

Stephanie Wallner

**Studien zur Maltechnik des Jan Polack und seiner Werkstatt am
Beispiel der Altartafeln der Franziskanerklosterkirche und der
Peterskirche in München**

Diplomarbeit TUM 2005

Wallner*, Stephanie (2005): Studien zur Maltechnik des Jan Polack und seiner Werkstatt am Beispiel der Altartafeln der Franziskanerklosterkirche und der Peterskirche in München

Zusammenfassung

Jan Polack (~1450–1519) war der erfolgreichste Maler der Spätgotik in München. Die meisten seiner Hauptwerke – die Retabel in der Schlosskapelle der Blütenburg, der Franziskanerklosterkirche und der Peterskirche in München – entstanden allesamt zu Beginn der 1490er Jahre. Der Umfang dieser gleichzeitig ausgeführten Arbeiten, aber auch offensichtliche Varianten in Stil, Ausführung und Qualität zwischen und innerhalb der einzelnen Altartafeln machen deutlich, dass Polack diese Aufträge nur mit Hilfe einer größeren Werkstatt oder Arbeitsgemeinschaft bewältigt haben konnte. In welchem Maße er die Ausführung seiner Gemälde selbst übernahm bzw. die Werkstattmitarbeiter auch in die Komposition involviert waren, wird seit bald hundert Jahren diskutiert. Durch die bisher angewandte stilkritische Betrachtungsweise der Tafelbilder bleibt die Unterscheidung zwischen „eigenhändigen“ und „Werkstatt-Arbeiten“ unklar. In der vorliegenden Arbeit wird am Beispiel der Altartafeln aus der Franziskanerklosterkirche und der Peterskirche in München eine neue Herangehensweise an die Malerei Polacks und seiner Werkstatt verfolgt. Statt einzelne Mitarbeiter herauszuarbeiten werden die Retabel als Produkte einer Arbeitsgemeinschaft unter JAN Polacks Leitung betrachtet. Die Malerei wird von einem kunsttechnologischen Standpunkt aus aufgefasst und charakterisiert. Dadurch können Unterschiede der Ausführung differenzierter betrachtet werden. Es kann gezeigt werden, dass diese nicht immer auf den Individualstil eines Malers zurückgeführt werden müssen. An Beispielen wird vielmehr erläutert, dass die unterschiedlichen Malweisen möglicherweise auch auf Vorgaben Polacks zurückgehen. Sie wurden zum Teil gezielt eingesetzt, um unterschiedliche Stofflichkeiten wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, Vorder- und Hintergrund zu unterscheiden oder sie stehen in Zusammenhang mit der Stellung der einzelnen Altartafeln innerhalb des Retabels.

Abstract

Jan Polack (~1450-1519) was the most successful painter of late Gothic in Munich. Most of his main works of art are the retables in Blütenburg's chapel, the retabel of Saint Peter and the retabel of the former Franciscan monastery in Munich. They were all created at about the beginning of the 1490s. The amount of works created at the same time as well as the differences in style, quality and realisation between and within the retables lead to the conclusion that Polack could have only been supported by his workshop or a team of colleagues. To what extent he himself painted his pieces of art or how far his workshop colleagues were involved in the paintings's composition has therefore been discussed by art historians for almost one hundred years. The distinction being made by the style-critic approach between POLACK's handwriting and the workshop's contribution is controversial. In this diploma thesis, a new approach concerning Polack's painting and his workshop is introduced by means of altar pieces of the Franciscan monastery and Saint Peter in Munich. Instead of distinguishing single artists, the retables are regarded as products of one team under Polacks's leading. From an art-technological point of view Polack's paintings are characterized. Thus, it is possible to differentiate various ways of painting. It can be shown that the different realisations are not necessarily due to a painter's individual style. Moreover, it can be proven that some ways of painting were carried out according to Polack's instructions. They were used consciously in order to create a realistic impression of certain materials, to differentiate fore- and background and are related to the altar pieces positions within the retables.

Inhaltsverzeichnis

I Einleitung

II Jan Polack und seine Werkstatt

1 Leben des Jan Polack

2 Jan Polacks Werke – Überlieferung und Zuschreibung

III Die Altartafeln der Franziskanerklosterkirche und der Peterskirche in München

1 Franziskaneraltar / 1.1 Geschichte / 1.2 Aufbau / 1.3 Bildprogramm

2 Peterskirchenaltar / 2.1 Geschichte / 2.2 Aufbau / 2.3 Bildprogramm

3 Diskussion um die Händescheidung

IV Untersuchungen zur Maltechnik an zwei ausgewählten Tafeln

1 Überlegungen zum Werkprozess / 1.1 Bildträger/Grundierung / 1.2 Anlage der Malerei / 1.3 Verzierungstechniken und Polimentvergoldung / 1.4 Malschicht

2 Erste Ergebnisse

V Vergleich der Tafeln des Franziskaneraltars und des Peterskirchenaltars

1 Die Frage nach formalen Wiederholungen / 1.1 Physiognomien / 1.2 Muster / 1.3 Nichtfigurale Bildausstattungen

2 Gestalterischer Bildaufbau/Verhältnis der Bildelemente / 2.1 Räumlichkeit / 2.2 Figurenproportionen

3 Folgerungen aus der Varietät der Techniken / 3.1 Unterschiedliche Ausführung der Modellierungen / 3.2 Stoffliche Spezifikationen und deren maltechnische Wiedergabe / 3.3 Verzierungstechniken und Dekoration

VI Resümee

Literatur

Anhang Übersetzung der Beschreibungen des Narziß Vogl/Holzartenbestimmung an Tafelbildern des Jan Polack

* Diplomarbeit am Lst. Restaurierung, TUM 2005 (Prüfer: Prof. Erwin Emmerling; Dr. Johannes Hallinger)

Die Diplomarbeit wäre in dieser Form nicht möglich gewesen, wenn die „Grablegung“ des Franziskaneraltars im Bayerischen Nationalmuseum in München und die Tafel „Petrus im Gefängnis“ in der Peterskirche nicht eingehend hätte untersucht werden können. Daher gilt mein besonderer Dank Frau Dipl. Restauratorin Ute Hack und Herrn Dr. Matthias Weniger für die Möglichkeit die „Grablegung“ in den Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Nationalmuseums in München zu untersuchen und mehrere Wochen im Kirchensaal verbringen zu können.

Ebenso danke ich Herrn Stadtpfarrer Kuglstatter und Frau Elisabeth Lukas-Goetz MA, die mir erlaubten, die Tafel „*Petrus im Gefängnis*“ für einige Wochen aus dem Chor der Kirche zu entfernen, um sie zu untersuchen, Dank auch für die Bereitstellung von Räumlichkeiten in St. Peter, die mir meine Arbeit erheblich erleichterte.

Mein weiterer Dank gilt Herrn Dipl. Restaurator Goebel und den Mitarbeitern der Restaurierungswerkstätten des Bayerischen Nationalmuseums sowie den Mesnern der Stadtpfarrkirche St. Peter, Herrn Zobel und Herrn Thalhammer, für ihre Unterstützung und Gastfreundschaft.

Prof. Erwin Emmerling und Dr. Johannes Hallinger MA danke ich für fachliche Betreuung, wertvolle Anmerkungen und hilfreiche Anregungen. Frau Dipl. Restauratorin Inga Pelludat, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen danke ich für die Gelegenheit, einige Tage in der Blütenburg arbeiten zu können und für konstruktive Gespräche zu Jan Polack.

Meinen Eltern und meinem Bruder danke ich für ihr Vertrauen und ihre Unterstützung während meines Ausbildungswegs.

I Einleitung

„Dem wiederentdeckten Künstler [Jan Polack] wurden nun und in der Folge nahezu alle erhaltenen Werke der Münchner Malerei zwischen 1480 und 1519 zugeschrieben. Jan Polacks Werk wuchs in der kunsthistorischen Literatur auf 84 Katalognummern mit über 200 zum Teil doppelseitig bemalten Tafeln und 30 Fresken und wurde „zum krönenden Abschluß der spätgotischen Malerei Altbayerns.“¹ [BUCHNER 1933/34]

So umreißt STEINER überspitzt die Rolle des Jan Polack, die ihm heute die Kunstgeschichte zuweist. Tatsächlich beschreiben ihn die erhaltenen Quellen als angesehenen und anerkannten Maler im München der Spätgotik. Er wurde mehrmals zum Vorsteher der Münchner Lukasunft gewählt und erhielt zahlreiche Aufträge, vom Wittelsbacher Herzogshaus, den Kirchen und Klöstern in München und der Umgebung, aber auch von der Stadt München, deren Bürgern und Rittern. Der Umfang seines Werkes – 84 Katalognummern – zeugt von einer großen Produktivität. Auf dem Höhepunkt seines Schaffens – zwischen 1490 und 1495 – entstanden gleichzeitig drei Altarretabel für die Schlosskapelle in der Blutenburg sowie zwei monumentale Hochaltarretabel für die Franziskanerklosterkirche und die Peterskirche in München. Derart umfangreiche Aufträge konnten auch von einem unermüdlich arbeitenden Maler kaum allein bewältigt werden. Bereits für das zwischen 1484 und 1488 entstandene Hochaltarretabel von Weihenstephan belegen erhaltene Rechnungen eine Arbeitsgemeinschaft. Neben Polack werden dort als Zahlungsempfänger „uxor, servi, domestici, pictores und scriutores“ (die Gemahlin, Gehilfen, Maler und Schreiner) aufgeführt.² Somit stellt sich uns Polack nicht nur als Maler, sondern auch als Unternehmer dar. Er führte eine gut organisierte Werkstatt, in der Lehrlinge und Gesellen ausgebildet wurden. Für umfangreiche Aufträge beschäftigte er vermutlich kurzfristig weitere Maler.

Die Mitglieder dieser Arbeitsgemeinschaft mussten ihre Individualität zurücknehmen und sich der Führung und den Vorstellungen Polacks anpassen. Schließlich sollten die Gemälde, die die Werkstatt verließen, auch die Charakteristika aufweisen, die die Auftraggeber mit dem „Markennamen“ Polack in Verbindung brachten. Trotzdem sind gerade zwischen den Polack zugeschriebenen Gemälden und auch innerhalb größerer Retabel Unterschiede in Stil, Ausführung und Qualität offensichtlich. In welchem Maße er die Ausführung seiner Gemälde selbst übernahm, bzw. die Werkstattmitarbeiter auch in die Komposition involviert waren, ist nicht eindeutig geklärt und wird seit der „Wiederentdeckung“ Polacks zu Beginn des 20. Jahrhunderts diskutiert. Mit Ausnahme des einzig urkundlich gesicherten Werkes – den Tafelgemälden des Weihenstephaner Hochaltarretabels – ist es innerhalb der Polack zugeschriebenen Werkgruppe bisher nicht „wie bei anderen Künstlern gelungen Polacks persönliche Handschrift eindeutig herauszuarbeiten.“³ So lässt sich auch STEINERS Skepsis im Zitat erklären, da die Unterscheidung zwischen „eigenhändigen“ und „Werkstattarbeiten“ innerhalb des Werkverzeichnisses strittig bleiben.

Die vorliegende Arbeit betrachtet das Werk Polacks von einem bisher kaum aufgegriffenen Standpunkt aus. Ziel kann dabei nicht sein, die zugeschriebenen Werke weiterhin händescheidend zu betrachten, sondern die Altartafeln grundsätzlich als Produkte einer Arbeitsgemeinschaft, einer Werkstatt unter Jan Polacks Leitung anzunehmen. Es sollen nicht einzelne Mitarbeiter herausgearbeitet werden, vielmehr wird die Malerei von einem kunsttechnologischen Standpunkt aus aufgefasst und charakterisiert. Am Beispiel der beiden von Albrecht IV. in Auftrag gegebenen Hochaltarretabel aus der Peterskirche und der nicht mehr bestehenden Franziskanerklosterkirche in München wird der bisherigen, hauptsächlich stilkritischen Betrachtungsweise der Tafelbilder eine kunsttechnologische Untersuchung gegenüber gestellt. Anhand technischer Gemeinsamkeiten und Charakteristika können weitere Informationen zu möglichen Vorgaben und der Arbeitsweise innerhalb der Werkstatt sowie dem Gesamtkonzept der Retabel aufgezeigt werden. Unterschiede in der Ausführung können so differenzierter betrachtet und Stillagen (Modi) bedacht werden. Letztere können als Forderung vor der Ausführung angenommen werden, müssen also nicht zwingend Ergebnis eines Individualstils sein.

II Jan Polack und seine Werkstatt

1 Zum Leben des Jan Polack

Jan Polack war gegen Ende des 15. Jahrhunderts der führende Münchner Maler der Spätgotik. In seiner Werkstatt entstanden zahlreiche Tafelbilder und Wandmalereien, vermutlich auch Entwürfe für Glasgemälde.⁴ Neben den ihm zugeschriebenen Werken zeugen auch schriftliche Quellen von Jan Polacks Leben und seiner Tätigkeit in München.⁵ Da Archivalien über Polack nur ab dem Jahr 1482 vorliegen, kann über den ersten Abschnitt seines Lebens nur spekuliert werden. Vermutlich wurde er zwischen 1445⁶ und 1450⁷ geboren. Verbreitet ist die hauptsächlich von ERNST BUCHNER⁸ geäußerte Annahme, Polack stamme aus Polen. BUCHNER begründet dies nicht nur durch den Namen Polack, auch „*polonus*“⁹, sondern durch stilistische Verwandtschaften zur Krakauer Tafelmalerei.¹⁰ Darüber hinaus könne Polack 1475

1 STEINER in: DMF 2005, S. 16.

2 „It[em] pictor polack monaci habet XXXVI fl. Rb. XVI dn. Et servi eius et uxor in bibalibus et probate pro tabula in altari s[an]cti Achatii Item idem habet IIII Lb in tabula maiori item X dn habet servis suma facit XXXV Lb IIII fl XXXVI dn.“ Ausgabenbuch Kloster Weihenstephan 1488 fol. 66v [Abschrift aus ROSTHAL 2001, S. 189].

3 STEINER in: DMF 2005, S. 121.

4 FISCHER 1994, S. 397.

5 Die meisten Ratsprotokolle, Stadtkammerrechnungen, Steuer- und Rechnungsbücher wurden bereits 1926 von OTTO HARTIG zusammengestellt und publiziert [HARTIG 1926, S. 273–370].

6 STANGE 1960, S. 89.

7 LOOS in: DMF 2005, S. 11–14.

8 BUCHNER 1933/34.

9 HARTIG 1926, S. 332, Nr. 298.

10 BUCHNER erkennt eine gemeinsame Quelle der Malerei Polacks und der Flügeltafeln des Hochaltars der ehemaligen Dominikanerkirche sowie weiterer Tafeln in der Kathedrale und der Katharinenkirche in Krakau. Eine direkte Mitarbeit von Polack hält er allerdings für fraglich [BUCHNER

im Zusammenhang mit der Hochzeit der polnischen Prinzessin Jadwiga mit Georg dem Reichen von Bayern-Landshut nach Bayern gekommen sein. SABINE ROSTHAL zieht dagegen die Möglichkeit einer Abstammung aus München oder der näheren Umgebung in Betracht.¹¹ Da der Name Polack in Bayern bereits geläufig war, sieht sie in ihm keinen zwingenden Hinweis auf die Herkunft des Künstlers.¹² Im Gegensatz zu BUCHNER glaubt sie, dass Polack seine Ausbildung in München erhielt. In den Werken Polacks sieht ROSTHAL nach ikonografischen Vergleichen Anklänge an die Kunst der Niederlande, Frankreichs und an dem Oberrhein.¹³

Die Anfänge der Tätigkeit Polacks in München sind ebenso wenig bekannt, wie die Zeitspanne seiner möglichen Lehrzeit, die Namen seiner Meister oder seine Aufnahme in die Münchner Zunft der Maler, Bildschnitzer, Glaser und Seidensticker. Hierüber könnten die Steuerbücher der Stadt Auskunft geben – doch diese sind für die Jahre von 1462 bis 1482 verloren. Der möglicherweise erste Nachweis einer Tätigkeit Polacks sind die 1479 ausgeführten Fresken im Chor von St. Wolfgang in Pipping.¹⁴ Allerdings ist diese Arbeit nicht belegt und die Zuschreibung strittig. Erstmals schriftlich erwähnt wird Polack 1482 im Steuerbuch der Stadt München.¹⁵ Neben dem Namen und der Berufsbezeichnung „maler“ ist auch sein Wohnsitz in der „inneren Stadt Petri“ angegeben. Dieser Vermerk zeigt, dass Polack bereits damals eine funktionierende Werkstatt leitete. SUSANNE FISCHER vermutet, dass Polack noch vor 1484 eine Tochter des Münchner Glasmalers Martin heiratete.¹⁶ Tatsächlich bestanden zwischen der Werkstatt Martins, die später von Hans Winhart übernommen wurde, und Polack Beziehungen. So nahm Polack die Zahlung für die heute verlorenen Fenster der Scheyerner Pfarrkirche St. Martin entgegen. 1515 erhielten beide Werkstätten eine gemeinsame Zahlung für die Fenster der Trinkstube. FISCHER vermutet, auch aus stilistischen Gründen, dass Polack zumindest Entwürfe für Glasgemälde ausführte.

Polack wurde 1485 erstmals das Amt des Vierers (= Führers/Zunftvorstehers) der Münchner Lukaszunft übergeben. Er bekleidete das Amt noch weitere 14 Mal.¹⁷ Ab dem Jahr 1485 führte seine Werkstatt zahlreiche Aufträge für die Stadt München aus. In den Quellen sind heute nicht mehr erhaltene Wandmalereien vermerkt, darunter die Innen- und Außenbemalung der Münchner Stadttore¹⁸ sowie zahlreiche Arbeiten kleineren Umfangs: kleinere Maler- und Anstreicherarbeiten, Vergolderarbeiten, Festdekorationen, z. B. für ein Schützenfest 1485. Fahnen und Schilde wurden bemalt und Waren der Stadt München wurden mit dem Stadtwappen gesiegelt.¹⁴ 1486 zog Polack in die Äußere Schwabinger Gasse (heute: Theatinerstraße) um. Zwischen 1484 und 1488 arbeitete Polack für das Benediktinerkloster in Weißenstephan. Eine Zahlungsurkunde belegt, dass Polack und seine Mitarbeiter das Hochaltarretabel und den verlorenen Achatiusaltar malten.

Seine wohl umfangreichsten und wichtigsten Aufträge führte Polack in den folgenden Jahren aus. Albrecht IV. gab bei ihm zu Beginn der 1490er Jahre zwei monumentale Hochaltarretabel für die Münchner Stadtpfarrkirche St. Peter und die Franziskanerklosterkirche in Auftrag. Gleichzeitig übertrug ihm Albrechts Bruder Herzog Sigismund die Leitung für die Ausgestaltung der Schlosskapelle in der Blütenburg. Die Werkstatt Polack lieferte die Tafelgemälde für drei Retabel. Aus der Zeit nach 1500 sind keine bedeutenden Werke Polacks überliefert. BUCHNER sieht im Spätwerk „ein Nachlassen seiner schöpferischen Kraft“.¹⁹ ALFRED STANGE erklärt sogar das Ende seiner Entwicklung: „Eigenhändige Arbeiten sind von den Jahren der Jahrhundertwende nicht mehr zu nennen.“²⁰ ROSTHAL begründet dies damit, dass sich Polacks Augenmerk ab diesem Zeitpunkt hauptsächlich auf unternehmerische Tätigkeiten und das Amt des Vierers richtete. Die Ausführung seiner Aufträge übergab er deshalb den Gesellen und Mitarbeitern seiner Werkstatt.²¹ Ein zweiter Grund könnte die wirtschaftliche Situation Münchens zu Beginn des 16. Jahrhunderts sein. Am 25. Mai 1492 verfiel Polacks wichtigster Auftraggeber, Herzog Albrecht IV., der Reichsacht. In der Folge erhielt Polack keine herzoglichen Aufträge mehr.²² Die Nachfrage nach Polacks Bildern hatte bereits in den vorangegangenen Jahren abgenommen, weshalb wohl viele Arbeiten im Münchner Umland (Bernried, Ilmmünster, Ramersdorf, Staudach, Traxl und Unterdarching) ausgeführt wurden.

1933/34]. BUCHNERS Ausführungen sind nicht mehr genauer nachvollziehbar, da das Kapitel „Spuren der Tätigkeit Polacks in Krakau“ in der erhaltenen Heliografie seiner Dissertation fehlt.

11 ROSTHAL 2001, S. 178.

12 HARTIG weist einen Hans Polack Mitte des 15. Jahrhunderts aus dem niederbayerischen Kötzing nach, ein Heereslieferant Albrecht IV. [HARTIG 1926, S. 287]. Anfang des 14. Jahrhunderts sind in München zwei Maler mit einem ähnlichen Namen tätig: Peter Polaner d. Ä. (1399–1430) und Hans Polaner (1403–1425) [LIEDKE 1982, S. 95–96, 140, 144].

13 ROSTHAL 2001, S. 178.

14 Die Zuschreibung der Fresken erfolgte durch BUCHHEIT und wurde von BUCHNER übernommen. Heute ist die Autorschaft von Polack umstritten und wegen der schlecht erhaltenen Malerei schwer nachvollziehbar. OTTO vermutet lediglich die Mitarbeit Polacks [OTTO 1994, S. 292]. S. auch Teil 2 dieses Kap. „Jan Polacks Werke – Überlieferung und Zuschreibung“.

15 HARTIG 1926, S. 330, Nr. 287.

16 FISCHER 1994, S. 397. Die Münchner Zunftordnung von 1448 forderte als Voraussetzung für den Meistertitel neben dem Erhalt der Bürgerrechte auch den Ehestand. Deshalb ist anzunehmen, dass Polack noch vor seiner Erwähnung im Steuerbuch von 1482 geheiratet hat [LIEDKE 1982, S. 39 f].

17 Polack war in folgenden Jahren Vierer: 1493, 1496, 1498, 1500, 1502, 1505, 1507, 1510, 1511, 1513, 1514, 1515, 1517, 1519 [HARTIG 1926, S. 338–358]. Die häufige Wahl zum Zunftführer zeigt Polacks Ansehen in München. LIEDKE zufolge war er nach Erhard Ölgast und Ulrich Fürter, der zwischen 1459 und 1519 am häufigsten gewählte Vierer [LIEDKE 1982, S. 53].

18 1485 Kreuzigungsfresko unter „unsers herrn thor“; 1489 die Innen- und Außenbemalung des Neuhausertors; 1490 die Innen- und Außenbemalung des Sendlingertors sowie die Außenbemalung des Angerertors; 1492 „gemäß am Thaltbor oben und unten“; 1495 Innen- und Außenbemalung des Wilbrecht-Turms sowie ein Kreuzigungsfresko unter dem Schiffertor; 1507 Wandmalereien in der Fronveste; 1511 „Visierung“ des Kaufinger Turms; 1512 Wandmalereien unter dem Ratturm; 1501 und 1508 Arbeiten im Rathaus [HARTIG 1926, S. 332–353].

19 BUCHNER 1933/34, S. 200.

20 STANGE 1960, S. 87–89.

21 ROSTHAL 2001, S. 187.

22 STEINER in: DMF 2005, S. 121.

Der Tod Polacks ist durch ein Stadtkammerrechnungsbuch von 1519 bekundet, in dem Zahlungen an „Jon Poleckenns sälligen erben“²³ verzeichnet sind.

2 Jan Polacks Werke – Überlieferung und Zuschreibung

Jan Polack werden heute etwa 90 erhaltene Kunstwerke zugeordnet, darunter mehrere Retabel, die sich aus großformatigen Tafeln zusammensetzen und einige Fresken. Keines dieser Werke signierte Polack und keine Zeitgenossen erwähnen seine Arbeiten. Daher fußt dieses Verzeichnis, ausgehend vom einzig urkundlich gesicherten Werk – Hochaltarretabel von Weihenstephan – auf Zuschreibungen. Der umfangreiche Werkkatalog weist Polack als den erfolgreichsten Maler der Münchner Spätgotik aus. Er konnte in München und der näheren Umgebung die wichtigsten Auftraggeber für sich gewinnen: das Wittelsbacher Herzogshaus mit Sigismund und Albrecht IV., die großen Stadtpfarreien Münchens und der näheren Umgebung sowie die Stadt München und ihre Bürger.

Bald nach dem Tod des Künstlers geriet Polacks Name in Vergessenheit. Bei der Barockisierung der Münchner Kirchen wurden im 17. Jahrhundert die meisten Arbeiten durch zeitgemäße Altaraufbauten ersetzt.²⁴ Viele seiner Werke wurden zu Beginn des 19. Jahrhunderts während der Säkularisation aus den Kirchen entfernt. Dabei gelangte ein Teil in den Besitz der Königlich-Bayerischen Gemäldesammlung und wurde in deren Depot nach Schleißheim gebracht. Von dort sind die Werke auf verschiedene Sammlungen in Bayern verteilt worden. Im 19. Jahrhundert erfuhr die Malerei des damals nicht mehr bekannten Künstlers wieder größere Wertschätzung. Dies belegen der Ankauf der Altartafeln aus der Franziskanerklosterkirche durch die Königlich-Bayerische Gemäldesammlung und die Ausstellung von Polacks Tafelgemälden in Museen sowie die erneute Aufstellung der Altäre in der Schlosskapelle der Blütenburg. Zu diesem Zeitpunkt wurde die Malerei Polacks „meist als ‚bayerisch‘ oder als ‚münchenerisch‘ geführt.“²⁵ CHRISTIAN VON MANNLICH vermutete erstmals, dass Hans Olmendorfer Autor der Tafeln aus der Franziskanerklosterkirche gewesen sei.²⁶

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurden einige Versuche zur Einordnung der Tafeln unternommen. Die Gemälde sind dabei unterschiedlichen Malern zugeordnet worden. JOACHIM SIGHART schrieb 1862 die Blütenburger Altarbilder – aus heutiger Sicht fälschlich – Hans Olmendorfer, dem Hofmaler Herzog Sigismunds, zu und ordnete diesem – wie bereits MANNLICH – „unstreitig“ auch die Tafeln des Franziskanerkirchenaltars zu. In den Gemälden sah er Anklänge an die schwäbische Malerei.²⁷ Der Altar der Peterskirche wurde hingegen 1868 in einem Katalog des Bayerischen Nationalmuseums einem anderen Maler zugewiesen.²⁸ KARL FREUND beschäftigte sich 1906 in seiner Dissertation „Wand- und Tafelmalerei der Münchner Kunstzone“ mit den heute Polack zugeschriebenen Werken und deckte stilistische Zusammenhänge zahlreicher Arbeiten Polacks auf.²⁹ Er teilte die heute Polack zugeschriebenen Gemälde und Wandmalereien in drei Gruppen mit gemeinsamen Merkmalen. So differenzierte er – hinsichtlich der im Folgenden beschriebenen Unterschiede in Ausdruck und Charakter der Darstellungen – zwischen dem Meister der Blütenburger Schlosskapelle und dem Meister des Hochaltars der ehemaligen Franziskanerklosterkirche.³⁰ Den Blütenburger Bildern sei ein feiner und milder Charakter eigen. Es sind „Andachtsbilder, die eine feierliche Wirkung verbreiten“³¹. Die Bilder des Franziskanerkirchenaltars dagegen seien „blutrünstige Karikaturen“, ihr Maler ein Erzähler von „wildbewegtem Geschehen und des tragischen und gewalttätigen Vorgangs“.³²

Um die beiden Maler bildete FREUND zwei Gruppen.³³ Die gleiche Hand des Franziskanerkirchenaltars sah er auch in den Wandmalereien im Chor von St. Wolfgang in Pipping und im Altarretabel von St. Arsadius in Iilmünster. Als Werkstattarbeiten des Meisters des Hochaltars der ehemaligen Franziskanerklosterkirche zu München erkannte er den Weihenstephaner Hochaltar und die Passionstafeln aus der Münchner Frauenkirche.³⁴

Um den Meister der Blütenburger Altäre baute FREUND folgende Gruppe an Gemälden auf: das Martyrium der hll. Vitus und Stephanus in Hl. Geist in Pullach, die Predella des nicht mehr vorhandenen Hochaltars von St. Anna in Traxl, die Heimsuchung in derselben Kirche, die drei Schutzmantelmadonnen der Familie Sänftl in der Frauenkirche in München, von St. Sixtus in Schliersee und von Mariä Himmelfahrt in Ramersdorf, den Hochaltar in St. Vitus zu Staudach, den Andreasaltar der Münchner Frauenkirche sowie die Rosenkranztafel in Unterdarching, das Motivbild der Familie Haslang aus der Begräbniskapelle in der Franziskanerklosterkirche und evtl. das heute in der Schleißheimer Galerie aufbewahrte Brustbild des Herzog Sigismund.

23 HARTIG 1926, S. 358, Nr. 448.

24 1624-1629 erhielt der Freisinger Dom einen neuen Altar; 1643 wurde der barocke Altar in St. Peter eingeweiht; 1690 folgte Weihenstephan mit einem barocken Stuckaltar. Ähnlich war es in Tegernsee und Benediktbeuern.

25 BUCHNER 1933/34, S. 201.

26 Provenienz und Zusammengehörigkeit der Tafeln waren MANNLICH vermutlich nicht bekannt [MANNLICH 1810, S. 76].

27 „Alle diese Gemälde [Altarbilder der Schlosskapelle Blütenburg] sind unvollkommen, hölzern in der Zeichnung, die Gewänder sind kantig gebrochen und knitterig, das Kolorit ist nicht kräftig genug, aber die Auffassung und Anordnung ist edel und zeigt von einem idealen, geübten Meister, der mit Schwaben im Zusammenhange war. Von demselben Meister stammen unstreitig der große, ganz gemalte Altar aus der Franziskanerklosterkirche in München (1492), jetzt im bayerischen Nationalmuseum (...) große Figuren, eine reiche Composition mit Gebirgslandschaft, Ernst, Würde, aber ohne Gefühl für Anmuth.“ [SIGHART 1862, S. 570].

28 Übernommen von WENIGER; in: DMF 2005, S. 46.

29 ROSTHAL 2001, S. 28.

30 Im Gegensatz zu SIGHART hält FREUND Hans Olmendorfer als Künstler für beide Kunstwerke nicht als erwiesen [FREUND 1906, S. 51].

31 FREUND 1906, S. 51.

32 Ebenda.

33 MANNLICH gibt 1810 die Autorschaft als unbekannt an. Er ordnet sie als bayerisch ein und vermutet Hanns Olmdorfer als Künstler [MANNLICH 1810, S. 76]. Diese Autorschaft hält FREUND nicht für unwahrscheinlich [FREUND 1906, S. 57 f].

34 Besondere Übereinstimmungen sieht er in den Passionsszenen dieser Werke.

Von der gesamten Gruppe unterschied FREUND den Meister des Altars von St. Peter. „Der Maler gehört in die Nähe des Meisters vom Franziskaneraltar, doch machen formalistische Eigentümlichkeiten sowie der verschiedene Grundcharakter, die verhalten glühende Leidenschaft und der tiefe, wahre Sympathie erweckende Ernst es unwahrscheinlich, daß er mit ihm identisch ist.“³⁵ In diesem Sinne beschrieb FREUND zudem Unterschiede in der Bildung und Anordnung von Figurengruppen und ihrer Positionierung im Raum. Verwandtschaften der Malerei des Meisters des Altars von St. Peter sah er zur Augsburger Schule und zu Mair von Landshut.³⁶

Durch einen Quellenfund gelang es 1908 ein Kunstwerk mit dem bis dahin nur aus schriftlichen Überlieferungen bekannten Polack in Verbindung zu bringen. MICHAEL HARTIG entdeckte im Ausgabenbuch des Klosters Weihenstephan eine Urkunde, in der Polack Zahlungen angewiesen werden für den nicht mehr erhaltenen Achatiusaltar und für die „*tabula maior*“, die als Hochaltarretabel der Weihenstephaner Klosterkirche verstanden wird.³⁷ Dieser Quellenfund wurde 1909 zum Anlass für eine Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum über „Altmünchner Tafelgemälde des 15. Jahrhunderts“. Die Ausstellung „beschränkt sich auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts [15. Jhs.], aus der die beiden künstlerisch am höchsten stehenden Gruppen, die ältere Gruppe, die sich um Gabriel Mäleßkircher schart, und die jüngere Gruppe, deren Hauptmeister Jan Polack war, fast vollständig vertreten sind“.³⁸

Im Katalog bietet BUCHHEIT die erste Rekonstruktion des Werkes von Jan Polack. Ausgehend vom Hochaltarretabel der Klosterkirche in Weihenstephan schrieb er Polack eine Beteiligung an den Retabeln in der Blütenburg, den Franziskanerkirchenaltar, den Peterskirchenaltar und den Andreasaltar aus der Frauenkirche zu.³⁹ Polacks Werkstatt ordnete BUCHHEIT folgende Werke zu: das Hochaltarretabel von St. Arsadius in Immmünster, das heute verlorene Rudolf-Epitaph, die Stiftertafeln aus Benediktbeuern, das Motivbild des Ritters von Haslang, die Schutzmantelmadonna aus der Frauenkirche, die Ramsauer Epitaphien sowie zwei Altarflügel mit Passionsszenen und dem Laurentiusmartyrium. Das Ergebnis der Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum beurteilt STEINER: „Dem wiederentdeckten Künstler wurden nun und in der Folge nahezu alle erhaltenen Werke der Münchner Malerei zwischen 1480 und 1519 zugeschrieben. Jan Polacks Werk wuchs in der kunsthistorischen Literatur auf 84 Katalognummern mit über 200 zum Teil doppelseitig bemalten Tafeln und 30 Fresken und wurde zum krönenden Abschluß der spätgotischen Malerei Altbayerns.“ [Zit. nach BUCHNER 1933/34]⁴⁰

Ausführlich mit Jan Polack beschäftigte sich BUCHNER in seiner Dissertation 1921. Dem Werkverzeichnis – Fresken in Pipping (1479) bis zum Ramsauer Epitaph (1518) – fügte er noch weitere Malereien an. Er differenzierte dabei nicht immer klar zwischen eigenhändiger und Werkstattarbeit.⁴¹ Polack zugeschriebene Porträts behandelte BUCHNER 1953 in seiner Arbeit „Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit“. BUCHNERS Beiträge stellen bis heute die umfassendste Untersuchung des Werkes von Polack dar. An BUCHNERS Verzeichnis orientierten sich alle in der Folgezeit entstandenen Publikationen.

ALFRED STANGE nahm 1960 in seiner „Deutsche Malerei der Spätgotik“ die Arbeit BUCHNERS auf. Er versuchte eine zeitliche Abfolge der Werke Polacks auszuarbeiten und so die Entwicklung des Künstlers aufzuzeigen. STANGE fügte BUCHNERS Verzeichnis weitere Werke hinzu. Deutlicher als bisher wollte er Werkstattarbeiten oder Arbeiten ehemaliger Mitarbeiter von eigenhändigen Gemälden Polacks abgrenzen. Dazu führte er sie in getrennten Kapiteln auf.⁴² Nach 1960 wurden wenige neue Erkenntnisse zu Polacks Gesamtwerk erschlossen. Die Publikationen fußen hauptsächlich auf der Arbeit BUCHNERS und befassen sich mit einzelnen Werken oder arbeiten Teilaspekte heraus. Das Werkverzeichnis wurde geringfügig erweitert. Nachstehend sind die wichtigsten Beiträge aufgeführt:⁴³

CLAUS GRIMM veröffentlichte 1983 zur Ausstellung „Geschichte der Blütenburg“ neben den bisher stilkritischen Methoden die erste maltechnische Untersuchung an Gemälden Polacks. Mit Hilfe von Infrarot-Aufnahmen der Blütenburger Tafelbilder ging er der Frage der Händescheidung nach. Er differenzierte vier verschiedene Maler.⁴⁴

35 FREUND 1906, S. 68.

36 FREUND 1906, 67–71.

37 „[I]t[em] pictor polack monaci habet XXXVI fl. rh. XVI dn et servi eius et uxor in bibalibus et probata pro tabula in altari s[an]cti Achatii. Item idem habet IIII Lb in tabula maiori item X dn habet servis suma facit XXXV Lb IIII β XXVI dn.“ (Maler Polack aus München erhält 36 fl. rh. 16 dn und seine Mitarbeiter und seine Frau zum trinken und Gewährt für die Tafel auf dem Altar des Hl. Achatius. Derselbe erhält 4lb für die große Tafel. 10 dn erhält der Mitarbeiter. Die Summe macht 35lb 4β 26 dn.) [Aus dem Ausgabenbuch des Klosters Weihenstephan 1488 fol. 66v; übernommen von ROSTHAL 2001, S. 189, Übersetzung S. 23]. In ihrer Dissertation weist ROSTHAL genau nach, dass es sich bei der „*tabula maior*“ um den Hochaltar handelt.

38 AUSST. KAT. 1909, S. 3.

39 AUSST. KAT. 1909, S. 4.

40 STEINER in: DMF 2005, S. 16.

41 BUCHNER 1921.

42 STANGE 1960.

43 Weitere Arbeiten: 1975: VOLKER LIEDKE schreibt über die Predella mit den Stiftern von Benediktbeuern [LIEDKE 1975, S. 57–61].

1976: Lothar Altmann und W. Gessel befassen sich mit den Fresken in Pipping anlässlich deren Restaurierung 1976 [Altmann/Gessel in: Obermenzinger Hefte 1, 1984, S. 7–14].

1988 schreibt James Marrow vier Altarflügel im Besitz des County Museums in Los Angeles Polack zu [Pieper, Paul in: Pantheon 46, 1988, S. 44–49].

1990 Zuschreibung einer hl. Magdalena aus dem Kunsthandel, heute im Besitz des Diözesanmuseums Freising [Weltkunst 60, 1990, S. 1897].

1993/94 werden in Veröffentlichungen zur Restaurierung der Frauenkirche der Andreasaltar und die Schutzmantelmadonna der Familie Sänftl behandelt [DMF 1994, S. 194–197].

1994 setzt sich die Publikation zu Neuerwerbungen des Diözesanmuseum in Freising mit dem Bilderpaar mit Schmerzensmann und Mater Dolorosa auseinander sowie mit Fragmenten vom Agnesaltar der Münchner Frauenkirche [Hahn in: DMF 1994].

1995 schreibt Goldberg über die Zugehörigkeit der Stiftertafel aus Benediktbeuern zum Apostelaltar [Goldberg 1995].

1999 wird in der Ausstellung „Münchner Gotik“, die 1990 erworbene Maria Magdalena gezeigt. Steiner datiert sie 1500/05 und verzeichnet sie als „überwiegend eigenhändiges Spätwerk“ Polacks [DMF 1999, S. 194–197].

44 GRIMM 1985.

1988 veröffentlichte KORNELIUS OTTO einen Rekonstruktionsvorschlag zu dem bis heute nicht abschließend geklärten Aufbau des Peterskirchenaltars. Er berücksichtigte dabei erstmals die Tafelrückseiten der Petruslegende mit den noch sichtbaren Umrissen der verlorenen figuralen Ausstattung. So konnte er wichtige Hinweise für die Anordnung dieser Altartafeln innerhalb des Retabels liefern.⁴⁵ Einige Jahre später, 1993/94, veröffentlichte OTTO eine Zuschreibung der Fresken von Pipping, die als das erste Zeugnis von Polack gelten.⁴⁶ Entgegen der bisherigen Meinung sah OTTO neben Polack einen zweiten Maler an der Ausführung der Fresken beteiligt. Die unteren Wandfelder mit Darstellungen der *Dornenkrönung*, *Geißelung* und *Kreuztragung* ordnete er Polack zu. Die Bilder der Lünettenfelder – *Ölberg*, *Christus vor Pilatus* und *Marietod* im Chorscheitel – verband er auf stilkritischer Grundlage mit dem Maler des ehem. Hochaltarretabels der Wallfahrtskirche St. Ottilien in Möschenfeld. OTTO vermutete sogar, dass eigentlich der Möschenfelder Meister mit den Fresken beauftragt war. Polack habe demnach in dessen Werkstatt gearbeitet und sich so den lokalen Stil angeeignet.

Erst mit der Dissertation von SABINE ROSTHAL (2001) wurde das Werk POLACKS seit BUCHNER wieder vertiefend behandelt. Am Beispiel der Passionsszenen wurden auch die Altartafeln von St. Peter in München und das Retabel von St. Arsadius in Immünster sowie die Fresken in Pipping in Teilaspekten berücksichtigt.

Zwischen 2002 und 2003 wurden durch ein Forschungsprojekt die Untersuchungen GRIMMS zu den Unterzeichnungen auf den Tafelgemälden Polacks erneut aufgegriffen.⁴⁷ INGO SANDER erstellte Infrarot-Aufnahmen von den Tafelbildern Polacks im Bayerischen Nationalmuseum, dem Diözesanmuseum in Freising, in St. Peter und der Blütenburg. In seinen Auswertungen von über 50 Tafelgemälden unterschied er mindestens fünf Handschriften und ordnete jeder Tafel meist einen Unterzeichnungstyp zu. Die Ergebnisse wurden in der Ausstellung „Jan Polack – Von der Zeichnung zum Bild“ 2004/05 im Diözesanmuseum in Freising und im Bayerischen Nationalmuseum vorgestellt.⁴⁸

Die Forschungen zur Malerei Jan Polacks ergaben bis heute ein umfangreiches Werkverzeichnis. Einige Fragen bleiben allerdings offen. Ungeklärt sind etliche biographische und künstlerische Aspekte, etwa seine Herkunft und Ausbildung. Meist wurde BUCHNERS These einer Abstammung Polacks aus Polen und eine Beeinflussung durch die Krakauer Malerei übernommen. Erst ROSTHAL stellte die These der Herkunft Polacks aus München oder der Umgebung auf, wo sie auch seine Ausbildung vermutet. In mehreren Beiträgen wird auf Unterschiede in Ausführung, Qualität und Stil zwischen den einzelnen Arbeiten und auch innerhalb einiger Werke hingewiesen. Bereits mit den ersten Zuschreibungen an Polack stellte sich für BUCHHEIT auch die Frage nach den beteiligten Mitarbeitern am Peterskirchenaltar.⁴⁹ Das Thema der Händescheidung und die damit verbundene Differenzierung innerhalb der Polack zugeschriebenen Werkgruppe nach eigenhändigen- und Werkstatt-Arbeiten sowie die Mithilfe ehemaliger Mitarbeiter ist in der Forschung häufig diskutiert. Auch die jüngsten Untersuchungen von SANDNER zu den Unterzeichnungen stellen einen Versuch dar, Jan Polack selbst zu erfassen. Trotzdem ist es, wie STEINER im Katalog zur jüngsten Polack-Ausstellung feststellt, nicht wie bei anderen Künstlern gelungen, seine persönliche Handschrift eindeutig herauszuarbeiten.⁵⁰

III Die Altartafeln der Franziskanerklosterkirche und der Peterskirche in München

Vorliegende Arbeit hat aus dem umfangreichen Werkverzeichnis des Jan Polack die Altartafeln der Franziskanerklosterkirche und der Peterskirche in München gewählt. Sie bilden zusammen mit den Blütenburger Retabeln die Hauptwerke Polacks. Diese Tafelgemälde bieten sich für kunsttechnologische Untersuchungen zu Jan Polack und seiner Werkstatt aus folgenden Gründen besonders an: Sie entstanden zeitgleich zu Beginn der 1490er Jahre. Die Arbeit an den drei Retabeln war so umfangreich, dass für ihre Ausführung die Beteiligung zahlreicher Mitarbeiter notwendig war. Aus stilkritischen Gesichtspunkten werden sie in der neueren Forschung auf die gleiche Entwicklungsstufe innerhalb Polacks Werk gestellt.⁵¹ Eine gemeinsame Bearbeitung dieser drei Hauptwerke – die Altartafeln aus der Franziskanerklosterkirche, der Peterskirche und in der Blütenburg – würde sich dementsprechend anbieten. Doch gibt es Unterschiede, die sich sicher auch auf ihre Ausführung niederschlugen.

Die Werkstatt Polack fertigte die Altartafeln in der Blütenburg im Auftrag von Herzog Sigismund. Er hatte sich nach seinem Rücktritt aus den Regierungsgeschäften auf das Jagdschloss Blütenburg zurückgezogen. Dort ließ er sich eine Privatkapelle errichten. In den 1490er Jahren wurde die Raumausstattung ausgeführt. Die Altäre waren Bestandteil des Raumkonzeptes. Die Altartafeln der Peterskirche und der Franziskanerklosterkirche sind dagegen für einen anderen Kontext geschaffen. Sie entstanden zwar auch im Auftrag eines Wittelsbacher Herzogs – Albrecht IV. (1447–1508) stiftete sie aber zwei bedeutenden Münchner Kirchen, die jedermann zugänglich waren. Die Altartafeln ersetzten dort bereits bestehende Hochaltäre und mussten sich in die vorhandene Ausstattung einfügen.

Die unterschiedliche Aufgabenstellung ist bereits an formalen Aspekten zu erkennen. Die Altartafeln der Blütenburg fallen entsprechend ihrer Umgebung, einer privaten Hofkapelle, bedeutend kleiner aus. Es wurden Altartafeln für

45 OTTO 1988; OTTO 1992. Erläuterung der Ergebnisse OTTOS in Kap. III.

46 OTTO 1994, S. 292.

47 Das Forschungsprojekt kam zwischen 2002 und 2003 auf Initiative von CLAUS GRIMM zustande, in Zusammenarbeit mit dem Diözesanmuseum in Freising und dem Bayerischen Nationalmuseum. Es wurde mit Mitteln des Hauses der Bayerischen Geschichte und privater Geldgeber finanziert.

48 SANDNER in: DMF 2005, S. 77–94 sowie Katalogteil.

49 AUSST. KAT. 1909, S. 3.

50 STEINER in: DMF 2005, S. 121.

51 Von OTTO wie folgt zusammengefasst: „Monumentalität der Figurenkompositionen, Reichtum an Figuren und Stoffen, Elemente, die den Peterskirchenaltar mit dem Blütenburgeraltar verbinden sowie die expressive Drastik des Ausdrucks der Figuren, die sich im Franziskaneraltar wiederfinden.“ [OTTO 1988, S. 75]. ROSTHAL: „Gegenüber dem Weihenstephaner Altar war bereits im Blütenburger Altar von 1491 ein deutlicher Stilwandel zu erkennen, den man auch an dem 1492 datierten Franziskaneraltar beobachten kann.“ [ROSTHAL 2001, S. 238].

drei Altäre mit Predellen gemalt: ein einfaches, wandelbares Flügelretabel am Hochaltar, einzelne Bildtafeln über den Seitenaltären. Die Altartafeln der Franziskanerklosterkirche und der Peterskirche sind dagegen monumental. Sie setzten sich aus mehreren Bildtafeln zu Wandelretabeln mit doppelten Flügelpaaren zusammen. Möglicherweise wirkte sich die unterschiedliche Auftragslage auch auf die Ikonografie aus. So zeigen die Altartafeln der Blutenburg – mit *Gnadenstuhl*, *Christus als Weltenherrscher* und der *Verkündigung* – Darstellungen, die im Werk des Jan Polack nicht mehr auftauchen und die vielleicht auf Wunsch Herzog Sigismunds gewählt wurden. Der Franziskanerkirchenaltar zeigt dagegen ausschließlich Szenen aus der Passion, ein Thema das häufig im Werk Polacks zu finden ist. Am Peterskirchenaltar sind Passionsszenen dargestellt, hier aber zusammen mit Legenden der Kirchenpatrone Peter und Paul.

Die Diplomarbeit konzentriert sich auf die Altartafeln aus der Franziskanerklosterkirche und der Peterskirche. Die aufgeführten Parallelen in der Auftragsituation und der Kontext, für den die beiden Retabel geschaffen wurden sowie formale und ikonografische Ähnlichkeiten ermöglichen eine Gegenüberstellung beider Retabel.

1 Franziskanerkirchenaltar

1.1 Geschichte

Wie bei fast allen Werken Polacks sind über die Entstehung des Hochaltarretabels der ehemaligen Franziskanerklosterkirche St. Antonius⁵² in München keine schriftlichen Quellen überliefert. Auskunft geben die Bildtafeln selbst. Der Stifter Albrecht IV. kniet im unteren Abschnitt der Darstellung *Geißelung Christi*. Seine Frau Kunigunde ist in gleicher Haltung unter der *Kreuztragung* abgebildet. Beide sind durch Inschriften⁵³ und ihre Wappen eindeutig identifiziert (Abb. 1, 2). Die Datierung „1492“ ist zweimal angegeben: in der Darstellung der *Geißelung Christi* wird sie in der Inschrift links von Albrecht IV. erwähnt, beim *Ecce Homo* ist sie in Form von in Stein gemeißelten Ziffern auf der Brüstung vor Jesus gemalt. Auf der letzten Tafel wurde die Datierung korrigiert. Unter der „2“ ist eine „1“ zu erkennen (Abb. 3, 4). Die übereinstimmende Malweise zeigt, dass diese Änderung noch während der Fertigstellung des Retabels in der Werkstatt erfolgte.

Während die meisten mittelalterlichen Retabel – darunter auch der Hochaltar von St. Peter – während der Barockisierung der Kirchen durch zeitgemäßere Altarbauten ersetzt wurden, verblieb das mittelalterliche Retabel der Franziskanerklosterkirche an seinem ursprünglichen Aufstellungsort. Davon zeugen noch im 18. Jahrhundert die Schriften des Franziskanerpaters NARZISS VOGL⁵⁴ (ca. 1740) und LORENZ VON WESTENRIEDER⁵⁵ (1782). In der Literatur wurde bisher nicht berücksichtigt, dass sich bei einer genauen Übersetzung der Beschreibung VOGLs ein im 17. und 18. Jahrhundert veränderter Aufbau des Hochaltars entnehmen lässt.⁵⁶

1621⁵⁷ wurde dem Zeitgeschmack entsprechend das mittelalterliche Retabel mit beweglichen Flügeln zu einer großen Altartafel zusammengezogen und mit einer Rahmung aus Architrav, Säulen und Sockeln versehen.⁵⁸ Dabei wurde die Anordnung der Tafeln verändert. „*Vorne nämlich bietet es auf der größeren Tafel den Augen, die darauf schauen, dar, wie Christus an das Kreuz geheftet ist. (...) Darunter aber ist auf zwei getrennten Tafeln dargestellt, rechts wie Christus ans Kreuz geschlagen wird, links wie Christus bestattet wird. Auf der Rückseite oder hinten finden sich vier unterschiedliche Tafeln; von den oberen zeigt eine, wie Christus der Geißelung unterworfen ist, und eine andere, wie er das Kreuz trägt. (...) Die zwei unteren Tafeln stellen vor Augen, wie Christus dem Volke von Pilatus vorgestellt und mit Dornen gekrönt wird.*“⁵⁹ Durch diese veränderte Anordnung konnte VOGL die Darstellungen des *Abendmahls*, die eigentliche Rückseite der *Kreuzigungstafel*, nicht sehen. Sie war durch die Tafeln mit der *Kreuztragung* und der *Geißelung* verdeckt. Deren Rückseiten mit *Gefangennahme* und das *Gebet am Ölberg* wurden von VOGL ebenfalls nicht erwähnt. Stifter der Barockisierung des Altars sind vermutlich Kurfürst Maximilian I. und seine Frau Elisabeth. Ihre Insignien waren auf den Sockeln zweier Säulen angebracht.⁶⁰

Eine zweite Veränderung des Retabels erfolgte 1723. Sie betraf nicht die Bildtafeln, sondern es handelte sich um eine Umgestaltung des Figurenschmucks der Rahmung aus dem 17. Jahrhundert und ist für die vorliegende Untersuchung nicht von Bedeutung.

52 Die Franziskaner wurden 1222 nach München berufen. Ihr erstes Kloster befand sich bei St. Jakob am Anger außerhalb der damaligen Befestigungsmauer. 1284 übersiedelte der Bettelorden in ein neues Kloster am heutigen Max-Joseph-Platz, neben der Residenz Ludwigs II. Heute steht auf dem ehemaligen Klostergrund das zwischen 1811 und 1818 von Karl von Fischer errichtete Nationaltheater.

53 Geißelung: „*Von gotes Gnaden Albrecht · pfaltzgr̄f · pey rein hertzog · zu obrn und nydrn pairn ec [etc.?] · 1492*“ / Kreuztragung: „*Kunigund · h̄tzogin zu payr̄n geporr̄ von · Ostereich*“.

54 Aus der Beschreibung lässt sich eindeutig entnehmen, dass es sich um den JAN POLACK zugeschriebenen Franziskaneraltar handelt. VOGL beschreibt nicht nur die Darstellungen der einzelnen Bildtafeln, er zitiert genau den Text der Inschriften und Spruchbänder der Stifter auf den Tafeln der *Geißelung* und *Kreuztragung Christi* [VOGL 1740].

55 WESTENRIEDER 1783, S. 180-183. LORENZ VON WESTENRIEDER, deutscher Historiker (1748–1829), ab 1786 Professor der Dichtkunst in Landshut und 1786 Domkapitular von München.

