Stand 29 32 33 33 34 36 46 47 49 50
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 22.03.2012. 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 42-44: C. P. 45: CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege	og; Stand
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 2.03.2012. 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 42-44: C. P. 45: CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege. 46 - 62: C. P. 63: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 64: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 65: C. P. 66: C. P. 67: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 68: C. P. 69: C. P. 70: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD.	og; Stand 29 32 33 34 36 46 47 49 50 50 50 51
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 22.03.2012. 40: C. P	9g; Stand 29 32 33 34 36 46 47 49 50 50 51
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 22.03.2012. 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 42-44: C. P. 45: C. RISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege. 46 - 62: C. P. 63: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 64: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 65: C. P. 66: C. P. 67: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 68: C. P. 69: C. P. 70: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 71: C. P. 72-74: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD.	9g; Stand 29 32 33 34 36 46 47 49 50 50 51 51
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 22.03.2012 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 42-44: C. P. 45: C. RISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege. 46 - 62: C. P. 63: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 64: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 65: C. P. 66: C. P. 67: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 68: C. P. 69: C. P. 70: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 71: C. P. 72-74: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 75: C. P. 76: bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD.	9g; Stand 29 32 33 34 36 36 46 47 49 50 50 50 51 51 53
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jp 22.03.2012. 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 42-44: C. P. 45: CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege. 46 - 62: C. P. 63: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 64: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 65: C. P. 66: C. P. 67: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 68: C. P. 69: C. P. 70: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 71: C. P. 72-74: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 75: C. P. 76: bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 77: LANDGRAF 1993, S. 208, Abb. 119.	og; Stand 29 32 33 34 36 46 47 50 50 51 51 53 58
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 2.03.2012. 40: C. P	og; Stand 29 32 33 34 36 46 46 47 50 50 51 53 58 58
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jp 22.03.2012. 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 42-44: C. P. 45: CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege. 46 - 62: C. P. 63: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 64: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 65: C. P. 66: C. P. 67: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 68: C. P. 69: C. P. 70: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 71: C. P. 72-74: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 75: C. P. 76: bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 77: LANDGRAF 1993, S. 208, Abb. 119.	og; Stand 29 32 33 34 36 46 47 47 50 50 51 53 58 58 58 61
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jp 2.03.2012. 40: C. P	og; Stand 29 32 33 34 36 46 47 49 50 50 51 51 55 55 55 56 56 56 56 56
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg/22.03.2012 40: C. P. 41: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 42-44: C. P. 45: Christian Grußer, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege 46 - 62: C. P. 63: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 64: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 65: C. P. 66: C. P. 66: C. P. 67: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 68: C. P. 69: C. P. 70: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 71: C. P. 72-74: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 75: C. P. 76: bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 77: Landgraf 1993, S. 208, Abb. 119. 78-81: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 82: bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 83: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 84: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 85: bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD.	9g; Stand 29 32 33 34 36 36 46 47 49 50 50 51 51 51 51 58 58 58 61 61 61
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 22.03.2012. 40: C. P. 41: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD	9g; Stand 29 32 33 34 36 36 46 47 49 50 50 51 51 51 51 61 61 61
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 22.03.2012	9g; Stand 29 32 33 34 36 36 46 47 49 50 50 51 51 51 51 61 61 61 62
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 40: C. P. 41: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 42-44: C. P. 45: Christian Gruber, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege. 46: C. P. 43: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 44: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 46: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 46: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 46: C. P. 47: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 48: C. P. 49: C. P. 40: C. P. 41: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 41: C. P. 42: C. P. 43: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 44: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 45: C. P. 46: C. P. 47: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 48: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 49: C. P. 40: Bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 40: Bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 41: C. P. 42: Bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 43: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 44: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 45: Bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 46: Bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 47: Lander Fuhrmannek, HLMD. 48: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD.	9g; Stand 29 32 33 34 36 36 46 47 49 50 50 50 51 51 61 61 62 62 62
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 20: 20: 20: 20: 20: 20: 20: 20: 20: 20:	9g; Stand 29 32 33 34 36 36 46 47 49 50 50 50 51 51 51 61 61 62 62 62 63
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 2.03.2012. 40: C. P. 41: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 42-44: C. P. 45: CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege. 46 - 62: C. P. 63: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 64: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 65: C. P. 66: C. P. 67: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 68: C. P. 69: C. P. 70: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 71: C. P. 72-74: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 75: C. P. 76: bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 77: LANDGRAF 1993, S. 208, Abb. 119. 82: bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 83: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 84: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 85: bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 86: bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 87: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 88: bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 89: bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 80: bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 81: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 82: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 83: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 84: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 85: bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 86: bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 87: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 88: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD. 89: Wolfgang Fuhrmannek, HLMD.	og; Stand 29 32 33 34 36 46 47 47 50 50 51 51 53 58 58 61 61 62 62 62 63 63
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 20: 20: 20: 20: 20: 20: 20: 20: 20: 20:	9g; Stand 29 32 33 33 34 36 46 46 47 47 50 50 50 51 51 51 52 58 58 61 61 61 62 62 62 63
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy_jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0//Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jpg 20: 20: 20: 20: 20: 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 42-44: C. P. 45: CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege 46: 62: C. P. 63: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 65: C. P. 66: C. P. 66: C. P. 66: C. P. 67: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 68: C. P. 69: C. P. 69: C. P. 70: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 71: C. P. 72-74: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 75: C. P. 76: bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 77: LANDGRAF 1993, S. 208, Abb. 119. 78-81: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 83: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 84: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 85: bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 86: bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 87: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 88: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 89: bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 89: Dearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD 80: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	9g; Stand 29 32 33 34 346 366 466 47 49 50 50 51 51 51 51 61 61 61 61 61 62 62 62 63 63 64 64 65
Odigitriya_Smolenskaya_Dionisiy.jpg, Stand 22.März 2012 39: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/c/c0/Goldene_madonna-2.jpg/355px-Goldene_madonna-2.jp2 20: 20: 20: 20: 40: C. P. 41: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD. 42-44: C. P. 45: CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege	9g; Stand 29 32 33 34 346 366 466 47 49 50 50 51 51 51 51 61 61 61 61 61 62 62 62 63 63 64 64 65

Abbildungsverzeichnis CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt TECHNISSHAT MONCHEN

	193/	194
	-103: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
104	bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	70
	bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMDHALM, LILL 1924, S. 111, Nr. 204	
	http://www.bayerisches-nationalmuseum.de/Win/c/c01/c012s.htm	
	Ausstellungskatalog "Vor Stefan Lochner"1974, S. 179, Abb. 46	
	Lapaire 1969, S. 179, Abb. 14	
	LAPAIRE 1969, S. 178, Abb. 13	
113	Lapaire 1969, S. 170, Abb. 2	74
114	VETTER 2000, S. 32, Abb. 24	75
	VETTER 2000, Anhang	
	bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
117:	http://www.evangelische-zisterzienser-erben.de/netzer-altar.htm	76
118	http://de.wikipedia.org/wiki/Weihnachtsgeschichte, http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Soest,+Conrad+von%3A+Wildungen-	70
	r,+linker+Fl%C3%BCgel Vetter 2000, S. 32, Abb. 24	
	WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	VETTER 2000, Anhang, Farbabb. 5	
	bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD.	
	GAST 1997, S. 30, Abb. 15	
	bearbeitet nach WOLFGANG FURMANECK, HLMD	
125	WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	90
	WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	C. P	
	WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	C. P	
130	http://www.johannes-apokalypse.de/tafel23.jpg http://www.johannes-apokalypse.de/tafel38.jpg	95 05
	http://www.johannesoffenbarung.ch/bilderzyklen/trier/13.11-15.Tier.Erde-Tier42.jpg	
	http://t2.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRFc762xC9KMHI_zgqfknGe-NOQS0taQze2Rgap9145S_eK80Pj0Lx4EyQ	
	http://www.johannesoffenbarung.ch/bilderzyklen/angers/20.1-3_fesselung_g.jpg	
	Buri, Stucky-Schürer 1990, S. 115	
	WILHELMY 2000, S. 40, Abb. 30	
	WILHELMY 2000, Anhang	
	-140: C. P	
	bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD.	
	bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD.	
	CANZ 1977, S. 53bearbeitet nach Aufnahme von WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege	
	C. P.	
	GRUBER, CHRISTIAN, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege	
148	-152: C. P.	. 114
153	Dr. Cristina Thieme	. 115
	-158 : C. P	
	WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMDbearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	-180 : C. P.	
	CHRISTIAN GRUBER, Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege	
	bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD	
	bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	-204: C. P	
	WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	-210: C. P. bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD.	
	bearbeitet nach Wolfgang Fuhrmannek, HLMD.	
	C. P.	
	bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	bearbeitet nach WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD.	
	-220: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMDFehler! Textmarke nicht definiert	
	C. P	
	-228: WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	-233: C. P	
	-247: Museumsunterlagen	
	WOLFGANG FUHRMANNEK, HLMD	
	mit "C. P." gekennzeichneten Abbildungen bzw. Zeichnungen und alle in dieser Arbeit enthaltenen Schemata, Zeichnungen, Karti	
	gen wurden – soweit keine Quelle angegeben ist – von der Autorin erstellt.	-



Anlagen

Der Diplomarbeit liegen ein Präparatekasten mit 55 Querschliffen, 5 Faserproben und 26 Streupräparaten sowie eine CD dieser Arbeit bei.

A - 1/181

Anhang

Abbildungen	A – 3
Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen	A – 3
"Thronende Muttergottes mit Kind"	A – 3
Baldachinretabel	A – 11
UV-Aufnahmen	A – 29
"Thronende Muttergottes mit Kind"	A – 29
Baldachinretabel	A – 33
Mikroskopaufnahmen	A – 43
"Thronende Muttergottes mit Kind"	
Baldachinretabel	A – 49
Querschliffe	A – 77
"Thronende Muttergottes mit Kind"	A – 77
Baldachinretabel	A – 83
Streupräparate	A – 111
"Thronende Muttergottes mit Kind"	
Baldachinretabel	A – 115
Faserproben	A – 125
"Thronende Muttergottes mit Kind"	A – 125
Baldachinretabel	A – 131
Kartierungen	
"Thronende Muttergottes mit Kind"	
Maße	
Träger: Anstückungen, Ergänzungen	
Glasflüsse	
Zustand	
Probennahmestellen	
Baldachinretabel	
Maße	
Maße der Einzelbretter	
Vorritzungen	
Holzdübel, Nägel	
Zustand	
Probennahmestellen	
Gravurornament	A – 177
Abbildungsverzeichnis	Λ 1Q1
110011001115 1012010111115	



Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MONCHEN

A - 2/181

Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen



CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt TECHNESITÄT MUNCHEN

A - 3/181

Abbildungen

Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen

"Thronende Muttergottes mit Kind"

Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 4/181



1: Skulptur "Thronende Muttergottes mit Kind"



3: rechte Seite



2: Rückseite



4: linke Seite



5: "Thronende Muttergottes mit Kind"



7: Muttergottes, Gesicht der "schönen Friedbergerin"



6: "Thronende Muttergottes mit Kind"



8: Christuskind, Gesicht

A - 6/181



9: rechte Gesichtsseite der Madonna



10: linke Gesichtsseite der Madonna



11: rechte Gesichtsseite des Kindes



12: linke Gesichtsseite des Kindes





13: Füße des Kindes

14: rechte Handfläche der Madonna







16: linker Handrücken der Madonna



17: Aufsicht der rechten Hände von Kind und Madonna



18: linke Hand des Kindes mit Vogel

Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 8/181



19: Sepulcrum im Bauch der Madonna



20: linke Thronwange



21: Standfläche des ergänzten Sockels



22: Neigung der Skulptur, "neuer" Sockel aus 2 Holzplatten



23: "neuer" Sockel, raffinierter Faltenwurf



24: Rückseite; Holzleiste u. Eisennagel zur Fixierung der Skulptur auf Sockel, Gewebekaschierung



25: Aufsicht, Kopf der Madonna



26: Hinterkopf der Madonna mit erhaben geschnitzter Auflagefläche für Krone



27: Maria, weißer Schleier mit roter und grüner Linierung, matt vergoldete Haare, Rotlasur auf Inkarnatsfarbton



28: Maria, Scheitel, Aussparung an Weißfassung des Schleiers, roter "Farbspritzer" (?), Wachstropfen (oben links)



29: Faltenwurf am rechten Knie



30: zwischen den Knien gespannter Faltenwurf



31: Faltenwurf am linken Knie



32: Gewandmuster beim Kind



33: Mantelschließe der Madonna



34: Gewandfalten durch überkreuzte Beine des Kindes

Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen

TECHNISCHE
UNIVESITIAT

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

A - 10/181



35: Maria, linke Seite Oberkörper, Blatt-vergoldung ohne farbige Unterlegung



36: Maria, Mantelborte, rote Unterlegung für Glasfluss



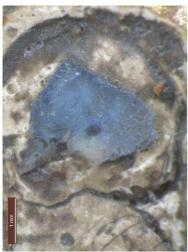
37: Maria, Mantelborte, transparenter Glasfluss mit roter Unterlegung



38: Maria, Mantelborte, grüner Glasfluss



39: Maria, Mantelborte, violetter Glasfluss



40: Maria, Mantelschließe, hellblaues Glasflussbruchstück



41: Maria, Mantelborte, transparentes Glasflussbruchstück



42: Maria, Mantelschließe, Pastigli-Technik u. Glasflusseinlagen auf Glanz-vergoldung

Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen
CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

TECHNISCHE
TECHNISCHE
THE PROPERTY MONGHEN
MONGHEN

A - 11/181

Baldachin retabel

Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen

TECHNISCHE
UNIVESITÄR

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

A - 12/181



43: Baldachinretabel "Kleiner Friedberger Altar", Gesamtaufnahme der Innenseite



44: Baldachinretabel "Kleiner Friedberger Altar", Gesamtaufnahme der Rückseite

A - 13/181



45: Flügel eins und zwei, Innenseite



47: Flügel eins und zwei, Außenseite



46: Flügel drei und vier, Innenseite



48: Flügel drei und vier, Außenseite



Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 14/181



49: Baldachingehäuse, Innenseite







51: Verkündigungsengel, Flügel 1



52: Verkündigungsengel, Außenseite, Flügel 1



53: Maria, Außenseite, Flügel 4



54: Maria, Tempelszene, Flügel 2



55: Maria, Geburtsszene, Flügel 3



56: Maria, Verkündigungsszene, Flügel 2



57: Maria, "Flucht nach Ägypten", Flügel 3



58: Josef, "Flucht nach Ägypten", Flügel 4



59: Josef, Geburtsszene, Flügel 3



60: Christuskind, Außenseite, Flügel 1



61: Christuskind, Verkündigungsszene, Flügel 2



62: Gottvater, Verkündigungsszene,



63: Gottvater, Außenseite, Flügel 1



64: Priester, Tempelszene, Flügel 2



65: Magd, Tempelszene, Flügel 2



66: "Kleine Engel", Verkündigungsszene, Flügel 2



67: "Kleine Engel", Geburtsszene, Flügel 3

A - 17/181



68: Verkündigungsengel, Hirtenszene, Flügel 4



69: Christuskind, Tempelszene, Flügel 2



70: unterer Hirte, Hirtenszene, Flügel 4



71: oberer Hirte, Hirtenszene, Flügel 4



72: Christuskind, Geburtsszene, Flügel 3



73: Maria, Heimsuchungsszene, Flügel 1



74: Elisabeth, Heimsuchungsszene, Flügel 1

Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 18/181



75: Verkündigungsengel, dalmatika-artiges Gewand aus Brokatstoff



76: Verkündigungsengel, Außenseite, dalmatikaartiges Gewand



77: Kleider aus Brokatstoff, Maria (links), Elisabeth (rechts)



78: Maria, Kleid aus Brokatstoff, Tempelszene



79: Maria, Kleid aus Brokatstoff, Geburts-



80: Gewand des Priesters mit Basilisk und Löwe



81: Tauben im Korb, Tempelszene, Flügel 2



82: Esel, "Flucht nach Ägypten", Flügel 3



83: Schafe neben dem oberen Hirten, Hirtenszene

Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt TECHNISCHE MONTESTIAN MONCHEN MONCHEN



A - 19/181



84: Schafe, Schäferhund und Schäferwagen, Hirtenszene, Flügel 4



85: Esel und Ochse, Geburtsszene, Flügel 3

Schriftband des Verkündigungsengels:

"Ave gratia plena dus [dominus] tecum".



86: Schriftband des Verkündigungsengels, Flügel 1



87: Schriftband des Verkündigungsengels, Außenseite



88: Buch mit Antwort von Maria: "Ecce ancilla domini fiat michi", Flügel 2

A - 20/181



89: "Ave regina"



90: "celorum celo [...]"



92: ,,regis angel [...]"



