



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Studien zu Conrad Laibs Pettauer Altar

Verfasserin

Sandra Hipfinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

emer.O.Univ.-Prof.Dr. Artur Rosenauer

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
1.1. Vorstellung des Altares	3
1.2. Aufbau und Zielsetzung der Arbeit	5
2. Forschungsstand	6
3. Der Pettauere Altar in der Georgskirche	8
3.1. Schriftliche Erwähnungen im 18. und 19. Jh.	8
3.2. Die Aufstellung in der Taufkapelle	9
4. Thesen zu ursprünglicher Gestalt und Aufstellungsort des Retabels	11
4.1. Die ursprüngliche Funktion der Taufkapelle.....	11
4.2. Die Arkadenzone und der Blick ins Leere	12
4.3. Der Pettauere Altar als Teil eines Lettnerverbandes?	14
4.4. Der Pettauere Altar als „Reliquienaltar“?	15
4.5. Die Predella	16
4.6. Zusammenfassung	17
5. Altaraufbau.....	19
5.1. Wie „venezianisch“ ist der Pettauere Altar?	19
5.2. Parallelen in der nordalpinen Kunst	20
6. Zur Ikonographie der einzelnen Tafeln	24
6.1. Hl. Hieronymus	24
6.2. Hl. Markus.....	26
6.3. Hl. Bernhardin von Siena	29
6.3.1. Bildbeschreibung.....	29
6.3.2. Vita	30
6.3.3. Die Frühe Sienesische Bildtradition.....	31
6.3.4. Der hl. Bernhardin am Pettauere Altar im Vergleich mit der Sienesischen und der Venezianischen Bildtradition	33
6.3.5. Exkurs: Die Verbreitung des Bernhardinkultes nördlich der Alpen	34
6.3.6. Resümee	39
6.4. Der Marientod	39
6.4.1. Beschreibung.....	39
6.4.2. Exkurs: Die ikonographische Sonderform des ‚Letzten Gebets Mariens‘	41

6.4.3. Die Weiterentwicklung der Ikonographie des ‚Letzten Gebets Mariens‘ bei Conrad Laib – der Marientod in Venedig	45
6.4.4. Der Marientod in Venedig im Vergleich mit dem Pettauer Altar	46
6.4.5. Zusammenfassung	49
7. Bildprogramm	50
8. Der unbekannte Auftraggeber	54
9. Kompositorische und farbliche Gestaltung des Pettauer Altares	58
10. Stilistische Bemerkungen zum Oeuvre Laibs und zum Pettauer Altar	62
11. Schlusszusammenfassung	71
I. Anhang	76
I.I. Abbildungen	77
I.II. Abbildungsverzeichnis	113
I.III. Bibliographie	121
I.IV. Abstract	131
I.V. Lebenslauf der Autorin	132

1. Einleitung

1.1. Vorstellung des Altares

In dem alten, an der Drau liegenden Städtchen Pettau befindet sich ein spätgotischer Flügelaltar, der dem im Salzburger Raum tätigen Künstler Conrad Laib zugeschrieben wird (Abb. 1, 2). Der sogenannte Pettauer Altar ist dort in der Taukapelle der Stadtpfarrkirche St. Georg aufgestellt. Pettau, das heute slowenische Ptuj, war im Mittelalter eine bedeutende Handelsstadt und gehörte zu den steiermärkischen Besitzungen des Erzbistums Salzburg (Abb. 3). Über die Umstände der Entstehung des Altares sind wir völlig im Unklaren. Es haben sich keine Dokumente oder Inschriften erhalten, die über den Auftraggeber, den ursprünglichen Aufstellungsort oder die Entstehungszeit Aufschluss geben könnten. Bezüglich der Datierung ist jedoch mit der Kanonisation des auf der Werktagsseite abgebildeten hl. Bernhardin von Siena im Jahr 1450 ein recht zuverlässiger terminus post quem gegeben. Der Großteil der Forschung geht anhand stilistischer Kriterien davon aus, dass Laib das Retabel um 1460 als spätestes Werk schuf.

Der Aufbau des Altares ist ungewöhnlich – er stellt eine Mischform zwischen nordalpinem Wandelaltar und starrem italienischen Retabel dar. Drei gleich breite, hochrechteckige Tafeln, die oben kielbogenförmig abschließen und mit Krabben und Kreuzblume verziert sind, bilden die Feiertagsseite. Im oberen Bereich sind sie von Blendmaßwerk überfangen. Bei Schließung der Feiertagsseite werden die beiden Seitentafeln in der Mitte übereinandergeklappt und die Standtafeln der Werktagsseite freigegeben, womit die Dreiteilung des Altares erhalten bleibt (Abb. 4). Während die Tafeln der Feiertagsseite gleichförmig sind, schließen die Standtafeln der Werktagsseite nicht kielbogenförmig, sondern gerade ab. Sie sind also etwa um ein Drittel niedriger als die mittlere Tafel. Die Predella, welche die gesamte Breite des Altares einnimmt, ist vom Altarcorpus durch eine offene Arkadenzone getrennt. Die neun kleinen, in Dreiergruppen zusammengefaßten Arkaden wiederholen und variieren Form und Maßwerkverzierung der Feiertagstafeln. Ältere Fotos zeigen zudem zwei mit Krabben und Kreuzblume verzierte Fialen, welche auf der Rückseite befestigt waren und die mittlere Tafel flankierten (Abb. 5).¹

Nicht nur die äußere Form des Pettauer Altares, sondern auch das Bildprogramm ist außergewöhnlich. Die Mitteltafel der Feiertagsseite präsentiert den Tod Mariens. Den

¹ Die Fialen wurden bei der ersten, 1930/31 in Laibach erfolgten Restaurierung abgenommen, da man in ihnen spätere Zusätze vermutete.

Ehrenplatz zur Rechten nimmt der hl. Hieronymus ein, ihm gegenüber befindet sich der hl. Markus. Der Kirchenvater trägt den roten Kardinalshabit und präsentiert mit seiner linken Hand eine Schrift, mit der Rechten ein Kirchenmodell. Sein Mantel ist über der Brust weit aufgerissen, so dass das strahlende Herz zum Vorschein kommt. An Hieronymus linkem Knie springt der Löwe empor. Während Hieronymus zum Betrachter hinausblickt, ist der hl. Markus ganz in das Schreiben des Evangeliums vertieft. Dieses wird von seinem Symbol, dem geflügelten Löwen, der auf einem steinernen Podest sitzt, gehalten. Der mittig angebrachte Marientod ist kompositorisch in zwei Bildhälften geteilt. In der unteren, irdischen Zone sinkt die von Johannes gestützte Gottesmutter inmitten der Apostel in die Knie, im oberen Drittel erscheint der von einer Engelsgloriole getragene Christus. Die Tafeln der Feiertagsseite werden von Goldgrund hinterfangen. Auf Höhe des Kielbogenansatzes suggeriert eine punzierte Stange mit Schlaufen, dass es sich bei dem Preßbrokatgrund um einen kostbaren, hinter den Figuren aufgespannten Vorhangstoff handelt.

Die Werktagsseite zeigt auf der mittleren, überhöhten Tafel die devotionale Kreuzigung mit Maria und Johannes. Marias überkreuzte Hände wiederholen ihre Handhaltung auf der Feiertagsseite, Johannes faltet seine Hände zum Gebet. Flankiert wird die Szene links vom hl. Nikolaus und rechts vom hl. Bernhardin von Siena. Beide stehen leicht schräg im Raum der Mitteltafel zugewandt. Der hl. Nikolaus im Bischofshabit umfasst mit der Linken den Krummstab, in seiner Rechten präsentiert er die drei goldenen Kugeln. Der hl. Bernhardin in der grauen Mönchskutte hält in der Linken ein Buch und hebt mit der Rechten ein Kruzifix empor. Über den dunkelpurpurnen Hintergrund der Tafeln ist ein mit Hilfe von Modellen geformtes goldenes Brokatmuster gebreitet.

Die Predella präsentiert auf dunkelpurpurnem, goldgestirntem Grund zwei grüngelbte, wappensymmetrisch das Schweiß Tuch der hl. Veronika haltende Engel (Abb. 6). Über dem Schweiß Tuch befindet sich die aus Papier aufgeklebte und golden bemalte Jahreszahl 1512, welche die Forschung auf die rückseitige Bemalung des Altares bezieht. Die von einem unbekannten Künstler ausgeführte Malerei wiederholt das Programm der Feiertagsseite, wobei der Marientod durch eine Mondsichelmadonna ersetzt wurde (Abb.7).

Bei Betrachtung des Altares fallen auf den ersten Blick mehrere Ungereimtheiten auf. Besonders auffallend ist die Diskrepanz im Figurenmaßstab. Da alle drei Tafeln gleich breit sind und in der Mitte jeweils eine mehrfigurige Szene, an den Seiten jedoch Einzelfiguren angebracht sind, hat dies einen Sprung im Maßstab zur Folge. Die flankierenden Heiligen sind im Vergleich zu den Figuren der mittleren Szene riesenhaft groß. Dies hätte durch die Wahl anderer vielfiguriger Szenen oder durch eine horizontale Unterteilung der Seitentafeln

vermieden werden können. Stattdessen werden Marientod und Kreuzigung von Heiligen flankiert, die in keinem zwingenden ikonografischen Zusammenhang stehen. Des Weiteren ist die Disproportionalität der Predella bemerkenswert. Die monumentale, sich über die gesamte Breite des Altares erstreckende Tafel nimmt mit der Arkadenzone fast ein Drittel der Gesamthöhe des Altares ein. Nicht zuletzt gibt auch die zwischen Predella und Altarcorpus geschobene Arkadenzone, durch die der heutige Betrachter ins Leere blickt, Rätsel auf.

1.2. Aufbau und Zielsetzung der Arbeit

Diese Arbeit setzt es sich zum Ziel, auf verschiedene Problemstellungen zum Pettauener Altar, welche vor allem seine Struktur, sein Bildprogramm, den unbekannten Auftraggeber sowie die stilistische Einordnung in Laibs Oeuvre betreffen, näher einzugehen. Es gilt, die unterschiedlichen Forschungsthemen vorzustellen und kritisch zu hinterfragen sowie auf Fragestellungen, die weiterhin offen bleiben müssen, hinzuweisen.

Auf die Einleitung und den Forschungsstand folgt als erster inhaltlicher Schwerpunkt das Thema ‚Der Pettauener Altar in der Georgskirche‘. Die schriftlichen Quellen, welche den Pettauener Altar in der Georgskirche erwähnen, werden vorgestellt und es wird der Frage nachgegangen, ob sich das Retabel schon im 15. Jh. in der Taufkapelle befand. Daran knüpfen Überlegungen über den ursprünglichen Aufbau des Retabels an. Gehörte die monumentale Predella von Anfang an zum Konzept Conrad Laibs? Welche Funktion könnte die heute offene Arkadenzone einst innegehabt haben? Der nächste Abschnitt befasst sich mit der Struktur des Retabels, welches auffällige Parallelen zu zeitgenössischen venezianischen Polyptycha aufweist. Es wird die Frage aufgeworfen, inwiefern Conrad Laib sich bei der Konzeption des Altares an italienischen Anconen orientiert haben könnte. Darauf folgt eine eingehende ikonographische Analyse der einzelnen Tafeln. Besonders ausführlich wird auf die Tafel mit dem hl. Bernhardin, welche der frühen Sienesischen Bildtradition folgt sowie auf den Marientod, welcher in der ikonographischen Sonderform des ‚Letzten Gebet Mariens‘ auftritt, eingegangen. Die Forschungsergebnisse werden im Kapitel zum Bildprogramm zusammengefasst und es wird abermals ein Blick auf die oberitalienische Kunstproduktion geworfen. Anschließend wird die Frage nach dem unbekannten Auftraggeber des Retabels thematisiert. Der letzte Teil der Arbeit widmet sich dem Stil des Pettauener Altares und seiner Eingliederung in das Oeuvre von Conrad Laib.

2. Forschungsstand

Während der Pettauer Altar in Pfarrchroniken und Kirchenbeschreibungen des 18. und 19. Jh. nur am Rande erwähnt wurde, war Johann Graus 1884 der erste, der sich kunsthistorisch mit dem Retabel befasste.² Schon damals hob er die stilistische Nähe zur Grazer Domkreuzigung hervor, womit er aber vorerst auf keine Resonanz stieß. Erst 1927 schrieb Wilhelm Suida den Pettauer Altar erstmals dem Künstler Conrad Laib zu, worin sich die nachfolgende Forschung anschloss.³ Benesch wies wenig später auf formale Ähnlichkeiten des Altares mit venezianischen Retabeln hin, was er auf den Einfluss von Reisen des Künstlers in die Lagunenstadt zurückführte.⁴

Eingehende stilistische Analysen der Malereien wurden erst mit der 1930/31 erfolgten Restaurierung des Altares, die der slowenische Kunsthistoriker und Landeskonservator Francè Stelè initiierte, möglich.⁵ Dabei wurden sämtliche Übermalungen aus jüngerer Zeit sowie Firnissschichten, die den ursprünglichen Ausdruck der Malereien stark beeinträchtigten, entfernt. 1943 beschäftigte sich Otto Fischer in einem Artikel eingehender mit dem Altar und versuchte, ihn anhand stilistischer Kriterien zu datieren.⁶ Dabei konnte er sich den Pettauer Altar nur als Laibs „späteste Schöpfung“ vorstellen und schloss eine Entstehung vor 1460 aus. Fischer widmete sich auch der Frage nach dem Auftraggeber und stellte erstmals die Vermutung auf, Burkhard von Weißpriach, der von 1461 bis 1466 als Erzbischof von Salzburg im Amt war, hätte den Altar gestiftet. Baldass schloss sich Fischer in seiner 1946 erschienen Monografie zu Conrad Laib und den beiden Rueland Frueaups in diesen Punkten an.⁷

Francè Stelè befasste sich 1950 in seiner Dissertation zum Pettauer Altar erstmals eingehend mit dem Aufbau des Altares und der Frage nach dessen Originalität.⁸ Die uneinheitliche Struktur des Altares sowie stilistische Diskrepanzen, die Stelè zwischen Werktags-, Feiertagsseite und Predella feststellte, führten ihn zu der Annahme, das Werk sei in mehreren Etappen entstanden. Dabei schrieb der Autor nur die Festtagsseite Laib zu, wohingegen

² Graus 1884, S. 143f.

³ Suida 1927, S. 72. (Otto Pächt hingegen bezog den Pettauer Altar in seiner zwei Jahre später erschienenen Publikation zur Österreichischen Tafelmalerei der Spätgotik nicht in seine Betrachtungen mit ein. Pächt 1929.)

⁴ Benesch 1929, S. 32.

⁵ Die Restaurierung nahm der akademische Maler Matej Sternen in seinem Atelier in Laibach vor. Die Ergebnisse publizierte Stelè 1933. Stelè 1933, S. 95.

⁶ Fischer 1943, S. 1-12.

⁷ Baldass 1946, S. 17-20, S. 67. (Kat. Nr. 50-53).

⁸ Stelè wertete in seiner Dissertation die Ergebnisse der 1930/31 erfolgten Restaurierung aus. Stelè 1950.

Werktagsseite und Predella von der Werkstatt ausgeführt worden seien.⁹ Auch Stelè ging wie Stange und Rosenauer nach ihm von Burkhart von Weißpriach als Besteller des Altares aus.¹⁰ Stange brachte die Stiftung des Altares dabei konkret mit der Wahl Weißpriachs zum Salzburger Erzbischof im Jahr 1461 in Verbindung.

Die These vom Salzburger Erzbischof als Auftraggeber des Altares, die sich in der Literatur etabliert hatte, wurde 1967 erstmals von Balduin Saria ernsthaft hinterfragt. Saria stellte die Hypothese auf, dass der Altar von einer reichen Pettaufer Patrizierfamilie gestiftet worden sei.¹¹ Während Rohrmoser sich der älteren Literatur anschloss, distanziert sich Biedermann 1995 wie Saria von der Annahme, der Salzburger Erzbischof hätte den Altar gestiftet.¹² Biedermann zieht angesichts des auf der Werktagsseite abgebildeten hl. Bernhardin von Siena eine Stiftung des Altares für das Pettaufer Minoritenkloster in Betracht. Auch Janez Höfler geht 1995 nicht von einer Bestellung durch den Salzburger Erzbischof aus.¹³ Da Bildprogramm und Aufbau des Pettaufer Altares Parallelen zu zeitgenössischen venezianischen Retabeln aufweisen, schlägt Höfler einen mit Italien in Verbindung stehenden Kaufmann als Auftraggeber vor. Diese These untermauert er 1997 anhand eingehender Analysen der ikonographischen und formalen Bezüge des Pettaufer Altares zu venezianischen Polyptycha.¹⁴ Hinsichtlich der Datierung schließt sich Höfler der vorherrschenden Literaturmeinung, der Altar sei als Spätwerk um 1460 geschaffen worden, an.¹⁵

Auch Antje-Fee Köllermann geht in ihrer 2007 erschienenen Monografie zu Conrad Laib von einem mit Italien in Verbindung stehenden Auftraggeber aus.¹⁶ Das Bildprogramm – speziell die Wahl der Heiligen Hieronymus und Bernhardin von Siena – betrachtet die Autorin vor dem Hintergrund der Kreuzzugswerbung. Weiters stellt sie die Hypothese auf, das Retabel sei ursprünglich in eine Chorabschränkung eingebunden gewesen. Die Autorin datiert den Altar kurz vor bzw. während der Arbeit an der Grazer Domkreuzigung von 1457.¹⁷

⁹ In Punkto Händescheidung schließt sich lediglich Biedermann Stelè an. Der Rest der Forschung geht davon aus, dass sowohl die Feier- als auch die Werktagsseite auf den künstlerischen Entwurf Laibs zurückgeht und der Meister auch an der malerischen Ausführung beteiligt war. Biedermann 1995, S. 279-285.

¹⁰ Stange 1960, S. 24f.; Rosenauer 1967, S. 112 (Kat. Nr. 21).

¹¹ Saria bezog sich hierbei auf die Erkenntnisse Richard Kliers. Dieser wies anhand von neu aufgefundenen Dokumenten erstmals auf die große wirtschaftliche Bedeutung, die Pettau als Handelsstadt im 15. Jh. innehatte, sowie auf den Reichtum einzelner Bürger hin. Saria 1967, S. 104-105; Klier 1967, S. 83-101.

¹² Rohrmoser 1972, S. 75f., S. 90f., Biedermann 1995, S. 279-285.

¹³ Höfler 1995, S. 324-328.

¹⁴ Ders. 1997, S. 72-91.

¹⁵ Vgl. dazu Saliger und Söding, die einer Spätdatierung kritisch gegenüber stehen. Saliger 1997, S. 8.; Söding 1997, S. 33f.

¹⁶ Köllermann 2007, S. 121-135.

¹⁷ Vgl. die kritische Rezension von Janez Höfler. Höfler, 2008.

3. Der Pettauener Altar in der Georgskirche

3.1. Schriftliche Erwähnungen im 18. und 19. Jh.

Der Pettauener Altar lässt sich erst seit dem 18. Jh. in der Taufkapelle der Pettauener Stadtpfarrkirche nachweisen. Da das alte Archiv des Magistrats und der Stadtpfarrkirche in den Jahren 1684 und 1705 Stadtbränden zum Opfer fielen, haben sich keine Dokumente erhalten, die über die Frühgeschichte des Altares Aufschluß geben könnten.¹⁸ Die älteste schriftliche Erwähnung des Retabels findet sich in der Pettauener Pfarrchronik aus dem Jahr 1732 unter der Ordnungsnummer zwölf: „12^{mo} deß heiligen Marci altar bey dem Baptizterio ist uralt und unbekandt, wer Selben hat erbauen lassen doch weiß man daß der Altar Consecriert seye.“¹⁹ Des Weiteren wird der Altar in Visitationsberichten aus den Jahren 1760 und 1773 erwähnt. 1823 bemerkt der einheimische Historiograf Simon Povoden, der die Zahl auf der Staffei falsch liest und den Altar irrtümlich 1312 datiert, dass das Retabel „antik gemahlen“ sei.²⁰ 1885 äußert Janisch, dass sich in der Taufkapelle ein gotischer Flügelaltar aus dem Jahr 1512 befindet, mit „schönen vergoldeten Bildern“,²¹ was Felsner 1895 wiederholt.²² Slekovec gibt 1889 an, dass der Altar des hl. Markus, „der sich noch heute in der Taufkapelle befindet“, im Jahr 1512 vom Pfarrer Jakob Radkerspurger bestellt wurde, ohne allerdings seine Quelle zu nennen.²³

Sonstige Inventarlisten und Beschreibungen der Sehenswürdigkeiten der Kirche erwähnen immer wieder einen „altertümlichen“ oder „gotisch bemalten“ Altar, den man mit Conrad Laibs Werk identifizieren kann. Aus dieser Fülle an Dokumenten aus dem 18. und 19. Jh. geht außer der Tatsache, dass sich der Altar im 18. Jh. in der Taufkapelle befand und man ihn als „Altar des hl. Markus“ bezeichnete, leider nichts interessantes hervor.

¹⁸ Saria 1965, S. 26, S. 30, Hernja-Masten, 1998, S. 137.

¹⁹ Pfarrchronik des Erzpfarers Franz Ignaz Graf von Inzaghi (die Jahre 1732-1849 umfassend), Ptuj, Historisches Archiv, Handschriftensammlung, Signatur R-33 (Ordnungsnummer 12, S. 16).

²⁰ Simon Povoden, Beytrag zu einer steiermärkischen Kirchengeschichte von allen Slovenen, wie auch von den deutschen Pfarreyen, Kuratien und Filialen des ganzen Marburger Kreises, welche darinn annoch bestehen, oder seit einigen Jahren aufgehoret haben, 1823, Ptuj, Geschichtsarchiv, HS R-60, S. 12.

²¹ Janisch 1885, S. 453f.

²² Felsner 1895, S. 74.

²³ Slekovec, Škofija in nadduhovnija v Ptuj. Maribor 1889, S. 60. (Nicht von der Autorin eingesehen, zitiert nach Stelè 1950, S. 4). Stelè ist der Auffassung, Jakob Radkerspurger (von 1511-1540 als Pfarrer im Amt) könnte die rückseitige Bemalung des Altares in Auftrag gegeben haben. Stelè 1950, S. 306.

3.2. Die Aufstellung in der Taufkapelle

Die Taufkapelle der Georgskirche liegt im letzten Joch des südlichen Seitenschiffs und wird von diesem durch ein schmiedeeisernes Gitter abgeschränkt (Abb. 8, 9). Bis 1930 war das Retabel auf einer dicht vor der Abschränkung platzierten steinernen Mensa mit seiner Hauptansicht gegen Westen aufgestellt. Bei Betreten des Seitenschiffs sah der Besucher also zunächst nur die Rückseite des Altares durch das Gitter. Diese Aufstellung ist in älteren Fotografien sowie in einer Zeichnung des steirischen Konservators Carl Haas aus dem Jahr 1863, die einen Querschnitt der Kirche in westlicher Richtung zeigt, festgehalten (Abb. 10-12).²⁴

Als sich Kunsthistoriker in den Zwanzigerjahren näher mit dem Altar zu befassen begannen, wurde die Notwendigkeit einer Auslagerung und umfassenden Restaurierung erkannt. Ältere Fotos dokumentieren den wissenschaftlich wenig aussagekräftigen Zustand des Altares, der durch Übermalungen und Firnissschichten stark in Mitleidenschaft gezogen worden war (Abb. 13, 14).²⁵ Der Restaurierungsauftrag erging 1930 an den akademischen Maler Matej Sternen, der Anfang 1931 die Arbeit in seinem Atelier in Laibach abschloss.²⁶ Im Sommer 1931 wurde das Retabel kurzzeitig in der Nationalgalerie in Laibach ausgestellt. Daraufhin gelangte das Retabel als Dauerleihgabe in das Pettau Stadtmuseum, mit der Begründung, dass es dort für wissenschaftliche Untersuchungen leichter zugänglich sei. 1967 war der Altar im Rahmen der Ausstellung „Gotik in Österreich“ in der Minoritenkirche Krems-Stein zu sehen und 1972 bei der Ausstellung „Spätgotik in Salzburg“ im Museum Carolino Augusteum in Salzburg.