56 In keiner Arbeit über den Franziskaneraltar wird der von VOGL beschriebene barocke Aufbau mit untereinander angeordneten Tafeln erwähnt. Im Ausstellungskatalog von 2004/05 wird der Text sogar als Beschreibung des mittelalterlichen Flügelretabels gedeutet [DMF 2005, S. 165]. VOGLs Bemerkung zum Umbau einer „*nach Art jener Zeit [Ende 15. Jahrhundert] in bewegliche Flügel unterteilten Bildtafel*“ zu einer „*gleichsam in eins zusammengezogenen Bildtafel*“ wird nicht berücksichtigt. Genauso wurde die genaue Angabe der Position der Tafeln – „*infra*“ und „*inferiores*“ – übersehen. Doch erst die von VOGL beschriebene neue Anordnung erklärt, warum er *Abendmahl*, *Gefangennahme* und *Gebet am Ölberg* nicht erwähnt. Sie waren verdeckt von den Tafeln mit den Stifterbildnissen. Auch die Kürzung um 30 cm der ursprünglichen Flügel mit den Darstellungen der *Kreuznagelung* / *Dornenkrönung* und der *Grablegung* / *Ecce Homo* wird erst durch den Umbau, nicht aber bei nebeneinander angeordneten Tafeln eines Wandelretabels sinnvoll.

57 Die Datierungen der Veränderungen von 1621 und 1723 lassen sich aus der Beschreibung VOGLs von Inschriften auf der barocken Rahmung zurück führen.

58 Die Übersetzung des lateinischen Textes von VOGL findet sich im Anhang [VOGL 1740, Kapitel 1, Abs. 5].

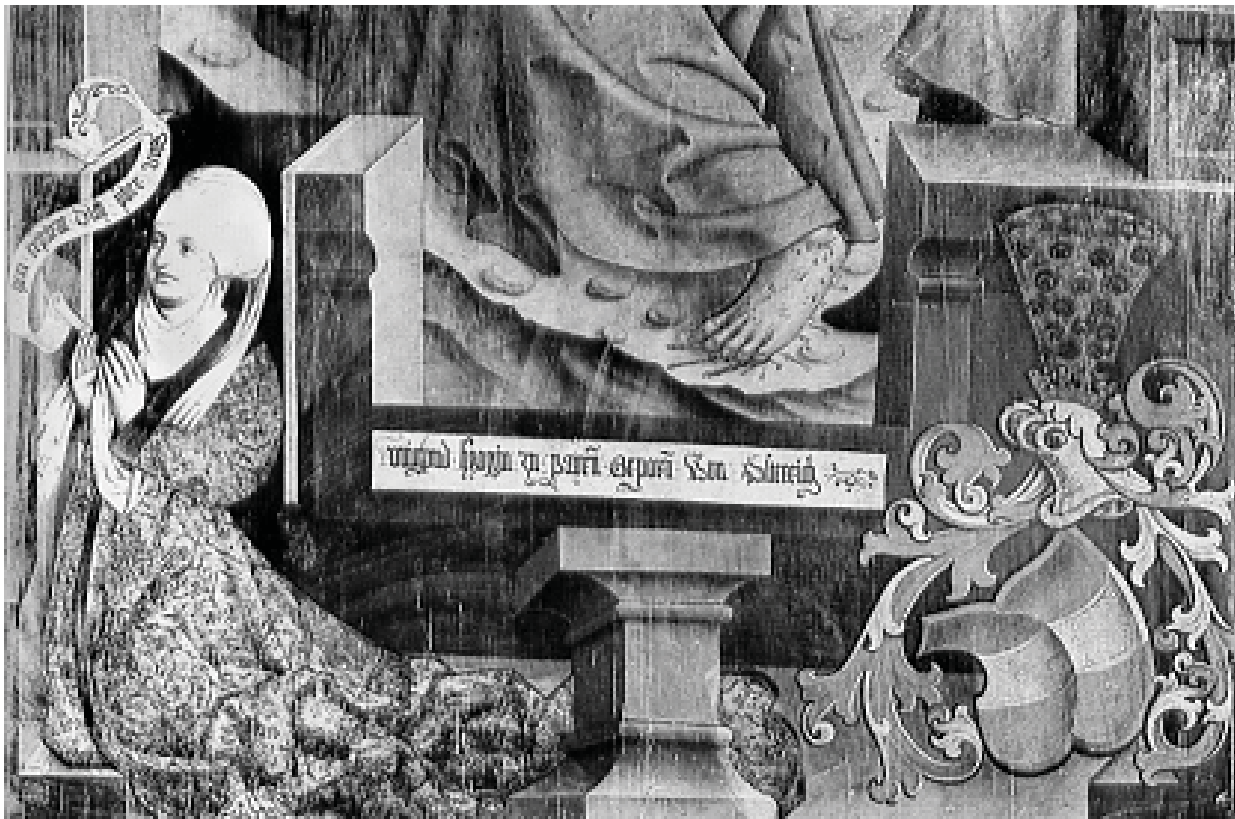
59 VOGL 1740, Kap. 1, Abs. 2.

60 VOGL 1740, Kap. 1, Abs. 6.



1: Franziskanerkirchenaltar, Geißelung: Stifterbild Herzog Albrecht IV. im unteren Bildabschnitt (Scan aus DMF 2005, S. 176)

2: Franziskanerkirchenaltar, Kreuztragung: Stifterbild Herzogin Kunigunde im unteren Bildabschnitt (Scan aus DMF 2005, S. 183)





4: Franziskanerkirchenaltar, Ecce Homo: Korrektur der Datierung

3: Franziskanerkirchenaltar, Ecce Homo: Datierung des Retabels als in Stein gemeißelte Ziffern auf die Brüstung gemalt

Zwischen 1802 und 1803 wurde die Franziskanerklosterkirche abgerissen. Den Hochaltar erwarb 1802 der Bibliotheksdieners Dosch für 24 fl.⁶¹ 1810 verkaufte er die Altartafeln für 150 fl. an die „Kurfürstliche Zentralgemälde Direktion“. Die Tafeln wurden in der Galerie in Schleißheim untergebracht. Im Inventar der Königlich-Bayerischen Gemälde-Sammlung sind sie einzeln mit eigenen Inventarnummern aufgeführt.⁶² Ihre Zusammengehörigkeit und die Herkunft aus der Franziskanerklosterkirche sind nicht erwähnt und waren vermutlich nicht bekannt. MANNLICH, der das Inventar erstellte, schrieb sie einem gemeinsamen, wohl bayerischen Künstler zu. Er vermutete, dass es sich um den Hofmaler Hans Olmendorfer handelt.⁶³ Im Inventar sind auch die Maße der Tafeln aufgeführt.⁶⁴ Die heute gespaltenen Tafeln mit *Grablegung* und *Ecce Homo* bzw. *Kreuznagelung* und *Dornenkrönung* sind bereits um etwa 30 cm kürzer. Vermutlich erfolgte die Beschneidung der Tafeln anlässlich des barocken Umbaus.⁶⁵

Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Gemälde auf mehrere Museen verteilt. *Grablegung* und *Ecce Homo* sowie *Kreuzanbeftung* und *Dornenkrönung* gelangten 1855 auf die Burg Trausnitz und um 1900 in die Filialgalerie in Burghausen. In diesem Zeitraum muss die Spaltung der beiden Tafeln erfolgt sein. MANNLICH beschrieb die Tafeln 1810 noch als beidseitig bemalt, FREUND 1906 dagegen als gespalten. Aus den Quellen lässt sich nicht herauslesen, ob im Zuge der Spaltung auch die Oberseiten rund beschnitten wurden oder ob dies bereits bei der Barockisierung des Altars erfolgte. Die Mitteltafel mit *Kreuzigung* und *Abendmahl* sowie die Stiftertafeln mit *Gefangennahme* und *Kreuztragung*, dem *Gebet am Ölberg* und der *Geißelung Christi* kamen zwischen 1855 und 1858 in das Bayerische Nationalmuseum.⁶⁶ FREUND erkannte 1906 die Zusammengehörigkeit der Gemälde aus Burghausen und im Bayerischen Nationalmuseum zum Franziskaneraltar.⁶⁷ Er begründete dies u. a. anhand der Beschreibung WESTENRIEDERS, in der auch die Darstellungen der *Grablegung* und der *Kreuzabnahme* – letztere verwechselte er wohl mit der *Kreuzanbeftung* – aufgeführt waren.⁶⁸ FREUND zeigte inhaltliche Zusammenhänge auf, da die Szenen der *Dornenkrönung*, *Ecce Homo*, *Kreuznagelung* und *Grablegung* der Tafeln aus Burghausen genau in die Erzählfolge der Tafeln des Bayerischen Nationalmuseums (*Ölberg*, *Gefangennahme*, *Geißelung* und *Kreuztragung*, *Kreuzigung*) passen. Er wies auf formale Übereinstimmungen bei *Kreuznagelung*, *Kreuzigung* und *Grablegung* hin: das goldene

61 BayHStA, KL 440/10 *Special Kloster Acta, die Franziskaner Realitäten zu München, deren Veräußerung in specie eines sog. Franziskaner- oder Barfüßer-Angers zu Murnau 1802-1808*, S. 183 und 302 [übernommen aus: ROSTHAL 2001, S. 192].

62 MANNLICH 1810: Nr. 1732: *Ölberg/Geißelung*, Nr. 1734: *Grablegung/Ecce Homo*, Nr. 1739: *Kreuzigung/Abendmahl*, Nr. 1741: *Kreuznagelung/Dornenkrönung*, Nr. 1748: *Gefangennahme/Kreuztragung*.

63 MANNLICH 1810, S. 76.

64 Tafel mit *Kreuzigung* und *Abendmahl*: H: VII, 6 / B: VIII, 8. Tafeln mit *Gebet am Ölberg* und *Geißelung* bzw. *Gefangennahme* und *Kreuztragung*: H: VII, 5 / B: IV, 2, 6. Tafeln mit *Grablegung* und *Ecce Homo* bzw. *Kreuznagelung* und *Dornenkrönung*: H: VI, 6, B: IV, 2 [MANNLICH 1810, S. 75–79]. Die Maßeinheit ist nicht angegeben, vermutlich sind bayerische Fuß und Zoll gemeint [TRAPP 1998, S. 23 f].

65 Bereits BUCHNER nimmt an, dass die Beschneidung der Tafeln zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert stattfand [BUCHNER 1921, S. 93].

66 Übernommen von WENIGER; in: DMF 2005, S. 46.

67 FREUND 1906, S. 59 f.

68 FREUND war die Beschreibung VOGLS, in der auch die Darstellungen der Tafeln aus Burghausen aufgeführt sind, nicht bekannt.

Rankenwerk sowie Stadt und Landschaft im Hintergrund. „Ihre Komposition und szenische Anordnung passt so durchaus, dass der Gedanke, sie seien wohl von gleicher Hand, aber nicht dem gleichen Werke zugehörig, hinfällig wird.“⁶⁹

MÄNNLICHS Zuschreibung an Olmendorfer zweifelte FREUND an. Dem gleichen Meister des Franziskaneraltars ordnete er die Wandmalereien in der Kirche von Pipping und den Altar in St. Arsadius in Immünster zu, seiner Werkstatt den Weihenstephaner Hochaltar und die Passionstafeln aus der Münchener Frauenkirche.⁷⁰

Als HARTIG⁷¹ 1908 die an Polack gerichtete Zahlungsurkunde für den Weihenstephaner Hochaltar fand, schrieb BUCHHEIT⁷² auch den Franziskaneraltar Polack zu. 1909 wurden im Zusammenhang mit der Ausstellung „Altmünchener Tafelgemälde des 15. Jahrhunderts“ die Tafeln aus Burghausen ins Nationalmuseum gebracht. Seitdem sind alle Tafeln des Franziskanerkirchenaltars im Kirchensaal des Museums ausgestellt.⁷³

1.2 Aufbau

Der heutige Aufbau des Franziskanerkirchenaltars im Kirchensaal des Bayerischen Nationalmuseums entspricht nicht dem ursprünglichen Kontext der Tafeln. An die große *Kreuzigungstafel* sind als linker Flügel das *Gebet am Ölberg* und als rechter Flügel die *Gefangennahme* montiert. Unterhalb der Mitteltafel ist in der Art einer Predella eine geschnitzte Beweinungsgruppe⁷⁴ aufgestellt, die nicht zum Franziskaneraltar gehört. Die gespaltenen Tafeln mit den Darstellungen der *Dornenkrönung*, *Ecce Homo*, *Kreuzanbefestigung* und die *Grablegung* sind in einer Wandnische am anderen Ende des Raums als einzelne Gemälde aufgehängt. Die Zusammenstellung von *Kreuzigung*, *Gebet am Ölberg* und *Gefangennahme* stammt noch aus der Zeit bevor FREUND die Zugehörigkeit der Burghausener Tafeln zum Franziskaneraltar nachgewiesen hatte.⁷⁵

Der ursprüngliche Aufbau des Retabels lässt sich nicht aus den Beschreibungen VOGLS rekonstruieren. VOGL hatte bereits die veränderte barocke Anordnung vor Augen, bei der der gotische Flügelaltar zu einer einzigen Bildtafel umfunktioniert worden war. Im Unterschied zum Peterskirchenaltar und dem Hochaltar von Weihenstephan, deren Mittelschrein und die komplett geöffneten Flügel geschnitzte Bildwerke zeigten, setzte sich der Franziskaneraltar ausschließlich aus Tafelgemälden zusammen. Programm des Altars ist die Passion Christi, auf ursprünglich fünf beidseitig bemalten Tafeln dargestellt. Eine große Tafel mit *Kreuzigung* und *Abendmahl*, zwei heute gespaltene Tafeln mit der *Kreuzanbefestigung* und auf der zweiten Seite der *Dornenkrönung* bzw. der *Grablegung* und dem *Ecce Homo* auf der Rückseite⁷⁶ und den beiden Stiftertafeln mit der *Kreuztragung* und der *Gefangennahme* sowie der *Geißelung* und dem *Gebet am Ölberg*.

Den ersten Versuch einer Rekonstruktion des Altaraufbaus unternahm FREUND anhand der aus Burghausen hinzugekommenen Tafeln. Er ging dabei von einem zweifach wandelbaren Retabel aus. Dem geschlossenen Retabel ordnet er links die *Geißelung Christi* mit dem Stifter Albrecht IV. und rechts die *Kreuztragung* mit dem Bildnis der Herzogin Kunigunde zu. Bei geöffnetem, äußeren Flügelpaar ist folglich links das *Gebet am Ölberg*, in der Mitte links die *Dornenkrönung*, in der Mitte rechts das *Ecce Homo* und rechts die *Gefangennahme* zu sehen. Das völlig geöffnete Retabel zeigte, von links nach rechts, die in vergoldetem Rankenwerk und Komposition der Hintergrundlandschaft übereinstimmenden Darstellungen der *Kreuznagelung*, der *Kreuzigung* und rechts der *Grablegung*. Auf der Rückseite des Altars findet sich das *Abendmahl*. Die ursprüngliche Predella ist verloren. FREUND schlägt für ihre Vorderseite eine Darstellung des *Vera Icon*, auf der Rückseite eine *Auferstehung* vor.

BUCHNER schlägt eine andere Anordnung der Tafeln vor. Er geht von einer chronologischen Reihenfolge der Passionsszenen aus. Demnach zeigte das geschlossene Retabel das *Gebet am Ölberg* und die *Gefangennahme*. Bei Öffnung der äußeren Flügel waren von links nach rechts die *Geißelung Christi* mit dem Bildnis der Herzogin Kunigunde, die *Dornenkrönung*, das *Ecce Homo* und die *Kreuztragung* mit dem Stifter Albrecht IV. zu sehen. Das geöffnete Retabel zeigt, wie bei FREUND, *Kreuznagelung*, *Kreuzigung* und *Grablegung*. ROSTHAL stützt die Rekonstruktion BUCHNERS durch formale Aspekte der Darstellungen, die die einzelnen Wandlungen des Altars jeweils zu einer Einheit verbinden. *Kreuznagelung*, *Kreuzigung* und *Grablegung* lassen sich, wie von FREUND bereits hervorgehoben, durch die vergoldeten Blattranken einer Wandlung des Altars zuordnen. Die Darstellung der ersten Wandlung (*Geißelung*, *Dornenkrönung*, *Ecce Homo* und *Kreuztragung*) spielen sich alle vor einem Architekturräum ab. Das geschlossene Retabel mit *Gebet am Ölberg* und *Gefangennahme* zeigt auf beiden Tafeln wieder einen Landschaftshintergrund, der im Unterschied zur Festtagsseite größer, aber die Stadtansicht weniger filigran angelegt ist.

69 FREUND 1906, S. 59 f.

70 FREUND 1906, S. 57.

71 HARTIG 1926, S. 336, Nr. 323.

72 BUCHHEIT et al. 1909, S. 15 f.

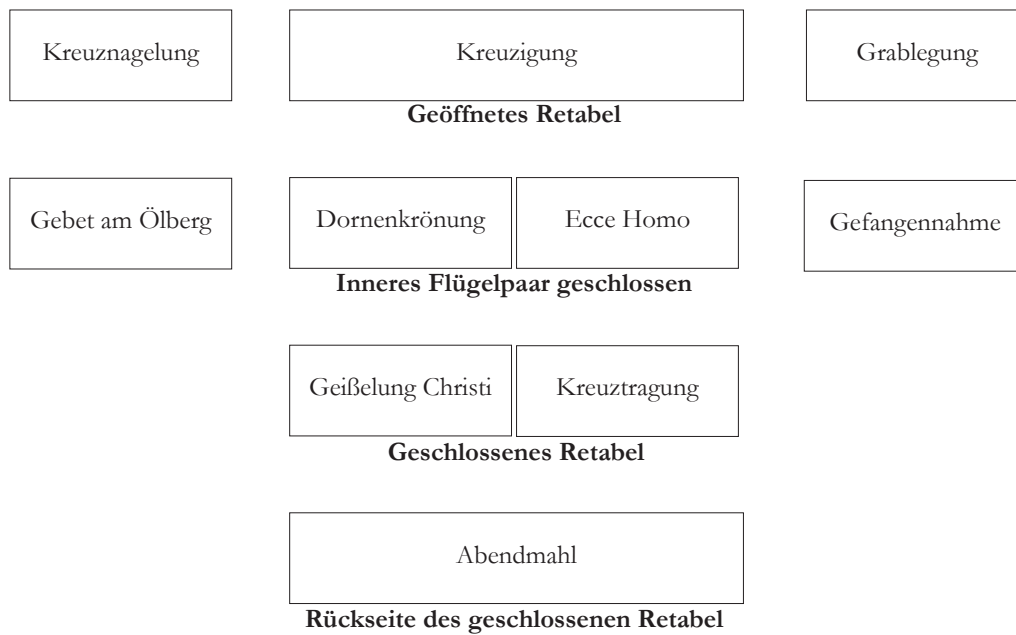
73 Im Depot des Bayerischen Nationalmuseums finden sich vier ältere, an der Oberseite runde Rahmen (Depot-Nr. 10/217A - 10/220 A) für die vier rund beschnittenen Tafeln. Sie gehören offensichtlich nicht zum ursprünglichen Altar. Die Tafeln waren bereits gespalten. Es ist nicht verzeichnet, wann sie ins Museum bzw. ins Depot kamen.

74 *Beweinung Christi* von Sebastian Loscher, um 1520–1525 (Inv.-Nr. MA 1764).

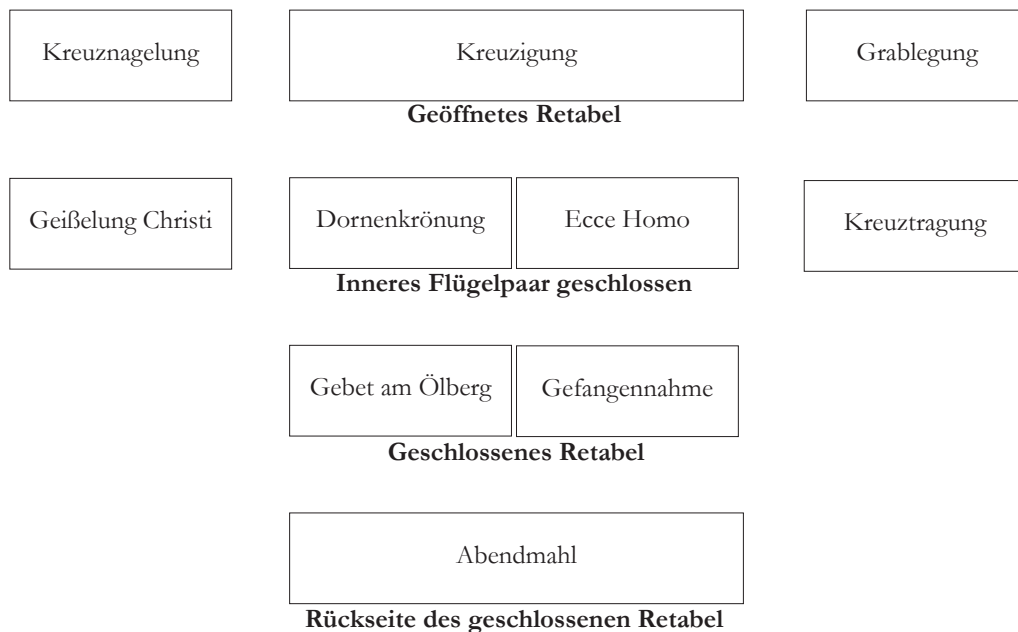
75 FREUND 1906, S. 58.

76 Die Zugehörigkeit der Tafelseiten geht aus dem Inventar MÄNNLICHS hervor [MÄNNLICH 1810, S. 76, 78].

Rekonstruktion nach FREUND:



Darstellung nach BUCHNER, ROSTHAL und WENIGER:



1.3 Bildprogramm

Das Bildprogramm des Franziskaneraltars behandelt das von Polack häufig umgesetzte Thema der Passion Christi. Während die Leidensgeschichte Jesu auf den Retabeln von Weihenstephan, Ilimünster und der Peterskirche zusammen mit Szenen der Heiligenlegenden Teile eines größeren Programms sind, wird die Passion in der Franziskanerklosterkirche zum alleinigen Thema und stellt mit insgesamt zehn Bildtafeln den umfangreichsten Passionszyklus im Werk Polacks dar.⁷⁷ Auf fast allen Tafeln sind im Hintergrund des Hauptthemas Szenen in kleinerem Maßstab eingefügt: Statisten oder Ereignisse, die früher stattfanden oder später eintreten. Das Stilmittel der synchronen Darstellungen verwendet Polack häufig in seinen Bildern. Die Darstellungen des Franziskaneraltars werden entsprechend dem von BUCHNER vorgeschlagenen Altaraufbau und damit auch in chronologischer Abfolge der Ereignisse beschrieben.

⁷⁷ Allgemein wurden Passionszyklen in der Spätgotik häufig dargestellt. Im 15. Jahrhundert besonders in Süddeutschland und Österreich wurden sie auch in Passionsspielen und in Passionsandachten nachgespielt [SEIBERT 2002, S. 240; JAHN et al. 1995, S. 638].

*Abendmahl*⁷⁸ (Abb. 5)

Der Passionszyklus beginnt auf der Rückseite der großen Mitteltafel mit dem *Abendmahl*. In einem großen Saal sitzt Jesus mit den zwölf Jüngern um einen gedeckten Tisch. In seiner Rechten hält er die Hostie, das Zeichen der Eucharistie und reicht sie Judas Ischariot, der ihm gelb gekleidet gegenübersteht. Judas ist mit dem Geldbeutel, dem Zeichen des Verrats, dargestellt. Johannes Ev. ruht, sein Haupt auf seine Arme gestützt, zur Linken Jesu. Auf der linken Seite der Tafel führt eine bogenförmige Wandöffnung in einen zweiten Raum. Dort ist als Nebenszene verkleinert die *Fußwaschung*, das dem *Abendmahl* vorausgehende Ereignis dargestellt. Auf der Rückwand des Hauptraums öffnet ein mit drei Bögen gegliedertes Fenster den Blick auf einen mittelalterlichen Stadtplatz mit Ziehbrunnen und kleinen Figurenszenen. Rechts betritt durch eine Rundbogenöffnung ein Diener mit einer Kanne den Saal.

Auf der Vorderseite des geschlossenen Retabels folgen links das *Gebet am Ölberg* und rechts die *Gefangennahme*. Beide sind vor einem Landschaftshintergrund darstellt.

*Gebet am Ölberg*⁷⁹ (Abb. 6)

In der Bildmitte kniet Jesus betend und Blut schwitzend. Über ihm, auf einem Felsen am rechten Bildrand hält ein kleiner Engel einen Kelch, über dem ein rotes Kreuz schwebt. In der unteren Bildhälfte schlafen drei Jünger: Jakobus, rechts an einen Fels gekauert, unter ihm Petrus, mit einem Schwert bewaffnet und links Johannes. In der oberen Bildhälfte ist der Garten Gethsemane mit dem Kidronbach durch einen Lattenzaun von der dahinter liegenden Landschaft getrennt. Durch ein Gartentor auf der linken Seite führt Judas, im gelben Gewand und mit einem Geldbeutel in der Hand, die Soldaten zu Jesus. Die Figuren dieser Nebenszene sind nur geringfügig kleiner als die des Vordergrundes. Weitere in den Hintergrund eingegliederte Figuren, darunter ein Jünger, der vor einem Soldaten flieht, sind dagegen winzig. Im Zentrum der weiten Landschaft hinter dem Garten erhebt sich ein hoher Fels, auf dessen Gipfel eine Burg erkennbar ist.

*Gefangennahme*⁸⁰ (Abb. 7)

Jesus, in der Bildmitte, ist von bewaffneten Männern umringt. Rechts von Jesus steht Judas und küsst Jesus als Erkennungszeichen für die Soldaten. Zwei Häscher haben Jesus bereits an den Armen ergriffen. Einer zieht ihn an den Haaren. In der linken unteren Bildecke kauert Malchus, der Knecht des Hohepriesters, mit blutender Wunde am Kopf. Über ihm holt Petrus zu einem weiteren Scherhieb aus. Ein Soldat hinter Petrus packt das erhobene Schwert. Das abgeschlagene Ohr des Malchus hält Jesus in der rechten Hand, als Zeichen für die anschließende Heilung. Hinter dem Gartenzaun, den grünen Hügeln und den Felsen ist die Stadt Jerusalem angedeutet.

Die vier Szenen der ersten Wandlung sind alle in einer formal verwandten Raum- bzw. Stadtarchitektur angesiedelt. Außerdem sind *Geißelung*, *Dornenkrönung* und *Kreuztragung* links und rechts von rahmenden Pfeilern und einem sich darauf stützenden Bogen eingefasst. Die Rahmenarchitektur ist für jede Tafel individuell gestaltet. Auf der Tafel der *Geißelung* und der *Kreuztragung* sind in der unteren Bildhälfte die Stifter des Retabels dargestellt. Sie sind optisch durch eine gemalte Brüstung von den Passionsszenen getrennt.

*Geißelung Christi*⁸¹ (Abb. 8)

Im Zentrum der Tafel trägt ein Pfeiler das Rippengewölbe der Raumarchitektur. Jesus ist an den Pfeiler gefesselt. Von links schlägt ihn ein Scherge mit einer Geißel, von rechts ein zweiter mit einer Rute. Ein dritter Scherge hinter dem Pfeiler zieht Jesus an den Haaren. Durch zwei Rundbogenfenster auf der Raumrückwand beobachten zwei Männer die Marterszene. Hinter ihnen sowie durch eine weitere Raumöffnung auf der rechten Seite sind Hausfassaden zu sehen. Die untere Bildhälfte ist durch eine gemalte Brüstung abgetrennt. Rechts kniet Herzog Albrecht IV., nach rechts gewandt. Von seinen zum Gebet gefalteten Händen schlängelt sich ein Spruchband mit der Aufschrift „*Miserere · nobis · deus*“⁸². Zu seinen Füßen kauert ein Löwe, das wittelsbachische Wappentier. Auf der gegenüberliegenden Seite ist das wittelsbachische Wappen abgebildet.⁸² Eine gemalte Inschrift in der Mitte der Brüstung verweist zusätzlich auf den Stifter: „*Von · gotes · Genaden · Albrecht · pfaltzgr·f · pey · rein · hertzog · zu · obrn · und · nydrn · pairn · ec [etc.?] · 1492*“⁸³

*Dornenkrönung*⁸³ (Abb. 9)

Jesus sitzt auf einer einfachen Bank. Er trägt ein rotes Gewand. Blut läuft über seinen Körper. Spottende und Grimassen schneidende Schergen umringen ihn. Links zu Jesu Füßen reicht ihm ein kniender Mann einen Stock als Zepter. Ein weiterer Scherge darüber verdeckt Jesus die Augen mit einer weißen Binde. Über ihm holt ein dritter mit einem Stock zum Schlag aus. Der Scherge rechts oben setzt Jesus die Dornenkrone auf. Der Mann darunter bespuckt ihn. Der sechste Scherge rechts unten schneidet Jesus eine Grimasse und zeigt mit der rechten Hand die „Feige“⁸⁴, eine verhöhnende

78 Das Ereignis wird in der Bibel bei Mt 26, 20-29; Mk 14,17-25; Lk 22,14-23; Joh 13,21-30 beschrieben.

79 Mt 26,30-46; Mk 14,32-42; Lk 22,39-46; Joh 18,1-2.

80 Mt 26,47-56; Mk 14,43-52; Lk 22,47-51; Joh 18,2-11.

81 Mt 27,26; Mk 15,15; Joh 19,1.

82 Ein fast identisches Wappen findet sich in der Schlosskapelle der Blütenburg in der Darstellung des hl. Sigismund am Hochaltar.

83 Mt 27,28-30; Mk 15,17-19; Lk 23,26-28; Joh 19,2.

84 Die „Feige“ – der gestreckte Daumen zwischen den gekrümmten Zeige- und Mittelfinger einer Faust – ist Ende des 15. Jahrhunderts ein gängiger Hohn- und Spottgestus. Der sich auch in mehreren Darstellungen der *Dornenkrönung* wieder findet. KRISS-RETTENBECK führt einige Beispiele aus dem 15. Jahrhundert auf: eine um 1480 entstandene *Dornenkrönung* aus Nürnberg (heute: Bayerisches Nationalmuseum MA 2380),



5: Franziskanerkirchenaltar, Abendmahl (Scan aus DMF 2005, S. 188)

Geste. Die Verspottung findet in einem tonnengewölbten Raum statt, der sich nach links und rechts öffnet. Rechts beobachtet ein über die Brüstung gelehnter Mann die Szene. Hinter ihm ist in kleinerem Maßstab *Christus vor Pilatus* als Nebenszene integriert. Durch das Fenster auf der linken Seite schauen zwei Männer der Verspottung Jesu zu. Hinter ihnen ist ein Stadtplatz mit Ziehbrunnen und kleinformatigen Figuren vorgestellt.

*Ecce Homo*⁸⁵ (Abb. 10)

In der oberen Hälfte des *Ecce Homo*-Bildes wird Christus vor der Brüstung eines reich verzierten Altars der wütenden Menge unter ihm zur Schau gestellt. Seine Hände sind vor seinem Körper gefesselt. Auf dem Kopf trägt er die Dornenkrone. Unter dem roten Umhang ist sein geschundener und blutender Körper zu sehen. Links von Jesus steht Pilatus. Er weist mit seiner rechten Hand auf Jesus. Hinter Pilatus tritt ein jüdischer Priester aus dem Gebäude hervor. Auf der Brüstung des Altars ist die in Stein gemeißelte Jahreszahl „1492“ gemalt. Unter Jesus haben sich spottende und wütend gestikulierende Männer versammelt. Auf den gefüllten Platz strömen durch einen Torbogen am rechten Bildrand weitere Menschen. Durch einen zweiten Torbogen, rechts der Brüstung, ist simultan als etwas kleinere Nebenszene die *Kreuzaufnahme* dargestellt.

*Kreuztragung*⁸⁶ (Abb. 11)

Jesus ist unter der Last des Kreuzes gebeugt. Ein Soldat hinter ihm zieht ihn am Kragen nach oben. Simon von Kyrene hilft rechts den Kreuzstamm zu tragen. Ein zweiter Soldat auf der linken Bildseite zieht Jesus mit einem Seil um seine Hüfte weiter. Im Bildhintergrund sind eine zinnenbewehrte Mauer und die dahinter liegenden Häuser abgebildet. Rechts treten die weinende Maria, Johannes und einige Frauen aus dem Stadttor hervor, um Jesus zu folgen. Entsprechend der *Geißelungstafel* ist auch hier das Stifterbild durch eine Brüstung abgetrennt. Auf der linken Seite kniet Kunigunde, die Frau Albrechts IV. Sie wendet sich nach links. Auf dem Spruchband über ihren Händen steht: „O · herr · erparm · dich · über · uns.“ Sie ist ebenfalls durch eine Inschrift „Kunigund · h̄tzogin · zu · payrñ · geporn̄ · von · Ostereich“ auf der Brüstung und ihr Wappen in der rechten Bildhälfte zu identifizieren.

ein Stifterbild mit Dornenkrönung um 1510 (heute: Besitz des Wiener Erzbistums Nr. 19132) sowie eine Handstudie Dürers von 1494 (heute: Albertina in Wien), [KRIS-RETTENBECK 1955, S. 1–8, 32].

85 Joh 19,4-5.

86 Joh 19,17; Mt 27,31-32; Mk 15,21; Lk 23,26-28.



6: Franziskanerkirchenaltar, Gebet am Ölberg (Aufnahme: BNM)



7: Franziskanerkirchenaltar, Gefangennahme (Aufnahme: (BNM))



8: Franziskanerkirchenaltar, Geißelung Christi (Aufnahme: BNM)

Die Feiertagsseite zeigt *Kreuznagelung*, *Kreuzigung* und *Grablegung*. Die drei Szenen sind vor einem Landschaftshintergrund mit Stadtansichten dargestellt. Zusätzlich sind die drei Tafeln im oberen Teil durch graviertes und vergoldetes Rankenwerk geschmückt.

Kreuznagelung (Abb. 12)

Jesus ist an das auf dem Boden liegende Kreuz gebunden. Das Kreuz ist schräg nach links oben verlaufend abgebildet, wodurch es dem Raum Tiefe verleiht. Zwei Schergen nageln die Hände und zwei die Füße Jesu ans Kreuz. Auf dem Boden sind Werkzeuge, ein Schwamm, ein Kelch und die Inschrifttafel für das Kreuz als Symbol der Arma Christi verstreut. Am Fuß des Kreuzes liegt das Gewand Jesu. In die Landschaft darüber sind mehrere Simultandarstellungen in Tiefenstaffelung eingegliedert. Links oben verfolgen einige Edelmänner und Soldaten die Kreuzigung. Rechts davon wird Jesus von einem Schergen entkleidet und von einem zweiten geißelt. Am rechten oberen Bildrand ist Jerusalem dargestellt. Auf der Brücke wird die in sich zusammengesunkene Maria von Johannes und einer Frau gestützt. Menschen drängen sich durch ein Stadttor zur Schädelstätte.

*Kreuzigung*⁸⁷ (Abb. 13)

Die *Kreuzigung* auf der Mitteltafel ist die figurenreichste Darstellung des Retabels. In der Bildmitte über der versammelten Menschenmenge ist der Gekreuzigte dargestellt. Sein Haupt ist gesenkt, Blut fließt aus seinen Wunden. Zu beiden Seiten winden sich die mit ihm gekreuzigten Schächer: links der böse Gesmas mit verbundenen Augen, rechts der gute Dismas. Unter dem Kreuz ist eine große Menschenmenge versammelt, in die verschiedene Szenen eingebaut sind. Hinter dem Kreuz Jesu kniet Maria Magdalena und umgreift dessen Stamm. Links von ihr wird die zusammenbrechende Maria von Johannes, der hinter ihr steht und zu beiden Seiten von je einer Frau gestützt. Links hinter der Gruppe zeigt Veronika das Schweiß Tuch. Dahinter sitzt Longinus auf einem Schimmel und führt eine Lanze mit Hilfe eines weiteren Reiters in die Seite Jesu. Zwischen den beiden Pferden, fast versteckt, steht Stephaton mit dem an den Ysopstock gebundenen Essigschwamm. In der rechten unteren Bildhälfte würfeln drei Soldaten um Jesu Gewand. Darüber sind bewaffnete

87 Mt 27,32-56; Mk 15,22-41; Lk 23,32-49, Joh 19,17-30.



9: Franziskanerkirchenaltar, Dornenkrönung (Aufnahme: BNM) 10: Franziskanerkirchenaltar, Ecce Homo (Aufnahme: BNM)

Soldaten und Edelmänner zu Pferde gruppiert. Im Hintergrund ist eine weite Landschaft dargestellt, in deren Zentrum sich Jerusalem findet. Ein Soldat auf einem Pferd weist am linken Bildrand zwei Männern den Weg zur Kreuzigung. Die Figuren sind in kleinerem Maßstab dargestellt.

Grablegung⁸⁸ (Abb. 14)

Mit der *Grablegung* endet der Passionszyklus. Jesus, nur mit einem Lendentuch bekleidet, wird von dem jüngeren Nikodemus zu seinen Füßen und dem älteren Joseph von Arimathäa an seinem Kopfende mit einem Leichentuch in einen steinernen Sarkophag gehoben. Der Sarkophag ist entgegengesetzt zur gegenüberliegenden Tafel leicht schräg nach rechts oben verlaufend positioniert. Hinter dem Sarkophag hält die weinende Maria den rechten Arm des Leichnams. Sie wird von Johannes, links hinter ihr stehend, gestützt. Beide werden von zwei weinenden Frauen begleitet. Vor dem Sarkophag kniet Maria Magdalena, mit einem Salbgefäß in ihrer linken Hand. Die obere Bildhälfte bestimmen Landschaft und eine Ansicht Jerusalems. Es sind mehrere Figuren in kleinerem Maßstab eingefügt – rechts oben Golgatha mit der vorausgehenden Szene der *Kreuzabnahme*. Maria Magdalena kniet vor dem Kreuz. Links davon wird Maria von Johannes gestützt.

2 Peterskirchenaltar

2.1 Geschichte

Die Entstehung des spätgotischen Hochaltars von St. Peter ist nicht eindeutig geklärt. Es sind keine Quellen überliefert und in den erhaltenen Bildwerken sind keine schlüssigen Hinweise integriert. Das spätgotische Retabel ersetzte ein Retabel aus dem Jahr 1376 mit einem Tafelbild des Peter von Straubing.⁸⁹ Auftraggeber des neuen Altars war vermutlich Albrecht IV.⁹⁰ Die Stiftung des monumentalen Hochaltars könnte ihm als Demonstration seiner herzoglichen Protektion gedient haben. Er hatte bereits 1478 das Patronatsrecht über St. Peter erhalten, das bis dahin dem Bischof von Freising oblag. 1485 setzte Albrecht IV. seinen Halbbruder Johann Neuhauser als Stadtpfarrer ein. Als versteckter Hinweis auf Albrecht werden die Initialen A und K – möglicherweise für Albrecht und Kunigunde – auf einer Fahne und dem Zaumzeug eines Pferdes in der Darstellung der *Bekehrung des Paulus* interpretiert (Abb. 15, 16).⁹¹ STANGE vermutet, dass

88 Mt 27,57-61; Mk 15,42-46; Lk 23,50-54; Joh 19,38-42.

89 THIEME/BECKER, Bd. 26, S. 477, s. v. Peter von Straubing; ALTMANN 2002, S. 5 f.

90 LIEDKE 1982, S. 62.

91 FREUND 1906, S. 70; BUCHNER 1921, S. 204.

11: Franziskanerkirchenaltar, Kreuztragung (Aufnahme: BNM)



12: Franziskanerkirchenaltar, Kreuznagelung (Aufnahme: BNM)

13: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung (Aufnahme: BNM)

14: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung (Aufnahme: BNM)



auf der Bildtafel *Petrus heilt Kranke und Besessene* Albrecht IV. als Kranker auf dem Tragesessel abgebildet ist (Abb. 33).⁹² Der Altar ist nur noch fragmentarisch erhalten. Die Bildtafeln werden Jan Polack zugeschrieben, die Skulptur des hl. Petrus Erasmus Grasser. Polack und Grasser hatten oft dieselben Auftraggeber. Sie arbeiteten beide in den Kirchen von Pipping, Schliersee, Immünster und im Münchner Rathaus, der Hochaltar von St. Peter ist aber ihr einziges gemeinsames Werk.

Die Datierung des Peterskirchenaltars ist nicht eindeutig geklärt. Die Tafelgemälde werden wegen Parallelen zu den ebenfalls von der Werkstatt Polack gemalten Altären der Blutenburg (1491/92) und der Franziskanerklosterkirche (1492)⁹³ übereinstimmend in die 1490er Jahre datiert. Der einzige abweichende Vorschlag von HARTIG auf 1517⁹⁴ wird von allen anderen Autoren abgelehnt, da dies nicht mit der Stilentwicklung und dem qualitativen Abfall Polacks und seiner Werkstatt nach 1500 zu vereinbaren sei. Bei einer präziseren Einordnung scheiden sich die Meinungen. OTTO vermutet, dass die Arbeiten für den Altar um 1495 beendet waren. Für seine Datierung zieht er die heute in den barocken Altar

92 STANGE 1960, S. 86.

93 Von OTTO wie folgt zusammengefasst: „Monumentalität der Figurenkompositionen, Reichtum an Figuren und Stoffen, Elemente, die den Peterskirchenaltar mit dem Blutenburgeraltar verbinden sowie die expressive Drastik des Ausdrucks der Figuren, die sich im Franziskaneraltar wiederfinden.“ [OTTO 1988, S. 75].

94 HARTIG 1928, S. 84.



15: Peterskirchenaltar, Bekehrung des Paulus: Fahne mit Initiale „A“ in der rechten oberen Bildecke (Aufnahme: BNM)



16: Peterskirchenaltar, Bekehrung des Paulus: Zaumzeug mit Initiale „K“ in der linken unteren Bildecke (Aufnahme: BNM)

integrierte Petrusfigur aus der Werkstatt GRASSERS in Betracht. Er ordnet sie zwischen 1492 und 1495 ein.⁹⁵ BUCHNER schlägt dagegen eine Datierung auf den Anfang der 1490er Jahre vor.⁹⁶ Er begründet dies mit der Erwähnung des „Mair maler von Freising“⁹⁷ im Münchner Steuerbuch von 1490, dessen Hand er in einigen Tafeln des Peterskirchenaltars erkennt. Diese Einordnung wird von den meisten Autoren übernommen. WENIGER präzisiert sie, indem er sich auf BUCHHEIT bezieht. Letzterer berichtet von einer heute verlorenen Tafel des Altars, die die Jahreszahl „1490“ getragen haben soll.⁹⁸ In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts musste der spätgotische Hochaltar der Peterskirche einem zeitgemäßen Hochaltar weichen (Weihe des neuen Altaraufbaus: 1643). Das spätgotische Retabel wurde zerlegt. Grassers Figur des hl. Petrus ist in die neue Ausstattung übernommen worden⁹⁹. Die Tafelgemälde wurden bis ins 19. Jahrhundert in der Kirche aufbewahrt. ERNST FÖRSTER berichtete 1835, dass vier Gemälde (*Heilung des Lahmen*, *Petrus im Gefängnis*, *Kreuzigung Petri* und *Petrus in Kathedra*) im Chor aufgehängt waren, weitere sechs auf dem Speicher der Kirche verwahrt wurden. Die Tafel mit der *Entthauptung Pauli* und der *Grablegung* wird nicht erwähnt¹⁰⁰. Seit 1857 wurden sechs der Tafeln im neu gegründeten Bayerischen Nationalmuseum in der Maximilianstraße ausgestellt.¹⁰¹ Sie sind später in den Neubau an der Prinzregentenstraße übernommen worden. Der Katalog von 1908 führte zwei Tafeln der Petruslegende (der *Petri Gang übers Wasser* und die *Heilung der Besessenen und Kranken*) und vier Tafeln mit Passionsszenen und der Pauluslegende (*Predigt des Paulus – Geißelung Christi*¹⁰², *Geißelung Pauli – Christus vor Pilatus*, *Beschwörung des Magiers Simon Magus – Kreuzigung Christi*, *Bekehrung des Paulus – Ölberg*) auf.¹⁰³ In der Peterskirche verblieben „noch fünf Tafeln, vier mit Szenen aus der Geschichte des hl. Petrus, eine mit der *Grablegung Christi* und auf der Rückseite der (...) *Entthauptung Pauli*“.¹⁰⁴ BUCHNER beschrieb 1921 bereits ihre heutige Aufhängung über dem Chorgestühl.¹⁰⁵ Eine zwölfte Tafel tauchte, laut BUCHHEIT, in den 1860er Jahren im Kunsthandel auf. Ihr Verbleib ist heute nicht geklärt.¹⁰⁶ 1910, ein Jahr nach dem Franziskaneraltar und den Blütenburger Altaraufsätzen, schrieb BUCHHEIT auch den Hochaltar von St. Peter Jan Polack zu.¹⁰⁷ Im gleichen Jahr wurden die Tafeln mit *Petri Gang übers Wasser* und *Grablegung*¹⁰⁸ zwischen dem Bayerischen Nationalmuseum und St. Peter ausgetauscht. Im Jahr 2000 ist die Tafel *Petrus heilt Kranke und Besessene* an die Peterskirche zurückgegeben worden. Heute befinden sich die Tafeln der Petruslegende in der Peterskirche, die Tafeln mit der Pauluslegende und den Passionsszenen im Nationalmuseum.

95 OTTO 1988, S. 73, 86 f; OTTO Diss., S. 96.

96 BUCHNER 1933/34. In seiner unveröffentlichten Dissertation von 1921 datierte BUCHNER den Altar noch um 1500. Er begründet dies mit der stilistischen und kompositorischen Entwicklung Polacks und des Mair von Landshut. Als äußeren Anlass sieht er das Heilige Jahr 1500 [BUCHNER 1921, S. 188]. Im veröffentlichten Artikel von 1933 ist die oben genannte Datierung von 1490 angegeben.

97 HARTIG 1926, S. 336, Nr. 324.

98 BUCHHEIT 1909, S. 19.

99 Die Petrusfigur wurde lange Egid Quirin Asam zugeschrieben, der die vier Kirchenväter des barocken Altars schuf. Erst 1947 erkannte GEORG LILL in dem hl. Petrus ein Werk von Erasmus Grassers.

100 FÖRSTER 1835, S. 40.

101 Die Tafeln sind eine Leihgabe der Peterskirche an das Nationalmuseum. 1882 wurden Verkaufsverhandlungen geführt, die aber zu keinem Abschluss kamen. Noch heute sind alle elf Tafeln Eigentum der Peterskirche [DMF, S. 189].

102 Die Tafeln des Nationalmuseums sind heute unter folgenden Inventarnummern katalogisiert: *Predigt des Paulus – Geißelung Christi* (L MA 3701), *Geißelung Pauli – Christus vor Pilatus* (L MA 3383), *Beschwörung des Magiers Simon Magus – Kreuzigung Christi* (L MA 3352), *Bekehrung des Paulus – Ölberg* (L MA 3370), *Entthauptung Pauli – Grablegung* (L 10/212).

103 BUCHHEIT et al. 1908, Nr. 48-53.

104 FREUND 1906, S. 68.

105 BUCHNER 1921, S. 188a.

106 BUCHHEIT 1909, S. 19. Gemäß dem Inventarband von 1902 zeigte die Tafel die *Gefangennahme Christi* und die *Taufe Pauli* [DMF 2005, S. 189].

107 BUCHHEIT 1910, S. 8–10.

108 Die Tafel mit den Darstellungen der *Grablegung* und der *Entthauptung Pauli* wurde zeitweilig an das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg ausgeliehen [GNM 1985, Nr. 135; OTTO 1988 und ROSTHAL 2001 haben die Tafel noch im Germanischen Nationalmuseum gesehen].

2.2 Aufbau

Die Zusammenstellung des spätgotischen Hochaltars von St. Peter lässt sich heute nicht mehr exakt rekonstruieren. Beim Abbau im 17. Jahrhundert gingen Teile des Retabels verloren. Von der geschnitzten Ausstattung ist nur die überlebensgroße Figur des Petrus, dank der Übernahme in den barocken Altar, erhalten.¹⁰⁹ Von den Gemälden sind die heute Polack zugeschriebenen elf Bildtafeln überkommen. Sie sind auf die Peterskirche und das Bayerische Nationalmuseum verteilt. Rekonstruktionsvorschläge erarbeiteten BUCHHEIT, BUCHNER, STANGE, OTTO, ROSTHAL und WENIGER. Alle Rekonstruktionen schlagen ein Schreinretabel mit doppelten Flügelpaaren vor. Dabei wird von ursprünglich zwölf Bildtafeln ausgegangen: den elf erhaltenen Tafeln und einer zwölften, die sich angeblich, wie schon erwähnt, im 19. Jahrhundert im Kunsthandel befand.¹¹⁰ Jedes Flügelpaar setzte sich aus drei übereinander angeordneten Tafeln zusammen. Diese formale Gestaltung ist bislang ohne Vorbild, aufgrund der erhaltenen Altauasstattung sowie der Ausmaße des gotischen Chores wurde bisher aber keine andere Lösung vorgeschlagen.¹¹¹ Die Anordnung in doppelten Flügeln begründet sich zusätzlich durch die Bildthemen der Tafeln. Sie lassen sich in vier Gruppen und damit vier Flügel unterteilen: sechs Darstellungen der Passion, die fest mit sechs Darstellungen aus dem Leben Pauli auf ihrer zweiten Tafelseite verbunden sind. Die übrigen Tafeln zeigen sechs Darstellungen aus dem Leben Petri. Ihre Rückseiten zeigen die Umrisse einer verlorenen, figuralen Ausstattung mit einer gravierten und vergoldeten Brokatimitation als Grundfläche.

Daraus wird folgendes Programm abgeleitet: Der vollständig geschlossene Altar wies sechs Passionsszenen auf. Durch die erste Öffnung waren zwölf Darstellungen der Kirchenpatrone zu sehen. Die äußeren Flügel zeigten die Paulusvita, die inneren die Petruslegende. Den vollständig geöffneten Schrein und die Flügel zierte eine geschnitzte Ausstattung. Uneinig sind sich die Experten lediglich in der ursprünglichen Anordnung der Tafeln durch Polack. Im Falle der Pauluslegende und den damit untrennbar auf der Rückseite verbundenen Passionsszenen ergeben sich die Unterschiede v. a. durch die Unkenntnis der Themen auf der verschollenen, zwölften Tafel. Alle Vorschläge berufen sich auf eine chronologische Abfolge der Ereignisse und mit einer Ausnahme¹¹² gehen sie von einer vertikalen Leserichtung aus. OTTO stützt dies durch das ebenfalls vertikal angeordnete Skulpturenprogramm der inneren Flügel.

BUCHHEIT, STANGE und OTTO berufen sich auf eine Quelle, der zufolge die verschollene Tafel die *Gefangennahme Christi* und die *Taufe Pauli* zeigte. Daraus ergibt sich für BUCHHEIT und STANGE folgende Reihenfolge:

Passions szenen nach BUCHHEIT/STANGE

Ölbergzene	Christus vor Pilatus
verloren (Gefangennahme?)	Kreuzigung
Geißelung Christi	Grablegung

Geschlossenes Retabel

Paulusvita nach BUCHHEIT/STANGE

Bekehrung Pauli			Geißelung Pauli
verloren (Taufe Petri?)			Sturz des Simon Magus
Predigt in Damaskus			Enthauptung Pauli

1. Wandlung

OTTO vertauscht dagegen *Christus vor Pilatus* und die *Geißelung Christi* und setzt damit die *Geißelung Pauli* vor die *Predigt in Damaskus*. Damit würde aber eine chronologische Reihenfolge der Ereignisse nicht eingehalten. BUCHNER und ROSTHAL zweifeln die Darstellung einer *Gefangennahme Christi* für die verschollene Tafel an, da sie als Hintergrundszene bereits auf der *Ölbergzene* abgebildet ist. Stattdessen komplettieren sie die Passion mit der *Dornenkrönung*. Für den Pauluszyklus wird kein konkreter Vorschlag gegeben. Dementsprechend konstruieren die Autoren folgende Reihenfolge:

Passions szenen nach BUCHNER/ROSTHAL

Ölbergzene	Christus vor Pilatus
Geißelung Christi	Kreuzigung
verloren (Dornenkrönung?)	Grablegung

Geschlossenes Retabel

Paulusvita nach BUCHHEIT/STANGE

Bekehrung Pauli			Geißelung Pauli
Predigt in Damaskus			Sturz des Simon Magus
verloren			Enthauptung Pauli

1. Wandlung

109 OTTO 1988, S. 76. In den barocken Altar sollte auch ein hl. Andreas übernommen werden (heute verloren). Es könnte sich aber auch um eine Verwechslung mit dem hl. Andreas von Faistenberger (1708–1712) handeln, der heute am ersten Langhauspfeiler steht [OTTO 192, Anm. 14].

