

ZEITSCHRIFT
DES DEUTSCHEN VEREINS
FÜR KUNSTWISSENSCHAFT



BAND 71 BERLIN 2017

OPUS

FESTSCHRIFT FÜR RAINER KAHSNITZ

Band III/III

Herausgegeben von Wolfgang Augustyn

K U L T U R
S T I F T U N G · D E R
L Ä N D E R

Der Deutsche Verein für Kunstwissenschaft e.V.
wird gefördert durch die Kulturstiftung der Länder
Die Vorbereitung der Publikation wurde unterstützt von der
Ernst von Siemens Kunststiftung



Deutscher Verein für Kunstwissenschaft e.V.
Jebensstraße 2, 10623 Berlin

Herstellung und Gestaltung: M&S Hawemann
Technische Redaktion: Dorothee Kemper
Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza
© 2019 by Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin
Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin
Printed in Germany
ISBN 978-3-87157-254-8

INHALT

Band 71 (2017)

(Opus Band III)

Matthias Weniger	Ein Christus- und Marienzyklus von vor 1443. Zum Spiel mit der Reproduktion an der Schwelle zur Neuzeit	7
Avinoam Shalem	»You Carried the Moon in the Folds of Your Sleeve«: A Note on Wide-Sleeved Garments from Arabic Sources	57
Regine Marth	Neues aus Braunschweig: Die Vier Jahreszeiten von Balthasar Permoser sind wieder vereint	73
Bernhard Maaz	Auferstehungshoffnung statt Endlichkeitsklage: Ein Vanitas-Stilleben von Johann Adalbert Angermeyer	79
Theo Jülich (†)	Hermann Schnitzlers feines Gespür für Fälschungen	85
Frank Matthias Kammel	Großbaustelle, Mangelverwaltung und der Aufbau einer Kriegsdokumentensammlung. Das Germanische Nationalmuseum im Ersten Weltkrieg	101
Ulrich Kuder	Usurpation und Interpretation am Beispiel des Teppichs von Bayeux	137
	Schriftenverzeichnis Rainer Kahsnitz	177
	Die Autorinnen und Autoren der Zeitschriftenbände 69–71	190

Ein Christus- und Marienzyklus von vor 1443. Zum Spiel mit der Reproduktion an der Schwelle zur Neuzeit

Originalität spielte für die Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts gegenüber der handwerklichen Qualität ihrer Werke eine weit geringere Rolle, als uns dies von der Moderne her selbstverständlich erscheint. Unzählige Male wurden in ganz Europa und in den unterschiedlichsten Gattungen die Kupferstiche Schongauers und Dürers rezipiert. Manche monumentale Retabel gerieren sich wie ins große Format aufgeblasene und mit Farbe versehene Variationen von deren Graphiken¹. Aus der Rezeption kann man ablesen, wie rasch Kupferstiche und Holzschnitte weitergereicht wurden. Umgekehrt lassen sich Adaptationen oft noch Jahrzehnte später fassen.

Der Zyklus zum Leben Jesu und Mariens

Diese Entwicklung begann keinesfalls erst in der Dürer-Zeit, und häufig rezipierte Vorlagen müssen nicht zwangsläufig aus dem Bereich der Graphik stammen. Dies belegt eindringlich eine Folge von Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariä, deren Ursprünge in die Zeit vor 1443 zurückreichen. Im Zentrum steht eine Folge von acht Reliefs aus Solnhofener Stein, die nachträglich in ein Retabel des 16. Jahrhunderts integriert wurden (Kat. A, Abb. 1–2). Dieses ist seit 1886 im Besitz des Bischöflichen Domkapitels zu Augsburg belegt² und war schon 1910 im Augsburger Bischöflichen Museum ausgestellt, dem Vorläufer des Diözesanmuseums. Die Augsburger Reliefs geben mit Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Königsanbetung vier Episoden aus der Kindheit Christi sowie mit Auferstehung, Christi Himmelfahrt, Pfingsten und Marienod vier nachösterliche Ge-

schehnisse wieder. Aufgrund der Themenwahl kann der Zyklus nicht vollständig sein. Die Vermutung, dass die ursprüngliche Folge auch Darstellungen aus der Passion Christi umfasste, wird durch eine ganz analog gearbeitete Tafel mit der Gefangennahme bestätigt. Dieses bislang nur vereinzelt reproduzierte Relief wurde 1907 in Paris aus der Sammlung Queyroi versteigert und befindet sich heute im Glencairn Museum in Bryn Athyn bei Philadelphia (Kat. 9a, Abb. 55–60).