1988 wurde das Retabel auf Verlangen der kirchlichen Behörden an die Pettau Stadtpfarrkirche zurückerstattet. Es wurde nunmehr in der Mitte der Taufkapelle – diesmal mit seiner Hauptansicht nach Osten – auf einem provisorischen hölzernen Postament aufgestellt (Abb. 8). Die alte, steinerne Altarmensa war in der Zwischenzeit beseitigt worden. 1995 wurde das Werk für die „Ausstellung Gotik in Slowenien“ in der Laibacher Nationalgalerie erneut in die Landeshauptstadt überführt. Eine zweite Restaurierung wurde

²⁴ Carl Haas, 29. September 1863, Neg. Nr. 58333, hrani INDOK Center, Uprava R. Slovenije za kulturno dediščino.

²⁵ Die Hintergründe der Werktagsseite waren dunkelgrau übermalt und mit vergoldeten, aus Papier ausgeschnittenen Sternen beklebt. Auch die Rahmungen der Tafeln der Feiertagsseite waren übermalt. Dies scheint im Jahr 1512, als die Rückseite des Altares bemalt wurde, geschehen zu sein. Scheinbar wollte der Künstler, der die Rückseite bemalte, die Bildgründe der Vorderseite an jene auf dem Rücken angleichen. Sowohl die Jahreszahl 1512 auf der Predella als auch die Sterne auf den Bildgründen der rückseitigen Tafeln sind ebenfalls aus Papier ausgeschnitten und aufgeklebt.

²⁶ Laut dem Restaurierungsbericht von Stelè gelang es Matej Sternen, sämtliche Übermalungen und Firnissschichten zu entfernen, womit die ursprünglichen Malereien, die in sehr gutem Zustand erhalten waren, wieder zum Vorschein kamen. Im Zuge dieser Restauration wurden die ursprünglich am Rücken befestigten Fialen entfernt (siehe Abb. 14), da man in ihnen eine spätere Ergänzung aus dem 16. Jh. vermutete. S. Stelè 1933, S. 95, vgl. die kritische Bewertung der ersten Restaurierung bei Bogovčič, 1999, S. 42-51.

beschlossen, welche von 1996 bis 1998 im Restaurierungszentrum der Republik Slowenien unter der Leitung von Ivan Bogovčič durchgeführt wurde.²⁷ 1998 gelangte das Retabel wieder in die Taufkapelle der Pettaufer Stadtpfarrkirche, wo es abermals in der Mitte der Kapelle auf einer einfachen hölzernen Mensa mit seinem Hauptprospekt nach Osten aufgestellt wurde.

²⁷ Die Restaurierungsergebnisse in: Bogovčič, 1999, S. 42-51.

4. Thesen zu ursprünglicher Gestalt und Aufstellungsort des Retabels

4.1. Die ursprüngliche Funktion der Taufkapelle

Seit den Untersuchungen Höflers und Weigls zum Pettauer Altar, welche erstmals auf die Baugeschichte der Georgskirche näher eingingen, kann eine Stiftung des Retabels für die Taufkapelle der Stadtpfarrkirche so gut wie ausgeschlossen werden.²⁸ Die Taufkapelle befindet sich im letzten Joch der drei Joche umfassenden westlichen Verlängerung des südlichen Seitenschiffes. Dieser Gebäudeteil wurde laut der Jahreszahl an einer der Gewölbekonsolen im Jahr 1415 geschaffen.²⁹ Die Schlusssteine am Kreuzrippengewölbe geben Aufschluss darüber, dass die Kapelle im Mittelalter eine andere Funktion hatte. Neben dem Antlitz Christi und der Muttergottes mit Kind zeigen sie die hl. Katharina mit Schwert und Marterrad (Abb. 15.). Daraus ist zu folgern, dass die Kapelle ursprünglich den für das 15. Jh. in der Georgskirche mehrmals urkundlich bezeugten Katharinenaltar beherbergte.³⁰ Schriftliche Aufzeichnungen belegen, dass dieser im 17. Jh. in die gegenüberliegende, damals neu ausgestaltete Apsis des südlichen Seitenschiffes transferiert wurde. Als die Apsis im Jahr 1778 in eine barocke Kreuzkapelle umgewandelt wurde, ist der gotische Katharinenaltar beseitigt worden.³¹ Die Katharinenkapelle erhielt erst im Jahr 1705, als die alte Taufkapelle, die vormals im Erdgeschoß des vor der Kirche stehenden Stadtturms untergebracht war, abbrannte, ihre heutige Funktion als Taufkapelle.³² Höfler und die nachfolgende Forschung folgern daraus, dass sich Laibs Altar im 15. Jh. nicht in der ehemaligen Katharinenkapelle befand, da diese als physisch-liturgisch geschlossene Stiftung für andere Altäre wohl nicht zugänglich war.

Die Frage, wo sich Laibs Altar im 15. Jh. befand und wann er in die Taufkapelle transferiert wurde, wird von der Forschung kontrovers behandelt. Entweder der Altar befand sich im 15. Jh. an einer anderen Stelle in der Georgskirche – eventuell an einem Pfeiler im Langhaus – oder er wurde für eine andere Kirche gestiftet und erst zu einem späteren Zeitpunkt in die Stadtpfarrkirche transferiert. Biedermann schlug in Anbetracht des auf der Werktagsseite

²⁸ Vgl. Höfler 1995, S. 325; Ders. 1997, S. 79; Weigl 1998, S. 190f., Köllermann 2007, S. 121.

²⁹ Zur Baugeschichte der Georgskirche: vgl. Štefanac 1995, S.51-52, Curc 1998, S. 180-189, Ciglencčki 2008, S.69-72.

³⁰ Blaznik 1988, S. 170f (1444,1445), S. 178 (um 1500). Zitat nach Höfler 1997, S. 83, Anm. 43, nicht von der Autorin eingesehen!

³¹ Graus 1884, S. 130.

³² Der Stadtturm wird in den Statuten der Stadt erstmals 1376 genannt, er wurde im Mittelalter als Teil der Befestigungsanlagen erbaut. Das Baptisterium im Stadtturm, das einen Johannes dem Täufer gewidmeten Altar beherbergte, wird urkundlich erstmals 1535 erwähnt. Zum Stadtturm vgl. Ciglencčki 1995, S. 66, Weigl 1998, S. 192, Ciglencčki 2008, S. 43.

abgebildeten Franziskanerpredigers Bernhardin von Siena vor, dass der Altar ursprünglich für das nahe gelegene Pettauer Minoritenkloster bestimmt gewesen sein könnte.³³ Auf den ersten Blick mag dies plausibel erscheinen. Höfler gab jedoch zu bedenken, dass die Pettauer Minoriten sich der Reformbewegung Bernhardins, der Franziskanerobservanz, über das ganze Mittelalter hindurch nicht anschlossen und bis zum heutigen Tag beim Konventualismus verharrten.³⁴ Da das Verhältnis zwischen dem Stammorden und der Observanz im 15. Jh. vor allem von internen Rivalitäten bestimmt war, wäre die Wahl des hl. Bernhardin für einen Altar, der sich ursprünglich im Pettauer Minoritenkloster befand, eher unwahrscheinlich.³⁵ Wurde der Altar tatsächlich für eine andere Kirche gestiftet, so käme am ehesten die nahe gelegene Marienwallfahrtskirche Ptujška Gora in Betracht. Diese wurde zwischen 1398 und 1420 als Votivstiftung des alten steirischen Adelsgeschlechts, der Herren von Pettau geschaffen. Da der Pettauer Altar durch den Marienod als Mittelbild der Feiertagsseite inhaltlich als Marienretabel bestimmt ist, würde eine ursprüngliche Aufstellung des Retabels in der gotischen, der Muttergottes geweihten Basilika durchaus plausibel erscheinen. Neben dem um 1400 geschaffenen Relief der Schutzmantelmadonna beherbergt die Kirche noch weitere Altäre, die ebenfalls der Muttergottes gewidmet sind.

4.2. Die Arkadenzone und der Blick ins Leere

Neben der Frage nach dem ursprünglichen Aufstellungsort des Pettauer Altares, die ohne das Auftauchen neuer Dokumente nicht befriedigend beantwortet werden kann, bildet die Struktur des Altares einen weiteren Forschungsschwerpunkt. Es wurden schon früh Mutmaßungen

³³ Biedermann 1995, S. 283

³⁴ Höfler 1997, S. 79, zur Reformbewegung der Observanz s. Anm. 97

³⁵ In diesem Zusammenhang ist eine von der Forschung kaum beachtete Altarinschrift aus dem Jahr 1603 interessant, welche die Pettauer Minoriten erwähnt (Abb. 16). Sie ist auf der Kute des hl. Bernhardin direkt über seinem linken Fuß angebracht und nicht vollständig lesbar:

„1603
Michael Houra (?) (daneben ein Kreuz im Kreis)
1603
S. Francisci Pari...
Prudersoft
In Vntern Closter
Mesner
pei S. Jergen“

Der Inhalt der Inschrift ist schwer zu deuten. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Restaurierungsinschrift – das Weihekreuz könnte Aufschluss darüber geben, dass der Altar im Jahr 1603 neu konsekriert wurde. Bemerkenswert ist, dass sowohl der Mesner der Georgskirche als auch die Bruderschaft im Minoritenkloster erwähnt werden. Leider ist nicht bekannt, wie eng die Beziehungen zwischen dem Minoritenkloster und der Stadtpfarrkirche im 15. Jh. waren. (Die Inschrift wird lediglich bei Graus und Stelè erwähnt. Graus 1884, S. 144, Stelè 1950, S. 261f.)

darüber angestellt, dass die heutige Gestalt des Altares nicht den ursprünglichen Intentionen Conrad Laibs entspricht. Insbesondere die offene Arkadenzone, durch die der heutige Betrachter ins Leere blickt, gibt Rätsel auf. Sie wurde von der Forschung unterschiedlichst gedeutet.

Der erste, der einen Vorschlag für die offene Arkadenzone erbrachte, war Gottfried Biedermann.³⁶ Biedermann stellte die Hypothese auf, dass die Nischen zwischen den Arkaden ursprünglich mit Schnitzfigürchen besetzt waren, wofür am ehesten Apostelfiguren in Frage kämen. Der Autor geht davon aus, dass Laib anfangs ein starres Retabel im Sinn hatte und ergänzt hypothetisch eine weitere Mitteltafel, womit zwölf Arkaden die Figuren beherbergt hätten. Da Laib mit Sicherheit von Anfang an einen Wandelaltar geplant hatte, erweist sich Biedermanns Hypothese mit den zwölf Apostelfiguren als hinfällig. Möchte man mit Biedermann an die Aufstellung anderer Heiligenfiguren denken, so spricht die geringe Tiefe der Arkatur, die kaum ausreichend Platz für vollplastisch geschnitzte Figürchen geboten hätte, dagegen. Auch die Möglichkeit eines Schreins, der die Figuren einst beherbergte, scheidet aus, da die Struktur des Retabels keine Anhaltspunkte für die einstige Existenz eines solchen gibt.

Janez Höfler ist der Meinung, dass anfänglich die Anbringung von Bildfeldern hinter den Arkaden angedacht war.³⁷ Der Autor geht davon aus, dass Laib sich beim Aufbau des Pettauer Altares an venezianischen Polyptycha orientierte und sieht auch das ursprüngliche Konzept der Predella vor diesem Hintergrund. Die Predellen gotischer venezianischer Polyptycha bestehen aus einer niedrigen, die ganze Breite des Altares einnehmenden Zone von Bildfeldern, welche für gewöhnlich halbfigurige Heilige zeigen (vgl. Abb. 101, Lorenzo Veneziano, Protipolyptychon, 1366). Analog dazu geht Höfler davon aus, dass hinter den offenen Arkaden des Pettauer Altares ebenfalls die Anbringung von Bildträgern geplant war. Erst infolge einer Konzeptänderung hätte man sich dazu entschlossen, die Arkaden frei zu lassen und die Tafel mit dem Schweißstuch anzubringen.

Wie Köllermann schon bemerkte, spricht die Struktur der Arkadenzone jedoch gegen die ursprünglich geplante Anbringung von Bildfeldern (Abb. 17).³⁸ Die kleinen geschnitzten Säulchen sind beidseitig vollplastisch ausgeführt – sie erheben sich über rautenförmigem Grundriss und kragen sowohl vorne als auch hinten spitz nach außen. Der rückwärtigen Anbringung eines Bildträgers hätten sie im Wege gestanden.

³⁶ Biedermann 1995, S. 283.

³⁷ Höfler 1997, S. 75.

³⁸ Köllermann 2007, S. 127.

4.3. Der Pettauer Altar als Teil eines Lettnerverbandes?

Antje-Fee Köllermann schlägt vor, dass die offene Arkadenzone ursprünglich einen räumlichen Durchblick – konkret den Blick in den Chor der Georgskirche – ermöglichte (Abb. 18).³⁹ Die Autorin postuliert, dass die Pettauer Pfarrkirche im 15. Jh. über eine Chorabschränkung verfügte, in welche der Pettauer Altar seitlich eingebunden war.⁴⁰

Als Vergleichsbeispiel für ihre Rekonstruktion zieht Köllermann den aus dem 13. Jh. stammenden Lettner der Gelnhausener Marienkirche heran (Abb. 19). Dieser weist im Zentrum eine Öffnung in der Form eines Sechspasses auf, welche den Blick in den Chor freigibt. Im zweiten Drittel des 15. Jh. wurde ein Kreuzretabel mit Flügeln auf der Höhe des Okulus eingepaßt. Überdies befindet sich an der chorseitigen Lettnerwand ein aus dem 14. Jh. stammendes Dorsale, das auf derselben Höhe eine vergitterte Öffnung aufweist (Abb. 20). Sind die Flügel des Kreuzaltares geöffnet, kann der Besucher durch den Okulus und die vergitterte Öffnung des Dorsales in den Chor blicken. Köllermann vermutet eine ähnliche Konstruktion für die Georgskirche, wobei der Pettauer Altar dem Kirchenbesucher einen schmalen, sich über die ganze Breite des Altares erstreckenden Durchblick gestattet hätte. Die rezente Literatur zum Gelnhausener Lettner geht im Gegensatz zu Köllermann allerdings nicht davon aus, dass der Okulus in Gelnhausen primär die Funktion eines räumlichen Durchblicks in den Chor hatte.⁴¹ Vielmehr wird angenommen, dass die Öffnung der zeitweiligen Aussetzung einer Hostie oder eines Reliquiars diene. Die schmale Arkadenzone des Pettauer Altares hätte sich hierfür jedoch kaum angeboten. Auch die rein dekorative Funktion eines „verschleierte Blicks“ in den Chor ist im Fall des Pettauer Altares keine befriedigende Erklärung, da die Chorabschränkung wahrscheinlich ohnedies über seitliche Öffnungen verfügte, durch die der Kirchenbesucher in den Chor sehen konnte.

Der Gedanke, dass die Pettauer Georgskirche ursprünglich über einen Lettner verfügte, an welchem der Pettauer Altar aufgestellt war, erscheint dennoch nicht abwegig. Die Abtragung der Chorabschränkung würde jedenfalls eine plausible Erklärung für die spätere Versetzung des Altares liefern. Möglicherweise wurde der Lettner im Jahr 1512 entfernt und andernorts so aufgestellt, dass auch seine Rückseite zugänglich wurde, welche infolgedessen bemalt

³⁹ Ebd., S. 127-129.

⁴⁰ Das Vorhandensein einer Chorabschränkung in der Georgskirche ist zwar weder urkundlich noch bautechnisch belegt, es ist aber dennoch von der Existenz einer solchen Mitte des 15. Jh. auszugehen. Vgl. dazu Brachers Untersuchung zu den Lettnern in steirischen Pfarrkirchen, in welcher der Autor zu dem Schluss kommt, dass im Mittelalter fast jede einfache Pfarrkirche einen Lettner besaß. Bracher 1960, S. 298.

⁴¹ Krohm, 1994, S. 7-59.

wurde. Ein gemaltes Vergleichsbeispiel, der um 1470/80 geschaffene ‚Tempelgang Mariens‘ vom Mr. des Marienlebens, zeigt einen mittig am Lettner aufgestellten Altar, der einen ähnlichen Aufbau wie der Pettauer Altar aufweist (Abb. 34).⁴² Auch die räumlichen Verhältnisse – der gemalte Altar nimmt in etwa ein Drittel der Breite des Chordurchgangs ein – wären mit denen in Pettau vergleichbar.

4.4. Der Pettauer Altar als „Reliquienaltar“?

Von der Forschung noch nicht in Betracht gezogen wurde die Möglichkeit, dass sich hinter der offenen Arkadenzone ursprünglich gemalte Reliquien befanden. Die Fresken in der Salzburger Franziskanerkirche bezeugen, dass Laib und seine Werkstatt nachweislich auch auf dem Gebiet der Wandmalerei tätig waren.⁴³ Formal weist die offene Arkadenreihe des Pettauer Altares große Parallelen zu den im 14. Jh. im Kölner Umkreis entstandenen Reliquienaltären auf. Diese bargen zahlreiche, hinter geschnitzten Arkadenreihen zur Schau gestellte Reliquien.⁴⁴ Ein interessantes Vergleichsbeispiel in diesem Kontext ist der Mitte des 15. Jh. für das Zisterzienserkloster Heisterbach im Siebengebirge geschaffene Heisterbacher Altar, der sich im Aufbau an den älteren Kölner Reliquienaltären orientiert (Abb. 22).⁴⁵ Die gemalten Innenflügel der Feiertagsseite zeigen Heiligenfiguren, die in einer reichen, illusionistisch ausgeführten Schreinararchitektur stehen. In der darunter liegenden Sockelzone sind Heiligenschädel hinter durchbrochenen Maßwerksarkaden aufgereiht. Die Forschung geht davon aus, dass sich die gemalten Heiligenschädel auf den reichen Reliquienschatz des Klosters beziehen – im Jahr 1328 erwarb das Zisterzienserkloster Köpfe aus der Schar der 11.000 Jungfrauen der hl. Ursula.⁴⁶ Analog dazu könnte man davon ausgehen, dass sich hinter den offenen Arkaden des Pettauer Altares ebenfalls Reliquien, die im Medium der Wandmalerei ausgeführt waren, befanden. Schriftliche Quellen belegen, dass die Pettauer Georgskirche im 15. Jh. über einen Reliquienschatz von nicht unbedeutender Größe

⁴² Die Tafel befindet sich heute in der Alten Pinakothek in München. Schleif 2005, S. 222.

⁴³ Zu den Wandmalereien von Laib und seiner Werkstatt vgl. Stockhammer 1997, S. 40-70.

⁴⁴ Zu den frühesten monumentalen Reliquienaltären zählen der Doberaner Hochaltar (um 1310) sowie der Cismarer Altar (1310-1320. Als Beispiele für die Mitte des 14. Jh. im Kölner Umkreis entstandenen Reliquienaltäre lassen sich der Hochaltar der Zisterzienserabtei Marienstatt im Westerwald (um 1360) und der Kölner Klarenaltar (um 1360) anführen. Die Retabel wurden anlässlich der Schenkung bzw. Erweiterung eines bestehenden Reliquienschatzes errichtet. Vgl. Keller 1965, S. 126-129, Legner 1995, S. 178-183.

⁴⁵ Vom Werkkomplex des Heisterbacher Altares haben sich 19 Tafelbilder erhalten – diese befinden sich heute in der Staatsgalerie Bamberg sowie im Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Vgl. Goldberg 1972 (Textband), S. 251-274, Zehnder 1990, S. 450-458, Legner 1995, S. 175, Liess 1998.

⁴⁶ Zehnder 1990, S. 454, Legner 1995, S. 175.

verfügte.⁴⁷ Die Tatsache, dass die Arkadenreihe am Pettau Altar sowohl vorne als auch hinten vollplastisch ausgeführt ist, könnte auch darauf hindeuten, dass der Altar ursprünglich vor einer Mauernische stand, die reale Reliquien beherbergte.

4.5. Die Predella

Während die Forschung davon ausgeht, dass es sich bei dem Altarcorpus mit seinem ungewöhnlichen Wandelmechanismus um eine authentische Schöpfung Laibs handelt, wurde dies bezüglich der Predella immer wieder in Frage gestellt (Abb.6).⁴⁸ Zum einen wirkt die Tafel im Verhältnis zum Altarcorpus zu monumental. Zum anderen lassen sich stilistische Divergenzen zu den Malereien an den Haupttafeln feststellen. Während die Gesichter der Engel und das Antlitz Christi eindeutig dem Laibschens Typus entsprechen, lässt sich die plumpe, grafische Gestaltung der Engelsgewänder kaum mit den Malereien am Corpus in Verbindung bringen.⁴⁹

Dieser Sachverhalt wurde von den Autoren unterschiedlich gedeutet. Fischer, Stange und Köllermann gehen davon aus, dass die Predella dem ursprünglichen Plan Laibs entspricht und erklären die stilistischen Divergenzen mit Übermalungen aus jüngerer Zeit.⁵⁰ Stelè, Biedermann und Höfler hingegen sind der Meinung, dass die Predella erst infolge einer Konzeptänderung hinzukam.⁵¹ Während Biedermann und Stelè die Malereien einem schwachen Werkstattmitarbeiter Laibs zuschreiben, äußert sich Höfler kritischer: „Nur die Predella verrät die Arbeit eines schwachen Laib-Nachahmers und könnte aufgrund der unbeholfenen graphischen Falten in der Kleidung der beiden Engel sogar nichts mit der Laib-Werkstätte zu tun haben.“⁵²

⁴⁷ Krajnc, 1998, S. 226-230

⁴⁸ Einzig Stelè und Biedermann schreiben die Werktagsseite Laibs Werkstatt zu. Stelè 1950, bes. S. 274-276; Biedermann 1995, S. 279-285.

⁴⁹ Zum Stil der Predella s. S. 59-61

⁵⁰ Fischer 1943, S. 4; Stange 1960, S. 24; Köllermann 2007, S. 126, S. 193 (Anm. 526)

Bevor der Altar im Jahr 1930 zum ersten Mal restauriert wurde, waren alle Rahmen sowie die Bildgründe von Werktagsseite und Predella übermalt – dies geschah wahrscheinlich im Jahr 1512, als die Rückseite des Altares bemalt wurde (Abb. 13, 14).