110 S. Fussnote 107.

111 OTTO 1992, S. 194; WENIGER, in DMF 2005, S. 189.

112 S. dazu unten im Rekonstruktionsvorschlag von WENIGER.

WENIGER schlägt als einziger eine horizontale Leserichtung vor, „wie sie in der Region üblich“ gewesen sei.¹¹³ Er entwickelt folgende Anordnung:

Passionsszenen nach WENIGER

Ölbergzene	verloren (Gefangen- nahme?)
Christus vor Pilatus	Geißelung Christi
Kreuzigung	Grablegung

Geschlossenes Retabel

Paulusvita nach WENIGER

Bekehrung Pauli			verloren (Taufe Petri?)
Predigt in Damaskus			Geißelung Pauli
Sturz des Simon Magus			Enthauptung Pauli

1. Wandlung

Vorstehende Abfolge ist in DMF 2005 abgebildet. Dabei sind die untrennbar miteinander verbundenen Tafelseiten der *Predigt in Damaskus* und der *Geißelung Christi* sowie der *Geißelung Pauli* und *Christus vor Pilatus* vertauscht worden. Bei einer korrekten Zuordnung kann die chronologische Reihenfolge der Ereignisse bei horizontaler Leserichtung nicht eingehalten werden.

Während die Anordnung der Pauluslegende und der Passionsszenen offen bleiben muss, konnte die Anordnung der Petruslegende durch OTTO geklärt werden.¹¹⁴ Die Reihenfolge ergibt sich aus den „Rückseiten“ der Petruslegende mit den noch sichtbaren Umrissen der verlorenen, figuralen Ausstattung. Auf zwei der Tafeln (*Heilung des Lahmen* und *Petrus im Gefängnis*) überlappen die eingeritzten Umrisse der Figuren sowohl zu einer Tafel darüber, wie zu einer darunter liegenden (Abb. 17–19). Damit sind diese Tafeln eindeutig als Mittel tafeln festzulegen. Dem entsprechend war die Petruslegende wie folgt angeordnet:

Petruslegende nach OTTO:

	Petri Gang über das Wasser	Petrus heilt Kranke und Besessene	
	Petrus heilt den Lahmen	Petrus im Gefängnis	
	Petrus in Kathedra	Kreuzigung Petri	

1. Wandlung

OTTO beschäftigt sich auch ausführlich mit der Skulpturenausstattung des Altars. Im Schrein stand Petrus als zentrale Figur. Es wird angenommen, dass sich zu seiner Rechten Paulus und zu seiner Linken Andreas befanden. Anhand der Umriss auf den Flügeln waren auf jedem Flügel 23 Halbfiguren und Statuetten in fünf vertikalen Bahnen angebracht. Das Programm lässt sich teilweise aus Inschriften des 15. Jahrhunderts in den Umrissen der Figuren nachvollziehen. Es waren die zwölf Apostel, Patriarchen und Propheten abgebildet.¹¹⁵

Durch die Anordnung der zwölf Tafeln als doppelt wandelbares Retabel und ihrer Größe (je H x B: ca. 1,75 m x 1,85 m) werden von OTTO die Maße des ursprünglichen Altars rekonstruiert. Die Schreinhöhe ergibt sich aus drei Tafeln mit 5,25 m zuzüglich Rahmen, die Schreinhöhe bei geschlossenem Retabel entspricht zwei Tafeln und damit 3,80 m und bei geöffnetem Retabel, was vier Tafeln entspricht mehr, als 7,60 m. Aus den Plinthenmaßen der Petrusfigur errechnet OTTO eine Schreintiefe von ca. 0,80 m. Mit der verlorenen Predella und dem Gesprenge kommt OTTO auf eine ursprüngliche Höhe von über zehn m. Damit wäre nicht nur der formale Aufbau des Retabels außergewöhnlich, es wäre auch eines der größten Retabel seiner Zeit gewesen.¹¹⁶

¹¹³ DMF 2005, S. 190. Eine genauere Ausführung zur angedeuteten Region oder Kunstlandschaft leistet WENIGER nicht.

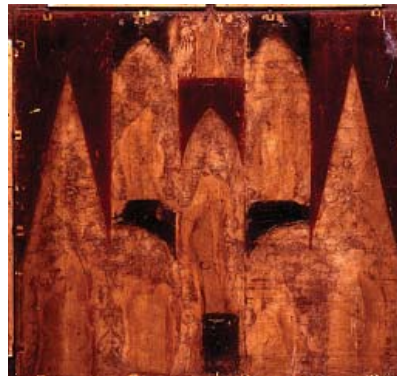
¹¹⁴ Während Umbauarbeiten in der Kirche 1984 wurden die Tafeln der Petruskirche abgehängt. OTTO hatte dadurch die Gelegenheit, die Tafelrückseiten der Petruslegende eingehend zu untersuchen [OTTO 1988].

¹¹⁵ Dort werden der genaue Rekonstruktionsversuch erläutert und Vorschläge für ein komplettes ikonografisches Programm gemacht. Ein ähnliches Programm findet sich am Chorgestühl der Frauenkirche, das ebenfalls Grasser ausführte [OTTO 1988].

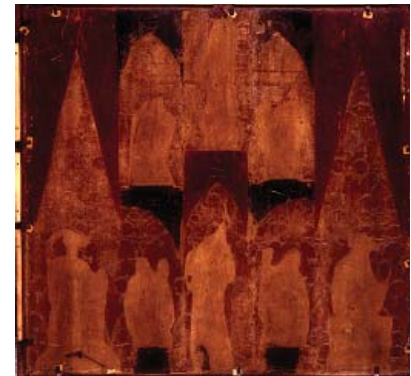
¹¹⁶ OTTO 1992, S. 191; BUCHNER 1921, S. 182.



17: Peterskirchenaltar, Petrus heilt Kranke und Besessene, Tafelrückseite (Aufnahme: ©Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat)



18: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis, Tafelrückseite (Aufnahme: ©Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat)



19: Peterskirchenaltar, Kreuzigung Petri, Tafelrückseite (Aufnahme: ©Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat)

2.3 Programm

Das Programm des Peterskirchenaltars bestimmen die Kirchenpatrone Petrus und Paulus. Von den ursprünglich wohl 18 Tafelgemälden zeigen je sechs Begebenheiten aus der Petrus- bzw. der Pauluslegende, sechs Szenen schildern die Passion Christi. Wie am Franziskanerkirchenaltar bereichern die meisten Darstellungen kleinere Simultanszenen im Hintergrund. Da die Anordnung der Tafeln im Retabel nicht geklärt ist, werden die Darstellungen in chronologischer Reihenfolge beschrieben. Die Szenen *Gebet am Ölberg*, *Geißelung*, *Kreuzigung* und *Grablegung* sind ebenfalls am Altar der Franziskanerklosterkirche dargestellt. Ihre Kompositionen sind zum Teil ähnlich. Es zeigen sich in Anordnung und Anlage jedoch Unterschiede.

*Gebet am Ölberg*¹¹⁷ (Abb. 20)

Der Passionszyklus beginnt mit dem *Gebet am Ölberg*. In der Bildmitte kniet Jesus, Blut schwitzend und die Hände zum Gebet gefaltet. Vor ihm schlafen drei Jünger: links Petrus, rechts Johannes und dahinter Jakobus. Auf einem Felsen rechts wendet sich ein Engel Jesus zu. In seinen Händen hält er einen Kelch mit dem Kreuz. Im Hintergrund erstreckt sich der Garten Gethsemane mit dem Kidronbach auf der linken Seite. Ein Zaun grenzt den Garten von der Landschaft und der Stadt Jerusalem ab. An den Rändern sind zwei Nebenszenen in kleinerem Maßstab integriert: Durch ein von Felsen eingefasstes Tor auf der linken Seite weist der gelb gekleidete Judas einer Horde bewaffneter Soldaten den Weg. Rechts, abgetrennt durch den Felsen mit dem Engel, wird der gefesselte Jesus zur Stadt hinausgeführt. Die *Gefangennahme* ist auf den erhaltenen Tafeln nicht dargestellt und wird von WENIGER, BUCHHEIT und STANGE als Motiv der zwölften Tafel vermutet.

*Christus vor Pilatus*¹¹⁸ (Abb. 21)

Während *Christus vor Pilatus* am Franziskaneraltar nur als Nebenszene in der *Dornenkrönung* auftritt, ist sie am Peterskirchenaltar in einer eigenen Tafel wiedergegeben. Die Tafel wird durch eine Raumarchitektur gegliedert. Links schließt der Raum mit dem Bildrand ab. Die rechte Raumwand endet mit einem vertikalen Mauerschnitt, rechts davon blickt man durch eine übereck gestellte, bogenförmige Wandöffnung nach außen. Die linke Bildhälfte nimmt der Thron von Pilatus ein. Durch einen schmalen Bogen in der rechten Raumwand drängt eine Meute wütender Soldaten und zerrt den gefesselten Jesus vor Pilatus. Hinter dem Thron schiebt die Frau des Stadthalters das Ehrentuch zur Seite, um dem Geschehen zu folgen. Neben ihr steht ein Diener mit einer Kanne auf dem Tablett, als Verweis auf die Handwaschung des Pilatus. Rechts blickt man durch einen Bogen in der übereck gestellten Seitenwand auf einen Platz nach draußen. Dieser ist mit bewaffneten Soldaten belebt, durch einen Torturm strömen noch mehr herbei. Auf der rückwärtigen Raumwand blickt man durch ein in zwei Bögen gegliedertes Fenster auf einen Stadtplatz mit einem Ziehbrunnen. Wenige winzige Figuren sind eingefügt.

*Geißelung Christi*¹¹⁹ (Abb. 22)

Die *Geißelung Christi* findet in einem scheinbar zentralperspektivisch angelegten Raum statt. Ähnlich der *Geißelung* des Franziskaneraltars steht in der Bildmitte ein runder Pfeiler, über den sich ein radiales Rippengewölbe spannt. Je ein Pilaster begrenzt den rechten und linken Rand. Jesus ist, nur mit einem Lententuch bekleidet, an den Pfeiler gebunden. Von rechts schlagen zwei Schergen mit Geißeln, links ein weiterer mit einer Rute auf ihn ein. Ein vierter Scherge, in der linken unteren Ecke, flicht die Dornenkrone. Auf der linken und rechten Raumseite schauen durch je ein Fenster jeweils zwei Männer der Folterszene zu. An der Raumrückwand schließt ein zweiter leerer Raum und an ihn wiederum ein dritter an. Zwei bogenförmige Öffnungen geben den Blick auf eine Straße und angrenzende Fassaden frei.

117 Mt 26,30-46; Mk 14,32-42; Lk 22,39-46; Joh 18,1-2.

118 Mt 27,11-26; Mk 15,1-15; Lk 23,1-25; Joh 18,28-40.

119 Mt 27,26; Mk 15,15; Joh 19,1.

*Kreuzigung*¹²⁰ (Abb. 23)

In der *Kreuzigung* des Peterskirchenaltars ist die Anzahl der dargestellten Figuren im Vergleich zum Franziskaneraltar, an dem diese Szene auf der Haupttafel abgebildet ist, reduziert. Bildmitte ist der ans Kreuz geschlagene Jesus. Er ist als Dreinageltypus mit gesenktem Haupt dargestellt. Sein bleicher Körper erstreckt sich fast über die gesamte Tafelhöhe. Links neben dem Kreuz ist Maria weinend zusammengesunken. Johannes stützt sie links, Maria Magdalena rechts. Begleitet wird die Gruppe von zwei weinenden Frauen am linken Bildrand. Hinter Maria steht Longinus und sticht mit einer Lanze in die rechte Seite Jesu'. Mit der Linken weist er auf seine erblindeten Augen. Hinter ihm steht ein weiterer Soldat. Auf der rechten Seite des Kreuzes ist ein Soldat mit zwei aufwendig gekleideten Männern ins Gespräch vertieft. Hinter diesen, am rechten Bildrand, steht Stephaton mit dem am Ysopstengel befestigten Essigschwamm. Hinter den Figuren öffnet sich der Blick auf eine weite Landschaft. Diese ist in der Mitte durch ein Gewässer geteilt; auf den Hügeln am linken und rechten Ufer finden sich Andeutungen zweier städtischer Siedlungen.

*Grablegung*¹²¹ (Abb. 24)

Im Bildvordergrund ist ein steinerner Sarkophag, leicht schräg nach links oben verlaufend, abgebildet. Nikodemus und Joseph von Arimathäa lassen den Leichnam Jesu auf einem Tuch in den Sarkophag gleiten. Beide sind in dieser Darstellung etwa gleich alt und nicht zu unterscheiden. Hinter dem Sarg, in der Bildmitte, ergreift die weinende Maria den linken Arm Jesu, sie wird von Johannes gestützt. Vor dem Grab kniet Maria Magdalena. Sie hält die rechte Hand Jesu. Links des Sarkophags sind zwei weinende Frauen dargestellt, eine weitere rechts von Johannes hinter dem Sarkophag. Hinter der Grablegungsszene blickt man auf die Silhouette einer Stadt. Links begleitet Johannes Maria mit zwei weiteren Personen zurück zur Stadt. Rechts ist auf einem Felsen der Kalvarienberg dargestellt. Dort hängen noch die zusammen mit Jesus hingerichteten Schächer. Die Szenen der Pauluslegende finden sich auf den äußeren Flügeln der ersten Wandlung. Es sind fünf von ursprünglich sechs Darstellungen erhalten.

*Bekehrung Pauli*¹²² (Abb. 25)

Die Pauluslegende beginnt mit der *Bekehrung Pauli*. Die Darstellung ist beschädigt. Ein von Wiesen und Felsen begrenzter Weg schlängelt sich vom Vordergrund zur Stadt Damaskus im Hintergrund. Von den Strahlen einer Erscheinung am oberen Bildrand geblendet, stürzt Paulus auf den Weg. Einige gesiegelte Briefe und sein Helm sind auf den Boden gefallen. Hinter Paulus stehen, dicht gereiht, bewaffneter Soldaten. Der Reiter rechts von Paulus trägt eine rote Fahne mit der Initiale „A“ und einer Krone darüber. Am Zaumzeug des linken Pferdes findet sich zweimal ein „K“. FREUND und BUCHNER vermuten, dass es sich um die Initialen der Stifter Albrecht IV. und seiner Frau Kunigunde handelt.¹²³ Vor dem Brückenturm der Stadt beobachten, kleiner ausgeführt, drei Männer das Geschehen. BUCHNER vermutet hier Ananias, der den nach dem Sturz erblindeten Paulus heilt und tauft.¹²⁴ Weitere Personen folgen ihnen durch das dahinter gelegene Stadttor.

*Predigt in Damaskus*¹²⁵ (Abb. 26)

Der Bekehrung folgt die *Predigt*, eingegliedert in die städtische Umgebung von Damaskus. Links ist ein großes Gebäude (Synagoge?) dargestellt. Von einer bogenförmigen Öffnung aus predigt Paulus mit lehrreicher Gestik für eine Gruppe Betender vor dem Haus. Auch aus den Fenstern im Obergeschoß hören Personen der Predigt zu. Auf der dem Betrachter zugewandten Gebäudeseite sind durch ein Fenster zwei weitere Männer sichtbar. Auf der rechten Bildseite ist simultan ein der Predigt nachfolgendes Ereignis vor einer turmartigen Architektur abgebildet: Paulus, der aus Damaskus fliehen muss, wird von zwei Männern in einem Korb über die Stadtmauer hinabgelassen. Im Hintergrund ist ein mittelalterlicher Stadtplatz mit einem Fluss und mehreren kleineren Figuren dargestellt. Rechts oben öffnet sich der Blick über die Stadtmauer auf eine Landschaft mit Bäumen.

*Geißelung Pauli*¹²⁶ (Abb. 27)

Die *Geißelung Pauli* ist in einem gleichsam zentralperspektivischen Raum angelegt. Im Vordergrund ist Paulus in die Knie gegangen. Sein Gewand ist weit und wallend zu Boden gesunken, sein Oberkörper entblößt. Blutstropfen und Striemen zeichnen seinen Körper. Von links schlägt ein Scherge mit einer Geißel, von rechts ein zweiter mit einer Rute auf ihn ein. Auf der linken und rechten Raumseite öffnet je ein Fenster drei Männern den Blick auf die Marterszene. An das linke Fenster schließt ein Raum mit Rippengewölbe und gotischen Maßwerfen an. Das rechte Fenster lenkt den Blick nach draußen auf einige Hausfassaden. Der Bildraum endet links mit einem vertikalen Mauerschnitt. Rechts öffnet ein zweiter Mauerschnitt den Blick nach außen auf eine Hausfassade. Aus einem Erkerfenster neigt sich ein rothaariger Mann. Durch die Haustür spaziert ein vornehm gekleideter Mann mit Stock. Nach hinten schließt über einem Bogen ein zweiter vollkommen leerer Raum an. Über zwei Torbögen wird der Blick auf einen Platz und die ihn umgrenzenden Häuserfassaden geführt.

120 Mt 27,32-56; Mk 15,22-41; Lk 23,32-49; Joh 19,17-30.

121 Mt 27,57-61; Mk 15,42-46; Lk 23,50-54; Joh 19,38-42.

122 Apg 9,1-19.

123 Erstmals FREUND 1906; S. 70; BUCHNER 1921, S. 204.

124 BUCHNER 1921, S. 204.

125 Apg 9,19-25.

126 Paulus schildert in den Briefen an die, von ihm gegründeten, Gemeinden mehrmals von Auspeitschungen, Steinigungen und Gefangenschaft. Die Darstellung seiner Geißelung bezieht sich auf kein konkretes Ereignis [KELLER 2005, S. 485 f].

*Sturz des Magiers Simon Magus*¹²⁷ (Abb. 28)

Im oberen Bildabschnitt fliegt der Zauberer Simon Magus, getragen von vier kleinen Teufelchen. Unter ihm, auf dem Boden, liegt eine verkürzte, in die Raamtiefe laufende Steinplatte. Sie teilt die versammelte Menge. Links kniet Paulus mit erhobenen Händen. Neben ihm steht Petrus, der mit exorzierender Geste den Zauberer gleich zu Tode stürzen lässt. Hinter ihm sind vier verwunderte Zuschauer dargestellt. Auf der rechten Seite beobachtet Kaiser Nero, umringt von drei Begleitern, staunend den Flug seines Hofkünstlers. Hinter dieser Szene öffnet sich der Blick weit nach hinten, einem Flusslauf in der Bildmitte folgend. Zu beiden Ufern erheben sich grüne, teils mit Bäumen bewachsene Hügel. Auf ihren Kuppen sind Häuser dargestellt. In die Landschaft integriert sind kleinere Figurenszenen. Über den Fluss führt eine Brücke, auf der vier Figuren das Geschehen beobachten. Vor ihnen spiegelt sich die fliegende Gestalt des Simon Magus im Wasser.

*Enthauptung Pauli*¹²⁸ (Abb. 29)

Den Bildvordergrund nimmt der am Boden liegende und enthauptete Körper von Paulus ein. Der Kopf liegt links neben dem Körper, aus dem Hals spritzt Blut. Hinter dem Leichnam steht der Henker mit dem Schwert in der Hand. Er zieht den Hut vor den reich gekleideten Männern auf der rechten Bildseite. Links stehen drei weitere Männer, darunter Kaiser Nero, zusammen und kommentieren die Hinrichtung. Wie im Sturz des Simon Magus wird der Hintergrund durch einen Flusslauf in der Mitte geteilt. Links ist die Stadt Rom dargestellt. Vor der Stadt ist als Nebenszene klein Paulus dargestellt, der von zwei Männern zur Hinrichtung geführt wird. Am rechten Flussufer erstreckt sich eine weitläufige, zum Teil felsige und mit Bäumen bewachsene Landschaft, in die weitere Figuren integriert sind.

Die Darstellungen der Petruslegende haben den Goldhintergrund und das gravierte Rankenwerk im oberen Bildabschnitt gemeinsam. Diese sind in der Pauluslegende und den Passionsszenen nicht ausgeführt.

*Petri Gang übers Wasser*¹²⁹ (Abb. 30)

Die Petruslegende beginnt mit dem *Gang Petri übers Wasser*. Der größte Teil des Bildes wird von einem Fischerboot eingenommen, mit dem die sieben Jünger auf den See Genezareth hinausgefahren sind. Drei der Apostel sind mit dem Einholen des Fangs beschäftigt. Ein weiterer steuert vom Heck aus das Boot. Die anderen, darunter Johannes und Jakobus, blicken zum am Ufer stehenden Jesus, am linken Bildrand. Vor Jesus kniet der herbeigeeilte Petrus im Wasser. Er hebt die Hände zu Jesus empor, der ihm mit einem Sprechgestus zu antworten scheint. Im Hintergrund ist ein weiteres Boot mit drei Fischern dargestellt. Auf der linken Bildseite und am Horizont wird der See von einer durch Felsen und Bäume gegliederten Landschaft mit wenigen Häusern eingefasst.

*Heilung des Lahmen*¹³⁰ (Abb. 31)

Die *Heilung des Lahmen* ereignet sich vor den Stufen des Tempels von Jerusalem. In der rechten unteren Bildecke sitzt auf den Stufen ein bettelnder Lahmer. Links von ihm ist Petrus, daneben steht Johannes, der Petrus zum Tempel begleitet. Als Zeichen der Heilung ist die rechte Hand Petri zum Segensgestus erhoben, mit seiner Linken fasst er die rechte Hand des Bettlers, um ihn hochzuziehen. Der linke und rechte Bildrand wird jeweils von einer beinahe spiegelbildlichen Architektur mit Torbogen begrenzt. Links weist ein reich gekleideter Mann eine sich durch den Torbogen drängende Menge auf das Wunder hin. Am rechten Bildrand wohnen eine betende Frau im Torbogen und eine weitere daneben, im Tempel dem Wunder bei. Den Hintergrund bildet die Tempelarchitektur. Das Gebäude ist durch drei, reich mit Astwerk verzierte Bögen gegliedert. In die Pfeiler sind Nischenfiguren integriert. Neben Adam und Eva lassen sich Moses mit den Gesetzestafeln und eine nicht weiter gekennzeichnete Person ausmachen. Durch die Bögen blickt man in eine dreischiffige Halle. Am Ende des Mittelschiffs schließt der Chor an, mit einem Altar und den darauf aufgestellten Gesetzestafeln. An die rechte Seite der Halle ist eine Kapelle angefügt, mit einer weiteren, kleinen Figurenszene.

*Petrus in Kathedra*¹³¹ (Abb. 32)

In der Mitte sitzt Petrus auf einem prachtvoll verzierten Thron. Er trägt die Tiara auf dem Haupt und ist mit einem pelzgefütterten, roten Brokatmantel bekleidet. Seine Hände sind zur lehrenden Geste erhoben. Zwei Engel auf der linken und rechten Armstütze halten das Ehrentuch aus kostbarem Goldbrokatstoff über die Rückenlehne empor. Um den Thron haben sich zahlreiche weltliche und geistliche Würdenträger versammelt. Sie sind in kostbare Gewänder gekleidet. Darunter findet sich im Vordergrund links ein König, der durch eine Inschrift auf der Krone als „Kunig Arduus“ benannt ist. Die versammelte Menge lässt nur einen kleinen Abschnitt in der oberen Bildhälfte frei. Dort ist

127 Diese selten dargestellte Szene geht auf die Apostelgeschichte 8,4-25 zurück. Der Beiname „Magus“ ist im Katalog DMF 2005 benutzt, vielleicht in Anlehnung an Magier (lat. Magier = Magus). In der Apostelgeschichte heißt es, dass er sich „als einen ‚Großen‘ ausgab“ (Apg 8,9-24), so dass auch die Bezeichnung „Magnus“ zutreffend ist.

128 Der Märtyrertod des hl. Paulus ist nicht historisch oder durch Bibelstellen belegt. Legenden über seine Enthauptung entstanden erst im 2. Jh. in den sog. Paulusakten aus Kleinasien; apokryphe Apostelgeschichten (www.heiligenlexikon.de).

129 In der Literatur zu POLACK wird nicht deutlich unterschieden, ob es sich um den reichen Fischzug (Lk 5,1-11) und die Berufung der Jünger handelt (Joh 1,35-43; Mt 4,19; Mk 1,16) oder um ein Ereignis nach der Auferstehung Christi, dem reichen Fischzug am See Tiberias (Joh 21,1-19).

130 Apg 3.

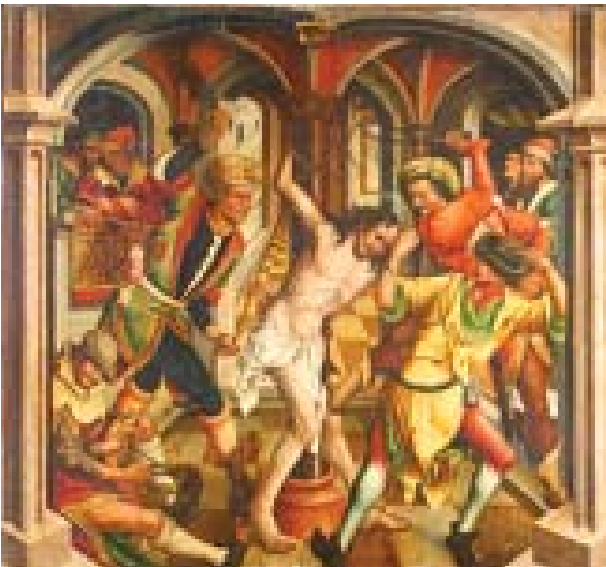
131 Legenden zufolge hat Petrus den verstorbenen Sohn des Theophilus, Stadthalter in Antiochia, zum Leben erweckt. Der bekehrte Theophilus lässt Petrus auf einen Thron setzen, damit ihn alle sehen und hören können. Danach war Petrus sieben Jahre Bischof in Antiochia. Man sieht darin den Ursprung des Bischofs- und des Papstthrons [SEIBERT 2002, S. 250].



20: Peterskirchenaltar, Gebet am Ölberg (Aufnahme: BNM)



21: Peterskirchenaltar, Christus vor Pilatus (Aufnahme: BNM)



22: Peterskirchenaltar, Geißelung Christi (Aufnahme: BNM)



23: Peterskirchenaltar, Kreuzigung (Aufnahme: BNM)

24: Peterskirchenaltar, Grablegung (Aufnahme: BNM)



25: Peterskirchenaltar, Bekehrung Pauli (Aufnahme: BNM)





26: Peterskirchenaltar, Predigt in Damaskus (Aufnahme: BNM)



27: Peterskirchenaltar, Geißelung Pauli (Aufnahme: BNM)



28: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magus (Aufnahme: BNM)



29: Peterskirchenaltar, Enthauptung Pauli (Aufnahme: BNM)

auf beiden Seiten des Throns das Innere einer Kirche mit großen, weiß verglasten Fenstern zu erkennen. Der linke und rechte Bildrand wird von zwei Pfeilern eingefasst.

*Petrus heilt Kranke und Besessene*¹³² (Abb. 33)

Die Heilung findet auf dem Vorplatz eines Stadthauses statt, das am linken Bildrand abgebildet ist. Dort sitzt ein Besessener, begleitet von einem knienden Mann. Rechts von ihnen hat Petrus seine Rechte zum Segensgestus erhoben, worauf ein kleiner, schwarzer Teufel aus dem Mund des Besessenen flieht. Hinter Petrus beobachten drei reich gekleidete Männer den Exorzismus. Aus dem Palast auf der linken Bildseite wird ein Edelmann auf einem Tragesessel zu Petrus gebracht. STANGE vermutet, dass es sich um ein Porträt Albrecht IV. handelt.¹³³ Das Stadthaus links ist reich mit Bandwerk und kleineren Nischen mit eingestellten Figuren verziert. Durch ein Fenster blickt man auf eine Mutter mit Wickelkind. Unter der Treppe kauert ein Hund. Im Hintergrund ist ein Stadtplatz dargestellt. Zu beiden Seiten einer kleinen Kapelle führt je eine Straße in die Bildtiefe. Rechts steht ein Ziehbrunnen, ein von Polack häufig verwendetes Motiv. Auf dem Platz, in der Kapelle, aber auch an den Fenstern und auf den Balkonen der Häuser sind mehrere Figuren angesiedelt. Auf den meisten Tafeln der Petrus- und Pauluslegende sind die Sauminschriften des Umhangs des Petrus als allgemeine Gebete gestaltet. Die Inschrift der Tafel *Petrus heilt Kranke und Besessene* zeichnet sich besonders durch ein persönliches Gebet des Malers aus, das seine spitzbübischen Charakter offenbart: „O · LIEBER · HEILIGER · HER · SAND · PETER / SCHAF · UNS · AIN · GUET · TRINCK · GELT · SO · WEL · WIR · GUET ...“¹³⁴

132 Apg 5,12-16.

133 STANGE 1960, S. 86.

134 Lediglich OTTO verwies bisher auf diese Inschrift [OTTO 1988, S. 74].

*Petrus im Gefängnis*¹³⁵ (Abb. 34)

Die Tafel ist fast völlig durch den Gefängnisbau eingenommen. Im Zentrum sitzt Petrus, den Kopf in die rechte Hand gestützt. Sein linker Fuß ist an einen Block links von ihm angekettet. Ein Engel schwebt ins Gefängnis und ergreift den Mantelsaum Petri, um ihn aus dem Gefängnis zu führen. Vor dem Raum findet sich ein Vorbau mit einem radialen Rippengewölbe, das von einem gedrehten Pfeiler getragen wird. Darunter sitzen links und rechts je ein bewaffneter Wärter. Weitere Soldaten sind in den schlichten Anbauten auf der linken und rechten Seite des Gefängnisses versammelt. Über dem Gefängnis ist eine Brüstung mit weiteren Figuren in kleinerem Maßstab abgebildet. In der Mitte ist ein reich gekleideter Mann vor einem Ehrentuch dargestellt, möglicherweise Herodes, der Petrus nach dessen Rückkehr in die Stadt Jerusalem ins Gefängnis werfen ließ. Von links wendet sich ihm Paulus mit erhobenem Zeigefinger zu. Am rechten Bildrand, neben dem Gefängnis, ist, noch etwas verkleinert, eine Nebenszene zu erkennen: Der aus dem Gefängnis befreite Petrus klopft an die Tür des Hauses der Maria, der Mutter des Johannes. Aus dem Fenster über ihm blickt die, über die Befreiung Petri erstaunte, Magd Rhode.

*Kreuzigung Petri*¹³⁶ (Abb. 35)

Zentrum des Bildes ist das Kreuz, an das Petrus mit dem Kopf nach unten gebunden ist. Ein Scherge auf der linken Seite zieht das Seil um seinen linken Arm fest. Zwei weitere Schergen, einer rechts und einer hinter Petrus, ziehen den Kreuzstamm gerade mit einem Seil über den Füßen Petri nach oben. Auf der rechten Bildseite beobachten vier Männer, darunter vermutlich Nero mit der Krone, die Hinrichtung. Im Hintergrund erstreckt sich eine grüne Hügellandschaft. Von dort aus beobachten auch zwei Edelmänner und zwei Reiter die Kreuzigung. Ein weiterer Mann wendet sich der dahinter abgebildeten Stadt Rom zu.

3 Diskussion um die Händescheidung

In der Malerei des Franziskaner- und des Peterskirchenaltars sind zwischen den einzelnen Altartafeln und teilweise sogar innerhalb einiger Tafeln Unterschiede in Stil, Ausführung und Qualität offensichtlich. Sie führten zusammen mit dem enormen Umfang der beiden Retabeln zu der heute gängigen Auffassung, dass Polack diese Aufträge nur mit Hilfe von mehreren Mitarbeitern erledigen konnte. In welchem Maße er die Ausführung seiner Gemälde selbst übernahm bzw. die Werkstattmitarbeiter auch in die Komposition involviert waren, wird seit mehr als hundert Jahren diskutiert. Die Händescheidung beginnt in gewisser Hinsicht bereits vor der Wiederentdeckung Polacks zu Beginn des 20. Jahrhunderts. FREUND sieht zwar Zusammenhänge zwischen den beiden Retabeln, ordnet sie aber zwei verschiedenen Malern zu. Neben formalen Unterschieden, genauer der Position und Anordnung der Figuren, vergleicht er den Charakter der Darstellungen. Den Meister des Hochaltars der ehemaligen Franziskanerklosterkirche beschreibt er als Erzähler von „wildbewegtem Geschehen und des tragischen und gewalttätigen Vorgangs“ und seine Bilder als „blutrünstige Karikaturen“.¹³⁷ „... die verhalten glühende Leidenschaft und der tiefe, wahre Sympathie erweckende Ernst“¹³⁸ zeichnet – nach FREUND – den Meister des Altars von St. Peter aus. Als BUCHHEIT zwischen 1908 und 1910 beide Retabel Jan Polack zuschrieb, spricht er auch die Händescheidung innerhalb der Tafeln des Peterskirchenaltars an. „Die Ausführung der einzelnen Tafeln ist nicht gleichmäßig, denn bei einem so umfangreichen Werk waren sicher mehrere Hände tätig.“¹³⁹ Neben JAN POLACK, dem BUCHHEIT auch den Entwurf der Darstellungen zuweist, unterscheidet er zwei weitere Maler. Tafeln mit einer „besonders eigenartigen Behandlung der Architektur“ schreibt er dem Maler und Kupferstecher Mair von Landshut zu.¹⁴⁰ „Bei einigen Tafeln, so bei der Grablegung, scheint noch ein dritter, sehr bedeutender Meister tätig gewesen zu sein.“¹⁴¹ Gründe für diese Unterscheidung legt BUCHHEIT nicht dar.

Die ausführlichsten Erläuterungen einer Händescheidung am Peterskirchenaltar sind in BUCHNERS Dissertation zu finden. BUCHNER ordnet einige Tafeln sogar konkret anderen Malern der Münchner Spätgotik zu. Die Komposition der Darstellungen, zumindest in groben Zügen sowie die Ausführung der Passionsszenen weist er Polack zu. Malerische Schwächen im Vergleich zu Passionsdarstellungen anderer Retabel führt er auf den Umfang des Auftrags zurück, wodurch manche Tafeln „gleichgültiger und handwerksmäßiger erledigt wurden“.¹⁴² In der *Geißelung Christi* und *Christus vor Pilatus* erkennt er in unbedeutenden Bildabschnitten die Mithilfe von Gesellen.¹⁴³ Innerhalb der Pauluslegende schreibt er Polack lediglich die *Bekehrung des Paulus* und den *Sturz des Simon Magus* zu, die anderen dagegen dessen Gesellen. Aufgrund von besonderen Schwächen in der *Predigt in Damaskus* weist BUCHNER auch weite Teile der Komposition dieser Darstellung einem andern Maler zu. „Die unklar zusammengepfärbte Figurenanordnung und die unräumliche Schachtelarchitektur kennzeichnen diese Tafel als Arbeit“ des Meisters der Wolfgangslegende.¹⁴⁴

135 Apg 12,1-19.

136 *Legenda Aurea*.

137 FREUND 1906, S. 45.

138 FREUND 1906, S. 68.

139 BUCHHEIT 1910, S. 10.

140 FREUND hatte zuvor in der Tafel des *Petrus im Gefängnis* Ähnlichkeiten zu den Gemälden und Kupferstichen des Mair von Landshut bemerkt [FREUND 1906, S. 69].

141 BUCHHEIT 1909, S. 19.

142 BUCHNER 1921, S. 183.

143 BUCHNER 1921, S. 195, 197.

144 Von BUCHNER nach den Flügeln des Pippinger Hochaltars benannt [BUCHNER 1921, S. 205].



30: Peterskirchenaltar, Gang Petri übers Wasser (Aufnahme: ©Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat)



31: Peterskirchenaltar, Heilung des Lahmen (Aufnahme: ©Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat)

32: Peterskirchenaltar, Petrus in Kathedra (Aufnahme: ©Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat)



34: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis (Aufnahme: ©Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat)

33: Peterskirchenaltar, Petrus heilt Kranke und Besessene (Aufnahme: ©Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat)



35: Peterskirchenaltar, Kreuzigung Petri (Aufnahme: ©Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat)



Die Zuschreibungen der Tafeln der Petruslegende seien besonders sorgfältig ausgeführt. Als eigenhändige Malerei Polacks sieht BUCHNER die *Kreuzigung Petri*, *Petrus in Kathedra* und die *Heilung des Lahmen* an. Der linearperspektivisch angelegte Tempel auf der letzten Tafel erscheint ihm völlig untypisch für Polack. Deshalb vermutet BUCHNER, dass der Entwurf auf eine andere Person, vielleicht einen Architekten zurückgeht.¹⁴⁵

Den *Fischzug Petri* ordnet er dem Meister des Bergschen Altärchens zu.¹⁴⁶ Als charakteristisch für diesen Maler beschreibt BUCHNER die „meist leicht gebogenen, unten etwas abgeschlagenen Nasen“;¹⁴⁷ Gestik und Haltung mit einer besonderen „Tendenz zum Kleinen, Rundlich-stumpfen, Kugelig-sich-zusammen-schliessenden“ und die Liebe zum Anekdotischen.¹⁴⁸

Mair von Landshut habe, nach BUCHNER, die gesamte Ausführung der Tafel *Petrus heilt Kranke und Besessene* sowie in dem Gemälde *Petrus im Gefängnis* die Ornamentik, wesentliche Teile der Architektur und die Figuren über der Brüstung übernommen. Die Figuren der Hauptszene sowie die Nebenszene auf der rechten Seite weist er Polack zu.¹⁴⁹ Als typische Elemente der Malerei Mairs nennt er die warme, tonige Farbigkeit beider Tafeln und einige Architekturelemente.¹⁵⁰ Auf Mair führt er beispielsweise das symmetrisch verkürzte Kreuzgratgewölbe und die Pfeiler mit den rundlich, gestauchten Kapitellen der Tafel *Petrus heilt Kranke und Besessene* zurück und auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* die übereckgestellten Sockel der äußeren Pfeiler. Sie sind auch in Mairs Darstellung des *Abendmahls* und der *Fußwaschung* in der Domsakristei von Freising abgebildet.¹⁵¹ Polacks Hand sieht BUCHNER in den gedrehten Pfeilern und den typischen Blattkapitellen, wie z. B. dem mittleren Pfeiler des Gefängnisses.¹⁵² Mairs weiche, rundliche und flüssige Rankenwerke der Tafel *Petrus heilt Kranke und Besessene* stellt er dem „kenorrig, nervig geschwungenen scharf gezeichneten“ Astwerk Polacks in der *Heilung des Lahmen* und dem *Ecce Homo* des Franziskaneraltars gegenüber.¹⁵³

Von BUCHNER stammt vermutlich auch die erste Händescheidung am Franziskaneraltar. Er orientiert sich dabei meist an kompositorischen Schwächen. Jan Polack ordnet er die zentralen Gemälde des Retabels *Kreuzigung*, *Kreuzannagelung* und *Grablegung* zu. Bei „einigen, weniger schlagkräftig durch modellierten rückwärtigen Figuren [der Kreuzigung] mag ein Geselle in bescheidenem Maße mitgewirkt haben.“¹⁵⁴ Auch die „glücklichere und zwanglose“¹⁵⁵ Anordnung der *Dornenkrönung* und des *Ecce Homo*-Bildes in den hochformatigen Tafeln deute auf Polack hin. Bei *Geißelung Christi* und *Kreuztragung* sieht er Polacks Hand nur in der Architektur, den Stifterbildern und den Zuschauern der Geißelung. „Die vollgestopfte figurale Komposition“ der Hauptszenen führt er auf einen nicht näher benannten Gesellen zurück.¹⁵⁶ Dem gleichen Gesellen schreibt er das *Abendmahl* zu und bemängelt die „derbe und summarische Malerei, die flüchtig heruntergestrichen“ wurde.¹⁵⁷ Die Komposition von Ölberg und Gefangennahme weist er Polack zu, vermutet aber bei der Ausführung die umfangreiche Mitarbeit von Gesellen.¹⁵⁸

STANGE schreibt Polack insgesamt einen bedeutend größeren Anteil an Entwurf und Ausführung beider Retabel zu und lobt ihn deshalb als einen „unermüdlichen Arbeiter“.¹⁵⁹ Auf Polack selbst führt er den Entwurf und zum größten Teil auch die Ausführung des Franziskaneraltars – und der gleichzeitig entstandenen Retabel in der Blutenburg – zurück. „...wenn in den Passionsdarstellungen vereinzelt auch derbe, ja sogar misslungene Motive begegnen. Da zeigt sich die Mitarbeit der Gehilfenhände.“¹⁶⁰ Die Zuschreibungen STANGES für den Peterskirchenaltar unterscheiden sich in Details von denen BUCHNERS. Die Komposition von Petrus- und Pauluslegende weist er in weiten Teilen Polack zu. Die Passionsszenen sind in Komposition und Ausführung anderen Malern überlassen, die nach Werkstattvorlagen – weitgehend dem Vorbild des Weihenstephaner Hochaltars verpflichtet – frei arbeiteten. Mair von Landshut gesteht er eine größere Beteiligung an den Petrustafeln zu: in der *Heilung des Besessenen* „die linke Hälfte, den Besessenen, seinen Begleiter, die Gruppe des Kranken, der auf einem Tragestuhl sitzend herabgebracht wird (...) und die dazugehörige verschnörkelte Architektur“.¹⁶¹ Bei *Petrus im Gefängnis* schreibt er die gesamte Architektur mit den über die Brüstung schauenden Figuren und bei *Petrus in Kathedra* die Gewänder und Köpfe auf der rechten Seite dem Mair von Landshut zu. Die Hintergründe seien durch die Mitarbeit anderer Gesellen entstanden.

Während SABINE ROSTHAL in ihrer Dissertation für die Gemälde des Weihenstephaner Hochaltars und der Blutenburg eine detaillierte Händescheidung darlegt, ist sie bei den Tafeln der Franziskanerklosterkirche und der Peterskirche zurückhaltender. Bei den Altartafeln der Peterskirche schließt sie sich in groben Zügen den Ausführungen STANGES an,

145 BUCHNER 1921, S. 226 f.

146 Der Name Meister des Bergschen Altärchens geht auf BUCHNER zurück. Er verweist auf ein kleines Altärchen im Besitz des Kaufmanns Berg in Augsburg, das BUCHNER dem gleichen Maler zuordnet [BUCHNER 1921, S. 185].

147 Anhand der typischen Nasenphysiognomie ordnet er diesem Maler auch die Predella des südlichen Seitenaltars in der Blutenburg zu.

148 BUCHNER 1921, S. 218.

149 BUCHNER 1921, S. 232.

150 BUCHNER 1921, S. 225, 232.

151 WENIGER bemerkt, dass die von BUCHNER als für Mair charakteristisch beschriebenen Architekturformen auch in anderen Tafeln der beiden Altäre zu finden sind, die ihm BUCHNER allerdings nicht zuschreibt [WENIGER in: DMF 2005, S. 31 f.].

152 BUCHNER 1921, S. 234.

153 BUCHNER 1921, S. 114, 229.

154 BUCHNER 1921, S. 98.

155 BUCHNER 1921, S. 94.

156 BUCHNER 1921, S. 117 f.

157 BUCHNER 1921, S. 212.

158 BUCHNER 1921, S. 94, 120.

159 STANGE 1960, S. 87.

160 STANGE 1960, S. 87.

161 STANGE 1960, S. 86.

ohne sich aber präzise festzulegen. Polack selbst erkennt sie besonders an den zentralen Tafeln des Retabels, wo ihn wohl erfahrene Mitarbeiter bei Petrus- und Pauluslegende unterstützt haben, während „die jüngeren Mitglieder an den Passionsszenen beteiligt waren für die Vorlagen existierten“.¹⁶² Am Franziskaneraltar erscheint ihr eine Händescheidung noch schwieriger, da dort vermutlich auch innerhalb einer Tafel einzelne Figuren von verschiedenen Händen gefertigt wurden. Sie hält besonders hier technologische Untersuchungen für hilfreich.¹⁶³

Ein erster Schritt zu einer solchen technologischen Untersuchung sind die Infrarot-Aufnahmen von INGO SANDNER. Er unterscheidet in den Unterzeichnungen der Tafeln aus der Franziskanerklosterkirche und der Peterskirche neben Polack drei weitere Maler.¹⁶⁴ Entsprechend seinen Ausführungen wurden die Unterzeichnungen der einzelnen Altartafeln fast immer von einem einzigen Maler angelegt.

Am Franziskaneraltar¹⁶⁵ erkennt er Polacks Duktus in der linken Hälfte der *Kreuzigung* einschließlich des gekreuzigten Jesus, in der *Kreuzannagelung* und der *Grablegung*. Dem Duktus eines zweiten Malers, den er mit Mair von Landshut verbindet, weist er die rechte Hälfte der *Kreuzigung* mit Maria Magdalena sowie der *Dornenkrönung* und dem *Ecce Homo* zu. Damit ist SANDNER der erste, der Mair auch eine Beteiligung am Franziskaneraltar zugesteht. *Geißelung*, *Kreuztragung* sowie deren Rückseiten mit *Gebet am Ölberg* und *Gefangennahme* schreibt er einem dritten Maler zu. Da dieser nur am Franziskaneraltar zu finden ist und auch wenig von Polacks Malweise beeinflusst zu sein scheint, vermutet SANDNER, dass es sich hier um einen kurzfristig für diesen Auftrag Beschäftigten handelt.¹⁶⁶

Am Peterskirchenaltar konnte SANDNER von den sechs Tafeln der Petruslegende die *Heilung des Lahmen*, *Petrus in Kathedra* und *Petrus im Gefängnis* genauer untersuchen. Er weist alle drei Tafeln aufgrund der charakteristischen Schraffuren Mair von Landshut zu. Da die Unterzeichnung sonst keine individuellen Merkmale aufweist und keine Korrekturen vorhanden sind, vermutet er, anders als bei MAIRS Tafeln am Franziskaneraltar, die Verwendung eines Kartons.

Pauluslegende und Passionsszenen sind, laut SANDNER, dagegen von einem vierten Maler unterzeichnet. Wegen Ähnlichkeiten zu den Unterzeichnungen Polacks geht er davon aus, dass dieser Maler länger in der Werkstatt gearbeitet hat. In der Darstellung der *Predigt in Damaskus* vermutet SANDNER aufgrund von Schwächen in Perspektive und den Proportionen im Hintergrund die Beteiligung eines weiteren, weniger geschickten Mitarbeiters. Entsprechend seiner Ergebnisse bei der Untersuchung von Unterzeichnungen sowie aufgrund eigener Beobachtungen zu den Bildoberflächen und zum Stil nimmt SANDNER an, dass Polack einzelnen Malern die gesamte Ausführung einer Tafel vom Entwurf bis zur Malerei übergab und lediglich kleinere Korrekturen anbrachte. Besonders Mair von Landshut gesteht er eine Beteiligung am Entwurf zu, was er durch Eigenheiten Mairs beispielsweise im Faltenwurf begründet. Dagegen soll der Maler der Pauluslegende und der Passionsszenen des Peterskirchenaltars nur Entwürfe von Polack übertragen haben. Bei allen Tafeln beider Retabel finden sich in den Unterzeichnungen der Figurengruppen nur wenige Korrekturen, der Entwurf stand also bereits vor Anlage der Unterzeichnung fest. Die Landschaften und Stadtansichten im Hintergrund sind summarisch angelegt und seien daher, laut SANDNER, frei dem jeweiligen Unterzeichner überlassen worden.¹⁶⁷

In der Literatur zu Polack werden Unterschiede in Ausführung und Komposition fast ausschließlich in Bezug auf eine Händescheidung der beteiligten Mitarbeiter behandelt und mit Ausnahme der Untersuchungen SANDNERS mit stilkritischen Methoden beurteilt. Dabei ist es, wie STEINER im Katalog zur jüngsten Ausstellung feststellt, noch nicht „wie bei anderen Künstlern gelungen Polacks persönliche Handschrift eindeutig herauszuarbeiten“.¹⁶⁸ WENIGER glaubt, dass sich die Händescheidung bei POLACK deshalb so schwierig gestaltet, weil es offensichtlich Polacks Absicht war „die Individualitäten – der einzelnen Maler – über den Eindruck eines homogenen Ganzen soweit wie möglich vergessen zu machen.“¹⁶⁹ Um die Großaufträge zu bewältigen, musste er die Ausführung auf weitere Maler aufteilen. Gemälde, die bei ihm bestellt wurden, sollten sich trotz der Zusammenarbeit verschiedener Maler mit dem für Polack typischen Stil identifizieren lassen, ohne dass er sie notwendigerweise selbst ausführte. Trotz offensichtlicher Unterschiede „lassen sich künstlerische Individualitäten in der auf Markentreue getrimmten Massenproduktion kaum noch fassen“.¹⁷⁰

In den Unterzeichnungen lassen sich individuelle Handschriften leichter feststellen. Da sie bei Fertigstellung des Gemäldes von den darüber liegenden Malschichten verdeckt werden, sind verschiedene Mitarbeiter in der Ausführung der Unterzeichnung weniger an Werkstattvorgaben gebunden. So gelingt es SANDNER vielleicht deutlicher als bisher verschiedene Mitarbeiter zu unterscheiden. Die Ergebnisse aus den Infrarot-Aufnahmen sind aber nicht direkt auf die Malerei zu übertragen, da der Unterzeichner nicht zwingend auch die Malerei ausgeführt hat. Außerdem können durch die Unterzeichnung, die in ihrer Technik eher mit der Grafik verwandt ist, nur in eingeschränktem Maß alle Gestaltungsmöglichkeiten der endgültigen Gemälde in Farbigkeit, Modellierungen oder beispielsweise Verzierungstechniken erfasst werden.

In den folgenden Kapiteln soll deshalb der bisher hauptsächlich stilkritischen Unterscheidung einzelner Mitarbeiter eine kunsttechnologische Betrachtungsweise der Malschichten gegenübergestellt werden. Entgegengesetzt einer

162 ROSTHAL 2001, S. 245 f.

163 ROSTHAL 2001, S. 237.

164 Sowie in der Blütenburg einen Vierten.

165 SANDNER fertigte von allen Tafeln des Franziskaneraltars – außer dem *Abendmahl* – IR-Aufnahmen an.

166 DMF 2005, S. 87 f.

167 SANDNER: *Unterzeichnungstypen auf Bildtafeln der Werkstatt Jan Polack*; in: DMF 2005, S. 80–94.

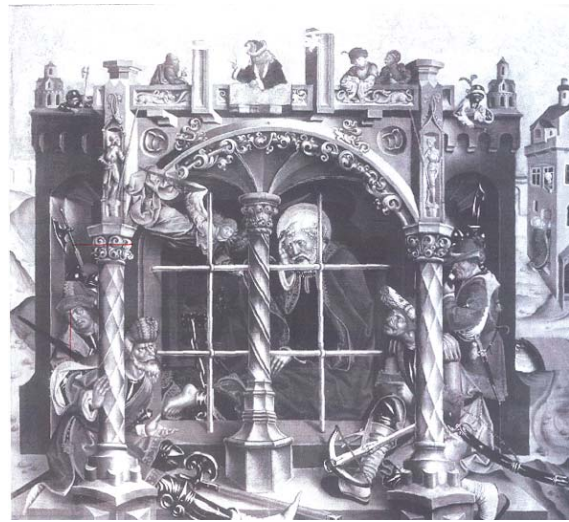
168 STEINER: *Resümee*; in: DMF 2005, S. 121.

169 WENIGER: *Polack, Grassler, Blütenburger Meister: Die Polack-Werkstatt im Kontext einer Hochkonjunktur Münchner Kunst*; in: DMF 2005, S. 46.

170 WENIGER in: DMF 2005, S. 31.



36: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung; Fugenverlauf
(Aufnahme: BNM)



37: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Fugenverlauf
(Aufnahme: ©Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat)



38: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Rückseite,
Holzergänzung des Bildträgers

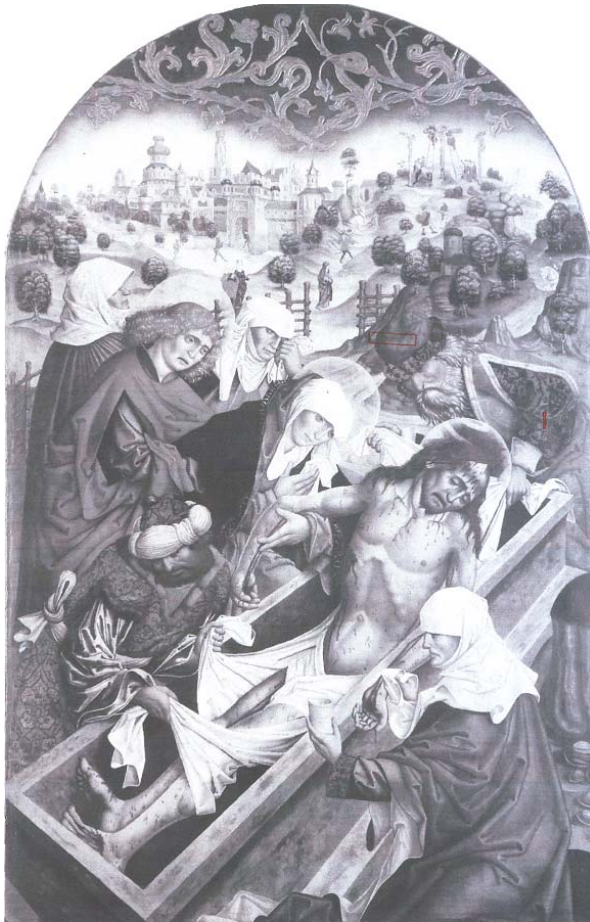
Händescheidung werden dabei die beiden Retabel zunächst als gemeinschaftliche Erzeugnisse einer Werkstatt betrachtet, deren Angestellte sich bei der Ausführung an die für Polack charakteristische Malerei anzupassen hatten. Anhand der Maltechnik lassen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Ausführung genauer erfassen und zum Teil auch differenzierter betrachten. Neben der Beteiligung verschiedener Mitarbeiter lassen sich weitere Informationen zu Arbeitsweise, Vorgaben der Werkstatt sowie malerische Gestaltungsvarianten der Retabel erfassen.