91: "[...] rum mater

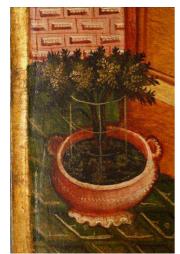


93: "[...]orum s maria"



94: "flos virgina"





95: Blumentopf mit "Zierbäumchen", Verkündigungsszene, Flügel 2



96: Blumentopf, Verkündigungsszene, Außenseite



97: Lilie mit drei weißen Blüten, Verkündigungsszene, Flügel 2



98: Baumgruppe, links, "Flucht nach Ägypten", Flügel 3



99: Baumgruppe, rechts, "Flucht nach Ägypten", Flügel 3



100: Lilie, Verkündigungsszene, Außenseite



101: Wasserstelle, "Flucht nach Ägypten", Flügel 4



102: Baumgruppe, rechts, Hirtenszene, Flügel 4



103: Getreideähren (?), unterhalb des linken Vorderbeins des Esels, "Flucht nach Ägypten"

Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 22/181



104: Veilchen (?), neben rechten Vorderbein des Esels, "Flucht nach Ägypten"



105: rot blühende Pflanzen, unterhalb des linken Vorderbeins des Esels, "Flucht nach Ägypten"



106: rot blühende Pflanzen,



107: rot blühende Pflanzen, Hirtenszene



108: Pflanzen unterhalb des Hinterbeine des Esels, "Flucht nach Ägypten"



109: rot blühende Pflanzen, Hirtenszene



110: mit Schablone applizierte stilisierte Blüten, Rückwand unten links



111: mit Schablone applizierte stilisierte Blüte, Rückseite Flügel 3



112: mit Schablone applizierte stili-sierte Blüte, Rückseite Flügel 3



113: mit Schablone appliziertes "Ast-Motiv", Rückseite Flügel 2



114: mit Schablone appliziertes "Ast-Motiv", Flügel 1

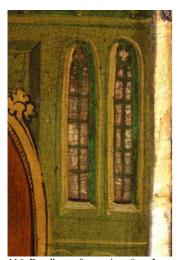


115: mit Schablonen applizierte "Herz-Motive", Rückseite, Flügel 1

Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

A - 24/181



116: Rundbogenfenster in grüner Innenar-chitektur, Verkündigungsszene, Flügel 2



117: Rundbogenfenster in dunkelgrüner Innenarchitektur, Tempelszene, Flügel 2



118: Wandnische, Verkündigungsszene, Flügel 2



119: baldachinartige, rosafarbene "Phantasiearchitektur" u. grüner Innenraum, Außenseite



120: halbrunde Sitzbank mit silbergemustertem Brokatstoffbezug, rosafarbene Innenraumarchitektur, Verkündigungsszene, Flügel 2



121: Schloss, Außenseite,



122: mit Tor und Pflanzen bemaltes Schloss, Hirtenszene

A - 25/181



123: rosafarbene Brüstung, Verkündigungsszene, Flügel 1



124: rosafarbene Brüstung, Ver-kündigungsszene, Flügel 2



125: Feuerschale, Topf, Salzfass und Vorratsgefäß, Geburtsszene, Flügel 3



126: Josef mit Beutel, Rosenkranz und Messer am Gürtel und Pilgerflasche um den Hals, "Flucht nach Ägypten"; Flügel 4



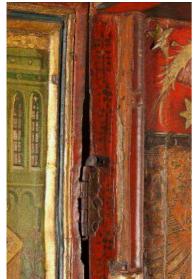
127: Josef mit Beutel, Messer und Rosenkranz am Gürtel, Geburtsszene, Flügel 3

Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 26/181



128: Scharnier zwischen Rückwand und großem Flügel, Beschnittene obere Säule,



129: Befestigung des Scharniers, Außenseite der Rückwand



130: moderne Montagevorrichtung zur Stabilisierung der großen Flügel



131: Holzausbruch an oberer Deckplatte durch Schädlingsbefall, mit flüssigem Holz "stabilisiert"



132: moderne Montagevorrichtung zur Stabilisierung der großen Flügel an der Rückwand



133: Befestigung des Scharniers, Außenseite der Rückwand, mit flüssigem Holz geschlossene Fehlstellen



134: florale Malerei der äußeren Rückwand, Doppelkopfnägel zur Befestigung von Bodenplatte und Rückwand

A - 27/181



135: musizierender Engel, oben links der Rückwand



136: musizierender Engel, oben rechts der Rückwand



137: rechte Stirnseite der Deckplatten, Aussparung für stabilisierende Haltevorrichtung



138: Untersicht des Baldachins mit Papiersternapplikationen



139: Bodenplatte, hinterer Teil original mit Schwarzfassung; Papierkaschierung und Grünfassung (Restaurierung)

Abbildungen: Gesamtaufnahmen und Detailaufnahmen

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 28/181



140: Greifvogel und Taube, gravierter Bildteppich oben links



141: Engel mit angekettetem Löwen, Hase unterhalb des Löwen



142: Greifvogel und Taube, gravierter Bildteppich oben rechts



143: Nimbus mit Inschrift, Detail des gravierten Bildteppichs, Rückwand



Abbildungen: UV-Aufnahmen The Christiane Pietzner: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt Technischen Landesmuseum Darmstadt Landesmuseum

A - 29/181

UV-Aufnahmen

 $,, Thronende\ Muttergottes\ mit\ Kind ``$

A - 30/181





146: Muttergottes mit Kind, rechte Seite, UV-Aufnahme



145: Muttergottes mit Kind, Rückseite, UV-Aufnahme



147: Muttergottes mit Kind, linke Seite, UV-Aufnahme

A - 31/181



148: Maria, sich dunkel markierende Retuschen, weißlich u. gelblich fluoreszierende Wachse



150: Kind, sich dunkel markierende Retuschen, weißlich und gelblich fluoreszierende Wachse



149: Kind, sich dunkel markierende Retuschen, weißlich und gelblich fluoreszierende Wachse



151: Kind, links, sich dunkel markierende Retuschen, weißlich und gelblich fluoreszierende Wachse

A - 32/181



152: Maria, unterhalb des rechten Arms, weiß fluoreszierende Wachsschicht



154: Maria, linke Seite, weiß und gelblich fluoreszierende Wachsschichten



153: Untersicht, weiß fluoreszierendes Wachs unter Arm, helle Retuschen um Sepulcrum



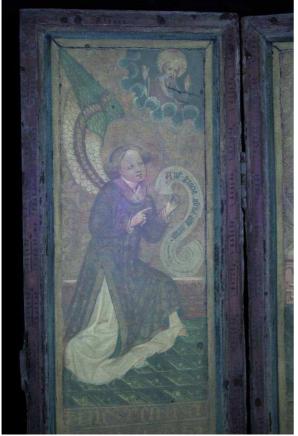
155: Maria, gelblich fluoreszierendes Wachs



Abbildungen: UV-Aufnahmen
CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt TECHNISSITÄT
MUNCHEN

A - 33/181

Baldachin retabel



156: Verkündigungsszene, Flügel 1, UV-Aufnahme; flächig weiß fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug, sich dunkel markierende Retuschen



157: Heimsuchungsszene, Flügel 1, UV-Aufnahme; flächig weiß fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug, sich dunkel markierende Retuschen



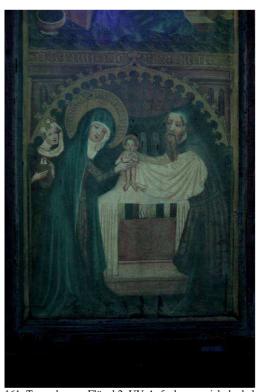
158: Gottvater, Flügel 1, sich dunkel markierende Retuschen, flächig weißlich fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug



159: Heimsuchungsszene, Flügel 1; sich dunkel markierende Retuschen, flächig weißlich fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug



160: Verkündigungsszene, Flügel 2, UV-Aufnahme; , sich dunkel markierende Retuschen, flächig weißlich fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug



161: Tempelszene, Flügel 2, UV-Aufnahmen, sich dunkel markierende Retuschen, flächig weißlich fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug



162: Maria, Tempelszene, , sich dunkel markierende Retuschen, flächig weißlich fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug



163: Kind, Tempelszene, sich dunkel markierende Retuschen

Abbildungen: UV-Aufnahmen

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 36/181



164: Priester, Tempelszene, sich nicht markierende "alte" Retusche an Wange, Retusche an rechten Haarlocken



165: Rückwand, UV-Aufnahme, flächig gelblich fluoreszierende Wachs-Harz-Schicht



166: Tempelszene, sich dunkel markierende Retuschen, flächig weißlich fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug



167: Rückwand und Untersicht der Deckplatte, gelblich und weißlich fluoreszierende, dicke Wachs-Harz-Schicht



169: Rückwand, rechts, Bildteppich, gelblich fluoreszierende, dicke Wachs-Harz-Schicht



171: Rückwand, rechts unten, gelblich fluoreszierende, dicke Wachs-Harz-Schicht



168: Rückwand, links, Bildteppich, gelblich fluoreszierende, dicke Wachs-Harz-Schicht



170: Rückwand, links unten, gelblich fluoreszierende, dicke Wachs-Harz-Schicht

TECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt MONCHEN

A - 38/181



172: Geburtsszene, Flügel 3, UV-Aufnahme, weißlich fluoreszierender, flächiger Wachs-Harz-Überzug



173: "Flucht nach Ägypten", Flügel 3, UV-Aufnahme, weißlich fluoreszierender, flächiger Wachs-Harz-Überzug, dunkel sich markierende Retuschen



174: Geburtsszene, Flügel 3, UV-Aufnahme, weißlich fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug, sich dunkel markierender Firnis-Läufer



175: "Flucht nach Ägypten", Flügel 3, UV-Aufnahme, weißlich fluoreszierende Wachs-Harz-Tropfen, dunkel sich markierende "alte" Firnistropfen

A - 39/181



176: Hirtenszene, UV-Aufnahme, flächig weißlich fluoreszierender Überzug



177: "Flucht nach Ägypten", sich dunkel markierende Retuschen, weißlich fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug

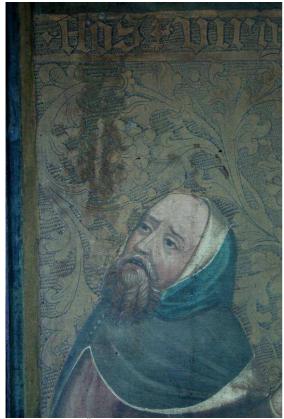


178: Hirtenszene, sich dunkel markierende Retuschen, weißlich fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug



179: Hirtenszene, sich dunkel markierende Firnisreste, weißlich fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug

A - 40/181



180: "Flucht nach Ägypten", sich dunkel markierende Firnisläufer u. Retuschen



182: Verkündigungsengel, außen, UV-Aufnahme



181: "Flucht nach Ägypten", sich markierende Retuschen



183: Engel, sich dunkel markierende Retuschen



184: Engel, sich markierende Retuschen, weißlich fluoreszierender, flächiger Wachs-Harz-Überzug



186: Engel, sich rot markierende Kittung, dunkel abzeichnende Retuschen, gelblich-grau fluoreszierende Reste "alter" Kittungen, flächiger weißlich fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug



185: Maria, außen, UV-Aufnahme



187: Maria, sich dunkel markierende Retuschen, weißlich fluoreszierender, flächiger Überzug





188: Maria, außen, sich dunkel markierende Retuschen, fluoreszierender, flächiger Überzug



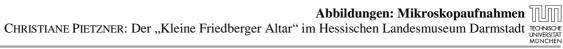
190: Maria, außen, sich dunkel markierende Retuschen



189: Rückwand, außen, UV-Aufnahme



191: Rückwand, außen, weißlich fluoreszierender dickschichtiger Wachs-Harz-Überzug



A - 43/181

Mikroskopaufnahmen

"Thronende Muttergottes mit Kind"

TECHNISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt MONCHEN

A - 44/181



192: rechtes Auge der Maria



194: Maria, schwarze Pupille mit weißem Lichtreflex, blauer "Kreis" als Iris



196: Maria, zinnoberartiges Lippenrot (teils auf Inkarnat) mit Resten von rotem Lack



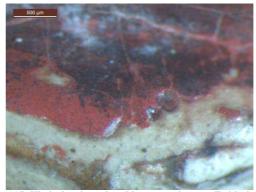
198: Maria, rechte Wange, fein vertriebenes Wangenrot, weißliche Lasur u. Retusche (Restaurierung)



193: linkes Auge des Kindes



195: Kind, schwarze Pupille, blauer "Kreis" als Iris



197: Kind, zinnoberartiges Lippenrot mit rotem Farblack als Trennung von Ober-/Unterlippe, weiße Wachs-Harz-Reste (oben),



199: Kind, rechte Wange, berieben, verbräunte Firnisreste, kleine "ältere" Retuschen,



200: Maria, rechts, pastoser Farbauftrag am Übergang zum Kinn



202: Maria, rechte "Ohrwelle" der mattvergoldeten Haare, vermutlich bräunte Bindemittelanreicherung



204: Maria, linker Handrücken, Kittung u. Retusche (oben), verbgrauter, spannungsreicher Überzug



206: Maria, rechts, weißer Schleier, zinnoberartige Linierung und Linierung mit grünem Lack



201: Kind, linke untere Haarlocke, orangefarbenes Anlegemittel für Blattgold



203: Kind, Locke, Anlegemittel mit orangefarbenen Partikeln



205: Kind, linke Hand mit Vogel, auf Inkarnat rot aufgemalte Vogelbeine



207: Maria, links, Schleier, verbräunter grüner Lack der Linierung



208: Maria, runder Glasflussabdruck mit Wachs-Harz-Überzug gefüllt



210: Maria, rote lackartige Unterlegung für Glasfluss



212: Sepulcrum, Mitte des gemalten Kreuzes mit Silber



214: Maria, Mantelfutter"



209: Maria, rote Unterlegung für Glasfluss



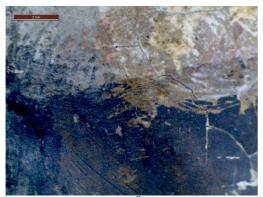
211: Maria, rote, lackartige Unterlegung für Glasfluss



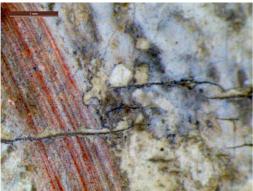
213: Sepulcrum, rechts unten Klebemittel (?) des neuen Glasplättchens



215: Maria, Mantelfutter



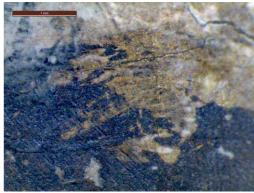
216: Maria, rechte Rückseite, Übergang von Schleier zu Mantel



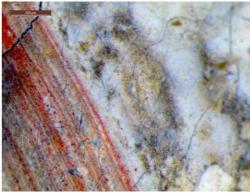
218: Maria, linke Rückseite, Zwischgold unter Weißfassung des Schleiers



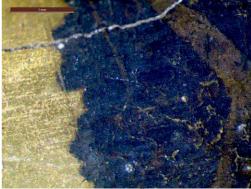
220: Maria, rechte Rückseite, vollständig verschwärztes Zwischgold und Blattgold des Mantels



217: Detail von 216, nicht verschwärztes Zwischgold unter weißer Farbschicht erhalten



219: Maria, linke Rückseite, unter Weißfassung des Schleiers kaum verschwärztes Zwischgold



221: Maria, Mantel linke Seite, Übergang von völlig verschwärztem Zwischgold und Blattgold



222: Maria, rechte Rückseite, völlig verschwärztes Zwischgold, Farbretusche (links)

A - 48/181



223: Kind, Gewand, Schichtentrennung durch spannungsreichen Überzug



224: Kind, vergoldeter Vogel des Gewandes



225: Kind, Gewand, Kittung und Ausbruch; Schichtentren-nung durch Überzug



226: Kind, Gewand und Zeigefinger der linken Hand der



227: Kind, vergrauter, Überzug auf Gewand



228: Kind, Mattvergoldung der Gewandborte auf Azuritfassung



229: Kind, Schichtentrennung durch spannungsreichen Überzug, leuchtendes Azuritblau



230: Kind, vergrauter Überzug auf Gewand, auf Höhen der weißen Blütenpunkte bereits entfernt



Abbildungen: Mikroskopaufnahmen
CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt TECHNISSITÄT
MUNCHEN

A - 49/181

Baldachin retabel

TICHISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt MONCHEN

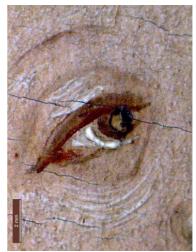
A - 50/181



231: Kartierung der Detailfotos



232: rechte Gesichtshälfte des Engels mit Vorritzung



233: rotbraune Augenzeichnung, Modellie-rung des Inkarnats mit pastos aufgetrage-nem Weiß



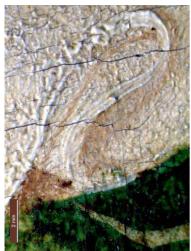
234: fein vertriebene Rotlasur zur Modellierung des Gesichts



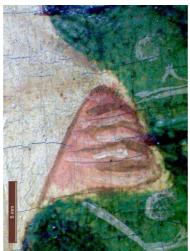
235: roter Lack auf zinnoberroten Lippen; Verputzung der Nasenspitze



236: Vorritzung am Kinn



237: pastos aufgetragenes Weiß der Albe



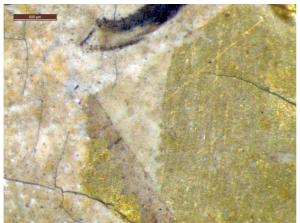
238: Aussparung des Fußes mit grün der Fußbodenfliesen



239: linke Hand Gottvaters, ehemals leuchtendes Blau der Wolken



240: Vorritzung der Gesichtskontur



242: Detail aus 236: dunkle Unterzeichnung, Schleifspur mit Ansammlung des Unterzeichnungsmediums



244: roter Lack für Gewandfalten auf Zwischgold (verschwärzter Silberanteil von Goldpartie umgeben)



241: Gewandschlitz, Vorritzung (mittig) und Unterzeichnung (rechts)



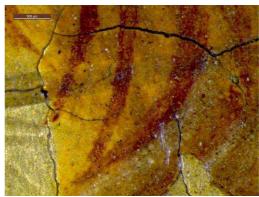
243: Vorritzung der Gewandschlitzes, in der Ritzung ist das "Gold" erhalten, sonst ist Silberschicht des Zwischgolds sichtbar



245: Vorritzung der Albe



246: Gravur des Nimbus, Unterlegung der Haare mit gelbem Lack



247: gelbe, lackartige Unterlegung, Detail aus 246



248: Unterlegung mit gelben Lack für Sitzbank



249: gelber Lack zur Unterlegung des Lesepults



250: Buch im Lesepult, pastoser weißer Farbauftrag



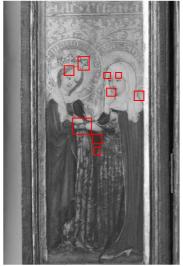
251: Buch auf Pult, pastoser weißer Farbauftrag



252: Vorritzung, des Blütenmittelpunkts, Sitzbank



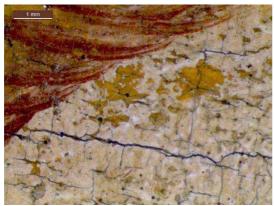
253: pastoser Farbauftrag, Tuch am Lesepult



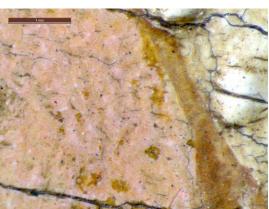




254: Detailaufnahmen



257: Maria, Unterlegung der Haare (gelber Lack), anschließend Auftrag des Inkarnatsfarbtons



258: Elisabeth, Unterlegung mit gelbem Lack (gemalt sind nicht Haare, sondern Schleier), anschließend Auftrag des Inkarnatsfarbtons

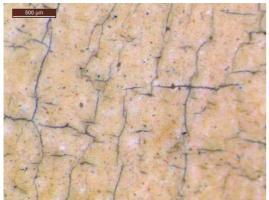


259: Elisabeth, rotbraune Unterzeichnung an der rechten Stirn



260: Elisabeth, Vorritzung der Gesichtskontur

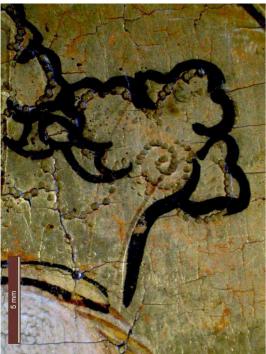




261: linke Wange Elisabeth: blaue, dunkelrote, rote und weiße Partikel im Inkarnatsfarbton



263: Kleid, Elisabeth; Vorritzung der Gewandfalten



265: Krone Mariens; Vorritzung der Form für Schwarzlotkontur, Perlpunzierung



262: rechter Arm Marias (Zwischgold), linker Arm Elisabeths (Silber)



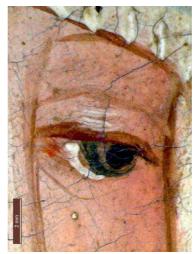
264: blauer Marienmantel und grün gemustertes Kleid Elisabeths mit verbräuntem Firnis



266: Polierspuren im vergoldeten Grund



267: Detailaufnahmen



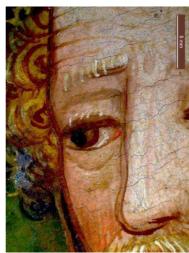
268: Maria, linkes Auge, blauer Iriskreis