Laut dem von Stelè verfassten Bericht Restaurierungsbericht gelang es, „sämtliche Übermalungen zu entfernen, ohne malerisch etwas zu ergänzen bzw. zu retuschieren“. Schenkt man dem Bericht glauben, so bedeutet es, dass sich die Draperien der Engelsgewänder heute in ihrem originalen Zustand präsentieren. Vgl. dazu die kritische Bewertung Bogovčičs, der die zweite, zwischen 1996 und 1998 in Laibach durchgeführte Restaurierung, leitete. Stelè 1933, S. 95; Bogovčič 1999, S. 43.

⁵¹ Stelè 1950, S. 266, S. 275f., S. 203-304; Höfler 1995, S. 327; Biedermann 1995, S. 282.

⁵² Höfler 1995, S. 327.

An dieser Stelle soll näher auf France Stelè Untersuchungen zu der ursprünglichen Gestalt des Pettauer Altares eingegangen werden. Stelè stellte 1950 fest, dass die Struktur der Predella völlig anorganisch ist – die monumentale Tafel mit dem Schweiß Tuch verdeckt eine zweite, weitaus niedrigere Tafel. (Abb. 23, 24).⁵³ Während die niedrigere Tafel mit der Arkadenzone im Verbund steht, wurde die Tafel mit dem Schweiß Tuch lediglich vorgeblendet. An der Vorderseite des Altares wird dies von den zwei seitlich angebrachten abgeschrägten Holzstückchen überspielt, bei Betrachtung von der Seite und von hinten ist die sekundäre Anbringung jedoch deutlich zu erkennen.

Der Autor zieht daraus den Schluß, dass die Predella nachträglich erhöht wurde und untermauert seine These anhand der Maßverhältnisse des Altares (Abb. 25). Die Höhe des Unterbaus des Altares – also der Arkadenzone und der Tafel mit dem Vera Icon – steht zu der Gesamthöhe des Altares im Verhältnis von ungefähr 1:3 (91,5cm : 296,5cm).⁵⁴ Zieht man hingegen die Maße von der Arkatur und der niedrigeren, verdeckten Predellentafel heran, so stehen sie zu der Gesamthöhe des Altares ziemlich exakt im Verhältnis 1:5 (51cm : 256cm). Laut Stelè ist das Verhältnis 1:5 jenes, welches sich am Großteil der Altäre des 15. Jh. nachweisen läßt und damit wohl der Regel entsprach. Obwohl Stelè These von der nachträglich erhöhten Predella plausibel ist und die Maßverhältnisse des Altares dafür sprechen, wurden seine Forschungsergebnisse von der jüngeren Forschung nicht aufgegriffen. Um die Frage nach der Originalität der Predella endgültig klären zu können, wäre eine erneute, eingehende technologische Untersuchung des Altares dringend von Nöten.⁵⁵

4.6. Zusammenfassung

Nach Höflers und Weigls Untersuchungen ist es so gut wie auszuschließen, dass sich der Pettauer Altar, der sich erst seit dem 18. Jh. in der Taufkapelle der Georgskirche nachweisen läßt, schon im 15. Jh. dort befand.⁵⁶ Die Kapelle war ehemals der hl. Katharina geweiht und beherbergte höchstwahrscheinlich den Katharinenaltar, der sich im 15. Jh. urkundlich in der Kirche nachweisen läßt. Demnach war der Pettauer ursprünglich entweder an einem anderen Ort in der Georgskirche aufgestellt oder er wurde für eine andere Kirche gestiftet und zu

⁵³ Stelè 1950, S. 266.; 275f.

⁵⁴ Höhe der Arkadenzone: 31 cm; Höhe der Tafel mit dem Schweiß Tuch der hl. Veronika: 60,5cm; Gesamthöhe des Altars: 296,5cm; Höhe der Tafeln hinter dem Schweiß Tuch: 20 cm (Maße übernommen von Stelè 1950, S. 266).

⁵⁵ Bei der letzten, zwischen 1996 und 1998 in Ljubljana durchgeführten Restaurierung konnten bezüglich der Originalität der Predella keine eindeutigen Ergebnisse erbracht werden. Bogovčič 1999, S. 43.

⁵⁶ Vgl. Höfler 1995, S. 325; Ders. 1997, S. 79; Weigl 1998, S. 190f., Köllermann 2007, S. 121.

einem späteren Zeitpunkt in die Stadtpfarrkirche transferiert. Jedenfalls scheint das Retabel im Jahr 1512, als es seine rückseitige Bemalung fand, so umgestellt worden zu sein, dass es auch von hinten für den Kirchenbesucher zugänglich wurde.

Die Forschung befaßte sich immer wieder mit der Fragestellung, inwieweit die heutige Gestalt des Altares den ursprünglichen Intentionen Conrad Laibs entspricht. Während es sich bei dem Altarcorpus um eine authentische Schöpfung Laibs handelt – die Hand des Meisters ist sowohl an der Feiertags- als auch an der Werktagsseite zu erkennen – kann dies bezüglich der Predella in Zweifel gezogen werden. Diese wirkt nicht nur viel zu monumental im Verhältnis zum Altarcorpus sondern weist auch stilistische Divergenzen zu den Malereien an den Haupttafeln auf. Stelè wies schon 1950 darauf hin, dass es sich bei der Predella um eine Art „Notlösung“ handeln muß, da diese völlig inhomogen aus zwei Tafeln zusammengesetzt ist. Die Tafel mit dem Schweiß Tuch der hl. Veronika wurde vor eine wesentlich niedrigere, mit der Arkadenzone in Verbund stehende Tafel geblendet.⁵⁷

Die heute funktionslose Arkadenzone wurde von der Forschung unterschiedlich, jedoch nie wirklich überzeugend gedeutet. Höfler geht davon aus, dass ursprünglich die rückwärtige Anbringung von Bildfeldern geplant war. Dies kann in Anbetracht der beidseitig spitz ausgearbeiteten Säulchen der Arkatur jedoch ausgeschlossen werden. Auch Biedermanns Annahme, dass die Arkaden ursprünglich Schnitzfigürchen beherbergten, ist angesichts der geringen Tiefe der Predella nicht wahrscheinlich. Köllermann stellte die Hypothese auf, dass die Pettauer Georgskirche im 15. Jh. über eine Chorabschränkung verfügte, in welche der Pettauer Altar eingebunden war. Die offene Arkadenzone hätte dem Kirchenbesucher damit einen „verschleierte Blick“ in den Chor geboten. Auch diese rein dekorative Funktion erscheint als Lösung eher unbefriedigend. Noch nicht in Betracht gezogen wurde die Möglichkeit, dass sich hinter der Arkatur des Pettauer Altares ursprünglich gemalte Reliquien befanden.

⁵⁷ Als Gründe für die nachträgliche Erhöhung kämen am ehesten statische Probleme bei der Aufstellung des Altares oder Feuchtigkeitsschäden an der ursprünglichen Predella in Betracht. Stelè 1950, S. 266.; 275f.

5. Altaraufbau

5.1. Wie „venezianisch“ ist der Pettauener Altar?

Der Pettauener Altar – von Baldass treffend als „eigenartiges Mittelding zwischen dem venezianischen Retabel und dem heimischen Flügelaltarwerk“ bezeichnet – zog vor allem wegen seines ungewöhnlichen Aufbaus schon früh das Interesse der Forschung auf sich.⁵⁸ Immer wieder wies die Forschung darauf hin, dass insbesondere die Feiertagsseite mit ihren steil proportionierten, von Arkaturen überfangenen Tafeln stark an zeitgenössische venezianische Polyptycha erinnert. Im frühen 15. Jh. entwickelten sich dort sowohl der eselsrückenförmige Abschluß der Einzeltafeln als auch die zwischen den Giebeln befestigten Fialen zu verbindlichen Komponenten aufwendig gestalteter Altaraufsätze.⁵⁹ Überdies nimmt die Staffel des venezianischen Polyptychons analog zu der des Pettauener Altares die ganze Breite des Altaraufbaues ein, wohingegen die Predella der alpenländischen Flügelaltäre für gewöhnlich seitlich ein- bzw. nach oben ausschwingt.⁶⁰ Zwar waren die venezianischen Polyptycha des 15. Jh. nur selten dreiteilig. Zumeist erreichten sie durch die additive Reihung der Tafeln neben-, sowie in mehreren Registern übereinander eine beträchtliche Breiten- bzw. Höhererstreckung. Es haben sich aber auch Altaraufsätze erhalten, deren Aufbau sich sehr gut mit dem des Pettauener Altares vergleichen läßt.

Hier sind insbesondere drei Altaraufsätze aus der Werkstattkooperative von Giovanni d' Alemagna und Antonio Vivarini zu nennen – das 1441 für Santo Stefano in Venedig geschaffene Polyptychon des hl. Hieronymus sowie die 1443/44 für die San Tarasio Kapelle in San Zaccaria zu Venedig geschaffenen Polyptychen der hl. Sabina und ‚del Redentore‘ (Abb. 26-28).⁶¹ Diese sind entgegen der venezianischen Tradition der sich in die Breite erstreckenden Polyptycha extrem vertikal proportioniert und weisen wie der Pettauener Altar einen dreiteiligen Aufbau mit steilen, von Fialen bekrönten Bildfeldern auf.⁶² Das mittlere

⁵⁸ Baldass 1946, S. 17.

⁵⁹ Ursprünglich wurde auch die Mitteltafel des Pettauener Altares von Fialen flankiert. Diese waren am Rücken montiert und wurden bei der 1930/31 erfolgten ersten Restaurierung entfernt.

⁶⁰ Der Pettauener Unterbau unterscheidet sich allerdings durch seine Monumentalität entscheidend von venezianischen Altären, bei denen die Predella stets nur eine niedrige, die Höhenentwicklung des Altares kaum beeinträchtigende Zone einnimmt. Die Frage, ob die Pettauener Staffel mit der offenen Arkadenreihe und der recht hohen Tafel mit dem Sudarium dem originalen Plan Laibs entspricht, wird von der Forschung kontrovers behandelt. S. 16f.

⁶¹ Das Polyptychon des hl. Hieronymus befindet sich heute im Kunsthistorischen Museum, Wien. Die Anconen der hl. Sabina und ‚del Redentore‘ befinden sich in situ in San Zaccaria. Brucher 2007, S. 232-238.

⁶² Hetzer schreibt die Gesamtkonzeption der Altäre Giovanni d' Alemagna zu und sieht in der betont vertikalen, „unvenezianischen“ Struktur der Anconen eine nordische Stilkomponente. Brucher hingegen führt die vertikale Proportionierung der Ancona der hl. Sabina und ‚del Redentore‘ auf den beengten Raum der Capella di San

Feld, das nicht wesentlich größer als die Seitenfelder ist, wird dabei von stehenden Heiligen begleitet. In Venedig wurde im 15. Jh. zwar eine thronende Madonna oder eine einzelne stehende Heiligenfigur als Mittelbild bevorzugt, es haben sich aber auch Werke erhalten, die wie der Pettauer Altar eine szenische Darstellung im Zentrum zeigen. Dazu gehören beispielsweise das 1447 von Giovanni d' Alemagna und Antonio Vivarini geschaffene Retabel für die Kirche San Francesco in Padua oder ein 1475 entstandenes Retabel aus der Werkstatt des Bartolomeo Vivarini (Abb. 29-30).⁶³ Beide weisen die Geburt Christi im Zentrum auf, die von stehenden männlichen Heiligen flankiert wird. Auch die oben erwähnte Ancona del Redentore präsentiert mit der vollplastisch ausgeführten Ohnmacht Mariens eine szenische Darstellung in der Mitte (Abb. 28).⁶⁴

Während sich die formalen Ähnlichkeiten mit venezianischen Altaraufsätzen kaum von der Hand weisen lassen, ist sich die Forschung uneinig darüber, wie weit der venezianische Einfluß tatsächlich geht. Einige Autoren gehen davon aus, dass Laib sich – möglicherweise auf Wunsch des unbekannten Auftraggebers – direkt an italienischen Vorbildern orientierte.⁶⁵ Andere verneinen den Einfluß Italiens zur Gänze mit der Begründung, dass es sich bei dem Pettauer Altar letztlich um einen Wandelaltar nach nordalpinem Schema und nicht um ein starres Retabel handelt.⁶⁶

5.2. Parallelen in der nordalpinen Kunst

Auch nördlich der Alpen haben sich Werke erhalten, deren Struktur sich zumindest in einigen Elementen mit dem Pettauer Altar vergleichen läßt. So präsentiert das 1443 datierte silbervergoldete Reliquienaltärchen aus Maria Pfarr im Lungau in geschlossener Form zwei

Tarasio zurück, welche für Altäre mit betonter Breitenerstreckung keinen Platz geboten hätte. Hetzer 1985, S. 154; Brucher 2007, S. 235.

⁶³ Das 1447 für San Francesco in Padua geschaffene Retabel befindet sich heute in der Prager Nationalgalerie, das 1475 entstandene Retabel des Bartolomeo Vivarini wird in der Gallerie dell' Accademia in Venedig verwahrt. Pallucchini 1962, S. 105, 122.

⁶⁴ Zum Bildprogramm der ‚Ancona del Redentore‘ vgl. S. 54; Hubala 1974, S. 353, Brucher 2007, S. 236-238.

⁶⁵ Benesch, Fischer und Baldass sind der Ansicht, dass der venezianisch anmutende Aufbau des Pettauer Altares auf eine erneute Oberitalienreise des Künstlers hinweist. (Benesch 1929, S.32., Fischer 1457, S.7., Baldass 1946, S.19.) Insbesondere Höfler erklärt sowohl die äußere Form als auch das Bildprogramm des Pettauer Altares mit dem Hinweis auf venezianische Polyptycha und geht von einem mit Venedig in Verbindung stehenden Auftraggeber aus. Köllermann schließt sich der Meinung Höflers hinsichtlich des Auftraggebers an. S. Höfler 1995, S. 328, ders. 1997, S. 72-91, Köllermann 2007, S. 124f., S. 134.

⁶⁶ Stelè geht nicht davon aus, dass Laibs Altar auf Initiative eines mit Italien in Verbindung stehenden Auftraggebers entstand, da dieser nur in geöffnetem Zustand einem venezianischen Polyptychon gleicht. Auch Biedermann sieht keine zwingenden Verbindungen nach Italien, da die als „venezianisch“ bezeichneten Stilelemente am Pettauer Altar auch in der Kunst nördlich der Alpen häufiger vorkamen. S. Stelè 1950, S. 272-274, Biedermann 1995, S. 283.

hohe, kielbogenförmig abschließende, mit Fialen dekorierte Flügel (Abb. 31).⁶⁷ Auch die ornamentale Gliederung des Unterbaus, über dem sich der Reliquienschrein erhebt, weist eine ähnliche Formensprache wie die offene Arkadenreihe des Pettauer Altares auf.

Des Weiteren ist der Schrein des zwischen 1452 und 1457 entstandenen Mauterndorfer Schloßaltärchens ähnlich wie die Feiertagsseite des Pettauer Altares gegliedert (Abb. 32).⁶⁸ Dieser ist durch zwei im vorderen Bereich eingestellte Rundstützen in drei gleichförmige Nischen unterteilt, die Kielbogenabschlüsse sind mit reichem Blendmaßwerk geschmückt, mit Krabben und Kreuzblume besetzt und von Fialen begleitet. Während sich die Feldaufteilung mit der des Pettauer Altares vergleichen läßt, sind die Figurennischen etwas breiter als die Bildfelder von Laibs Flügelaltar und die Krümmung der Kielbögen ist weniger akzentuiert. Weiters ist das bereits zwischen 1386 und 1388 geschaffene Hochaltarretabel der Tiroler Zisterzienserstiftskirche zu Stams zu nennen, das nur in einer Zeichnung des 17. Jh. überliefert ist (Abb. 33).⁶⁹ Die gleichbreiten, hochrechteckigen Bildfelder präsentieren stehende Heilige und sind jeweils mit Fialen, Krabben und Kreuzblume geschmückt.

Überdies haben sich Darstellungen von gemalten Kircheninnenräumen erhalten, welche Retabel mit ähnlicher Struktur überliefern. Der um 1470/80 entstandene ‚Tempelgang Mariens‘ vom Meister des Marienlebens zeigt einen aus Metall getriebenen Lettneraltar, der sich aus drei fast gleichförmigen, hochaufragenden Feldern zusammensetzt, die von Fialen begleitet werden (Abb. 34).⁷⁰ Auch hier erstreckt sich der Unterbau über die ganze Breite des Altaraufsatzes und weist ähnliche dekorative Formen wie die Arkadenreihe des Pettauer Altares auf.

⁶⁷ Das Reliquienaltärchen befindet sich heute im Salzburger Dommuseum. Es wurde 1444 von Pfarrer Petrus Grillinger mit anderen Gegenständen und Gütern der Kirche Mariapfarr überlassen. Legner 1995, S. 222f., Köllermann 2007, S. 43.

⁶⁸ Das Mauterndorfer Schloßaltärchen befindet sich noch heute in der Mauterndorfer Schloßkapelle. Die an der linken Innentafel und an der Predella angebrachten Wappen geben Aufschluß darüber, dass Burkhart von Weißpriach den Altar während seiner Amtszeit als Salzburger Dompropst (1452-1457) in Auftrag gab. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass die ältere Literatur davon ausgeht, dass Weißpriach auch das Pettauer Retabel stiftete. Zum Mauterndorfer Schloßaltärchen vgl. Ramisch 1964, S. 62-66, Rohrmoser 1976, S. 122f.

⁶⁹ Der ehemalige Hochaltar beherbergte ursprünglich im unteren Teil in vier Fächern Reliquien, die Kaiser Karl IV. dem Stift geschenkt hatte. Darüber erheben sich vier mit stehenden Heiligen bemalte Tafeln, die mit Wimpergen und Fialen abschließen. Im Zentrum befindet sich ein übereck gestelltes, die Skulptur einer Madonna beherbergendes Tabernakel, das von einem hochaufragenden, mehrgeschossigen Fialenbaldachin bekrönt wird. Vgl. Egg 1985, S. 53-57, Legner 1995, S. 191f., Schultes 2002, S. 66f.

⁷⁰ Der ‚Tempelgang Mariens‘ ist eine von insgesamt acht Tafeln mit Szenen aus dem Marienleben, die der Kölner Ratsherr und Bürgermeister Johann Hirtz für die Stiftskirche St. Ursula in Auftrag gab. Heute befinden sich der ‚Tempelgang Mariens‘ sowie sechs weitere Tafeln aus dem Marienleben in der Alten Pinakothek in München. Die achte Tafel befindet sich in der National Gallery in London. Schleif, 2005, S. 222.

Der gemalte Altaraufsatz auf zwei Bildfeldern des 1437 datierten Deocarus- Schreins in St. Lorenz in Nürnberg ist ebenfalls aus drei gleichförmigen, hochrechteckigen Bildfeldern aufgebaut, die mit Fialen, Krabben und Kreuzblumen geschmückt sind (Abb. 35, 36).⁷¹

Zuletzt ist der monumentale, der hl. Helena geweihte Hochaltar der Wallfahrtskirche Magdalensberg in Kärnten zu nennen, der allerdings erst nach 1500 entstand (Abb. 37).⁷²

Auch hier weist die Feiertagsseite einen dreiteiligen Aufbau mit gleichförmigen Feldern auf. Die Mitte wird von einem Schrein mit der monumentalen Schnitzfigur der hl. Helena eingenommen, die Flügel präsentieren in zwei übereinanderliegenden Bildfeldern Szenen aus der Kreuzlegende. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass der Helenenaltar denselben Schließmechanismus wie der Pettauer Altar aufweist. Auch hier werden die beiden Seitenflügel in der Mitte übereinandergeklappt, womit seitlich die Standflügel, die hier nur die halbe Flügelbreite in Anspruch nehmen, zum Vorschein kommen. Die Mitteltafel der Werktagsseite zeigt in zwei Registern Christus inmitten der zwölf Apostel, die Standflügel sind mit je zwei stehenden Heiligenfiguren besetzt. Die Felder der Feiertagsseite schließen in gedrückten Kielbögen ab und werden von den dahinter aufsteigenden schlanken Kielbögen der Tafeln der Werktagsseite überhöht und vom hochaufragenden Gespränge bekrönt.

Das Motiv der kielbogenförmig endenden Bögen, die mit Fialen, Kriechblumen und Kreuzblumen besetzt sind, findet sich vor allem in der Baukunst und im Kirchenmobiliar jener Zeit. Exemplarisch seien die Mitte des 15. Jh. für St. Leonhard bei Tamsweg gefertigten Kirchenbänke (Abb. 38) oder das 1446 datierte Chorgestühl der Pettauer Georgskirche angeführt (Abb. 21).⁷³

Zusammenfassend ist festzustellen, dass sich auch in der nordalpinen Kunst Altäre mit dem „venezianischen“ Motiv der eselsrückenförmig abschließenden Einzeltafeln, die von Fialen flankiert werden, erhalten haben. Im Gegensatz zu Venedig, wo dieses Motiv Mitte des 15. Jh. verbindlich geworden war, kam es im nordalpinen Raum allerdings verhältnismäßig selten vor. In Salzburg, das in dieser Hinsicht selbst von der Lagunenstadt beeinflusst gewesen sein könnte, scheint es am geläufigsten gewesen zu sein.⁷⁴ Am Pettauer Altar treten die Parallelen zur venezianischen Kunst jedoch wesentlich deutlicher zu Tage als in den oben angeführten Beispielen – keiner der nordalpinen Altäre weist den dreiteiligen, extrem steil

⁷¹ Die zwei Bildfelder sind auf der Innenseite des rechten Predellenflügels angebracht und zeigen die 1314 erfolgte Übergabe der Reliquien des hl. Deocarus an die Kirche St. Lorenz in Nürnberg durch Kaiser Ludwig IV. Auf dem linken Bildfeld heben der Kaiser und ein Geistlicher den Reliquienschrein gerade auf die Mensa. Der sich darüber erhebende Altaraufsatz überliefert höchstwahrscheinlich den 1406 errichteten Vorgängeraltar des Deocarusretabels. S. Oellermann 2001, S. 231-245.

⁷² Demus 1991, S. 196-204, Koller 2003, S. 7-10.

⁷³ Zu dem um 1455 von Petrus Pistator geschnitzten Chorgestühl in St. Leonhard bei Tamsweg S. Prodinger 1976, S. 178f; zum Pettauer Chorgestühl S. Ciglencéki 2008, S. 70.

⁷⁴ Höfler 1997, S. 76.

proportionierten Aufbau mit den stark gekrümmten Kielbögen auf, der sofort an die Retabel von Antonio Vivarini denken lässt. Daraus lässt sich schließen, dass Laib mit der zeitgenössischen oberitalienischen Kunstproduktion vertraut war und sich bei der Konzeption des Altares direkt an venezianischen Vorbildern orientierte.