IV Untersuchungen zur Maltechnik an zwei ausgewählten Tafeln

Grundlage der maltechnischen Betrachtungen Polacks und seiner Werkstatt bildet die Untersuchung zweier Tafeln: die *Grablegung*¹⁷¹ des Franziskaneraltars und *Petrus im Gefängnis*¹⁷² des Hochaltars von St. Peter. Anhand dieser Beispiele konnten Prinzipien der Maltechnik sowie die Bandbreite an Verzierungs- und Ziertechniken beider Retabel erfasst werden. Gleichzeitig können am Beispiel dieser Gemälde wesentliche Bildelemente der Retabel und deren Malweise beschrieben und verglichen werden. So ist die *Grablegung* ein Beispiel für gemalten Landschaftshintergrund, *Petrus im Gefängnis* dagegen in einem architektonischen Bildraum mit Goldhintergrund angesiedelt. Einige Bildelemente, wie Inschriften und Nimben sind auf der Tafel der *Grablegung* gemalt, bei *Petrus im Gefängnis* dagegen in Ziertechnik ausgeführt. Spezifische Malweisen vieler auch auf anderen Tafeln abgebildeter Bildelemente wie Inkarnate, Haare, Stoffe, Metalle oder Bäume können mittels dieser Tafeln beschrieben werden. Die Untersuchungen erfolgten mit Hilfe von Streiflicht und Technoskop mit bis zu 25facher Vergrößerung. Es wurden der Schichtenaufbau und die Auftragsweisen der einzelnen Farbflächen genau herausgearbeitet. Vorweggenommen sei, dass bei beiden Tafeln große Übereinstimmungen in der Maltechnik festzustellen sind. Die Ergebnisse werden deshalb gemeinsam dargelegt. Auf diese Weise lassen sich auch einige Unterschiede deutlich herausarbeiten. Die Reihenfolge orientiert sich am Ablauf der Arbeitsschritte innerhalb des Entstehungsprozesses der Tafeln. Entsprechend werden zuerst Bildträger und Grundierung behandelt, um dann mit Techniken zur Anlage der Malerei fortzufahren. Den Schwerpunkt der Untersuchungen bilden die oberen Malschichten, da dort die aufschlussreichsten Informationen herausgearbeitet werden können.

171 Die *Grablegung* ist heute Eigentum des Bayerischen Nationalmuseums in München und im Kirchensaal des Museums ausgestellt. Die Untersuchung der Tafel konnte in den Restaurierungswerkstätten des Museums durchgeführt werden.

172 Die Tafel *Petrus im Gefängnis* ist Eigentum der Stadtpfarrkirche St. Peter in München. Sie ist in der Kirche an der Südwand des Chors aufgehängt. Für die Untersuchung wurde die Tafel in die Sakristei gebracht.



39: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Holzergänzungen des Bildträgers (Aufnahme: BNM)



40: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung, Rückseite: gesplattene Tafel mit Parkettierung

1 Zum Werkprozess

1.1 Bildträger/Grundierung

Bildträger

Die Bildträger sind der mittelalterlichen Tradition entsprechend¹⁷³ aus Holz gefertigt. Für die meisten Tafeln Polacks im Bayerischen Nationalmuseum liegt eine Holzartenbestimmung vor.¹⁷⁴ Für die *Grablegungstafel* ist Fichtenholz (*Picea abies* (L.) H. KARST) bestimmt. Zum Bildträger von *Petrus im Gefängnis* gibt es keine Untersuchungen. Es ist aber anzunehmen, dass sie übereinstimmend mit den beprobten Tafeln beider Altäre aus Fichte bzw. dem sehr ähnlichen Tannenholz gefertigt ist. Die Verwendung dieser Nadelhölzer ist typisch für Tafelgemälde des 15. Jahrhunderts in Süddeutschland und im Alpenraum.¹⁷⁵ Beide Tafeln sind stabil, was für eine qualitätvolle Konstruktion spricht. Das Holz hat sich kaum merklich verwölbt. Die Brettungen sind weitgehend geschlossen. Auf der holzsichtigen Rückseite¹⁷⁶ der *Grablegungstafel* ist der radiale Schnitt der Bretter zu sehen. Der Fugenverlauf belegt die Verwendung senkrechter Bretter. Die Anordnung ist nicht vollständig zu erkennen, da die meisten Fugen durch die Leisten der Parkettierung verdeckt werden (Abb. 36). Die Fügung der Tafel *Petrus im Gefängnis* ist aufgrund der beidseitigen Bemalung bzw. Fassung und der Rahmung kaum einzusehen. Der betont senkrechte Verlauf des Malschichtcraquelés, die senkrecht verlaufenden Verwölbungen sowie die hauptsächlich senkrecht verlaufenden Risse weisen auf eine ähnliche Konstruktion aus radial geschnittenen, senkrechten Brettern hin (Abb. 37).

Durch die Malschicht beider Tafeln sowie auf der Rückseite der *Grablegungstafel* sind nur wenige Astansätze zu erkennen. Ausbesserungen des Bildträgers sind in Holz ausgeführt. In die *Grablegungstafel* wurden ein querrechteckiges Holzstück neben dem Hut des Joseph von Arimathäa (Abb. 38) und ein kleineres, senkrecht stehendes Stück auf Höhe seines linken Ärmels eingesetzt (Abb. 39). Die Holzstücke reichen durch die heutige Tafelstärke. Da bei einer Überprüfung der ursprünglichen Tafelrückseite, dem *Ecce Homo*-Bild, kein entsprechendes Stück zu finden ist, wurde die Ergänzung nur

173 STRAUB 1988, S. 133.

174 Anlässlich der Ausstellung *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild* führte ISABELL RAUDIES anatomische Holzartenbestimmungen mehrerer Tafeln des Jan Polack im Bayerischen Nationalmuseum in München und im Diözesanmuseum in Freising durch. Die Ergebnisse sind im Anhang (Tabelle Holzartenbestimmung) zusammengefasst. Zusätzliche Angaben wurden freundlicherweise von RAUDIES zur Verfügung gestellt. S. auch DMF 2005, S. 108, Anm. 6 und Katalog.

175 MARETTE 1964, S. 48–75.

176 Die Rückseite ist holzsichtig, da die ursprünglich beidseitig bemalte Tafel gespalten wurde. S. Kap. III.



41: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: linker Bildrand, dünnere Malschicht am Bildrand



42: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: rechter Bildrand, dünnere Malschicht am Bildrand

einseitig eingesetzt. Die Malerei verläuft ungestört über die Ergänzungen des Bildträgers, daher handelt es sich um eine originale Ausbesserung, möglicherweise wegen eines Astes oder einer schadhafte Stelle im Holz. Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* steht die Ecke eines Bretts oder Holzstücks am Ärmelumschlag des linken Armes des Wärters links von Petrus um wenige Millimeter vor. Auf der Rückseite ist keine Entsprechung zu finden. Auch hier wurde wohl eine Ausbesserung eingesetzt, die nicht durch die Tafelstärke reicht. Die Bretter beider Tafel sind vermutlich Stoß-an-Stoß miteinander verleimt. Dübel oder Schwalbenschwänze wurden weder am Bildträger des Gemäldes *Petrus im Gefängnis*, noch auf der holzsichtigen Rückseite der heute gespaltenen *Grablegungstafel* gefunden.

Hinweise auf die Bearbeitung der Holzoberfläche sind wegen der geschlossenen Malschicht nicht zu erkennen. Vermutlich wurde die Oberfläche entsprechend der üblichen Vorgehensweise geglättet und eine Leimtränke aufgetragen.¹⁷⁷

Schon im Kapitel zur Geschichte des Franziskaneraltars wurden nachträgliche Veränderungen an den Tafeln der *Grablegung* und des *Ecce Homo* bzw. der *Kreuznagelung* und der *Dornenkrönung* erwähnt. Ein Größenvergleich mit den anderen Tafeln des Retabels zeigt, dass sie um ca. 30 cm kürzer sind.¹⁷⁸ Der Zuschnitt der Tafeln erfolgte an der Unterseite, was dort u. a. an den abgeschnittenen Figuren erkennbar ist (Abb. 9, 10, 12, 14). Die unterschiedlichen Maße sind bereits 1810 im Inventar der Königlich Bayerischen Gemäldesammlung aufgeführt.¹⁷⁹ Es ist deshalb davon auszugehen, dass die Kürzung vermutlich im 17. Jahrhundert mit dem Umbau des wandelbaren Flügelretabels zu einer großen Tafel stattfand.¹⁸⁰ Nicht geklärt ist, ob dabei auch die Oberseite halbkreisförmig zugeschnitten wurde.

Heute ist die *Grablegungstafel* gespalten (Abb. 40). Die Trennung der Tafeln ist durch zwei Literaturhinweise zeitlich einzugrenzen. Im Inventar der Königlich Bayerischen Gemäldesammlung von 1810 ist die Tafel der *Grablegung* noch als beidseitig bemalt vermerkt. Als Rückseite ist das *Ecce Homo*-Bild angegeben.¹⁸¹ 1906 beschreibt FREUND die *Grablegung* und das *Ecce Homo* als getrennte Tafeln.¹⁸² Bei dieser Maßnahme wurde wohl auch die rückseitige Parkettierung auf die

177 STRAUB 1988, S. 147; BRACHERT 2001, S. 128, 154, s. v. *Leimtränke, Isolierung*.

178 Die *Grablegungstafel* ist heute ca. 208,5 cm hoch, die Mitteltafel und die Tafeln mit den Stifterbildern ca. 235 cm.

179 MÄNNLICH, S. 75–79.

180 VOGL 1740.

181 „*Grablegung Christi. In der Ferne Kreuzabnehmung und die Stadt Jerusalem (...) auf der Rückseite das Ecce Homo* [MÄNNLICH 1810, Inv.-Nr. 1734]. Auf der heute holzsichtigen Rückseite der *Grablegung* ist ein Inventarzettel mit folgendem Text zu lesen: „Königl. Bayer. / Staats-Gemälde-Sammlung / Neues Inventar Nr. / 7576 a / 1855“.

182 FREUND 1906, S. 59 f.



43: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: rotes Gewand von Maria, Linien der Unterzeichnung unter heute durchscheinender Malschicht



44: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Kopfschleier von Maria Magdalena, Linien der Unterzeichnung unter heute durchscheinender Malschicht

nur noch 0,6–0,75 cm dicken Tafel angebracht. Die heutige Rahmung mit einer glatten Holzleiste ist jüngerer Datums.¹⁸³ Mögliche Veränderungen an der Tafel *Petrus im Gefängnis* sind ohne Vergleich mit den anderen Tafeln des Retabels nicht genau zu definieren. Gravierende Eingriffe, wie am Bildträger der *Grablegung*, sind nicht festzustellen. Deren Größe (174,5 cm x 185 cm) stimmt in etwa mit den anderen Tafeln des Retabels überein, die Darstellung scheint nicht beschnitten.¹⁸⁴ Die Tafel *Petrus im Gefängnis* ist von einem vergoldeten Rahmen eingefasst. Mit Ausnahme der Tafel *Petrus in Kathedra* findet sich die gleiche Rahmung bei allen Tafeln des Hochaltars von St. Peter, sowohl in St. Peter wie im Nationalmuseum. Es handelt sich nicht um die spätgotische Rahmung. Aber es konnte noch nicht geklärt werden, aus welcher Zeit diese Rahmung stammt.

Überklebungen und Grundierung

Die Holztafeln sind zumindest partiell mit einem Gewebe oder mit Fasern¹⁸⁵ überklebt. Dafür sprechen das stellenweise von der Holzmaserung unabhängige Malschichtcraquelé sowie Fasern entlang der Unterseite der Tafeln *Petrus im Gefängnis* und der *Grablegung*. Eindeutige Hinweise etwa in Fehlstellen oder eine Leinwandstruktur der Malschicht sind nicht vorhanden.¹⁸⁶

Die Holztafeln sind mit einer mehrere Millimeter dicken Grundierung versehen. Sie gleicht Unebenheiten des Holzes und der Überklebung aus und bildet einen glatten Untergrund für die Malerei. Da die *Grablegung*stafel an Ober- und Unterseite beschnitten wurden, können die ursprünglichen Malschichtbegrenzungen nur noch am linken und rechten Tafelrand beobachtet werden. Hier überlappt die Malschicht die Grundierung in einem bis zu 1,5 cm breiten Streifen.

183 Im Depot des Bayerischen Nationalmuseums in München werden unter den Nummern 10/217A – 10/220 A vier an der Oberseite runde Rahmen für die *Grablegung*, *Kreuzannagelung*, *Ecce Homo* und *Dornenkrönung* aufbewahrt. Sie gehören offensichtlich nicht zum ursprünglichen Retabel. Die Tafeln waren bereits rund beschnitten und gespalten. Es ist nicht verzeichnet, wann sie ins Bayerische Nationalmuseum in München bzw. in dessen Depot kamen.

184 „Der Vergleich der Brettmaserungen an den Schnittkanten jener Tafeln, die innerhalb eines Flügels übereinander angebracht waren, ergab, dass die Tafeln nicht nachträglich auseinander geschnitten wurden, ein Flügel also nicht aus einem durchgehenden Brett bestand“ [OTTO 1988, S. 85].

185 Laut STRAUB sind Abklebungen mit Fasern in Spanien des 15. und 16. Jahrhunderts üblich, nördlich der Alpen allerdings untypisch [STRAUB 1988, S. 148 f]. An mehreren Tafeln Dürers sind Wergabklebungen zur Fugensicherung und über Astansätzen nachgewiesen [HEIMBERG in GOLDBERG et al. 1989, S. 34].

186 Für eine genauere Überprüfung müssten weitere Untersuchungsmethoden hinzugezogen werden. Die „Rückseite“ der Tafel *Petrus im Gefängnis* weist eindeutig Faserabklebungen des Holzbildträgers auf. Wegen der unterschiedlichen Techniken (gravierter Goldgrund als Hintergrund von Relieffiguren) kann dies nicht als zwingender Hinweis gelten. Zudem ist im Spätmittelalter auch bei beidseitig bemalten Tafeln eine unterschiedliche Ausführung der Grundierung der Tafelseiten möglich.



45: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung, IR-Aufnahme (Ingo Sandner)

Ein Grundiergrat ist nicht vorhanden. Die Malschichtoberfläche ist unregelmäßig. Die Holzstruktur des Bildträgers zeichnet sich durch die Malschicht ab. Vermutlich ist die Grundierung dort dünner aufgetragen worden und es fehlt die Überklebung des Bildträgers. Grundierung und Malerei sind an den ursprünglichen Malschichtbegrenzungen nicht abgebrochen, die Tafel wurde also ungerahmt grundiert und bemalt.¹⁸⁷ (Abb. 41, 42)

Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* sind die Malschicht­ränder durch die heutige Rahmung verdeckt. Es ist anzunehmen, dass

¹⁸⁷ Auch auf den Tafeln des Weihenstephaner Hochaltars mit *Disputation des hl. Stephanus* und der *Steinigung des hl. Stephanus* sind keine Grundiergrate vorhanden [BAUER-EMPL./KROISS in: DMF 2005, S. 110-112]. Um zu verstehen, ob in der Werkstatt Polacks üblicherweise die Tafeln ungerahmt grundiert und bemalt wurden, müssten noch weitere Tafeln überprüft werden.



46: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis, IR-Aufnahme (Ingo Sandner)

47: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung, IR-Aufnahme:
Umhang Maria Magdalenas (Ingo Sandner)

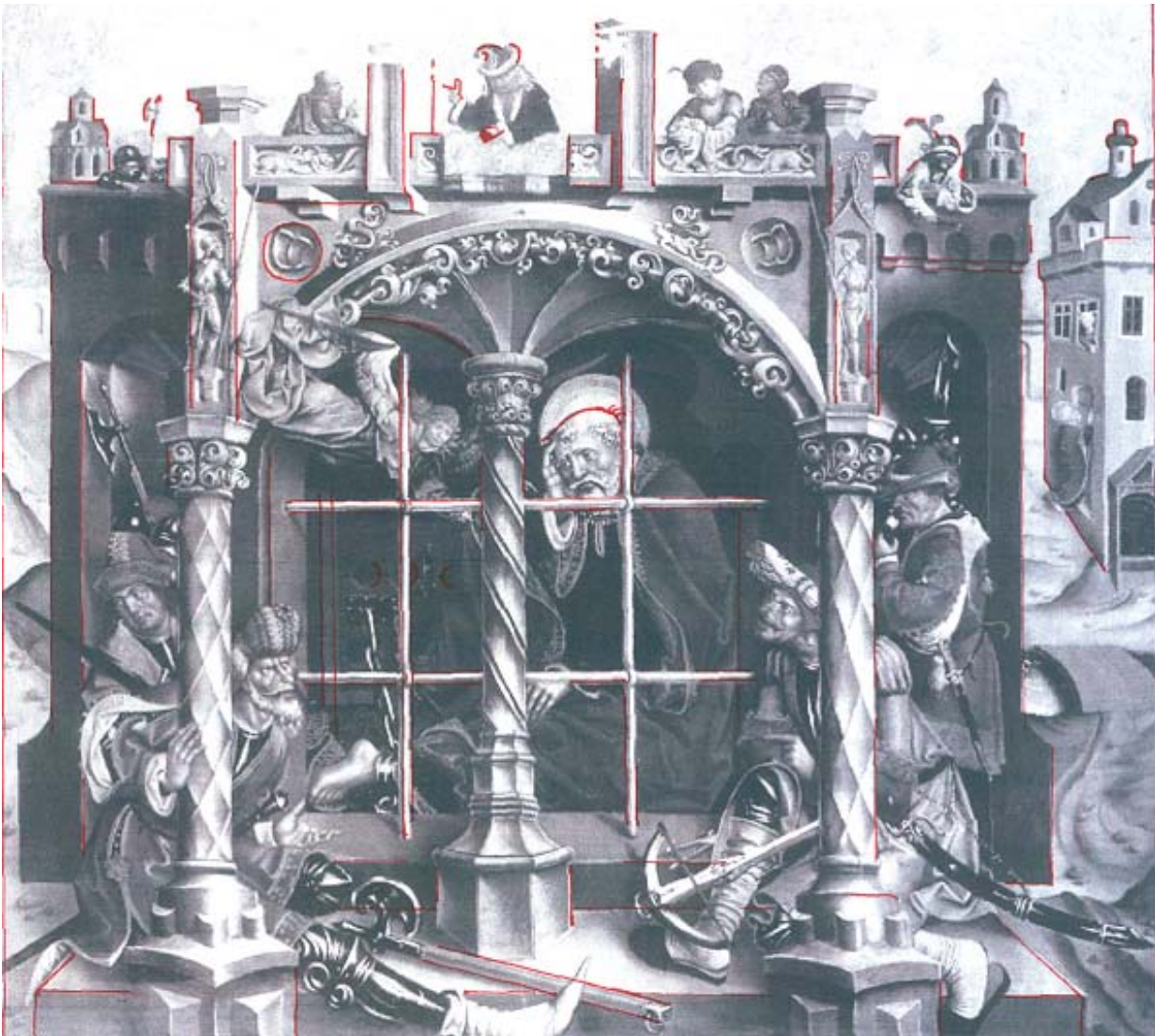


48: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis, IR-
Aufnahme: Umhang Petri und der mittleren Säule (Ingo
Sandner)





49: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Joseph von Arimathäa, Pelz besetzter Saum des Tappert; Zeichen, ähnlich einem „g“ in der Unterzeichnung



51: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Ritzungen (Aufnahme: ©Erzbischöfliches Ordinariat München, Kunstreferat)

die Grundierung vor der Ausführung der Malerei isoliert wurde.¹⁸⁸ An Ausbrüchen ist die Oberfläche der Grundierung gebrochen weiß bis leicht rötlich. Ob es sich dabei um eine Lösche handelt oder ob diese Färbung durch einen später aufgetragenen Firnis entstand, ist nicht ersichtlich.

1.2 Anlage der Malerei

Vor Auftrag der Malschichten wurde auf beiden Tafeln die Darstellung zeichnerisch vorgelegt. Zusätzlich sind Partien der Malerei durch Ritzungen angegeben. Die Unterzeichnungen der *Grablegung* und des *Petrus im Gefängnis* wurden mit einem schwarzen Zeichenmedium ausgeführt. Die Linien sind vereinzelt mit bloßem Auge unter den heute durchscheinenden, weißen und krappfarbenen Flächen zu sehen (Abb. 43, 44). Eine genauere Beurteilung ermöglichen Infrarot-Reflektografien¹⁸⁹ (Abb. 45, 46).

¹⁸⁸ Das Isolieren der Grundierung entspricht der üblichen Vorgehensweise. Dadurch wird verhindert, dass die poröse und saugende Grundierung das Bindemittel des Farbauftrags absaugt [STRAUB 1988, S. 166].

¹⁸⁹ Für die Diplomarbeit standen die von SANDNER angefertigten Infrarot-Reflektografien zur Verfügung. Aufnahmen und Ergebnisse SANDERS sind



52: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Sarkophag, Ritzungen



53: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Gefängnisvorbau, linkes Wappenfeld, Ritzung

54: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Kopf des hl. Petrus, Ritzung unter Vergoldung





55: Blutenburg, Weltenherrscher: Goldgrund rechte Seite, vorgeritzte Figuren



56: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Kopf Jesu, drei geritzte Kreise für Nimbus, Einstichloch des Zirkels

57: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linker Bildrand, Ritzung, mögliche Angabe für Rahmung



58: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linker Bildrand, Ritzung, mögliche Angabe für Rahmung



Aus den Aufnahmen beider Tafeln ist ersichtlich, dass die Komposition in weiten Teilen bereits vor der Anlage der Unterzeichnung feststand. Es finden sich keine eingreifenden Änderungen und kaum formsuchende Linien innerhalb der Unterzeichnung. Stellenweise sind die Angaben sehr detailliert. Besonders im Bildvordergrund sind Schattierungen und Faltenverlauf der Gewänder genau vorgegeben.

Der Vergleich der Unterzeichnungen von *Grablegung* und *Petrus im Gefängnis* zeigt nur kleinere Unterschiede. Die Unterzeichnung der *Grablegung* wirkt freier ausgeführt. Einige Linien sind mehrmals nachgezogen. An kleineren Stellen finden sich Formkorrekturen. Gleichzeitig sind die Angaben bereits sehr präzise. Einzelne Gewandfalten der Figuren im Vordergrund sind genau festgelegt, auch die Stadtansicht und Bäume des Hintergrundes. Die detaillierte Planung zeigt

sich auch in der Vorgabe einer blumenförmigen Agraffe auf dem Turban des Nikodemus¹⁹⁰ und einer Gewandschließe am Ausschnitt des Tapperts von Joseph von Arimathäa. Beide sind nicht in der Malerei ausgeführt. Daneben gibt es im Vordergrund nur wenige Abweichungen in der malerischen Umsetzung. Das Salbgefäß ist in seiner Position verändert. Das lockige Haar der Maria Magdalena wurde weggelassen. Der Zaun auf der linken Seite wurde etwas nach unten versetzt. Im Hintergrund finden sich mehrere kleinere Änderungen in der Stadtarchitektur, der Verteilung der Bäume und der Figuren.

Dem Duktus zufolge weist SANDNER die Unterzeichnung der *Grablegung* der gleichen Hand zu, die auch die *Kreuznagelung* und die linke Hälfte der *Kreuzigung* des Franziskaneraltars vorgezeichnet hat. Er vermutet, dass es sich um Jan Polack handle (Abb. 47).¹⁹¹

Die Unterzeichnung des *Petrus im Gefängnis* wirkt stärker vorgegeben.¹⁹² Sie wurde ohne eine einzige Korrektur aufgetragen. Der Duktus ist sehr präzise. Die Schraffuren sind gleichmäßig gesetzt. Besonders die Schattierungen der Architektur sind genau festgelegt. Da die Zeichnung kaum individuelle Merkmale aufweist, vermutet SANDNER, dass sie mit einem Karton auf die Grundierung übertragen wurde. Die Gleichmäßigkeit der Schraffuren deutet, laut SANDNER, auf die gleiche Hand hin, die am Franziskaneraltar die Unterzeichnungen von *Dornenkrönung* und *Ecce Homo* und die rechte Seite der *Kreuzigung* ausgeführt hat. Er identifiziert sie mit Mair von Landshut (Abb. 48).¹⁹³ Die Unterzeichnungen der ebenfalls von SANDNER untersuchten Tafeln der Petruslegende, *Petrus in Kathedra* und *Heilung des Lahmen*, weisen die gleichen Merkmale auf. Die Zeichnungen des Mair von Landshut am Franziskaneraltar sind dagegen freier ausgeführt.

Die Unterzeichnung der *Grablegungstafel* weist eine bisher nicht berücksichtigte Besonderheit auf: Am pelzbesetzten Saum des Tapperts des Joseph von Arimathäa findet sich ein Zeichen, ähnlich einem „g“ (Abb. 49), das nicht in Zusammenhang mit der Darstellung steht. Möglicherweise handelt es sich um eine Werkstattanweisung oder Farbangabe. Ähnliche Zeichen sind in den Infrarot-Reflektografien beider Retabeln nicht zu entdecken. In anderen, Polack zugeschriebenen, Tafelgemälden wurden sie bisher nur in der Unterzeichnung der Predella aus Benediktbeuern nachgewiesen.¹⁹⁴ Dort dienen verschiedene Kürzel als Farbangaben für die Wappen der dargestellten Stifter (Abb. 50). Ein ähnliches „g“ gibt hier die Farbe Gelb an. Im Fall der *Grablegung* ist der Sinn des „g“ unter dem zumindest heute weißen Pelzbesatz nicht vollständig geklärt.

Zusätzlich zu den Unterzeichnungen sind auf beiden Tafeln für einige Bildelemente Ritzungen mit unterschiedlichen Funktionen nachzuweisen.¹⁹⁵ Auf beiden Tafeln sind die Linien Raum bestimmender Bildelemente und Architekturen geritzt. Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* sind Umriss und Binnenlinien des Gefängnisgebäudes, einschließlich der seitlichen Anbauten und der Balustrade sowie das Haus der Nebenszene am rechten Bildrand ausführlich vorgegeben (Abb. 51, 53), nicht aber die dekorativen Elemente, wie z. B. die Drachenfiguren auf der Brüstung. Auf der *Grablegungstafel* ist der Sarkophag¹⁹⁶ (Abb. 52) geritzt, aber nicht die Stadtansicht im Hintergrund. Die Ritzungen verlaufen neben der freihändig ausgeführten Unterzeichnung, sie geben präzise mit Zirkel und Lineal ausgeführte Linien vor. Während bei der *Grablegung* die Ritzungen an den Umrissen der Figuren unterbrochen sind, laufen sie bei *Petrus im Gefängnis* eindeutig durch andere Bildgegenstände hindurch. Die Malerei orientiert sich stärker an den Ritzungen als an den Linien der Unterzeichnung.¹⁹⁷ Umrisse von Figuren sind nur angrenzend an den vergoldeten Hintergrund auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* sowie des vergoldeten Nimbus Petri geritzt (Abb. 54). Hier ersetzt die Ritzung die Unterzeichnung, die nach der Vergoldung nicht mehr sichtbar ist.¹⁹⁸ Anhand der Infrarot-Aufnahmen konnte nicht festgestellt werden, ob unter der Vergoldung Unterzeichnungen vorhanden sind.¹⁹⁹

Auf der *Grablegungstafel* sind die gemalten Nimben durch Ritzungen, nicht in der Unterzeichnung vorgegeben. Um das Haupt Jesu sind drei konzentrische Kreise geritzt (Radien: 8,1/10,5/11 cm), bei Johannes (Radien: 7,2/10,5 cm) und Maria (Radien: 7, 5/10,9 cm) zwei. Die Kreise sind mit einem Zirkel gezogen. Bei Jesus und Johannes sind die Einstichlöcher zu sehen (Abb. 56). Bei Maria ist der entsprechende Bereich retuschiert. Die Nimben wurden zuletzt auf der bereits vollständig angelegten Malschicht ausgeführt. Die Unterzeichnung wäre in diesem Arbeitsschritt nicht mehr sichtbar, die Ritzungen konnten dagegen die kreisrunden Konturen noch durch die Malschicht präzise vorgeben. Eine ähnliche Funktion könnten auch die Ritzungen für das Schwert des Wächters im linken Gefängnisanbau und der Schaft der Hellebarde unterhalb der Gefängniszelle auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* erfüllt haben. Die Waffen wurden zuletzt, zum Teil auf der umliegenden Malerei ausgeführt. Die Ritzungen geben gerade Linien als Konturen vor.

Während die Ritzungen der Figuren die Unterzeichnung bei vergoldeten Flächen ersetzen, geben sie für Architektur,

190 Auf der Tafel des *Petrus im Gefängnis* ist auf dem sehr ähnlich gestalteten Turban des Wärters links von Petrus die gleiche Agraffe ausgeführt.

191 SANDNER in: DMF 2005, S. 168.

192 Bei Beurteilung und Vergleich der Unterzeichnungen muss berücksichtigt werden, dass die zur Verfügung stehende Infrarot-Aufnahme des *Petrus im Gefängnis* etwas dunkel ist. Es sind nicht alle Bildbereiche der Unterzeichnung deutlich zu erkennen.

193 SANDNER: *Unterzeichnungstypen auf Bildtafeln der Werkstatt Jan Polacks*; in: DMF 2005, S. 90 f.

194 TAUBERT 2003, S. 53.

195 Die Skizzen im Anhang zeigen die eindeutig nachweisbaren Ritzlinien. Aufgrund der pastosen Malschichten, besonders der Konturlinien der Architektur, können nicht alle Ritzungen erfasst werden.

196 Der Sarkophag übernimmt in der *Grablegungsdarstellung* eine ähnliche Funktion wie die Bildarchitektur des *Petrus im Gefängnis*. Durch seine zentrale Stellung im Bild teilt er den Raum. Die Figuren sind entsprechend um ihn angeordnet. Zusätzlich erzeugt er durch die schräg nach hinten verlaufende Ausrichtung im Bild räumliche Tiefe.

197 Ähnliche Beobachtungen machten BAUER-EMPL und KROISS bei Untersuchungen der *Disputation des hl. Stephanus* des Weihenstephaner Hochaltars [DMF 2005, S. 114 ff].

198 SIEJEK/KIRSCH/SANDNER 2004, S. 188 f.

199 Besonders deutliche Ritzungen von Figurenumrissen finden sich in der Blütenburg. Auf dem Retabel mit der Darstellung des *Weltenherrschers* sind geritzte Figurenumrisse im Goldgrund nicht in der Malerei ausgeführt (Abb. 55).



59: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Johannes über der Brüstung des Gefängnisses, aufgetragene Grundierungsmasse und Gravierung des Nimbus



60: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Rankenwerk links von Herodes, Pastiglia, Gravierung, Tremolierung und Vergoldung

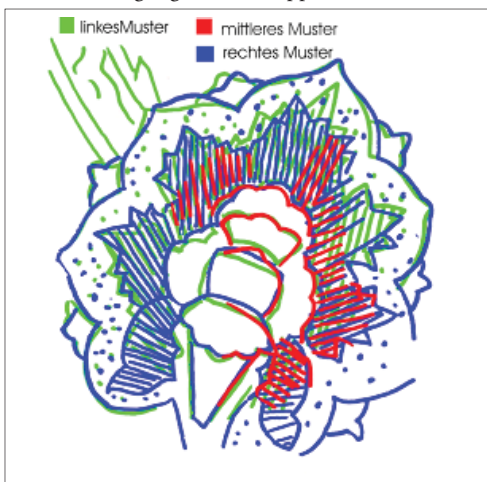


61: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Rankenwerk, linke, obere Bildhälfte, Pastiglia, Gravierung, Tremolierung und Vergoldung



62: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Rankenwerk, linke, obere Bildhälfte, Pastiglia, Gravierung, Vergoldung, blau herausgefasst

64: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Durchzeichnung der drei Musterrapporte des Ehrentuch über der Brüstung; Maßstabsgetreue, übereinander gelegte Musterrapporte



63: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Ehrentuch über der Brüstung des Gefängnisses, graviertes und vergoldetes Muster

65: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Soldat auf der linken Seite der Brüstung, Punzen im Goldgrund



Nimben und wenige Bildelemente präzise mit Lineal und Zirkel ausgeführte Linien vor. Tatsächlich folgt in den meisten Fällen die Malerei den Ritzungen viel genauer als der Unterzeichnung. Das ist deutlich zu sehen im Falle der Hellbarde vor dem Gefängnis des Petrus, die in der Unterzeichnung eine andere Position einnimmt als in Ritzung und Malerei. Den Ritzungen der Bildarchitektur könnte eine zweite, konstruktive Funktion zukommen, da mit ihrer Hilfe der Bildraum definitiv angelegt und aufgeteilt wird. Die entschiedene Ausführung der Ritzungen setzt eine zuvor bereits genau geplante Darstellung voraus. Wie bereits bei der Unterzeichnung wird auch hier deutlich, dass der Entwurf der Darstellung bereits vorher stattgefunden hat.

Bei *Petrus im Gefängnis* finden sich weitere Ritzungen, die nicht mit der Anlage der Darstellung in Zusammenhang stehen. Parallel zu allen vier Kanten der Bildtafel verläuft eine Linie im Abstand von ca. 2,5 cm (Abb. 57, 58). Die Ritzung wurde auf dem in Pastigliatechnik modellierten Rankenwerk, aber vor dessen Vergoldung ausgeführt. Die Malerei läuft über diese Ritzung hinaus. Die gleichen Linien wurden auch auf der gravierten Tafelrückseite gezogen, und, nach OTTO, auf allen Tafeln der Petruslegende und ihren gravierten Rückseiten.²⁰⁰ Auf den Tafeln der Pauluslegende und den Passionsszenen sind sie nicht zu finden. Möglicherweise handelt es sich um eine Konstruktionsangabe für den gesamten Altaraufbau, vielleicht um die Markierung für Rahmenleisten.

1.3 Verzierungstechniken und Polimentvergoldung

Die Schichtenabfolgen belegen, dass vor dem Malen die Gravierungen des Malgrundes, Pastiglia-Arbeiten und Polimentvergoldungen ausgeführt wurden.

Gravierungen und Pastigliatechnik

Gravierungen²⁰¹ finden sich in einfacher Form als konzentrische Kreise auf den vergoldeten Nimben der Tafel *Petrus im Gefängnis*. Kompliziertere Muster sind auf dem Ehrentuch über der Brüstung des Gefängnisses ausgeführt sowie im Rankenwerk im oberen Bildabschnitt beider Tafeln. Für die Nimben im Vorder- wie im Hintergrund und das Muster des Ehrentuchs wurde auf die Grundierung der Tafel zusätzliche Grundierungsmasse flächig aufgetragen, um mehr Substanz für die Gravierungen zu erhalten (Abb. 59). Das Rankenwerk beider Tafeln wurde nicht nur graviert, sondern in der Art einer Pastigliatechnik trug man nur auf den Höhen Grundierungsmasse auf, um die Plastizität zu steigern.²⁰² Binnenstrukturen wurden nachträglich graviert. Die Zwischenräume der Ranken sind auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* tremoliert (Abb. 60, 61), bei der *Grablegung* sind die Ranken dagegen nach der Vergoldung durch die blaue Farbe des Horizontes ausgefasst (Abb. 62).

Hinweise auf eine Unterzeichnung oder eine andere Art der Anlage der Gravierungen wurden nicht gefunden. Der präzise Kreis der Nimben lässt dies aber vermuten. Auch das Muster am Ehrentuch bei *Petrus im Gefängnis* wurde vermutlich vorgegeben. Dies kann anhand von Durchzeichnungen des dreimal wiederkehrenden Rapports nachgewiesen werden. Die Konturlinien stimmen überein, die Binnenstrukturierungen sind frei gezogen (Abb. 63, 64).

Flächige Vergoldungen

Im Anschluss an die plastische Behandlung des Grundes wurden Nimben und der Hintergrund von *Petrus im Gefängnis* und das Rankenwerk beider Tafeln vergoldet. Dazu diente flächig aufgetragenes rotes Poliment,²⁰³ auf das Blattgold angeschossen wurde (Abb. 59, 60). Die Blattgrenzen sind teils noch zu sehen. Der flächige Goldgrund zwischen Ranken und Malerei ist auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* zusätzlich strukturiert. Im Anschluss an die Malerei wurden in der Goldfläche zahlreiche kleine, runde Punzmarken angebracht, mit einem Durchmesser bis zu 1 mm (Abb. 65). Deren Verteilungsdichte nimmt nach oben schnell ab, so dass unterhalb der Ranken die Fläche wieder glatt ist. Die Punkte sind unregelmäßig aufgebracht und bilden kein Muster. Da sie nur aus der Nähe wahrzunehmen sind, dienten sie nicht der Verzierung, sondern sollten möglicherweise den Goldglanz um die Malerei brechen und die glatte Goldfläche unter den Ranken gliedern. Es konnte nicht überprüft werden, ob diese Strukturierung des Goldgrundes auf allen Tafeln der Petruslegende ausgeführt ist. Auf den flächigen Goldgründen der Blumenburger Tafeln ist sie nicht zu finden.²⁰⁴ Technologisch sind als Verzierungstechniken auch die Pressbrokate wie auf der abgeschlossenen Malerei angelegte Vergoldungen aufzufassen. Um aber weiter in der Reihenfolge der Arbeitsschritte fortzufahren, werden diese im Kapitel zur Malschicht in Zusammenhang mit den Gewändern bzw. den Nimben besprochen.

200 OTTO 1988, S. 85.

201 Gravierungen sind im süddeutschen Raum etwa seit dem Jahr 1400 zu finden; z. B. auf einem Diptychon im Bayerischen Nationalmuseum in München (Inv. 2293/4) und dem Magdalenenaltar in der Pfarrkirche von Tiefenbronn [STRAUB 1988, S. 169].

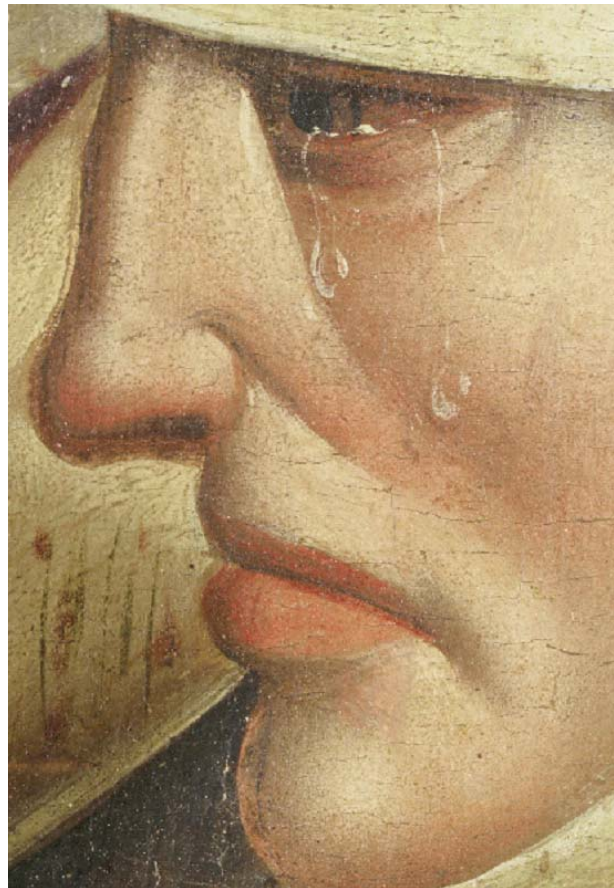
202 Nach STRAUB wurde auch im Allgäu Rankenwerk in dieser Technik ausgeführt - ohne Angaben über Ort und Kunstwerk [STRAUB 1988, S. 169].

203 Das Poliment besteht aus einem fein geschlämmten Tonerdesilikat und häufig einem Bindemittel, meist tierischem, seltener pflanzlichem Leim, das aufgrund seiner „Fettigkeit“ (= Tongehalt) den polierfähigen Untergrund für Blattmetallaufgaben bildet. Die Verwendung von rotem Poliment war vermutlich die geläufigste Praxis in der Tafelmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts [STRAUB 1988, S. 182].

204 Während der Diplomarbeit wurde nur ein weiteres Beispiel eines durch kleine Punzen strukturieren Goldgrundes ausfindig gemacht. Dieses findet sich nach Auskunft von KATHARINA ROUDIL (Bayerische Staatsgemäldesammlungen) auf einer *Kreuzigung* von Hans Pleydenwurff, die zwischen 1460-1470 datiert ist. Die Tafel wird im Depot der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen aufbewahrt (Inv.-Nr. 6218). Aus dieser technischen Parallele kann keine sichere Verbindung zwischen den Werkstätten hergestellt werden. Sie ist aber insofern interessant, da ROSTHAL stilistische Zusammenhänge zwischen der Malerei Polacks und Pleydenwurff darlegt. Ein Kontakt zwischen den Werkstätten wäre nach ROSTHAL über Hans Wolgemut, einen Schüler Pleydenwurffs möglich gewesen. Wolgemut arbeitete um 1470 in der Werkstatt Mälesskircher in München [ROSTHAL 2001, S. 179].



66; Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Gesicht des Johannes, Malweise der Inkarnate

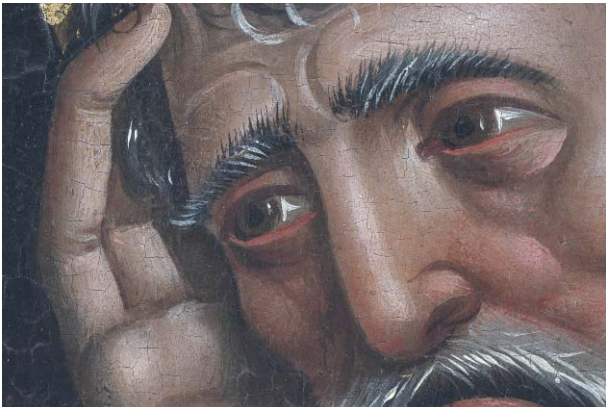


68: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Gesicht der Maria Magdalena, Malweise der Inkarnate



67: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Gesicht Jesu, Malweise der Inkarnate

69: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Gesicht des Petrus, Malweise der Inkarnate



70: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Wärter rechts von Petrus, Malweise der Inkarnate



71: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Wärter links von Petrus, Malweise der Inkarnate





72: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linker Fuß Petri, Malweise der Inkarnate



73: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Hals des Wärters links von Petrus, Malweise der Inkarnate



74: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linke Hand des Wärters rechts von Petrus, Malweise der Inkarnate

75: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linke Hand des Wärters links von Petrus, Malweise der Inkarnate



76: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linke Hand von Maria und rechter Arm Jesu, Malweise der Inkarnate



77: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: rechte Hand Jesu, Malweise der Inkarnate

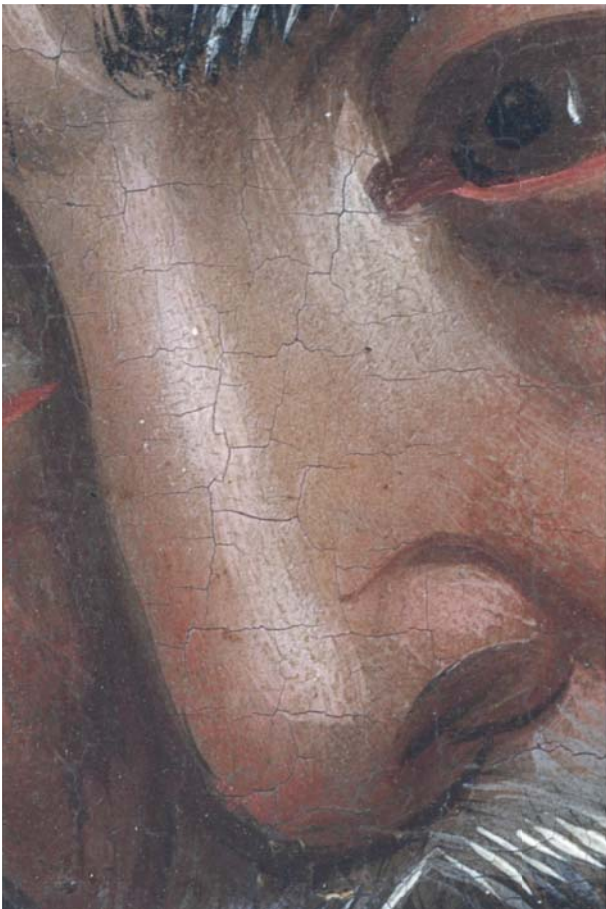




78: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linkes Auge des Wärters links von Petrus, Malweise der Augen



79: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: linkes Auge des Johannes, Malweise der Augen



80: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Nase des Petrus, Malweise der Nasen



81: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Nase des Johannes, Malweise der Nasen

82: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Mund des Wärters in linken Gefängnisbau, Malweise von Mündern



83: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Mund des Johannes, Malweise von Mündern





84: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Gesicht des Herodes über der Brüstung des Gefängnisses, Malweise der Inkarnate im Hintergrund



85: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Gesicht des Engels, Malweise der Inkarnate im Hintergrund



86: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Gesicht des Petrus in der Nebenszene am rechten Bildrand, Malweise der Inkarnate im Hintergrund

87: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Gesicht eines Soldaten links von Jesus in der Hintergrundszene, Malweise der Inkarnate im Hintergrund



88: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Gesichter der Figurengruppen links des Kreuzes der Hintergrundszene, Malweise der Inkarnate im Hintergrund



89: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Körper Jesu in der Hintergrundszene, Malweise der Inkarnate im Hintergrund





90: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Bart des Petrus, Malweise von Haaren und Bärten



91: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Schnurrbart des Wärters rechts von Petrus, Malweise von Haaren und Bärten

92: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Haare des Engels, Malweise von Haaren und Bärten



93: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Haare des Johannes, Malweise von Haaren und Bärten

1.4 Malschicht

Die Untersuchung der Malschicht von *Grablegung* und *Petrus im Gefängnis* fokussiert den Schichtenaufbau, unterschiedliche Auftragsarten von Malmitteln und Ausführung von Modellierungen. Die verwendeten Farb- und Bindemittel wurden nicht analysiert. Die zu erwartenden Ergebnisse wären wenig aussagekräftig, d. h. speziell die Werkstatt Polack charakterisierend, da die in der Tafelmalerei verwendeten Materialien über längere Zeiträume gleich blieben.²⁰⁵ In Bezug auf die Farbmittel wird auf die Bestimmungen am Weihenstephaner Hochaltar verwiesen.²⁰⁶ Die dort vorgefundenen Farbmittel entsprechen der mittelalterlichen Tradition.

Auf den Tafeln *Petrus im Gefängnis* und *Grablegung* wurde nach Unterzeichnung, den Ritzungen und Polimentvergoldungen die Malerei auf der weißen Grundierung ausgeführt. Hinweise auf eine Imprimitur²⁰⁷, wie sie an zwei Tafeln des Weihenstephaner Hochaltars nachgewiesen wurde,²⁰⁸ gibt es nicht.

205 „Zur Verwirklichung bedient sich der Künstler einer bestimmten Technik der Verwendung des Malmaterials, der Maltechnik. Diese bleibt sich durch größere Zeiträume hindurch verhältnismäßig gleich, weil sie in vielem von den technischen Notwendigkeiten des Malmaterials abhängig ist“ [TAUBERT 2003, S. 29].

206 Die Untersuchungen von HEIKE STEGE und CORNELIA TILSCHI im Doerner Institut ergaben: kupferhaltiges Grün, kupferhaltiges Blau, Bleizinnigelb, Bleiweiß, Ocker, Pflanzenschwarz, andere rote, braune und schwarze Farbmittel wurden nicht in die Analyse miteinbezogen. ACHIM UNGER (Rathgen Forschungslabor) bestimmte den roten Farbstoff mit hoher Wahrscheinlichkeit als Kermes [BAUER-EMPL./KROISS, in: DMF 2005, S. 115-117]. Die bestimmten Farbmittel sind in die mittelalterliche Tradition einzuordnen [BURMESTER/KREKEL in: GOLDBERG et al. 1998 S. 54-102; KÖHN 1988, S. 18-42].

207 *Imprimitur*: eine mit Farbmitteln versehene, flächige Schicht, die auf der Grundierung und teils auch über der Unterzeichnung aufgetragen wird. Sie unterscheidet sich von Untermalungen, die in Zusammenhang mit den Formen der Darstellung stehen [STRAUB 1988, S. 167].

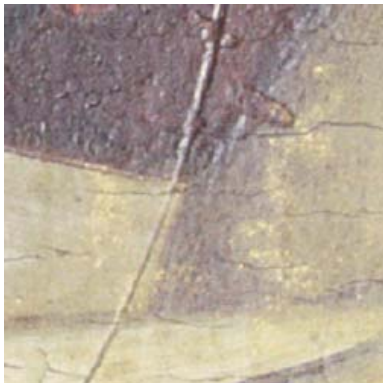
208 Mit einer Ausnahme wurde in allen entnommenen Querschliffen eine gelblich pigmentierte Imprimitur nachgewiesen [BAUER-EMPL./KROISS in: DMF 2005, S. 115].



94: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Kopf von Maria, Malweise der Nimben



95: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Kopf von Maria, Malweise der Nimben



96: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Nimbus Jesu, rechte Seite, Goldreste auf dem Nimbus



97: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: Nimbus Jesu, goldene Strahlen des Nimbus

98: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Gesicht von Maria, Malweise der Tränen



Die Malschicht ist weitgehend einfach aufgebaut. Die einzelnen Farbflächen sind meist einschichtig in einem deckenden Grundton flächig angelegt. Binnenformen sind durch den partiellen Auftrag von Lichtern und Schatten herausgearbeitet. Zuletzt wurden Konturen und Details zeichnerisch angegeben. Innerhalb dieses Schemas sind unterschiedliche Malweisen zu erkennen: Zum einen unterscheiden sich Malweisen einzelner Bildelemente, wie Inkarnate, Gewänder oder Architekturen. (Um dies aufzuzeigen, entspricht die folgende Beschreibung diesen Bildelementen.) Zum anderen ist auch innerhalb der Bildelemente eine Vereinfachung der Malweise von den Vordergrundszenen zu den Nebenszenen auf der Brüstung und am rechten Bildrand der Tafel *Petrus im Gefängnis* bis zum Hintergrund der *Grablegungstafel* festzustellen. Sie geht wohl mit der stufenweisen Größenabnahme von Vorder- zu Hintergrund einher.