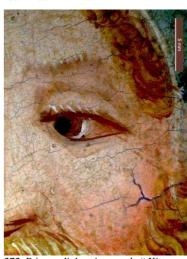
269: Maria, Nasenspitze mit rotbrauner Konturierung, Lippenrot (Zinnober) mit rotem Lack



270: Vorritzung der Kontur des Kindes



271: Priester, rechtes Auge



272: Priester, linkes Auge, "alte" Kittung an Wange



273: Vorritzung der Konturen von Händen Marias, Zirkeleinstich für Architekturbogen



274: Priester, Bart mit Unterlegung (gelber Lack)

TICHISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt MONCHEN

A - 56/181



275: Magd, rechtes Auge



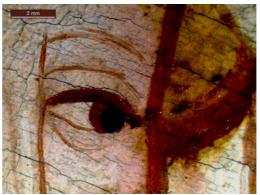
277: Vorritzung der Architekturform



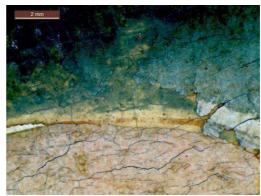
279: Priester, Inkarnat mit blauen, dunkelroten und roten Partikeln



281: Taube, schneller Farbauftrag bewirkte verlaufen der Farbtöne



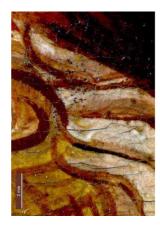
276: Magd, linkes Auge, gelbe, lackartige Unterlegung der



278: Priester, Unterzeichnung der Gesichtskontur



280: Priester, Unterzeichnung der Gesichtskontur



282: linke Hand der Magd, Unterlegung mit gelbem Lack für den Korb



283: Maria, Inkarnat (links), weißer Schleier (rechts), blauer Mantel (mittig)



284: Marienmantel



285: Marienmantel, weiße Lasur auf blauem Grundfarbton



286: Maria, Mantel und fein vertriebene Rotlasur auf Inkarnat



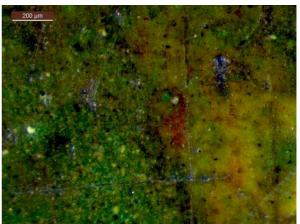
287: Gewand der Magd, Korrektur in Rotbraun auf Grün



288: Maria, Kleid mit Zwischgold, Korrektur mit Zinnober



289: Magd, Kleid, fast vollständig verputzt, weiße Lichtlinie ist erhalten



290: Kleid, Magd, grüne und bleizinngelbartige Partikel, rechts fast völlig verputzte Bildschicht

Abbildungen: Mikroskopaufnahmen TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt MUNCHEN

A - 58/181



291: Detailfotos



292: 2. Engel von links; Verputzung des Inkarnats



293: 1. Engel von links



294: linkes Auge von Maria mit blauem "Iriskreis"



295: Verputzung und Fehlstellen am Engelsgewand



296: Maria, Verputzung an Nasenspitze, roter Lack auf zinnoberfarbenem Lippenfarbton



297: Vorritzung der Mantelkontur, Verputzung der Schattenlasur (roter Lack) der Sitzbank

A - 59/181



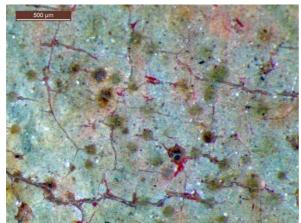
298: Detailaufnahmen



299: Altartuch, pastoser Farbauftrag imitiert Webmuster



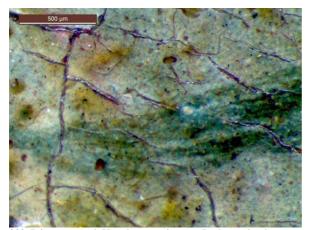
300: Altartuch, pastoser Farbauftrag imitiert Webmuster



301: Priestergewand, Unterlegung mit rotem Lack, azuritartiges Blau in Weißausmischung aufliegend



302: Altartuch, pastoser Farbauftrag imitiert Faltenwurf



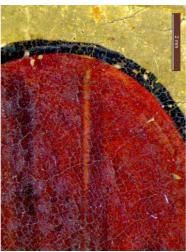
303: Priestergewand, Unterlegung mit rotem Lack, azuritartiges Blau in Weißausmischung aufliegend, dunkelblaue Linie als Gewandfalte aufgesetzt



304: Priester, Ärmel, pastoser weißer Farbauftrag und rötlich braune Lasur zur Vorstellung der Gewandfalten



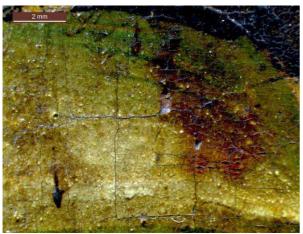
305: vorgeritzter, nicht ausgeführter Leuchter



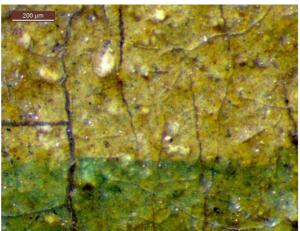
306: Ritzung nach zinnoberrotem Farbauftrag der "Balkendecke"



307: Architekturbogen mit Vorritzung, Zwischgoldblatt und Goldblatt auf Nimbus



308: Kapitell der linken Säule, Farbläufer aus rotem Lack



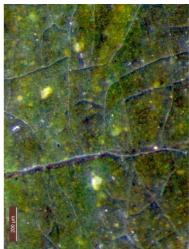
309: Detail des Kapitells, helle Lichtlinie mit grobkörnigem Weißpigment, grüne Schattenlinie



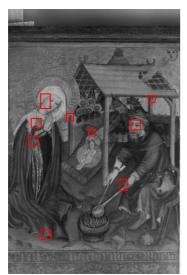
310: Kapitell der linken Säule



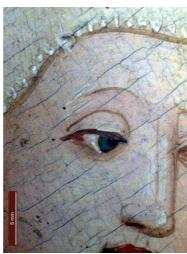
311: Details aus 310



312: Kapitell, dunkelgrüne Farbschicht mit grobkörnigem, bleizinngelbartigem Pigment



313: Detailaufnahmen



314: Maria, blaue Iris



315: Maria, Kleid mit Vorritzung, Versilberung u. rotem Lack für Gewandfalten



316: Maria, Kleid, Verputzung der roten Gewandfalten



317: Josef, rechtes Auge mit brauner Iris



318: Maria, Mantel mit Fehlstellen und leuchtendem "originalen" Blau



319: Detail aus 318





320: Josef, rechte Hand, rotbraune Unterzeichnung, Vorritzung des Stützbalkens



321: Detail aus 320



322: Unterlegung (gelber Lack) der Stützbalken, rotbraune Konturierung



323: Unterlegung (gelber Lack) der Balken, gelblicher Ocker und rotbraune Schattenlinie



324: Kind, Unterlegung (gelber Lack) der geflochtenen Strohmatte



325: Detailaufnahmen



326: "einfache" Pflanze mit Wurzeln auf gelb unterlegter Wiese



327: Pflanze mit roter Blüte



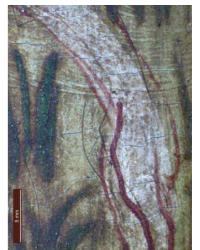
328: Pflanze auf gelb unterlegter Wiese



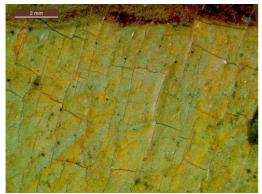
329: Baumgruppe



330: Baumgruppe



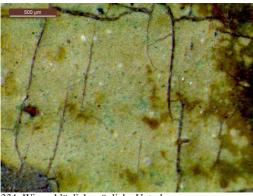
331: Vorritzung des Schafs-/bzw. Ziegenbocks



332: Wiese, Unterlegung mit gelbem Lack



333: Wiese, Unterlegung mit gelbem und rotem Lack



334: Wiese, bläulich-grünliche Unterlegung



335: Wiese, bläulich-grünliche Unterlegung



336: bräunliche Unterzeichnung der Mühle



337: Unterlegung (gelber Lack) des Stegs



338: Verkündigungsengel

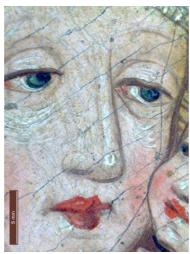


339: oberer Hirte, "Reinigungsmuster" (wohl 1956)

A - 65/181



340: Detailaufnahmen



341: Maria, Vorritzung der Gesichtskontur



342: Baumgruppe

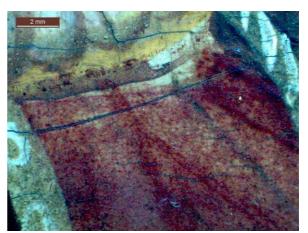




344: Kind (Zirkeleinstich am Kopf), Maria (Vorritzung der Gesichtskontur)



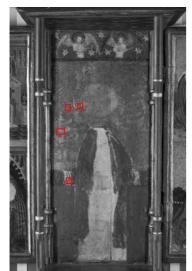
345: Josef, Beutel am Gürtel, Vorritzung des Gürtels



346: Josef, Vorritzung des Gürtels, Verputzung des Gewandes (roter Lack)

CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt MUNICHEN

A - 66/181



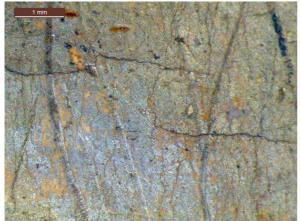
347: Detailaufnahmen



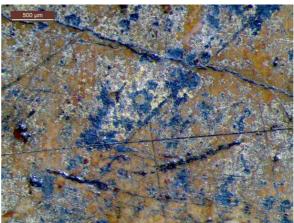
348: Schriftband des Engels, Zwischgold



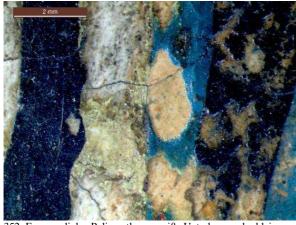
349: Mondsichel, orangefarbenes Poliment, Gold, Silber, schwarzes Silbersulfid



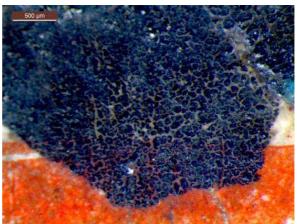
350: Zwischgold des Nimbus, Gold, Silber, orangefarbenes Poli-



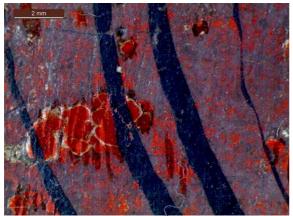
351: Zwischgold des Nimbus, Schleifspuren, schwarzes Silbersul-fid, Silber- und Goldreste, orangefarbenes Poliment



352: Fransen, links, Polimentlasur, weiße Unterlegung der bleizinngelbfarbenen Fransen, anschließend blauer Farbauftrag und schwarze Fransenzeichnung



353: Frühschwundrisse in schwarzer Fransenzeichnung



354: glänzende Retusche, vergrauter Überzug auf zinnoberartiger Farbschicht



355: vergrauter Überzug auf zinnoberartiger Farbschicht, Fehlstelle durch abgeplatzter Überzugstropfen



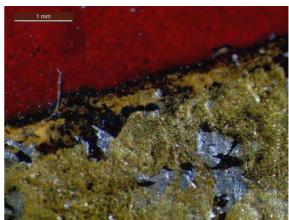
356: verschmälerte Figurensilhouette, mennigefarbene Unterlegung mit zinnoberartiger Farbschicht



357: verschmälerte Silhouette (zinnoberartige Farbschicht oben) mit schwarzer Franzenzeichnung, breitere Silhouette (zinnoberartige, untere Schicht)



358: Papiersternapplikation mit Faltlinie des Papiers



359: von oben nach unten: rote Farbschicht, verschwärztes, "altes" Silber, "Silberretusche" u. "Goldpuderretusche" (Restaurierung 1956)

Abbildungen: Mikroskopaufnahmen

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

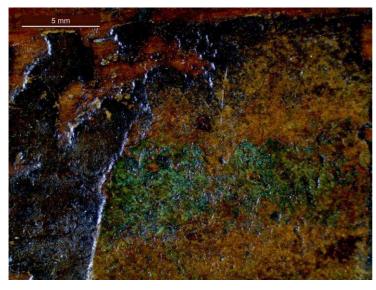
A - 68/181



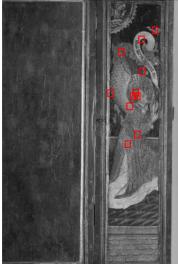
360: Bodenplatte, Fehlstelle in Papierkaschierung (Restaurierung)



361: Papierkaschierung (Restaurierung), Falte im Papierbogen



362: von links nach rechts: Holz mit weißer Grundierung und schwarzer Farbschicht (entstehungszeitlich), Papierkaschierung und grüne Farbschicht (Restaurierung)



363: Detailaufnahmen



364: dicke Wachs-Harz-Schicht in Malschichtausbruch



365: Fehlstelle im Inkarnat, teils mit Wachs gefüllt und retuschiert



366: Zirkeleinstich (wachsgefüllt), Unterlegung der Haare (gelber Lack)



367: Unterlegung der Haare mit gelbem Lack, hierauf gelblicher Ocker und Modellierung mit Rotbraun, Schwarz und hellem bleizinngelbartigen Farbton



368: Verzierung am Gewandschlitz, Zwischgold auf orangefarbenem Poliment, Malerei mit bleizinngelbartigen Farbton und rotem Lack zur Konturierung



369: grünlich-bläuliche Flügel, durch Fehlstelle in blaugrüner Farbschicht ist rotbraune Unterzeichnung sichtbar, Bildschichtausbruch (oben) mit Wachs gefüllt

TICHISCHE CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt MONCHEN

A - 70/181



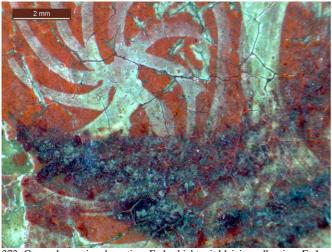
370: durch Bildschichtausbruch sichtbare Gewebekaschierung mit Wachs (Restaurierung 1956)



371: mit schwarzer Hintergrundfarbe ausgesparter rosafarbener Flügel, Konturierung mit rotem Lack



372: rosafarbener Flügel, sich darunter abzeichnender blauer Farbläufer



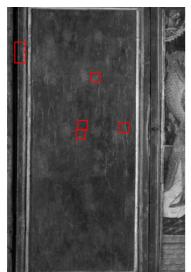
373: Gewand, aus zinnoberartiger Farbschicht mit bleizinngelbartiger Farbe ausgeführte Malerei und Konturierung mit rotem Lack



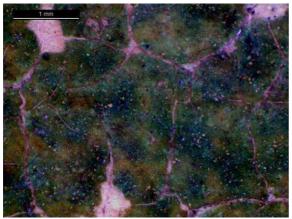
374: Aussparung der weißen Schriftrolle mit schwarzer Hintergrundfarbe; rotbraune Unterzeichnung der Kontur der Schriftrolle



375: Gesicht des Kindes



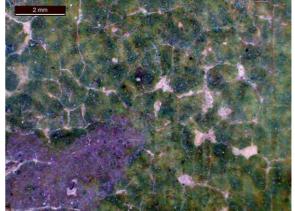
376: Detailaufnahmen



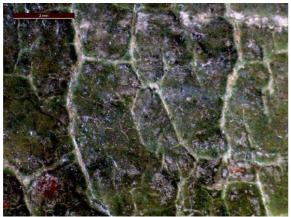
378: verputzte Malschicht (gelblich-grünlich, transparent), grobkörniges, bleizinngelbartiges und grünes Pigment



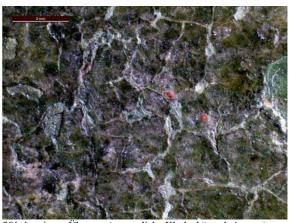
377: durch Malschichtverlust sichtbare Gewebeka-



379: wie 378, mit schablonierter, stilisierter Blüte



380: weißlich erscheinende Partie durch krepierten Überzug (vermutlich "Klarlack" nach ARNDT) sowie dicker Wachs-Harz-Überzug (Restaurierung)



381: krepierter Überzug (vermutlich "Klarlack" nach ARNDT), Schichtentrennung und Abplatzungen der grünen Farbschicht

Abbildungen: Mikroskopaufnahmen

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 72/181



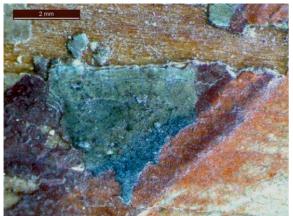
382: Detailaufnahmen



383: Brettfuge mit Kittmasse (Fasern ent-



384: Brettfuge mit Kittmasse (Fasern enthalten)



385: "caput-mortuum"-farbene Ranke, mennigefarbene unteres Blatt (stark berieben, Rankenfarbe durchscheinend), hellblaues oberes Blatt, dunkelblaue Blattrippe



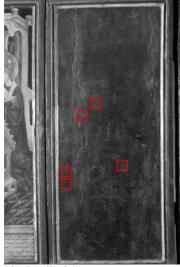
386: Wachs-Harz-Überzug, vermutlich mit Harzansammlung als "Glanzpunkt"



387: in Wachs-Harz-Überzug eingebettete Farnschollen, vergrauter Überzug auf weißem Untergrund



388: sich markierende Struktur einer Zwischenlage beim "Einbügeln" des Wachs (unten), Pinselduktus (oben) von Applikation des Wachs



389: Detailaufnahmen



390: rote Farbspritzer der Rahmenfassung, Krepierung des Überzugs



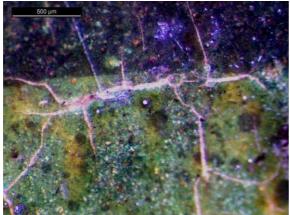
391: Detail aus 390, Krepierung des Überzugs (vermutlich "Klarlack" nach ARNDT)



392: verputzte Farbschicht, staubanziehende Wirkung des Wachs-Harz-Überzugs



393: krepierter, splittriger Überzug

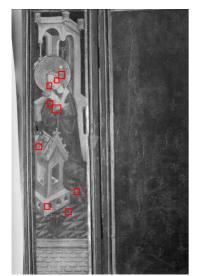


394: vermutlich durch Lösemitteltropfen verursachte scharfkantiger Verlauf zwischen verbräunter und verputzter Farbschicht



395: schablonierte Blüte, roter Farbspritzer von Rahmenfassung, weißlich krepierter Überzug

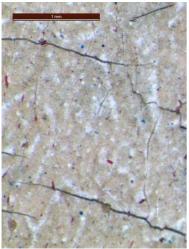
A - 74/181



396: Detailaufnahmen



398: linkes Ohr, Verputzung braungrauen Schatten, Unterlegung der Haare



400: Inkarnatfarbton mit rotem, lackartigem, blauem und teils grobkörnigem, weißem Pigment



397: Unterlegung der Haare mit gelbem Lack



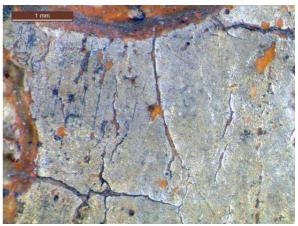
399: mennigefarbene Lasur zur Modellierung der rechten Hand