6. Zur Ikonographie der einzelnen Tafeln

6.1. Hl. Hieronymus

Der hl. Hieronymus nimmt auf der Feiertagsseite den liturgischen Ehrenplatz zur Rechten des Marientodes ein (Abb. 39). Im Gegensatz zu den anderen am Altar abgebildeten Heiligen ist der in Kardinalstracht gekleidete Hieronymus fast völlig frontal erfaßt. Sein Oberkörper ist nur leicht nach rechts in Richtung der Mitteltafel gewandt und er blickt als einziger auf den Betrachter hinaus. Sein Haupt ist von der breiten Krempe des Kardinalhutes etwas verschattet und leicht nach unten geneigt, das Gesicht ist braungebrannt, bartlos und wirkt asketisch. Die Lippen sind schmal und etwas zusammengekniffen. Hieronymus trägt eine rote, überbodenlange Kappa, die hermelingefüttert und -verbrämt ist, die Kapuze ist herabgelassen. Die Kappa ist durch Hieronymus Handhaltung von der Brust bis zur Taille hinab weit aufgerissen. Darunter wird die hellbeige Albe sichtbar, die durch ein dunkelbraunes Zingulum, an dem ein kleines rechteckiges Lederbehältnis und ein Messer hängen, gegürtet wird. Mit seiner Linken weist Hieronymus dem Betrachter ein aufgeschlagenes Buch vor, in seiner Rechten präsentiert er ein Kirchenmodell. Auf seiner Brust kommt ein strahlendes Herz zum Vorschein, wobei die Strahlen eine Verbindung zwischen dem Kirchenmodell und dem Buch herstellen. Zu Hieronymus Linken steigt der Löwe bis zu seiner Hüfte empor. Das Tier streckt dem Heiligen seine verwundete rechte Tatze entgegen und versucht, seine Aufmerksamkeit zu erlangen.

Am Pettauer Altar ist der als Kirchenvater gekleidete Hieronymus nicht wie es in der nordischen Kunst üblich ist sitzend beim Schreiben dargestellt, sondern auf italienische Art stehend gegeben. Außergewöhnlich ist zudem die Quantität der Attribute, die dem Heiligen beigegeben sind - Kirchenmodell, Buch, Löwe und strahlendes Herz. Der Löwe ist als individuelles Symbol des Heiligen weitverbreitet und geht auf die Legende zurück, nach der Hieronymus einen hinkenden Löwen von einem Dorn in der Tatze befreite und ihn dadurch zähmte.⁷⁵ Das geöffnete Buch und die Schreibgegenstände zeichnen Hieronymus als gelehrten Schriftsteller und Interpreten der Heiligen Schrift aus. Das Kirchenmodell ist das Attribut der westlichen Kirchenväter und weist auf Hieronymus als Beschützer der Kirche hin.

⁷⁵ Darstellungen von Hieronymus und dem um Hilfe suchenden Löwen tauchen erstmals im 12. Jh. auf. Die Löwenlegende scheint ihren Ursprung in dem um 615 verfassten ‚Pratum spirituale‘ des Johannes Moschus zu haben, einem damals weitverbreiteten Erbauungsbuch. In diesem wird die gleichlautende Begebenheit von dem Wüstenheiligen Gerasimus (gest. 415) erzählt. Im späten Mittelalter wurde der Name Hieronymus zu Jeronymus und Geronimus umgebildet- möglicherweise führte die Namensähnlichkeit dazu, dass die Löwenlegende des hl. Gerasimus in die Vita des hl. Hieronymus aufgenommen wurde. Braun 1943, S. 331f.

Die ikonographische Darstellung von Hieronymus als Kardinal mit offenem Buch und Kirchenmodell ist interessanterweise strikt auf Venedig beschränkt und kommt dort vom späten 14. bis zur Mitte des 15. Jh. vor. Besonders häufig wurde der Heilige auf diese Weise auf Retabeln aus der Werkstatt des Antonio Vivarini dargestellt – als Beispiel soll das oben erwähnte Polyptychon des hl. Hieronymus aus dem Jahr 1441 dienen (Abb. 26).⁷⁶ Bei dem unter dem geöffneten Mantel zum Vorschein kommenden strahlenden Herzen handelt es sich um eine sehr selten dargestellte, aus dem Trecento stammende Bildformulierung. Sie ist auf die ersten venezianischen Darstellungen des Heiligen bis ca. 1400 beschränkt und tauchte später nie mehr auf.⁷⁷ Insgesamt sind nur drei um 1370 entstandene Tafeln von Lorenzo Veneziano (Abb. 40) und Jacobello di Bonomo (Abb. 41, 42), die den hl. Hieronymus mit strahlendem Herzen präsentieren, überliefert.⁷⁸

Die spezielle Ikonographie des Heiligen am Pettauer Altar lässt erkennen, dass Laib sich mit dieser Darstellungsform entweder auf einer Oberitalienreise vertraut machte oder dass ihm venezianische Vorlagen zur Verfügung standen. Dabei ist es bemerkenswert, dass sich der Künstler an diesem ursprünglichen, möglicherweise noch als „kanonisch“ empfundenen Typus von Hieronymus mit dem strahlenden Herzen orientierte.⁷⁹

In zwei Punkten knüpft der Künstler allerdings an die heimische Überlieferung an. Zum einen folgt Laib den nordalpinen Gepflogenheiten, indem er den Heiligen ohne Bart abbildet, während die italienische Kunst den Kirchenvater nur als langbärtigen Greis kennt. Zum anderen ist das Motiv des Löwen, der Hieronymus an der Hüfte emporsteigt, um sich den Dorn aus der Tatze ziehen zu lassen, ebenfalls nur in der nordischen Kunsttradition zu finden. Beispielsweise ist der bartlose Kirchenvater in einer um 1440 datierten Tafel aus der

⁷⁶ S. S. 20, Brucher 2007, S. 232-238.

⁷⁷ Die spezielle Ikonographie des Kirchenvaters mit Buch, Kirchenmodell und strahlendem Herzen wurde in Venedig im 3. Viertel des 14. Jh. im Kreise des Lorenzo Veneziano ausgebildet.

Die Verehrung des hl. Hieronymus wurde in Italien wesentlich durch die Predigerorden gefördert. Vor allem den Dominikanern diente der Kirchenvater als Leitfigur im Kampf gegen die Häresie. Zeitgenössische Quellen beschreiben ihn als „einen lichtbringenden Heiligen, der die Dunkelheit vertrieb, sich von Ost nach West und bis an das Ende der Welt begab und durch sein aktives Wesen das Sanctuarium Gottes hell erstrahlen ließ“. Außerdem wird er als Heiliger charakterisiert, „der die Verblendeten erhellte und die Waffen der Häretiker im Feuer aufgehen ließ, als unermüdlicher Gelehrter, der Licht in das Dunkel der Schriften brachte und durch ihr Studium die Kirche stärkte.“ Vor diesem geistlichen Hintergrund entstand die Bildformulierung des Heiligen mit dem brennenden Herzen auf der Brust, die die Bedeutung von Hieronymus als Verteidiger der Rechtsgläubigkeit eindringlich veranschaulicht und über die Grenzen des Predigerordens hinaus Verbreitung fand. Ridderbos, 1984, S. 1-14.

⁷⁸ Die Tafel von Lorenzo Veneziano, die ursprünglich zu einem Polyptychon gehörte, befand sich ehemals in der Berliner Gemäldegalerie und ist 1945 verbrannt. Das Jacobello di Bonomo zugeschriebene Polyptychon, das den hl. Hieronymus ganzfigurig zeigt, ist in Arquà Petrarca im Oratorio della Santissima Trinità aufgestellt. Das Polyptychon von Jacobello di Bonomo, welches den halbfigurigen Heiligen in der Attikazone zeigt, befindet sich in Lecce im Museo Provinciale.

⁷⁹ Köllermann erklärt die sehr spezifische Bildformulierung des hl. Hieronymus damit, dass der Auftraggeber mit der Wahl der hl. Hieronymus und Bernhardin von Siena eine antihäretische Propaganda verwirklicht sehen wollte. Köllermann 2007, S. 132-134.

Werkstatt des Friedrichsaltars (Oberösterreichisches Landesmuseum) und im in den 1450ern geschaffenen Leonhardsaltar (St. Leonhard bei Tamsweg) mit dem seitlich hochspringenden Löwen erfaßt (Abb. 43, 44).⁸⁰

6.2. Hl. Markus

Auf der rechten Tafel der Feiertagsseite ist Hieronymus der hl. Markus gegenübergestellt (Abb. 45). Dieser ist stehend beim Schreiben des Evangeliums erfaßt, welches sein auf einem steinernen Postament sitzendes Symbol, der geflügelte Löwe, hält. Postament und Löwe nehmen das linke Drittel des Bildfeldes ein und werden vom Bildrand überschritten. Der Löwe hockt auf Hüfthöhe des hl. Markus und ist im Dreiviertelprofil nach rechts gewandt, in seinen Vordertatzen hält er das Buch. Seine Flügel – außen rot und innen vom gelbbraun des Löwenfells in ein dunkles Grün auslaufend – ragen in den kielbogenförmig gekrümmten Bereich der Tafel hinein. Das Maul des Löwen ist wie zum Redegestus geöffnet, sein Blick ist auf Markus gerichtet, der seinerseits ganz in die Arbeit am Evangelium vertieft ist. Markus, der die rechten zwei Drittel des Bildfeldes einnimmt, wendet sich in einem Ausfallschritt nach links dem Evangelium zu. Sein rechter Fuß ruht auf dem Sockel, sein linker Fuß wird vom Bildrand überschritten, beide Knie sind gebeugt. Markus Oberkörper ist in einer leichten Drehbewegung in Richtung des Evangeliums erfaßt, seine linke Hand liegt auf dem Buch, mit der Rechten hält er die Feder und koloriert eine Initiale in roter Farbe. Die dynamische Beinstellung des Evangelisten vermittelt den Eindruck, als wäre er soeben vom Bildrand aus auf das Evangelium zugeschritten und hätte sich an die Schreibarbeit gemacht.

Markus ist in einen roten, mit Goldbordüren besetzten Rock gekleidet, über seiner rechten Schulter ist ein dunkelblauer Umhang, dessen goldene Bordüre mit Perlen und Edelsteinen besetzt ist, in der Art einer Toga drapiert. Des Weiteren trägt Markus braune Schuhe und ein rotes Birett, unter welchem die dunklen Locken des Heiligen zum Vorschein kommen. Sein Gesicht ist bärtig und vertritt einen jugendlichen Typus.

Sowohl Kleidung und Physiognomie des hl. Markus als auch seine Tätigkeit als Schriftsteller entsprechen den Darstellungskonventionen der nordalpinen Tafelmalerei. Bei dem geflügelten Löwen, der auf dem Postament sitzt und das Buch hält, handelt es sich um ein sehr originelles Motiv – für gewöhnlich sitzt oder liegt das Tier zu Füßen des Evangelisten. Diese Bildidee ist sicherlich zum Teil auf das extreme Hochformat der Tafel

⁸⁰Zur Tafel aus der Werkstatt des Friedrichsaltars S. Schultes 2002, S. 88f.; zum Leonhardsaltar S. Rohrmoser 1972, S. 92-95.

zurückzuführen. Das schmale Bildfeld hätte es nicht erlaubt, den Löwen in der angestrebten Monumentalität am Boden sitzend darzustellen.⁸¹ Diese Problematik löste Laib, indem er den Löwen an Stelle des Schreibpultes in die linke obere Bildhälfte verlagerte. Kompositorisch gelang es Laib damit, eine Verbindung zwischen der Markustafel und der Marientodtafel herzustellen. Ausgehend vom geneigten Oberkörper des hl. Markus wird der Blick des Betrachters über den Kopf des Heiligen und die geschwungenen Flügel des Löwen zu der im Bogenfeld der Mitteltafel erscheinenden Engelsgloriole weitergeleitet. Überdies setzte der Künstler damit einen narrativen Akzent – durch die aktive Teilnahme des Löwen am Akt des Schreibens sind Evangelist und Symbol inhaltlich stärker aufeinander bezogen. Es findet sich ein Anklang an die einstige Rolle des Evangelistensymbols als Inspirationsquelle des Schreibenden.

Die Forschung ist sich im Unklaren darüber, ob es sich bei dem in der gotischen Tafelmalerei unikalen Motiv des Löwen, der das Schreibpult des Evangelisten ersetzt, um eine eigenständige Erfindung Laibs handelt. Höfler zog in Erwägung, dass Laib durch die romanische Plastik bzw. über Vermittlung der Buchmalerei dazu angeregt wurde, verfolgte diesen Gedanken allerdings nicht weiter.⁸²

In der romanischen Kunst finden sich tatsächlich schon früh Darstellungen von Evangelistensymbolen, die als lebende Pulte das Evangelienbuch tragen.⁸³ Das älteste bekannte Beispiel, in dem die Evangelistensymbole in dieser dienenden Stellung auftreten, ist ein Anfang des 11. Jh. in Lüttich geschnitztes Kreuzigungselfenbein (Abb. 46, 47, Brüssel, Musées Royaux d' Art et d'Histoire, Inv. Nr. 1483).⁸⁴ Die von den Evangelisten abgewandten Symbole knien bzw. hocken dort auf kleinen, auf Kniehöhe der Evangelisten schwebenden Wolken, wobei Schreibaufsatz und Buch auf ihrem Rücken aufliegen und sie zu den Evangelisten zurückblicken. Ihre nächste Verwandtschaft finden sie im Evangeliar Heinrichs des Löwen (Wolfenbüttel, Herzog Augustbibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss.2°, fol. 75v), das in der zweiten Hälfte des 12. Jh. in Helmarshausen entstand (Abb. 48).⁸⁵ Nunmehr sind die Symbole den Autoren zugewandt. Der Markuslöwe steht auf seinen Hinterbeinen, um die Höhendifferenz zu den Evangelisten zu überbrücken und hält das Buch in seinen Tatzen – er ist vollends zu einem zoomorphen Pult geworden. Als Vorstufe für die Ikonografie im Evangeliar Heinrichs des Löwen ist auf die Evangelistenporträts in der Wormser Bibel von

⁸¹ Der Künstler, der 1512 die Altarrückseite ausführte, griff Laibs Bildformulierung nicht auf und stellte den auf die Größe eines Schoßhündchens reduzierten Löwen zu Füßen des Heiligen hockend dar (Abb. 7).

⁸² Höfler 1997, S. 76.

⁸³ Zur ikonographischen Genese der Evangelistenbilder in der romanischen Buchmalerei vgl. Nordenfalk 1983, S. 175-190, in unserem Zusammenhang bes. S. 189f.; Klemm 1985, S. 156f.; Bloch 1973, Sp. 477.

⁸⁴ Hinkle 1973, S. 203, Nordenfalk 1983, S. 189, Klemm 1985, S. 157.

⁸⁵ Nordenfalk 1983, S. 189, Klemm 1985, S. 157.

1148 hinzuweisen (London, British Library, Harley 2804, fol. 188v), in welcher die Evangelistensymbole schon in ihrer Rolle als lebende Schreibpulte auftreten (Abb. 49).⁸⁶

Die Idee dazu ist wohl von der Plastik inspiriert, wo oftmals Tiergestalten wie Adler, Löwen oder Fische das Pult bzw. den gedrechselten oder aus Metall getriebenen Fuß des Schreibpultes bilden.⁸⁷ So zeigt eine – durchaus humoristisch aufzufassende – Miniatur der 1140 entstandenen Augustinushandschrift „De civitate Dei“ (Prag, Kapitelbibliothek, MS A XXI/1, fol. 153r) einen auf den Hinterbeinen stehenden Löwen als Fuß des Schreibpultes des Kopisten Hildebert (Abb. 50).⁸⁸

In der gotischen Buchmalerei wurde diese Bildformulierung anscheinend weitertradiert⁸⁹ – im Hasenburg Missale, das den ‚Schönen Stil‘ der böhmischen Lokaltradition um 1400 vertritt, begegnen uns abermals Evangelistensymbole in dieser den Schreiber unterstützenden Funktion. Das Kanonbild des 1409 datierten, für den Prager Erzbischof Zbynko Zajic von Hasenburg gefertigten Missales (ÖNB, Cod. 1844, fol. 149v) zeigt in den Eckmedaillons die vier Evangelisten beim Verfassen ihrer Schriften (Abb. 51, 52).⁹⁰ Sie sitzen auf kleinen Bänken und die ihnen zugewandten, auf dem Boden hockenden Symbole kommen ihnen ganz in der Art von domestizierten Haustieren zur Hilfe, indem sie die Bücher halten.

Das Motiv der Evangelistensymbole, die als Lesepulte fungieren, war auch in der italienischen Plastik des frühen Quattrocento nicht unbekannt. Sowohl in Donatellos Lünettenmedaillons in der alten Sakristei in San Lorenzo (wohl zwischen 1428 und 1432 ausgeführt, Abb. 53)⁹¹ als auch in den Tondi in der Pazzi Kapelle in Santa Croce (Luca della Robbia zugeschrieben, um 1445-50, Abb. 54)⁹² stützen die Evangelistensymbole das Buch des Evangelisten. Als ein mögliches Vorbild für die Reliefs – und dies ist im Hinblick auf die Venedigreisen Conrad Laibs nicht unbedeutend – können die Evangelistenskulpturen, die die Westfassade von San Marco in Venedig bekrönen, herangezogen werden (Abb. 55).⁹³ Die um 1419 ausgeführten Figuren, die dem in Florenz geborenen Künstler Niccolò di Pietro Lamberti zugeschrieben werden, stehen dort in gotischen Aediculen, wobei ihre Bücher jeweils auf dem Rücken der am Boden knienden Evangelistensymbole aufliegen.

Es ist durchaus möglich, dass Conrad Laib dieses Bildmotiv aus der gotischen Buchmalerei oder aus der italienischen Plastik kannte und für die Tafelmalerei adaptierte.

⁸⁶ Cohen-Mushlin 1983, Klemm 1985, S. 157.

⁸⁷ Lempertz 1937, Sp. 187-195.

⁸⁸ De Hamel 1992, S. 61.

⁸⁹ Während die ikonographische Genese der Evangelistenbilder in der romanischen Buchmalerei recht ausführlich erforscht wurde (s. Anm. 56), stehen genauere Betrachtungen für die gotische Buchmalerei noch aus.

⁹⁰ Swoboda 1969, S. 244-246, Boehm 2005, S. 105-112, Schmidt 2005, S. 357.

⁹¹ Santi 1992, S. 32f., Pope-Hennessy 1993, S. 185, Rosenauer 1993, S. 169, Paolucci 2003, S. 90.

⁹² Pope-Hennessy 1993, S. 276, Paolucci 2003, S. 151.

⁹³ Goldner 1977, S.47f., Vio 2000, S. 66f, Vio 2001, S. 176.

Laibs Tafel steht den Beispielen aus der Buchmalerei jedenfalls näher als jenen aus der italienischen Plastik, wie ein Vergleich zwischen dem Hl. Markus am Pettauert Altar und dem Hasenburg-Missale (Abb. 51, 52) zeigt. In beiden Darstellungen befinden sich Evangelist und Löwe auf annähernd derselben Höhe und sind einander zugewandt. Der Löwe hält das Buch, an welchem der Evangelist gerade arbeitet, während der hl. Markus in den italienischen Tondi aus dem Evangelium des Löwen in ein weiteres Buch abschreibt. Überdies zeichnen sich sowohl der Löwe am Pettauert Altar als auch jener im Hasenburg Missale durch eine stark vermenschlichte Mimik aus. Am Pettauert Altar erscheint es geradezu, als wollte das Tier mit seinem geöffneten Maul und den zusammengekniffenen, in tiefen Höhlen liegenden Augen den Gesichtsausdruck des Heiligen imitieren.⁹⁴ In Donatellos Tondo hingegen tritt der in strenger Profilansicht erfasste geflügelte Löwe als himmlisches, nimbiertes Wesen auf.

Ungeachtet der Frage, woher das originelle Motiv des Löwen, der als Schreibpult fungiert, inspiriert ist, scheint die originelle Gestaltung der Markustafel bei den Kirchenbesuchern einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen zu haben, da der Pettauert Altar in den Quellen des 18. Jh. als „Altar des hl. Markus“ bezeichnet wurde.⁹⁵

6.3. Hl. Bernhardin von Siena

6.3.1. Bildbeschreibung

Die rechte Tafel der Werktagsseite präsentiert den hl. Bernhardin von Siena, der leicht nach links in Richtung der Mitteltafel gerichtet schräg im Raum steht (Abb. 56., 57). Der Franziskanermönch umfaßt mit der erhobenen rechten Hand ein Kruzifix mit der Gestalt des Gekreuzigten, in seiner abgewinkelten Linken hält er ein geöffnetes Buch. Bernhardins Blick fällt auf das Kruzifix bzw. auf die Kreuzigungsszene der Mitteltafel. Er trägt die weitgeschnittene graue, mit einem dreifach geknoteten Strick gegürtete Kutte seines Ordens und ist barfuß. Am Strick hängen zwei kleine lederne Behältnisse, eines hochrechteckig und eines in der Form eines Beutels oder einer Flasche. Der steife Stoff der Kutte bildet am Oberkörper kurze Falten aus, die im Gürtel konvergieren und sich in langen, kegelförmig

⁹⁴ Conrad Laib setzt die vermenschlichende Darstellung von Tieren als wichtiges Stilmittel ein. In der Salzburger und der Grazer Kreuzigung (Abb. 105, 106) imitieren die Pferde die hämisch lachende Zuschauermenge. Die Tiere öffnen ihre Mäuler und blecken die Zähne, ihre Gesichter sind zum Teil ins karikierend-groteske gesteigert.

⁹⁵ S. S. 8.

auseinanderlaufenden Faltenzügen bis auf Knöchelhöhe fortsetzen. Die Kapuze ist hinabgelassen, ihre Öffnung wiederholt die Kontur von Bernhardins Kopf. Das bis auf einen schmalen, graubraunen Haarkranz kahlgeschorene Haupt des Mönches ist porträthaft charakterisiert, die asketischen Züge sind besonders hervorgehoben. Das Antlitz des Predigers ist schmal, hager und in die Länge gezogen. Die Wangen sind eingefallen, Stirn und Augenwinkel von Falten durchfurcht. Die halbgeöffneten, sich konvex nach vor wölbenden braunen Augen liegen unter schmalen Brauen in tiefen, verschatteten Höhlen. Die Nase ist lang, scharf und in der für Laib charakteristischen Form leicht gekrümmt, die Lippen dünn, farblos und zusammengekniffen.

Ikonographisch ist die Tafel mit dem hl. Bernhardin von Siena von besonderem Interesse, weil es sich um einen aktuellen italienischen Heiligen handelt, der erst 1450 kanonisiert wurde. Am Pettauer Altar erfuhr er eine der frühesten – wenn nicht die früheste – Darstellung in der Tafelmalerei nördlich der Alpen. Dabei ist es bemerkenswert, dass Laib sich direkt am Sienesischen Urtyp orientierte, der sich kurz nach dem Tod des Franziskanermönches in seiner Heimatstadt ausbildete.

6.3.2. Vita

Um die ikonografischen Besonderheiten der Tafel näher zu erörtern, soll ein kurzer Blick auf die Vita und die frühe Sienesische Bildtradition des Heiligen geworfen werden.

Bernhardin, der der adeligen Sieneser Familie der Albizzeschi entstammt, wurde 1380 in Massa Marittima geboren.⁹⁶ Nachdem er drei Jahre kanonisches Recht studiert hatte, entschied er sich 1402 dazu, der Franziskaner-Observanz beizutreten.⁹⁷ Er zog als Bußprediger durch Mittel- und Norditalien und war Klosterreformer im Sinne der Observanz. 1415 wurde ihm die Leitung der Ordensobservanz für Umbrien und die Toskana anvertraut. Bernhardin machte sich vor allem um die Verehrung des Namens Jesu verdient, während seiner Predigten trug er eine Holztafel mit einem von ihm geschaffenen Symbol –

⁹⁶ Zur Vita vgl. Origo 1963; Onorati 1982, S. 181-191., Binding 2003, Sp. 1973-1975.