Allein schon für die erwähnten neun Kompositionen kennt man nicht nur die besagten Steinreliefs, sondern insgesamt mindestens 46 historische Ausfertigungen. Sie sind in den unterschiedlichsten Materialien und Gattungen überliefert. Darunter sind Gemälde und Holzschnitte, doch dominieren dreidimensionale Ausformungen: in Stein, Holz, Ton, Papiermasse, Gips, Silber und Bronze. Präzision, Qualität und Entstehungszeitraum variieren erheblich. Die früheste datierte Wiederholung, eine Wiedergabe der Verkündigung, findet sich in dem mit dem Jahr 1443 bezeichneten Altärchen des Peter Grillinger in Salzburg (Kat. 1g, Abb. 3). Nachfolgearbeiten scheinen bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts hinein entstanden

¹ Erinnerung sei hier beispielsweise an die Passionstafeln des Sebastian Frosch aus Gars, die heute im Museum Erding ausgestellt werden, aber auch an Retabel aus dem Kreis des Meisters von Astorga in Kastilien. — Zu letzteren siehe Matthias Weniger: Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas der Katholischen. Kiel 2011, S. 320–321.

² Siehe hier und im Folgenden die Angaben unten im Katalog.

zu sein, wenn nicht teils noch später. Ebenfalls im 16. Jahrhundert wurden die Augsburger Täfelchen neu montiert. Obschon man Halm 1920 nicht unbedingt in seiner romantischen Vorstellung folgen wird, Adolf Daucher habe den Altar »zum Zweck sorgfältiger Konservierung« der älteren Steinreliefs³ und wohl für seinen eigenen Gebrauch geschaffen⁴, so scheint doch offenkundig, dass der Zyklus noch weit über die Entstehungszeit hinaus als modern und vorbildlich empfunden wurde. Zugleich umfasst die Rezeption ein erstaunlich weites Gebiet: vom Bodensee und dem Oberrhein im Westen bis nach Oberfranken im Norden und Wien im Osten. Selbst in Italien wurde der Zyklus, und zwar wiederum konkret die Verkündigung, zitiert.

Umfangreichere Wiederholungen der Bilderfolge sind aus Süddeutschland bekannt. Genau dieselben Themen wie in Augsburg werden in einem Diptychon überliefert, das sich früher im Münchener Handel und dann in einer Augsburger Privatsammlung befand (Kat. B, Abb. 4). Es ist heute leider verschollen und nur über Fotografien im Archiv des Bayerischen Nationalmuseums dokumentiert. Als Material wird Cartapesta genannt. Auch das auf den Fotos bei der Himmelfahrt Christi zu beobachtende Schadensbild deutet auf eine Gussmasse. Die Reliefs waren gefasst und mit aus dem 18. oder eher 19. Jahrhundert stammenden Beschriftungen versehen. Maße sind nicht überliefert, doch liegt es nahe, dass die Folge zu einem nicht näher bestimmbareren Zeitpunkt von den Reliefs im Diözesanmuseum abgeformt wurde.

Gegenüber den Augsburger Reliefs etwas verkleinerte Wiedergaben der Verkündigung, der Geburt, der Anbetung der Könige und des Marienods wurden auf den Flügeln eines Altärrchens im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg eingesetzt (Kat. D, Abb. 19, 32, 39, 51). Das Material wird wiederum als Cartapesta angegeben. Die Darstellungen wurden nach oben hin jeweils erweitert, doch ist nicht ganz klar, ob die Reliefs selbst in dieser Form vergrößert sind oder ob die Ergänzungen jeweils separat angesetzt wurden. Der Schrein nimmt Statuetten der Barbara und Katharina zuseiten einer Maria mit Kind auf.