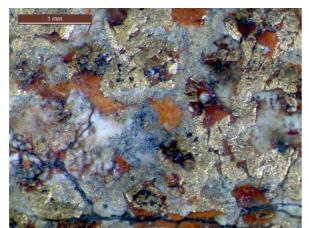
401: rechte Hand, nach Ausführung des Mantels ist Hand gemalt, an Fingerspitzen verschmierter Inkarnatfarbton



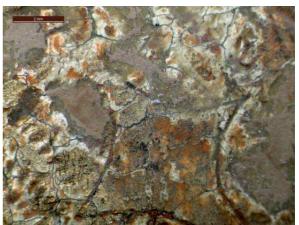
402: Nimbus, Zwischgold auf orangefarbenem Poliment



403: Detail aus 402, teils verschwärztes Silber (links) und Gold (unten und rechts)



404: Nimbus, teils Gold- und Silberpartien des Zwischgold, teils berieben und grundierungssichtig



405: Nimbus, teils mit Wachs gefüllte Fehlstellen mit Retuschen



406: Heilig-Geist-Taube



407: Buch auf Lesepult, runde Verzierung mit Zwischgold und weißer Konturlinie des Kreises,

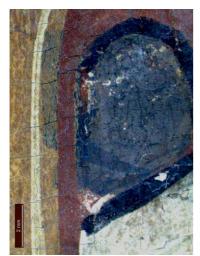
Abbildungen: Mikroskopaufnahmen

TECHNISCHE
UNIVESITIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

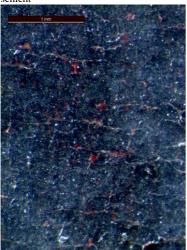
MUNCHEN

MU

A - 76/181



408: "Fenster" im Lesepult, Unterzeichnung, sich markierendes Blattsilber unter der Malschicht



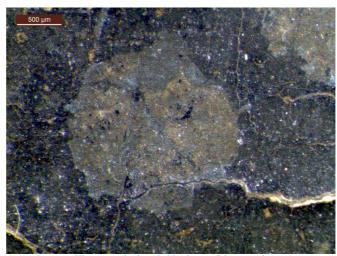
410: schwarzer Hintergrund, partielle Unterlegung mit rotem Lack



412: versilbertes Rahmenprofil mit Gewebekaschierung und blaue Kehle



409: Detail aus 408, rotbraune Unterzeichnung des "Fensters"



411: schwarzer Hintergrund mit schabloniertem Blütenmotiv



413: Vorritzung der Bodenfliesen, Muster mit rotem Lack und weißen Mittelpunkten auf gelblich-grünlicher Grundfarbe



Abbildungen: Querschliffe
CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt TECHNISSITÄT
MUNCHEN

A - 77/181

Querschliffe

 $,, Thronende\ Muttergottes\ mit\ Kind ``$

A - 78/181



Madonna, Hermelinmantel (VIS)

- blaue Farbschicht des Fellmusters
- weiße Farbschicht des Fellmusters
- leicht gelbliche Farbschicht mit wenigen roten Partikeln
- Lösche
- weiße, poröse Grundierung



Madonna, Hermelinmantel (UV)

- blaue Farbschicht des Fellmusters
- weiße Farbschicht des Fellmusters
- gelbliche Farbschicht mit wenigen roten Partikeln
- Lösche
- weiße Grundierung



Madonna, Hermelinmantel (VIS)

- Farbschicht (Azurit) des Fellmusters
- weiße Farbschicht des Fellmusters
- gelbliche Farbschicht mit wenigen roten Parti-



Madonna, Hermelinmantel (UV)

- Farbschicht (Azurit) des Fellmusters
- weiße Farbschicht des Fellmusters
- gelbliche Farbschicht mit wenigen roten Partikeln

Madonna, Hermelinmantel (VIS)

- Farbschicht (Azurit) des Fellmusters
- weiße Farbschicht des Fellmusters
- gelbliche Farbschicht mit wenigen roten Partikeln

Madonna, Hermelinmantel (UV)

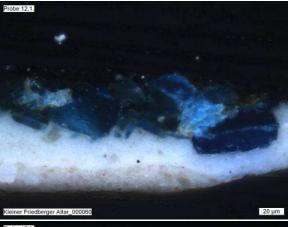
- Farbschicht (Azurit) des Fellmusters
- weiße Farbschicht des Fellmusters
- gelbliche Farbschicht mit wenigen roten Partikeln

Madonna, vergoldeter Mantel (VIS)

- Blattgold
- vermutlich Anlegemittel und Lösche
- weiße, mehrschichtige Grundierung
- beigefarbene Grundierung mit Wergfasern (Flachs)

Madonna, vergoldeter Mantel (UV)

- Blattmetall
- vermutlich Anlegemittel und Lösche
- weiße, mehrschichtige Grundierung

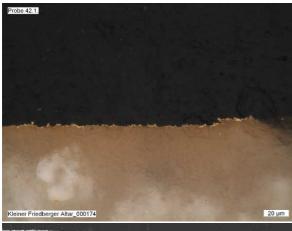






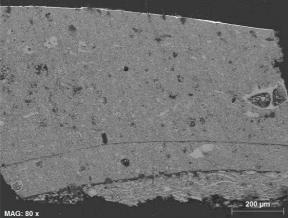






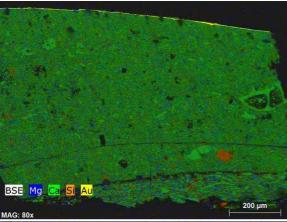
Madonna, vergoldeter Mantel (polarisiertes Licht)

- Blattgold
- weiße, mehrschichtige Grundierung



Madonna, vergoldeter Mantel (REM-EDX)

- Blattgold
- weiße, mehrschichtige Grundierung mit maritimen Strukturen
- beigefarbene Grundierung mit Flachsfasern



Madonna, vergoldeter Mantel (REM-EDX)

- Blattgold
- weiße, mehrschichtige Grundierung mit maritimen Strukturen (Kreide)
- beigefarbene Grundierung der gleichen Zusammensetzung mit Flachsfasern



Madonna, weißer Schleier (VIS)

- Bleiweißschicht des Schleiers
- weiße, dünne Grundierung (Kreide)
- beigefarbene, dickschichtige Grundierung mit Flachsfasern

A - 81/181

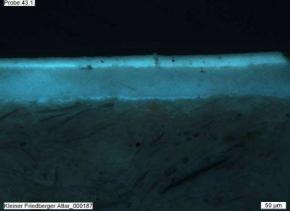
Madonna, weißer Schleier (VIS)

- Bleiweißschicht des Schleiers (wenige rote Partikel als Verunreinigung)
- weiße, dünne Grundierung (Kreide)
- beigefarbene, dickschichtige Grundierung mit Flachsfasern

Madonna, weißer Schleier (UV)

- Bleiweißschicht des Schleiers mit wenigen roten Partikeln (Verunreinigung)
- weiße, dünne Grundierung (Kreide)
- beigefarbene, dickschichtige Grundierung mit Flachsfasern



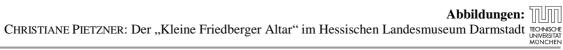




Abbildungen: Querschliffe
TECHNOSTIA
MONCHEN

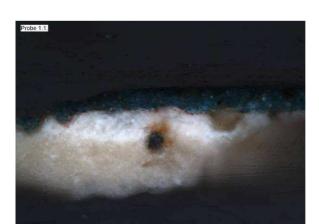
Abbildungen: Querschliffe
CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

A - 82/181

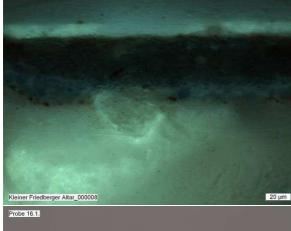


A - 83/181

Baldachin retabel









Marienmantel, Verkündigungsszene, Außenseite (VIS)

- blaue Farbschicht (Azurit)
- rot pigmentierte, dünne Schicht (wohl Unterzeichnung)
- weiße Grundierung (wohl durch Wachs-Harz-Festigung unterschiedlich gefärbt)
- Metallpartikel, wohl vom Retabelschloss

Marienmantel, Verkündigungsszene, Außenseite (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung 1956)
- bindemittelreiche Schicht mit wenig Blaupigment (Azurit)
- blaue Farbschicht (Azurit)
- rot pigmentierte, dünne Schicht
- weiße Grundierung
- Metallpartikel, wohl vom Retabelschloss

Marienmantel, Verkündigungsszene, Außenseite (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung 1956)
- bindemittelreiche Schicht mit wenig Blaupigment (Azurit)
- blaue Farbschicht (Azurit)
- rot pigmentierte, dünne Schicht
- weiße Grundierung

Marienmantel, Verkündigungsszene, Außenseite

- Weißausmischung mit Azurit (Gewandhöhe)
- blaue Farbschicht (Azurit)



Marienmantel, Verkündigungsszene, Außenseite

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung 1956)
- Weißausmischung mit Azurit (Gewandhöhe)
- blaue Farbschicht (Azurit)

Rote Rahmenfassung, Flügel 3, Außenseite (VIS)

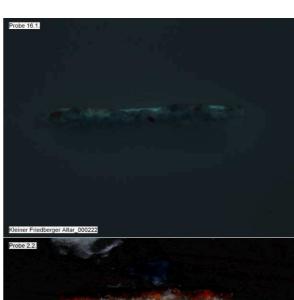
- Blattmetall
- rot pigmentierte Farbschicht (Zinnober)
- Mennige-Unterlegung
- weiße Grundierung

Rote Rahmenfassung, Flügel 3, Außenseite (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung 1956)
- Blattmetall
- Anlegemittel für Blattmetall
- rot pigmentierte Farbschicht (Zinnober)
- Mennige-Unterlegung
- weiße Grundierung

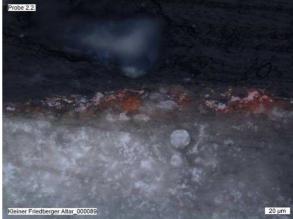
Rote Rahmenfassung, Flügel 3, Außenseite (polarisiertes Licht)

- Blattsilber
- rot pigmentierte Farbschicht (Zinnober)
- Mennige-Unterlegung
- weiße Grundierung

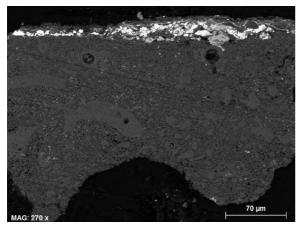






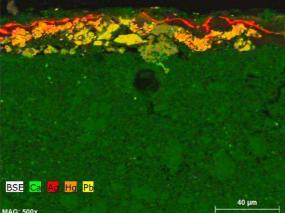


A - 86/181



Rote Rahmenfassung, Flügel 3, Außenseite (REM-EDX)

- je heller der Farbwert ist, desto schwerer sind die in der Schicht enthaltenen Elemente
- maritime Strukturen der Grundierung: Kreide



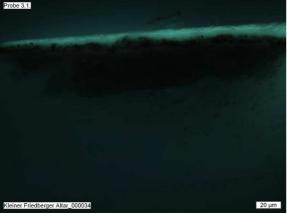
Rote Rahmenfassung, Flügel 3, Außenseite (REM-EDX)

- Cacliumauflage
- Blattsilber
- rote Farbschicht (Zinnober)
- Mennige-Unterlegung
- weiße Grundierung (Kreide)



grüne Farbfassung, Flügel 3, Außenseite (VIS)

- fein dispergierte Silberpartikel mit Calciumpartikeln als dicke Schicht für schablonierte Ornamente
- grün pigmentierte, bindemittelreiche Farbschicht



grüne Farbfassung, Flügel 3, Außenseite (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung 1956)
- fein dispergierte Silberpartikel mit Calciumpartikeln als dicke Schicht für schablonierte Ornamente
- Anlegemittel für Blattmetall
- grün pigmentierte, bindemittelreiche Farbschicht

A - 87/181

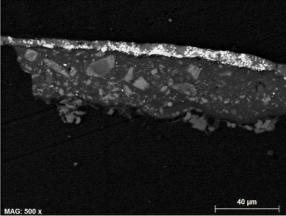
grüne Farbfassung, Flügel 3, Außenseite (polarisiertes Licht)

- fein dispergierte Silberpartikel mit Calciumpartikeln als dicke Schicht für schablonierte Ornamente
- grün pigmentierte, bindemittelreiche Farbschicht



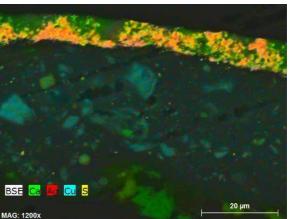
grüne Farbfassung, Flügel 3, Außenseite (REM-EDX)

- fein dispergierte Silberpartikel mit Calciumpartikeln als dicke Schicht f
 ür schablonierte Ornamente
- grün pigmentierte, bindemittelreiche Farbschicht



grüne Farbfassung, Flügel 3, Außenseite (REM-EDX)

- Silber (meist als Silbersulfid) mit Calcium (Kreide) fein dispergiert
- grün pigmentierte, bindemittelreiche Farbschicht: grünes Kupferpigment
- Grundierung (Kreide)



Blaue Kehle, Flügel 2, Außenseite (VIS)

- blaue Farbschicht (Azurit)
- malachitfarbene Verunreinigung
- weiße Grundierung





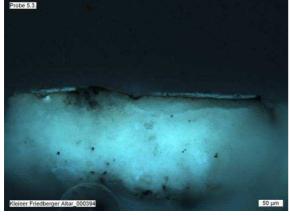
Blaue Kehle, Flügel 2, Außenseite (UV)

- blaue Farbschicht (Azurit)
- malachitfarbene Verunreinigung
- weiße Grundierung



Zwischgold, Flügel 1, Außenseite (VIS)

- Zwischgold
- sehr dünne, orangefarbene Polimentlasur
- weiße Grundierung



Zwischgold, Flügel 1, Außenseite (UV)

- weiß fluoreszierender Wachs-Harz-Überzug (Restaurierung 1956)
- Zwischgold
- sehr dünne, orangefarbene Polimentlasur
- weiße Grundierung



Zwischgold, Flügel 1, Außenseite (VIS)

- Zwischgold
- sehr dünne, orangefarbene Polimentlasur
- weiße Grundierung

A - 89/181

Zwischgold, Flügel 1, Außenseite (polarisiertes Licht)

- Zwischgold
- sehr dünne, orangefarbene Polimentlasur
- weiße Grundierung

Zwischgold, Flügel 1, Außenseite (REM-EDX)

- bleihaltige Schicht
- Zwischgold
- weiße Grundierung mit maritimen Strukturen

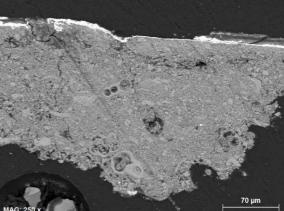
Zwischgold, Flügel 1, Außenseite (REM-EDX)

- bleihaltige Schicht, wohl Bleiweiß für Malerei auf Balttmetall
- Zwischgold (unten teils als Silbersulfid vorliegendes Blattsilber)
- weiße Grundierung (Kreide)

Schwarzer Hintergrund, Flügel 1, Außenseite (VIS)

- Blattmetall
- schwarze Farbschicht (Beinschwarz)
- weiße Grundierung

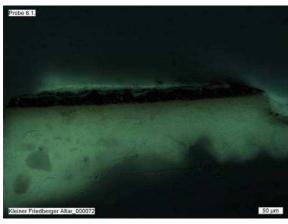








A - 90/181



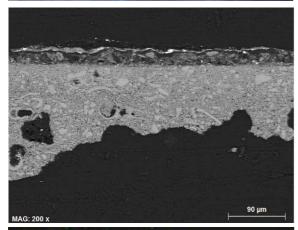
Schwarzer Hintergrund, Flügel 1, Außenseite (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung 1956)
- Blattmetall
- Anlegemittel für Blattmetall
- schwarze Farbschicht (Beinschwarz)
- weiße Grundierung



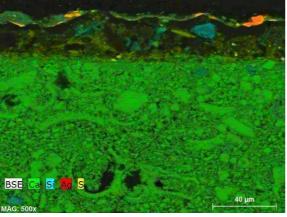
Schwarzer Hintergrund, Flügel 1, Außenseite (polarisiertes Licht)

- Blattsilber
- schwarze Farbschicht
- weiße Grundierung



Schwarzer Hintergrund, Flügel 1, Außenseite (REM-EDX)

- Blattsilber
- schwarze, bindemittelreiche Farbschicht,
- weiße Grundierung mit maritimen Strukturen



Schwarzer Hintergrund, Flügel 1, Außenseite (REM-EDX)

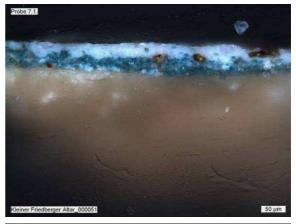
- Blattsilber (meist als Silbersulfid vorliegend)
- schwarze Farbschicht: Ca und Si als Bestandteil von Beinschwarz
- weiße Grundierung mit maritimen Strukturen (Kreide)



A - 91/181

Flügel des Engel, Flügel 1, Außenseite (VIS)

- weiße Farbschicht, bei Farbauftrag aus unterer Schicht gelöste blaue Partikel
- blaue Farbschicht (Azurit) mit roten Partikeln (Verunreinigung)
- weiße Grundierung, gelblich durch Wachs-Harz-Festigung



Flügel des Engel, Flügel 1, Außenseite (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung 1956)
- weiße Farbschicht
- blaue Farbschicht (Azurit mit Verunreinigung)
- weiße Grundierung



Rückwand, Außenseite, Ranke (VIS)

- dunkelblaue Schicht, wohl Azurit (Linierung der Blattrippen)
- Mennige, dicke Schicht (obere Blätter)
- "caputmortuum-farbene", durch Hämatit rot gefärbtes Erdpigment, dünne Schicht (Ranken)
- weiße Grundierung



Rückwand, Außenseite, Ranke (UV)

- dunkelblaue Schicht, wohl Azurit (Linierung der Blattrippen)
- Mennige, dicke Schicht (obere Blätter)
- "caputmortuum-farbene", durch Hämatit rot gefärbtes Erdpigment, dünne Schicht (Ranken)
- weiße Grundierung

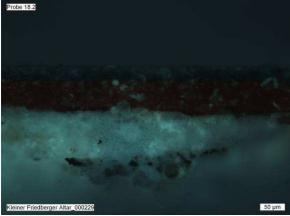


A - 92/181



Rückwand, Außenseite, Ranke (VIS)

- Verschmutzung/alter Firnis
- dunkelblaue Schicht, wohl Azurit (Linierung der Blattrippen)
- Mennige, dicke Schicht (obere Blätter)
- "caputmortuum-farbene", dünne Schicht (Ranken)
- weiße Grundierung



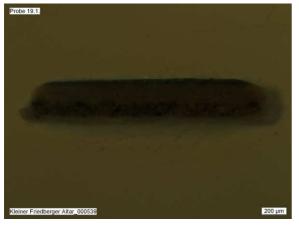
Rückwand, Außenseite, Ranke (UV)