⁹⁷ Die Observanz ist eine Reformbewegung innerhalb des Franziskanerordens, die sich im 14. Jh. aus dem ursprünglichen Stammorden, den sogenannten Konventualen herausbildete. Sie trat für eine strengere Beachtung der ursprünglichen Ordensregel ein, wozu vor allem die radikale Befolgung des Armutsideals gehörte. Die Brüder der Observanz nahmen auch die Franziskanische Wanderpredigt wieder auf, in der sie die sozialen Mißstände der damaligen Zeit anprangerten.

Im 15. Jh. bildeten sie die Mehrheit im Minderbrüderorden und waren – dank ihres religiösen Eifers und ihres Eintretens für die Belange der ärmeren Bevölkerungsschichten – im Volk sowie bei weltlichen und kirchlichen Fürsten hoch anerkannt. Sie erhielten eigene Rechte, was zu Rivalitäten und Streitigkeiten mit den Konventualen führte. Trotz mehrerer Einigungs- und Reformversuche – vor allem Bernhardin von Siena bemühte sich darum, die Einheit im Orden zu erhalten – erfolgte 1517 die endgültige Trennung des Ordens in Observanten und Konventualen. S. Onorati 1982, S. 254-263.

dem Monogramm „IHS“ in goldenen Lettern auf dunklem Grund inmitten einer Strahlensonne. Auf Grund der Verehrung dieses Symbols wurde er von Gegnern mehrmals der Häresie bezichtigt und angeklagt, bei den Prozessen jedoch immer wieder frei gesprochen. 1438 wurde Bernhardin in das Amt des Generalvikars der Observanz erhoben, was er 1442 zugunsten seiner Tätigkeit als Wanderprediger niederlegte. Auch als ihm die Städte Siena, Ferrara und Urbino ihre Bischofstitel anboten, lehnte er ab. Bernhardin starb am 20. Mai 1444 auf einer Missionsreise in L'Aquila, wo sich noch heute seine sterblichen Überreste befinden. Bereits sechs Jahre später – am 24. Mai 1450 – wurde er von Papst Nikolaus V. heiliggesprochen.

Bernhardin erfreute sich schon zu Lebzeiten immenser Popularität und wurde wie ein Heiliger verehrt. Sein Ruhm beruht vor allem auf seinen Predigten in der Sprache des Volkes, die von seinen Hörern gesammelt und überliefert wurden und sich inhaltlich vor allem mit der konkreten Realität des familiären, politischen und sozialen Lebens seiner Zeit beschäftigten. Bernhardin werden sowohl zu Lebzeiten als auch nach seinem Tod zahlreiche Wunder zugeschrieben – so sei während einer seiner Predigten der Namenszug Christi in der Strahlensonne über seinem Haupt erschienen.

6.3.3. Die Frühe Sienesische Bildtradition

Die ersten Abbildungen des berühmten Franziskanerpredigers setzten in Siena wenn nicht noch zu seinen Lebzeiten so unmittelbar nach seinem Tod ein und fanden bald in ganz Mittelitalien Verbreitung.⁹⁸ Pietro Giovanni d' Ambrogio (1410-1449) und Sano di Pietro (1406-1481) bildeten einen festen ikonographischen Typus aus, der für die nachfolgenden Bildnisse verbindlich wurde. Zu Pietro Giovannis frühesten ganzfigurigen Darstellungen des Mönches zählen jene in der Osservanza Kirche in Siena (Abb. 58)⁹⁹, in der Pinakothek in Siena (Abb. 59)¹⁰⁰ und im Museo Civico in Lucignano (Abb. 60)¹⁰¹. Sie alle präsentieren die stehend nach links gewandte Gestalt des Franziskanermönches, der in der linken Hand die

⁹⁸ Zur frühen Sienesischen Bildtradition vgl. Van Marle 1927, bes. S. 377-383, S.484-493, Mode 1973, S. 58-76, Freuler 1994, S. 81-118.

⁹⁹ Die Tafel, die laut der Inschrift am unteren Tafelrand 1444 ausgeführt wurde, ist die älteste datierte Bernhardintafel von Pietro Giovanni d' Ambrogio. (In der älteren Literatur wird fälschlicherweise das Datum 1439 angegeben, mit dem die originalen Buchstaben übermalt waren. Auch bei dem Nimbus scheint es sich um eine spätere Ergänzung zu handeln.) Freuler 1994, S. 82.

¹⁰⁰ Der Künstler führte diese Tafel für die Bichi-Borghesi Kapelle in Scorgiano nahe Siena aus. Sie wird vor 1448 datiert. Carli 1967, S. 63; Mode 1973, S. 73.

¹⁰¹ Die Tafel, die ursprünglich aus der Kirche San Francesco stammt, ist 1448 datiert. Unter dem (sicherlich erst später hinzugefügten Nimbus) ist deutlich der Strahlennimbus des Seeligen zu erkennen. Van Marle 1927, S. 382.

Strahlensonne mit dem Christusemblem zwischen Daumen und Zeigefinger hält und mit der rechten Hand ein aufgeschlagenes Buch mit dem Text „Que sursum sunt sapite non quae super terram“¹⁰² vorzeigt. Aus der weiten Kapuze ragt Bernhardins langer, hagerer Hals, sein Gesicht ist faltig und ausgezehrt mit eingefallenen Wangen, einem spitzen Kinn, schmalen, leicht nach unten gezogenen Lippen und tief sitzenden Augen. Die Portraithaftigkeit dieses Typus zeigt sich deutlich im Vergleich mit Bernhardins Totenmaske, die seine charakteristische Physiognomie festhält (Abb. 61, Aquila, Museo Civico).

Pietro Giovanni d' Ambrogios Bildnisse des kürzlich Verstorbenen trafen mit ihrer Kombination aus Portraitähnlichkeit und mystisch verklärter Wiedergabe den Geschmack der Zeit. Bernhardins Antlitz ist im Augenblick höchster Vergeistigung erfasst – die weitgeöffneten braunen Augen fixieren wie gebannt das Christusemblem. Während der Kopf porträtgetreu und in allen Details plastisch herausgearbeitet ist, steht die malerische Behandlung des Körpers in deutlichem Kontrast dazu. Die gelängte Gestalt des Mönches ist hinter der abstrahierten, in der Fläche verhaftenden Form der Kutte kaum wahrzunehmen und wirkt entmaterialisiert. Es entsteht der Eindruck, der Mönch sei bereits der irdischen Wirklichkeit enthoben, was durch die Isolierung der Figur vor schwarzem Hintergrund noch verstärkt wird. Diese mystische Bildauffassung entspricht der zentralen Rolle, die die Kunst bei der Propagandierung von Bernhardins Kult innehatte.¹⁰³

Zum „offiziellen“ Maler des berühmten Franziskanerpredigers wurde jedoch nicht Pietro Giovanni d' Ambrogio, der ein Jahr vor Bernhardins Kanonisation verstarb, sondern Sano di Pietro. Sein Ruhm beruht darauf, dass er für die einflußreiche Sienesische Bruderschaft Compagnia della Vergine mehrere Bildnisse Bernhardins schuf. Sein prestigeträchtigstes Werk ist ein kurz nach Bernhardins Tod in Auftrag gegebener Altar, als dessen Hauptbestandteile Freuler die drei großformatigen Tafeln im Kapitelssal des Doms von Siena identifiziert.¹⁰⁴ Sie zeigen ‚Bernhardin vor San Francesco predigend‘, den ‚Seligen Bernhardin‘,¹⁰⁵ und ‚Bernhardin am Campo von Siena predigend‘ (Abb. 62). Dieser Altar wurde einer anderen Bruderschaft, der Compagnia di Sopra, geschenkt und 1448 in deren Oratorium aufgestellt. Freuler geht davon aus, dass dies anlässlich des Besuches der päpstlichen Delegation aus Rom, die über die Kanonisation Bernhardins entscheiden sollte und im Oratorio di Sopra die Messe zelebrierte, geschah. Der Altar, dessen Bildprogramm den zentralen Stellenwert Bernhardins für den Franziskanerorden und für die Bevölkerung

¹⁰² Kolosserbrief 3,2: Richtet euren Sinn auf das Himmlische und nicht auf das Irdische.

¹⁰³ Zur Rolle der Kunst als Propagandamittel bei der Kanonisation Bernhardins vgl. Freuler 1994, S. 81-118, Mode 1973, S. 58-76.

¹⁰⁴ Freuler 1994, S. 84-89.

¹⁰⁵ Der Heiligenschein wurde nach der Kanonisation Bernhardins ergänzt.

Sienas reflektiert, sollte die Gesandtschaft beeindrucken und damit indirekt die Kanonisation Bernhardins beschleunigen. Bernhardin wurde tatsächlich schon 1450 – nur sechs Jahre nach seinem Tod – heiliggesprochen. Sano di Pietro, dem dieser wichtige Auftrag zugeteilt worden war, avancierte nach der Kanonisation Bernhardins und der Autorisierung seines Kultes zu seinem offiziellen Portraitmaler.

Der Künstler schuf eine Vielzahl von Bildnissen des Heiligen für die Kirchen Sienas und des Umlandes. Als pars pro toto soll eine Tafel stehen, die der Franziskanerbruder Leonhard 1450 für eine neue Kapelle zu Ehren Bernhardins in San Francesco in Montalcino in Auftrag gab (Siena, Pinakothek, Abb. 63).¹⁰⁶ Der Prediger ist wiederum stehend im Dreiviertelprofil nach links erfaßt, in seiner Linken hält er das Buch und in seiner Rechten die Scheibe mit dem Namenszug Christi. Bernhardin steht auf einem Segment der Erdkugel – seine ‚Elevatio‘ wird durch die beiden Engel, die zu seinen Füßen die Kutte fassen, angedeutet.

Abgesehen von den großformatigen Darstellungen Bernhardins entstand schon früh eine Tradition kleiner Bilder, die ihrem intimen Charakter entsprechend wohl für die private Verehrung bestimmt waren. Das früheste und qualitativ hochwertigste dieser Andachtsbilder ist ein Portrait von Sano di Pietro, das sich heute in der Sammlung Misciatelli in Rom befindet (Abb. 64).¹⁰⁷

6.3.4. Der hl. Bernhardin am Pettauer Altar im Vergleich mit der Sienesischen und der Venezianischen Bildtradition

Bezüglich des hl. Bernhardin am Pettauer Altar ist es bemerkenswert, dass Laib sich ikonographisch nicht, wie zu erwarten wäre, an den aktuellsten venezianischen Beispielen orientierte sondern am oben beschriebenen Sienesischen Urtyp. Bernhardin, der auch in Venedig ein populärer Heiliger war, kam dort auf den Polyptycha der 1450er und 60er Jahre häufig vor. Dabei erfuhr der Sienesische Typus, auf den sich die venezianischen Künstler stützten, einige Veränderungen. Diese sollen exemplarisch an einer Bernhardintafel von Antonio Vivarini, die einst Teil eines Polyptychons war, aufgezeigt werden (Abb. 65).¹⁰⁸ Der auffälligste Unterschied ist die Position des Heiligen. Dieser ist nicht, wie es in Siena obligatorisch wurde, im Dreiviertelprofil nach links gewandt (vgl. Abb. 58-60), sondern nach rechts ausgerichtet. Auch seine Handhaltung ist verändert – Bernhardin hebt seine Attribute

¹⁰⁶ Van Marle 1927, S. 490, Mode 1973, S. 73, Freuler 1994, S. 89f.

¹⁰⁷ Van Marle 1927, S. 484.

¹⁰⁸ Die Tafel war ursprünglich Teil eines Polyptychons und befindet sich heute in Philadelphia in der John G. Johnson Art Collection. Pallucchini 1962, S. 113.

nicht empor, sondern hält sie in seinen abgewinkelten Armen nahe am Körper, der Repräsentationsgestus ist deutlich zurückgenommen. Die Physiognomie des Mönches ist ebenfalls modifiziert – er trägt zwar immer noch die asketischen Züge eines älteren Mannes, das Gesicht ist jedoch weniger stark von Falten durchfurcht. Auch das spitz nach vor stoßende Kinn und die eingefallenen Wangen sind deutlich abgemildert.

Ziehen wir als Gegenvergleich zu Pietro Giovanni d' Ambrogios Bildnissen den Pettauer Altar heran (Abb. 56, 57), so finden sich mehr Parallelen. Die nach links gewandte Standposition und die Handhaltung, mit der Bernhardin die Attribute vorzeigt, sind beinahe identisch. Auch die charakteristische in die Länge gezogene Form des Kopfes mit dem in einer Linie vom Kinn bis zum Ohr hochgezogenen Kiefer findet sich am Pettauer Altar wieder. Die Gesichtszüge des Heiligen beziehen sich unverkennbar auf Sienesische Darstellungen, sogar die Anordnung der Gesichtsfalten wurde rezipiert. Die eingefallenen Wangen sind von stark ausgeprägten vertikalen Falten durchzogen, in den Augenwinkeln sind strahlenförmige Knitterfältchen ausgebildet und die Stirnfalten sind über den Schläfen leicht hochgezogen.¹⁰⁹

Aus diesem Bildvergleich läßt sich der Schluß ziehen, dass Laib die frühe Sienesische Bildtradition des Heiligen mit Sicherheit zumindest indirekt bekannt war. Es ist anzunehmen, dass der Auftraggeber dem Künstler entweder eine malerische Vorlage ersten Ranges zur Verfügung stellte oder dass Laib selbst in die Heimat des Franziskanerpredigers reiste und Gelegenheit hatte, sich dort mit den frühesten Abbildungen vertraut zu machen. Nur in einem einzigen Punkt weicht Laib vom Sienesischen Urtyp ab – das in Siena obligatorische Christusmonogramm ist in Pettau durch ein Kreuz ersetzt. Abgesehen vom Pettauer Altar kennt die heimische Kunsttradition noch weitere Bildnisse des Heiligen mit dem Kreuz in der Hand.

6.3.5. Exkurs: Die Verbreitung des Bernhardinkultes nördlich der Alpen

Ab der zweiten Hälfte des 15. Jh. erfuhr Bernhardin von Siena auch hierzulande größere Verehrung. Dies ist insbesondere Johannes Kapistran (1386-1456) zuzuschreiben, der sich nach dessen Ableben für seine rasche Heiligsprechung einsetzte und seinen Kult eifrig

¹⁰⁹ Nur in wenigen Details weichen die Gesichtszüge von denen in Siena ab. Der Kopf ist in Pettau noch etwas stärker gelängt. Der leicht gekrümmte Nasenrücken, die Kinngrube sowie die halbgeöffneten, sich konvex nach vor wölbenden Augen entsprechen eindeutig dem Laibschen Gesichtstypus.

förderte und verbreitete.¹¹⁰ Der Freund und Mitbruder Bernhardins war wie dieser ein äußerst populärer Wanderprediger, der überdies im diplomatischen Dienst der Päpste und europäischen Fürsten stand. Im Frühjahr 1451 reiste Kapistran über die Vermittlung von Aeneas Silvio Piccolomini, dem damaligen Sekretär des Königs, zu Friedrich III. nach Wien. Seine Reise, die ihn von Venedig über Kärnten, die Steiermark und Niederösterreich nach Wiener Neustadt und Wien führte, glich einem Triumphzug. Die Menschen kamen von überall her, um seinen Predigten beizuwohnen und Kapistran soll durch Auflegen der Reliquien des hl. Bernhardin zahlreiche Wunderheilungen vollbracht haben. Im Juni 1451 kam Kapistran in Wien an. Dort trat Friedrich III. mit der Bitte an ihn heran, sich auf eine Missionsreise durch die Herzogtümer Österreich und Steiermark zu begeben und dabei die bestehenden Franziskanerklöster zu reformieren sowie neue Klöster der Observanz zu gründen.¹¹¹ Friedrich III. schenkte Kapistran das Kloster St. Theobald bei Wien, das zur ersten Niederlassung der Franziskanerobservanten in Österreich wurde. Im selben Jahr folgte eine Niederlassung in Klosterneuburg und eine in Brünn als erstes Observantenkloster Mährens. 1452 kamen die Konvente Olmütz und Breslau hinzu, dazu zahlreiche Neugründungen in Schlesien und Polen. Am 6. März 1452 erließ Papst Nikolaus V. die Bulle „Dum praeclara“, in welcher die neugegründeten Klöster zu einer eigenen Observantenvikarie erhoben wurden. Kapistran wurde Kommissär der neuerrichteten Vikarie und benannte sie nach seinem Lehrer Bernhardin von Siena. 1453 erließ der Papst eine neue Bulle, die Kapistran die unbeschränkte Vollmacht zur Gründung neuer Klöster der Observanz einräumte. Daraufhin kamen in den Jahren 1455 und 1456 in Österreich und der Steiermark

¹¹⁰ Johannes Kapistran (Giovanni da Capistrano) wurde 1386 in der italienischen Provinz L' Aquila geboren. 1415 trat er in die Franziskanerobservanz ein, wo er bei Bernhardin von Siena studierte. Kapistran stand sowohl in seiner Förderung der Wanderpredigt als auch in seinem Eintreten für die Observanz in der Tradition Bernhardins. Innerhalb seines Ordens stieg er zum Generalvikar auf, er war Vertrauter der Päpste Eugen IV. und Nikolaus V., die ihn mit verschiedenen kirchenpolitischen Aufgaben betrauten. So war er Inquisitor für die Juden, die Hussiten und die Fraticelli in Italien.

Ab 1451 begab Kapistran sich auf Ersuchen König Friedrich III. auf eine Missionsreise durch die österreichischen Länder. Neben seiner normalen Predigtstätigkeit sollte er die Observanz in den Herzogtümern Österreich und Steiermark einführen und als Friedensstifter in den politischen Auseinandersetzungen um die Vormundschaft von Ladislaus, dem posthum geborenen Sohn Albrechts II. vermitteln. Kapistran reiste über Venedig nach Wien, dabei machte er Station in Villach, Straßburg, Friesach, Judenburg und Wiener Neustadt. Von Wien aus setzte er sein Predigtprogramm mit dem Ziel der Hussitenmission in Böhmen und in den böhmischen Randgebieten fort.

Während seiner letzten Lebensjahre widmete sich Kapistran der Türkenabwehr und Kreuzzugspredigt. Er versuchte, die zerstrittenen Fürsten im Kampf gegen die Osmanen zu vereinen und ein Heer zu mobilisieren. Mit der Einnahme Konstantinopels 1453 hatte sich die Lage für das Abendland zugespitzt und ein Einfall der Türken in der damals südungarischen Festung Belgrad war zu erwarten. Kapistrans Bemühungen gipfelten in seiner Ernennung zum „dux et capitaneus“ der ungarischen Kreuzzugsarmee in Belgrad. Im Juli 1456 gelang es seinem Heer, den Sieg zu erringen und die Türken zu vertreiben. Kapistran erkrankte kurz darauf an einer Infektion und starb am 23.10. 1456 in dem letzten von ihm gegründeten Observantenkloster in Ilok an der Donau. 1690 wurde er heiliggesprochen. Zur Vita Kapistrans vgl. Hofer 1964/1965, Hundsichler 1982, S. 200-212.

¹¹¹ Zu den Klostergründungen Kapistrans in Österreich: vgl. Ordo Fratrum Minorum 1950, S. 85f., S.98, Hundsichler 1982, S. 202f.

Klostergründungen in Enzersdorf, Judenburg, Jamnitz, St. Pölten, Langenlois und Maria Lankowitz hinzu.

In der Kunst diesseits der Alpen verbreitete sich der Kult Bernhardins ab der Mitte des 15. Jh. anhand von druckgrafischen Blättern.¹¹² Es bildeten sich zwei Darstellungstypen aus, die sich vom Sienesischen Urtyp deutlich unterscheiden. Der erste zeichnet sich dadurch aus, dass Bernhardin in einer Landschaft oder vor neutralem Hintergrund steht und seine Attribute hoch empor hält. Oftmals ist er dabei von den Bischofsinsignien der Städte Ferrara, Siena und Urbino umgeben. Seine Gesichtszüge entsprechen zwar denen eines hageren Asketen, die für Siena typische Physiognomie wurde allerdings nicht rezipiert.

Zu diesem Typus gehört ein frühes Blatt, das in einer Inschrift am unteren Rand 1454 datiert ist und sich heute in Paris befindet (Abb. 66).¹¹³ Der Holzschnitt, der sowohl kompositorisch als auch in der technischen Ausführung recht archaisch anmutet, zeigt den völlig frontal stehenden Heiligen, der beide Attribute in die Höhe hält und den Kopf zum Christusmonogramm hinaufwendet. Das Standmotiv des Heiligen findet seine Entsprechung in einem kolorierten Holzschnitt, der in der Biblioteca Classense in Ravenna verwahrt wird (Abb. 67).¹¹⁴ Bernhardins Position unterscheidet sich von der im Pariser Blatt lediglich dadurch, dass die Arme nur bis auf Schulterhöhe angehoben sind und der Kopf ebenfalls frontal erfaßt ist. Auch die Gestaltung des Hintergrunds – Bernhardin steht in einer parkartigen, von einer Mauer umgrenzten Landschaft – läßt sich vergleichen.¹¹⁵

Ein weiterer, 1465 datierter kolorierter Holzschnitt des hl. Bernhardin von Siena befindet sich im New Yorker Metropolitan Museum of Art (Abb. 68). Das qualitativ hochwertige Blatt, das 1465 datiert wird, scheint italienisch zu sein oder sich zumindest direkt auf ein italienisches Vorbild zu beziehen.¹¹⁶ Es trägt die Aufschrift „MCCCCL canonisatus fuit beatus Bernardinus ipsa die penthecostes a papa Nicolao quinto“ und entstand wohl als Erinnerung an Bernhardins Kanonisation. Der Heilige, dessen Gesicht überaus lebendig charakterisiert ist, steht leicht nach links gewandt in einer Landschaft, er scheint inmitten einer Predigt erfaßt zu sein. Bernhardin hebt das Christusmonogramm hoch empor und blickt zu diesem hinauf, während er das Buch in seiner Linken dem Betrachter entgegenstreckt. Er ist umgeben von den Städten Ferrara, Siena und Urbino und deren Bischofsinsignien. Das Blatt, das eine sehr

¹¹² Während sich die Forschung intensiv mit den Bildnissen Bernhardins in der italienischen Tafelmalerei auseinandersetzte, stehen eingehende Untersuchungen zur Verbreitung der Ikonographie des Heiligen im Norden anhand der druckgrafischen Blätter noch aus.

¹¹³ Hind lokalisiert das Blatt (Nr. 2567) in die Region der Oberrheines. Hind 1935 (Bd. 1), S.184-188.

¹¹⁴ Schreiber 1927, S. 41 (Nr. 1279).

¹¹⁵ Schreiber geht davon aus, dass das wesentlich elaboriertere und in seinen Details reicher ausgeführte Blatt in Ravenna, das um 1460 datiert wird, auf ältere italienische Vorbilder zurückgeht, deren Bildauffassung bereits in dem frühen, 1454 datierten Blatt deutschen Ursprungs reflektiert wird. Ebenda, S. 41.