Eine dritte umfangreiche, die Vorlagen teils aber freier abwandelnde Folge ist in ungleich größeren

Sandsteinreliefs im 1473 begonnenen Kreuzgang des ehemaligen Zisterzienserinnenklosters Himmelkron überliefert (Kat. C, Abb. 5, 6, 18, 31, 43, 47). Verkündigung, Geburt, Auferstehung und Himmelfahrt folgen den aus dem Augsburger Ensemble bekannten Vorlagen, während Darstellungen der Höllenfahrt Christi, der Erschaffung der Welt, der Kreuzigung, der Geißelung und der Grablegung sowie ein Christusknabe zwischen adorierenden Engeln und unter Umständen aus einer Marienkrönung stammende Büsten Christi und Gottvaters möglicherweise auf anderweitig nicht greifbare Elemente des ursprünglichen Zyklus zurückgehen könnten.

In Verkündigung, Heimsuchung und Anbetung der Könige des Weildorfer Retabels in St. Klara in Freising, wohl in den 1440er Jahren entstandenen Gemälden aus dem Kreis des Conrad Laib, werden Anregungen aus dem hier diskutierten Vorlagenkreis in freier, aber doch noch erkennbarer Form aufgegriffen (Kat. E, Abb. 20, 33).

Nur zwei Vorlagen fanden, dafür aber in getreuerer Weise, bei den Reliefs mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige aus dem Kreis des Wiener Bildhauers Jakob Kaschauer Verwendung, die aus der Pfarrkirche von Wien-Sievering in das Stiftsmuseum Klosterneuburg gelangt sind (Kat. F, Abb. 34, 40).

Um direkte Abformungen handelt es sich hingegen bei den Reliefs mit Geburt und Anbetung der Könige im Zisterzienserinnenkloster Lichtenthal bei Baden-Baden (Kat. G, Abb. 7a, 10, 35, 41). Eben deshalb und aufgrund des verwendeten Werkstoffs Gips lässt sich nicht sicher entscheiden, wann diese Ausfertigungen tatsächlich entstanden sind. Als Vorlage mögen eher noch verlorene Zwischenglieder als die Augsburger Reliefs selbst gedient haben.

³ Halm 1920, S. 275. — Eser äußerte sich 1996 ähnlich. — Von einer denkmalpflegerischen Intention geht auch Thierbach 2012, S. 120, aus.

⁴ Ebd., S. 276. Noch Decker 1985, S. 157–158, ging von einem Hausaltar für die private Andacht aus – was schon aufgrund des Formats nur bedingt wahrscheinlich anmutet (vgl. ebd. noch S. 335, Anm. 436).

Weitere Wiederholungen

Manche Episoden der Folge sind auch als Bronzereliefs überliefert. Dabei ist insbesondere die Verkündigung in mehreren Ausfertigungen auf uns gekommen. Die Vorlagen werden häufig leicht variiert, auch die Maße schwanken. Drei Reliefs, eine Geburt Christi und ein Marientod im Bayerischen Nationalmuseum sowie eine Auferstehung in der Berliner Skulpturensammlung (Kat. 3a, Kat. 8a, Kat. 5a, Abb. 38, 44, 52), messen jeweils annähernd 16 auf 12 cm, doch legen Variationen in der Ausführung nicht nahe, dass sie aus einer einheitlichen Folge herrühren (Abb. 7b, c)⁵. Auch das Material weicht etwas ab⁶. Sollte die Münchener Geburt (Kat. 3a, Abb. 38) aus der örtlichen Kunstammer stammen, hätte dort womöglich noch ein – heute dann verschollenes – Gegenstück mit der Verkündigung existiert⁷.