Malweise der Inkarnate (Abb. 66–77)

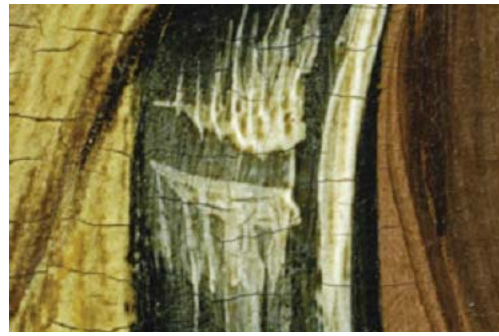
Die Inkarnate der Figuren im Vordergrund wurden in einem mittleren Hautton flächig und deckend angelegt. Darauf sind partiell Schatten in bis zu zwei Grautönen sowie Lichter in bis zu drei helleren Ausmischungen des Grundtons aufgetragen. Wangen und Nasenspitzen sind zusätzlich mit einer rötlichen, halbtransparenten Schicht herausgearbeitet. Die Begrenzungen der Modellierungen sind zum Teil durch einen halbtransparenten bis fließenden Auftrag aufgelockert (Abb. 66–70). Falten in Gesichtern und Handflächen sowie Adern auf den Handrücken sind mit den Farben von Lichtern und Schatten meist durch einzelne Pinselstriche aufgetragen (Abb. 72–77). Viele Konturen sind nachträglich mit einer dunklen (braunen, grauen oder schwarzen) Linie umrissen. Die Konturierung diente vermutlich der Präzisierung von Umrissen, besonders bei geringem Farbkontrast zu angrenzenden Flächen. Selten sind in den Schattenpartien zusätzlich rötliche oder helle Konturlinien gesetzt, z. B. entlang der Fußsohle des Petrus oder in der *Grablegung* am rechten Unterarm Jesu (Abb. 72, 76). Die plastische Wirkung der Inkarnate wird besonders durch den Hell-Dunkel-Kontrast zwischen fast



99: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Rüstung des Soldaten links von Petrus, Halsansatz, Malweise von Metallgegenständen



100: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Rüstung des Soldaten links von Petrus, Knie, Malweise von Metallgegenständen

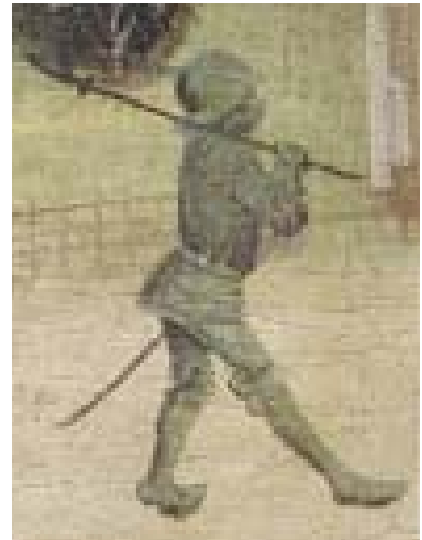


101: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Rüstung des Soldaten links von Petrus, rechter Arm, Malweise von Metallgegenständen

102: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Soldat über der Brüstung, auf der linken Seite, Malweise von Metallgegenständen



103: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Soldat vor der Stadt im Hintergrund, Reduzierung der Malweisen im Hintergrund



weißen Lichtern und dunkelgrauen Schatten, hellen Lichtlinien im Schatten sowie durch weiche und harte Übergänge herausgearbeitet.

In der Umsetzung dieses Grundschemas sind bei beiden Tafeln Unterschiede zu erkennen. Die Modellierungen der *Grablegung* sind flächig aufgetragen (Abb. 66–68, 77), dagegen sind bei *Petrus im Gefängnis* besonders in den Schattenflächen einzelne feine Pinselstriche zu erkennen (Abb. 70, 71, 75). Aber auch innerhalb der Tafeln sind Unterschiede festzustellen. Auf beiden Tafeln ist die Modellierung der Gesichter detailreicher und zum Teil auch mit größerer Sorgfalt ausgeführt als bei den Händen. Bei *Petrus im Gefängnis* sind Gesicht und besonders der Fuß Petri sorgfältig in Schichten mit teilweise fließenden Übergängen aufgebaut (Abb. 69, 72). Am Hals des Wärters, links von Petrus, sind dagegen besonders die Schatten in den nassen Grundton gesetzt (Abb. 73). Für die Hand des Wärters, rechts neben Petrus, sind nur wenige Lichter hart aufgesetzt. Übergänge wurden nicht ausgeführt, weswegen die plastische Wirkung geringer ist als bei anderen Inkarnatflächen (Abb. 74).

Auf der Inkarnatschicht sind Augen, Nase, Mund und Fingernägel ausgeführt. Die Fingernägel sind durch ihren Umriss in gleicher Farbe wie die Konturlinie der Hände zeichnerisch angegeben. Stellenweise sind sie nur mit einem oberen und unteren Strich gemalt, meist aber als geschlossene Form. Weiße Lichter sind bei *Petrus im Gefängnis* mehrmals auf und um die Nägel aufgesetzt, bei der *Grablegung* nur an der linken Hand von Maria (Abb. 75, 76). Auffällig ist, dass bei beiden Bildern zwei Ausführungen der Fingernägel zu finden sind: eine erste, schwächer aufgetragene Variante, bei der die Nägel weit vorn an den Fingerspitzen liegen und eine zweite Variante, mit kräftiger und breiter Linie, bei der die Nägel unnatürlich weit zurückversetzt liegen (Abb. 75).²⁰⁹ Der Grund für diese unterschiedliche Ausführung ist nicht ersichtlich. Für die Augen ist auf dem Grundton des Inkarnats die „weiße“ Augenhaut in einem halbtransparenten Grau gemalt. Für die weinenden Augen des Johannes und der Frauen in der *Grablegungsszene* wurde dagegen transparentes Rot verwendet. Bei *Petrus im Gefängnis* sind weiße Lichter mit feinen, aber pastosen Pinselstrichen aufgetragen. Ein deckender, brauner –

209 Die zweifache Ausführung der Fingernägel finden sich auch auf weiteren Tafeln des Franziskanerklosterkirchen- und des Peterskirchenaltars; beispielsweise in der *Kreuzannagelung*, *Dornenkrönung*, *Ecce Homo* des Franziskaneraltars, im *Sturz des Simon Magus* und der *Geißelung Pauli* des Peterskirchenaltars.

nur bei dem Engel des *Petrus im Gefängnis* blauer – Kreis bildet die Iris, ein schwarzer, runder Kreis im Zentrum die Pupille. Zur Schattenseite ist die Iris mit einer schwarzen Linie konturiert. Erst im letzten Arbeitsschritt ist die Augenform an der Oberseite von einer dunkelgrauen oder braunen Linie umrissen, die auch den Eingang zum Tränenkanal angibt, das untere Augenlid wird von einer hellrosa oder rötlichen Linie begrenzt (Abb. 78, 79).

Die Form der Nase ist durch das Inkarnat bereits weitgehend modelliert. Nasenflügel und Nasenrücken werden durch eine dunkle – schwarze, braune oder dunkelgraue – Konturlinie vom umliegenden Inkarnat abgegrenzt. Die Nasenlöcher sind als dunkelbraune oder rötliche Fläche gegeben (Abb. 80, 81). Lippen sind mit einem pastosen Rot angelegt. Der noch nassen Farbe ist ein helleres Rot als Licht aufgesetzt. Eine dunkelrote Linie trennt Ober- und Unterlippe. Der offene Mund des Johannes ist zur Mundöffnung hin mit einer schwarzen Linie abgegrenzt (Abb. 82, 83).

Bei den Inkarnaten beider Tafeln ist eine stufenweise Vereinfachung der Malweise zu beobachten. Bei den mittelgroßen Figuren über der Balustrade des Gefängnisses und des kleinen Engels bei *Petrus im Gefängnis* ist die Malweise nur wenig vereinfacht (Abb. 84–86). Die Modellierungen der kleinen Gesichter und Hände sind oft nur mit einzelnen feinen Pinselstrichen angegeben. Tonabstufungen von Lichtern und Schatten sowie die roten Modellierungen um Mund und Nasen fehlen. Übergänge wurden kaum gestaltet, sie ergeben sich stellenweise durch die in den noch feuchten Hautton aufgetragenen Modellierungen.

Bei den kleinen Figuren im Hintergrund der *Grablegungstafel* wurde die Malweise deutlich reduziert. Inkarnate sind oft nur flächig mit einem Hautton angelegt. Modellierungen wie an den Körpern der Gekreuzigten auf Golgatha sind nur bei wenigen Figuren zu finden (Abb. 89). Diese sind Nass-in-nass aufgetragen. Augen, Nase, Mund und Finger sind ähnlich einer Strichzeichnung mit braunen Linien angegeben. Linien umreißen auch alle Hände und Gesichter (Abb. 88). Teilweise fehlt sogar der Inkarnatton. Er wird von der Malerei des Hintergrundes ersetzt. Hier werden die Körperformen nur von der Konturlinie angegeben. Im Fall des Soldaten links neben Jesus auf der Leiter hat diese drastische Vereinfachung zu dem bläulichen Inkarnat im Gesicht – entsprechend dem blauen Himmel um die Figur – geführt (Abb. 87).

Attribute und Staffage

In diesem Abschnitt werden unterschiedliche Bildgegenstände – Augenbrauen, Haare und Bärte, Nimben, Tränen sowie metallische Gegenstände – zusammengefasst. Sie können alle im weiteren Sinn als Ausstattung verschiedener Figuren verstanden werden, die auf den meisten Tafeln der beiden Retabel wieder zu finden sind. Sie zeichnen sich durch eine, die jeweilige Materialqualität charakterisierende Malweise aus.

Grundprinzip bei der Anlage von Haaren, Bärten und Augenbrauen ist, einzelne Strähnen und Haare mit einzelnen Pinselstrichen wiederzugeben. Die Pinselstriche wurden in den meisten Fällen auf den bereits abgeschlossenen Inkarnaten, Gewändern oder anderen Bildelementen aufgetragen.²¹⁰ Dadurch scheint die darunter liegende Malerei zwischen den einzelnen Strähnen durch. Die Haare wirken dadurch leicht und locker, in einzelne Strähnen fallend. Selten bildet eine erste Lage der Pinselstriche eine geschlossene Schicht, wie für die Haarkalotten von Johannes und Jesus in der *Grablegung* oder von dem Engel auf der Tafel *Petrus im Gefängnis*. Hier überdecken nur entlang der Umrisse der Haartracht einzelne Strähnen die angrenzende Malerei. Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* wurde auf bereits ausgeführten Inkarnaten eine halbtransparente, den Haaren und Bärten entsprechende graue Schicht vorgelegt (Abb. 90-94).

Die charakteristische Haartracht jeder Figur wird jeweils durch Farbe, Breite und Verlauf der Pinselstriche herausgearbeitet. Die Pinselstriche sind in mehreren Lagen von dunklen bis hellen Tönen aufgetragen. Zuletzt sind auf den teilweise mehrere Millimeter breiten Strähnen dünne Striche als Lichter aufgesetzt. Eine Modellierung der Haartracht kommt durch eine entsprechende Farbverteilung der hellen und dunklen Strähnen zustande.

Für die Augenbrauen ist bei den meisten Figuren die Grundform von einer dunklen Linie vorgegeben. Darüber sind die einzelnen Härchen als kurze, parallele oder sich kreuzende Pinselstriche angegeben. Auf der *Grablegungstafel* sind die Augenbrauen von Johannes und Jesu mit einem Farbton ausgeführt, bei *Petrus im Gefängnis* sind zusätzlich hellgraue oder weiße Striche als Lichter gezogen (Abb. 69–71, 79).

Bei den mittelgroßen Figuren auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* sind Haare und Bärte nach dem gleichen Prinzip ausgeführt. Augenbrauen wurden nur mit einer Linie angegeben. Lediglich die Augenbrauen des Soldaten mit braunem Gewand sind durch einzelne weiße Striche dargestellt (Abb. 84–86). Bei den Hintergrundfiguren der *Grablegungstafel* sind Augenbrauen gar nicht oder durch einen dünnen Strich im Ton der Konturierung des Gesichts angegeben. Haare und Bärte wurden in nur einem Farbton mit wenigen Pinselstrichen, in wohl schnellem Duktus angedeutet (Abb. 87–89).

Die Nimben sind auf beiden Tafeln unterschiedlich gestaltet. Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* sind Nimben sowohl im Vordergrund wie bei Johannes über der Brüstung und Petrus in der Nebenszene flächig vergoldet. Diese wurden bereits im Kapitel der Verzierungsstechniken und Vergoldungen besprochen. Die Nimben der *Grablegung* sind gemalt. Sie sind in einem letzten Schritt auf der abgeschlossenen Malerei angelegt. Entlang des äußeren, vorgeritzten Kreises²¹¹ ist ein hellgelbes Farbmittel aufgetragen. Zur Kreismitte hin wird die Schicht dünner und damit durchscheinender, bis sie fast unmerklich abbricht. Dadurch wird die Wirkung eines transparenten Lichtscheins erzielt (Abb. 94, 95). Innerhalb des Nimbus von Jesus finden sich auf der Malschicht an einigen Stellen mikroskopisch kleine Goldinseln (Abb. 96). Erst durch den Vergleich mit anderen Tafeln des Franziskaneraltars lassen sie sich als Reste wohl abgeriebener

210 Eine Ausnahme bildet der Bart des Joseph von Arimathäa in der *Grablegung*. Hier sind für die hellgrauen und weißen Bartsträhnen im dunklen Untergewand entsprechende Flächen ausgespart und stattdessen im angrenzenden Inkarnatton angelegt. Vermutlich wären sonst die hellen Bartsträhnen von der dunklen Farbe des Untergewands „verschluckt“ worden.

211 Siehe dazu Kap. Anlage der Malerei, Ritzungen.



104: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: roter Tappert und grünes Untergewand des Johannes, Malweise von glatten Seiden-, Woll- und Leinenstoffen

107: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: grünes Untergewand des Johannes, Malweise von glatten Seiden-, Woll- und Leinenstoffen



105: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: grünes Gewand des Engels, Malweise von glatten Seiden-, Woll- und Leinenstoffen



106: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: roter Tappert des Wärters links von Petrus, Malweise von glatten Seiden-, Woll- und Leinenstoffen

108: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: roter Tappert und grünes Untergewand des Johannes, hellrote und weiße Lichthöhungen



109: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: rechter roter Ärmel des Wärters rechts neben Petrus, dunkelrote und schwarze Schatten





110: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: linker Ärmel des Untergewands von Maria, weiße Kontur



111: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: grüner Tappert des Wärters im linken Gefängnisbau, Schraffuren

112: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Umhang von Maria Magdalena, Malweise von knitternden Stoffen; helle und dunkle Konturen



113: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Hut des Herodes hinter der Brüstung des Gefängnisses, Malweise von Samt



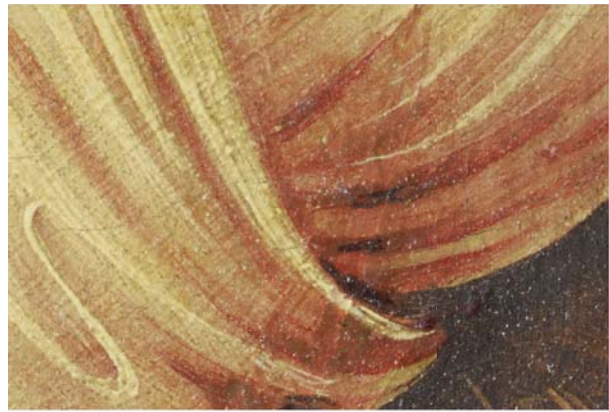
114: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Futter des Tapperts des Wärters links von Petrus, Malweise von knitternden Stoffen



115: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Detail: grünes Untergewand des Herodes hinter der Brüstung des Gefängnisses, Malweise von Samt



116: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: turbanartiger Hut des Nikodemus, Malweise von gerafften Stoffen

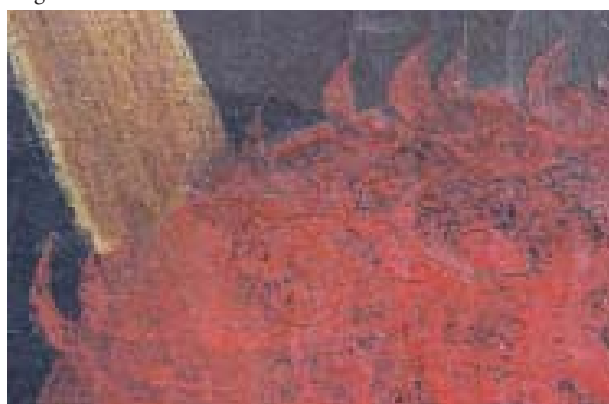


117: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: turbanartiger Hut des Nikodemus, Malweise von gerafften Stoffen

118: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: turbanartiger Hut des Wärters links von Petrus, Malweise von gerafften Stoffen



119: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Hut eines Soldaten im linken Gefängnisanbau, Malweise eines zottigen Hutes mit aufgenähem Faserflor



121: Franziskaneraltar, Grablegung: Hut des Joseph von Arimathäa, dunkles Muster auf hellem Grund



120: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Tappert des Joseph von Arimathäa, helles Muster auf dunklem Grund





122: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Tappert des Joseph von Arimathäa, Ausschnitt des in der nebenstehenden Durchzeichnung roten Musterrapports



123: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Tappert des Joseph von Arimathäa, Maßstabsgetreue, übereinander gelegte Durchzeichnungen zweier Musterrapporte des Tapperts

goldener Strahlen interpretieren. Letztere sind auf der *Kreuzigungstafel* des Franziskaneraltars noch gut zu sehen (Abb. 97). Auf der *Grablegungstafel* ist wegen der nur noch spärlich erhaltenen Goldreste die Vergoldungstechnik nicht genau nachzuvollziehen. Um das Gold auf die Malschicht aufzubringen, wurde vermutlich ein Anlegemittel in Form der Strahlen aufgemalt oder mit Hilfe einer Schablone aufgetragen.²¹² Die Figuren der Hintergrundszene, auch Jesus, Maria und Johannes, haben keine Nimben (Abb. 88).

Tränen wurden den fertigen Inkarnaten als Lichthöhlungen in weißen Linien aufgesetzt (Abb. 98).

Metallgegenstände – Rüstungen und Waffen – zeigt von den untersuchten Tafeln nur *Petrus im Gefängnis*. Die Flächen sind in einem deckenden Dunkelgrau vorgegeben. Modellierungen und Detailformen sind in Abstufungen von zwei Grautönen, hauptsächlich aber in Weiß aufgetragen. An nur wenigen Stellen sind schwarze Schatten gesetzt (Abb. 99–102). Eine Besonderheit der Darstellung von metallischen Gegenständen ist die Form der Lichter. Entlang der eigentlich hellsten Stellen ist die weiße Lichtfläche in einer mehrere Millimeter breiten Linie ausgespart. Folglich ist der dunkelgraue Grundton dort sichtbar. Auf diese Weise soll wohl die glatte und glänzende Oberfläche der Metalle charakterisiert werden. Auch auf den anderen Altartafeln der beiden Retabel ist diese Unterbrechungslinie der Lichter bei allen Metallen ausgeführt. Sie findet sich außerdem an einigen Architekturelementen, beispielsweise an den Pilastern in der *Geißelung Christi* des Franziskaneraltars. Auch dort soll vermutlich eine glatte und glänzende Oberfläche dargestellt werden.²¹³ Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* ist diese Malweise auch bei Rüstungen und Waffen der mittelgroßen Figuren über der Brüstung umgesetzt, nicht aber auf der *Grablegungstafel* bei der Rüstung eines kleinfigurigen Soldaten vor der Stadt. Aufgrund einer Art Luftperspektive sind hier wohl die Rüstung wie einige Gewänder anderer Figuren in einem mittleren Blau und mit wenigen dunkelblauen Modellierungen ausgeführt (Abb. 103).

212 Mit Ausnahme der Darstellung der Nimbenstrahlen, wurden bei beiden Retabeln keine weiteren aufschablonierten Vergoldungen eingesetzt. Häufiger sind sie dagegen in der *Blutenburg* als Streumuster auf einigen Gewändern ausgeführt [PELLUDAT in: DMF 2005, S. 102].

213 Eine Ausnahme der für Metalle charakteristischen Malweise sind die Gitterstäbe des Gefängnisses von Petrus. Sie unterscheiden sich durch ihre hellere Farbigkeit sowie durch das Fehlen der Unterbrechungslinie innerhalb der Lichtflächen. Möglicherweise ist der Unterschied durch die Darstellung einer anderen, nicht glänzend polierten Metalloberfläche zu begründen.

Gewänder

Die Gewänder zeichnen sich durch eine vielfältige und reiche Gestaltung aus. Besondere Sorgfalt ist auf eine naturalistische Wiedergabe unterschiedlicher Materialqualitäten gelegt. Auf beiden Tafeln sind Webarten und Strukturen einfarbiger Stoffe anhand verschiedener Malweisen umgesetzt. Wertvolle gemusterte Stoffe sind nicht nur malerisch imitiert, sondern auch durch applizierte Pressbrokate plastisch nachgebildet. Zusätzlich sind einige Gewänder mit gemalten und vergoldeten Musterborten und Sauminschriften versehen. Mit der realistischen und vielfältigen Nachahmung von Geweben steht Polack ganz in der Tradition spätgotischer Tafelmalerei. ANKE KOCH beschreibt Ähnliches für die schwäbische Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts.²¹⁴

Stoffe mit glatter Oberfläche Die Mehrzahl der dargestellten Stoffe ist einfarbig mit glatter Oberfläche. Sie ahmen vermutlich einfache Seiden²¹⁵, Woll- oder wie bei den weißen Kopfschleiern Leinengewebe²¹⁶ nach. Deren Malweise wird am Beispiel des grünen Tapperts von Johannes in der *Grablegung* beschrieben. Das Gewand wurde flächig in einem mittleren Grün angelegt. Die Modellierungen sind darüber pastos und an den Faltengraten und -tiefen oft mit einem oder wenigen, locker geschwungenen Pinselstrichen aufgetragen. Die Lichter sind mit einem hellen Grünton und die Schatten mit einem dunklen Grün angegeben. Farbabstufungen und Übergänge der Modellierungen zum Grundton sind durch dünneren und transparenten Auftrag der gleichen Farben von Lichtern und Schatten ausgeführt (Abb. 104–107). Nur selten wurde, wie am roten Umhang von Johannes, für die hellsten Lichter und Schatten ein zweiter Farbton, hier weiß bzw. schwarz, eingesetzt (Abb. 108, 109). Gewandsäume und -kanten sind an den dem Licht zugewandten Seiten durch dunkelgrüne und an Schattenseiten von hellgrünen Linien eingefasst (Abb. 110, 112). In der Ausführung dieses Grundschemas lassen sich auf beiden Tafeln geringe Unterschiede ausmachen. Sind bei der *Grablegung* alle Übergänge flächig aufgetragen, finden sich bei *Petrus im Gefängnis* beispielsweise am grünen Gewand des Wärters im linken Gefängnisanbau wenige Stellen schraffiert, gestupft oder mit dem Finger nachträglich gedünnt (Abb. 111).

Stoffe mit knittriger Oberfläche Ein knitternder Stoff ist auf der *Grablegungstafel* als gelbes Futter des Umhangs von Maria Magdalena und auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* als Futter des Tapperts des Wärters links von Petrus dargestellt. Beide sind entsprechend der oben beschriebenen Malweise ausgeführt. Zusätzlich sind, unabhängig vom Faltenverlauf, vereinzelt Pinselstriche in der Farbe der Lichter, also hellgelb, aufgesetzt (Abb. 112, 114). Dadurch entsteht der Eindruck eines knitternden und steifen Stoffs. Mit dieser Malweise könnte Taft²¹⁷ gemeint sein, ein glänzendes, steifes Seidengewebe in Leinenbindung, das oft als Futterstoff verwendet wurde.

*Samt*²¹⁸ sind auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* an zwei kleinen Flächen dargestellt: am roten Hut und dem grünen Untergewand Herodes²¹⁹. Sie zeichnen sich durch besondere Lichtreflexion aus. Die normalerweise helle, dem Licht zugewandte Seite ist dunkel, umgekehrt ist die Schattenseite hell angegeben. Helle und dunkle Flächen sind jeweils in horizontalen, nebeneinander gesetzten Strichen aufgetragen. Die Grenzen von Licht und Schattenflächen verschwimmen ineinander durch die unterschiedlich langen Pinselstriche (Abb. 113, 115). Dadurch werden der charakteristische Schimmer und die Lichtreflexe von Samten nachgeahmt.

Geraffte Stoffe finden sich auf beiden Tafeln bei den Turbanen der Wächter links und rechts von Petrus bzw. bei der Hutkrempe des Nikodemus in der *Grablegung*. Um die vielen schmalen, nebeneinander liegenden Faltengrate und -tiefen eines gerafften oder gefältelten Stoffs darzustellen, sind Lichter und Schatten mit besonders langen, teils eng nebeneinander liegenden Pinselstrichen aufgetragen (Abb. 116–118). Für den Turban des Nikodemus wurde dazu eine gelbe Grundfläche angelegt. Eine erste Schattierung erfolgte durch den flächigen und dünnen Auftrag eines transparenten roten Malmittels. In einem zweiten Schritt wurde die geraffte Struktur durch pastose gelbe bzw. rote Pinselstriche aufgetragen.

Hut mit zottiger, krauser Oberfläche Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* findet sich im linken Gefängnisanbau unter den Helmen der Soldaten ein roter Hut mit zottiger, krauser Oberfläche. Ähnliche Hüte sind auf einigen Tafeln beider Retabel mehrmals abgebildet. Sie stellen vermutlich Filzhüte mit einem nähtechnisch aufgebrachtten Faserflor dar.²²⁰ Die Darstellung des zotteligen Huts auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* wurde mit einfachen malerischen Mitteln erzielt. Dem bereits gemalten Untergrund der Architektur sind mit Rot einzelne breite, teils durchscheinende Pinselstriche aufgesetzt (Abb. 119).

214 KOCH beschreibt beispielsweise eine ähnlich vielfältige und realistische Wiedergabe von Stoffen für die schwäbische Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts [KOCH 1996].

215 Seide wurde in China etwa seit 2640 v. Chr. aus dem Gespinnst der Seidenraupe hergestellt. In Europa entstanden die ersten Seidenwebereien im 8./9. Jahrhundert in Spanien und in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts in Sizilien. Im hohen Mittelalter wurde auch in Deutschland (Köln und Regensburg) Seide verwoben.

216 Einfache Stoffe wurden im Mittelalter aus Wolle, Flachs oder Hanf meist in Leinwandbindung hergestellt [LOSCHKE 1999, S. 428].

217 LOSCHKE 1999, S. 430.

218 Samt ist seit dem 13. Jahrhundert bekannt. Bei seiner Herstellung wird ein zusätzlicher Schuss- oder Kettfaden mitgewebt und während des Webens in Schlingen gelegt. Die Schlingen werden später aufgeschnitten, wodurch der charakteristische Faserflor entsteht [LOSCHKE 1999, S. 430; KOCH 1996, S. 15 ff].

219 Die Malweise der Samte ist auf anderen Tafeln besser zu erkennen, da sie dort auch in größeren Flächen ausgeführt ist. Genauere Beschreibung in Kap. V.

220 ZANDER-SEIDEL beschreibt noch existierende Exemplare dieser Hüte und geht auch auf deren Darstellung in Gemälden vom 15. bis 17. Jahrhundert ein [ZANDER-SEIDEL 2002, S. 223–236].



124: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Gewandschließe am Tappert des Wärters links von Petrus, Pressbrokat



125: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Ärmelsaum des Wärters links von Petrus, Pressbrokat



127: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Ärmelsaum des Wärters links von Petrus, Pressbrokat mit roten Musterlinien



128: Franziskanerkerkenaltar, Grablegung: Hutkrempe des Nikodemus, Pressbrokat mit ursprünglich grünem Muster



129: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Hutkrempe des Wärters im linken Gefängnisbau. Pressbrokat mit pseudo-hebräischer Inschrift

126: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Mantelsaum des Wärters im rechten Gefängnisbau, Pressbrokat mit brauner Lasur als Schatten



130: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Sauminschrift des Umhangs von Maria, gemalte Inschrift



131: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Hut des Wärters im linken Gefängnisbau, vergoldete Musterborte



132: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linker Ärmel des Wärters im rechten Gefängnisbau, vergoldetes Muster mit schwarzer Schattierung



133: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: turbanartiger Hut des Wärters rechts von Petrus, gemaltes Muster



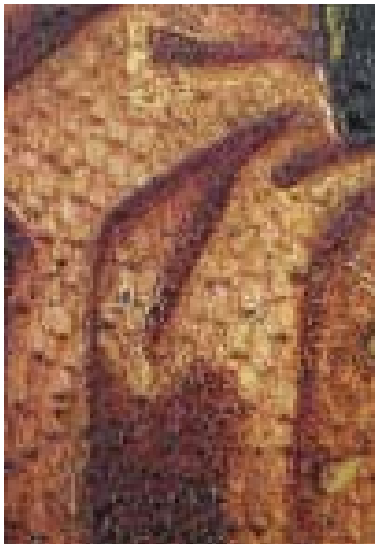
134: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: turbanartiger Hut des Wärters links von Petrus, gemalte Musterborte

Gemusterte Stoffe Auf der *Grablegungstafel* sind Tappert und Hut des Joseph von Arimathäa mit gemalten Mustern geziert. Sie stellen wertvolle Damast²²¹ oder gemusterte Samtstoffe²²² dar.²²³ Beide Muster sind auf einem leuchtend roten Grund ausgeführt. Am Hut ist das Muster dunkelrot (Abb. 121), am Tappert hellrot (Abb. 120). Pinselspuren zeigen, dass die Muster mit dem Pinsel aufgemalt wurden. Sie sind, wie übrigens bei allen Tafeln der Retabel, ohne Berücksichtigung des Faltenverlaufs der Gewänder ausgeführt. Die Schattierungen des Gewands sind erst nach Auftrag des Musters mit einem roten, transparenten Farbmittel angelegt. Letzteres modelliert so gleichzeitig das Muster und das Gewand. Ein Vergleich von Durchzeichnungen des sich wiederholenden Rapports am Tappert des Joseph zeigt, dass die Größen der Muster übereinstimmen, was auf die Verwendung eines Übertragungsverfahrens schließen lässt. Pauspunkte oder Hinweise auf die Verwendung einer Schablone sind nicht zu erkennen. Gleichzeitig sind Größenunterschiede in der Ausführung der Feinheiten zu erkennen (Abb. 122, 123).

221 Bei Seidendamasten entsteht das Muster durch den Wechsel von Schuss- und Kettfäden. Damaste werden in Italien seit dem 13. Jahrhundert hergestellt. Sie waren neben den Samten die beliebtesten Stoffe im späten 14. und 15. Jahrhundert [LOSCHKE 1999, S. 430].

222 Gemusterte Samte können auf verschiedene Arten entstehen: entweder durch den Wechsel von geschnittenem und ungeschnittenem Faserflor, durch verschieden hohe Schnittebenen oder durch Aufpressen heißer Schablonen [KÜHNEL 1992, S. 215 f.].

223 In der Malerei können einfarbige, gewebte Stoffe mit hellem Muster auf dunklerem Grund bzw. umgekehrt sowohl Damast als auch gemusterte Samte darstellen. Damaste können nur eindeutig identifiziert werden, wenn der für sie typische, durch den Lichteinfall bedingte Wechsel von hellem Muster und dunklem Grund, zu dunklem Muster und hellem Grund dargestellt ist.



136: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Ledermantel des Wärters im rechten Gefängnisbau, Sgraffito-Technik



135: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Ledermantel des Wärters im rechten Gefängnisbau, Sgraffito-Technik



137: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Hut des Wärters im linken Gefängnisbau, Sgraffito-Technik



138: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Soldat auf der Brüstung über dem Gefängnis, rechte Seite, Malweise der Gewänder kleinformatiger Figuren



139: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Gewandsaum des Petrus in der Nebenszene am rechten Bildrand, Malweise der Gewänder kleinformatiger Figuren

141: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Reiter in der linken Hälfte des Hintergrunds, unterhalb des Stadt, Malweise der Gewänder kleinformatiger Figuren



140: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Figurengruppe links des Kreuzes mit Maria und Johannes, Malweise der Gewänder kleinformatiger Figuren





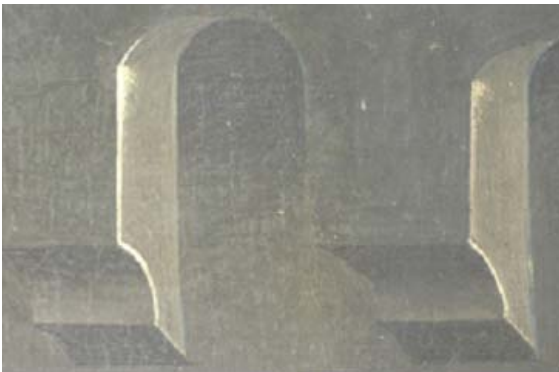
142: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Podest der rechten Nischenfigur, Malweise von Architekturflächen, Anlage der Fläche



143: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linker Gefängnisbau, Malweise von Architekturflächen, Lichter



144: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: rechte Seitenwand des Gefängnisses, Malweise von Architekturflächen, Schlagschatten



145: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linker Blendarkaden des Gefängnisbaus, Malweise von Architekturflächen, Konturen

146: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Blattwerk entlang des Bogens des Gefängnisvorbau, Malweise von Architektuornamenten



148, 149: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linke Nischenfigur des Gefängnisvorbaus, Malweise von Nischenfiguren



147: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Blattwerk entlang des Bogens des Gefängnisvorbau, Malweise von Architektuornamenten



150: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linke Säule des Gefängnisvorbaus, Säulenschaft, Malweise der äußeren Säulen



152: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linke Säule des Gefängnisvorbaus, Sockel, Malweise der äußeren Säulen



151: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linke Säule des Gefängnisvorbaus, Kapitäl, Malweise der äußeren Säulen



153: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: mittlere Säule des Gefängnisvorbaus, Säulenschaft, Malweise der mittleren Säule



155: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: mittlere Säule des Gefängnisvorbaus, Kapitäl, Malweise der mittleren Säule

154: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: mittlere Säule des Gefängnisvorbaus, Säulenschaft und Kapitäl, Malweise der mittleren Säule

Pressbrokate/Brokatstoffe

Wertvolle Samtbrokate²²⁴ sind auf beiden Tafeln durch applizierte Pressbrokate wiedergegeben. Meist sind kleinere Teilstücke für Gewandsäume oder Zierelement aus einem größeren Pressbrokat ausgeschnitten. Besonders schön ist der blumenförmige Zuschnitt der Gewandschließe am Tappert des Wärters links von Petrus (Abb. 124). Eine größere Fläche findet sich auf beiden Tafeln nur als Tappert des Nikodemus in der *Grablegung*. Der Tappert ist aus mehreren Pressbrokatstücken des gleichen Musters zusammengesetzt. Nur auf der linken Seite wird auf ein fortlaufendes Muster geachtet. Alle Pressbrokate sind nach dem gleichen Prinzip aus einer körnigen Prägemaße und einer aufliegenden grauen Schicht, vermutlich eine Zinnfolie, aufgebaut und flächig vergoldet (Abb. 125). Am Mantelsaum des Wärters im rechten Gefängnisbau ist zur Modellierung des eigentlich platt wirkenden Pressbrokats eine braune Lasur in den Schattenflächen aufgetragen (Abb. 126). Vermutlich wurden ursprünglich auch die anderen Pressbrokate auf diese Weise modelliert. Die einzelnen Pressbrokate sind unterschiedlich gestaltet. Musterlinien wurden farbig herausgefasst. Beispielsweise sind am Tappert des Nikodemus in den Musterlinien noch Reste eines roten Farblacks und an seinem Hut grüne Farbinseln erhalten²²⁵ (Abb. 127, 128).

Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* finden sich außerdem vom geprägten Muster unabhängige, aufgemalte Verzierungen. Die Hutkrempe des Wärters im linken Gefängnisbau ist beispielsweise mit einer schwarzen, pseudo-hebräischen Inschrift versehen (Abb. 129).

Inschriften und Musterborten

Die Gewänder der *Grablegung* und der Tafel *Petrus im Gefängnis* sind mit goldenen Inschriften und Mustern verziert. Deren Ausführung ist auf beiden Tafeln unterschiedlich. In der *Grablegung* ist die goldene Sauminschrift entlang des Umhangs von Maria mit malerischen Mitteln imitiert. Buchstaben und einfassende Linien sind in den Licht zugewandten Partien des Gewands hellgelb, im Schatten orange gemalt. Die Übergänge sind durch die nass-in-nass aufgetragenen Farben fließend (Abb. 130). Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* sind Sauminschriften und Musterborten mehrerer Gewänder vergoldet. Um das Blattgold anzulegen, sind auf die abgeschlossene Malschicht Buchstaben und Muster mit einem hellen, körnigen Anlegemittel in erhabenen Pinselstrichen, fast reliefartig aufgemalt. Heute ist das Gold nur noch in kleinen Inseln erhalten und hauptsächlich das Anlegemittel zu sehen (Abb. 131, 132). Die Inschrift am Tappert des Wärters links von Petrus und das Muster am Gewändärmel des Wärters im rechten Gefängnisbau sind zusätzlich auf den Schattenseiten schwarz konturiert (Abb. 132). Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* sind neben den goldenen auch farbige Musterborten und Verzierungen dargestellt. Beispielsweise zieren den weißen Turban Muster in rotem und grünem, heute verbräuntem Farblack (Abb. 133, 134).²²⁶

Leder

Eine Besonderheit ist das Sgraffito auf der Tafel *Petrus im Gefängnis*, das sonst auf keiner der untersuchten Tafeln beider Retabeln eingesetzt wurde.²²⁷ Diese Technik wurde am Hut des Wärters im linken Gefängnisbau zur Wiedergabe eines gesteppten Stoffes oder aufgenähter, heller Bänder eingesetzt, und besonders eindrucksvoll zeigt sich die Technik am Mantel des Wärters im rechten Gefängnisbau zur Darstellung der Narbenseite eines Leders. An diesem Beispiel wird die Sgraffitotechnik nachfolgend beschrieben. Für das Leder ist die gesamte Fläche in Weiß bzw. einer Rot-Ausmischung angelegt.²²⁸ Darauf sind weiße Lichter pastos aufgetragen. Die gesamte Fläche ist mit einer roten, transparenten Schicht überzogen. Um die Narbenstruktur des Leders herauszuarbeiten, ist mit Hilfe eines kleinen Stäbchens oder Pinselstiels die noch feuchte Lasur punktuell nach unten weg geschoben worden. Dadurch wird an diesen Stellen die helle Grundierung sichtbar. Unterhalb der hellen Punkte hat sich aus der zusammen geschobenen Lasur ein kleiner, dunkelroter Wulst gebildet.²²⁹ In einem letzten Schritt sind über dem Sgraffito die Schatten des Mantels mit der roten, transparenten Lasur angegeben. Dadurch ist die Narbenstruktur auch in den Schattenflächen zu sehen (Abb. 135–137).

Malweise der Gewänder mittelgroßer Figuren

Die Malweise der kleineren Figuren über der Balustrade des Gefängnisses sowie den Figuren der Nebenszene auf der rechten Tafelseite folgt dem gleichen Prinzip wie im Vordergrund. Es ist dort die gleiche Farbigkeit und Malweise zur Darstellung von Stofflichkeiten zu finden. Beispielsweise sind das Untergewand und der Hut des Herodes als Samt dargestellt (Abb. 113, 115). Auch die Goldsäume an Gewand und Umhang von Petrus der Vordergrundszone sind in

224 Der Begriff *Brokat* ist eine ungenaue Bezeichnung. Das Wort leitet sich vom italienischen „broccato“ ab, was gestickt bedeutet. Brokatstoffe sind dagegen Gewebe, deren Muster durch Einweben von Metallfäden entstehen [LOSCHKE 1999, S. 430].

225 Die farbige Fassung der Pressbrokate ist auf beiden Tafeln nur noch in kleinen Inseln erhalten. Auf der *Grablegungstafel* ist heute hauptsächlich eine spätere schwarze Übermalung zu sehen.

226 Unter dem Mikroskop lassen sich unter der heute braunen, transparenten Lasur noch kleine, grüne Inseln erkennen.

227 Die Sgraffitotechnik ist in der Tafelmalerie und Skulpturenfassung meist auf einem Silber- oder Goldgrund ausgeführt. Seltener ist der hier beschriebene gemalte Grund [STRAUB 1988, S. 229 f]. BAUER-EMPL und KROISS beschreiben am Weihenstephaner Hochaltar mit dem Pinselstiel geritzte Linien zur Darstellung von Buchseiten auf der Tafel *Disputation* des hl. Stephanus sowie zur Strukturierung der Hutkrempe einer Hintergrundfigur in der Steinigung des hl. Stephanus [BAUER-EMPL./KROISS in: DMF 2005, S. 117]. In der *Blutenburg* ist auf der Tafel des *Gnadenstuhls* das Gewandmuster der beiden unteren Engel als Sgraffito auf Blattmetallgrund ausgeführt.

228 Unter dem Mikroskop ist nicht mit Sicherheit zu erkennen, ob die Grundfläche eine Ausmischung von Weiß mit roten transparenten Körnern ist, oder ob Letztere aus der darüber liegenden, transparenten und roten Schicht stammen.

229 Ein weiteres Beispiel dieses punktuellen Sgraffitos ist auf dem 1505 entstandenen Sigismund-Sebastians-Altar von Hans Burgkmair zur Darstellung des Ledermantels des hl. Christophorus ausgeführt.



156: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis:
rechter Turm über der Brüstung, Malweise der
Architektur im Hintergrund

157: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis:
rechter Turm über der Brüstung, Malweise der
Architektur im Hintergrund

158: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung:
Stadtansicht über dem Stadttor, Malweise der
Architektur im Hintergrund



159: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung:
Stadtansicht, Turm auf der rechten Seite,
Malweise der Architektur im Hintergrund

160: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung:
Stadtmauer rechts des Stadttors, Malweise der
Architektur im Hintergrund



161: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Seelandschaft im Hintergrund auf der rechten Tafelseite, Malweise der Hintergrundlandschaft, Luftperspektive



162: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Bäume im Hintergrund, Malweise der Bäume



163: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Felsen rechts der Stadtansicht, Malweise der Felsen



164: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Baum mit spitz zulaufenden Blättern, Malweise der Bäume

der Nebenszene wiedergegeben. Aufgrund des kleineren Maßstabs der Figuren sind die Inschriften des Vordergrunds allerdings zu Linien vereinfacht (Abb. 139). Die Modellierungen sind insgesamt mit feineren Pinseln, oft nur strichelnd und meist harten Übergängen aufgetragen (Abb. 102, 138).

Malweise der Gewänder kleinformatiger Figuren

Bei den kleinformatigen Figuren im Hintergrund der *Grablegung* ist die Malweise der Gewänder bedeutend vereinfacht und vereinheitlicht. Es sind keine Verzierungstechniken und Muster ausgeführt und auch keine spezifischen Malweisen zur Darstellung unterschiedlicher Gewebe. Für die Gewänder wurde ein Grundton dünn und schnell aufgetragen. Die Pinselspuren sind auf weißen und roten Flächen noch zu erkennen. Modellierungen werden in einem Pinselzug oder als Schraffuren aufgetragen. Die Lichter sind weiß oder als Weißausmischung, die Schatten in einem dunkleren Farbton gesetzt. Teils sind nur die Schatten modelliert. Weiche Übergänge sind nicht ausgeführt (Abb. 140, 141). Im Vergleich zu den Gewändern des Vordergrunds ist die Farbigekeit insgesamt heller und hauptsächlich auf einen Blau- und zwei Rottöne reduziert. Sogar die Rüstung des Soldaten vor dem Stadttor ist nicht in der üblichen dunkelgrauen Farbe, sondern in Blau ausgeführt (Abb. 103).

Architektur

Die Architekturdarstellungen beider Tafeln lassen sich nicht direkt miteinander vergleichen. Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* ist die Architektur im Vordergrund ein den Raum strukturierendes Element. Auf der *Grablegung*stafel findet sich Architektur in Form einer filigranen Stadtansicht, eingegliedert in eine weitläufige Hintergrundlandschaft. Entsprechend ihrer Position im Bild lassen sich auch hier Unterschiede in der Malweise erkennen. Sie werden deshalb im Folgenden einzeln behandelt. Die Malweise des Gefängnisgebäudes im Vordergrund der Tafel *Petrus im Gefängnis* ist bedeutend

einfacher als die von Inkarnaten und Gewändern. Die einzelnen Wandflächen sind entsprechend ihrer Ausrichtung zum imaginären Bildlicht bereits mit dem Auftrag der ersten Schicht in unterschiedlichen Tonabstufungen angelegt. Dadurch erfolgte mit dem Grundton bereits die Modellierung der Hauptformen des Gebäudes. Sogar kleine Flächen, wie die einzelnen Seiten des Podests unter den Ritterfiguren sind entsprechend ihrer Ausrichtung in je einem anderen Grundton angelegt (Abb. 142). In der Malschicht zeichnen sich deutlich kreuz und quer verlaufende Pinselspuren ab. Auf größeren Flächen sind auch breitere Pinselspuren zu finden.

Eine zweite, modellierende Schicht erfolgte hauptsächlich an gebogenen Flächen und nur kleineren Stellen der glatten Wandflächen. Schatten sind unabhängig vom Grundton durchscheinend und flächig in Schwarz aufgetragen und Lichter sind in Weiß oder beispielsweise im linken Gefängnisanbau auch in Gelb gestupft, schraffiert oder mit dem Finger gedünnt (Abb. 143, 144). Zusätzlich sind die Konturen einzelner Flächen in einem letzten Schritt durch eine oft dicke Linie nachgezogen. Auf den grauen Flächen sind Konturen auf den dem Licht zugewandten Seite weiß oder gelb auf der Schattenseite bläulich herausgefasst. Um die violetten und rötlichen Flächen finden sich nur auf den Licht zugewandten Seiten hellviolette bzw. hellrote Linien (Abb. 145).

Die Farbigkeit der Architektur zeigt weitgehend gedämpfte Töne. Das Gefängnisgebäude sowie das Haus im Hintergrund sind grau, der Innenraum des Gefängnisses violett und die Stufe vor dem Gefängnis, auf der die beiden Wärter sitzen, hellrot. Lediglich die drei Säulen, die die Vorhalle des Gefängnisses stützen, sind in leuchtenden Gelb- und Brauntönen ausgeführt.

Der Gefängnisvorbau ist reich mit Rankenwerk, Wappen, zwei Rittern als Nischenfiguren über den äußeren Säulen und Drachenmotiven auf der Balustrade verziert. Als Grundton für diese Ornamente dienen die zuvor angelegten Grundflächen der Architektur. Die Formen sind lediglich durch Lichter und Schatten herausgearbeitet (Abb. 146). Wie bereits bei den Architekturflächen sind Schatten dünn in Schwarz aufgetragen. Danach sind die Lichter in Hellgrau, Weiß und an wenigen Stellen in Gelb in pastosen Pinselstrichen aufgetragen. Im Unterschied zur Malweise von Gewändern und Inkarnaten dieser Tafeln sind die Übergänge der Ornamente meist schraffiert oder gestupft (Abb. 147).²³⁰ Die Ritterfiguren sind auf die gleiche Weise gemalt. Für sie wurde allerdings ein kühl-gelber Grundton angelegt (Abb. 148, 149).

Einzig aufwändiger gemalte Elemente sind die drei Säulen des Gefängnisvorbaus. Sie heben sich durch ihre gelblich schimmernde Farbigkeit und eine besondere Malweise von den bisher beschriebenen Architekturflächen ab. Die äußeren Säulen mit Rautenmuster, deren Kapitelle und Basen sind in einem Hellbraun flächig angelegt. Schatten sind mit einer dunkelbraunen, transparenten Lasur aufgetragen. Übergänge zum Grundton werden durch dünneren Auftrag der Lasur und damit hellerer Farbigkeit erzeugt. Lichter sind in deckendem Weiß gemalt. Übergänge werden gestupft oder dünn, halbtransparent aufgetragen (Abb. 150–152). Die mittlere, gedrehte Säule wird auch durch die Malweise besonders hervorgehoben. Sie ist in einem deckenden Braun flächig angelegt. Darüber erfolgte eine erste Modellierung durch den flächigen Auftrag von Hellbraun an den dem Licht zugewandten Seiten und dunkelbraun an den Schattenseiten. In einem zweiten Schritt wurden zusätzlich hellgelbe Lichter pastos und teils flächig aufgetragen. Übergänge wurden zuerst gestupft und darüber breit schraffiert. Dem Licht zugewandte Konturen sind mit hellgelben Linien, Konturen der Schattenseite mit orangen Linien herausgefasst (Abb. 153–155).

Das Haus der Nebenszene am rechten Bildrand sowie die kleinen Türmchen zu beiden Seiten der Balustrade sind nach dem Prinzip der Architektur des Vordergrunds angelegt. Aufgrund der kleineren Proportionen sind kleinere Elemente, wie Fensterlaibungen und Blendarkaden nicht mehr in einem eigenen Grundton angelegt, sondern auf einen großflächig aufgetragenen Grundton der angrenzenden Flächen mit teilweise nur einem Pinselstrich aufgemalt, zur Lichtseite hin weiß, zur Schattenseite grau. Fensteröffnungen sind schwarz ausgeführt (Abb. 156, 157).

Während die Türmchen in ihrer Farbigkeit den darunter liegenden Gefängnisanbauten entsprechen, ist das Haus der Nebenszene heller und mit geringerem Farbkontrast von Schatten und Licht zugewandten Wandflächen ausgeführt. Dächer sind in dunkelrot bzw. dunkelblau flächig angelegt. Der Verlauf der Dachschindeln ist auf dem roten Dach des linken Türmchens durch hellrote, sonst durch schwarze Linien angedeutet, bei blauen Dächern mit hell- und dunkelblauen Linien.

Die Stadtansicht der *Grablegung* unterscheidet sich von der Architektur der Tafel *Petrus im Gefängnis* zum einen durch ihre hellere Farbigkeit sowie zum anderen durch eine leichtere, lavierende Malweise. Die Wände sind hellgrau und hellrot. Auch die roten und blauen Dächer sind heller. Ausnahmen bilden die beiden kirchenartigen Gebäude, das eine am linken Bildrand neben der Stadt und das andere unterhalb von Golgatha. Sie wurden in dunkleren Brauntönen ausgeführt. Die Wandflächen sind hellgrau und hellrot, die beiden kirchenartigen Gebäude in etwas dunkleren Brauntönen angelegt. Durch einen lavierenden Farbauftrag wirken die Flächen lebendig. Feine, schnell aufzutragende Schraffuren in Weiß, Hellblau bzw. Braun modellieren die Wände. Entlang der Stadtmauer deuten in kleinen Flächen aufgetragene rötliche, sich kreuzende Linien das Fugenbild an (Abb. 158–160).

Die Binnenzeichnung (Fenster und Türen sowie einige Umriss) sind zeichnerisch durch feine Linien angegeben: weiß, an den Schattenseiten teils auch in Braun bzw. Grau. Dadurch wird zusätzlich Räumlichkeit vermittelt. Fenster

230 Es wäre zu überprüfen, ob sich die gestupften und schraffierten Modellierungen sowie weiße und gelbe Lichter auch bei den anderen Tafeln der Petruslegende nur bei den Architekturen so konsequent durchgeführt wurden. Dadurch könnte möglicherweise geklärt werden, ob es sich um die Malweise einer bestimmten Hand handelt oder um eine für die Werkstatt typische Malweise von Architekturoberflächen und deren Verzierung. An den untersuchten Tafeln im Kirchensaal finden sich tatsächlich immer wieder schraffierte Lichter an kleineren Architekturelementen. Dem *Petrus im Gefängnis* besonders ähnlich ist in dieser Hinsicht das *Ecc Homo*-Bild des Franziskaneraltars. Dort finden sich auch die gelben und weißen Lichter.

und Türöffnungen sind über der lavierenden Grundfläche meist als dunkelrote, manchmal auch dunkelgraue Flächen angegeben. Die Dächer sind blau oder rot angelegt. Hellblaue und braune Linien stellen die Bahnen der Dachschindeln dar. Zusätzlich sind der Form folgende Schraffuren in weiß und hellblau als Lichter und dunkelbraun als Schatten angelegt.

Landschaften

Die Landschaft kann unterschieden werden in grün und braun lavierte sowie weiß und gelblich pastos aufgetragene Flächen. Die grünen Hügel des Bodenreliefs sind durch rotbraune Begrenzungen an ihrer Oberseite umrissen. Zum gemalten Horizont hin wird die Farbigkeit insgesamt heller und bläulicher. Die Luftperspektive zeigt sich besonders bei der Seenlandschaft am rechten Bildrand (Abb. 161). Charakteristische und sich wiederholende Elemente der Landschaft sind Bäume und Felsen; beide in einer einfachen und schnell umsetzbaren Malweise ausgeführt. Die Felsen sind in einem mittleren Branton lavierend angelegt. Hier sind Schatten durch dunkelbraune, wässrige Pinselstriche definiert. Lichter und Kanten der Gesteinsoberfläche sind durch weiße Linien und Schraffuren angegeben (Abb. 161, 163).

Die vielen Bäume sind alle nach folgendem Schema gemalt: Die Form der Baumkronen wurde flächig in Dunkelgrün, teils auch durch zwei nass-in-nass aufgetragene Töne angegeben. Die Umrisse werden durch einige lang gezogene Tupfen aufgelockert. Auf der grünen Grundfläche sind die einzelnen Blätter als helle, grüne, gelbe und bläuliche Tupfer angegeben. Dabei werden Binnenformen durch vermehrten Auftrag der Tupfer zur Lichtseite und der Verteilung zu runden Büscheln herausgearbeitet (Abb. 162). Nur an wenigen, weiter im Vordergrund stehenden Bäumen sind die Blätter nicht Tupfer, sondern einzeln herzförmig oder spitz zulaufend angegeben (Abb. 164). Die Baumstämme und das Astwerk sind nach der flächigen Anlage der Baumkrone gemalt worden. Die Stämme sind in einem mittleren Braun vorgegeben. Mit weißen und dunkelbraunen Schraffuren sind die Stämme modelliert. Einzelne Äste wurden durch braune oder weiße Striche aufgetragen. Wurzeln sind in vielen, schnell aufgetragenen, dunkelbraunen Strichen um den Stamm gemalt. Eine räumliche Staffelung der Bäume im Hintergrund wird durch die abnehmende Größe der Bäume und die geringere Zahl der Tupfer erreicht. Gleichzeitig wird die Farbigkeit der Kronen heller und bläulicher. Die Bäume im Hintergrund der Seenlandschaft rechts von Golgatha sind nur noch als hellblaue Ovale mit einem weißen Strich als Stamm wiedergegeben. In ihrer Farbe unterscheiden sie sich kaum mehr von der Umgebung. Vermutlich wurde hier eine Art Luftperspektive erzeugt (Abb. 161).