- Verschmutzung/alter Firnis
- dunkelblaue Schicht, wohl Azurit (Linierung der Blattrippen)
- Mennige, dicke Schicht (obere Blätter)
- "caputmortuum-farbene", dünne Schicht (Ranken)
- weiße Grundierung



Verkündigungsengel, Außenseite, grünlichbläuliche Flügel (VIS)

- blaue Farbschicht (Azurit)
- weiße Grundierung (mit Festigungs-/Überzugsmaterial getränkt)
- "weiße" Grundierung mit bei Restaurierung eingetragenen, schwarzen Partikeln (vermutlich von schwarzem Hintergrund)



Verkündigungsengel, Außenseite, grünlichbläuliche Flügel (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug
- blaue Farbschicht (Azurit)
- weiße Grundierung (mit Festigungs-/Überzugsmaterial getränkt)
- "weiße" Grundierung mit bei Restaurierung eingetragenen, schwarzen Partikeln (vermutlich von schwarzem Hintergrund)

A - 93/181

Verkündigungsengel, Außenseite, grünlichbläuliche Flügel (VIS)

- blaue Farbschicht (Azurit)
- weiße Grundierung (mit Festigungs-/Überzugsmaterial getränkt)
- "weiße" Grundierung mit bei Restaurierung eingetragenen, schwarzen Partikeln (vermutlich von schwarzem Hintergrund)

Verkündigungsengel, Außenseite, grünlichbläuliche Flügel (UV)

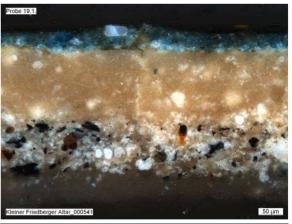
- weiß fluoreszierender Überzug
- blaue Farbschicht (Azurit)
- weiße Grundierung (mit Festigungs-/Überzugsmaterial getränkt)
- "weiße" Grundierung mit bei Restaurierung eingetragenen, schwarzen Partikeln (vermutlich von schwarzem Hintergrund)
- Festigungsmittel

Inkarnat, Verkündigungsengel, Außenseite, (VIS)

- "weißer" Inkarnatsfarbton mit wenigen roten Partikeln
- evtl. Lösche (oder Festigungsmittel)
- weiße, dickschichtige Grundierung

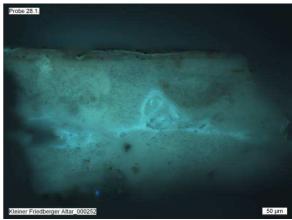
Inkarnat, Verkündigungsengel, Außenseite, (UV)

- Verschmutzung (?)
- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung)
- "weißer" Inkarnatsfarbton mit wenigen roten Partikeln
- evtl. Lösche (oder Festigungsmittel)
- weiße, dickschichtige Grundierung











Inkarnat, Verkündigungsengel, Außenseite, (VIS)

- "weißer" Inkarnatsfarbton mit wenigen roten Partikeln
- evtl. Lösche (oder Festigungsmittel)
- weiße, dickschichtige Grundierung



Inkarnat, Verkündigungsengel, Außenseite, (UV)

- Verschmutzung (?)
- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung)
- "weißer" Inkarnatsfarbton mit wenigen roten Partikeln
- evtl. Lösche (oder Festigungsmittel)
- weiße, dickschichtige Grundierung



Wiese, Hirtenszene (VIS)

- grüne Farbschicht (künstliches Kupfergrün)
- gelbe Unterlegung (gelber Lack)
- weiße Grundierung (Kreide)



Wiese, Hirtenszene (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung)
- grüne Farbschicht
- gelbe Unterlegung
- weiße Grundierung

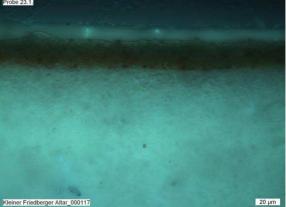
Wiese, Hirtenszene (VIS)

- vermutlich Schleifpartikel
- grüne Farbschicht
- gelbe Unterlegung mit wenigen roten Partikeln
- weiße Grundierung



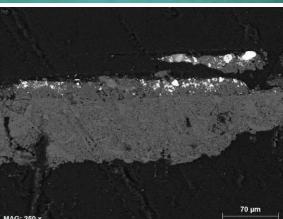
Wiese, Hirtenszene (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung)
- grüne Farbschicht
- gelbe Unterlegung mit wenigen roten Partikeln
- weiße Grundierung



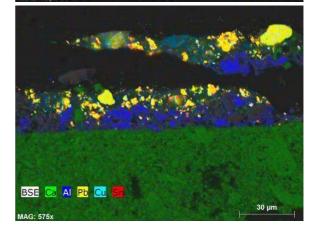
Wiese, Hirtenszene (REM-EDX)

- je heller der Farbwert ist, desto schwerer sind die in der Schicht enthaltenen Elemente



Wiese, Hirtenszene (REM-EDX)

- grüne Farbschicht (künstliches Kupfergrün mit Bleizinngelb)
- gelber Farblack (Alaun oder Tonerdesilkat)
- weiße Grundierung (Kreide)

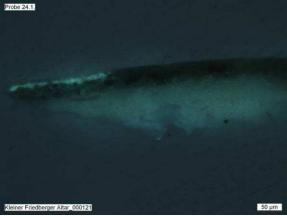


A - 96/181



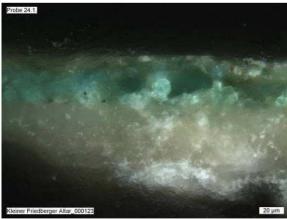
Wiese, bläulich-grünlich, Hirtenszene (VIS)

- dünne, gelblich-grünliche Farbschicht
- grüne Farbschicht
- weiße Grundierung



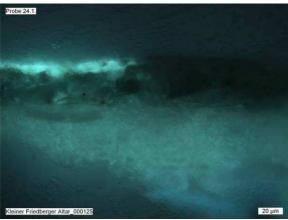
Wiese, bläulich-grünlich, Hirtenszene (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung)
- grüne Farbschicht
- weiße Grundierung



Wiese, bläulich-grünlich, Hirtenszene (VIS)

- dünne, gelblich-grünliche Farbschicht (keine Partikelform erkennbar)
- grüne Farbschicht mit leicht transparenten, bläulich-grünen Partikeln
- weiße Grundierung



Wiese, bläulich-grünlich, Hirtenszene (UV)

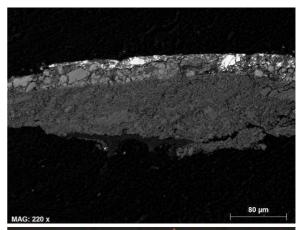
- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung)
- grüne Farbschicht
- weiße Grundierung



A - 97/181

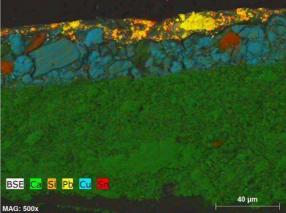
Wiese, bläulich-grünlich, Hirtenszene (REM-EDX)

- je heller der Farbwert ist, desto schwerer sind die in der Schicht enthaltenen Elemente



Wiese, bläulich-grünlich, Hirtenszene (REM-EDX)

- Bleizinngelb mit künstlichem Kupfergrün
- künstliches Kupfergrün (wenige zinnhaltige Partikel, wohl eingetragenes, nicht vollständig umgesetztes Bleizinngelb)
- calciumreiche Grundierung (Kreide)



Wiese, Geburtsszene (VIS)

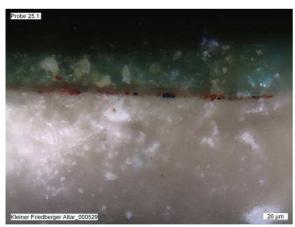
- grüne Farbschicht
- sehr dünne Schicht mit roten Partikeln (evtl. Unterzeichnung)
- weiße Grundierung



Wiese, Geburtsszene (UV)

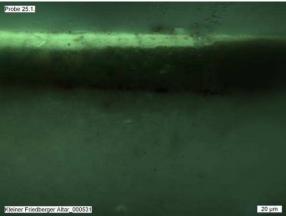
- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung)
- dünne, bläulich-grüne Farbschicht
- grüne Farbschicht
- sehr dünne Schicht mit roten Partikeln (evtl. Unterzeichnung)
- weiße Grundierung





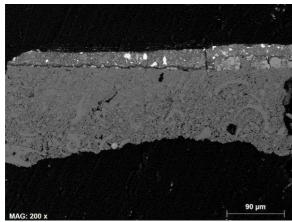
Wiese, Geburtsszene (VIS)

- grüne Farbschicht mit hellgelben Partikeln
- sehr dünne Schicht mit roten Partikeln (evtl. Unterzeichnung)
- weiße Grundierung



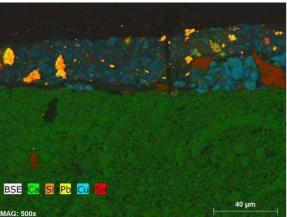
Wiese, Geburtsszene (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung)
- grüne Farbschicht, bindemittelreich
- sehr dünne Schicht mit roten Partikeln (evtl. Unterzeichnung)
- weiße Grundierung



Wiese, bläulich-grünlich, Geburtsszene (REM-EDX)

- je heller der Farbwert ist, desto schwerer sind die in der Schicht enthaltenen Elemente
- maritime Strukturen der Grundierung



Wiese, bläulich-grünlich, Geburtsszene (REM-EDX)

- künstliches Kupfergrün mit Bleizinngelb, bindemittelreiche, dickere Schicht
- künstliches Kupfergrün (wenige zinnhaltige Partikel, wohl nicht vollständig umgesetztes Bleizinngelb)



A - 99/181

Rückwand, hintere, rechte Säule, rechts, (VIS)

- verschwärzte Silberschicht
- gelbliche Anlegeschicht mit wenigen orangefarbenen Partikeln
- Grundierung



Rückwand, hintere, rechte Säule, rechts, (UV)

- verschwärzte Silberschicht
- gelbliche Anlegeschicht mit wenigen orangefarbenen Partikeln
- Grundierung



Rückwand, hintere, rechte Säule, rechts, (VIS)

- verschwärzte Silberschicht
- gelblich-bräunliches Anlegemittel mit orangefarbenen Partikeln
- weiße Grundierung

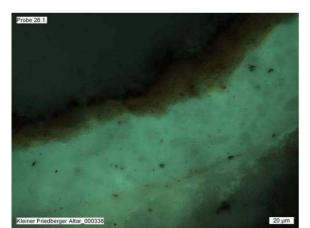


Rückwand, hintere, rechte Säule, rechts, (polarisiertes Licht)

- Blattsilber
- gelblich-bräunliches Anlegemittel mit orangefarbenen Partikeln
- weiße Grundierung

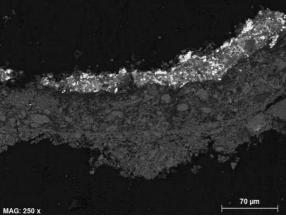






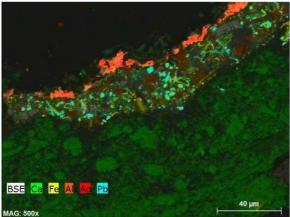
Rückwand, hintere, rechte Säule, rechts, (UV)

- verschwärzte Silberschicht
- gelblich-bräunliches Anlegemittel mit orangefarbenen Partikeln
- weiße Grundierung



Rückwand, hintere, rechte Säule, rechts, (REM-EDX)

- verschwärzte Silberschicht (weiß)
- gelblich-bräunliches Anlegemittel mit orangefarbenen Partikeln
- weiße Grundierung mit maritimen Strukturen (dunkelgrau; Kreide)



Rückwand, hintere, rechte Säule, rechts, (REM-EDX)

- verschwärzte Silberschicht (Silbersulfid)
- gelblich-bräunliches Anlegemittel mit orangefarbenen Partikeln (Bleimennige und eisenhaltigen Partikeln)
- weiße Grundierung (Kreide)



Bodenplatte (VIS)

- schwarze Farbschicht
- weiße Grundierung
- Holz

A - 101/181

Bodenplatte (UV)

- schwarze Farbschicht
- weiße Grundierung
- Holz

Bodenplatte (VIS)

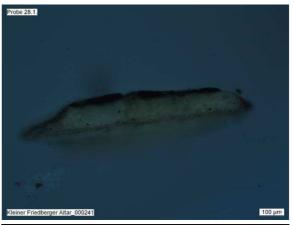
- schwarze Farbschicht
- weiße Grundierung
- Holz

Bodenplatte (UV)

- schwarze Farbschicht
- weiße Grundierung
- Holz

Rückwand, Papierstern (VIS)

- Papier
- partiell Klebeschicht
- Zinnober (Retabel)
- Mennige-Unterlegung (Retabel)
- Grundierung (Retabel)

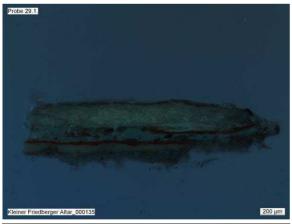








A - 102/181



Rückwand, Papierstern (UV)

- Fassung
- Papier
- vermutl. entstehungszeitliches Klebemittel
- vermutl. Klebe-/Festigungsmittel (Restaurierung)
- Mennige-Unterlegung (Retabel)
- Grundierung (Retabel)



Rückwand, Papierstern (VIS)

- Gold (Restaurierung)
- vereinzelt Silberreste (entstehungszeitlich)
- Papier



Rückwand, Papierstern (polarisierter Licht)

- Gold (Restaurierung)
- vereinzelt Silberreste (entstehungszeitlich)
- Papier



Rückwand, Papierstern (UV)

- Fassung
- Papier

A - 103/181

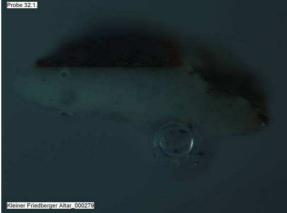
Rückwand, gravierter Bildteppich (VIS)

- Zwischgold
- orangefarbene, dünne Polimentschicht
- weiße, dickschichtige Grundierung



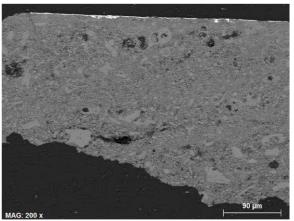
Rückwand, gravierter Bildteppich (UV)

- Zwischgold
- orangefarbene, dünne Polimentschicht
- weiße, dickschichtige Grundierung



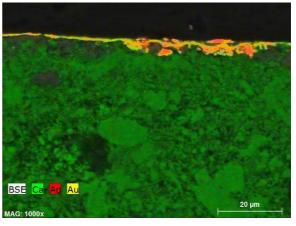
Rückwand, gravierter Bildteppich (REM-EDX)

- Zwischgold
- weiße, dickschichtige Grundierung mit maritimen Strukturen



Rückwand, gravierter Bildteppich (REM-EDX)

- Zwischgold (Gold und Silbersulfid)weiße, dickschichtige Grundierung (Kreide)



A - 104/181



Rückwand, rechte Säule, links (VIS)

- verschwärztes Silber
- weiße, dickschichtige Grundierung



Rückwand, rechte Säule, links (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung)
- verschwärztes Silber
- weiße, dickschichtige Grundierung



Rückwand, rechte Säule, links (VIS)

- verschwärztes Silber
- weiße, dickschichtige Grundierung



Rückwand, rechte Säule, links (polarisiertes Licht)

- Blattsilber
- weiße, dickschichtige Grundierung

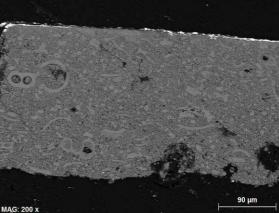
Rückwand, rechte Säule, links (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung)
- verschwärztes Silber
- weiße, dickschichtige Grundierung



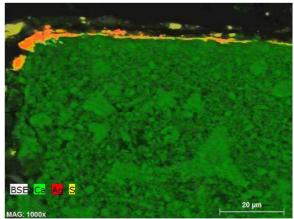
Rückwand, rechte Säule, links (REM-EDX)

- verschwärztes Silber
- weiße, dickschichtige Grundierung mit maritimen Strukturen



Rückwand, rechte Säule, links (REM-EDX)

- verschwärztes Silber (Silbersulfid)
- weiße, dickschichtige Grundierung (Kreide)



Rückwand, linke Säule, Säulenring (VIS)

- Blattgold mit aufliegenden Verunreinigungen
- weiße, dickschichtige Grundierung



A - 106/181



Rückwand, linke Säule, Säulenring (polarisiertes Licht)

- Blattgold
- weiße, dickschichtige Grundierung



Rückwand, linke Säule, Säulenring (UV)

- weißlich fluoreszierender Überzug (eingebettete Schmutzpartikel)
- Blattgold
- sehr dünne, orangefarbene Polimentschicht
- weiße, dickschichtige Grundierung



Rückwand, linke Säule, Säulenring (VIS)

- Schmutzschicht
- Blattgold
- sehr dünne, orangefarbene Polimentschicht
- weiße, dickschichtige Grundierung



Rückwand, linke Säule, Säulenring (polarisiertes Licht)

- Blattgold
- sehr dünne, orangefarbene Polimentschicht
- weiße, dickschichtige Grundierung

A - 107/181

Rückwand, linke Säule, Säulenring (UV)

- weißlich fluoreszierender Überzug (eingebettete Schmutzpartikel)
- leicht gelblich fluoreszierender Überzug (vermutlich ältere Restaurierung)
- Blattgold
- sehr dünne, orangefarbene Polimentschicht
- weiße, dickschichtige Grundierung

Probe 34.1. Kleiner Friedberger Altar_000100

rosafarbene Architektur, Tempelszene (VIS)

- helle, rosafarbene Schicht mit wenigen roten, lackartigen Partikeln
- intensiv rosafarbene Schicht mit großen roten, lackartigen Partikeln
- Blattgold (von Rahmenvergoldung)



rosafarbene Architektur, Tempelszene (polarisiertes Licht)

- helle, rosafarbene Schicht mit wenigen roten, lackartigen Partikeln
- intensiv rosafarbene Schicht mit großen roten, lackartigen Partikeln
- Blattgold (von Rahmenvergoldung)



rosafarbene Architektur, Tempelszene (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung)
- helle, rosafarbene Schicht mit wenigen orangefarben fluoreszierenden, lackartigen Partikeln (andere Fluoreszenzfarbe der Lackpartikel vermutlich durch Bleiweißfluoreszenz bedingt)
- intensiv rosafarbene Schicht mit großen roten, lackartigen Partikeln
- Blattgold (von Rahmenvergoldung)



A - 108/181



grüne Bodenfliesen, Verkündigungsszene, Flügel 2 (VIS)

- grüne Farbschicht mit formlosen "flaschengrünen"
 Partikeln und wenigen, hellgelben Partikeln
- bindemittelreiche Schicht bzw. Bindemittelanreicherung
- grüne Farbschicht mit formlosen "flaschengrünen" Partikeln
- Blattgold (von Rahmenvergoldung)



grüne Bodenfliesen, Verkündigungsszene, Flügel 2 (polarisiertes Licht)