Die Auferstehung (Kat. 5a, Abb. 44) ist »IVA« monogrammiert und 1480 datiert, entstand also fast 40 Jahre nach der frühesten datierten Verwendung der Vorlagen und wohl auch noch später als die Reliefs in Himmelkron. Umso mehr verdient Beachtung, dass eine alles andere als aktuelle Erfindung derart ostentativ signiert wird – was in der Literatur teils etwas hilflose Erklärungen zur Folge hatte⁸.

In den letzten Jahren sind zudem bei Ausgrabungen in Augsburg und Nürnberg Fragmente von Tonmodellen gefunden worden – in Augsburg mit der Heimsuchung (Kat. 2a), in Nürnberg mit der Auferstehung (Kat. 5b, Abb. 45). Sie könnten, wie ein erhaltenes Positiv mit Resten von Glasur nahelegt, in der Keramikproduktion, womöglich aber auch zur Anfertigung besonderer Backwaren verwendet worden sein. Hierfür hat man allerdings offenbar Holzmodel bevorzugt. Bemerkenswert ist immerhin, dass das Nürnberger Modell nicht im Kontext einer Töpferwerkstatt oder Bronzegießerei gefunden wurde. Das Augsburger Fragment kam an der heutigen Adresse Kitzenmarkt 11 in einer frühneuzeitlichen Abfallhalde zu Tage, so dass in diesem Fall gar keine Schlussfolgerungen über den früheren Gebrauch möglich sind⁹. Im Augsburger Modell ist die Darstellung um ein aufwendiges Rahmenprofil erweitert. Interessant ist ferner ein Grabungsfund aus Konstanz, der belegt,

dass auch Teilkopien in Pfeifenton vervielfältigt wurden (Kat. 8d).

Negativformen benötigte man ferner beim Glockenguss, und in der Tat hat eine Vorlage der Folge auch bei der Verzierung einer mit dem Jahr 1450 bezeichneten Glocke Verwendung gefunden. Bis 1916 in der Propsteikirche von Mattighofen bewahrt, wurde sie leider 1917 zu Kriegszwecken eingeschmolzen (Kat. 8b).

Abwandlungen der Komposition der Verkündigung sind ferner als Holzschnitt und als – von diesem abhängiges – Wandgemälde (in der Blasiuskapelle von Kaufbeuren, Abb. 26) überliefert.

Die Materialien und Verwendungsformen im Überblick

Es gehört zu den faszinierenden Aspekten dieses Materials, dass dieselben Vorlagen nicht nur für Werke in den verschiedensten Materialien und Formaten, sondern auch für Arbeiten von sehr unterschiedlichem Rang verwendet werden konnten. Das Spannungsfeld reicht von Zeugnissen der Hochkunst wie dem Grillinger-Altärchen (Kat. 1g, Abb. 3) bis hin, womöglich, zu ephemeren Produkten wie Lebkuchen. Richtete sich jenes Altärchen an eine Elite, so dürften Abformungen in Pfeifenton der Devotion weit niedrigerer Schichten gedient haben. Zusammenfassend ergibt sich konkret folgendes Spektrum:

⁵ Gegen Tripps 1993, S. 85, und, für die Münchener Güsse, schon Graf 1896, S. 86.

⁶ Der Restaurator Egidius Roidl hält den Marientod nach freundlicher Mitteilung an den Verfasser für eine Bronzearbeit, wobei er auch auf die Hammerspuren auf der Rückseite verwies; das Material der Geburtsdarstellung (Kat. 3a) sprach er hingegen als Messing an, mit nach oben gewandtem Kupfer. Beide Arbeiten erachtete er für Sandgüsse.

⁷ Im Kunstammerinventar von 1778 (fol. 33, Nr. 20) wird ein Gegenstück zu eine »medallene Blatte worauf der Engl. Gruß« erwähnt. — Siehe Weihrauch 1956, S. 10.

⁸ So meinte Jörg Rosenfeld (1997a, S. 232, Rosenfeld 1997b), das Monogramm beziehe sich vielleicht auf den Besitzer. — Tripps 1993, S. 85, hatte noch vom Gießer gesprochen.

⁹ Vgl. zu den Fundkontexten in Augsburg Hermann 2015.