¹¹⁶ Ebenda, S. 41 (Nr. 1278a.); Hind 1935, S. 428, Höfler 1997, S. 78.

dynamische Auffassung des Heiligen vertritt, erfuhr scheinbar in einem kleineren, in seinen Details stark reduzierten deutschen Holzschnitt, der in der ÖNB in Wien verwahrt wird, eine Replik (Abb. 69).¹¹⁷ Bernhardin nimmt dieselbe Position wie im New Yorker Blatt ein und ist von den am Boden liegenden Mitren und Krummstäben sowie einer rechts an einem Nagel hängenden Brille umgeben. Auch in einem späteren, um 1470/80 datierten Blatt, das aus Norditalien stammt und sich heute in der National Gallery of Art in Washington befindet (Abb. 70), findet sich die Bildauffassung des New Yorker Blattes wieder.¹¹⁸ Der Heilige steht in derselben Position nach links gewandt in der Landschaft, zu seinen Füßen knien zwei Stifter. Links von ihm befinden sich drei Kirchen und drei Mitren sowie die Namen der Städte Siena, Ferrara und Urbino, rechts von ihm ein Berg.

Der zweite Darstellungstypus, der sich in der Grafik ausgebildet hat, zeigt den hl. Bernhardin von einer hölzernen Kanzel predigend. Auf diese Weise ist der Heilige in einem um 1460 datierten deutschen Holzschnitt, der sich in der Münchener Staatsbibliothek befindet, erfasst (Abb. 71).¹¹⁹ Interessanterweise ist das Buch des Heiligen hier durch ein blutendes Kruzifix ersetzt. In einem weiteren Holzschnitt, der sich in der ÖNB befindet und um 1470-85 datiert wird, steht Bernhardin ebenfalls in einem bis auf Hüfthöhe hinaufreichenden hölzernen Predigtstuhl (Abb. 72).¹²⁰ In seiner rechten Hand hält er die Tafel mit dem Christusmonogramm und in seiner linken Hand ein Schriftband.

Dieser Darstellungstypus scheint sich ikonographisch auf die Predigerszenen, die in der Sienesischen Tafelmalerei vereinzelt neben den ganzfigurigen Darstellungen Bernhardins entstanden sind, zu beziehen. Als frühe Beispiele sind die schon erwähnte ‚Predigt Bernhardins vor San Francesco‘ (Abb. 73) und die ‚Predigt Bernhardins am Campo di Siena‘ (Abb. 74) von Sano di Pietro (um 1446) zu nennen.¹²¹ Auch die Predellenzone einer Bernhardintafel von Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta, in der Pinakothek von Siena zeigt mit der ‚Predigt Bernhardins vor der Disziplantenbruderschaft‘ eine narrative Szene (Abb. 75, 76).¹²² Es ist wahrscheinlich, dass der Typus mit der Predigerkanzel anhand von italienischen Zeichnungen wie jener von Francesco di Giorgio Martini in den Norden gelangte (Abb. 77).¹²³

¹¹⁷ Schreiber 1927, S. 42 (Nr. 1280), Höfler 1997, S. 78.

¹¹⁸ Field 1965, Nr. 207 (B-3297).

¹¹⁹ Schreiber 1927, S. 41f. (Nr. 1279a).

¹²⁰ Ebenda, S. 41 (Nr. 1278).

¹²¹ S. S. 32f.

¹²² Torriti 1980, S. 362 (Kat. Nr. 205).

¹²³ Die um 1473/74 datierte Zeichnung befindet sich heute in der Robert Lehman Collection des Metropolitan Museum of Art in New York. Syson 2007, S. 92-101 (Kat. Nr. 6).

Auch bei dem Motiv des Kreuzes scheint es sich nicht um eine willkürliche Erfindung der nordeuropäischen Malerei, sondern um eine Übernahme aus Italien zu handeln. In der Predellenzone von Vecchiettas Tafel in der Pinakothek in Siena (Abb. 76) sowie in Sano di Pietros ‚Predigt Bernhardins vor San Francesco‘ (Abb. 73) hält Bernhardin ein Kruzifix, auf welches er gerade deutet. Während in der Sienesischen Malerei nur diese beiden Darstellungen Bernhardins mit dem Kreuz bekannt sind, tritt es in der nordalpinen Kunst häufiger auf. Neben dem Pettauer Altar und dem oben erwähnten Holzschnitt in München (Abb. 71) zitiert Stange einen um 1490 datierten Altar aus der Bamberger Pleydenwurff-Nachfolge.¹²⁴ Auch in einer in diesem Zusammenhang noch nicht registrierten Miniatur im Gebetbuch Albrecht VI. (ÖNB, Cod. 1846, fol. 45v), das zwischen 1455 und 1463 entstand, hält Bernhardin neben dem Buch ein Kruzifix (Abb. 78).¹²⁵

Zuletzt ist der Heilige noch am Köflacher Altar auf diese Weise dargestellt (Abb. 79).¹²⁶ Dieser verdient nähere Beachtung, weil er in zeitlicher und geografischer Nähe zum Pettauer Altar entstand und neben diesem das einzige bekannte Werk der österreichischen Tafelmalerei ist, an welchem der hl. Bernhardin von Siena auftritt. Im Gegensatz zu Laibs Werk kann das Vorkommen des Sienesischen Heiligen am Köflacher Altar jedoch historisch kontextualisiert werden. Es handelt sich um eine Stiftung des Ritters Georg von Graden an das weststeirische Franziskaner-Observantenkloster in Lankowitz, dessen Gründung im Jahr 1455 auf die Initiative von Johannes Kapistran zurückgeht.¹²⁷ Der hl. Bernhardin nimmt die Mitte des Flügelaltars ein, er ist wiederum als asketischer Greis charakterisiert und steht auf einem schmalen Bodenstreifen vor Goldgrund, flankiert von den Wappen des Stifterehepaars. Seine Attribute – das blutende Kruzifix und das Buch mit der Inschrift „bono ihesu o dulcis ihesu o ihesu fili marie virgine plenus misericordiae et veritate o dulcis ihesu misere“ – hält er in die Höhe. Am oberen Bildrand ist ein Spruchband mit der Aufschrift „Sanctus Bernardinus de sena ordinis minoris“ angebracht. Vergleicht man die Standposition des Heiligen mit dem New Yorker oder Washingtoner Holzschnitt (Abb. 68, 70), so ist es evident, dass der Künstler druckgraphische Blätter als Vorlage für seine Komposition verwendete. Einzig die Handhaltung des Köflacher Heiligen ist dynamischer – Bernhardin wirft beide Arme hoch empor und blickt zum Kruzifix hinauf.

¹²⁴ Laut Stange präsentiert dieser eine Madonna zwischen dem hl. Franziskus und dem hl. Bernhardin von Siena. Der Autorin stand leider keine Abbildung zur Verfügung. Stange 1978, S. 109f. (Kat. Nr. 251).

¹²⁵ Ähnlich wie in Vecchiettas Predigerszene (Abb. 77) ist an der Spitze des Kruzifixes die Strahlensonne mit dem Christusemblem angebracht. Zum Gebetbuch Albrecht VI. vgl.: Unterkirchner 1966, S. 376, Schultes 2002, S. 165.

¹²⁶ Vgl. Stange 1961, S. 68 (Nr. 151); Biedermann 1978, S. 133 (Kat. Nr. 114); Vavra 1982, S. 587 (Kat. Nr. 10.60).

¹²⁷ Zur Geschichte des Franziskanerklosters in Maria Lankowitz: S. Ordo Fratrum Minorum 1950, S. 148-151.

6.3.6. Resümee

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass sich die nordeuropäische Bildtradition des hl. Bernhardin von Siena auf italienische Vorlagen stützt, die über die Vermittlung von Holzschnitten und Zeichnungen über die Alpen gelangten. Die Blätter orientieren sich nur lose an der frühen Sienesischen Bildtradition – Bernhardin wird zwar als greiser, asketischer Franziskanerprediger dargestellt, die für Siena typischen Gesichtszüge werden allerdings nicht rezipiert.¹²⁸ Die in Siena obligatorische im Dreiviertelprofil nach links gewandte Standposition ist durch eine weitaus dynamischere Auffassung des Heiligen ersetzt – Bernhardin streckt die Arme in dramatischer Pose in die Höhe, um die Attribute zu präsentieren. Dieser aktivere Bildtypus scheint der Vorstellung von Bernhardin von Siena als dem „Prediger schlechthin“ besonders entgegengekommen zu sein. Zudem wurden narrative Elemente wie die hölzerne Kanzel, die erstmals in den Predigerszenen bei Sano di Pietro und Vecchietta auftritt, hinzugefügt. Auch das Motiv des Kruzifixes, das in einzelnen Blättern das Christusmonogramm oder das Buch als fixes Attribut des Heiligen ersetzt, scheint von dort entlehnt zu sein.

Conrad Laib, dem die grafischen Blätter, die schon bald nach der Jahrhundertmitte über die Alpen gelangten, sicherlich geläufig waren, orientierte sich nicht an ihnen. Sowohl die Physiognomie als auch die Standposition des hl. Bernhardin in Pettau entsprechen vollkommen der Sienesischen Bildtradition, wie sie von Pietro Giovanni d’ Ambroggio und Sano di Pietro kurz nach dem Tod des Heiligen ausgebildet worden war. Ob es sich bei dem Kreuz um eine motivische Übernahme aus den druckgrafischen Blättern handelt oder ob der Wunsch des Auftraggebers hinter der Wahl dieses Attributes stand, steht in Frage.

6.4. Der Marientod

6.4.1. Beschreibung

Der Marientod nimmt als einzige vielfigurige Darstellung des Altares die Mitte der Feiertagsseite ein (Abb. 80). Bedingt durch das extreme Hochformat der Tafel ist die Szene

¹²⁸ Eine Ausnahme stellt das 1470/80 datierte Blatt in der Washington National Gallery of Art dar, welches die charakteristischen Gesichtszüge des Heiligen recht getreu wiedergibt (Abb. 71).

kompositorisch in zwei Bildhälften geteilt. Während in der unteren, irdischen Zone die von trauernden Aposteln umringte Muttergottes sterbend in die Knie sinkt, erscheint im Bogenfeld über ihr der von einer Engelsgloriole getragene Christus.

Die Sterbeszene Mariens spielt sich in einem Innenraum vor Goldgrund ab, als räumliche Angaben dienen der erfahrungsperspektivisch in die linke Bildhälfte fluchtende Kachelboden sowie das Bett, dem ein niedriges hölzernes Podest mit einem Bücherpult vorgestellt ist. Während der Kachelboden den Bildraum in die Tiefe öffnet, dient das diagonal von links nach rechts in den Raum gestellte Bett der Gliederung der Bildbühne in Vorder-, Mittel- und Hintergrund. Der am linken unteren Bildrand hockende Apostel, der in die Lektüre eines Gebetbuches vertieft ist, führt den Betrachter in das Bild ein.¹²⁹ Am rechten Bildrand ist ihm Petrus gegenübergestellt, der sich in einem Ausfallschritt zur Mitte hin Maria zuwendet. Der Apostelfürst hält in seiner Rechten einen Weihwasserkessel, seine linke Hand erhebt er zum Segensgestus. Zwischen den beiden Figuren fällt der Blick auf den Boden, dessen beige und hellbraune Kacheln schachbrettartig angeordnet sind. Die Kacheln fluchten in Richtung Marias, die nicht nur das inhaltliche sondern auch das kompositorische Zentrum der unteren Zone darstellt. Die Gottesmutter, die im Sinne der Bedeutungsperspektive größer als die übrigen Figuren dargestellt ist, ist im Dreiviertelprofil nach links gewandt. Es ist der Moment erfasst, in dem Maria im Augenblick ihres Todes entkräftet in die Knie sinkt, während sie von dem hinter ihr stehenden Johannes an der Taille gehalten wird. Ihr Zusammensinken wird überzeugend veranschaulicht – Marias Haupt neigt sich nach unten, die überkreuzten Hände hängen schlaff hinab und ihre Knie berühren fast den Boden. Die Haltung Mariens eröffnet eine inhaltliche Assoziation zu der Kreuzigungsdarstellung auf der Werktagsseite. Folgt man der Neigung von Marias Kopf, so hat es den Anschein, als hätte sie eben noch in dem geöffneten Gebetbuch auf dem Schreibpult gelesen, das sich jedoch tiefenräumlich hinter ihr befindet. Das Antlitz Mariens, das dem jugendlichen Typus entspricht, wirkt friedlich, ihre Augen sind geschlossen. Der Gesichtsausdruck von Johannes ist wehmütig – seine Augenbrauen sind zusammengezogen, die Lippen sind leicht geöffnet und sein Blick verliert sich ins Leere. Links von ihm steht ein graubärtiger Apostel, der seine Hände zum Gebet faltet und kummervoll auf die Muttergottes hinabblickt.

Die Figurendreiergruppe von Maria, Johannes und dem bärtigen Apostel ist auf dem schmalen, dem Bett vorgestellten hölzernen Podest situiert. Während Maria und Johannes darauf glaubhaft Platz finden, ist die räumliche Disposition des links stehenden Apostels

¹²⁹ Ein Zipfel seines Gewandes ragt illusionistisch über den am vorderen Bildrand umbrechenden Kachelboden in den realen Raum hinein. Die Marientoddarstellung gewinnt damit an Unmittelbarkeit für den Betrachter und steht auf einer höheren Realitätsebene als die restlichen Tafeln des Altares.

unklar – das Bett kann hinter ihm keine logische Fortsetzung finden. Die Schlafstätte Mariens ist überaus detailreich ausgeführt – das Kopfbende ist von filigranem Maßwerk durchbrochen, über Laken und Kissen ist eine rote Überdecke gebreitet. Die verbleibenden acht Apostel stehen in lockerer Gruppierung hinter dem Bett. Die mittleren drei sind lose zu einer Gruppe zusammengeschlossen, indem sie sich einander zuwenden. Alle Jünger sind ernst charakterisiert, die meisten falten ihre Hände zum Gebet und blicken in Richtung der sterbenden Muttergottes. Der Apostel am linken oberen Bildrand verumummt in einer Geste der Trauer sein Gesicht mit dem Saum seines Umhangs. Einzig der in hinterster Reihe stehende Apostel blickt nach oben und bemerkt die Erscheinung Christi in der oberen Bildhälfte.

Christus tritt im Bogenfeld als frontal erfasste Halbfigur inmitten einer Engelsgloriole, von der Strahlen ausgehen, auf. Er trägt ein olivgrünes, an der Taille gegürtetes Gewand und ein rotes Pluviale mit einer goldenen, perlenbesetzten Bordüre. Christus wendet sich nicht der Sterbeszene zu, sondern blickt aus dem Bildfeld heraus. In Analogie zu der Ostentatio Vulnerum des Richtenden am jüngsten Tag weist Christus seine geöffneten Handflächen vor, die Rechte ist zum Segensgestus erhoben. Er wird umringt von neun Cherubim, die in einem Hochoval angeordnet sind. Die oberen sechs Engel falten ihre Hände zum Gebet, die unteren drei halten Blumensträuße, aus welchen sie einzelne Blüten hinabrieseln lassen. Damit stellen sie einen inhaltlichen Kontext zur Marientodszene her und binden die untere und die obere Bildhälfte lose kompositorisch zusammen.

6.4.2. Exkurs: Die ikonographische Sonderform des ‚Letzten Gebets Mariens‘

Ikonographisch folgt Laibs Darstellung dem Typus des ‚Letzten Gebets Mariens‘, bei dem die Gottesmutter nicht liegend im Bett, sondern kniend während des Gebets inmitten der Apostel stirbt. Dieser ‚östliche‘ Typus kommt ausschließlich in Böhmen, Schlesien, Polen, Ungarn, Österreich und Süddeutschland vor. In der Folge soll anhand von ausgewählten Beispielen die Genese dieser ikonographischen Sonderform bis zur Mitte des 15. Jh. verfolgt werden. Als Leitfaden dient hierbei die Abhandlung Gyöngy Töröks „Die Ikonographie des letzten Gebetes Mariä“, in welcher sich die Autorin erstmals mit der Herkunft dieses Typus befasste und seine Entwicklung von der 2. Hälfte des 14. Jh. bis in das späte 15. Jh. aufzeigte.¹³⁰

Török konnte nachweisen, dass das Motiv des ‚Letzten Gebets Mariens‘ seinen Ursprung in der böhmischen Buchmalerei um 1360 hat. Zum ersten Mal ist es in einer Initialillustration des

¹³⁰ Török 1973, S. 151-205.

Vysehrader Antiphonars (Abb. 81, 1360/61, Vorau, Stiftsbibliothek) belegt.¹³¹ Die Miniatur zeigt in vorderer Ebene die kniende, in das Gebet versunkene Maria, neben ihr kauert ein lesender Apostel. Christus, der die Seelenfigur Mariens im Arm hält, steht inmitten der dichtgedrängten Apostel hinter dem diagonal in das Bildfeld gesetzten Bett. Durch die starke Projektion auf die Bildfläche erscheint Christus gleichzeitig über ihr und bildet eine kompositorische und inhaltliche Einheit mit der Muttergottes. Schon in dieser frühen Miniatur treten zwei Elemente auf, die für die Entwicklung des Typus des ‚Letzten Gebet Mariens‘ charakteristisch werden – der vorne hockende Apostel sowie das schräg in den Raum gestellte Bett. Beide Elemente sind aus der Ikonographie des ‚Liegenden Marientodes‘ übernommen. Als exemplarisches Vergleichsbeispiel hierfür soll der Marientod aus dem Altar von Schloß Tirol dienen (Abb. 82, um 1370).¹³² Entgegen der byzantinischen Tradition ist das Bett hier nicht mehr bildparallel, sondern schräg gestellt und die Apostel sind in kleineren Gruppen entlang der Diagonalen des Bettes angeordnet. Die voluminösen, auf kleinen Bänken hockenden Gewandfiguren dienen als plastische Eckpfeiler, die den Raum vor dem Bett glaubhaft füllen. Inhaltlich reichern die eifrig in ihren Büchern lesenden Apostel die Komposition um ein genrehaftes Element an.

In den auf das Vysehrader Antiphonar folgenden Beispielen wird der Typus des ‚Letzten Gebet Mariens‘ weiterentwickelt. Im Brevier von Opatovice (Abb. 83, um 1370/80, fol. 187r, Krakau, Kapitelbibliothek) sowie am Frauenburger Altar (Abb. 84, um 1380/90, Frauenburg, Bischöfliches Schloß) verlagert sich der Schwerpunkt der Komposition zunehmend auf die Muttergottes, die nunmehr isoliert im Vordergrund kniet. Marias Gebet, das durch die motivische Hinzufügung des Gebetpults realistisch veranschaulicht wird, ist das zentrale Thema. Christus erscheint nicht direkt hinter dem Bett, sondern über den Aposteln, um die Seele Mariens in Empfang zu nehmen. Unter den Jüngern beginnen Petrus und Johannes eine Sonderstellung einzunehmen – Petrus trägt das Ornat des Priesters und Johannes ist durch seine Trauergestik bzw. durch das Halten des Palmzweiges hervorgehoben.

Sucht man nach schriftlichen Quellen für die neue Darstellungsform des ‚Letzten Gebet Mariens‘, so ist auf die Vielzahl an volkstümlichen Texten zur Verherrlichung Mariens hinzuweisen, die vor allem am Prager Hof entstand. Die Gebete und mystischen Schriften hatten oftmals die sieben Freuden Mariens, von denen die letzte und höchste Freude den Tod

¹³¹ Cod. 253, Bd. 3, fol. 285r, Illustration in der Initiale E des Gesangs „De assumptione b. Marie virginis“. Das dreibändige Antiphonar wurde von Dietrich Kugelweit, einer bedeutenden Persönlichkeit am Hof Karls IV., für das Stift Vysehrad in Prag in Auftrag gegeben.

¹³² Oberhammer 1948.

Mariens darstellt, zum Thema.¹³³ In einem Gedicht aus der Mitte des 14. Jh. entstandenen St. Veit-Handschrift wird geschildert, dass Maria in ihrer Sterbestunde niederkniete und betete, um mit ihrem Sohn in Ewigkeit vereint zu sein. In ihrem Zwiegespräch mit Christus bat sie um Vergebung für alle Unschuldigen, die ihr Gebet an sie gerichtet hatten. Ein deutsches Marienleben aus dem 13. Jh. berichtet, dass neben Marias Bett ein Gebetpult stand, an welchem sie ‚unentwegt und mit größter Andacht‘ betete, ohne je müde zu werden.¹³⁴ Solche Texte können als Voraussetzung dafür gesehen werden, dass sich in der böhmischen Buchmalerei das Motiv des ‚Letzten Gebet Mariens‘ entwickelte. Maria wird nicht mehr als passiv im Bett Sterbende, sondern als aktive Fürbitterin für die Gläubigen gezeigt, zugleich steht ihr Gebet in der Sterbestunde exemplarisch für alle Christen.

In der nächsten Entwicklungsstufe der Ikonographie des ‚Letzten Gebet Mariens‘ verschiebt sich der inhaltliche Akzent auf das Zusammenbrechen Mariens während ihres Gebets. Die frühen Beispiele ließen nicht unbedingt erkennen, dass es sich um ihre Sterbestunde handelt – ab dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jh. beginnt sich dies zu ändern. Maria sinkt während des Gebets zusammen, was dadurch veranschaulicht wird, dass Johannes über das Bett greift, um sie zu stützen. Diese ikonographische Neuerung finden wir erstmals in dem um 1410 entstandenen Martyrologium Usuardi (Abb. 85, Diözesanmuseum Gerona, fol. 81r). In dem Rundmedaillon kniet Maria im Vordergrund, das Gebetpult wurde durch die Profilfiguren von zwei hockenden, lesenden Aposteln ersetzt. Das Bett ist bildparallel zwischen die Muttergottes und die dahinterstehenden Apostel geschoben. Johannes beugt sich nach vorne und greift darüber, um Maria an der Taille zu stützen. Die eifrig untereinander diskutierenden Apostel sowie die Rückenfigur des den Weihrauchkessel entfachenden Jüngers, welche geschickt auf das Rund des Medaillons bezogen ist, stellten genrehafte Elemente dar. Im 1414 datierten Missale des böhmischen Zisterzienserklosters Sedlec (Abb. 86, Budapest, Einzelblatt, Graphische Sammlung des Museums der Bildenden Künste) wird diese Komposition nochmals aufgegriffen. Die grazilen Figuren des Martyrologium-Meisters

¹³³ Diese Schriften orientieren sich inhaltlich an einer Gruppe von im 4. und 5. Jh. im Osten entstandenen Legenden, die über das Hinscheiden Mariens berichten. Da das Lebensende Mariens in den Evangelien nicht erwähnt wird, entstanden im Osten schon früh jene Erzählungen, die diese Lücke mit narrativen Einzelheiten füllten. Die Transitus-Legenden berichten unter anderem über Marias Ängste vor dem Teufel im Zusammenhang mit dem Sterben, über die verschiedenen Rollen der Apostel während ihrer Sterbestunde, über ihr Begräbnis sowie ihre Auferstehung. Im Westen fanden die apokryphen Texte durch die ‚Legenda Aurea‘ des Jacobus de Voragine (um 1230-1298) ihre größte Verbreitung.

Zu den schriftlichen Quellen zum Marien Tod vgl. Künstle, Bd. 1, 1928, S. 563f., Török 1973, S. 162-177, Schreiner 1993, S. 261-309, Liebl 1994, S. 437, Myslivec, 1994, S. 334.