- grüne Farbschicht mit formlosen "flaschengrünen"
 Partikeln und wenigen hellgelben Partikeln
- bindemittelreiche Schicht
- grüne Farbschicht mit formlosen "flaschengrünen"
 Partikeln
- Blattgold (von Rahmenvergoldung)



grüne Bodenfliesen, Verkündigungsszene, Flügel 2 (UV)

- weiß fluoreszierender Überzug (Restaurierung)
- grüne Farbschicht mit formlosen Partikeln
- grüne Farbschicht mit formlosen Partikeln
- Blattgold (von Rahmenvergoldung)



Inkarnat, Elisabeth, Heimsuchungsszene (VIS)

- Verschmutzung
- zinnoberartiges Lippenrot mit Resten von rotem Lack als Trennlinie zwischen Ober-/Unterlippe
- Inkarnatsfarbton: Weißpigment und Zinnober
- weiße Grundierung

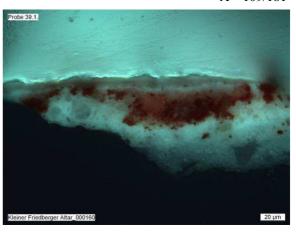




A - 109/181

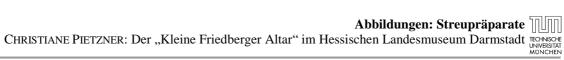
Inkarnat, Elisabeth, Heimsuchungsszene (UV)

- weißlich fluoreszierender Überzug (Restaurierung)
- zinnoberartiges Lippenrot mit Resten von rotem Lack als Trennlinie zwischen Ober-/Unterlippe
- Inkarnatsfarbton: Weißpigment und Zinnober
- weiße Grundierung



Abbildungen:
TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt
MUNCHEN

A - 110/181





A - 111/181

Streupräparate

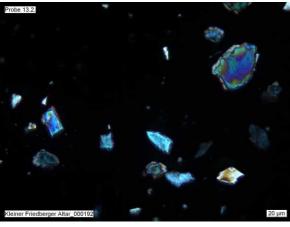
"Thronende Muttergottes mit Kind"

A - 112/181



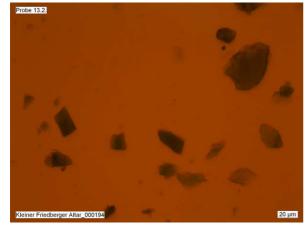
Kind, Gewand

- Azurit:
- splittrige, transparente, hellblaue Partikel
- gutes Relief
- n > 1,662
- inhomogene Korngrößenverteilung



Kind, Gewand (gekreuzte Polarisatoren)

- Azurit:
- stark doppelbrechend
- Interferenzfarbe: überwiegend blaue Eigenfarbe, vereinzelt Regenbogen
- vollständige Auslöschung



Kind, Gewand (Chelsae-Filter)

grau bis blau

A - 113/181

Madonna, vergoldeter Mantel, Grundierung

- kleine Partikel: Kreide
- transparente Partikel mit inhomogener Korngrößenverteilung
- n < 1,662
- wechselndes Relief
- große, bräunliche, transparente Partikel mit undifferenzierter Kornform: nicht zu identifizieren

Madonna, vergoldeter Mantel, Grundierung Präparat um 90° nach rechts gedreht

- wechselndes Relief bei Drehung des Tisches





Madonna, vergoldeter Mantel, Grundierung (gekreuzte Polarisatoren)

kleine Partikel: Kreide stark doppelbrechend

Interferenzfarbe: Regenbogen stehende Sphäritenkreuz

große Partikel: doppelbrechend

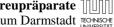
Interferenzfarbe: überwiegen Eigenfarbe





Abbildungen: Streupräparate
TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt
MONCHEN

A - 114/181

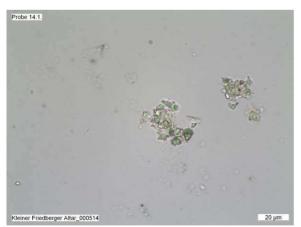


Abbildungen: Streupräparate CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt TECHNISSIAT MUNCHEN

Baldachin retabel

A - 115/181

A - 116/181



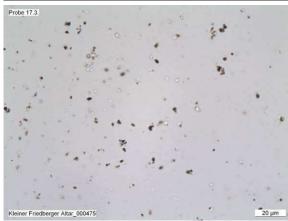
grüne Farbschicht, Flügel 3, Außenseite

- künstlich hergestelltes Kupfergrün:
- Rosettenbruchstücke
- transparente, grünlich-bläuliche Partikel
- n > 1,662
- vermutlich Ausmischung mit Grünspan (einige Partikel "bluten aus")



grüne Farbschicht, Flügel 3, Außenseite (gekreuzte Polarisatoren)

- künstlich hergestelltes Kupfergrün:
- Rosettenbruchstücke
- doppelbrechend
- Interferenzfarbe: überwiegend Eigenfarbe, teils Regenbogen
- undulös auslöschend



caputmortuum-farbene Ranke, Außenseite der Rückwand

- Hämatit:
- dunkelrote, kaum transparente Partikel
- gutes Relief
- n > 1,662
- inhomogene Korngrößenverteilung
- Mennige:
- wenige orangefarbene Partikel
- starkes Relief
- n > 1,662
- vergleichsweise homogene Korngrößenverteilung
- Bleiweiβ:
- transparent bis leicht grünliche Partikel
- wechselndes Relief
- n > 1,662
- vergleichsweise homogene Korngrößenverteilung

A - 117/181

caputmortuum-farbene Ranke, Außenseite der Rückwand (gekreuzte Polarisatoren)

- Hämatit:
- doppelbrechend
- meist "keine" Interferenzfarbe, "schwarz" bis dunkelrot
- Mennige:
- doppelbrechend
- Interferenzfarbe überwiegend Eigenfarbe, partiell blaugrün
- vollständig auslöschend
- Bleiweiß:
- doppelbrechend
- Interferenzfarben: weiß bzw. Regenbogen vollständig auslöschend

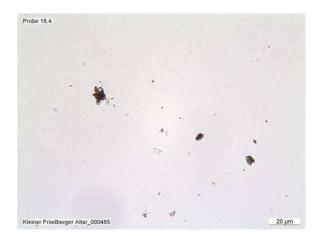
caputmortuum-farbene Ranke, Außenseite der Rückwand

- Hämatit:
- dunkelrote, kaum transparente Partikel
- gutes Relief
- n > 1,662
- inhomogene Korngrößenverteilung
- Mennige:
- wenige orangefarbene Partikel
- starkes Relief
- n > 1,662
- vergleichsweise homogene Korngrößenverteilung

caputmortuum-farbene Ranke, Außenseite der Rückwand (gekreuzte Polarisatoren)

- Hämatit:
- doppelbrechend
- meist "keine" Interferenzfarbe, "schwarz" bis dunkelrot
- Mennige:
- doppelbrechend
- Interferenzfarbe überwiegend Eigenfarbe, partiell blaugrün
- vollständig auslöschend









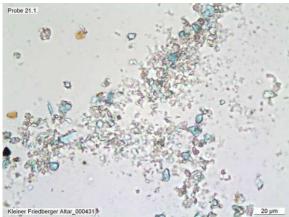
schwarzer Hintergrund, Verkündigungsszene, Außenseite

- Beinschwarz
- rundliche, selten längliche, schwarze Partikel
- partiell durchbrochene Strukturen innerhalb der Partikel
- -n < 1,662
- isotrop



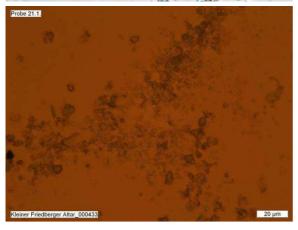
schwarzer Hintergrund, Verkündigungsszene, Außenseite

- Beinschwarz
- rundliche, selten längliche, schwarze Partikel
- partiell durchbrochene Strukturen innerhalb der Partikel
- -n < 1,662
- isotrop



Blaue Kehle, Flügel 2, Außenseite

- Azurit
- blaue, transparente, splittrige Partikel
- gutes Relief
- n > 1,662
- Peochroismus von blau zu blaugrün
- inhomogene Korngrößenverteilung
- bräunlich, transparente, splittrige Verunreinigungen



Blaue Kehle, Flügel 2, Außenseite Chelsea-Filter

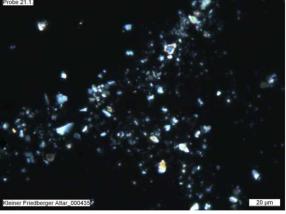
- Azurit
- kein Rot, Blaugrau bei Verwendung des Chelsea-Filter

A - 119/181

Blaue Kehle, Flügel 2, Außenseite

(gekreuzte Polarisatoren)

- Azurit
- doppelbrechend
- überwiegend Eigenfarbe, teils auch Regenbogen
- vollständige Auslöschung



schwarze Bodenplatte

- Beinschwarz
- rundliche, opake, schwarze Partikel
- partiell durchbrochene Strukturen innerhalb der Partikel
- -n < 1,662
- isotrop



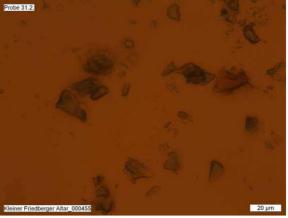
blauer Baldachin, Untersicht Deckplatte

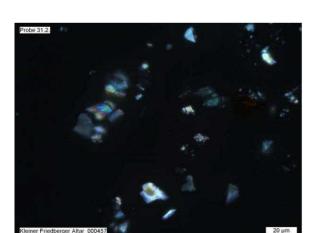
- Azurit
- blaue, transparente, splittrige Partikel
- gutes Relief
- n > 1,662
- Peochroismus von blau zu blaugrün
- inhomogene Korngrößenverteilung
- bräunlich, transparente, splittrige Verunreinigungen



blauer Baldachin, Untersicht Deckplatte Chelsea-Filter

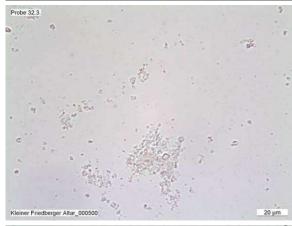
- Azurit
- kein Rot, Blaugrau bei Verwendung des Chelsea-Filter





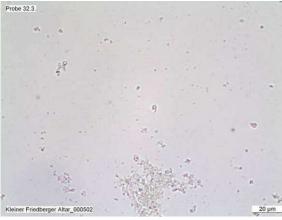
blauer Baldachin, Untersicht Deckplatte (gekreuzte Polarisatoren)

- Azurit
- doppelbrechend
- überwiegend Eigenfarbe, teils auch Regenbogen
- vollständige Auslöschung



Rückwand, Grundierung

- Kreide:
- farblose, vereinzelt leicht rosafarbene, transparente Partikel
- wechselndes Relief
- -n < 1,662
- inhomogene Korngrößenverteilung



Rückwand, Grundierung (Präparat um 90° gedreht)

- Kreide:
- wechselndes Relief



Rückwand, Grundierung (gekreuzte Polarisatoren)

- Kreide:
- doppelbrechend
- Interfernezfarbe: Regenbogen, weiß
- stehende Sphäritenkreuz

A - 121/181

rosafarbene Architektur, Flügel 2

- roter Farblack:
- rosafarbene, transparente, splittrige Partikel
- meist schwaches Relief
- -n < 1,662
- inhomogene Korngrößenverteilung
- Goldpartikel
- Bleiweiß:
- transparente, teils leicht grünliche Partikel
- wechselndes Relief
- n > 1,662
- vergleichsweise homogene Korngrößenverteilung

rosafarbene Architektur, Flügel 2

(gekreuzte Polarisatoren)

- roter Farblack: isotrop - Goldpartikel: isotrop
- Bleiweiß:
- doppelbrechend
- Interferenzfarben: Regenbogen, weiß
- vollständig auslöschend

grüner Fliesenboden, Flügel 2

- künstlich hergestelltes Kupfergrün:
- Rosettenform
- transparent, grünlich-bläulich
- n > 1,662
- vergleichsweise homogene Korngrößenverteilung

grüner Fliesenboden, Flügel 2 (gekreuzte Polarisatoren)

- künstlich hergestelltes Kupfergrün:
- doppelbrechend
- Interferenzfarbe: überwiegend Eigenfarbe, teils Regenbogen
- undulöse Auslöschung

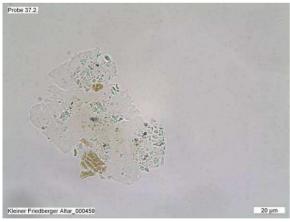






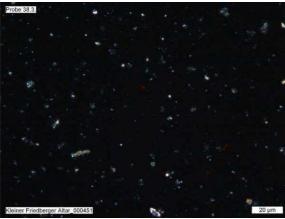


A - 122/181









grünes Kleid der Magd, Flügel 2

- künstlich hergestelltes Kupfergrün:
- vereinzelt Rosettenform bzw. Bruchstücke
- transparente, grünlich-bläuliche Partikel
- bräunlich transparente Verunreinigungen (?)
- n > 1,662
- Grünspan (?)
- "Ausbluten" der Partikel nach Einbettung in Meltmount
- grünlich-bläuliche, transparente Partikel
- -n < 1,662

grünes Kleid der Magd, Flügel 2 (gekreuzte Polarisatoren)

- künstlich hergestelltes Kupfergrün:
- isotrop
- Grünspan (?)
- doppelbrechend
- Interferenzfarbe: blau bis Regenbogen

Inkarnat, Maria, Flügel 1

- Bleiweiß:
- transparente bis leicht grünliche Partikel
- wechselndes Relief
- rundliche Partikelform, teils abgerundete Ecken
- n > 1,662
- roter Farblack
- splittrige, transparente, rosafarbene Partikel
- -n < 1,662
- Zinnober:
- leicht transparente rote Partikel
- deutliches Relief
- n > 1,662

Inkarnat, Maria, Flügel 1

(gekreuzte Polarisatoren)

- Bleiweiβ:
- doppelbrechend
- Interferenzfarbe: Regenbogen
- vollständig auslöschend
- roter Farblack
- isotrop
- Zinnober:
- doppelbrechend
- Interferenzfarbe: überwiegend Eigenfarbe, teils ähnlich dem "Glimmen einer Zigarette"
- vollständig auslöschend



A - 123/181

Inkarnat, Elisabeth, Flügel 1

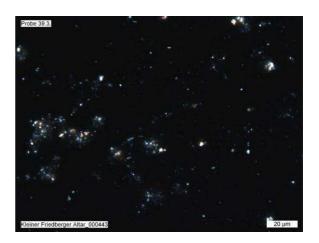
- Kreide (von Grundierung):
- wenige, transparente Partikel mit wechselndem Relief
- n < 1,662
- Bleiweiß:
- transparente bis leicht grünliche Partikel
- wechselndes Relief
- rundliche Partikelform, teils abgerundete Ecken
- n > 1,662
- roter Farblack
- splittrige, transparente, rosafarbene Partikel
- n < 1,662
- Zinnober:
- leicht transparente rote Partikel
- deutliches Relief
- n > 1,662

Inkarnat, Elisabeth, Flügel 1

(gekreuzte Polarisatoren)

- Kreide (von Grundierung):
- doppelbrechend
- Interferenzfarbe: Regenbogen
- stehendes Sphäritenkreuz
- Bleiweiß:
- doppelbrechend
- Interferenzfarbe: Regenbogen
- vollständig auslöschend
- roter Farblack
- isotrop
- Zinnober:
- doppelbrechend
- Interferenzfarbe: überwiegend Eigenfarbe, teils ähnlich dem "Glimmen einer Zigarette"
- vollständig auslöschend







Abbildungen: Faserproben

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MONCHEN

A - 124/181



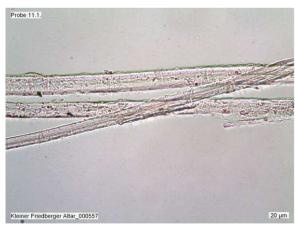
Abbildungen: Faserproben CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt TECHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt Technischen Monchen

A - 125/181

Faserproben

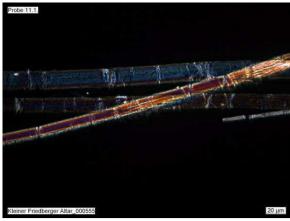
 $,, Thronende\ Muttergottes\ mit\ Kind ``$

A - 126/181



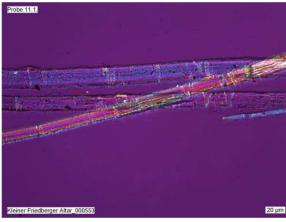
der Grundierung beigemischte Flachsfasern

- Flachsfaser:
- teils sichtbares Lumen
- Verschiebungen/ Bruchlinien und knotige Anschwellungen
- n < 1,662



der Grundierung beigemischte Flachsfasern (gekreuzte Polarisatoren)

- Flachsfaser:
- orthogonale Auslöschung bei 0°
- Verschiebungen/ Bruchlinien als weiße Linien sichtbar



der Grundierung beigemischte Flachsfasern $(\lambda$ -Plättchen)

- Flachsfaser:
- Herzogtest:
- O-W-Richtung: Interferenzfarbe Indigo

A - 127/181

der Grundierung beigemischte Fasern

- Flachsfaser:
- Lumen als dünne "dunkel Linie" sichtbar
- Verschiebungen/ Bruchlinien und knotige Anschwellungen
- -n < 1,662

der Grundierung beigemischte Fasern (gekreuzte Polarisatoren)

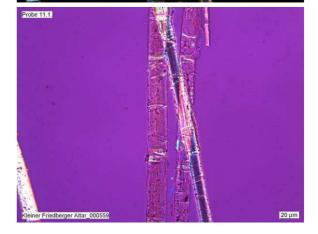
- Flachsfaser:
- orthogonale Auslöschung bei 90°
- Verschiebungen/ Bruchlinien als weiße Linien sichtbar

der Grundierung beigemischte Fasern (λ-Plättchen)

- Flachsfaser:
- Herzogtest:
- N-S-Richtung: Interferenzfarbe Orange









der Grundierung beigemischte Fasern

- Flachsfaser:
- Lumen als dünne "schware Linie" sichtbar
- kaum Verschiebungen/ Bruchlinien oder knotige Anschwellungen
- -n < 1,662
- anhaftende Grundierungspartikel



der Grundierung beigemischte Fasern (gekreuzte Polarisatoren)

- Flachsfaser:
- orthogonale Auslöschung bei 0°
- Verschiebungen/ Bruchlinien als weiße Linien sichtbar
- partiell Interferenzfarbe (weiß) durch Grundierungspartikel



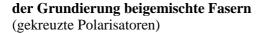
der Grundierung beigemischte Fasern (λ-Plättchen)

- Flachsfaser:
- Herzogtest:
- O-W-Richtung: Interferenzfarbe Indigo

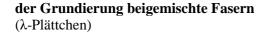
A - 129/181

der Grundierung beigemischte Fasern

- Flachsfaser:
- Lumen als dünne "schware Linie" sichtbar
- wenige Verschiebungen/ Bruchlinien und knotige Anschwellungen
- anhaftende Grundierungspartikel
- -n < 1,662