1. Verwendung als Vorlagen:

- für großformatige Gemälde (Weildorfer Retabel, Kat. E, Abb. 20, 33)
- für großformatige Bauplastik (Himmelkron, Kat. C, Abb. 5, 6, 18, 31, 43, 47)
- für großformatige Holzreliefs (Klosterneuburg, Kat. F, Abb. 34, 40)
- für Werke der Goldschmiedekunst (1443, Grillinger-Altärchen, Kat. 1g, Abb. 3)
- für Graphik (Holzschnitte der Verkündigung, Kat. 1h)

Weitere Beispiele sind im Katalog aufgeführt. Darunter sind weit nach 1443 entstandene Werke von höchstem künstlerischen Anspruch wie das Relief der Verkündigung auf den Flügeln des Retabels von Kefermarkt (Kat. 1k, Abb. 27).

2. Mehr oder minder wörtliche Wiederholungen in untereinander mehr oder minder ähnlichem Format:

Reliefs in Solnhofener Stein (Augsburg, Kat. A, Abb. 1, 2, 17, 28, 30, 37, 42, 46, 48, 50). Diese könnten ursprünglich als Modelle zur Abformung geschaffen worden sein, wären dann aber zumindest nachträglich durch die Bemalung und Vergoldung sowie durch die Rahmung in einem Altaraufsatz zu Kunstwerken in eigenem Recht umgedeutet worden. Dass die Reliefs in Himmelkron (Kat. C, Abb. 5, 6, 18, 31, 43, 47) in vergleichbarer Weise partiell gefasst sind, könnte darauf deuten, dass auch die Augsburger Reliefs schon früh gefasst waren¹⁰, doch spricht gegen eine solche Annahme, dass bei dem Relief in Bryn Athyn zumindest heute keinerlei Reste einer Farbfassung nachweisbar sind (Kat. 9a, Abb. 55–59).

So oder so aber mutet die Vorstellung, die Steinreliefs seien nur als Vorlagen für die Reproduktion in anderen Medien geschaffen worden, aus heutiger Sicht etwas befremdlich an, wengleich das Experimentieren mit Reproduktionsverfahren in der Epoche der Blockbücher und anderen frühen Druckverfahren durchaus einem Zug der Zeit entsprach. Auch an die Diskussionen um Bildhauermodelle für Goldschmiedewerke kann in diesem Kontext erinnert werden.

Werke in ähnlichem Steinmaterial sind zumindest teilweise zu den Wiederholungen einer hypothetischen Urfolge zu zählen. Erwähnt sei ein geringfügig größeres Relief der Verkündigung in Batzenhofen, das als Leihgabe der Kirchenverwaltung im Maximilianmuseum in Augsburg ausgestellt ist (Kat. 1a, Abb. 21).

Neben den Varianten in Stein sind zu nennen:

– Ein Relief der Königsanbetung in Ton, das nach den Maßen und dem Grad der Übereinstimmungen unter Umständen direkt vom entsprechenden Augsburger Steinrelief abgeformt worden sein könnte (Kat. 4a).

– Abformungen in Cartapesta und Gips, die allenfalls partiell nach den Augsburger Reliefs geschaffen wurden. Dies gilt nicht nur für die Reliefs des Altärchens in Nürnberg (Kat. D, Abb. 19, 32, 39, 51; abweichendes Format), sondern auch für ein Cartapesta-Relief des Marientods im Museum von Freiburg i.Br. (Kat. 8c, Abb. 9a, 53)¹¹.

– Reliefs in Bronze, die meist eine ähnliche Größe wie die Augsburger Reliefs aufweisen, aber in der Regel offenbar frei und in leicht abweichenden Formaten gearbeitet sind (Kat. 1b, Kat. 1c, Kat. 1d, Kat. 1e, Kat. 3b, Kat. 5a, Kat. 8a, Abb. 7–9, 22, 23, 38, 44, 52); eines von ihnen trägt, wie erwähnt, das Datum 1480. Die Reliefs scheinen für den Gebrauch von Sammlern geschaffen worden zu sein, mehrere gelangten über fürstliche Kunstkammern in Museumsbesitz.