2 Erste Ergebnisse

Die Untersuchung der *Grablegung* des Franziskaneraltars und der Tafel *Petrus im Gefängnis* des Peterskirchenaltars zeigt in vielen Punkten eine für die spätmittelalterliche Tafelmalerei typische Maltechnik. Durch den Vergleich beider Tafeln konnten große Übereinstimmungen in der Maltechnik der beiden Tafeln aufgezeigt werden, aber auch vorhandene Unterschiede genauer herausgearbeitet werden. Die Bildträger beider Altarblätter sind – wie übrigens fast alle Tafeln der beiden Retabel²³¹ – aus Fichtenholz gefertigt. Die Verwendung dieses Nadelholzes ist für Süddeutschland im 15. Jahrhundert typisch. Schadhafte Stellen im Bildträger sind durch Holzergänzungen ausgebessert. Auf beiden Tafeln finden sich Hinweise auf zumindest partielle Abklebungen des Bildträgers mit Werg.²³² Der mittelalterlichen Tradition entsprechend sind die Holztafeln weiß grundiert. Die mehrere Millimeter dicke Schicht gleicht Unebenheiten des Holzes und der Überklebungen aus und bildet eine glatte Fläche für die Malerei.

Auf beiden Tafeln ist die Darstellung durch eine Unterzeichnung mit einem schwarzen Zeichenmittel und zum Teil zusätzlich mit Ritzungen angelegt. In den Unterzeichnungen finden sich keine eingreifenden Änderungen und kaum formsuchende Linien. Stellenweise sind die Angaben sehr detailliert. Deshalb ist anzunehmen, dass der Entwurf zumindest in weiten Teilen bereits vor Anlage der Unterzeichnung auf dem grundierten Bildträger feststand. SANDNER nimmt einen solchen zuvor geplanten Entwurf zumindest für die Figurengruppen der Vordergrundszenen für alle Tafeln der Retabel an.²³³ Damit folgt Polack der technischen Entwicklung seiner Zeit. Bis etwa zur Mitte des 15. Jahrhunderts fand der Entwurf der Komposition noch mit der Anlage der Unterzeichnung statt. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wird der Entwurf zunehmend in „eigenexistente“ Vorzeichnungen festgelegt, d. h. vor der Anlage der Unterzeichnung auf der Bildtafel.²³⁴ Eine solche vorgeplante Arbeitsweise erscheint gerade bei Großaufträgen, wie den Franziskanerklosterkirchen- und dem Peterskirchenaltar, sinnvoll, da an deren Ausführungen mehrere Maler beteiligt werden mussten.

Unterschiede zwischen den Tafeln zeigen sich bereits in den Unterzeichnungen. SANDNER hat in seinen Untersuchungen unterschiedliche Handschriften und Ausführung beider Tafeln beschrieben.²³⁵ Während die *Grablegung* mit frei gezogenen Pinselstrichen ausgeführt ist, vermutet er bei *Petrus im Gefängnis* die Verwendung eines Kartons.

Zusätzlich zu den Unterzeichnungen sind Teile der Darstellung in die Grundierung vogeritzt. Ritzungen ersetzen beispielsweise unter Vergoldungen die Unterzeichnung, da diese nach der Vergoldung und Ausführung der Malerei nicht mehr sichtbar ist. Außerdem geben Ritzungen neben der freihändig angelegten Unterzeichnung präzise mit Lineal und Zirkel gezogene Linien der Architektur auf der Tafel des *Petrus im Gefängnis* sowie des Sarkophags in der *Grablegung* an. Auch die Verzierungstechniken sind bei *Grablegung* und *Petrus im Gefängnis* unterschiedlich eingesetzt. Auf beiden Tafeln ist ein graviertes und mit Pastigliatechnik modelliertes Rankenwerk in der oberen Bildhälfte angebracht. Auf der Tafel

231 Nur eine Tafel des Franziskaneraltars ist aus dem der Fichte sehr ähnlichen Tannenholz gefertigt. S. auch Unterkapitel „Bildträger“.

232 Für eine genauere Überprüfung müssten weitere Untersuchungsmethoden angewandt werden.

233 SANDNER in: DMF 2005, S. 80.

234 STRAUB 1988, S. 160; TAUBERT 2003, S. 30–32, 35.

235 SANDNER in: DMF 2005, S. 79–94.

Petrus im Gefängnis wurden zusätzlich der Hintergrund, die Nimben, Sauminschriften und -muster vergoldet. In der *Grablegung* sind Hintergrund, Nimben und „Gold“-inschrift dagegen gemalt. Lediglich die Strahlen des Nimbus von Jesus sind vergoldet.

Die Malschicht zeichnet sich insgesamt durch einen einfachen Aufbau aus.²³⁶ Auf beiden Tafeln wurden die Farbflächen meist einschichtig angelegt. Modellierungen sind partiell in einer oder mehreren Tonabstufungen aufgetragen. Konturen und einige Details wurden zuletzt fast zeichnerisch ausgeführt. Innerhalb dieses einfachen Schemas sind verschiedene Malweisen zu erkennen. Beispielsweise wurden unterschiedliche Auftrags- und Modellierungstechniken geschickt eingesetzt, um Stofflichkeiten von Inkarnaten, Metallen oder Haaren herauszuarbeiten. Besonders vielfältig sind die Malweisen der Gewänder, mit deren Hilfe selbst unterschiedliche Webarten, beispielsweise von Samt oder Taft, realistisch wiedergegeben sind.

An mehreren Stellen wurde bereits auf Unterschiede in der Malweise innerhalb einer bestimmten Stofflichkeit hingewiesen. Sie finden sich auf der *Grablegung* und dem *Petrus im Gefängnis* besonders bei Inkarnaten und Gewändern der Vordergrundszenen, sowohl zwischen als auch innerhalb der Tafeln. Die Unterschiede sind hauptsächlich in der Auftragsweise der Modellierungen und Gestaltung der Übergänge zu erkennen. Sie werden im folgenden Kapitel noch einmal genauer beschrieben und im Zusammenhang mit weiteren untersuchten Altartafeln sowie im Kontext der Retabel dargestellt.

Auf beiden Tafeln konnte durch die Untersuchung eine Vereinfachung der Malweise von den Vordergrundszenen zu den Nebenszenen auf der Brüstung hin und am rechten Bildrand der Tafel *Petrus im Gefängnis* bis zum Hintergrund der *Grablegungstafel* aufgezeigt werden. Im Vergleich zur Malweise des Vordergrundes sind die Figuren über der Brüstung des Gefängnisses und der Nebenszene des *Petrus im Gefängnis* mit feineren Pinseln gemalt, Modellierungen weniger detailreich ausgeführt, Übergänge kaum gestaltet. Im Hintergrund der *Grablegungstafel* ist die Maltechnik extrem reduziert. Es wurden keine Verzierungs- und Muster ausgeführt und auch keine spezifischen Malweisen zur Darstellung unterschiedlicher Gewebe eingesetzt. Die Malschichtoberfläche der Inkarnate und Gewänder zeigt noch Spuren eines schnellen und pastosen Farbauftrags. Es sind nur wenige, bei den Inkarnaten teilweise keine Modellierungen aufgetragen. Die Farbigekeit der meisten Gewänder beschränkt sich auf Blau oder Rot. Auf beiden Tafeln ist die Farbigekeit der Nebenszene des *Petrus im Gefängnis*, so wie der Landschaft im Hintergrund der *Grablegung* im Vergleich zu den Vordergrundszenen bedeutend heller. Landschaft und Stadtansicht der *Grablegung* werden zum Horizont hin zunehmend bläulicher. Die Unterschiede der Farbigekeit wurden vermutlich bewusst eingesetzt, um eine Art Luftperspektive zu erzeugen.

Am Beispiel der beiden Tafeln finden sich einige Wiederholungen in der Wiedergabe von Textilien, sowohl in der Malweise als auch in der Farbigekeit. Ein grüner, glatter Stoff ist beispielsweise in fast gleicher Malweise und ähnlicher Farbigekeit in der *Grablegung* als Gewand des Johannes, als Ärmel der Maria Magdalena und als Gewand einer Frau rechts von Johannes dargestellt. Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* findet er sich in den Gewändern des Soldaten im linken Gefängnisanbau, des Wärters rechts von Petrus sowie des Engels. Ähnlich verhält es sich mit dem gelben, knitternden Futterstoff oder dem gelblich-rötlich schimmernden Turban. Trotz dieser fast serienartigen Wiederholungen wird in der Malweise auch auf Variationen geachtet. So ist die Sgraffitotechnik, mit deren Hilfe auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* ein Leder dargestellt ist, oder die Malweise der mittleren Säule des Gefängnisses, auf keiner der untersuchten Tafeln zu finden.²³⁷

Die hier zusammengefassten Ergebnisse können zwar nicht vollständig auf alle Altartafeln beider Retabel übertragen werden. Sie bilden aber die Grundlage für den im anschließenden Kapitel angestellten Vergleich. Die maltechnische Untersuchung der *Grablegung* des Franziskaneraltars und der Tafel *Petrus im Gefängnis* des Peterskirchenaltars ergab in weiten Zügen Übereinstimmungen in der Maltechnik. Gerade die unterschiedlichen Malweisen von Stofflichkeiten, die sich zum Teil auf beiden Tafeln wieder finden, deuten bereits auf mögliche maltechnische Vorgaben für die in der Werkstatt tätigen Maler hin. Durch die Gegenüberstellung konnten außerdem Unterschiede zwischen und auch innerhalb der Tafeln aufgezeigt werden. Sie werden im folgenden Kapitel noch einmal im Zusammenhang mit weiteren untersuchten Altartafeln und im Kontext der Retabel dargestellt.

V Vergleich der Tafeln des Franziskaneraltars und des Peterskirchenaltars

In den vorangegangenen Kapiteln wurde unter verschiedenen Gesichtspunkten deutlich, dass Jan Polack die Malerei beider Altäre nicht allein ausgeführt haben kann. Schon der Umfang der Arbeiten (fünf großformatige, beidseitig bemalte Tafeln für den Franziskaneraltar sowie sechs beidseitig und sechs einseitig bemalte Tafeln für den Peterskirchenaltar) konnte nur durch die Zusammenarbeit mehrerer Maler bewältigt werden.

Das Münchner Zunftrecht erlaubte einem Meister nicht mehr als zwei Lehrlinge und wohl auch nur eine beschränkte Anzahl an Gesellen zu beschäftigen.²³⁸ Für besondere Aufträge konnten kurzfristig weitere Maler eingestellt werden.²³⁹ POLACK hat offensichtlich von diesem Recht Gebrauch gemacht, besonders wenn man bedenkt, dass er mit seiner

236 KIRSCH beschreibt, dass aufgrund des wachsenden Kunstmarktes ab Mitte des 15. Jahrhunderts viele Künstler ihre Arbeitsweise rationalisierten, um der großen Nachfrage nachzukommen. Dazu gehört neben einer vermehrten Verwendung von Vorlagenmaterial auch die Vereinfachung des Malschichtaufbaus [SIEJEK/KIRSCH/SANDNER 2004, S. 170].

237 Ähnliche Beobachtungen macht WENIGER auch in Bezug auf die Komposition: „Bemerkenswert scheint, dass bei aller Seriellität und Ökonomie der Produktion durchweg darauf verzichtet wurde, die Komposition genau zu wiederholen. Die meisten Passionsthemen wurden von der Werkstatt zweifach, dreifach oder noch öfter gestaltet, immer kommt es aber zu deutlichen Variationen“ [WENIGER in: DMF 2005, S. 34].

238 „Es sol auch ain jedlicher nit mehr haben, dann zwen knaben.“ Aus der Ordnung der Münchner Maler-Zunft von 1448 [übernommen von LIEDKE 1982, S. 38; s. auch HUTH 1923, S. 18 f].

239 HUTH 1923, ebd.



165: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Johannes, Wiederholung von Physiognomien



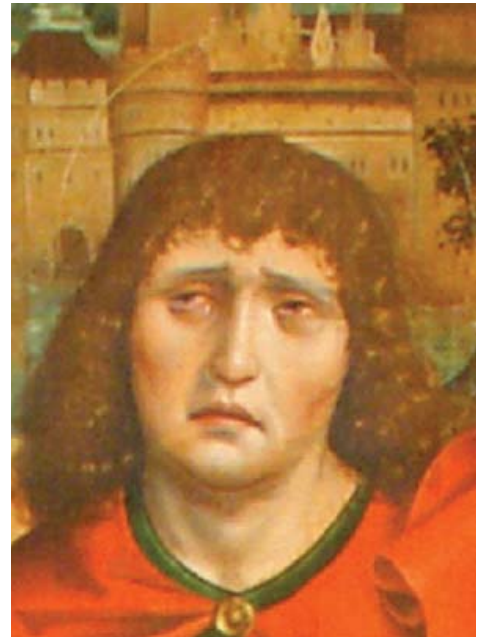
166: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: Gesicht des Johannes, Wiederholung von Physiognomien



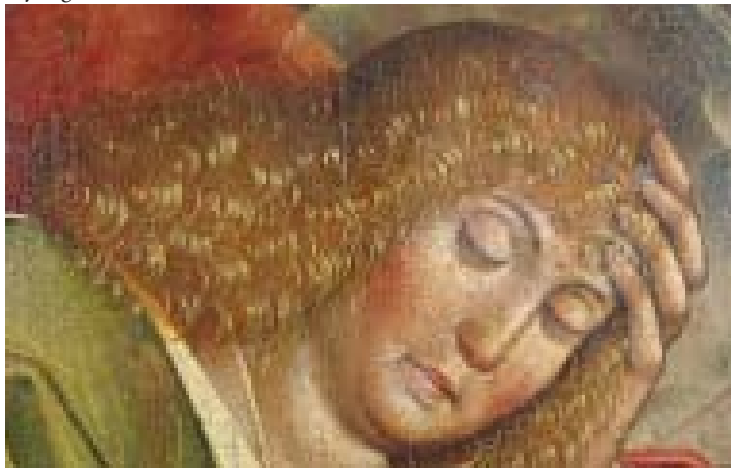
167: Franziskanerkirchenaltar, Gebet am Ölberg: Gesicht des Johannes, Wiederholung von Physiognomien



168: Peterskirchenaltar, Kreuzigung: Gesicht des Johannes, Wiederholung von Physiognomien



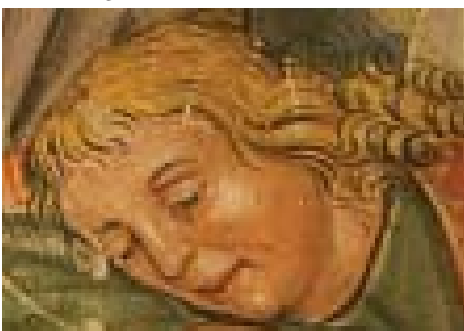
169: Peterskirchenaltar, Grablegung: Gesicht des Johannes, Wiederholung von Physiognomien



170: Peterskirchenaltar, Gebet am Ölberg: Gesicht des Johannes, Wiederholung von Physiognomien

171: Peterskirchenaltar, Petri Gang übers Wasser: Gesicht des Johannes, Wiederholung von Physiognomien

172: Franziskanerkirchenaltar, Abendmahl: Gesicht des Johannes, Wiederholung von Physiognomien





173: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzanagelung: Gesicht des Mannes mit spitzem Kinn und mit Schnurr- und Kinnbart, Wiederholung von Physiognomien



174: Peterskirchenaltar, Kreuzigung Petri: Gesicht des Mannes mit spitzem Kinn und mit Schnurr- und Kinnbart, Wiederholung von Physiognomien



175: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magus: Gesicht des Mannes mit spitzem Kinn und mit Schnurr- und Kinnbart, Wiederholung von Physiognomien



176: Franziskanerkirchenaltar, Gefangen-nahme: Gesicht des Mannes mit spitzem Kinn und mit Schnurr- und Kinnbart, Wiederholung von Physiognomien



177: Franziskanerkirchenaltar, Ecce Homo: Gesicht des Mannes mit spitzem Kinn und mit Schnurr- und Kinnbart, Wiederholung von Physiognomien



178: Franziskanerkirchenaltar, Dornenkrönung: Gesicht des Mannes mit spitzem Kinn und mit Schnurr- und Kinnbart, Wiederholung von Physiognomien

179: Peterskirchenaltar, Christus vor Pilatus: Gesicht des Mannes mit spitzem Kinn und mit Schnurr- und Kinnbart, Wiederholung von Physiognomien

180: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: Gesicht des Mannes mit spitzem Kinn und mit Schnurr- und Kinnbart, Wiederholung von Physiognomien





181: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: Mantel des Longinus, Wiederholtes Muster, gemalt



182: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzannagelung: Wams des Scherge rechts unten, wiederholtes Muster, gemalt

Werkstatt in jenen Jahren auch noch die Altartafeln für die Schlosskapelle der Blütenburg malte. Um 1489 entstand ein Retabel, dessen Fragmente sich heute in der Hl. Geist Kirche in Pullach²⁴⁰ befinden, und 1494 ein weiterer Altar für die Klosterkirche in Benediktbeuern²⁴¹. Zudem sind für die Zeit zwischen 1490 und 1495 mehrere Aufträge der Stadt München für Wandmalereien archivalisch belegt, welche nicht mehr erhalten sind.²⁴²

In diesem Kapitel soll die „Kunstproduktion“ der Werkstatt Polacks am Beispiel der Altartafeln aus der Peterskirche und der Franziskanerklosterkirche näher beleuchtet werden. Dazu wurden die im Kirchensaal des Bayerischen Nationalmuseums ausgestellten Tafeln beider Retabel miteinander verglichen. Die nicht einsehbaren Rückseiten der Gemälde im Bayerischen Nationalmuseum sowie die in St. Peter hoch über dem Chorgestühl aufgehängten Tafeln sind in eingeschränktem Maße anhand von Fotografien miteinbezogen. Ziel des Vergleiches ist nicht die ausführenden Maler durch eine exakte Händescheidung einzeln herauszuarbeiten. Eine solche Aufschlüsselung nach Polacks „eigenhändigem“ Anteil und der Arbeit der beteiligten Maler konnte bisher auch nicht vollständig geklärt werden. Durch diese Betrachtungsweise wird außerdem vernachlässigt, dass die Altäre gemeinschaftliche Erzeugnisse einer Werkstatt sind, deren Mitarbeiter den Vorstellungen und der Führung des Auftragnehmers Jan Polack untergeordnet waren. Sowohl die in der Werkstatt Polack ausgebildeten, wie die vorübergehend beschäftigten Maler hatten sich wohl bei der Ausführung der Tafelgemälde an die für Polack wesentlichen Charakteristika seiner Malerei anzupassen. Während der Bearbeitung wurde daher die Arbeitsweise dieser Werkstatt genauer betrachtet. Anhand einiger ausgewählter Themen werden von einem kunsttechnologischen Standpunkt aus Gemeinsamkeiten und Charakteristika der Tafelgemälde aufgezeigt. Unterschiede in der Ausführung können so differenzierter betrachtet und Stillagen bedacht werden. Letztere können als Vorgabe von Polack für die Ausführung angenommen werden und müssen also nicht zwingend Ergebnis eines Individualstils sein.

1 Die Frage nach formalen Wiederholungen

Um einige für Polack charakteristische Elemente seiner Malerei herauszuarbeiten sowie die Arbeitsweise dieses spätgotischen Werkstattbetriebs besser zu verstehen, ist die Frage nach formalen Wiederholungen durchaus berechtigt. Wiederholungen können auf einem Repertoire an Vorlagen von Mustern, Bildelementen oder ganzen Darstellungen innerhalb der Werkstatt beruhen.²⁴³ Solche Vorlagen dienten nicht nur als Ideenvorrat auf den beim Entwurf der Darstellungen zurückgegriffen wurde.²⁴⁴ Bei der Ausführung der Malerei könnten sie auch als Anweisungen für die verschiedenen Mitarbeiter gedient haben. Aufgaben konnten leichter delegiert werden. Der Arbeitsprozess wurde dadurch effizienter und rationeller. In Bezug auf das fertige Kunstwerk kommt den Wiederholungen eine weitere Bedeutung zu, da sie helfen, eine von mehreren Händen und teils unterschiedlich ausgeführte Malerei zu einer Einheit zu verbinden. Gleichzeitig könnten sie zur Charakterisierung eines Retabels oder gar der Malerei einer ganzen Werkstatt beitragen. Die Literatur zu Polack behandelt hauptsächlich Wiederholungen ganzer Bildkompositionen, besonders der Passionsszenen, die mehrmals Thema der Polack zugeschriebenen Kunstwerke sind.²⁴⁵ Dazu wird auf die Arbeit von ROSTHAL verwiesen, die die einzelnen Darstellungen der Passionsszenen im Werk Polacks miteinander vergleicht.²⁴⁶

240 Heute sind von dem Altar noch zwei Flügel mit Darstellungen des *Stephanus-* und des *Veitmartryriums* in Pullach erhalten. Die Provenienz der Tafeln ist nicht geklärt.

241 Am Altar ist nur noch eine Tafel mit den Bildnissen der drei Stifter des Klosters erhalten. LIEDKE vermutet, dass die Tafel zur Predella des Choraltars gehörte [LIEDKE 1975, S. 58]. GOLDBERG meint, dass es sich um die Rückseite der Predella des Apostelaltars handle [GOLDBERG 1995, S. 91–93].

242 1485 Kreuzigungsfresko unter „unsers herrn thor“, 1489 Innen- und Außenbemalung des Neuhausertors, 1490 Innen- und Außenbemalung des Sendlingertors sowie die Außenbemalung des Angertors, 1492 „gemäß am Thalthor oben und unten“, 1495 Innen- und Außenbemalung des Wilbrecht Turms sowie ein Kreuzigungsfresko unter dem Schiffertor [HARTIG 1926, S. 332–353].

243 Es ist zu berücksichtigen, dass Wiederholungen von Bildelementen zwar ein Bindeglied zwischen verschiedenen Kunstwerken einer Werkstatt darstellen. Sie dürfen aber nicht als zwingender Beweis der Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Werkstatt verstanden werden. Motive konnten auch von in der Werkstatt tätigen Malern in ihre eigenen Werke übernommen werden oder von Kunstwerken anderer Maler rezipiert werden.

244 SIEJEK/KIRSCH/SANDNER 2004, S. 167–171.

245 Unter anderem in den Fresken der Pippinger Kirche St. Wolfgang, dem Weihenstephaner Hochaltarretabel, den Retabel des Franziskaneraltars, des Peterskirchenaltars und dem Retabel von St. Arsadius in Illmünster.

246 ROSTHAL 2001, S. 145–175, 184 f.



183: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Tappert des Joseph von Arimathäa, wiederholtes Muster, gemalt



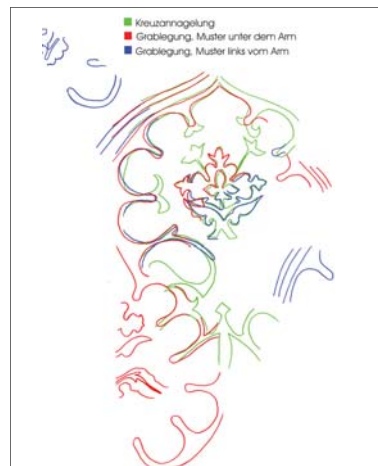
184: Peterskirchenaltar, Christus vor Pilatus: Ehrentuch des Baldachins, wiederholtes Muster, gemalt



185: Weihenstephaner Hochaltar, Disputation des hl. Stephanus: Gewand des hl. Stephanus, wiederholtes Muster, gemalt



186: Blumenburg, Hl. Bartholomäus mit dem Stifter Sigismund: Ehrentuch, wiederholtes Muster, gemalt



187: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung/Kreuzannagelung: 3 Musterrapporte vom Tappert des Joseph von Arimathäa (Grablegung) und dem Wams des Schergen rechts unten (Kreuzannagelung), Maßstabsgetreue, übereinander gelegte Durchzeichnungen der Musterrapporte



188: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Untergewand des Joseph von Arimathäa, wiederholtes Muster, Pressbrokat

189: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: Untergewand eines Edelmanns am rechten Bildrand, wiederholtes Muster, gemalt



190: Peterskirchenaltar, Petrus in Kathedra: Ehrentuch des Petrus, wiederholtes Muster, graviert und vergoldet



191: Blumenburg, Gnadenstuhl: Ehrentuch des Baldachins, wiederholtes Muster, graviert und vergoldet





192: Blütenburg, Weltenherrscher: Gewand Christi, wiederholtes Muster, Pressbrokat



193: Blütenburg, Verkündigung: Umhang von Gabriel, wiederholtes Muster, Pressbrokat



194: Blütenburg, Gnadenstuhl: Umhang des Engels links unten, wiederholtes Muster, gemalt auf Goldgrund



195: Peterskirchenaltar, Kreuzigung Petri: Gewand des Edelmanns am rechten Bildrand, Pressbrokat



196: Franziskanerkirchenaltar, Ecce Homo: Rechter Ärmel des Schergen auf der Treppe, Pressbrokat



197: Franziskanerkirchenaltar, Kreuztragung: Gewand der Herzogin Kunigunde. Pressbrokat

198: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Tappert des Nikodemus, Pressbrokat



199: Peterskirchenaltar, Petrus heilt Kranke und Besessene: Mann auf einem Tragesessel, Pressbrokat



200: Franziskanerkirchenaltar, Ecce Homo / Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Pressbrokat; Maßstabsgetreue, übereinander gelegte Durchzeichnungen der Musterrapporte



Im Folgenden werden hingegen Beispiele von Wiederholungen vom technischen Gesichtspunkt aus betrachtet. Es werden kleinere Bildelemente und Muster behandelt, die nicht direkt an eine bestimmte Darstellung gebunden und daher auf mehreren Tafeln mit unterschiedlichen Themen zu finden sind. Gleichzeitig sollen der Umgang innerhalb der beiden Retabel mit Vorlagen und ihre Umsetzung aufgezeigt werden.

1.1 Physiognomien

Auf den Tafeln des Franziskaneraltars und des Hochaltars von St. Peter werden einige Gesichtstypen wiederholt eingesetzt. Nicht nur die für den Erzählfluss innerhalb der Retabel wichtigen Figuren, wie Jesus, Johannes, Petrus oder Paulus wurden durch ikonografische Merkmale gekennzeichnet (Abb. 165–172). Auch einige vom Erzählfluss der Darstellungen unabhängige „Statisten“ sind mehrmals auf beiden Altären zu finden. Als Beispiel sei hier das hagere Gesicht mit spitzem Kinn, mit Schnurr- und Kinnbart erwähnt. Dieses ist auf acht Tafeln dargestellt und damit der am häufigsten wiederholte Charakterkopf. Am Franziskaneraltar wird es in der *Kreuzigung*, der *Kreuznagelung*, dem *Ecce homo*, der *Dornenkrönung* und der *Gefängennahme* dargestellt, am Peterskirchenaltar in der *Kreuzigung Petri*, dem *Sturz des Simon Magus* und dem *Christus vor Pilatus* (Abb. 173–180).²⁴⁷ Die Gesichtstypen werden nicht völlig identisch und schablonenartig wiederholt. Ansicht, Gesichtsausdruck und auch kleinere Gesichtszüge sind der Darstellung entsprechend angepasst. Wiederholt werden allerdings bestimmte physiognomische Charakteristika.

1.2 Muster

Zum Vorlagenrepertoire spätgotischer Werkstätten gehörten auch Muster zur Darstellung von wertvollen Samtbrokat²⁴⁸ und Seidendamasten. Um die sich regelmäßig wiederholenden Rapporte der gewebten Stoffe wirklichkeitsgetreu nachzuahmen, wurden die Muster oft mit Hilfe von Lochpausen und Schablonen auf die Malerei übertragen. Eine besonders gleichmäßige und auch plastische Nachahmung der realen Gewebe erhielt man durch die mit Modellen geprägten Pressbrokate.²⁴⁹ Die Verwendung von Modellen, Schablonen und Lochpausen ermöglichte außerdem eine rationelle und effiziente Arbeitsweise. Von Bedeutung sind sowohl die verwendeten Motive der Muster, als auch der Umgang mit Schablonen, Pausen und Modellen. Durch diese ergeben sich Erkenntnisse über die Arbeitsweise der Werkstatt Polack. Gleichzeitig können Zusammenhänge zwischen den einzelnen Kunstwerken aufgezeigt werden.²⁵⁰

Auf den Tafeln des Franziskaner- und des Peterskirchenaltars ist eine große Vielfalt an gemusterten Stoffen dargestellt. Es lassen sich mindestens 26 Muster unterscheiden.²⁵¹ Hauptsächlich handelt es sich um verschiedene Varianten des im 15. Jahrhundert sehr beliebten Granatapfelmusters²⁵². Daneben sind zwei Blütenmotive als Streumuster verwendet: einmal in der *Dornenkrönung* des Franziskaneraltars am Gewand Jesu, das zweite Motiv am Peterskirchenaltar in der *Heilung des Lahmen* am Umhang einer Figur auf der linken Seite und in der Darstellung des *Petrus in Kathedra* am Umhang Petri. Selten finden sich einzelne Pflanzenmotive als Muster. Wie auch das Blütenmotiv auf dem Ehrentuch vor Herodes der Tafel *Petrus im Gefängnis*. Die nach oben wachsende Ranke der linken Blüte weist darauf hin, dass das Motiv möglicherweise einem größeren Musterrapport entnommen worden war. Die Muster sind in unterschiedlichen Techniken ausgeführt. Sie sind in die Grundierung graviert und vergoldet, als Pressbrokat appliziert oder gemalt.²⁵³ Die gemalten und gravierten Muster sind jeweils individuell gestaltet. Nur zwei gemalte Muster sind wiederholt auf den Altartafeln zu finden. Das erste Muster ist ein einfaches Granatapfelmuster mit horizontal arrangierten Rosetten, ausgeführt in der *Kreuznagelung*, der *Kreuzigung* und der *Grablegung* des Franziskaneraltars – also auf allen drei Tafeln der Feiertagsseite des Retabels (Abb. 181–183). Ein Vergleich des Musters der *Grablegungstafel* mit dem der *Kreuznagelung* anhand von Durchzeichnungen zeigt, dass die Rapporte in der Größe übereinstimmen, was auf die Verwendung von Übertragungsverfahren schließen lässt. Größenunterschiede in den Feinheiten innerhalb eines Gewandes zeigen, dass hier kein Wert auf eine bis ins Detail exakte Wiederholung der Musterrapporte gelegt wurde (Abb. 187).²⁵⁴

Dieses Granatapfelmuster gehört zum festen Vorlagenrepertoire der Werkstatt Polack. Es findet sich am bereits in den 1480er Jahren ausgeführten Hochaltar von Weihenstephan. Dort zielt es in leicht abgewandelter Form das Gewand des hl. Stephanus in den Darstellungen der *Disputation des hl. Stephanus* und der *Steinigung* (Abb. 185). In der Blutenburg ist es als gemaltes Muster am Ehrentuch in der Darstellung des *Hl. Bartholomäus* am Hochaltarretabel ausgeführt und in graviert Form am Ehrentuch in der Darstellung des *Weltenherrschers* am nördlichen Seitenaltar (Abb. 186). Am Peterskirchenaltar ist lediglich ein in seiner Grundstruktur ähnliches Muster in der Darstellung des *Christus vor Pilatus* zu finden. Dort schmückt es das Ehrentuch des Baldachins (Abb. 184).

Das zweite von Polack mehrfach verwendete Muster ist ein Granatapfelmuster in Form einer diagonal wachsenden Ranke. Es ist auf beiden Altären in verschiedenen Techniken ausgeführt: einmal gemalt auf den Tafeln des Franziskaneraltars

247 Das gleiche Gesicht findet sich auf der zwischen 1484 und 1488 entstandenen *Kreuztragung* des Weihenstephaner Hochaltars [DMF 2005, S. 31].

248 S. Anm. 225.

249 STRAUB 1988, S. 180, 227; KOCH 1996, S. 12.

250 Allgemein geben Übereinstimmungen von Mustern auf verschiedenen Tafeln Anhaltspunkte für eine Werkstattzuordnung oder über Zusammenhänge zwischen verschiedenen Werkstätten. Sie sind aber kein zwingender Beweis. Besonders beliebte Muster standen verschiedenen Künstlern zur Verfügung. Sie wurden vermutlich von realen Stoffen übernommen oder durch Vorlagenbücher verbreitet. Schablonen und Model wurden an Mitarbeiter oder Gesellen auf der Wanderschaft weitergegeben [KOCH 1996, S. 12; STRAUB 1988, S. 180, 227].

251 Möglicherweise waren es noch mehr. Bei einigen Pressbrokaten ist wegen ihrer schlechten Erhaltung das Muster nicht mehr zu erkennen.

252 LOSCHEK 1999, S. 178; KOCH 1996, S. 14.

253 Nur auf den Tafelgemälden der Blutenburg finden sich auch auf Goldgrund gemalte Muster.

254 KOCH beschreibt, dass die schwäbischen Maler der Spätgotik Schablonen und Model gerade deshalb verwendeten, um die bis ins Detail exakte Wiederholung von Musterrapporten realer Stoffe glaubhaft nachzubilden [KOCH 1996].



201: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: linke, obere Bildhälfte, Wiederholung der Felsen



202: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung; Mitte, obere Bildhälfte, Wiederholung der Felsen



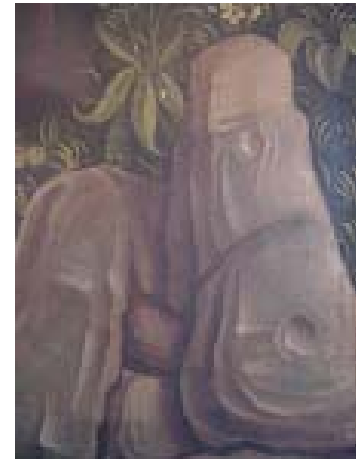
203: Franziskanerkirchenaltar, Kreuznagelung: Mitte, obere Bildhälfte, Wiederholung der Felsen



204: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung; rechte, untere Bildhälfte, Wiederholung der Felsen

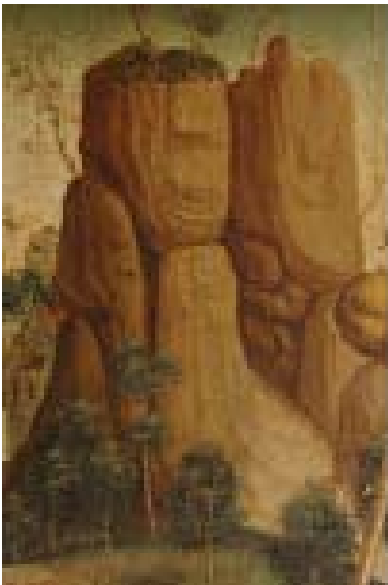


205: Peterskirchenaltar, Grablegung: rechte, obere Bildhälfte, Wiederholung der Felsen

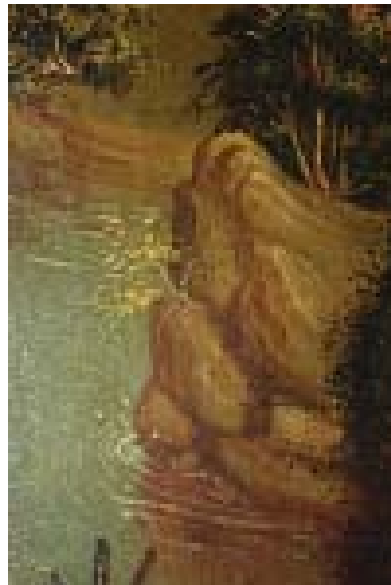


206: Franziskanerkirchenaltar, Gefangennahme: rechte, untere Bildhälfte, Wiederholung der Felsen

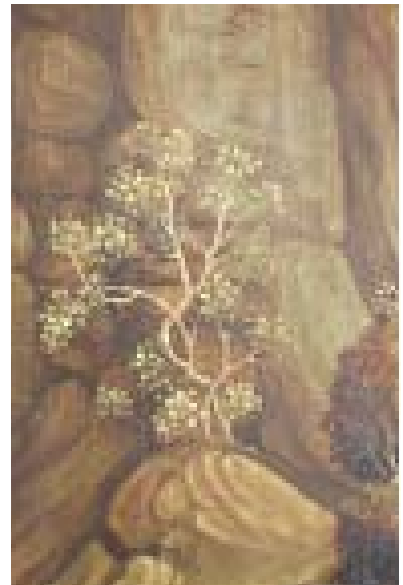
207: Peterskirchenaltar, Kreuzigung: rechte, obere Bildhälfte, Wiederholung der Felsen



208: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magus: Bildmitte, Wiederholung der Felsen



209: Peterskirchenaltar, Gebet am Ölberg: linke, obere Bildhälfte, Wiederholung der Felsen und Bäume





210: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Mitte obere Bildhälfte, Wiederholung von Bäumen



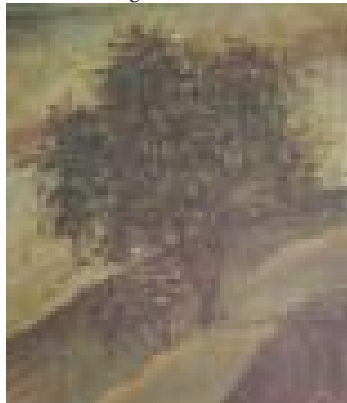
211: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: rechte, obere Bildhälfte, Wiederholung von Bäumen



212: Franziskaner-Altar, Kreuzigung: linke, obere Bildhälfte, Wiederholung von Bäumen



213: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzannagelung: Mitte obere Bildhälfte, Wiederholung von Bäumen



214: Franziskanerkirchenaltar, Gebet am Ölberg: Mitte, linker Bildrand, Wiederholung von Bäumen



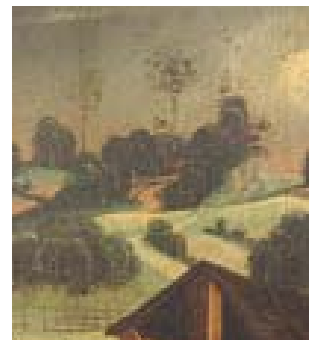
215: Peterskirchenaltar, Grablegung: linke, obere Bildhälfte, Wiederholung von Bäumen



216: Peterskirchenaltar, Grablegung: linke, obere Bildhälfte, Wiederholung von Bäumen

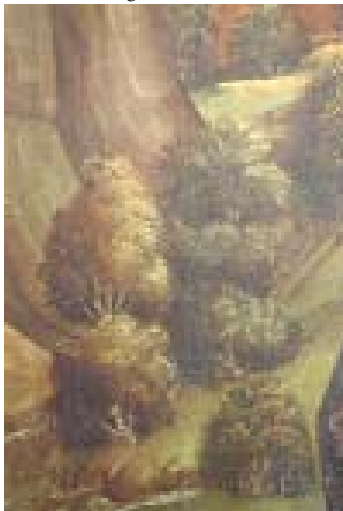


217: Peterskirchenaltar, Kreuzigung: rechte, obere Bildhälfte, Wiederholung von Bäumen

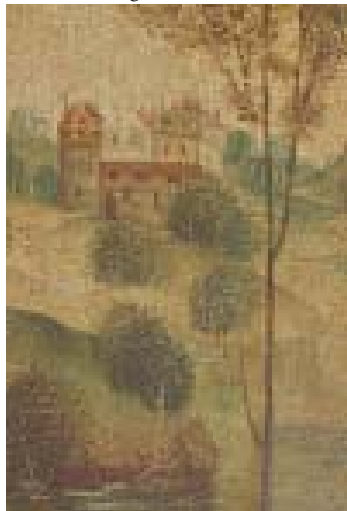


218: Peterskirchenaltar, Gebet am Ölberg: linke, obere Bildhälfte, Wiederholung von Bäumen

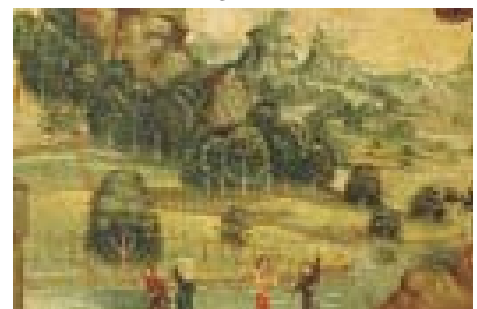
219: Peterskirchenaltar, Gebet am Ölberg: Mitte, linke Bildhälfte, Wiederholung von Bäumen



220: Peterskirchenaltar, Predigt in Damaskus: rechte, obere Bildhälfte, Wiederholung von Bäumen



221, 222: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magus: linke, obere Bildhälfte (oben), Bildmitte (unten), Wiederholung von Bäumen





223: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Mitte obere Bildhälfte, Stadttore



224: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: Mitte obere Bildhälfte, Stadttore



225: Peterskirchenaltar, Kreuzigung Petri: rechte, obere Bildhälfte, Stadttore



226: Franziskanerkirchenaltar, Kreuznagelung: rechte, obere Bildhälfte, Stadttore



227: Peterskirchenaltar, Predigt in Damaskus: rechte, obere Bildhälfte, Stadttore



228: Peterskirchenaltar, Gebet am Ölberg: Mitte obere Bildhälfte, Stadttore



229: Franziskanerkirchenaltar, Gefangennahme: Mitte obere Bildhälfte, Stadttore

230: Peterskirchenaltar, Bekehrung des Paulus: rechte, obere Bildhälfte, Stadttore





231: Peterskirchenaltar, Predigt in Damaskus: rechte, obere Bildhälfte, Relieffigur mit Wappen



232: Franziskaner-Altar, Kreuzigung: Mitte obere Bildhälfte, Relieffigur mit Wappen



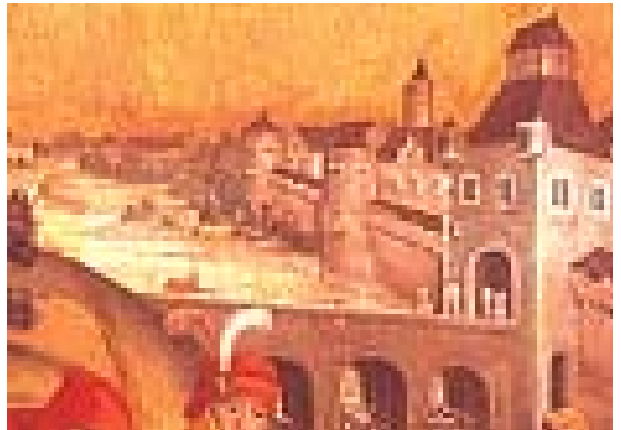
233: Franziskaner-Altar, Grablegung: Mitte obere Bildhälfte, Relieffigur mit Wappen



234: Peterskirchenaltar, Bekehrung des Paulus: Mitte obere Bildhälfte, Relieffigur mit Wappen



235: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: linke, obere Bildhälfte, Brücken



236: Peterskirchenaltar, Kreuzigung Petri: linke, obere Bildhälfte, Brücken

237: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzannagelung: rechte, obere Bildhälfte, Brücken



238: Peterskirchenaltar, Grablegung: linke, obere Bildhälfte, Brücken

239: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magus: Bildmitte, Brücken



240: Peterskirchenaltar, Grablegung: Bildmitte, Brücken





241: Franziskanerkirchenaltar, Gefangennahme: rechte, obere Bildhälfte, Türme



242: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: linke, obere Bildhälfte, Türme



243: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: Mitte, obere Bildhälfte, Türme



244: Peterskirchenaltar, Kreuzigung Petri: linke, obere Bildhälfte, Türme



245: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzanziegelung: Mitte obere Bildhälfte, Türme



246: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzanziegelung: rechte, obere Bildhälfte, Türme

247: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magus: linke, obere Bildhälfte, Giebel

248: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: rechte, obere Bildhälfte, Giebel



in der *Kreuzigungsszene* am rechten Bildrand (Abb. 189), in der *Grablegungstafel* als Pressbrokat für das Untergewand des Joseph von Arimathäa (Abb. 188), zum anderen als graviertes Muster auf der Tafel des Peterskirchenaltars für das Ehrentuch in der Szene *Petrus in Kathedra* (Abb. 190). Besonders häufig wurde dieses Muster auf den Blutenburger Retabeln eingesetzt. In der *Gnadenstuhl*-Darstellung schmückt es in graviertem Form das Ehrentuch (Abb. 191) und auf Gold gemalt den Umhang des Engels links unten (Abb. 194). Pressbrokate dieses Musters wurden sowohl in der *Weltenherrscher*-Darstellung für das Gewand Christi als auch in der Verkündigungsszene am Umhang des Engels Gabriel appliziert (Abb. 192, 193).²⁵⁵

Bei den Pressbrokaten lassen sich mindestens neun Muster unterscheiden.²⁵⁶ Meist wurden nur Teile eines ganzen Musterrapports an Gewandsäumen und als Verzierungen angebracht. Ganze Rapporte sind selten. Durch unterschiedliche Gestaltung wurden Pressbrokate mit gleicher geprägter Musterung variiert. Musterlinien oder ihre Zwischenräume sind oft rot, grün oder schwarz herausgefasst. An einigen Gewandsäumen und Zierstücken sind die Pressbrokate unabhängig vom geprägten Muster zusätzlich mit gemalten Schriftzeichen oder Musterborten verziert (Abb. 124–129). Zwei Muster sind auf beiden Altären zu finden. Das erste ist ein Granatapfelmuster mit waagrecht aneinander gereihten Rosetten. Größere Flächen finden sich am Franziskaneraltar in der *Grablegungsszene* am Tappert des Nikodemus sowie in der *Kreuztragung* als Gewand der Stifterin Kunigunde und am Peterskirchenaltar in der Darstellung *Petrus heilt Kranke und Besessene* am Gewand des Edelmanns auf dem Tragstuhl (Abb. 197–199). Das zweite Muster – ein filigranes Granatapfelmuster mit diagonal verlaufendem Astwerk und Rosetten – ist als ganzer Rapport nur am Peterskirchenaltar in der *Kreuzigung Petri* am Gewand des Edelmanns rechts neben dem Kreuz zu sehen. Am Franziskaneraltar finden sich größere Teilstücke auf dem *Ecce Homo*-Bild, am Ärmel des die Treppe hinaufsteigenden Schergen (Abb. 195, 196).

Am Beispiel des zweiten Musters wurde erstmals in dieser Diplomarbeit die Verwendung desselben Modells für Tafelgemälde beider Altäre belegt. Für den Vergleich wurden Durchzeichnungen zweier Pressbrokate dieses Musters angefertigt: zum einen der als Krempe verwendete Pressbrokat am roten Hut des Wärters am linken Bildrand in der Darstellung *Petrus im Gefängnis* am Peterskirchenaltar und zum anderen am rechten Ärmel des die Treppe hinaufsteigenden Schergen im *Ecce Homo*-Bild am Franziskaneraltar. Die übereinander gelegten Durchzeichnungen stimmen bis in die kleinste Riefe überein, wodurch man auf die Verwendung desselben Modells schließen kann (Abb. 200).²⁵⁷

1.3 Nichtfigurale Bildausstattungen

Auch in der nichtfiguralen Bildausstattung, genauer den Landschaften, Stadtansichten und Architekturen, sind sich wiederholende Elemente zu finden. Wichtige und häufig eingesetzte Bestandteile der dargestellten Landschaften sind Felsen und Bäume. Beide sind jeweils nach einem gemeinsamen, vergleichsweise einfachen Schema ausgeführt. Die Felsen setzen sich aus mehreren, meist senkrecht stehenden und aufeinander getürmten Gesteinsbrocken zusammen. Sie charakterisieren sich durch ihre abgerundeten Grundformen und die abgestufte Oberflächenstruktur mit langen, hauptsächlich C-förmig verlaufenden Kanten (Abb. 201–209). Selten sind die Gesteinsbrocken quadratisch mit spitzen Ecken ausgeführt, wie in der *Grablegung* des Peterskirchenaltars (Abb. 205).²⁵⁸

Bäume sind fast ausschließlich in zwei Varianten von Laubbäumen dargestellt.²⁵⁹ Vereinzelt finden sich Bäume mit einem langen, dünnen Stamm und mehreren lichten, dachartigen Kronen. Hauptsächlich haben sie eine buschige, ovale Krone und einen kurzen Stamm. Meist sind die Kronen in einzelne Büsche unterteilt. Tief im Hintergrund sind die Bäume nur noch als bläuliche Ovale abgebildet. Nur im Vordergrund, wie im *Gebet am Ölberg* des Franziskaneraltars, finden sich wenige individuell geformte und detailliert gemalte Bäume (Abb. 216).

Die Wiederholbarkeit von Bäumen und Felsen wird zusätzlich durch eine einfache und schnell umsetzbare Malweise unterstützt. Letztere wurde bereits in Kap. IV am Beispiel der *Grablegung* des Franziskaneraltars beschrieben. Sie findet sich auf allen Tafeln mit Landschaften, wenn auch in unterschiedlicher Umsetzung (Abb. 219–222). Trotz der Wiederholung dieser Bildelemente sind die Landschaften für jedes Bild individuell gestaltet. Felsen werden zu unterschiedlichen Formationen zusammengefügt, die Bäume unterschiedlich gruppiert.

Die Stadtansichten sind für jedes Gemälde individuell erfunden, selbst für die Passionsszenen des Franziskaneraltars vor der Stadt Jerusalem. Wiederholungen finden sich hier nur in einigen Bauwerkstypen oder deren Teilen, die verschieden

255 Die Frage nach einer gemeinsamen Vorlage für dieses Muster konnte nicht geklärt werden. Ein exakter Größenvergleich durch das Übereinanderlegen von Durchzeichnungen war nicht möglich. Der Pressbrokat in der *Grablegung* ist nur noch fragmentarisch nachvollziehbar. Das Bild *Petrus in Kathedra* ist ohne Gerüst nicht zu erreichen. Stellvertretend wurden die gleichen Muster in der Blutenburg miteinander verglichen. Die Größen der Pressbrokate und des gravierten Musters stimmen relativ genau überein. Das gravierte Muster ist lediglich spiegelverkehrt eingesetzt. Eine gemeinsame Vorlage ist also sehr wahrscheinlich. Die auf Gold gemalte Ausführung in der *Gnadenstuhl*-Darstellung am Gewand des Engels links unten ist dagegen kleiner ausgeführt, wiederholt aber, soweit zu erkennen, exakt das gleiche Muster.

256 Für eine genauere Aussage müssten auch die Tafeln im Chor von St. Peter näher überprüft werden. Einige Muster lassen sich aufgrund der schlechten Erhaltung einiger Pressbrokate nicht mehr nachvollziehen. Die während der Arbeit angefertigten Durchzeichnungen der Pressbrokate sowie die sieben daraus rekonstruierbaren Musterrapporte sind der Arbeit in einer Mappe beigelegt.

257 Der Vergleich dieses Musters konnte nur anhand der angegebenen Teilstücke geführt werden. Tafeln mit größeren oder ganzen Musterrapporten standen nicht zur Verfügung. Es wurden ebenfalls die Pressbrokat der Blutenburger Altäre mit denen des Franziskanerkloster- und des Peterskirchenaltars verglichen. Übereinstimmungen fanden sich bei zwei weiteren Mustern: Das erste Muster, das als Streumuster verwendete Blumenmotiv am Gewand Christi in der *Dornenkrönung* des Franziskaneraltars stimmt mit dem am Gewand Gottvaters auf dem *Gnadenstuhl* der Blutenburg überein. Das zweite Muster am Gewand des Engels in der *Verkündigung* stimmt mit dem am Gewand Christi in der *Weltenherrscher*-darstellung überein und zumindest in den Umrissen mit dem teilweise beschädigten Pressbrokat am Gewand des Joseph von Arimathäa in der *Grablegung* des Franziskaneraltars. (Für weitere Vergleiche müssten die Tafeln im Chor von St. Peter herangezogen werden).

258 Diese Felsen sind fast ein Charakteristikum der Landschaftsdarstellungen von POLACK. Ihre spezifische Gestaltung findet sich bereits in den Landschaften der Tafeln des Weihenstephaner Hochaltars sowie in der *Taufe Christi* der Blutenburg.

259 Einzige Ausnahme bildet ein kleiner Nadelbaum in der *Grablegung* des Peterskirchenaltars am linken, oberen Bildrand.