- Flachsfaser:
- orthogonale Auslöschung bei 90°
- Verschiebungen/ Bruchlinien als weiße Linien sichtbar
- partiell Interferenzfarbe (weiß) durch Grundierungspartikel



- Flachsfaser:
- Herzogtest:
- N-S-Richtung: Interferenzfarbe Orange









Abbildungen: Faserproben

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MONCHEN

A - 130/181



Abbildungen: Faserproben CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt TECHNISSITÄT MUNCHEN

A - 131/181

Baldachin retabel

A - 132/181



Gewebekaschierung

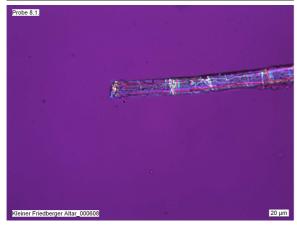
- Flachsfaser:
- teils sichtbares Lumen
- Verschiebungen
- -n < 1,662



Gewebekaschierung

(gekreuzte Polarisatoren)

- Flachsfaser:
- orthogonale Auslöschung
- sich als weiße, teils einander kreuzende Linien abzeichnende Verschiebungen



Gewebekaschierung

(λ-Plättchen)

- Flachsfaser:
- Herzog-Test:
- O-W-Richtung: Interferenzfarbe Indigo

A - 133/181

Gewebekaschierung

- Flachsfaser:
- teils sichtbares Lumen
- Verschiebungen und Verdickungen
- -n < 1,662

Gewebekaschierung

(gekreuzte Polarisatoren)

- Flachsfaser:
- orthogonale Auslöschung
- sich als weiße, teils einander kreuzende Linien markierende Verschiebungen

Gewebekaschierung

(λ-Plättchen)

- Flachsfaser:
- Herzog-Test:
- N-S-Richtung: Interferenzfarbe Orange



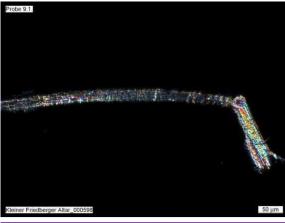






Gewebekaschierung

- Flachsfaser:
- teils Lumen als "dunkel Linie" sichtbar
- Verschiebungen
- -n < 1,662



Gewebekaschierung

(gekreuzte Polarisatoren)

- Flachsfaser:
- orthogonale Auslöschung
- anhaftende Kreide-Grundierungspartikel mit Interferenzfarbe Regenbogen bis weiß



Gewebekaschierung

(λ-Plättchen)

- Flachsfaser:
- Herzog-Test:
- O-W-Richtung: Interferenzfarbe Indigo

A - 135/181

Gewebekaschierung

- Flachsfaser:
- teils sichtbares Lumen
- Verschiebungen
- -n < 1,662
- anhaftende Grundierungspartikel

Gewebekaschierung

(gekreuzte Polarisatoren)

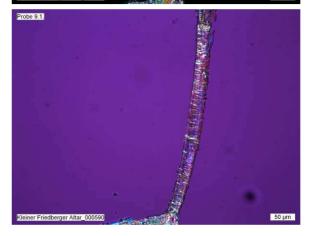
- Flachsfaser:
- orthogonale Auslöschung
- anhaftende Kreide-Grundierungspartikel mit Interferenzfarbe Regenbogen bis weiß

Gewebekaschierung (λ-Plättchen)

- Flachsfaser:
- Herzog-Test:
- N-S-Richtung: Interferenzfarbe Orange







A - 136/181



Faser

- Baumwollfaser:
- bandartig, partiell gedreht, flach
- breites, dunkles Lumen
- -n < 1,662



Faser

(gekreuzte Polarisatoren)

- Baumwollfaser:
- keine Auslöschung



Faser

(λ-Plättchen)

- Baumwollfaser:
- wechselnde Interferenzfarben von Indigo nach Orange

Die Baumwollfaser ist eine "Verunreinigung", vermutlich bei der Restaurierung 1956 eingebracht. Zahlreiche Baumwollfasern haften in einem Fassungsausbruch.

Kartierungen: "Thronende Muttergottes mit Kind" Thronende Muttergo

A - 137/181

Kartierungen

Die in den Kartierungen angegebenen Maße sind Angaben in cm.

"Thronende Muttergottes mit Kind"

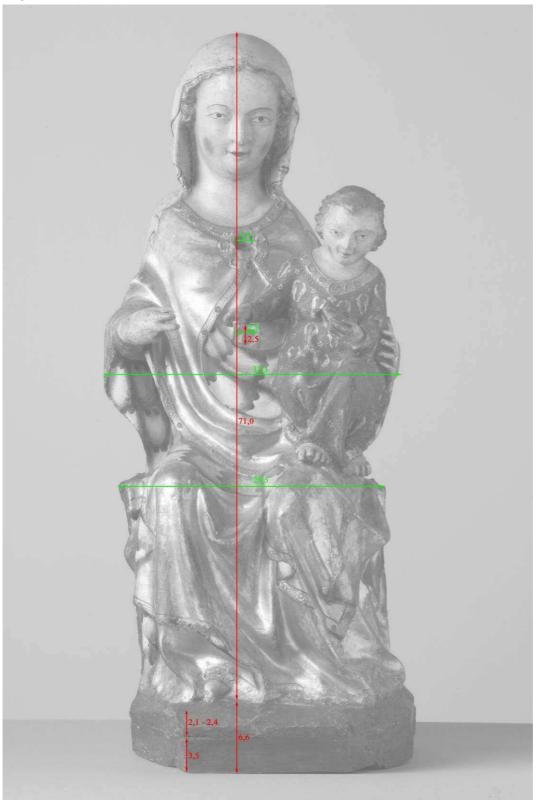


Kartierungen: "Thronende Muttergottes mit Kind"

ECHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

A - 138/181

Маßе



A - 139/181

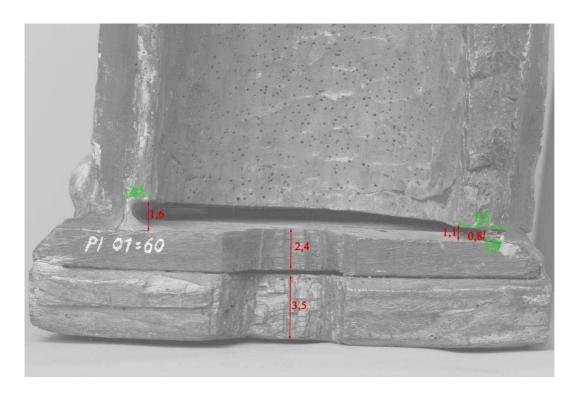


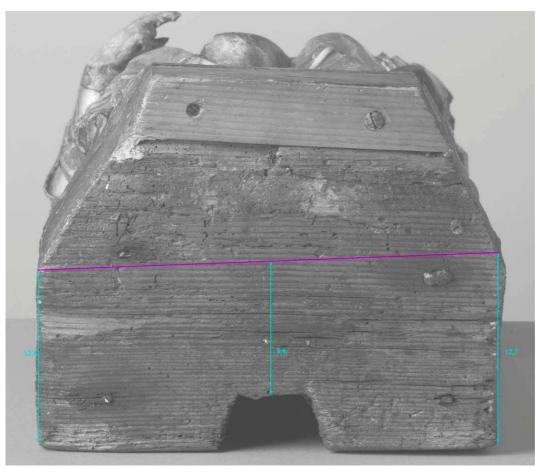
Kartierungen: "Thronende Muttergottes mit Kind"

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 140/181

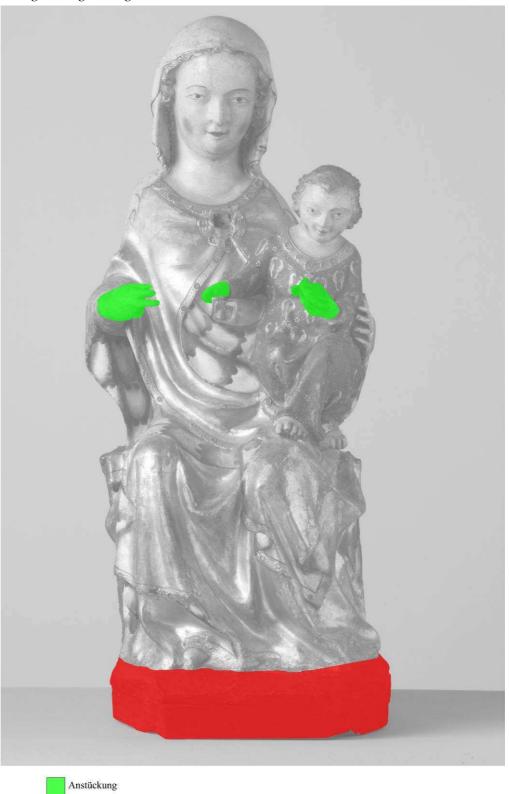






A - 141/181

Träger: Anstückungen, Ergänzungen







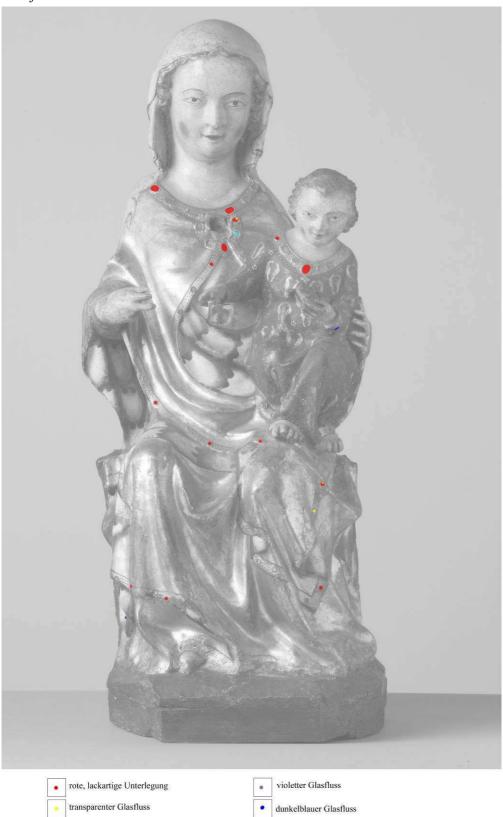
Kartierungen: "Thronende Muttergottes mit Kind"

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MONCHEN

A - 142/181

Glasflüsse

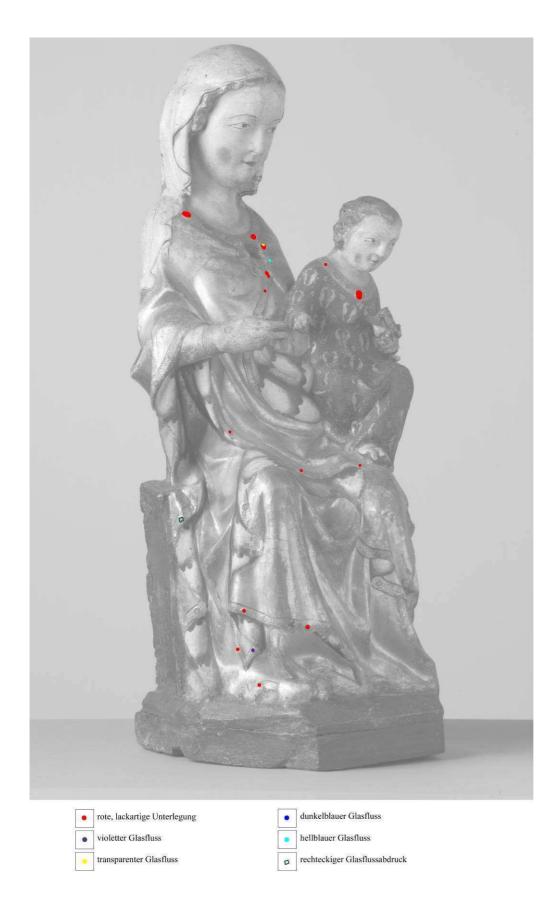


hellblauer Glasfluss

A - 143/181



A - 144/181





A - 145/181

Zustand



Kartierungen: "Thronende Muttergottes mit Kind"

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MONCHEN

A - 146/181



A - 147/181





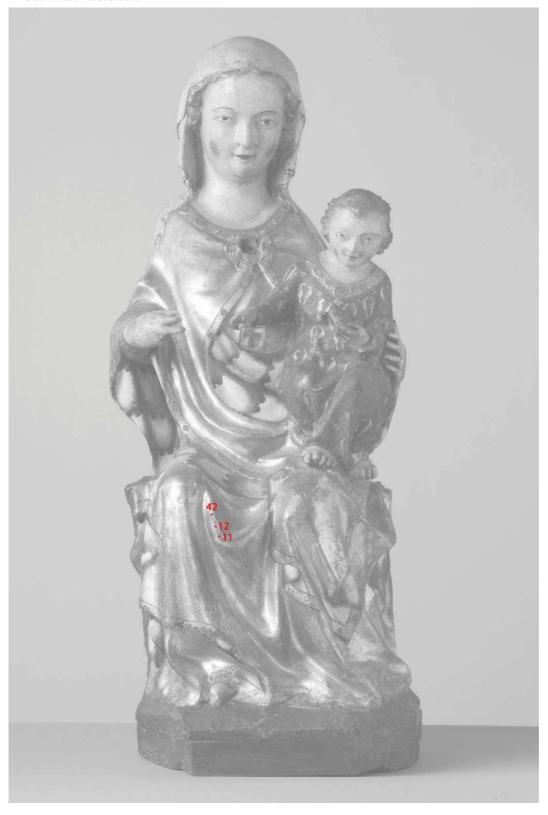
Kartierungen: "Thronende Muttergottes mit Kind"

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

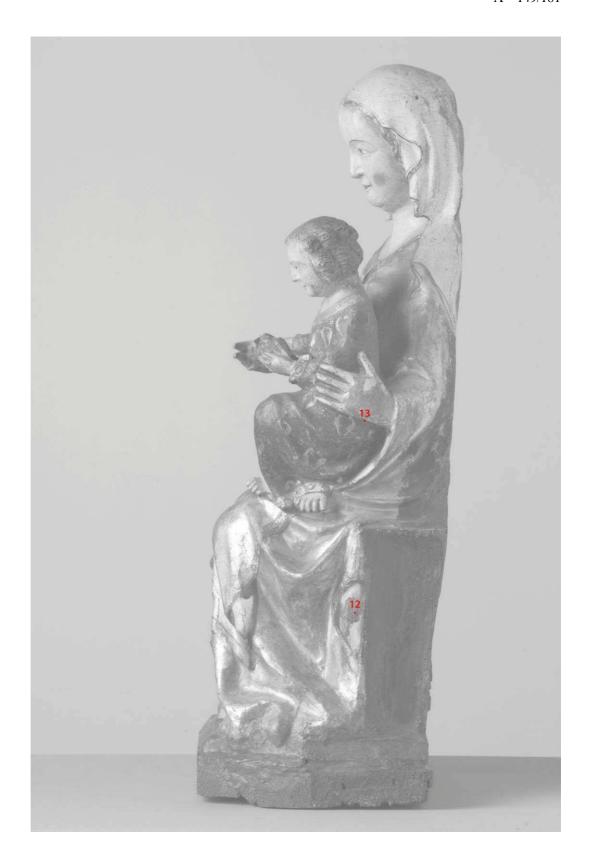
A - 148/181

Probennahmestellen





A – 149/181





Kartierungen: Baldachinretabel

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 150/181



Kartierungen: Baldachinretabel This Christiane Pietzner: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt Technischen Munichen

A - 151/181

Baldachinretabel



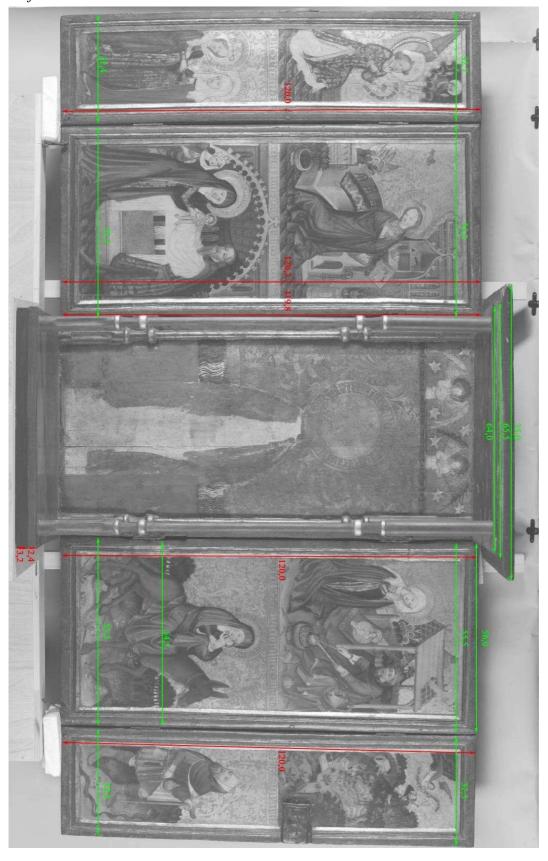
Kartierungen: Baldachinretabel

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 152/181

Маβе



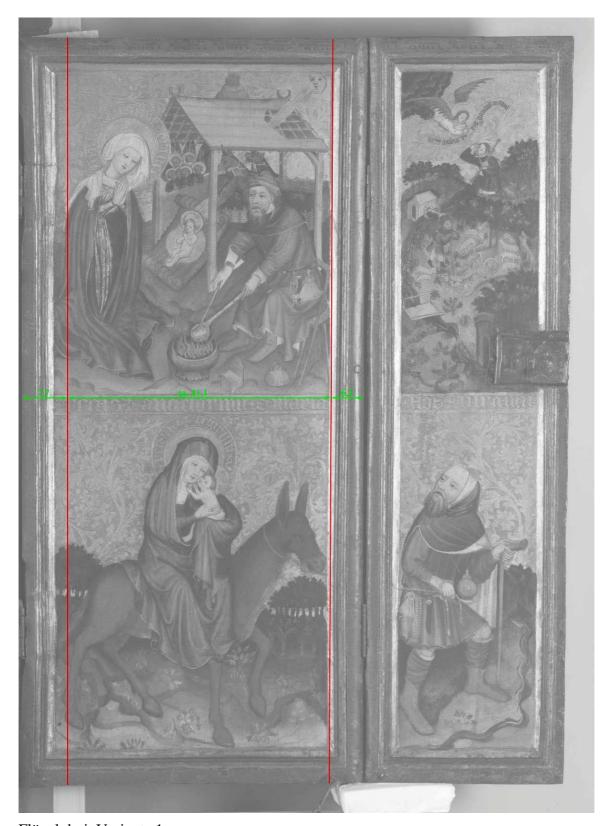


A – 153/181

Maße der Einzelbretter

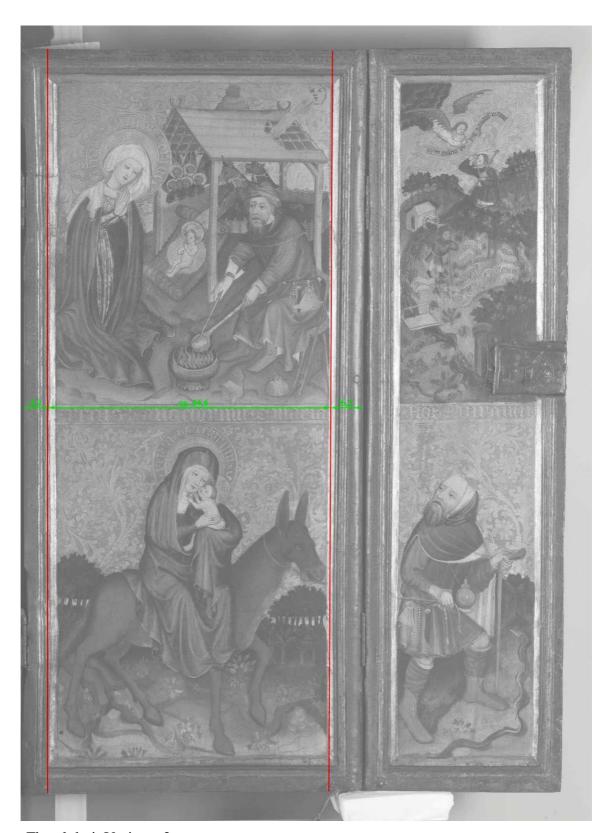






Flügel drei, Variante 1

A – 155/181



Flügel drei, Variante 2

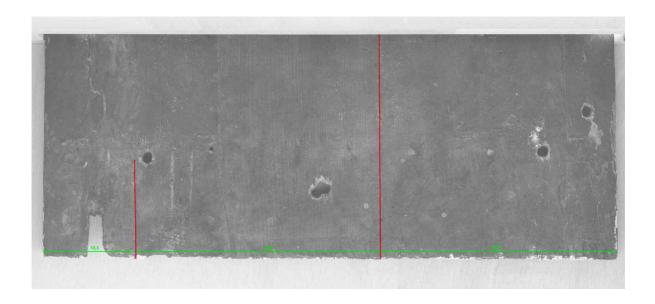
A - 156/181

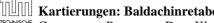




Kartierungen: Baldachinretabel This Christiane Pietzner: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt Technischen Munichen