¹³⁴ Im Marienleben des Walther von Rheinau (Ende des 3. Viertels des 13. Jh.), 4. Buch, „... von dem ende der reinen maget marien“ wird an mehreren Stellen über den Gebetsfleiß Mariens berichtet. Perjus, 1949, S. 261, 266, 270, 286 (nicht von der Autorin eingesehen, zitiert nach Török 1973, S. 201, Anm. 61).

sind hier allerdings durch schwere, massige Figuren ersetzt, die das Zusammensinken Mariens wesentlich glaubhafter veranschaulichen.

In einem nächsten Entwicklungsschritt steht Johannes nicht mehr hinter dem Bett, um Maria aufzufangen, sondern davor. Török erklärt diese Veränderung in erster Linie mit der Ablösung von den ästhetischen Idealen des ‚Weichen Stils‘. Im Sinne des neuen Realismus, der sich im ersten Drittel des 15. Jh. bemerkbar macht, werden die Figuren und Interieurgegenstände plastischer, blockhafter aufgefaßt und die Künstler sind bestrebt, die räumlichen Verhältnisse geklärt wiederzugeben. Das Bett gewinnt jetzt an tiefenräumlichem Wert und wird zu einem sperrigen Möbelstück, das als räumlicher Riegel zwischen die Figuren geschoben ist. In der um 1420/25 entstandenen schlesischen Marientodtafel aus Langendorf (Abb. 87, Breslau, Diözesanmuseum) ist das Bett schon als dreidimensionaler Gegenstand aufgefasst, der die Figuren voneinander abtrennt. Da Johannes die Distanz zu Maria nur noch schwerlich überbrücken kann, steht der Jünger nunmehr vor dem Bett, um Maria aufzufangen.

In der österreichischen Tafelmalerei ab 1430 kommt es zu einer regionalen Weiterentwicklung des Typus des ‚Letzten Gebets Mariens‘ – das Interieur wird weitgehend reduziert. Dies hängt mit der veränderten räumlichen Vorstellungsweise der Künstler zusammen – diese gehen nicht primär von Freiraum aus, der durch das Einstellen von Figurengruppen und Mobiliar aufgefüllt wird. In den österreichischen Beispielen entsteht Raum erst infolge der Hintereinanderstaffelung von plastischen, den Freiraum verdrängenden Figuren. In der Marientodkomposition des Meisters der Darbringung (Abb. 88, um 1430, Klosterneuburg, Stiftsgalerie) dominieren die monumentalen, blockhaften Figuren, die als geschlossenes Figurenfries vor die Nischenarchitektur im Hintergrund gesetzt sind.¹³⁵ Das Bett ist lediglich als Zwickel zwischen Maria und dem rechtsstehenden Apostel angedeutet und kann hinter den Figuren keine logische räumliche Fortsetzung finden. Auch beim Meister von Schloß Liechtenstein (Abb. 89, um 1440/50, Schloss Lichtenstein ob Honau) äußert sich die Tendenz, die Marientod Komposition fast als reine Figurengruppe darzustellen.¹³⁶ Die großen, voluminösen Figuren bilden ein plastisches Konglomerat vor dem Goldgrund und verdrängen das Bett fast zur Gänze aus der Bildkomposition.

¹³⁵ Zum Meister der Darbringung vgl. Baldass 1963, S. 84, Trattner 2000, S. 543.

¹³⁶ Zum Meister von Schloß Lichtenstein vgl. Madersbacher 2003, S. 415 (Kat. Nr. 187).

6.4.3. Die Weiterentwicklung der Ikonographie des ‚Letzten Gebets Mariens‘ bei Conrad Laib – der Marientod in Venedig

Conrad Laib griff den ikonographischen Typus des ‚Letzten Gebet Mariens‘ bereits in seinem früheren Marientod, der sich heute im Seminario Patriarcale in Venedig befindet, auf (Abb. 90).¹³⁷ In der quadratischen Tafel, die der 1449 datierten Salzburger Kreuzigung zugehört, verzichtete Conrad Laib zur Gänze auf raumgliederndes Mobiliar. Es handelt sich um eine reine Figurenkomposition, bei der Tiefenräumlichkeit ausschließlich durch die Hintereinanderreihung der plastisch aufgefassten Figuren entsteht. Die Figuren stehen nicht, wie es beim Darbringungsmeister oder beim Meister von Schloß Liechtenstein der Fall ist, in einem dichtgedrängten Fries, sondern sind in zwei Diagonalen angeordnet, die sich im Zentrum kreuzen. Die beiden links und rechts im Vordergrund sitzenden, in ihren Büchern lesenden Apostel stellen die Ausgangspunkte der Figurendiagonalen dar und führen den Betrachter in das Bild ein. Etwas abgerückt von ihnen befindet sich in der Mitte des Bildfeldes Maria. Um die Symmetrie der Komposition aufrechtzuerhalten, wird die Muttergottes nicht nur von Johannes, sondern auch von dem rechts neben ihr stehenden Apostel gestützt. Maria ist größer als die restlichen Apostel dargestellt und fast bildparallel gegeben. Das inhaltliche Hauptaugenmerk liegt weniger auf dem erschöpften Zusammensinken der Muttergottes als auf der Präsentation der Marienfigur durch die flankierenden Apostel. Von dieser zentralen Dreiergruppe ausgehend setzen sich die Figurendiagonalen in die linke und rechte obere Bildhälfte fort. Die Apostel sind jeweils zu Paaren zusammengefaßt und in rituelle Handlungen vertieft – einige beten, andere halten die Sterbekerze, der Apostel am rechten oberen Bildrand entfacht ein Weihrauchgefäß. Petrus trägt das Priesterornat und ist in ein Gespräch mit dem Apostel rechts von ihm vertieft. Was die Erscheinung Christi betrifft bleibt die Komposition visuell wenig eindringlich – Christus steht leicht erhöht hinter Maria und wird von den Aposteln nicht bemerkt.

Bezüglich der motivischen Vorlagen zu Laibs Marientod in Venedig wies Köllermann auf ein um 1440 in Ulm entstandenes Marientod-Relief hin (Abb. 91, Diözesanmuseum Augsburg).¹³⁸ Wenngleich das Relief dem Typus des ‚Liegenden Marientodes‘ folgt, weisen die beiden links und rechts im Vordergrund hockenden lesenden Apostel erstaunliche Ähnlichkeit zu den Eckfiguren in Laibs Marientod auf. Die Figuren gleichen einander nicht nur in der Haltung sondern auch in der Faltengebung der Kleidung. In beiden Darstellungen winkelt der rechts im Eck sitzende Apostel sein rechtes Bein an, während das Linke

¹³⁷ Baldass 1946, S. 11f., Török 1973, S. 186-188, Rosenauer 1983, S. 31, Köllermann 2007, S. 42-59.

¹³⁸ Köllermann 2007, S. 57.

ausgestreckt am Boden aufricht und die Zehenspitzen unter dem Umhang hervorlugen. Auch bei dem linken Apostel lassen sich Parallelen feststellen – die Figur hockt auf dem Boden, beide Beine sind angezogen und leicht geöffnet, so dass das Buch auf dem Schoß aufliegen kann. Dass es sich bei den lesenden Aposteln in Laibs Komposition um eine direkte motivische Übernahme aus dem Marientodrelief handelt, ist nicht anzunehmen. Wahrscheinlicher ist, dass beide Werke auf ein gemeinsames motivisches Vorbild zurückgehen. Die Marientodkomposition mit den vorne hockenden, lesenden Aposteln lässt sich in der Ulmer Malerei jener Zeit mehrfach belegen und dürfte über die Vermittlung von Holzschnitten weite Verbreitung gefunden zu haben.

6.4.4. Der Marientod in Venedig im Vergleich mit dem Pettauer Altar

Bei einem Vergleich von Laibs 1449 entstandenem Marientod in Venedig (Abb. 90) mit der späteren Version am Pettauer Altar (Abb. 80) fällt auf, dass die Komposition nunmehr in zwei Bildhälften geteilt ist. Die streng symmetrische Marientodkomposition aus Venedig wurde zugunsten einer dynamischeren aufgegeben und das raumgliedernde Mobiliar wurde wieder eingeführt. Von den beiden im Vordergrund hockenden, in ihren Büchern lesenden Aposteln wurde am Pettauer Altar nur der linke übernommen. Ihm wurde die stehende Figur von Petrus mit dem Weihwasserkessel gegenübergestellt, der aus der Gruppe der Apostel herausgelöst ist und sich Maria zuwendet. Der inhaltliche Akzent verschiebt sich damit auf die Interaktion zwischen Petrus, Maria und Joannes. Maria steht am Pettauer Altar im Dreiviertelprofil nach links gedreht und wird nicht mehr von zwei Aposteln gehalten, sondern nur noch von Johannes – der Repräsentationsgestus ist deutlich zurückgenommen. Ihr erschöpftes Zusammensinken kommt durch die stärkere Vorwärtsneigung ihres Oberkörpers deutlicher zum Tragen. Sowohl in Venedig als auch in Pettau befindet sich Maria im Zentrum der Komposition. In der früheren Marientodkomposition ist die Muttergottes durch ihre Größe sowie durch ihre Position im Kreuzungspunkt der Figurendiagonalen hervorgehoben. Am Pettauer Altar ist sie im Verhältnis zum Bildformat etwas kleiner dargestellt und stärker in die Tiefe gerückt. Der Blick des Betrachters wird durch den in ihre Richtung fluchtenden Kachelboden sowie durch die Diagonalbewegung von Petrus auf sie zugeführt. Die räumliche Distanz zwischen den beiden Figuren wird dabei in erster Linie durch deren Interaktion zueinander, durch die Hinwendung von Petrus zu Maria, fühlbar gemacht (Abb. 92).

Das Kompositionsschema aus Venedig mit den zwei sich in der Mitte kreuzenden Diagonalen findet sich im Ansatz auch am Pettauer Altar (Abb. 93). Auf der linken Seite geht eine

Diagonale vom hockenden Apostel aus und führt über Maria und die Bettschräge zu dem braungewandeten Apostel rechts oben im Eck. Die zweite Diagonale geht von Petrus aus und wird über die Figur Mariens und die beiden schräg hinter ihr stehenden Apostel bis hin zu der Figur links oben, die das Gesicht im Umhang verbirgt, fortgesetzt. Die restlichen Apostel stehen in lockerer Gruppierung und füllen den Zwickel zwischen den beiden Diagonalen auf. Inhaltlich fällt auf, dass die Gruppe der Apostel in Venedig wesentlich differenzierter gestaltet ist als jene in Pettau. Im früheren Marientod neigen die Apostel ihre Köpfe in verschiedene Richtungen und vollziehen rituelle Handlungen wie das Halten der Sterbekerze, das Anblasen des Weihrauchgefäßes oder das Lesen in Gebetbüchern. Petrus und der Apostel rechts von ihm scheinen über das Sterben Mariens zu disputieren. Die Marientodversion in Pettau ist stiller aufgefaßt – die Jünger stecken nicht mehr tuschelnd ihre Köpfe zusammen, sondern jeder steht isoliert, blickt auf Maria und ist in sein Gebet versunken.

Bezüglich der Erscheinung Christi gelang Laib am Pettauer Altar eine visuell wesentlich eindringlichere Lösung als in Venedig. Während Christus im früheren, quadratischen Marientod kaum merkbar hinter Maria steht – nur Kopf und Schultern sind zu sehen – erscheint er am Pettauer Altar hoch über den Köpfen der Apostel im Bogenfeld inmitten einer Engelsgloriole. Interessant ist, dass die Erscheinung Christi kaum auf den Marientod bezogen ist – die Aufnahme der Marienseele ist nicht dargestellt und Christus blickt nicht auf die Sterbeszene Mariens hinab, sondern aus dem Bildfeld hinaus. Einzig die Cherubim stellen eine Verbindung zu der unteren Bildhälfte her, indem sie Blumen streuen.¹³⁹

Bei den Engeln, die Blüten auf die Sterbeszene hinabrieseln lassen, handelt es sich um ein ikonographisch interessantes, sehr selten dargestelltes Motiv. Inhaltlich lässt es sich auf die apokryphen Texte zurückzuführen, die berichten, dass sich das Sterbelager Mariens nach ihrem Tod mit wohlriechendem Duft füllte.¹⁴⁰ Die Forschung konnte das Motiv bisher nur in drei weiteren Marientoddarstellungen, die Mitte des 15. Jh. im Umkreis der Nürnberger Tafelmalerei entstanden sind, belegen. Es findet sich in einer hochformatigen Marientodtafel, die sich heute in der Zapolya-Kapelle in Donnersmark (Spišský Štvrtok) in der Slowakei befindet (Abb. 94).¹⁴¹ Wie Laibs Marientod weist die Tafel eine zweigeteilte Komposition

¹³⁹ Köllermann weist darauf hin, dass die Kreuzigung auf der Werktagsseite des Pettauer Altares und der Marientod auf der Feiertagsseite in enger Beziehung zueinander stehen. An derselben Stelle, an der Christus auf der Werktagsseite am Kreuz sein Leben für die Menschheit opfert, erscheint er auf der Feiertagsseite, um die Seele Mariens in Empfang zu nehmen. Die Autorin schlägt vor, dass die Marientoddarstellung zugleich als Wiederkunft Christi gedeutet werden kann. Christus erscheint gleichberechtigt neben der Marientodszene in der oberen Bildfläche und zeigt – analog zu der ostentatio vulnerum des Richtenden am jüngsten Tag – seine geöffneten Handflächen vor. Köllermann 2007, S. 130-132.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 131.

¹⁴¹ Die Tafel ist im Umkreis des Meisters des Tucher Altares zu lokalisieren. Vgl.: Stange 1961, S. 99, Török 1973, S. 190, Köllermann 2007, S. 194, Anm. 537, 538.

auf. Etwas abgesetzt von der Marientodszene erscheint Christus in der oberen Bildhälfte und hält die Krone Mariens bereit. Christus ist wiederum als Halbfigur gegeben und wird von zwei kleinen Engeln, die seinen Umhang fassen, getragen. Die Erscheinung wird von vier weißgekleideten Engeln begleitet, von denen die oberen zwei ein Ehrentuch hinter Christus ausbreiten. Die unteren zwei halten geflochtene Körbe, aus welchen sie Blumen auf die Marientodszene hinabstreuen. Dieselbe Komposition lässt sich in einer Federzeichnung, die heute in Erlangen verwahrt wird, ein weiteres Mal belegen (Abb. 95, um 1450, Federzeichnung, Erlangen, Universitätsbibliothek).¹⁴²

Im Museum zu Breslau (Wroclaw) in Polen befindet sich ein ebenfalls in Nürnberg entstandener Altar, dessen Mitteltafel die Himmelfahrt Mariens darstellt (Abb. 96, um 1455).¹⁴³ Auch hier halten die Engel Körbe, aus denen sie Blüten hinabrieseln lassen. Die Nürnberger Gruppe ist noch um eine weitere, von der Literatur in diesem Zusammenhang noch nicht beachtete Marientoddarstellung zu ergänzen. In dem Epitaph für die 1438 verstorbene Brigitte Deichsler, das sich ehemals in der Dominikanerkirche in Nürnberg befand, kommt ebenfalls das Motiv der Blumen streuenden Engel vor (Abb. 97, Berkshire Museum, Pittsfield, Massachusetts).¹⁴⁴ Die gebogene Tafel, die ursprünglich an einem Pfeiler befestigt war, ist heute nur in fragmentiertem Zustand erhalten, die vollständige Komposition ist jedoch in einer Zeichnung aus dem 18. Jh. überliefert (Abb. 98, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum).¹⁴⁵

Diese Beispiele belegen, dass die Marientodkomposition mit dem Motiv der Engel, die Blüten auf die Sterbeszene hinabfallen lassen, in der Nürnberger Malerei Mitte des 15. Jh. recht geläufig gewesen zu sein scheint. Die kompositorischen Zusammenhänge zwischen den Nürnberger Darstellungen und dem Pettauer Altar bleiben jedoch sehr vage. Abgesehen von der prominenten Erscheinung Christi im oberen Bildfeld und den Blüten streuenden Engeln weisen die Marientodkompositionen keine weiteren Gemeinsamkeiten auf. Auch hier ist nicht davon auszugehen, dass Laib eine der Nürnberger Darstellungen als direktes Vorbild für den Pettauer Altar heranzog. Wahrscheinlicher ist, dass der Künstler über den Umweg der Druckgrafik mit dem Nürnberger Typus vertraut war und das Motiv der Blumen streuenden

¹⁴² Bezüglich des Zusammenhangs zwischen dem Tafelbild und der Zeichnung ist sich die Forschung uneins. Hoffmann geht davon aus, dass die Tafel in Donnersmark auf eine heute verlorene Nürnberger Tafel zurückgeht, für die die Zeichnung in Erlangen die Entwurfsskizze darstellt. Stange sieht in dem Erlanger Blatt nur eine späte Nachzeichnung der Tafel in Donnersmark, von der er annimmt, dass sie in Nürnberg entstand. Vgl.: Gebhardt 1908, S. 88f., Bock 1929, Bd.1, S. 36f., Hoffmann 1933, S. 61-64, 293f. (nicht von der Autorin eingesehen, zitiert nach Török 1973, S. 190), Stange 1961, S. 99, Török 1973, S. 190f., Köllermann 2007, S. 194, Anm. 537, 538.

¹⁴³ Der Altar befand sich ursprünglich in der Breslauer Elisabethkirche und wurde von der Familie Imhoff gestiftet. Thode 1891, S. 50-51, Tafel 6, Stange 1958, S. 39, Abb. 55, Köllermann 2007, S. 194, Anm. 537, 538.

¹⁴⁴ Kuhn 1936, S. 52, Stange 1978, S. 52, Weilandt 2007, S. 200f.

¹⁴⁵ Weilandt 2007, S. 200f.

Engel übernahm. Dieses bot sich gerade für das extreme Hochformat des Pettauers Altares besonders an – formal dienen die herabrieselnden Blüten dazu, den Abstand zwischen der Marien-todszen e und der Erscheinung Christi zu überbrücken. Zudem bereichern sie die Marien-todszen e um ein feierlich-dekoratives Element.

6.4.5. Zusammenfassung

Laibs Marien-toddarstellung am Pettauers Altar folgt dem ikonographischen Typus des ‚Letzten Gebet Mariens‘. Dieser Typus hatte sich um 1360 in der Böhmischem Buchmalerei ausgebildet und war Mitte des 15. Jh. auch in der Tafelmalerei in Schlesien, Polen, Ungarn, Österreich und Süddeutschland gebräuchlich. Die Darstellungen zeichnen sich dadurch aus, dass Maria nicht liegend im Bett, sondern kniend während des Gebets im Kreis der Apostel verstirbt. Charakteristische Merkmale sind das diagonal in den Raum gestellte Bett sowie die vor dem Bett hockenden, lesenden Apostel, welche auch am Pettauers Altar auftreten. In der ersten Hälfte des 15. Jh. kommt es in den österreichischen Beispielen dieses Typus zu einer Sonderform – das Interieur wird weitestgehend reduziert. Die monumentalen Figuren werden zu einem dichtgedrängten Figurenfries zusammengefasst und das Bett wird nur noch motivisch angedeutet (vgl. Abb. 88, Meister der Darbringung, Abb. 89, Meister von Schloß Liechtenstein).

In Laibs früherem, der Salzburger Kreuzigung von 1449 zugehörigem Marien-tod (Abb. 90, Venedig, Seminario Patriarcale) fällt das Interieur sogar zur Gänze weg. Die Figuren sind auf einem nicht näher definierten Bodenstreifen vor Goldgrund in zwei sich kreuzenden Diagonalen mit Maria im Zentrum angeordnet. In seinem späteren Marien-tod in Pettau greift Laib wieder auf den ‚herkömmlichen‘ Typus zurück und führt das raumgliedernde Mobiliar wieder ein. Bedingt durch das extrem steile Bildformat ist die Komposition nunmehr in zwei Hälften geteilt – in der unteren Hälfte spielt sich die Szene des Marien-todes ab, in der Oberen erscheint Christus. Die Engel, die Blüten auf die Sterbeszene hinabrieseln lassen, stellen ein ikonographisch interessantes Motiv dar. Abgesehen vom Pettauers Altar ist es nur in drei weiteren Marien-toddarstellungen, die um die Mitte des 15. Jh. in Nürnberg entstanden sind, überliefert. Möglicherweise war Laib über die Vermittlung der Druckgrafik mit dem Nürnberger Typus bekannt und griff das Motiv der Blüten streuenden Engel, das sich für den hochformatigen Marien-tod am Pettauers Altar besonders anbietet, auf.

7. Bildprogramm

Nicht nur die Struktur des Pettauer Altares, dessen Feiertagsseite große Ähnlichkeit mit zeitgenössischen venezianischen Retabeln aufweist¹⁴⁶ sondern auch das Bildprogramm deutet darauf hin, dass italienische Vorbilder bei der Konzeption des Altares maßgeblich gewesen sein könnten.¹⁴⁷ Die Tafeln der Feiertagsseite präsentieren einen zentralen Marientod, der von den hl. Hieronymus und Markus flankiert wird. Die Bildfelder der Werktagsseite zeigen eine mittige Kreuzigung, begleitet von den hl. Nikolaus und Bernhardin. Die Predella, welche vom Corpus durch eine offene Arkadenzone getrennt ist, ist mit dem von zwei Engeln gehaltenen Schweiß Tuch der hl. Veronika besetzt. Nach nordalpinen Gepflogenheiten wäre der Altar durch die Wahl des Mittelbildes der Feiertagsseite inhaltlich als Marienretabel bestimmt. Der Marientod wird allerdings nicht, wie es im nordalpinen Raum üblich ist, von weiteren Szenen aus dem Marienleben begleitet, sondern – ganz auf italienische Art – von stehenden Heiligen, die in keinem offensichtlichen ikonographischen Zusammenhang zur Mitteltafel stehen.

Bei Betrachtung der einzelnen Tafeln legt vor allem die Auswahl der beiden Heiligen der Feiertagsseite – Hieronymus und Markus – die Assoziation mit Venedig nahe. Sowohl der aus Dalmatien stammende hl. Hieronymus als auch der hl. Markus als Stadtpatron Venedigs wurden seit jeher in der Lagunenstadt verehrt. Im 15. Jh. wurden sie zwar auch in der alpenländischen Kunst häufig abgebildet, allerdings zumeist im Verband mit den anderen Kirchenvätern bzw. Evangelisten. Vor allem der Kult des hl. Hieronymus war auch hierzulande stark verbreitet.¹⁴⁸ Die spezielle Ikonographie des Kirchenvaters mit Buch, Kirchenmodell und strahlendem Herzen lässt jedoch darauf schließen, dass Laib sich nicht an nordalpinen Tafeln orientierte, sondern an den frühesten trecentesken Abbildungen von Lorenzo Veneziano und Jacobello di Bonomo (Abb. 40-42, um 1370).¹⁴⁹

Die ikonographische Gestaltung des hl. Markus, dessen Evangelium von dem geflügelten Löwen gehalten wird, steht Beispielen aus der böhmischen Buchmalerei wie dem Kanonbild des Hasenburg-Missales (Abb. 51, 52 um 1410) sehr nahe, wenngleich das Motiv auch in der italienischen Plastik auftaucht. Im Hinblick auf die von der Forschung stets postulierten

¹⁴⁶ S. Kapitel 5.1.