Ferner:

– Reliefs für den Glockenguss (1450, Mattighofen, Kat. 8b) und

– Model (Augsburg, Kat. 2a, Nürnberg, Kat. 5b, Abb. 45; für Backwaren?).

Wenn es trotz der hohen Zahl ähnlich großer Wiederholungen in Materialien, die man aus Reproduktionsprozessen kennt, nur selten Indizien für direkte Abformungen gibt, lässt dies erahnen, wie hoch die Verlustrate in der Überlieferung sein muss.

¹⁰ Bei Thierbach 2000, S. 138–139, wird die Bemalung dagegen in Gänze erst auf das 16. Jahrhundert zurückgeführt.

¹¹ Zu der Technik vgl. jetzt Wilhelm 2011.

Ursprüngliche Bestimmung der Werke und Art der Vorlagen

Die sich schon trotz dieser Verluste andeutende Vielfalt von Nutzungen führt zwangsläufig zu der Frage, für welchen Gebrauch diese Folge ursprünglich einmal entwickelt worden war. Dabei haben eigentlich nur Bestimmungen Sinn, bei denen jeweils mehrere, eigentlich sogar alle Kompositionen nebeneinander zu sehen gewesen wären. Damit scheidet eine originale Bestimmung für Glocken- oder Backmodel eher aus. Eher wäre an Zyklen zu denken, die in irgendeiner Form zur Altar- oder Kapellenausstattung dienten. Auch Entwürfe für Ofenkacheln wären nicht völlig auszuschließen – an einem Ofen könnte man sich durchaus eine fortlaufende Erzählung vorstellen. Allerdings verwunderte dann, dass sich kaum eine solche Kachel erhalten hat – lediglich ein Tonrelief in London wäre hierfür ein Kandidat; es weist sogar noch Reste einer Glasur auf (Kat. 4a).

Dass die erste Vorlage, das »Urbild«, dreidimensional war, dafür spricht bereits die Zahl einschlägiger Wiederholungen. In der Graphik, an die man sonst in solchen Fragen meist als erste denkt, lässt sich nur für die Verkündigung, also die allgemein am häufigsten kopierte Szene, eine näher vergleichbare Komposition aufzeigen (Kat. 1h). Zudem ist diese gegenüber den meisten übrigen erhaltenen Varianten leicht abgewandelt. Deutlich vager, aber sicher nicht unabhängig von den Reliefs spiegeln einige untereinander verwandte Einblattholzschnitte die Komposition der Anbetung des Kindes¹². Wenngleich Eser und andere bis in jüngste Zeit davon ausgingen, dass Einblattholzschnitte am Anfang der skizzierten Entwicklung stünden¹³, kann das erhaltene Material allenfalls einen kleinen Teil der Nachfolgearbeiten erklären¹⁴. Manche Nuancen ließen sich zudem nur über dreidimensionale Vorlagen vermitteln.

Bei der Vervielfältigung wären Abformungen in Papiermasse am preisgünstigsten gewesen, wie sie sich in der Tat mehrfach erhalten haben. Im Abformungsprozess gehen aber so viele Nuancen verloren, dass sich die Vorbildtreue der Nachfolgearbeiten auf diesem Weg kaum erklären lässt. Schwerer, aber dennoch besser für den Transport geeignet wären Bron-

zereliefs, wie sie ebenfalls relativ zahlreich überliefert sind¹⁵. Gerade für die Reliefs in Himmelkron, die mit besonders großem zeitlichen und räumlichen Abstand zu den Urbildern entstanden scheinen (Kat. C, Abb. 5, 6, 18, 31, 43, 47), dürften Bronzeversionen aber keine Rolle gespielt haben. Die wenigen Nachrichten zur Provenienz der Bronzereliefs in Berlin und München legen zugleich nahe, dass diese Arbeiten in Metall schon sehr früh zu Sammlerstücken wurden, wenn sie nicht bereits von Anfang an als solche konzipiert waren; hierauf deuten die Sorgfalt der Kaltbearbeitung ebenso wie die Tatsache, dass sich in diesem Medium das einzige signierte Exemplar innerhalb der gesamten Replikengruppe erhalten hat¹⁶ – von einem Werkstattzeichen auf der Rückseite des Augsburger Steinreliefs mit der Königsanbetung einmal abgesehen¹⁷. Als Paxtafeln, wie von Thierbach suggeriert, dürften die Bronzereliefs nur in Ausnahmefällen gedient haben¹⁸.