A – 157/181





Kartierungen: Baldachinretabel

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 158/181

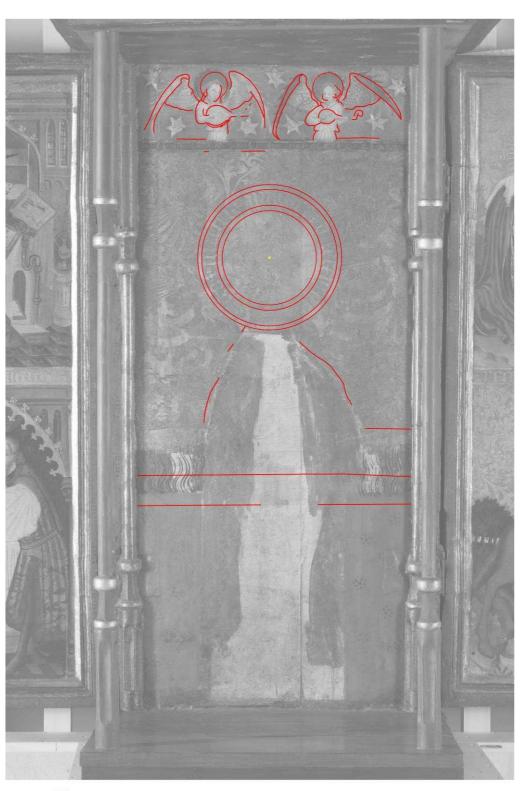
Vorritzungen



Vorritzung (inkl. Ungenauigkeiten, Formabweichungen)

Unterzeichnung

A - 159/181



Vorritzung (inkl. Ungenauigkeiten, Formabweichungen)

Unterzeichnung

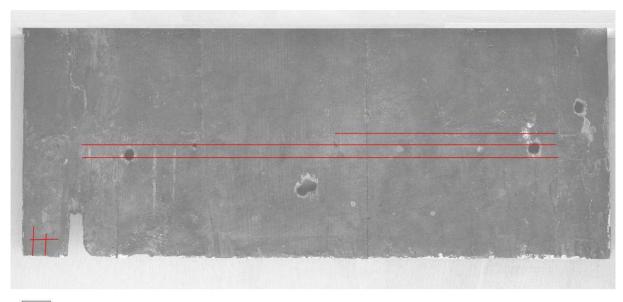


Kartierungen: Baldachinretabel

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

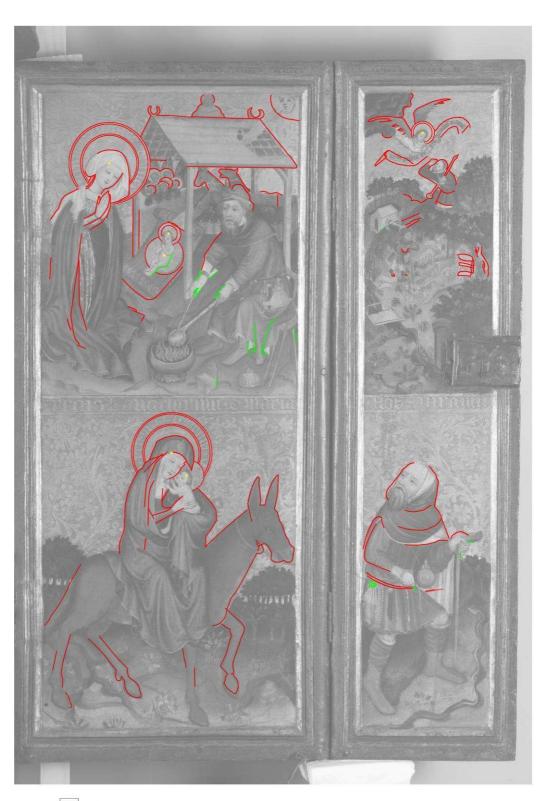
A - 160/181





Kartierungen: Baldachinretabel TITTI CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt TITTI LAURGESTAT MÜNCHEN

A - 161/181



Vorritzung

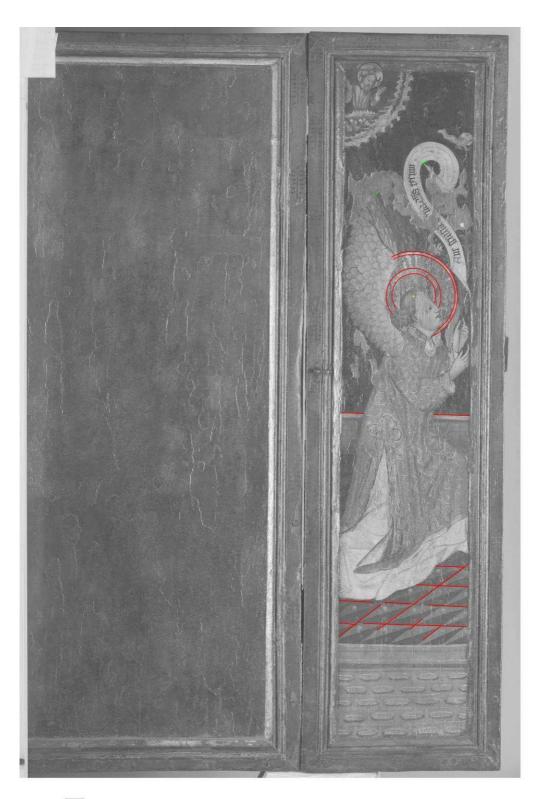
Unterzeichnung

Kartierungen: Baldachinretabel

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 162/181



Vorritzung (inkl. Ungenauigkeiten, Formabweichungen)

Unterzeichnung

Kartierungen: Baldachinretabel TUTTI CHRISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt TECHNESTIAN MONCHEN





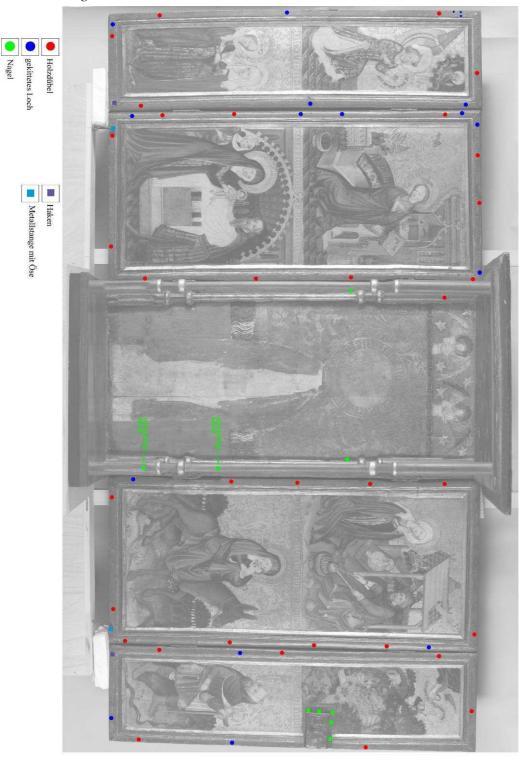
Vorritzung (inkl. Ungenauigkeiten, Formabweichungen)

Unterzeichnung



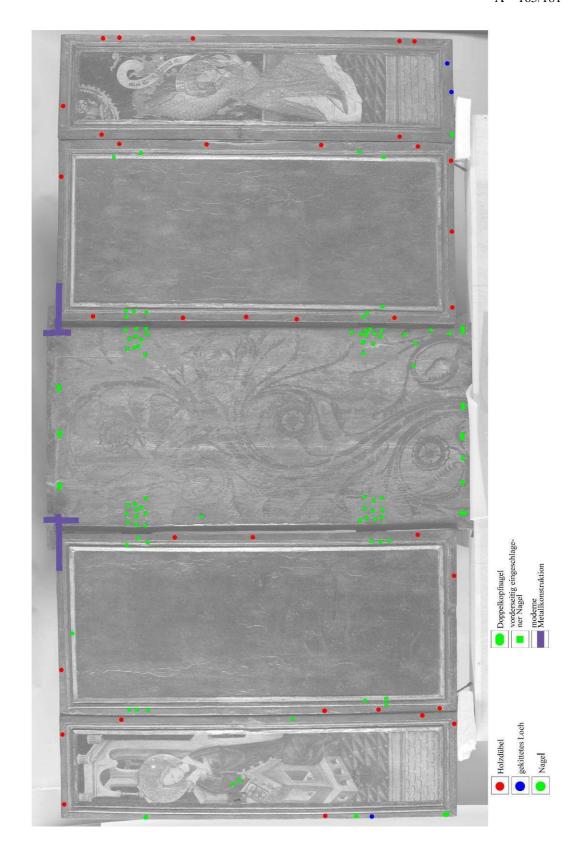
A - 164/181

Holzdübel, Nägel





A - 165/181





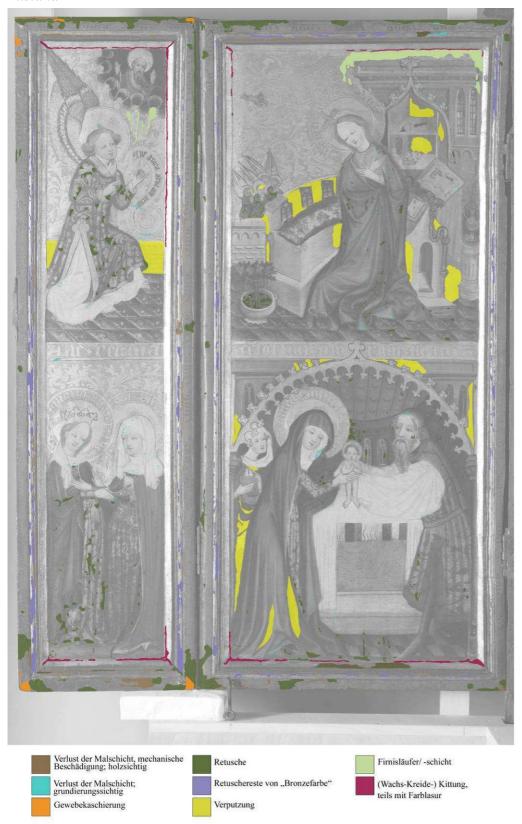
Kartierungen: Baldachinretabel

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MONCHEN

A - 166/181

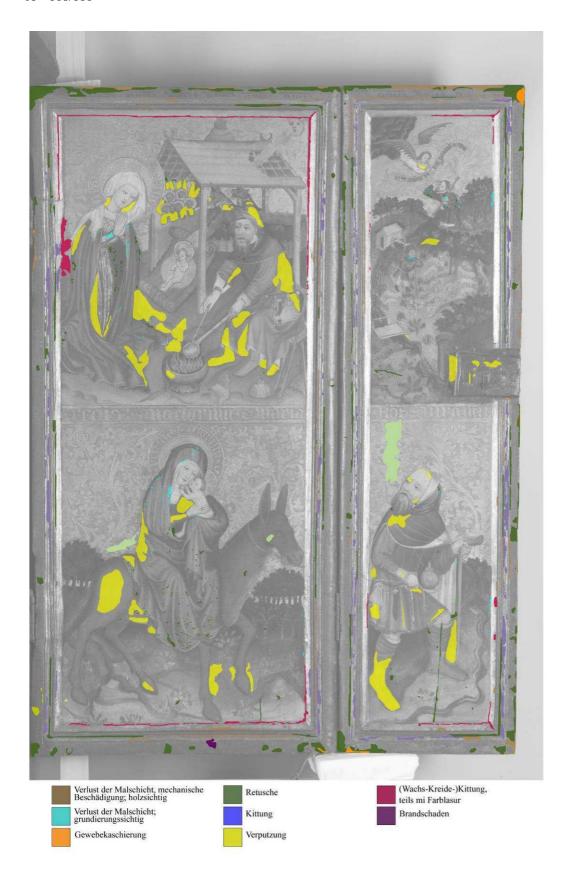
Zustand



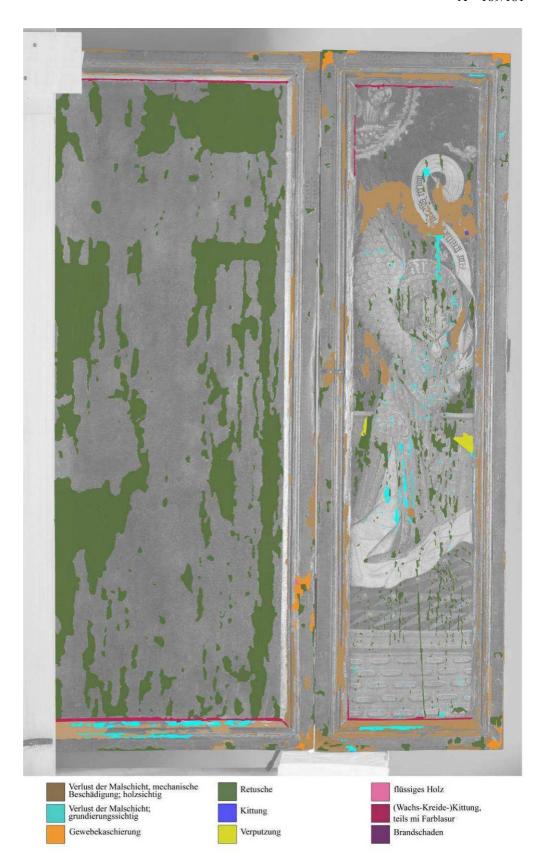
A - 167/181



A - 168/181



A - 169/181



A - 170/181



A - 171/181

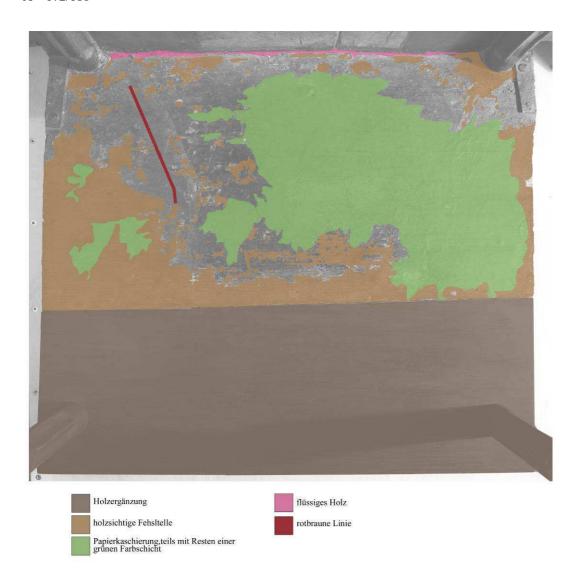


Kartierungen: Baldachinretabel

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 172/181





A - 173/181

Probennahmestellen



Kartierungen: Baldachinretabel

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

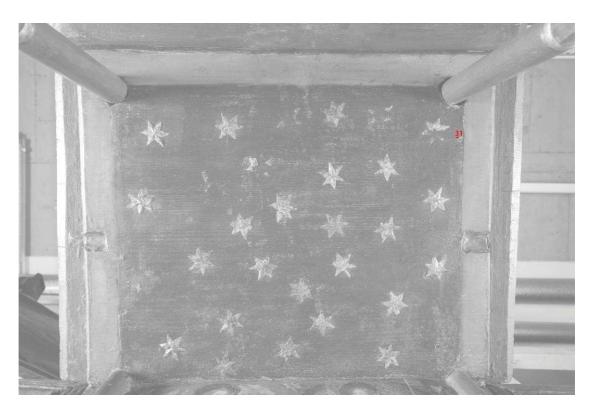
MUNCHEN

A - 174/181





A - 175/181







Kartierungen: Baldachinretabel

TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt

MUNCHEN

A - 176/181

Kartierungen: Baldachinretabel This Christiane Pietzner: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt Technischen Munichen

A - 177/181

Gravurornament

A - 178/181



A - 179/181





Abbildungsnachweis: Baldachinretabel
TECHNISTIANE PIETZNER: Der "Kleine Friedberger Altar" im Hessischen Landesmuseum Darmstadt
MONCHEN

A - 180/181

A - 181/181

Abbildungsnachweis

Aufnahmen erstellt von WOLFGANG FURMANECK, HLMD:

1 - 22,

25, 26,

43 - 49,

51 - 83,

85 - 100,

102 - 108,

110 - 123,

125 - 143

Abbildungen von der Aotorin bearbeitet nach Aufnahmen von WOLFGANG FURMANECK, HLMD:

231, 254, 267, 291, 298, 313, 325, 340, 343, 347, 363, 376, 382, 389, 396

Von der Auotorin erstellte

Aufnahmen:

23, 24,

27 - 42,

50, 84, 101, 109, 124,

144 - 203,

232 - 253,

255 - 266,

268 - 290,

292 - 297

299 - 312,314 - 324,

326 - 339, 341 - 342,

344 - 346,

348 - 362,

364 - 375,

377 - 381,

383 - 388,

390 - 395,

397 - 413

alle Aufnahmen der Querschliffe und Faserproben von Madonnenfigur und Baldachinretabel

alle Aufnahmen der Streupräparate von Madonnenfigur und Baldachinretabel mit Ausnahme der Aufnahmen von Probe 36.4 (Aufnahme 421, 422) von Dr. CRISTINA THIEME

alle Kartierungen, Zeichnungen sowie Umrisszeichnungen

Abbildung Umschlag: Abb. 81 Christuskind (siehe S. 60)