249: Peterkirchentaltafel, Kreuzigung: rechte, obere Bildhälfte, Giebel

252: Franziskaner-Altar, Gefangennahme: Mitte obere Bildhälfte, Giebel



256: Peterskirchentaltafel, Petrus im Gefängnis: mittlere Säule im Gefängnisvorbau; Gedrehte Säule mit Knospenkapitell



250: Franziskanerkirchentaltafel, Grablegung: Mitte obere Bildhälfte, Giebel

253: Peterskirchentaltafel, Kreuzigung Petri: rechte, obere Bildhälfte, Giebel



257: Peterskirchentaltafel, Christus vor Pilatus: Säule in der rechten Raumecke, gedrehte Säule mit Knospenkapitell



251: Peterskirchentaltafel, Petrus heilt Kranke und Besessene: Mitte obere Bildhälfte, Giebel

255: Franziskanerkirchentaltafel, Ecce Homo: linke Säule auf der Brüstung; gedrehte Säule mit Knospenkapitell



254: Franziskanerkirchentaltafel, Kreuznagelung: rechte, obere Bildhälfte, Giebel

258: Peterskirchentaltafel, Heilung des Lahmen: linke Säulenreihe im Tempel, glatte Säulen mit Knospenkapitell

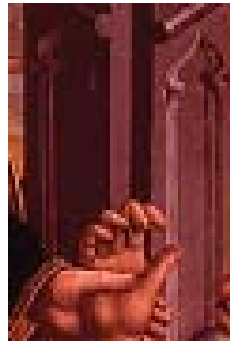




259: Peterskirchenaltar, Christus vor Pilatus: Säule in der hinteren Raumwand, glatte Säule mit wulstförmigen Kapitell



260: Peterskirchenaltar, Petrus heilt Kranke und Besessene: Säule in der linken unteren Raumecke; glatte Säule mit wulstförmigen Kapitell



261: Peterskirchenaltar, Heilung des Lahmen: Schneuß am Pilaster des Tempels



262: Franziskaner- kirchenaltar, Ecce Homo: Schneuß am linken Pfeiler der Brüstung



263: Peterskirchenaltar, Petrus in Kathedra: Schneuß, rechte Throneite



264: Peterskirchenaltar, Heilung des Lahmen: Gesamt; Rekonstruktion des Fluchtpunktes



265: Peterskirchenaltar, Geißelung Pauli: Gesamt; Versuch der Rekonstruktion eines Fluchtpunktes

266: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magus: Landschaft in der Bildmitte, Farbperspektive in der Landschaft



267: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzannagelung: Landschaft in der linken, oberen Bildhälfte, Farbperspektive in der Landschaft



ausgeführt und neu kombiniert wurden. Im Folgenden sind die häufigsten Beispiele aufgeführt. Zu jeder Stadtansicht gehört mindestens ein Stadttor, das mit einer Stadtmauer verbunden ist. Die Ausführungen sind verschieden (Abb. 223–230). Das einzige mehrmals wiederholte Ziermotiv ist eine Relieffigur mit zwei Wappen, die über dem Stadttor angebracht ist. Sie findet sich in der *Grablegung* und der *Kreuzigung* des Franziskaneraltars sowie der *Predigt in Damaskus* und der *Bekehrung des Paulus* des Peterskirchenaltars (Abb. 232–234). In vielen Landschaften finden sich Steinbrücken, die in Rundbögen über Stadtgräben oder Gewässer der Landschaften führen (Abb. 235–240). Die Stadtansichten sind von mehreren Türmen mit rundem oder eckigem Grundriss geprägt. Als oberer Abschluss sind kegelförmige Dächer, Ringpult- oder unvermittelte Haubendächer, teils mehrfach, gegliedert abgebildet. Einige Türme sind mehrstufig



268: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: Landschaft in der linken, oberen Bildhälfte, Farbperspektive in der Landschaft



269: Peterskirchenaltar, Grablegung: Golgatha am rechten, oberen Bildrand, Farbperspektive der kleinformatigen Figuren

270: Franziskanerkirchenaltar, Dornenkrönung: Hintergrundszenen am linken oberen Bildrand, Farbperspektive der Szene



271: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzannagelung: Hintergrundszenen am rechten Bildrand, Farbperspektive



aufgebaut (Abb. 242–246). In der *Kreuznagelung* und noch deutlicher in der *Gefangennahme* des Franziskaneraltars sind mehrere Türme zu Gruppen im Kreis und übereinander zusammengezogen. Häuser sind unterschiedlich gestaltet. In beinahe jeder Stadtansicht finden sich Stufengiebel oder Giebel mit angesetzten Zinnen (Abb. 247–254).

Auch die Architekturräume im Vordergrund sind individuell gestaltet. Wiederholungen finden sich in wenigen, kleineren Bau- und Zierelementen. Pfeiler sind mit glatter Oberfläche, meist mit rundem, etwas seltener mit eckigem Grundriss dargestellt. Gedrehte Säulen, wie die mittlere Säule des Gefängnisses von Petrus oder auf der Brüstung des *Ecce Homo*-Bildes sind selten. Die Pfeiler tragen oft verschiedene Varianten eines Knospenkapitells oder sehr einfache Kapitelle in Form eines Wulstes (Abb. 255–260), manchmal liegt der Bogen oder das Gewölbe auf einem einfachen Kämpfer auf.

Ein größeres sich wiederholendes Bauelement ist ein radiales Kreuzrippengewölbe, das von einem Pfeiler in der Raummitte getragen wird. Es ist als Vorbau des Gefängnisses auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* und in den beiden Darstellungen der *Geißelung Christi* auf den zwei Retabeln als Raum der Hauptszene eingefügt (Abb. 8, 22, 34). Auf den Tafeln *Petrus in Kathedra*, *Petrus im Gefängnis* und *Petrus heilt Kranke und Besessene* sowie dem Baldachin des *Ecce Homo*-Bildes am Franziskaneraltar ist die Architektur reich mit Blattwerk in unterschiedlicher Ausführung verziert sowie mit kleinerem, jeweils individuell ausgeführtem Figureschmuck versehen. Auf diesen Tafeln finden sich ebenfalls mehrere Schneuße als Ziermotiv (Abb. 261–263). Auf den durch Bogenöffnungen der Raumarchitektur sichtbaren Stadtplätzen im Hintergrund ist mehrmals – z. B. im *Abendmahl* und der *Dornenkrönung* des Franziskaneraltars, bei *Petrus heilt Kranke und Besessene* und bei *Christus vor Pilatus* des Peterskirchenaltars – ein kleiner Ziehbrunnen platziert.

Schon die dargelegten Beispiele belegen, wie Polack und seine Werkstatt mit Wiederholungen umgehen. Die genaue Wiederholung einiger Gesichter (Physiognomien) und Muster zeigen, dass es in der Werkstatt Vorlagen für diese Bildelemente gab, im Fall der Pressbrokate gemeinsame Model. Auch für nichtfigurale Bildelemente wie Felsen und Bäume gab es bestimmte Vorlagen. Diese Elemente konnten flexibel kombiniert werden. Trotzdem wurden die wiederholenden Elemente nicht identisch und monoton eingesetzt. Die Gesichter und Pressbrokate sind in jeder Darstellung individuell ausgeführt. Felsen und Bäume sowie Bautypen der Stadtansichten wurden immer wieder neu angeordnet und gestaltet. Bei den gemalten Mustern ist aber kaum auf Wiederholungen zurückgegriffen worden. Ungeachtet der Größe der Aufträge legte Polack auf eine gewisse Vielfalt in seinen Tafelgemälden wert. Trotz der Variationen kann anhand dieser Wiederholungen eine Verbindung zwischen den Tafeln des Franziskaner- und des Peterskirchenaltars hergestellt werden und auch zu anderen Gemälden der Werkstatt, wie den gleichzeitig entstandenen Blütenburger Altären und dem bereits in den 1480er Jahren entstandenen Weihenstephaner Altar. Diese Motive können daher als charakteristisch für die Werkstatt Jan Polacks gelten.

2 Gestalterischer Bildaufbau/Verhältnis der Bildelemente

2.1 Räumlichkeit

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entwickelten Maler Methoden der perspektivischen Darstellung, um auf der flachen Bildebene die Illusion von Tiefe hervorzurufen. Niederländische Maler hatten auf empirischem Weg die Konstruktion von Räumen mit Hilfe von Fluchtachsen und Fluchtpunkten herausgearbeitet. In Italien führte 1420 Masaccio bereits das erste Bild²⁶⁰ mit einer mathematisch exakt konstruierten Zentralperspektive aus. In Deutschland scheint dagegen „von den Werken des halb italienischen Pacher abgesehen, im ganzen XV. Jahrhundert kein einziges richtig konstruiertes Bild entstanden zu sein – bis, namentlich durch die Vermittlung Albrecht Dürers, die exakte mathematisch begründete Theorie der Italiener aufgenommen wurde“.²⁶¹ Die Malerei Polacks spiegelt den technologischen Wissensstand seiner Zeit und Region und zeigt eine Unkenntnis von exakt konstruierter Perspektive. Es lassen sich aber Prinzipien erkennen, die ihm ermöglichten räumliche Tiefe darzustellen.

Zusammenlaufende Tiefenlinien

Ähnlich einer konstruierten Perspektive sind in den dargestellten Architekturen Linien, die in einer zum Betrachter parallelen Ebene liegen, horizontal bzw. vertikal abgebildet. Tiefenlinien sind dagegen diagonal angelegt, in den oberen Bildabschnitten meist nach unten, in den unteren Bildabschnitten nach oben verlaufend. Das Grundprinzip der Konvergenz von in Wirklichkeit parallelen Tiefenlinien ist nur annähernd eingehalten. In keinem Bild lassen sich Fluchtpunkte oder Fluchtachsen und auch keine „geometrische“ Horizontlinie rekonstruieren. Anhand der Darstellungen beider Altäre sind im Bildaufbau Polacks keine Prinzipien zu erkennen, die den Linienverlauf reglementieren. Lediglich in der Darstellung der *Heilung des Lahmen* des Peterskirchenaltars ließe sich ein Fluchtpunkt rekonstruieren (Abb. 264). Auf allen anderen Tafeln finden sich keine Fluchtpunkte oder Fluchtachsen und auch keine „geometrische“ Horizontlinie. Auf einigen Tafeln erwecken zumindest manche Bildebenen oder Raumteile, wie der Fliesenboden in der *Geißelung Pauli* (Abb. 265), den Anschein geometrischer Konstruktion. Doch finden sich Unstimmigkeiten sowohl innerhalb einzelner Flächen als auch im Zusammenhang einzelner Versatzstücke. Als Beispiel diene das *Ecce Homo*-Bild des Franziskaneraltars: An der Brüstung, am rechten, roten Eckpfeiler, ist ein Wechsel von Front- und Seitenansicht in einer Fläche zu beobachten. Im oberen Abschnitt ist der rechte Pfeiler frontal mit waagerechten Linien, im unteren, wie in der Seitenansicht, mit diagonal nach oben verlaufenden Linien dargestellt (Abb. 10). Oft wurden Auf- und Untersicht einiger Bauteile übertrieben ausgeführt und nicht in Übereinstimmung mit der umgebenden Architektur. In der *Dornenkrönung* ist die Säule des rechten Fensters zur Szene *Christus vor Pilatus* verzerrt dargestellt. Die Basis ist in übersteigerter Aufsicht, das Kapitell dazu in Untersicht gezeigt. Die umliegende Architektur vollzieht die extremen Ansichten nicht nach (Abb. 9).

Gliederung der Bildfläche in gestaffelte Räume

Besonders in Darstellungen mit architektonisch gegliedertem Bildraum macht sich Polack die Tiefenwirkung von mehreren hintereinander angeordneten Räumen zunutze. Der Hauptraum mit der eigentlichen Bildszene lenkt meist den Blick durch mehrere Fenster in dahinter gelegene Räume und Stadtplätze. Teils sind dort weitere Szenen eingefügt. In den Darstellungen der *Geißelung Christi* beider Altäre sind dem Hauptraum mit der Marter ein zweiter und dahinter ein dritter, leerer Raum angefügt (Abb. 8, 22). Sie dienen vermutlich nur der Vermittlung von räumlicher Tiefe. Auf den Tafeln der *Geißelung Christi*, *Dornenkrönung* und *Kreuztragung* des Franziskaneraltars ist diese Wirkung noch gesteigert, indem der Raum der Hauptszene durch rahmende Pfeiler und den darüber spannenden Bögen selbst zu einer Art Öffnung wird (Abb. 8, 9, 11). In Szenen mit landschaftlicher Umgebung wird, wenn auch mit geringerer Tiefenwirkung, eine Einteilung in verschiedene Ebenen durch die gestaffelte Anordnung und den Verlauf von Hügeln, Felsen und Wasserläufen erzielt.

Luft- und Farbperspektive

Unterstützt wird die Tiefenwirkung durch eine Farbperspektive. In Architekturen wie Landschaften ist die Farbgebung im Vordergrund dunkler als im Hintergrund. Auch werden Landschaften und Stadtansichten zum Horizont hin bläulicher, die farbige Vielfalt der Gewänder reduziert sich vom Vorder- zum Hintergrund. Die kleinsten Figuren sind meist nur in Rot- und Blautönen bzw. in einigen Darstellungen als graue Schatten dargestellt (Abb. 266–271).

Reduzierung der Details

Mit der Größe nehmen auch die Details der Darstellungen ab. In den Gesichtern werden Augen, Nase und Mund nur noch durch Striche angedeutet oder überhaupt nicht mehr ausgeführt (Abb. 269–271). Bei Bäumen im Vordergrund werden die Formen einzelner Blätter angegeben, weiter in der Bildtiefe nur noch als Punkte und vor dem gemalten Horizont sind Bäume nur noch als Ovale zu erkennen (Abb. 266–268). Im Kapitel IV wurde am Beispiel der *Grablegung* des Franziskaneraltars und des *Petrus im Gefängnis* beschrieben, wie bei Gewändern in die Bildtiefe hinein die differenzierten Malweisen zur Darstellung von Stofflichkeiten abnehmen und vereinheitlicht werden. Im Hintergrund sind Ziertechniken wie Vergoldungen und Pressbrokate nicht vorhanden und auch kaum gemalte Verzierungen von Gewandsäumen oder Kopfbedeckungen.

260 Dreifaltigkeitsbild in Santa Maria Novella in Florenz.

261 PANOFSKY 1980, S. 119.



272: Peterskirchenaltar, Kreuzigung: linke Hand Mariens, Proportion



273: Peterskirchenaltar, Kreuzigung: Hand eines Edelmannes am rechten Bildrand, Proportionen

Verminderung der Größen in die Raumtiefe

Innerhalb der Darstellung ist vom Bildvorder- zum Bildhintergrund eine Größenabnahme von Figuren, Architektur, Bäumen und Felsen zu beobachten. Die Abnahme erfolgt nicht kontinuierlich wie bei einer konstruierten Perspektive, sondern in groben Abstufungen. Besonders deutlich ist dies an den Figuren zu sehen, für die bis zu vier Größenabstufungen eingesetzt werden, etwa in der *Kreuzannagelung* und *Dornenkrönung* des Franziskaneraltars und bei der *Kreuzigung Petri* des Peterskirchenaltars (Abb. 9, 12, 35). Die Abstufungen sind teils abrupt und in Bezug auf den Bildaufbau nicht immer stimmig. Besonders augenfällig ist dies in der *Gefangennahme* des Franziskaneraltars. Dort sind die von Judas geführten Soldaten im Hintergrund bedeutend größer als zwei Figuren einer weiteren Szene rechts von diesen auf gleicher Ebene (Abb. 6).

2.2 Figurenproportionen

Ähnlich wie die räumliche Darstellung keinen exakt konstruierbaren Regeln folgt, sind auch für die Proportionen der dargestellten Figuren keine festen Größenverhältnisse zu erkennen. Das zeigt sich besonders deutlich in einigen extremen Unstimmigkeiten der Proportionen – Beispiel: *Gefangennahme*, Franziskaneraltar. Die Arme Jesu sind im Vergleich zu seinem Kopf und Oberkörper übertrieben lang. Der linke Arm Petri direkt daneben ist dagegen nur halb so lang und scheint im Verhältnis zu seinem Körper zu kurz (Abb. 7). Diese zum Teil großen Unterschiede in den Proportionen sind bereits in der Unterzeichnung vorgegeben. Ein Vergleich mit der Malerei zeigt, dass die Größenverhältnisse fast immer unverändert übernommen wurden. Beispielsweise sind in der *Kreuzigung* (Peterskirchenaltar) die Finger der linken Hand Mariae bereits in der Unterzeichnung sehr lang ausgeführt. Am rechten Bildrand hat die den Stock umgreifende Hand eines Edelmannes dagegen unnatürlich kurze Finger. Vergleicht man die Malweise, so scheinen alle Hände vom gleichen Maler ausgeführt (Abb. 272, 273). In Polacks Bildern spielen konstante Proportionen und anatomisch korrekte Körperhaltungen kaum eine Rolle. Vielmehr scheint er seine Figuren der Komposition anzupassen. Kopf, Glieder und Rumpf sind wie voneinander unabhängige Elemente behandelt. Viele Figuren sind in weite Gewänder gehüllt, die den Körper unter dem dekorativen Faltenwurf verbergen, so zum Beispiel der Petrus auf der Tafel *Petrus im Gefängnis*. Lediglich der Kopf, die Hände und der linke Fuß sind nicht verdeckt. Die anatomisch unmögliche Körperhaltung kaschiert der rote Mantel (Abb. 34).

3 Folgerungen aus der Vielfalt der Techniken

Im Kapitel IV wurde detailliert die Maltechnik je eines Tafelgemäldes des Peterskirchen- und des Franziskaneraltars beschrieben. Wie das Beispiel der beiden Tafeln zeigt, stimmen Malschichtenaufbau und Malweise in den Grundprinzipien

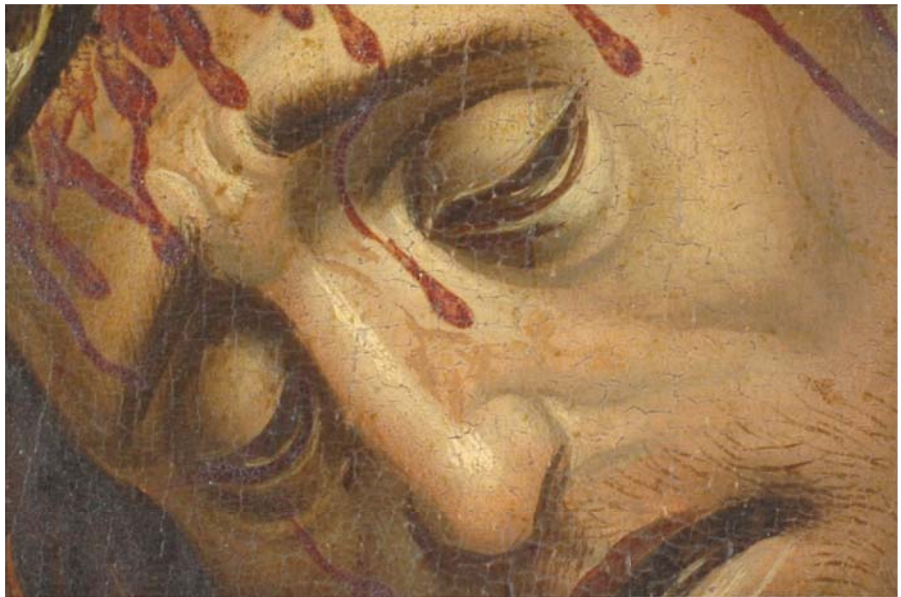


274: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Jesus

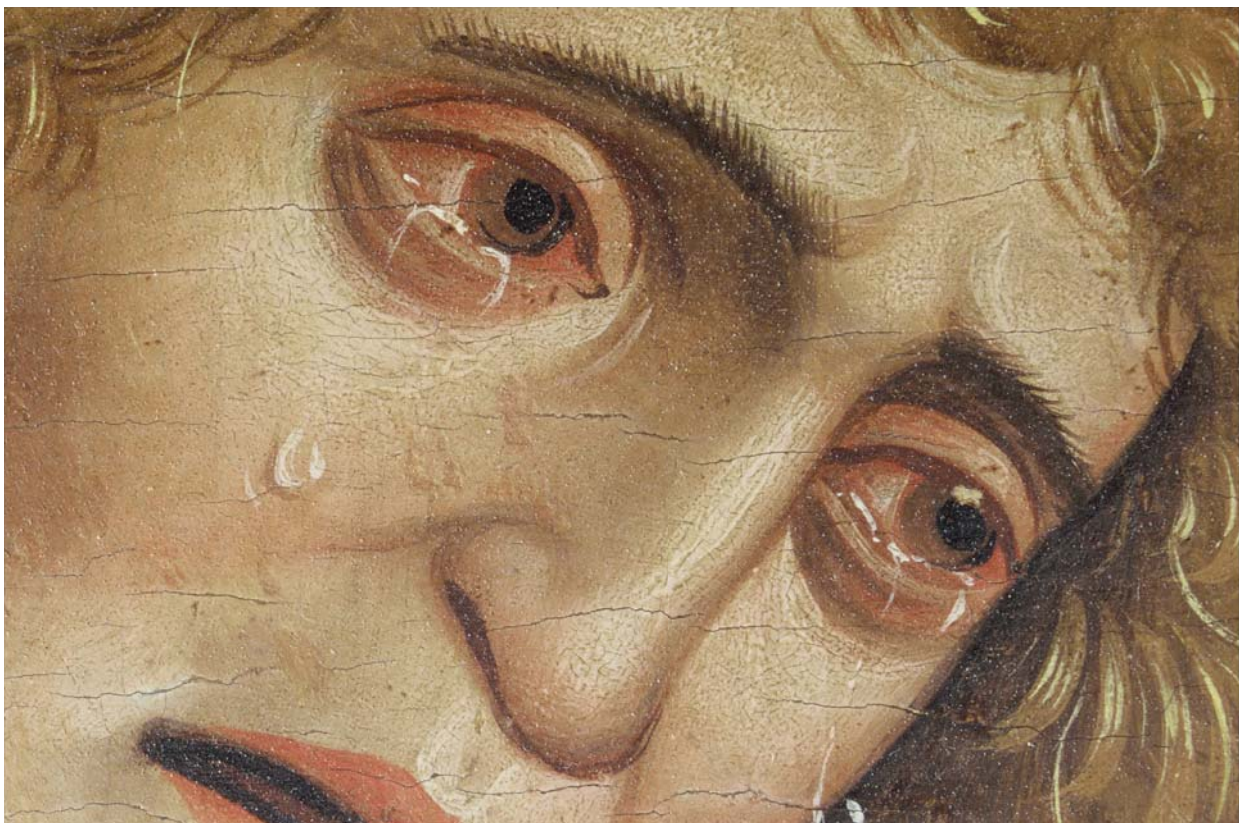


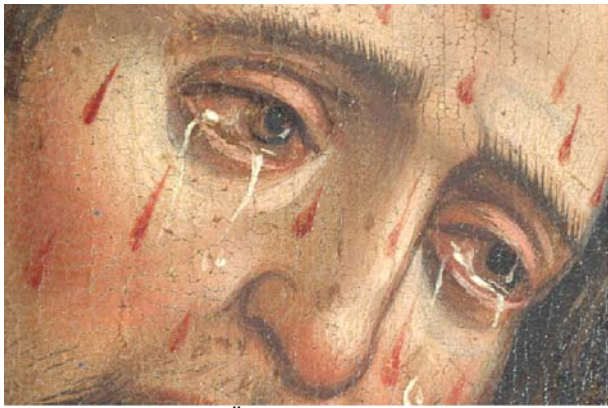
275: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: Johannes

276: Peterskirchenaltar, Kreuzigung: Jesus



277: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Johannes





278: Peterskirchenaltar, Ölberg: Jesus



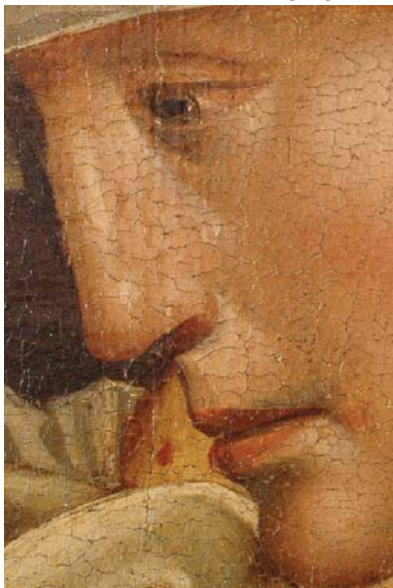
279: Franziskanerkirchenaltar, Abendmahl: Johannes



280: Peterskirchenaltar, Grablegung: Maria



281: Peterskirchenaltar, Kreuzigung: Maria



282: Peterskirchenaltar, Grablegung: Maria Magdalena



283: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Maria Magdalena

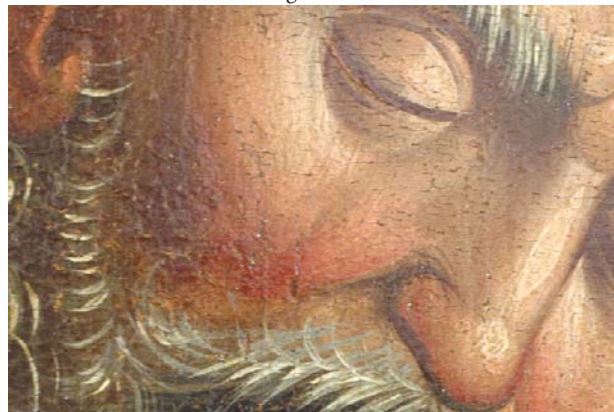


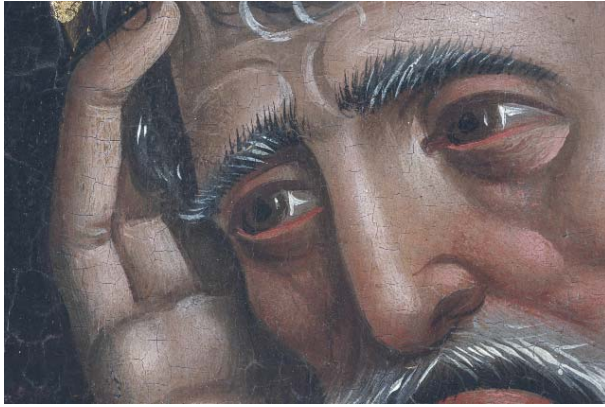
284: Franziskanerkirchenaltar, Gefangennahme: Judas

285: Franziskanerkirchenaltar, Ölberg: Jakobus



286: Peterskirchenaltar, Ölberg: Petrus





287: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Petrus



288: Peterskirchenaltar, Geißelung Pauli: Edelmann rechts der Geißelung



289: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Wärter links von Petrus



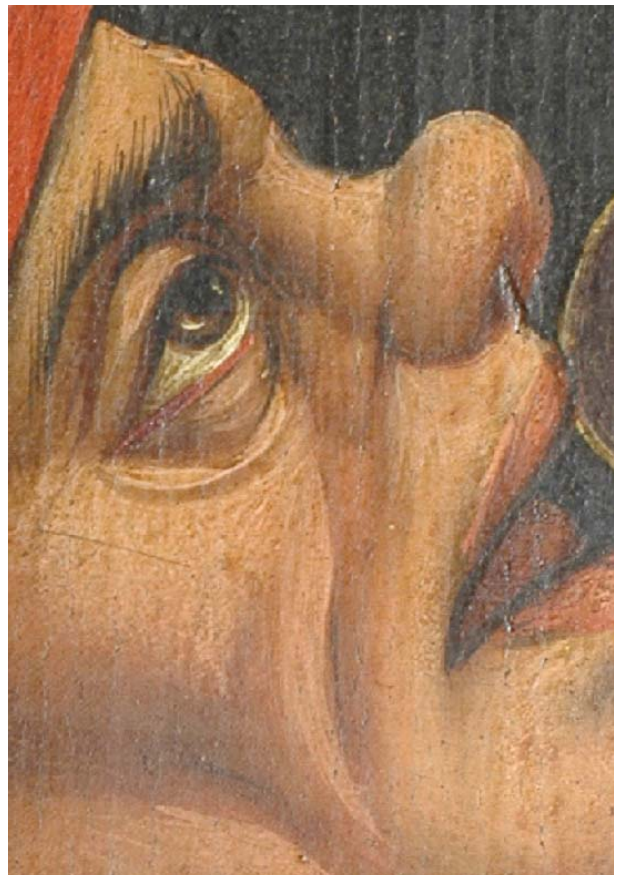
290: Peterskirchenaltar, Predigt in Damaskus: betender Mann mit rotem, pelzbesetztem Mantel



291: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magnus: Edelmann am linken Bildrand

292: Franziskanerkirchenaltar, Ecce Homo: Scherge der links die Treppen hinauf steigt

293: Franziskanerkirchenaltar, Dornenkrönung: spottender Scherge links unten





294: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Hals des Wärters links von Petrus

297: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: linke Hand von Maria



300: Franziskaner-Altar, Kreuzigung: rechte Hand der Veronika



295: Peterskirchenaltar, Gebet am Ölberg: Jesus



296: Peterskirchenaltar, Kreuzigung: Jesus

298: Franziskanerkirchenaltar, Ecce Homo: Hand des Schergen im Vordergrund



299: Franziskanerkirchenaltar, Dornenkrönung: rechte Hand des Schergens rechts unten

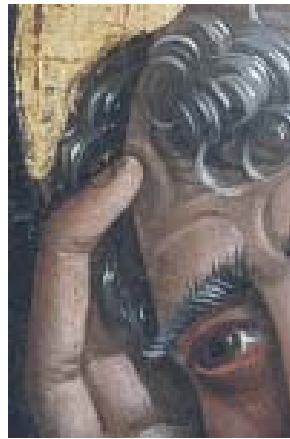


301: Franziskanerkirchenaltar, Kreuznagelung: rechte Hand des Schergens rechts vom Kreuzbalken





302: Franziskanerkirchenaltar, Ölberg: linke Hand Jesu



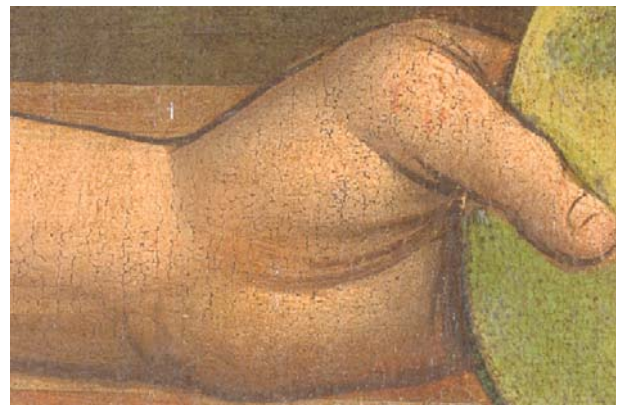
303: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: rechte Hand Petri



304: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linke Hand des Wärters rechts von Jesus



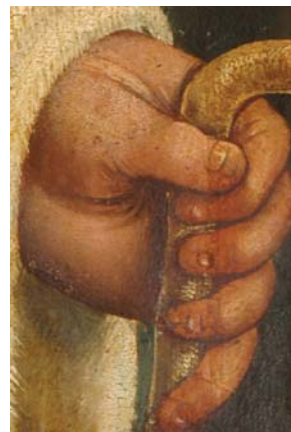
305: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: linke Hand des Wärters links von Petrus



306: Peterskirchenaltar, Geißelung Pauli: Linke des linken geißelnden Schergens



307: Peterskirchenaltar, Grablegung: Linke des Mannes hinter Jesus



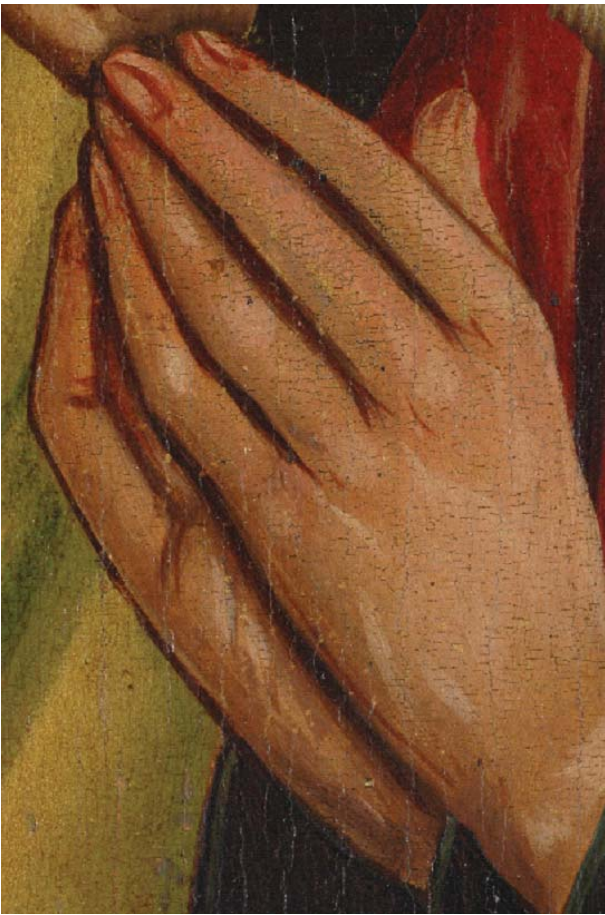
308: Peterskirchenaltar, Kreuzigung: linke Hand des Edelmanns am rechten Bildrand



309: Peterskirchenaltar, Kreuzigung: linke Hand von Maria



310: Peterskirchenaltar, Ölberg: linke Hand Petri



311: Peterskirchenaltar, Predigt in Damaskus, Hände des betenden Mannes mit rotem, pelzbesetztem Mantel



312: Peterskirchenaltar, Predigt in Damaskus: linke Hand des Mannes mit schwarzem Umhang in der Gruppe Betender



313: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magnus: rechte Hand Petri



314: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magnus: rechte Hand des Edelmannes am linken Bildrand

überein. Gleichzeitig wurden kleinere Unterschiede in der Ausführung sowohl zwischen als auch innerhalb der Tafeln deutlich. Diese Beobachtungen zu einer gemeinsamen Technik und deren unterschiedlichen Ausführungen wurden anhand der im Kirchensaal des Bayerischen Nationalmuseums in München ausgestellten Tafeln beider Retabel vertieft. Eine vollständige Bearbeitung der dreizehn Tafelgemälde ist im zeitlichen Rahmen der Diplomarbeit nicht zu leisten. Anhand instruktiver Beispiele sollte zu einem tieferen Verständnis der Arbeitsweise innerhalb der Werkstatt Polack beitragen werden.

3.1 Unterschiedliche Ausführung der Modellierungen

Anhand der Inkarnate werden im den folgenden Abschnitten exemplarisch unterschiedliche Ausführungen der Malerweise eines Bildelements beschrieben. Die Ergebnisse lassen sich zwar nicht identisch auf andere Bildelemente übertragen, ähnliche Beobachtungen können aber auch dort gemacht werden. Die Inkarnate wurden als Beispiel gewählt, da sie der wichtigste Bestandteil des Bildausdrucks sind. Im Unterschied zu den vielfältigen und in unterschiedlichen, stoffspezifischen Malweisen gestalteten Gewändern, sind die Inkarnate alle nach einem vergleichsweise einheitlichen Prinzip gemalt. Daher eignen sie sich besonders, um unterschiedliche Ausführungen innerhalb einer gemeinsamen technischen Vorgabe zu beschreiben. Alle Inkarnate sind in der gleichen Schichtenabfolge angelegt. Zuerst wurde ein mittlerer Hautton flächig aufgetragen. Darauf wurde die Physiognomie durch lokal aufgemalte Schatten in Grau- und Brauntönen und Lichter in Weiß oder in Weißausmischungen des Hauttons herausgearbeitet. Mit denselben Farben sind Falten und Adern durch einzelne, gezielte Pinselstriche aufgetragen. Zuletzt wurden die Umrisskonturlinien präzisiert. Unterschiede lassen sich an folgenden Merkmalen festmachen: Auftragsweise der Modellierungen, die Gestaltung der Übergänge von Lichtern und Schatten zum Grundton, der Einsatz von Hell-Dunkel-Kontrasten, das Ausmaß und die Präzision in der Ausführung von Modellierungen.

Auftragsweise

Die Modellierungen sind entweder flächig aufgetragen, wie zum Beispiel im Gesicht des Johannes in der *Grablegung* des Franziskaneraltars. Auf anderen Tafeln sind Schatten in feinen Schraffuren ausgeführt, wie das Gesicht des Edelmannes am linken Bildrand der Tafel *Sturz des Simon Magus* am Peterskirchenaltar (Abb. 291). Gerade die Lichter sind teilweise mit einem einzigen breiteren Pinselstrich gezogen. Deutlich ist dies im Gesicht des Wärters links von Petrus in der Darstellung des *Petrus im Gefängnis* zu erkennen (Abb. 289). Am Hals des gleichen Wärters wurde die Farbe naß-in-naß aufgetragen, was nur selten zu finden ist (Abb. 294).

Übergänge von Lichtern und Schatten zum Grundton

Große Unterschiede finden sich auch in der Gestaltung der Übergänge zum Grundton. Auf den meisten Tafeln sind harte und weiche Übergänge geschickt eingesetzt, um Körperformen plastisch zu modellieren. In der *Grablegung* des Franziskaneraltars ist im Gesicht des Johannes die Form der Wange mit weichem Übergang herausgearbeitet. Das Augenlid dagegen durch eine scharfe Linie vom Gesicht abgetrennt (Abb. 277). Einige Tafeln zeigen stellenweise besonders weiche, teils fließende Übergänge. Sie steigern die plastische Wirkung der Malerei und verleihen der Haut einen fast durchscheinenden Effekt wie am Körper Jesu in der *Kreuzigung* des Peterskirchenaltars oder am Fuß Petri in der Darstellung des *Petrus im Gefängnis* (Abb. 72, 274, 296). Im starken Gegensatz dazu steht die Darstellung der Schlüsselbeine Jesu im *Gebet am Ölberg* des Peterskirchenaltars. Die Lichter sind mit wenigen, breiten Pinselstrichen grob aufgetragen (Abb. 295). Die harten Ränder der Pinselstriche wurden belassen.

Abstufungen der Modellierungen

Die Unterschiede finden sich im differenzierten Einsatz von Hell-Dunkel-Kontrast. Auf einigen Tafeln sind Lichter und Schatten in größeren Flächen ohne Abstufungen aufgetragen. In der Darstellung der *Geißelung Pauli* ist z. B. die rechte Gesichtshälfte des Mannes mit zottigem Hut auf der rechten Seite links gleichmäßig dunkel angelegt, die linke Hälfte hell (Abb. 288). Im Unterschied dazu ist das Gesicht von Petrus auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* in feineren Abstufungen modelliert (Abb. 287). Seine rechte Wange liegt ähnlich wie im oben beschriebenen Beispiel im Schatten. Direkt neben der Nase – dem hellsten Punkt des Gesichtes – ist die Schattenfläche am dunkelsten, nach links zur Gesichtskontur wird die Fläche leicht heller.

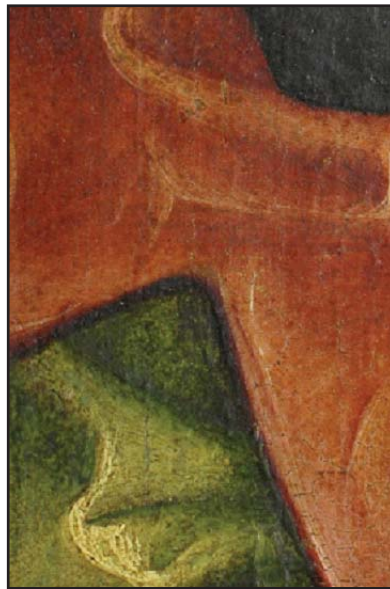
Hell-Dunkel-Kontrast

Die Verwendung von Hell-Dunkel-Kontrasten sowie die Farbigkeit der Inkarnate ist auf den Tafeln in unterschiedlicher Ausprägung vorhanden. So sind in der Darstellung der *Predigt in Damaskus* die Modellierungen des Gesichtes des betenden Mannes mit nur geringem Farbkontrast in kleinen Flächen angelegt. Die Schatten werden nicht in eigenen Flächen angegeben, sondern durch eine etwas breitere Konturlinie dargestellt (Abb. 290). Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* sind im Gesicht des Wärters links von Petrus fast weiße Lichter direkt neben dunkelgraue Schatten gesetzt (Abb. 289). Ähnliches gilt z. B. auf der Tafel *Sturz des Simon Magus* für die Gesichter der Männer auf der rechten (Abb. 291).

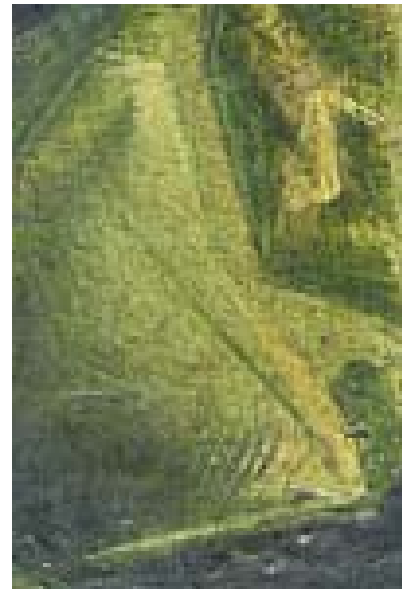
Auch die Farbigkeit der Inkarnate findet sich auf beiden Tafeln mit unterschiedlicher Helligkeit ausgeführt. Der Petrus im Gefängnis (Abb. 287) sowie Johannes (Abb. 275, 277), Maria (Abb. 280, 281) und die trauernden Frauen (Abb. 282, 283) beider *Grablegungstafeln* sind heller bzw. blasser. Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* sind die Gesichter der im Schatten des Gebäudes stehenden Wärters sowie das durch die Kopfbedeckung verschattete Gesicht von Herodes über der Brüstung des Gefängnisses in einem dunkleren Ton ausgeführt; genauso ist es bei Nikodemus und Joseph von Arimathäa der



315: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Gewand des Johannes



316: Franziskanerkirchenaltar, Ecce Homo: Umhang des die Treppe hinaufsteigenden Schergen



317: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Gewand des Engels



318: Peterskirchenaltar, Geißelung Pauli: Mantel des Edelmannes rechts der Geißelung



319: Peterskirchenaltar, Geißelung Pauli: Mantelfutter des linken geißelnden Schergen



321: Peterskirchenaltar, Kreuzigung: Gewand des Johannes



320: Peterskirchenaltar, Grablegung: Umhang der Maria Magdalena



322: Peterskirchenaltar, Predigt des Paulus: grünes Futter des betenden Mannes mit schwarzem Umhang

Grablegung. Schließlich wird der Leichnam Jesu in den *Grablegungen* beider Retabel durch seinen fahlen, gräulichen Hautton von den lebenden, rosigen Gesichtern differenziert (Abb. 274, 276). Die markanten Gesichter der spottenden Schergen zeichnen sich durch reiche Modellierungen aus. Daher sind die Unterschiede in Farbigkeit und Kontrast nicht nur auf eine individuelle Ausführung zurückzuführen, sondern haben zum Teil auch ikonografische Gründe. Vergleicht man die Position der Modellierungen in den Gesichtern, so ist bei den meisten Figuren trotz unterschiedlicher Physiognomien und Ansichten ein gemeinsames Prinzip der Positionierung von Modellierungen zur Formenbildung zu erkennen. So ist die Form der Augen oft wie folgt herausgearbeitet: Unterhalb der Augenbrauen ist eine Schattenfläche gesetzt. Darunter ist über dem Augapfel das obere Lid hell angegeben. Es schließt mit einer dunklen Linie zum Auge hin ab. Die gleiche Linie umreißt auch den Ausgang des Tränenkanals. Das untere Lid schließt mit einer Linie in hellem Haut- oder Rotton an das Auge an. Das untere Augenlid selbst ist zumindest zu der dem Licht abgewandten Seite dunkel angelegt und wird durch ein Licht am Wangenansatz darunter begrenzt.

Bei vielen Figuren ist eine scharfe Falte vom Tränenkanal nach unten angegeben, möglicherweise um die Form der Wange hervorzuheben. Eine Form, die es so markant in der Natur nicht gibt. Wie in Kapitel IV beschrieben, sind auf mehreren Tafeln beider Retabel Fingernägel in verschiedener Ausführung gemalt: eine erste, schwächer aufgetragene Variante, bei der die Nägel weit vorn an den Fingerspitzen liegen und eine zweite Variante, mit kräftiger und breiter Linie, bei der die Nägel unnatürlich weit zurückversetzt liegen. Gründe dafür sind nicht ersichtlich. Ein besonders deutlicher



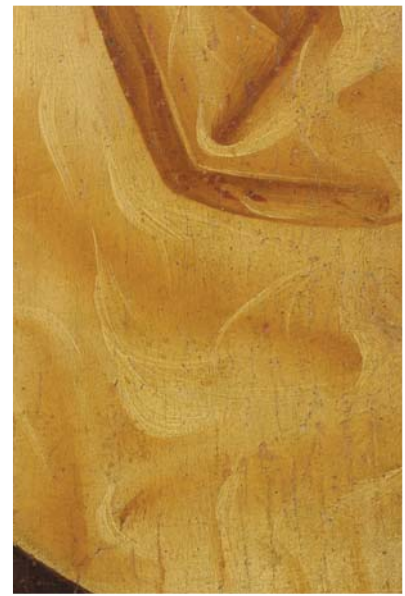
323: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magnus: Gewand des Edelmannes am linken Bildrand

326: Franziskanerkirchenaltar, Gebet am Ölberg: Mantelfutter Petri



324: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung: Mantelfutter der Maria Magdalena

327: Peterskirchenaltar, Geißelung Pauli: Mantelfutter des linken geißelnden Schergen



325: Peterskirchenaltar, Predigt in Damaskus: Mantelfutter des linken Betenden

328: Peterskirchenaltar, Gebet am Ölberg: Umhangfutter des Johannes



Unterschied im Herausarbeiten von Körperformen zeigt sich in der *Grablegung* des Peterskirchenaltars. Hier ist der Solaplexus Jesu durch einzeln dargestellte Muskeln gegliedert. Auf allen anderen Darstellungen des nackten Oberkörpers Jesu ist der Bauch als „Blähbauch“ dargestellt, der nur durch die Linea Alba vom Brustbein über den Nabel nach unten strukturiert ist.

Anhand der aufgeführten Merkmale wird bereits deutlich, wie unterschiedlich die Malerei der Tafelgemälde trotz eines gemeinsamen Grundprinzips auf beiden Retabeln ausgeführt ist. Teilweise kann dies auf die Beteiligung mehrerer Maler zurückgeführt werden, die sich der „Malweise Polacks“ unterschiedlich gut angepasst haben. Es ist offensichtlich, dass derselbe Maler, der das Inkarnat Jesu in der *Kreuzigung* des Peterskirchenaltars gemalt hat, nicht auch für die vergleichsweise ungeschickte Ausführung der Schlüsselbeine Jesu im *Gebet am Ölberg* des gleichen Retabels verantwortlich ist (Abb. 295, 296). In der *Kreuzigung* sind die Modellierungen besonders weich und sorgfältig ausgeführt. Dadurch werden die Körperformen plastisch herausgearbeitet und der Effekt von fast durchscheinender Haut nachgeahmt. Der Verlauf der Blutstropfen orientiert sich an den dargestellten Körperformen. Im *Gebet am Ölberg* ist die Form der Schlüsselbeine lediglich durch helle Lichter angegeben, die mit breiten, einzelnen Pinselstrichen grob aufgetragen sind. Obwohl die Lichter ähnlich der *Kreuzigung* positioniert sind, wird durch den ungeschickten Farbauftrag und fehlende Übergänge kaum eine plastische Illusion erzeugt. Die aufgemalten Blutstropfen wirken wenig realistisch. Sie sind in gleichmäßigem Abstand, fast musterartig aufgemalt, ohne die dargestellten Körperformen zu berücksichtigen.



329: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magus: Hutkrempe eines Edelmanns auf der linken Seite



331: Peterskirchenaltar, Grablegung: Gewand der Maria Magdalena



332: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magus: Hut eines Mannes am rechten Bildrand

334: Peterskirchenaltar, Kreuzigung: Mantel des Edelmannes rechts des Kreuzes



330: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Herodes



333: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: Hut eines würfelnden Schergen

335: Peterskirchenaltar, Petrus in Kathedra: Mantel des Königs in der linken unteren Bildhälfte



Unterschiedliche Ausführungen der Malerei sind aber nicht zwingend mit der Handschrift verschiedener Maler gleichzusetzen. Auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* ist das Gesicht Petri besonders sorgfältig mit weichen Übergängen ausgeführt (Abb. 278). Im Gesicht des Wächters links von Petrus sind dagegen die feinen Schraffuren der Schatten gut zu sehen (Abb. 289). Die Lichter sind schnell, teilweise mit einem breiten Pinselstrich aufgesetzt. Die gleiche Auftragsweise ist an der rechten Hand dieses Wächters zu finden. Dort sind außerdem die Position der Fingernägel und der Lichter nicht exakt aufeinander abgestimmt (Abb. 305). Die Ähnlichkeiten in der Pinselführung machen es aber durchaus denkbar, dass beide Gesichter und die Hand von dem gleichen Maler ausgeführt wurden. Möglicherweise wendete er für Petrus, die Hauptfigur der Darstellung, besonders viel Sorgfalt auf, wohingegen er den Wärter und besonders dessen Hand schneller malte. Dementsprechend können unterschiedliche Ausführungen z. B. auch mit einer ökonomischen Arbeitsweise begründet werden. Sie ist nicht zwingend auf die Mithilfe eines Gesellen oder anderer Mitarbeiter zurückzuführen, also mit einer Händescheidung gleichzusetzen.

3.2 Stoffliche Spezifikationen und deren maltechnische Wiedergabe

Die maltechnische Untersuchung der *Grablegung* des Franziskaneraltars und der Tafel *Petrus im Gefängnis* des Peterskirchenaltars zeigte, dass unterschiedliche Malweisen nicht immer auf individuelle Handschriften eines Malers zurückzuführen sind. Vielmehr wurden auf beiden Tafeln spezifische Malweisen gezielt eingesetzt, um verschiedene Stofflichkeiten herauszuarbeiten. Am Beispiel der Darstellung von ungemusterten Stoffen wird im Folgenden ein festes Repertoire an Malweisen zur Wiedergabe unterschiedlicher Textilien vorgestellt. Diese spezifischen Malweisen wiederholen sich auf den Tafeln der untersuchten Altäre sowie auf anderen Gemälden der Werkstatt POLACKS.²⁶² Im Anschluss werden die stoffspezifischen Malweisen von unterschiedlichen Ausführungen getrennt, die möglicherweise Ergebnis einer individuellen Handschrift sind. Um die verschiedenen Textilien darzustellen, wurde durch Modellierungen die typische Lichtreflexion der Webarten wiedergegeben.

Stoffe mit glatter Oberfläche

Auf allen Altartafeln sind die meisten Stoffe durch runde, geschwungene Faltengrate und Faltentiefen sowie eine glatte Oberflächenstruktur charakterisiert. Sie geben vermutlich einfache Seiden-, Wollstoffe und, besonders bei den weißen Kopfschleiern, Leinengewebe wieder. Auf einen flächig angelegten Grundton sind Faltengrate und -tiefen oft mit wenigen, schnell auszuführenden Pinselstrichen angelegt. Übergänge sind durch dünnere und transparente Schichten in den gleichen Farbtönen der Lichter und Schatten aufgetragen (Abb. 315, 316).

Stoffe mit knittriger Oberfläche

Einige Stoffe zeigen die oben beschriebene weiche Drapierung. Zusätzlich wurden unabhängig vom Faltenverlauf vereinzelte Pinselstriche in der Farbe der Lichter aufgesetzt. Dadurch entsteht der Eindruck eines knittrigen und steifen Stoffes. Dieses Textil findet sich fast ausschließlich als Futter von Gewändern oder an Hutkrempe. Vermutlich wird mit dieser Malweise Taft²⁶³ imitiert. Ein glänzendes, steifes Seidengewebe in Leinenbindung, das oft als Futterstoff verwendet wurde.