¹² The Illustrated Bartsch, Bd. 161–162. German Single Leaf Woodcuts Before 1500. Anonymous Artists. Hrsg. von Richard S. Field. New York 1987/1989, S. 108–110, Nr. 083, 084, 084–1.

¹³ Eser 1996, S. 52. — Vgl. ferner Rosenfeld 1997a und b, S. 231 u. 432, Thierbach 2000, S. 138, Curtius 2000, S. 367, Kammel 2000, S. 352, Jopek 2002, S. 77, oder Thierbach 2012, S. 118. — Dagegen gab Siart 2008, S. 181, Reliefs als Vorbildern für den Zyklus in Himmelkron die Präferenz.

¹⁴ Zugestanden sei immerhin, dass wesentliche Elemente der Marientodsdarstellung der Folge schon in einem Holzschnitt der Zeit um 1420/30 vorgebildet oder nachweisbar sind; The Illustrated Bartsch Bd. 162 (Anm. 12), Nr. 705.

¹⁵ Selbst die Steinreliefs waren relativ leicht; für das Relief in Bryn Athyn (Kat. 9a) haben wir 2015 1,173 Kilogramm ermittelt.

¹⁶ Umgekehrt sind freilich die nicht geglätteten Ränder und die etwas unregelmäßige Form der Bronzereliefs in Rechnung zu stellen.

¹⁷ Zu diesem siehe Eser 1996, S. 51–52, mit Umzeichnung auf S. 78. Ein Foto scheint leider nicht bekannt. Warum sich das Zeichen gerade auf der Epiphanie findet, muss offenbleiben. Es handelt sich um ein besonders populäres, aber, wie zu sehen war, nicht um das am häufigsten wiederholte Sujet.

¹⁸ Thierbach 2000, S. 138–139.

Dass sich der umfangreichste zusammenhängende Zyklus mit neun Episoden in Solnhofener Kalk erhalten hat (Kat. A, Abb. 1, 2, 17, 28, 30, 37, 42, 46, 48, 50), ist vielleicht kein Zufall. In diesem Material ließen sich die Formen am ehesten mit der Präzision verbreiten, wie sie die Wiederholungen charakterisiert. Tripps verwies darauf, dass sich das Steinmaterial wegen seiner feinkristallinen Struktur und der Polierfähigkeit besonders gut für Gussformen eigne¹⁹. Bemerkenswert ist, dass im aufgeschlagenen Buch der Verkündigungsmaria sogar lesbarer Text wiedergegeben wird, ebenso wie im Relief aus Batzenhofen (Kat. 1a, Abb. 21). Eser schien der modifizierte Gebrauch der Augsburger Reliefs im 16. Jahrhundert »symptomatisch für diese sich entwickelnde Wertschätzung des Gußmodells als ›Original‹«²⁰. Dass es sich bei der Augsburger Folge tatsächlich um einen Überrest des ursprünglichen Zyklus, des ›Urbilds‹, handelt, und sie nicht ihrerseits schon verlorene ältere Vorbilder hatte, wird sich jedoch kaum wirklich beweisen lassen.

Zu konstatieren bleibt darüber hinaus, dass sich aus dem Material selbst keine einfachen Lösungen für das Verständnis der Rezeption ergeben. So will Eser die Unterschiede zwischen den einzelnen Ausformungen dadurch erklären, dass die Augsburger Steinreliefs im Zuge eines jahrzehntelangen Gebrauchs »anscheinend mehrfach modifiziert und überarbeitet« wurden²¹. Eine solche unmittelbare Abhängigkeit von den Augsburger Täfelchen lässt sich in vielen Fällen jedoch schon aufgrund des Formats ausschließen. Wenn Eser etwa schreibt, die Blumen im Hintergrund des Bronzereliefs in London (Kat. 1b) seien auf der entsprechenden Augsburger Steintafel wohl ursprünglich vorhanden und später abgearbeitet worden²², so darf nicht übersehen werden, dass die Bronze um ein Drittel kleiner ist als das Steinrelief. Eser selbst meint, kleinere Dimensionen dadurch erklären zu können, dass es sich um Abformungen von Abformungen handelt²³. Hierbei ist allerdings zwischen den verwendeten Materialien zu trennen. Nur Abformungen in Ton und Metall weisen gegenüber der jeweiligen Vorlage ein reduziertes Format auf, bei Pfeifenton um minus 19 %; in Cartapesta (Freiburg, Kat. 8c, und Nürnberg, Kat. D, Abb. 19, 32, 39, 51) müssten sie hingegen etwa dieselbe Größe haben, in

Gips sogar etwas größer ausfallen als das Modell. Das Cartapesta-Relief in Freiburg ist aber deutlich kleiner als die Augsburger Reliefs. Die Gips-Reliefs in Lichenthal sind hingegen in der Tat geringfügig größer (Abb. 9)²⁴.

Zur Ursprungsregion und zur Datierung der Bildideen

Der Zyklus des Augsburger Diözesanmuseums (Kat. A, Abb. 1, 2, 17, 28, 30, 37, 42, 46, 48, 50) legt es nahe, den Ursprung der Bilderfolge in Augsburg zu vermuten, wie dies in der Forschung auch sehr häufig geschah²⁵. Selbst wenn es sich bei den Augsburger Täfelchen um Überreste des ursprünglichen Zyklus handeln sollte, ist aber keinesfalls gesichert, wo und für

¹⁹ Tripps 1993, S. 85. Von einer Priorität der Steinreliefs waren schon Halm 1921, S. 3, sowie später u.a. noch Zinke 1995, S. 50, ausgegangen. — Krohm 1983, S. 102, vermutete zwar Vorlagen aus Stein, ging aber davon aus, dass die Augsburger Täfelchen nicht das direkte Vorbild abgegeben hätten.

²⁰ Eser 1996, S. 51. — Als Gussmodelle betrachteten die Augsburger Reliefs auch Rosenfeld 1997a, S. 231, Siart 2008, S. 183, sowie Thierbach 2012, S. 118.

²¹ Eser 1996, S. 52.

²² Eser 1996, S. 53. — Auch die Münchener Bronze-Anbetung (Kat. 3a) ist für ihn »nur im Fond etwas redigiert sowie recht aufwendig kalt nachbearbeitet« (S. 52–53, Anm. 15).

²³ Eser 1996, S. 53. — Für die Berliner Auferstehung meint Eser (S. 53, Anm. 17), der gegenüber dem Augsburger Steinrelief um etwa 10% kleinere Maßstab sei »ein Formatunterschied, der sich durch den Schwindvorgang beim Erkalten des Gußmetalls eben noch rechtfertigen ließe«. — Dagegen schloss bereits Curtius (2000, S. 367), dass die Abweichungen nur durch freihändige Nachschöpfungen erklärbar seien.

²⁴ Für seinen freundlichen Rat sei an dieser Stelle dem Kulturgeologen Gerhard Lehrberger vom Lehrstuhl für Ingenieurgeologie der Technischen Universität München sehr herzlich gedankt. — Entsprechend müsste der Freiburger Marientod, falls von ihm abgeformt, dem Augsburger Täfelchen in der Größe in etwa entsprechen; entgegen der Angabe bei Eser 1996, S. 52–53, fällt er aber knapp um ein Zehntel kleiner aus.

²⁵ Schon Vöge 1910 lokalisierte die Berliner Kusstafel (Kat. 1e) und das Relief mit der Auferstehung (Kat. 5a) ver-