Knittrige Stoffe sind beispielsweise am Franziskaneraltar in der *Grablegung* als Futter des Umhangs der Maria Magdalena, am *Ecce Homo*-Bild als Hutkrempe des Herodes, im *Gebet am Ölberg* und der *Gefangennahme* als Futter des Umhangs Petri dargestellt. Am Peterskirchenaltar im *Gebet am Ölberg* als Futter des Umhangs von Johannes, in der *Predigt in Damaskus* als gelbes Futter des betenden Mannes rechts von Johannes, in der *Geißelung Pauli* als Mantelfutter des linken, geißelnden Schergens, im *Sturz des Simon Magus* als Hutkrempe des mittleren Edelmannes auf der linken Bildhälfte, auf der Tafel *Petrus heilt Kranke und Besessene* an den Ärmeln des Edelmanns am linken Bildrand und auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* als Tapfertfutter des Wächters links von Petrus und bei *Petrus in Kathedra* das Futter der Frau am rechten unteren Bildrand (Abb. 324–329).²⁶⁴

Stoffe mit samtener Oberfläche

Einige Stoffe sind durch eine besondere Lichtreflexion gekennzeichnet. Die normalerweise hellen Faltengrate sind dunkel modelliert. Helle Lichtreflexe sind neben den Graten und in den Faltentiefen gemalt. Die Modellierungen wurden in sichtbar nebeneinander gesetzten Pinselstrichen aufgetragen. Durch unterschiedlich lange Pinselstriche wirken die Umrisse der Licht- und Schattenflächen leicht verschwommen. Diese Malweise imitiert den charakteristischen Schimmer und die Lichtreflexe von Samten.²⁶⁵

Samte sind am Peterskirchenaltar auf der Tafel *Petrus im Gefängnis* an Hut und Gewand des Herodes, auf der Tafel *Petrus in Kathedra* als Hut des sitzenden Edelmannes am linken Bildrand und am Mantel des Königs rechts von ihm nachgebildet. Auf der Tafel *Sturz des Simon Magus* als grüner Hut des Schergens am rechten Bildrand, in der *Kreuzigung* als Mantel des

262 Die malerische Wiedergabe unterschiedlicher Gewebe ist in der spätgotischen Tafelmalerei häufig. KOCH beschreibt ähnliche Beobachtungen an der schwäbischen Malerei [KOCH 1996, S. 15 f.].

263 Erläuterungen zu Taft in Kap. IV, Anm. 218.

264 Die gleiche Malweise findet sich auch auf folgenden Tafelgemälden: am Weihenstephaner Hochaltar, in der Darstellung des *Hl. Benedikt als Vater des abendländischen Mönchstums und Lehrmeister der Kirche* ist das gelbe Futter des Bischofs links vom hl. Benedikt in dieser Malweise ausgeführt; in der Blutenburg z. B. in der *Krönung Mariä* das Futter des Umhangs von Maria, in der *Taufe Christi* das Futter des Umhangs von Johannes. Diese Malweise zeigen auch die der Werkstatt zugeschriebenen Altartafeln mit den Darstellungen des *Kindermordes von Bethlehem* und den *vier Kirchenvätern* am Futter der Umhänge von drei der vier Kirchenväter.

265 Erläuterungen zu Samt in Kap. IV, Anm. 219.



336: Franziskanerkirchenaltar, Gefangennahme: gemalte Saumborte



337: Franziskanerkirchenaltar, Dornenkrönung: vergoldete Saumborte

Edelmann rechts neben dem Kreuz, in der *Grablegung* am Gewand der Maria Magdalena. Am Franziskaneraltar finden sie sich in der *Kreuzigung* am Hut des Würfel spielenden Schergen am rechten Bildrand und in der *Kreuznagelung* als rotes Untergewand des Schergen, der den linken Arm Jesu an das Kreuz bindet (Abb. 330–335).²⁶⁶

Die drei exemplarisch beschriebenen, stoffspezifischen Malweisen finden sich auf den Altartafeln des Franziskaneraltars und Peterskirchenaltars in verschiedenen Ausführungen. Letztere sind möglicherweise Ergebnisse persönlicher Handschriften. Die größten Unterschiede in der malerischen Umsetzung finden sich bei den Stoffen mit glatter Oberfläche. Sie werden am Beispiel der, auf den meisten Altartafeln dargestellten, grünen Stoffen dargelegt (Abb. 315–323). Meist findet sich folgende Ausführung. Die Modellierungen sind flächig aufgetragen. Die Lichter an den Faltengraten und einige Schattenlinien sind oft mit einem einzigen, locker geschwungenen Pinselstrich gezogen. Weiche Übergänge werden durch einen dünneren, leicht durchscheinenden und transparenter werdenden Farbauftrag erzielt. Diese Malweise ist beispielsweise am Franziskaneraltar in der *Grablegung*, dem *Ecce Homo*-Bild und am Peterskirchenaltar im *Gebet am Ölberg* nachzuvollziehen. Auf der Tafel des *Sturz des Simon Magus*, den *Kreuzigungen* des Peterskirchenaltars und des Franziskaneraltars ist sie mit feineren Pinselstrichen ausgeführt.

Auch bei der Tafel der *Predigt in Damaskus* findet sich diese Auftragstechnik der Modellierung. Ihre Ausführung wirkt aber, wie am Gewand Pauli zu sehen, meist verhaltener und gröber. Gerade bei den auf anderen Tafeln mit einem einzigen, locker wirkenden Pinselstrich gezogenen Lichtern wurde hier der Pinsel mehrmals angesetzt. Auch auf der Tafel des *Petrus im Gefängnis* findet sich das zu Anfang beschriebene Grundprinzip. Die Pinselschwünge sind locker ausgeführt. Der Farbauftrag der Modellierung ist insgesamt pastoser als auf anderen Tafeln. Während bei den oben beschriebenen Beispielen die Übergänge flächig angelegt wurden, sind hier zusätzlich an sehr wenigen Stellen kleine Übergänge in kurzen regelmäßigen Schraffuren versehen.

Häufiger sind diese Schraffuren in der *Geißelung Pauli* zu finden. Auf dem grünen Mantel des Mannes rechts direkt neben der Geißelungsszene sind direkt nebeneinander sowohl mit einem Pinselstrich gezogenen Faltengrate, als auch schraffierte Grate und Flächen ausgeführt. Die Schraffuren wirken schnell und unregelmäßig aufgetragen. Auf derselben Tafel ist dagegen das Mantelfutter des geißelnden Schergen links von Paulus ohne jeglichen Einsatz von Schraffuren gemalt.

Die *Grablegung* des Peterskirchenaltars unterscheidet sich in der Modellierung der glatten Stoffe am deutlichsten von den anderen Tafeln. Hier sind Schraffuren konsequent eingesetzt. Alle Faltengrate sind zunächst mit einer dünnen, hellen Linie vorgegeben. Quer zu dieser Linie sind alle Faltengrate mit kurzen regelmäßigen Schraffuren versehen.

In der Darstellung knitteriger Stoffe und Samte fallen die Unterschiede, vermutlich bedingt durch die bereits sehr spezifische Vorgabe ihrer stoffspezifischen Malweise, geringer aus (Abb. 324–329).

Bei den knitterigen Stoffen lässt sich der Verlauf der Knitterfalten darstellenden Pinselstriche unterscheiden. In der *Grablegung* des Franziskaneraltars verlaufen die Pinselstriche am Umhangfutter Maria Magdalenas beispielsweise senkrecht mit einem leichten Knick. Am Futter des Umhanges des Johannes im *Gebet am Ölberg* des Peterskirchenaltars wirken sie etwas eckiger. Rundliche, C-förmige Pinselstriche sind am Futter des Tapperts des Edelmannes direkt rechts von Paulus in der Darstellung der *Predigt in Damaskus* des Peterskirchenaltars ausgeführt.

Noch geringer sind die Unterschiede bei den Samten (Abb. 330–335), auch hier bedingt durch eine sehr präzise Vorgabe der Malweise. Hier unterschieden sich nur noch Pinselstärke und Sorgfalt des Auftrags. Beispielsweise im *Sturz des Simon Magus* ist der grüne Samthut des Schergen am rechten Bildrand mit feinen geraden Pinselstrichen gezogen. In der *Grablegung* des Peterskirchenaltars ist das Samtgewand der Maria Magdalena mit breiteren Pinselstrichen ausgeführt. Die Auftragsweise wirkt unregelmäßiger und schneller durchgeführt.

²⁶⁶ Auch diese Malweise wurde auf anderen Tafelgemälden aus der Werkstatt Polack eingesetzt: beispielsweise am Weihenstephaner Hochaltar in der *Kreuztragung* für die grünen Gewandärmel des Schergen rechts von Jesus, in der *Blutenburg* auf der Tafel der *Verkündigung* für die Bespannung der Innenseite des Baldachins, auf den Altartafeln mit den Darstellungen des *Kindermordes von Bethlehem* und den *Vier Kirchenvätern* für den Mantel des heiligen Ambrosius.

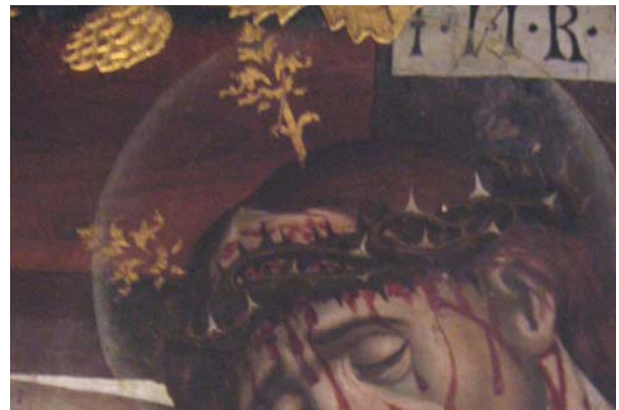


338: Franziskanerkirchenaltar, Gefangennahme; gemaltes Posament

339: Franziskanerkirchenaltar, Dornenkrönung; Pressbrokat als Posament



340: Franziskanerkirchenaltar, Gebet am Ölberg; Nimbus mit gemalten Strahlen



341: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung; Nimbus mit vergoldeten Strahlen

342: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magnus; Gemalter Samtbrotat

343: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis; Pressbrokat



3.3 Verzierungsstechniken und Dekoration

Auf vielen Altartafeln sind die Darstellungen mit Dekorationen ausgestattet. Es sind kostbare, gemusterte Stoffe und reich verzierte Gewänder abgebildet. Nimben und Hintergründe sind teils vergoldet. Blattranken schmücken den oberen Abschnitt einiger Bilder. Ein Vergleich der Dekoration der Tafelgemälde zeigt Unterschiede in der Ausführungstechnik und der Reichhaltigkeit der Ausschmückung.

Die Dekorationen wurden in unterschiedlichen Techniken ausgeführt. Auf einigen Tafeln sind sie ausschließlich gemalt, auf anderen wurden zusätzlich Verzierungsstechniken²⁶⁷, d. h. Vergoldungen, teils kombiniert mit Gravierungen und Pastiglia sowie Pressbrokaten eingesetzt. Die Differenzierung der Tafeln anhand ihrer technischen Ausführung lässt sich in Zusammenhang mit dem Aufbau der Retabel bringen.²⁶⁸ Die ausschließlich gemalten Dekorationen finden sich

267 Zu den Verzierungsstechniken s. Kap. IV Verzierungsstechniken und Maltechnik (Brokatstoffe/Pressbrokate).

268 Zum Aufbau der Altäre: Kap. III.



344: Peterskirchenaltar, Kreuzigung: gemalte Musterborte



345: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: vergoldete Musterborte



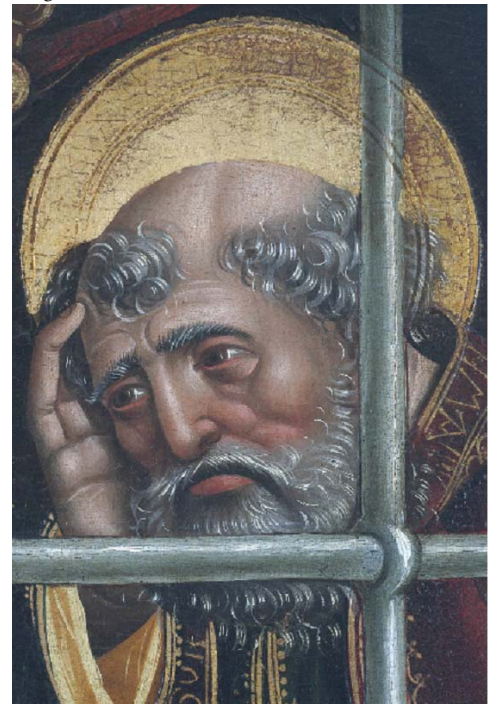
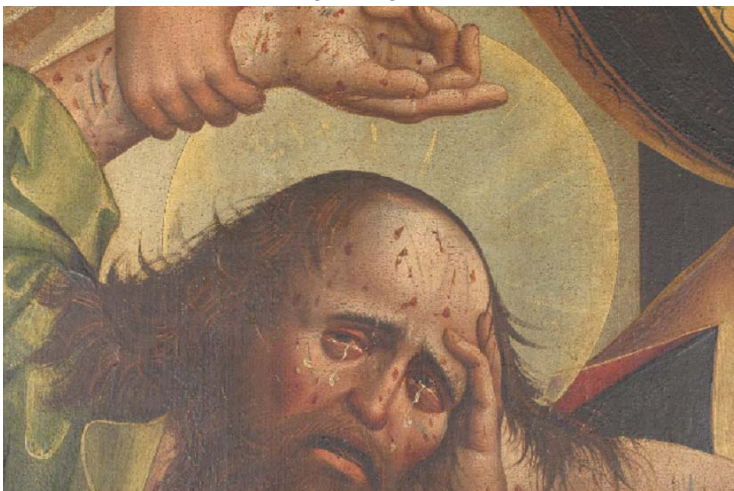
346: Peterskirchenaltar, Sturz des Simon Magnus: gemalte Agraffe



347: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: vergoldete Agraffe

349: Peterskirchenaltar, Petrus im Gefängnis: Vergoldeter Nimbus

348: Peterskirchenaltar, Geißelung Pauli: gemalter Nimbus





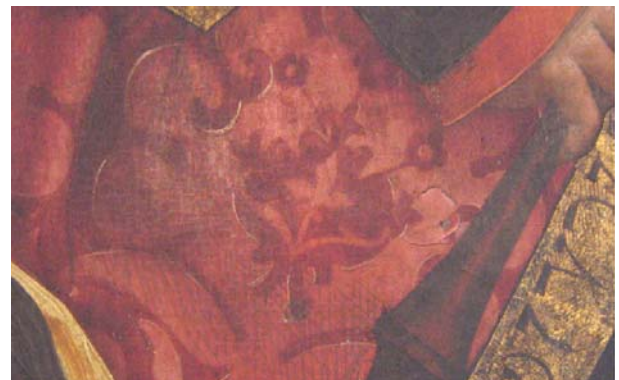
350: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: Kopfschleier ohne Einsäumung



351: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: Kopfschleier mit Einsäumung



352: Franziskanerkirchenaltar, Kreuznagelung: gemaltes Muster ohne Lichter



353: Franziskanerkirchenaltar, Kreuzigung: gemaltes Muster mit Lichtern

bei beiden Retabel auf den Tafelseiten des geschlossenen Retabels (Werktagsseite) und den äußeren Flügeln der ersten Wandlung (Sonntagsseite), wohingegen auf den mittleren Tafeln der Sonntagsseite sowie dem geöffnetem Retabel (Feiertagsseite) zusätzlich wertvolle Verzierungstechniken eingesetzt wurden.²⁶⁹

Auch bei der Darstellung goldener Bildgegenstände wird diese Trennung konsequent eingehalten. Am Franziskaneraltar sind auf der Werktagsseite in der *Gefangennahme* die goldfarbenen Knöpfe und die Saumschrift am Gewand des Soldaten rechts von Jesus malerisch ausgeführt (Abb. 336, 337). In der *Dornenkrönung* (Mitte der Sonntagsseite) ist der Saum am roten Gewand Jesu dagegen vergoldet und als Knöpfe sind bei mehreren Figuren Pressbrokatstücke appliziert (Abb. 338, 339). Auf der Werktagsseite und den äußeren Flügeln der Sonntagsseite sind die blattförmigen Strahlen der Nimben Jesu rot gemalt, in der Mitte der Sonntagsseite sowie auf den drei Tafeln der Feiertagsseite sind sie mit Blattgold ausgeführt (Abb. 340, 341). Eine Ausnahme bilden die Stifterbildnisse auf den äußeren Flügeln der Sonntagsseite. Für das Gewand Kunigundes sind Pressbrokatblätter appliziert und der mit Pfauenfedern verzierte Kopfschmuck Albrechts IV. ist teils vergoldet. Allerdings sind die Stifter nicht Bestandteil der dargestellten Passionsszenen, von der sie durch eine gemalte Architektur deutlich getrennt sind. Die Passionsszenen dieser Gemälde zeigen nur gemalte Dekorationen.

Eine ähnliche Differenzierung durch Verzierungstechniken ist am Peterskirchenaltar zu finden. Alle Nimben, Brokatstoffe,

²⁶⁹ Ähnliche Zusammenhänge hat PELLUDAT für die Altäre der Blütenburg aufgezeigt. Dort sind eine Zunahme der Verzierungen von den Seitenaltären zum Hochaltar sowie Zusammenhänge zwischen Dekor und der ikonographischen Bedeutung der Figuren zu erkennen [PELLUDAT in DMF 2005, S. 102–106].



354: Franziskanerkirchenaltar, Grablegung; gemalter Nimbus



355: Franziskanerkirchenaltar Kreuzigung; Nimbus mit vergoldetem Ziermotiv



356: Franziskanerkirchenaltar, Abendmahl; Musterborte

Saummuster und Inschriften der Passionsszenen auf der Werktagsseite und der Pauluslegende auf den äußeren Flügeln der Feiertagsseite sind malerisch angelegt (Abb. 348, 349). Die Petruslegende in der Mitte der Sonntagsseite ist dagegen reich mit Verzierungstechniken geschmückt. Hintergründe und Nimben sind flächig vergoldet. Die Gewänder wurden reich mit Pressbrokaten, vergoldeten Sauminschriften und Mustern verziert. Auch die mit Reliefs verzierten Flügel der Feiertagsseite setzen dieses Schema fort. Auf den Tafeln sind noch die gravierten und vergoldeten Zwischenräume der Reliefs erhalten (Abb. 342–347).

Weitere Unterschiede in der Dekoration finden sich in der Fülle der Verzierungen und dem Grad der Ausgestaltung. Besonders am Franziskaneraltar ist eine deutliche Steigerung von der Werkstagsseite bis zur Mitteltafel der Feiertagsseiten zu erkennen. Auf der Werkstagsseite sind die Gewänder kaum verziert. Nur ein einziges Gewand trägt eine Sauminschrift und einige Gewänder haben goldfarbene Knöpfe. Auf der Sonntagsseite sind die äußeren Tafeln mit wenigen Musterborten und Inschriften verziert. Die Stifter sind durch Verzierungstechniken hervorgehoben. Auf den mittleren Tafeln nimmt die Verzierung zu. Viele Gewänder oder Säume der Schergen sind mit gemalten Mustern, Inschriften und Pressbrokaten geschmückt. Die Feiertagsseite ist besonders reich dekoriert. Zusätzlich wird sie durch das vergoldete und plastisch herausgearbeitete Rankenwerk im oberen Bildabschnitt hervorgehoben.

Die Mitteltafel erfährt eine weitere Steigerung zu den anschließenden Flügeln durch eine aufwändige Ausführung der Dekorationen. Nur auf dieser Tafel ist bei den Kopfschleiern der Frauen eine eingesäumte Naht dargestellt (Abb. 350, 351). Das Muster eines roten Damastes ist auf den drei Tafeln des geöffneten Retabels zu finden. Nur auf der Mitteltafel sind die dem Licht zugewandten Seiten durch eine weiße Linie in Art einer Modellierung nachgezogen (Abb. 352, 353). Während der Nimbus Mariae auf den Flügeln ausschließlich gemalt ist, sind auf der Mitteltafel kleine vergoldete Kreise entlang seines Umrisses als Verzierung angebracht (Abb. 354, 355).²⁷⁰

Am Peterskirchenaltar ist keine entsprechend fein abgestufte Steigerung zu erkennen. Es heben sich zwar die Tafeln der Petruslegende von der Pauluslegende und den Passionsszenen durch die vergoldeten Hintergründe, das Rankenwerk im oberen Bildabschnitt und die mit Gold und Pressbrokat reich verzierten Gewänder ab. Allerdings ist zwischen den äußeren Flügeln der Sonntagsseite mit den Darstellungen der Pauluslegende und den Passionsszenen des geschlossenen Retabels keine Steigerung zu erkennen. Vielmehr ist ein unterschiedliches Ausmaß der Verzierungen innerhalb der zusammengehörigen Flügelpaare zu finden. Unter den Passionsszenen sind die Tafelgemälde mit der *Geißelung Christi*, *Christus vor Pilatus* und der *Kreuzigung* sowie dem *Sturz des Simon Magus* in der Pauluslegende besonders reich ausgestattet. Teilweise kann das unterschiedliche Ausmaß der Dekoration ikonografisch begründet werden. Jesus, die Jünger, Maria und Maria Magdalena sind im Gegensatz zu den Schergen und Edelleuten immer in schlichterer Gewandung dargestellt. Einige Unterschiede stehen aber weder im Kontext mit dem Altaraufbau, noch sind sie ikonografisch begründbar. Im *Kreuzigungsbild* sind die Säume von Johannes mit einer Musterborte versehen. Sie fehlt in der *Grablegungsszene*, die ebenfalls bei geschlossenem Retabel zu sehen ist. Nur in der *Kreuzigung* ist Maria Magdalena mit einem Kopftuch mit einer eingesäumten Naht abgebildet.

Das Beispiel der gemalten Einsäumung eines Kopftuchs zeigt außerdem eine Querverbindung der Malerei zwischen beiden Altarretabel auf. Sie findet sich wie bereits erwähnt nur noch in der *Kreuzigung* des Franziskaneraltars an den Kopfschleiern. Ein ähnliches Beispiel für Zusammenhänge zwischen den Altären findet sich in der *Abendmahldarstellung* des Franziskaneraltars. Dort ist entlang des Gewandsaums bei Johannes eine Zierborte mit einem fortlaufenden lilienartigen Motiv dargestellt. Das gleiche Motiv ist auf keinem Bild des Franziskaneraltars eingesetzt, jedoch auf mehreren Tafeln des Peterskirchenaltars.

270 Diese feinen Verzierungen waren für den Betrachter im Kirchenraum wohl nicht mehr zu sehen.

VI Resümees

Den Untersuchungen der Maltechnik Jan Polacks und seiner Werkstatt ist ein einleitender Abschnitt vorausgestellt, der zum einen die bisher in der kunsthistorischen Literatur behandelten Fragestellungen zu Jan Polack umreißt und zum anderen an die behandelte Thematik der gemeinsamen Maltechnik des Jan Polack und seiner Werkstatt heranführt. Zu diesem Zweck sind die wichtigsten Etappen der Biografie des Künstlers aufgeführt und die Ergebnisse der bisherigen Forschung zu seinem Werk zusammengefasst. Dabei wird aufgezeigt, wie das umfangreiche Werkverzeichnis von Polacks einzigem urkundlich gesicherten Werk, dem Hochaltarretabel von Weihenstephan, schrittweise durch Zuschreibungen bis heute auf nahezu 90 Katalognummern anwuchs. Der Umfang dieses Werks, aber auch offensichtliche Schwankungen in Stil, Ausführung und Qualität zwischen den einzelnen Werken machen deutlich, dass Polack diese Aufträge nur mit Hilfe einer größeren Werkstatt oder in Arbeitsgemeinschaft bewältigt haben konnte. In welchem Maße er die Ausführung seiner Gemälde selbst übernahm bzw. die Werkstattmitarbeiter auch in die Komposition involviert waren, wird seit bald hundert Jahren diskutiert. Dabei blieben durch die bisher angewandte stilkritische Betrachtungsweise der Tafelbilder die Unterscheidung zwischen „eigenhändigen“ und „Werkstattarbeiten“ randunscharf.

Die Bearbeiterin schlägt an dieser Stelle eine neue Herangehensweise an die Malerei Polacks und seiner Werkstatt vor. Statt einzelne Mitarbeiter herauszuarbeiten, werden die Werke als gemeinschaftliche Erzeugnisse einer Werkstatt verstanden, in der sich die Mitarbeiter bei der Ausführung an Polacks Vorstellungen anzupassen hatten. Einer stilkritischen und damit auf die äußere Phänomenalität bezogenen Betrachtungsweise der Tafelbilder wird schließlich die kunsttechnologische Untersuchung gegenüber gestellt. Für diese kunsttechnologischen Betrachtungen zur Maltechnik einer ganzen Werkstatt und ihres Leiters hat sich die Diplomarbeit bewusst die Altartafeln der Franziskanerklosterkirche und der Peterskirche aus dem umfangreichen Werkverzeichnis Polacks ausgewählt. Zum einen sind aufgrund von Parallelen in der Auftragsituation und dem Kontext, für den die beiden Retabel geschaffen wurden sowie formalen und ikonografischen Ähnlichkeiten eine sinnvolle Vergleichbarkeit der beiden Retabel gegeben. Zum anderen eignen sich gerade diese Altartafeln für eine Untersuchung der Maltechnik einer Werkstatt, da der Umfang der gleichzeitig ausgeführten Arbeiten die Beteiligung mehrerer Maler voraussetzt, und anhand der beiden Retabel in der kunsthistorischen Bearbeitung Polacks bereits mehrere Ansätze einer Händescheidung vorgestellt wurden, ohne die Frage endgültig zu klären.

Für ein tieferes Verständnis der maltechnischen Untersuchung wurden die beiden analysierten Retabel aus der Peterskirche und der Franziskanerklosterkirche in einem Überblick über das Bildprogramm, den Aufbau der spätgotischen Retabel und deren Überlieferung vorgestellt. Dabei konnte durch eine getreue Übersetzung der Beschreibungen des Franziskanerpaters NARZISS VOGL der, in der Literatur bisher nicht berücksichtigte, barocke Umbau (1621) des mittelalterlichen Flügelretabels der Franziskanerklosterkirche erstmals berücksichtigt werden.

Den Ausgangspunkt der kunsttechnologischen Untersuchung bildete eine ausführliche und mikroskopische, maltechnische Untersuchung der *Grablegung* des Franziskaneraltars und der Tafel *Petrus im Gefängnis* des Peterskirchenaltars. Beide Tafeln zeigten große Übereinstimmungen in der Maltechnik. Es wurden entsprechende Prinzipien in Schichtenaufbau, Malweisen und Verzierungstechniken erkannt.

Die Maltechnik lässt sich wie folgt beschreiben: Die Malerei ist aus wenigen Schichten aufgebaut. Auf beiden Tafeln sind die Farbflächen meist einschichtig angelegt, Modellierungen sind partiell in einer oder mehreren Tonabstufungen aufgetragen, Konturen und einige Details sind zuletzt fast zeichnerisch ausgeführt. Von daher wirkt die Auftragsweise schnell und oft mit wenigen Pinselstrichen ausgeführt. Bereits die detaillierte Untersuchung der beiden Tafelgemälde von unterschiedlichen Retabeln legten unterschiedliche Malweisen zur Charakterisierung von Stofflichkeiten beispielsweise für Inkarnate, metallische Gegenstände oder verschiedene Textilien oder etwa Bäume dar. Inkarnate und ungemusterte Stoffe wurden an weiteren Altartafeln der Retabeln vertieft. Die Inkarnate zeigten bei den untersuchten Tafeln große Übereinstimmungen im Aufbau der Malschichten sowie in den Grundstrukturen der Malweise. Gleichzeitig wurde das vorhandene Spektrum an unterschiedlichen Ausführungsmöglichkeiten innerhalb der Tafeln aufgezeigt und beschrieben. So sind die trauernde Maria, Johannes und die trauernden Frauen auf den Altartafeln blasser dargestellt. Der tote Körper Jesu weist auf beiden *Grablegungstafeln* einen fahlen, gräulichen Hutton auf. Die markanten Gesichter der spottenden Schergen zeichnen sich durch reiche Modellierungen aus.

Die Untersuchung der *Grablegung* und der Tafel *Petrus im Gefängnis* hatte in der Wiedergabe von Materialien stoffspezifische Malweisen aufgezeigt, die sich in weiten Teilen auch auf anderen untersuchten Tafeln wiederfinden. Daher lässt sich annehmen, dass es in der Werkstatt ein festes Repertoire an stoffspezifischen Malweisen zur realistischen Wiedergabe unterschiedlicher Materialqualitäten gab. Es handelte sich vermutlich um maltechnische Vorgaben Polacks, die von seinen Mitarbeitern umzusetzen waren.

Bereits am Beispiel der *Grablegung* und der Tafel *Petrus im Gefängnis* konnten Unterschiede in der Malweise von Vorder- zu Hintergrund aufgezeigt werden. Diese wurde im Zusammenhang mit den Methoden zur Darstellung von Räumlichkeit noch einmal für alle Altartafeln vertieft. Auf beiden Tafeln ist die Farbigkeit der Nebenszenen, Landschaft und Architektur des Bildhintergrundes bedeutend heller als bei den Vordergrundsszenen und der Raumarchitektur. Landschaft und Stadtansichten werden zum Horizont hin zusätzlich bläulicher. Die Unterschiede in der Farbigkeit wurden vermutlich bewusst eingesetzt, um eine Art Luftperspektive zu erzeugen. Gemeinsam mit der Größenabnahme und der Vergrößerung von Details in die Bildtiefe hinein wirkt die Malweise einfacher und schneller durchgeführt. Im Bildhintergrund sind keine Verzierungstechniken und Muster ausgeführt und auch keine spezifischen Malweisen zur Darstellung unterschiedlicher Gewebe eingesetzt. Die Malschichtoberflächen der Inkarnate und Gewänder zeigten noch Spuren eines schnellen und pastosen Farbauftrags. Es sind nur wenige, bei den Inkarnaten teils keine Modellierungen aufgetragen.

Ein Vergleich der Verzierungsstechniken sowie der Fülle an Dekor zwischen den einzelnen Altartafeln deckte einen Zusammenhang zur Hierarchie der Tafeln innerhalb des Retabels auf. Vergoldungen und Ziertechniken wie Pressbrokate, Gravierungen und Pastiglia finden sich bei beiden Retabeln auf der Feiertagsseite und den mittleren Tafeln der Sonntagsseite. Auf den äußeren Tafeln der Sonntags- und der Werktagsseite sind entsprechende Bildelemente malerisch ausgeführt.

Eine ähnliche Abstufung findet sich am Franziskaneraltar in Umfang und dem Grad der Ausgestaltung der Dekoration. Diese nimmt stufenweise von der Kreuzigung bis zur Werktagsseite ab. Am Peterskirchenaltar lässt sich eine solche Unterscheidung nur zwischen den Tafeln der Petruslegende und den anderen Tafeln festmachen.

Die kunsttechnologische Sicht auf die Malerei Polacks, wie sie diese Arbeit vorträgt, vermag eine für die Werkstatt gemeinsame Malweise herauszuarbeiten und zu charakterisieren. Im Unterschied zur stilkritischen Betrachtungsweise lassen sich unterschiedliche Ausführungen der Malerei differenzierter betrachten. In mehreren Punkten wurde gezeigt, dass Unterschiede in der Ausführung nicht zwingend Ergebnis eines Individualstils sind, sondern auf Stillagen, genauer auf verschiedene Malweisen von Stofflichkeiten, auf eine Differenzierung von Vorder- und Hintergrund, auf eine Hierarchie der Tafeln innerhalb des Retabels zurückgeführt werden oder ikonografisch bedingt sein können und als Vorgabe für alle beteiligten Mitarbeiter von Polack festgelegt waren. Insgesamt ist entlang der Beobachtungen von einem ausdifferenzierten arbeitsteiligen Werkprozess auszugehen. Bei Beachtung der belegten Auftragsfülle mag sich Polacks Geschick gerade in der Entwicklung einer schnell auszuführenden und damit rationalen und gleichzeitig vielfältigen Malweise zeigen, die auch von mehreren Mitarbeitern umgesetzt werden konnte.

Literatur

- ALTMANN, LOTHAR: *München. Stadtpfarrkirche St. Peter*, Regensburg 2002⁵ [Kirchenführer]
- AP 1986; *Alle Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, München 1986
- BUCHHEIT, HANS: *Ausstellung Altmünchener Tafel-Gemälde des XV. Jahrhunderts im Bayerischen National Museum*, München 1909 Ausst.-Kat., BNM München 1909
- BAUER-EMPL, REGINA/KROISS, SABINE: *Jan Polack und seine Werkstatt – technologische und maltechnische Beobachtungen an zwei Tafeln des Weibenstein-Hochaltars*; in: Diözesanmuseum Freising für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising Bd. 38: *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500*, Bobingen 2005, [Ausstellungskatalog], S. 107–120
- BOTT, GERHARD (Hrsg.): *Germanisches Nationalmuseum. Führer durch die Sammlung*, Nürnberg 1985³
- BRAUNE, HEINZ/BUCHHEIT, HANS/VOLL, KARL: *Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums*, München 1908
- BRACHERT, THOMAS: *Lexikon historischer Maltechniken. Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie*, München 2001
- BUCHHEIT, HANS: *Der ehemalige Hochaltar der Peterskirche*, in: *Kalender Bayerischer und schwäbischer Kunst* 7, 1910, S. 8–10
- BUCHNER, ERNST: *Jan Polack. Der Stadtmaler von München*, München 1921, Teil 2: Die Werke Jan Polacks [unveröffentlichte Diss. Heliografie im Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Das Kapitel *Spuren der Tätigkeit Polacks in Krakau* fehlt]
- BUCHNER, ERNST: Stichwort „Polack“; in: Vollmer, Hans (Hrsg.): *Thieme / Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Band 27, Leipzig 1933/34, S. 200–202. [Zusammenfassung der nicht veröffentlichten Diss. Buchners, an der sich die spätere Literatur zu Polack orientiert]
- AUSST. KAT. 1993: Württembergisches Landesmuseum Stuttgart (Hrsg.): *Meisterwerke massenhaft – Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Stuttgart 1993
- AUSST. KAT. 1972: *Bayern. Kunst und Kultur*, München 1972 (Kreisel, Heinrich: Kunst in Bayern, S. 23–25; Goldberg, Gisela: Malerei der Spätgotik und Dürerzeit S. 81–93) [Stadtmuseum in München, 9.6.–15.10.1972]
- BNM 2000: EIKELMANN, RENATE (Hrsg.): *Bayerisches Nationalmuseum. Handbuch der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlung*, München 2000
- DMF 1994: Diözesanmuseum Freising für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising Bd. 9: *Freising 1250 Jahre geistliche Stadt*, München 1994 [Ausstellungskatalog]
- DMF 1999: Diözesanmuseum Freising für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising Bd. 21: *Münchener Gotik im Freisinger Diözesanmuseum*, Regensburg 1999 [Ausstellungskatalog]
- DMF 2005: Diözesanmuseum Freising für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising Bd. 38: *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500*, Bobingen 2005 [Ausstellungskatalog]
- FISCHER, SUSANNE: *Die Fenster der Münchner Frauenkirche*; in: RAMISCH, HANS (Hrsg.): *Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche zu Unserer Lieben Frau in München*, München 1994, Bd. 2, S. 395–436
- FÖRSTER, ERNST: *München. Ein Handbuch für Fremde und Einheimische. Mit besonderer Berücksichtigung der Kunstschatze dieser Residenzstadt und der Ausflüge in der Umgebung ins bayrische Gebirge*, München 1835
- FREUND, KARL: *Wand- und Tafelmalerei der Münchener Kunstzone im Ausgange des Mittelalters*, Darmstadt 1906 [Diss. Ludwig-Maximilians Universität München, 1906]
- GOLDBERG, GISELA: *Jan Polacks „Stiftertafel“ aus Benediktbeuern. Gedanken zu ihrer einstigen Funktion*; in: WEBER, LEO (Hrsg.): *Benediktbeurer Studien*, Bd. 3. Vestigia Burana. Spuren und Zeugnisse des Kulturzentrums Benediktbeuern, München 1995, S. 83–98
- GOLDBERG, GISELA/HEIMBERG, BRUNO/SCHAWWE, MARTIN: *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Pinakothek*, München 1998
- GRIMM, CLAUS (Hrsg.): *Blutenburg. Beiträge zur Geschichte von Schloß und Hofmark Menzing*, erw. Neuauf. München 1985
- HARTIG, MICHAEL: *Münchener Künstler und Kunstsachen*; in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* NF 3, 1926, S. 273–370
- HUTH, HANS: *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, 1923
- JAHN, JOHANNES/HAUBENREISSER, WOLFGANG: *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1995¹²
- KELLER, HILTGART: *Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten*, Stuttgart 2005¹⁰
- KOCH, ANKE: *Darstellungen von Seidenstoffen auf schwäbischen Gemälden*, in: Württembergisches Landesmuseum (Hrsg.), *Graviert, gemalt, gepresst – spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben*, Stuttgart 1990
- KRIS-RETTENBECK, LENZ: *Feige. Wort – Gebärde – Amulett. Ein volkskundlicher Beitrag zur Amulettforschung*, München 1955
- KÜHN, HERMANN: *Farbmateriale, Pigmente und Bindemittel*; in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1988²
- KÜHNEL, HARRY: *Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter*, Stuttgart 1992
- LIEB, NORBERT: *München. Die Geschichte seiner Kunst*, München 1971
- LIEBKE, VOLKER: *Der Choralter der Klosterkirche von Benediktbeuern, ein verlorengegangenes Hauptwerk des Münchener Stadtmalers Jan Polack*; in: *Arts Bavarica* 3, München 1975, S. 57–61
- LIEBKE, VOLKER: *Die Münchener Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik*, 2 Teil; in: *Arts Bavarica* 17/18 und 29/30, München 1980–1982
- LOOS, CHRIS: *Jan Polack – Leben und Werk*, in: Diözesanmuseum Freising für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising Bd. 38: *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500*, Bobingen 2005, [Ausstellungskatalog], S. 11–14

- LOSCHEK, INGRID: *Reclams Mode- und Kostümlexikon*, Stuttgart 1999
- MARETTE, JAQUELINE: *Connaissance des primitifs par l'étude du bois du 12^e au 16^e siècle*, Paris 1964
- MÖHRING, HELMUTH: *Die Tegernseer Altarretabel des Gabriel Angler und die Münchner Malerei von 1430–1450*; in: Beiträge zur Kunstwissenschaft 71, München 1997
- MANNLICH, CHRISTIAN VON: *Beschreibung der königlich-bayerischen Gemälde-Sammlung. Fortgesetzte Beschreibung. Die Gemälde zu Schleißheim und Lustheim*, Bd. 3, München 1810, S. 75–79 (Nr. 1732, 1734, 1739, 1741, 1748)
- OTTO, KORNELIUS: *Erasmus Grasser und der Meister des Blütenburger Apostelzyklus. Studien zur Münchner Plastik des späten 15. Jahrhunderts*; in: Miscellanea Bavarica Manacensia 150, München 1988 [Diss. Ludwig-Maximilian Universität, München 1988]
- OTTO, KORNELIUS: *Jan Pollacks Hochaltar von St. Peter in München. Eine Rekonstruktion*, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 3. F., 39, 1988, S. 73–88
- OTTO, KORNELIUS: *Beobachtungen an den Resten von Jan Polacks Hochaltar der Peterskirche in München*, in: KROHM, HARTMUTH/OELLERMANN, EIKE (Hrsg.): *Flügelaltäre des späten Mittelalters*, Berlin 1992, S. 189–197
- OTTO, KORNELIUS: *Der Sebastiansaltar in Schmidham*, in: RAMISCH, HANS (Hrsg.): *Monachium Sacrum. Festschrift zur 500-Jahr-Feier der Metropolitankirche zu Unserer Lieben Frau in München*, München 1994, Bd. 2, S. 281–302
- PANOFSKY, ERWIN: *Die Perspektive als symbolische Form*; in: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstgeschichte, Berlin 1980, S. 99–126
- PANOFSKY, ERWIN: *Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung*, in: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 2002
- PREYSS, DOROTHEA: *Bayern oder Böhmen? Restaurierung und kunsthistorische Einordnung zweier gotischer Tafelgemälde aus dem Bayerischen Nationalmuseum*, in: ZKK (12), 1998, S. 134–143
- PELLUDAT, INGA: *Verzierungstechniken auf den Altartafeln in der Blütenburg*; in: Diözesanmuseum Freising für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising Bd. 38: *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500*, Bobingen 2005 [Ausstellungskatalog], S. 95–106
- RAMISCH, HANS: *Zur Entwicklung des gotischen Flügelaltars*, in: Gotik in Österreich, Krems 1967, S. 88–96 [Ausstellungskatalog]
- ROSTHAL, SABINE: *Jan Polack. Studien zu Werk und Wirkung* [Diss. FU Berlin, 1998; 2001 Mikrofiche-Ausgabe]
- ROUDIL, KATHARINA: *Studien zum Sigismund-Sebastian-Altar (1505) von Hans Burgkmair* [unveröffentlichte Diplomarbeit, TU München, 2005]
- SCHINDLER, HERBERT: *Große Bayerische Kunstgeschichte. Teil 1: Frühzeit und Mittelalter*, München 1997; Malerei der Spätgotik, S. 411–426
- SEIBERT, JUTTA: *Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole*, Freiburg 2002
- SIEJEK, ANDREAS/KIRSCH, KATHRIN/SANDNER, INGO: *Die Unterzeichnung auf dem Malgrund – Graphische Mittel und Übertragungstechniken im 15.–17. Jahrhundert*; in: Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, Bd. 11, München 2004
- SIGHART, JOACHIM: *Geschichte der Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1862
- STANGE, ALFRED: *Deutsche Malerei der Gotik. Bd. 10: Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500*, Berlin 1960, S. 81–92
- STEINER, PETER: *Jan Polack- Werk, Werkstatt und Publikum*; sowie *Resümee*; in: Diözesanmuseum Freising für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising Bd. 38: *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500*, Bobingen 2005, [Ausstellungskatalog], S. 15–26, 121 f.
- STRAUB, ROLF: *Tafel- und Tüchleinmalerei des Mittelalters*, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*, Bd. 1, Stuttgart 1988²
- TAUBERT, JOHANNES: *Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen*, München 2003 [Diss. Universität Marburg, 1956]
- THIEME/BECKER; VOLLMER, HANS (Hrsg.): *Thieme/Becker. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 26, Leipzig 1933/34, S. 477, s. v. Peter von Straubing
- TRAPP, WOLFGANG: *Kleines Handbuch der Maße, Zahlen, Gewichte und der Zeitrechnung*; Stuttgart 1998
- VOGL, NARZISS: *Monumentorum ecclesiae fratrum minorum Monachii tomus IV. Cum permultis imaginibus, status, armis, epitaphiis, etc.* [BayStaBiM, clm 1755; lat. Abschrift von ROSTHAL S. 190 übernommen; Übersetzung von Dr. Enghofer]
- WENIGER, MATTHIAS: *Polack, Grasser, Blütenburger Meister: Die Polack-Werkstatt im Kontext einer Hochkonjunktur Münchner Kunst*; in: Diözesanmuseum Freising für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising Bd. 38: *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild. Malerei und Maltechnik in München um 1500*, Bobingen 2005, [Ausstellungskatalog], S. 27–46
- WESTENRIEDER, LORENZ VON: *Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München*, München 1783
- ZANDER-SEIDEL, JUTTA: *„Item ein Zottechter Huet...“: Kopfbedeckungen des 15. bis 17. Jahrhunderts mit nützlichem aufgebrachtem Faserflor*; in: MARTIUS, SABINE/RUSS, SYBILLE (Hrsg.): *Historische Textilien – Beiträge zu ihrer Erhaltung*, Nürnberg 2002, S. 223–236

Anhang

Übersetzung der Beschreibungen des Narziß Vogl

Der Text wurde freundlicherweise von Dr. Enghofer übersetzt. Als lateinische Vorlage diente die Abschrift des Originaltextes aus der Dissertation von Sabine Rosthal [ROSTHAL 2001].

Bayerische Staatsbibliothek München, CLM 1755: Narziß Vogl, Monumentorum ecclesiae fratrum Minorum Monachii tomi iv. cum permultis imaginibus, statujs, armjs, epitaphijs ect. (um 1740)

I. Kapitel über den Chor der Kirche der Franziskanischen Minderbrüder in München

1. Den Chor dieser Kirche hat unter der Regierung der Herzogin Mechthild von Bayern, der dritten Gattin und Witwe Ludwigs II., der Strenge genannt, der verehrungswürdige Herr Enicho (der auch Embo, Empho geschrieben wird), Bischof von Freising, am nächsten Sonntag nach dem Fest der Apostel Philippus und Jakobus im Jahre des Herren 1294 geweiht, in Anwesenheit der bayerischen Herzöge Rudolph und Ludwig, der Söhne Ludwigs des Strengen, des ersten Gründers dieses Konvents [Klosters], der eben in diesem Jahr in Heidelberg in dem Zimmer, in dem er geboren war, gestorben ist unter dem Beistand seines Beichtvaters Pater Berchtold, des Zöglings des Hl. Franziskus (verschieden von B. Berchtold, der in Regensburg schon 1272 gestorben ist), bei dessen Zeugenschaft er seine letzten Dokumente [Testament] diktierte [primis?].
2. Der Patron des Chores und größeren Altares ist der Hl. Antonius mit der Seligen Jungfrau Maria und dem Seligen Franziskus. Er scheint eine Kopie von der Gnade des Bischofs von Ross(i)o [?] zu sein. Fol.25/lib(ri) A.j.parte 3.fol.51.b.
3. Das Tafelbild des Hauptaltars ließen die gemeinsam regierenden, der durchlauchtigste Herzog beider Bayern, Albrecht IV., genannt der Weise, und die durchlauchtigste Herzogin beider Bayern, Kunigund von Österreich, die Tochter Kaiser Friedrich III., 1492 errichten. Es ist vorne und hinten bemalt, indem es die Geheimnisse der Passion des Herrn mit kunstvollem und arbeitssamen Pinsel vergegenwärtigt: vorne nämlich bietet es auf der größeren Tafel den Augen, die darauf schauen, dar, wie Christus an das Kreuz geheftet ist, zwischen den zwei Räubern hängt, wie Longinus mit der Lanze die Seite des Toten öffnet, wie die schmerzreiche Mutter hierauf ohnmächtig wird, die Soldaten darauf das Los über das Gewand Christi werfen. Darunter aber ist auf zwei getrennten Tafeln dargestellt, rechts wie Christus ans Kreuz geschlagen wird, links wie Christus bestattet wird. Auf der Rückseite oder hinten finden sich vier unterschiedliche Tafeln; von den oberen zeigt eine, wie Christus der Geißelung unterworfen ist, und eine andere, wie er das Kreuz trägt, und eine bietet die Bildnisse der durchlauchtigsten Wohltäter auf Knien mit ihren Familienschilden zur Schau: auf jener [Tafel] freilich, die sich rechts befindet, bittet der durchlauchtigste Herzog, mit einem Wollmantel bekleidet, mit einem Kurzsword an der Seite gegürtet, auf einem Stück Papier, das um die demütig flehenden Hände herumläuft: *Gott, erbarm dich unser!* In der Mitte zwischen dem durchlauchtigsten Herzog und den bayerischen Insignien (Kennzeichen) befindet sich die Aufschrift: *Von Gottes Genaden Albrechts Pfalzgr[af] bey Rein, Hertzog in Oberrn und Nydern Bayern etc 1492.* Links auf der anderen Tafel kann man in ähnlicher Weise wie den durchlauchtigsten Herzog Albrecht die durchlauchtigste Herzog [sic!] von Bayern Kunigunde mit den österreichischen Insignien sehen, wobei die Aufschrift auf dem Papier diese Worte enthält: *Herr, erbarm dich über uns!* Die Aufschrift folgt weiter: *Kunigunde Hertzogin in Bayrn, gebornne von Osterreich.* Die zwei unteren Tafeln stellen vor Augen, wie Christus dem Volk von Pilatus vorgestellt und mit Dornen gekrönt wird. Daraus lässt sich schließen, dass diese Tafel zwölf Jahre nach der Einführung der regulären Observanz [Ausrichtung] in den Konvent von München vom selben durchlauchtigsten Reformator [Erneuerer] aufgestellt worden ist, nachdem jene [Tafel] entfernt worden ist, die zur Zeit der PP.[=piissimus] Conventualium seu Gaudentium der Herr von Thor oder de Porta aufgestellt hatte und derer er sich recht genau in seiner Darstellung der Stammbäume Bayerns, Teil II, Blatt 333 wie folgt erinnert:
4. Eberhard de Porta oder vom Thor starb fromm im Jahr 1475, liegt [begraben] in München bei den Barfüßern, wo er die Chortafel anfertigen ließ. Er besitzt Ländereien in der Gegend von Zcorau, Dysenhofen und Layming. Seine Gemahlin war Kunigunde von Layming; mit ihr stiftete er das ewige Licht vor dem großen Kreuz in der Kirche, richtete ebendort einen Jahrtag ein. Anmerkung: ich habe zuerst am 19. März 1746 in einer alten Aufstellung der Aufwendungen, die für den Bau des Chores von 1618 bis 1620 gemacht worden sind, herausgefunden, dass für ebendiesen Bau insgesamt 6136 f, 24¼ z aufgewendet worden sind.
5. Nachdem die Patres der regulären Observanz [Ausrichtung] entlassen und im Jahre 1620 die reformierten Patres ohne Schuhe eingeführt worden waren, ließ der durchlauchtigste bayerische Herzog Maximilian I (auf dessen und seines Vaters Wilhelm V. Drängen die Erneuerung der regulären Observanz [Ausrichtung] eingeführt worden ist) mit seiner durchlauchtigsten Gattin Elisabeth, geborener Herzogin von Lothringen und Par [etc.], einen größeren Altar nach heutiger Art mit Architraven, Säulen und Sockeln gestalten und errichten; dabei verdeckte das Haupt des Engels Cherub das Jahr der Errichtung oberhalb der vorher

besprochenen, von den Bayernherzögen Albrecht IV. und Kunigunde 1492 errichteten, nach Art jener Zeit in bewegliche Flügel unterteilten Tafel; nunmehr aber war es [das Haupt des Engels Cherub] der gleichsam in eins zusammengezogenen Bildtafel zugeneigt; wenn es entfernt ist, liest man in der Folge das Jahr 1621. Dieser Jahreszahl wurde im Jahr 1723, als der größere Altar mit Ausnahme der soeben genannten Bildtafel erneuert worden ist, hinzugefügt: Erneut im Jahr 1723.

6. Dabei glaubt man, hinzufügen zu müssen, man halte sich an die Überlieferung der Älteren, dass bei der Errichtung dieses Hochaltars ein Engel, der ein Papier in Händen hält, auf dem der Text Jsajas geschrieben ist: Die Engel des Friedens weinten bitterlich (Jesai 33.V.7), an jenem Ort aufgestellt worden ist, den jetzt der Hl. Antonius von Padua einnimmt; nach der Errichtung der [Ordens-] Provinz Bayern aber, die 1625 erfolgt war, sei der Engel an einen höheren Ort gehoben worden, und der Hl. Geist sein [so] gestellt worden, dass er von oben herabsteige: auch aus diesem Hauptpunkt [-grund], dass der Patron der Kirche nicht der Vergessenheit übergeben werden solle, sei die Statue des Hl. Antonius errichtet und die Inschrift hinzugefügt worden: *hl. Antonius von Padua Kirchenpatron*. Auf dem Sockel zweier Säulen kann man die Insignien (Ehrenzeichen) der durchlauchtigsten Wohltäter des Hochaltars sehen, natürlich rechts die bayerischen Insignien des Herzogs Maximilian I. und links die lothringischen Insignien der Herzogin Elisabeth.

Holzartenbestimmung an Tafelbildern des Jan Polack

Die Holzartenbestimmungen wurden von ISABELL RAUDIES 2004 anlässlich der Ausstellung *Jan Polack. Von der Zeichnung zum Bild* durchgeführt. Die Probe der *Kreuznagelung* des Franziskanerklosterkirchenaltars wurde nachträglich genommen.

Holzart	Altar	Darstellung	Standort	Inv.-Nr.
Fichte (<i>Picea abies</i> (L.) H. KARST.)	Peterskirchen-Altar	Sturz des Simon Magnus / Kreuzigung	BNM	L MA 3352
		Predigt des Paulus / Christus vor Pilatus		L MA 3701
		Bekehrung Pauli / Ölberg		L MA 3370
		Geißelung des Paulus / Geißelung Christi		L MA 3383
		Enthauptung Pauli / Grablegung		L 10 / 212
Tanne (<i>Abies alba</i> MILL.)	Franziskanerkirchen-Altar	Kreuznagelung (heute gespalten: Dornenkrönung)		10 / 217 (10 / 218)
Fichte (<i>Picea abies</i> (L.) H. KARST.)		Grablegung (heute gespalten: Ecce homo)		10 / 219 (10 / 220)
Tanne (<i>Abies alba</i> MILL.)	Altar des Jörg Westner	Schutzmantelmadonna	DMP	P 267
Tanne (<i>Abies alba</i> MILL.)	Unbekannt	Kindermord von Bethlehem / vier Kirchenväter		D 7322 D 7234
Linde (<i>Tilia speciosa</i>)	Unbekannt	Schmerzensmann / Mater Dolorosa		D 9142