¹⁴⁷ Zum Pettauer Altar und seinen ikonographischen Bezügen zu Venedig vgl. insbesondere Höfler 1995, S. 325-328, ders. 1997, S. 73-78, ders. 1999, S. 32-37, Köllermann 2007, S. 124-134.

¹⁴⁸ Die Vita und Schriften des Kirchenvaters wurden schon um 1370 von Johannes von Neumarkt, dem humanistisch gesinnten Kanzler Kaiser Karls IV., ins Deutsche übertragen und damit der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Hieronymus galt hierzulande vor allem als Beschützer der Wissenschaften – 1457 wurde er Schutzpatron der neugegründeten Universität Freiburg. S. Jungblut 1967, S. 60, 115.

¹⁴⁹ Zur Ikonographie des hl. Hieronymus s.S. 24-26.

Venedigreisen Laibs ist hier vor allem auf die Evangelistenfiguren an der Westfassade von San Marco hinzuweisen (Abb. 55, um 1419).¹⁵⁰

Im Gegensatz zu den beiden Heiligen der Feiertagsseite weisen der hl. Nikolaus und der hl. Bernhardin von Siena auf der Werktagsseite keine inhaltlichen Gemeinsamkeiten auf.¹⁵¹

Nikolaus von Myra war um 1460 ein Standartheiliger in Westeuropa, der sich größter Beliebtheit erfreute und an vielen Altären vorkam. Am Pettauer Altar ist er den Darstellungskonventionen entsprechend als Bischof mit Mitra und den drei goldenen Kugeln als Attribut dargestellt.¹⁵²

Die Wahl des hl. Bernhardin von Siena hingegen ist eher außergewöhnlich – es handelt sich um den einzigen zeitgenössischen Heiligen am Altar. Schon zu Lebzeiten wurde Bernhardin in Italien intensiv verehrt und bereits 1450 kanonisiert. Am Pettauer Altar erfuhr der Franziskanerprediger eine der frühesten anspruchsvollen Darstellungen nördlich der Alpen. Laib orientierte sich dabei nicht an den druckgrafischen Blättern, die ab der Mitte des 15. Jh. auch nördlich der Alpen verbreitet waren, sondern direkt am Sienesischen Urtypus, der kurz nach dem Tod Bernhardins von Pietro di Giovanni d' Ambrogio und Sano di Pietro ausgebildet worden war (vgl. Abb. 58-60, Abb. 62-64).¹⁵³ Einzig das in Siena obligatorische Attribut des Christusmonogramms wurde am Pettauer Altar durch ein Kruzifix ersetzt.

Bei der Frage, inwieweit italienische Vorbilder für das Bildprogramm des Pettauer Altares maßgeblich gewesen sein könnten, darf vor allem der zentrale Marientod nicht vernachlässigt werden. Dieser weist weder stilistisch noch vom Typus Gemeinsamkeiten mit italienischen Darstellungen auf. Während der Marientod am Pettauer Altar in der von der böhmischen Malerei beeinflussten Form des ‚Letzten Gebet Mariens‘ auftritt, folgen die italienischen Beispiele der byzantinischen Tradition der ‚Koimesis‘. Janez Höfler sieht dennoch auch in der Wahl des Mittelbildes einen Reflex auf venezianische Vorbilder.¹⁵⁴ Der Autor führt Vergleichsbeispiele aus dem Trecento wie das 1333 von Paolo Veneziano für die Franziskanerkirche San Lorenzo in Vicenza geschaffene Hochaltarretabel ins Treffen (Abb. 99).¹⁵⁵ Wie der Pettauer Altar präsentiert dieses einen mittigen Marientod, der von zwei stehenden Heiligen – dem hl. Franziskus und dem hl. Antonius – flankiert wird. Auch das

¹⁵⁰ Zur Ikonographie des hl. Markus s.S. 26-29.

¹⁵¹ Einzig Biedermann geht davon aus, dass es sich bei der gepaarten Anordnung von Nikolaus und Bernhardin von Siena um einen zeitgenössischen Bezug handelt – Bernhardin von Siena wurde 1450 von Papst Nikolaus V., dem Namensverwandten des hl. Nikolaus von Myra, heiliggesprochen. Biedermann 1995, S. 284.

¹⁵² Dieses Attribut entspringt der Legende, nach der Nikolaus einen verarmten Mann mit Goldklumpen als Mitgift für seine Töchter beschenkte. Zur Ikonographie des hl. Nikolaus s. Künstle 1926, S. 459-464.

¹⁵³ Zur Ikonographie des hl. Bernhardin von Siena und der Ausbreitung seines Kults nördlich der Alpen s.S. 31-38.

¹⁵⁴ Höfler 1997, S.74f.

¹⁵⁵ Dieses befindet sich heute im Museo Civico in Vicenza. S. Pedrocco 2003, S. 142-145, Brucher 2007, S. 109-116.

Dossale eines Veneziano-Nachfolgers in San Donato in Murano (Abb. 100)¹⁵⁶ und das 1366 vollendete Proti-Retabel des Lorenzo Veneziano für den Dom von Vicenza (Abb. 101)¹⁵⁷ zeigen eine zentrale, von stehenden Heiligen begleitete ‚Dormitio‘. Wenngleich diese Beispiele ein Jahrhundert älter sind als der Pettauer Altar, lassen sich Altaraufbau und Bildprogramm dennoch vergleichen.¹⁵⁸

Mit der schon erwähnten ‚Ancona del Redentore‘ von Giovanni d’ Alemagna und Antonio Vivarini (Abb. 28, 1443/44) hat sich jedoch auch ein zeitgenössisches venezianisches Vergleichsbeispiel erhalten. Während die Forschung stets auf die strukturellen Ähnlichkeiten mit dem Pettauer Altar hinwies (dreiteiliger Aufbau, schmale, eselsrückenförmig abschließende Bildfelder, Fialen), blieb das Bildprogramm bislang völlig unbeachtet. Auch dieses weist erstaunliche Parallelen zu der Feiertagsseite des Pettauer Altares auf. Die vertikale Mittelachse der Ancona ist mit den skulpturalen Bildwerken von ‚Schmerzensmann‘, ‚Ohnmacht Mariens‘ und ‚Auferstehung Christi‘ besetzt. Dieselben Elemente treten an der zentralen Achse des Pettauer Altares in ikonographisch leicht variierten Form auf. Beide Retabel zeigen im Zentrum die von Trauernden umringte Muttergottes, die in körperlich geschwächtem Zustand in die Knie sinkt. Sowohl an der ‚Ancona del Redentore‘ als auch am Pettauer Altar erscheint im Register bzw. Bogenfeld darüber Christus, der dem Betrachter die Wundmale vorweist. Der ‚Schmerzensmann‘ an der ‚Ancona del Redentore‘ weist ebenfalls eine ideologische Gemeinsamkeit mit dem leidverzerrten Antlitz Christi an der Predella des Pettauer Altares auf.

Höfler geht davon aus, dass sich Laib auch bei der Konzeption der Werktagsseite an venezianischen Altären orientierte. Der Autor interpretiert den Aufbau des Pettauer Altares als Umwandlung eines zweistöckigen venezianischen Polyptychons in einen nordischen Wandelaltar. In Venedig hatte sich Ende des 14. Jh. die devotionale Kreuzigung mit Maria und Johannes zu einem verbindlichen Bestandteil eines anspruchsvollen Polyptychons entwickelt. Die von Heiligen flankierte Kreuzigungsgruppe war entweder im Hauptbild oder in der darüber liegenden Attika beheimatet (vgl. Abb. 101, Protiretabel). Sieht man Werktags- und Feiertagsseite des Pettauer Altares in inhaltlich-funktionellem Zusammenhang, kann die

¹⁵⁶ Pallucchini 1964, S. 59, Lucco 1992, S. 47.

¹⁵⁷ Pallucchini 1964, S. 171, 173, 179, 181, Brucher 2007, S. 161f.

¹⁵⁸ Eine weitere Parallele besteht in der Größendifferenz zwischen den Figuren der mittleren Tafel und den seitlichen Heiligen. Bei italienischen Polyptycha mit einer vielfigurigen Szene im Zentrum war es selbstverständlich, dass die mittleren Figuren kleiner dargestellt wurden als die flankierenden Heiligen. Höfler 1997, S.74f.

Werktagsseite des Pettauer Altares als Transposition der üblichen Bekrönung eines venezianischen Polyptychons verstanden werden, so Höflers Hypothese.¹⁵⁹

Auch wenn die auffälligen Bezüge zu Italien nicht in Abrede zu stellen sind, geht es wohl zu weit, den Aufbau des Pettauer Altares in seiner Gesamtheit als strukturelle Umwandlung eines venezianischen Polyptychons deuten zu wollen. Zum einen fügt sich die Predella nicht in dieses Schema. Die monumentale, durch eine offene Arkadenreihe vom Altarcorpus getrennte Tafel weist keine Gemeinsamkeit mit den niedrigen Sockelzonen der italienischen Polyptycha auf.¹⁶⁰ Zum anderen muß die Paarung von Kreuzigung und Marientod am Pettauer Altar nicht unbedingt mit dem Hinweis auf zweistöckige italienische Polyptycha erklärt werden. Ein Blick auf das versilberte Reliquienaltärchen aus Mariapfarr (Abb. 31, 1443) sowie auf Laibs Salzburger Triptychon (Abb. 102, 1449) verrät, dass die Kombination von Szenen aus der Passionsgeschichte und dem Marienleben Mitte des 15. Jh. auch in der Salzburger Kunst häufiger vorkam.

¹⁵⁹ Höfler 1997, S. 74-75.

¹⁶⁰ Höfler stellte die These auf, dass der ursprüngliche Entwurf Laibs die Anbringung von Bildfeldern hinter der Arkadenzone vorsah. Der Autor geht davon aus, dass man sich erst infolge einer Planänderung dazu entschied, die Arkatur offen zu lassen und die Tafel mit dem Schweißstuch hinzuzufügen.

Der technische Befund spricht allerdings gegen diese These – die kleinen Säulchen sind beidseitig spitz ausgearbeitet und würden der Anbringung eines Bildträgers im Wege stehen. Vgl. Kapitel 4.2. sowie Kapitel 4.5.

8. Der unbekannte Auftraggeber

Über den Auftraggeber des Pettauer Altares sind wir völlig im Dunkeln. Es haben sich weder Dokumente bezüglich der Stiftung erhalten noch weist der Altar Inschriften oder heraldische Zeichen auf. Urkundlich läßt sich das Retabel erst seit dem 18. Jh. in der Taufkapelle der Pettauer Stadtpfarrkirche nachweisen. Trotz fehlender Quellen etablierte sich in der älteren Literatur schon bald die These, dass der Altar von Burkhard von Weißpriach, der von 1461 bis 1466 als Salzburger Erzbischof im Amt war, für die Pettauer Stadtpfarrkirche gestiftet wurde. Der Salzburger Erzbischof wurde erstmals von Otto Fischer 1943 als möglicher Auftraggeber des Retabels ins Treffen geführt. Die nachfolgende Forschung schloß sich der Annahme, daß Weißpriach das Retabel während seiner Amtszeit in Auftrag gab, über lange Zeit an.¹⁶¹ Als Gründe hierfür wurden stets die historischen Verbindungen zwischen Pettau und Salzburg angeführt. Die Stadt Pettau gehörte Mitte des 15. Jh. zu den steirischen Besitztümern des Salzburger Erzbistums und die Pettauer Stadtpfarrkirche war dem Erzstift direkt unterstellt (Abb. 3, Karte).¹⁶² Des Weiteren wies die Forschung darauf hin, dass sich die Grablege der Weißpriachs in der Georgskirche befindet.

Auch wenn der historische Konnex auf den ersten Blick glaubhaft erscheint, beruht die These, daß Burkhard von Weißpriach den Altar für die Georgskirche in Auftrag gab, auf Vermutungen. Weißpriach ist zwar als kunstsinniger Kirchenfürst bekannt, der sowohl als Dompropst (1452-61) als auch während seiner Amtszeit als Erzbischof (1461-66) mehrere Altäre in Auftrag gab. Die von ihm gestifteten Werke weisen jedoch alle sein Wappen auf, welches am Pettauer Altar fehlt.¹⁶³ Zudem ist ein Zusammenhang zwischen der Grablege in der Georgskirche und der Stiftung des Pettauer Altares keineswegs zwingend.¹⁶⁴ Es handelt

¹⁶¹ Vgl. Forschungsstand, S. 6f. Fischer 1943, S.6, Baldass 1946, S. 17, S. 67 (Kat. Nr. 50-53), Stelè, 1950, S. 305, Stange 1960, S. 25, Rosenauer 1967, S. 112, Rohrmoser 1972, S. 76, S. 90f.

¹⁶² Pettau zählte schon seit dem Ende des 9. Jh. zu den Besitztümern der Salzburger Erzdiözese, ab dem 12. Jh. wurde die Stadt von den Herren von Pettau, die als Ministerialen fungierten, verwaltet. Im Jahr 1438 erlosch deren Geschlecht mit dem Tod des letzten männlichen Nachfahren, Friedrich IX. Pettau war damit wieder dem Salzburger Erzbistum direkt unterstellt. Am 21. Januar 1461 wurden Burkhard von Weißpriach, damals noch Dompropst unter Erzbischof Sigmund von Volkersdorf, die südsteirischen Besitzungen des Domkapitels „bestandsweise“ für 14 Jahre übertragen (d.h. verpachtet). In der Folge übertrug Burkhard das Amt und die Hauptmannschaft Pettau an seinen Bruder Balthasar von Weißpriach.

Zur Geschichte Pettaus im Allgemeinen vgl.: Saria 1943, Saria 1965, Ciglencéki 1995, Ciglencéki 2008; zu den Beziehungen zwischen Pettau und Salzburg vgl. Strnad 1966, S. 181-246, Kramml 1998, zu den Herren von Pettau vgl. insbesondere: Vidmar 2009.

¹⁶³ Zu den von Weißpriach gestifteten Altären zählen der Leonhardaltar, der Altar der Kapelle von Schloß Mauterndorf (vgl. Abb. 32), der ehemalige Marien- und Hochaltar von St. Leonhard, der ehemalige Liebfrauenaltar des Salzburger Domes sowie ein weiterer, nur quellenmäßig belegter Altar für den Salzburger Dom. Diese weisen das Wappen Weißpriachs in Verbindung mit dem der Dompropste bzw. des Salzburger Erzstiftes auf. Zu der Gruppe der von Weißpriach in Auftrag gegebenen Altäre vgl. Stange 1960, S. 32-35, Rohrmoser 1972, S. 91ff.

¹⁶⁴ Vgl. Biedermann 1995, S. 285.

sich nämlich nicht – wie erstmals bei Fischer erwähnt und von der nachfolgenden Literatur aufgegriffen¹⁶⁵ – um die Familiengrablege der Weißpriachs sondern um den Grabstein einer Verwandten des Erzbischofs, Ursula von Weißpriach, geborene Gräfin Otting. Diese war die Gemahlin des Andreas von Weißpriach, der im Jahr 1479 die Stadt Pettau erfolglos gegen die Ungarn verteidigte.¹⁶⁶ Ihr undatierter Grabstein ist in der Südwand der Kreuzkapelle eingemauert und soll sich bis 1860 im Boden der gleichen Kapelle befunden haben.¹⁶⁷ Ob Ursula von Weißpriach schon um 1460, als der Pettauer Altar geschaffen wurde, in der Georgskirche beigesetzt worden war, ist nicht belegt.

Läßt man die eher losen historischen Verbindungen zwischen der Pettauer Stadtpfarrkirche und Burkhart von Weißpriach außer Acht, so sprechen die Struktur und das Bildprogramm des Pettauer Altares nicht unbedingt für eine Stiftung durch den Salzburger Erzbischof.¹⁶⁸ Die Feiertagsseite des Pettauer Altares weist mit ihren steilen, eselsrückenförmigen Bildfeldern, die einst von Fialen begleitet waren, mehr Parallelen mit einem zeitgenössischen venezianischem Polyptychon als mit einem nordalpinen Flügelaltar auf. Auch das Bildprogramm deutet auf italienische Vorbilder hin – mit den hll. Markus, Hieronymus und Bernhardin finden sich gleich drei Heilige am Altar, die besonders in Italien verehrt wurden. Überdies folgte Conrad Laib bei der ikonographischen Gestaltung des hl. Hieronymus und des hl. Bernhardin einem Typus, der ihm nur aus der direkten Anschauung von oberitalienischen Vorbildern bekannt sein konnte.

Angesichts dieser auffälligen Bezüge zur venezianischen Kunst schlug Höfler vor, dass Laibs Altar von einem wohlhabenden Pettauer Bürger, der familiär oder wirtschaftlich eng mit Venedig verbunden war, gestiftet wurde. Vielleicht wollte der unbekannte Auftraggeber in diesem Werk Erinnerungen an seine Heimatstadt festhalten, worin Conrad Laib mit seinen Kenntnissen der oberitalienischen Kunst leicht entgegen kommen konnte.¹⁶⁹

Tatsächlich unterhielt Pettau, das im 15. Jh. zu einer bedeutenden Handelsstadt internationalen Ranges avanciert war, rege wirtschaftliche Beziehungen mit der

¹⁶⁵ Fischer 1943, S. 6, Baldass 1946, S. 17, S. 67, Stange 1960, S. 25, Rosenauer 1967, S. 112, Rohrmoser 1972, S. 76, S. 90f.

¹⁶⁶ Zur Andreas Weißpriach vgl. Pirchegger 1931, S. 96.

¹⁶⁷ Stelè 1950, S. 30, Höfler 1995, S. 328, Höfler 1997, S. 78.

¹⁶⁸ Die These von Weißpriach als Stifter des Altares wurde erstmals 1967 von Balduin Saria ernsthaft in Frage gestellt. Saria wies darauf hin, dass Pettau im 15. Jh. eine florierende Handelsstadt war, die wichtige wirtschaftliche Beziehungen unterhielt. In Anbetracht des großen Reichtums einzelner Bürger schlug er vor, daß Laibs Altar von einer reichen Patrizierfamilie gestiftet wurde. Auch Biedermann distanzierte sich von der Annahme, dass das Retabel von Burkhart von Weißpriach gestiftet wurde. Saria 1967, S. 104f., (Zu den wirtschaftlichen Beziehungen Pettaus im 15. und 16. Jh.: Klier 1967, S. 83-101.), Biedermann 1995, S. 283, S. 285.

¹⁶⁹ Köllermann schloß sich Höfler diesbezüglich an. Höfler 1995, S. 327f., ders. 1997, S. 72-91, ders. 1999, S. 32-37, Köllermann 2007, S. 134.

Lagunenstadt.¹⁷⁰ Seinen wirtschaftlichen Aufschwung verdankte Pettau seiner günstigen geografischen Lage an der alten, von Venedig in die ungarische Tiefebene führenden Fernhandelsstraße. Von Pettau, wo die Drau sicher überquert werden konnte, gelangten Händler und Reisende in südwestlicher Richtung über Cilli (Celje) und Emona (Laibach) nach Oberitalien sowie in nordöstlicher Richtung über Ormoz (Friedau) und Pecs (Fünfkirchen) bis nach Budapest. Seit dem 14. Jh. hatte Pettau das Lagerrecht für große Frachten inne und war Hauptumschlagplatz für Vieh und Häute aus Ungarn, die nach Venedig exportiert bzw. gegen venezianische Tuchwaren eingetauscht wurden. Neben dem Viehhandel hatte auch der Weinbau große wirtschaftliche Bedeutung – die im fruchtbaren Pettauer Umland angebauten Weine wurden vor allem nach Kärnten und Krain ausgeführt.

Archivarische Quellen belegen, dass einzelne Pettauer Kaufleute im 15. Jh. ein beträchtliches Vermögen besaßen und zu den reichsten Handelsherren in Süddeutschland gehörten. Eine Wandmalerei in der Pettauer Stadtpfarrkirche aus dem 2. Drittel des 15. Jh. (Abb. 103) legt ebenfalls Zeugnis ab von dem Wohlstand und Selbstverständnis der Pettauer Bürger.¹⁷¹ Sie befindet sich an der Nordwand des Hauptschiffes und zeigt eine Kreuzigung mit den hll. Maria, Johannes und Petrus, links davon knien der Stifter und seine Familie. Im Hintergrund gibt ein offener Torbogen den Ausblick auf die Familienbesitztümer frei – Weinfässer, Vieh sowie eine geöffnete Getreidetruhe sind zu erkennen. Dem Stifter war es ein Anliegen, sein Vermögen in der Pettauer Pfarrkirche an prominenter Stelle zur Schau zu stellen.

In Anbetracht der prosperierenden wirtschaftlichen Lage Pettaus und der intensiven Handelsbeziehungen zu Oberitalien ist Höflers These, dass Laibs Altar von einem in Pettau ansässigen, mit Venedig in Verbindung stehenden Kaufmann gestiftet wurde, zuzustimmen. Die Struktur und das Bildprogramm des Retabels sind mit Sicherheit auf den individuellen Wunsch des unbekannten Auftraggebers zurückzuführen. Der Salzburger Erzbischof hätte wenig Grund gehabt, sich bei seiner Stiftung an oberitalienischen Retabeln zu orientieren. Vor Allem die Wahl des Franziskanerpredigers Bernhardin von Siena, der innerhalb seiner Reformbewegung gegen die Macht und den Reichtum des Weltpriestertums agierte, spricht gegen den Burkhard von Weißpriach als Auftraggeber. Ein wohlhabender Pettauer Kaufmann mit Bezug zu Venedig käme viel eher in Frage. Während schriftliche Quellen Auskunft darüber geben, dass sich im 16. und 17. Jh. viele venezianische Kaufleute in Pettau ansiedelten, ist über die diesbezügliche Situation im 15. Jh. nichts bekannt.¹⁷² Es ist jedenfalls

¹⁷⁰ Zur wirtschaftlichen Bedeutung Pettaus im 15. Jh. vgl. Klier 1967, S. 83-101, Saria 1967, S. 102-107, Pickl 1971, S. 87-109.

¹⁷¹ Zur Wandmalerei vgl. Ciglencčki 1995, S. 41, Ciglencčki 2008, S. 70. Vidmar 2009, S. 30.

¹⁷² Pickl 1971, S. 87-109, Valentinitich 1998, S. 98-110.

nicht auszuschließen, dass sich schon um 1460, als der Pettau-Altar geschaffen wurde, venezianische Händler in der Stadt an der Drau niederließen.

9. Kompositorische und farbliche Gestaltung des Pettauer Altares

Stellt man Betrachtungen zu der Gesamtkomposition des Pettauer Altares an, so ist die Diskrepanz im Figurenmaßstab das Erste, was ins Auge fällt. Die Figuren der Seitentafeln sind wesentlich größer dargestellt als die der inhaltlich wichtigeren Mitteltafeln – an der Feiertagsseite ist diese Größendifferenz besonders eklatant. Hieronymus und Markus überragen die Figuren des Marientodes um fast das Doppelte, so daß diese geradezu marginal wirken. Die Autoren bewerteten diesen Maßstabssprung zumeist negativ und kritisierten den uneinheitlich wirkenden Gesamteindruck des Altares.¹⁷³ Nach gegenwärtigem Stand der Forschung ist davon auszugehen, dass Laib sich bei der Konzeption des Altares – wohl auf Wunsch des unbekannten Auftraggebers – an italienischen Polyptycha orientierte, bei denen es Usus war, dass die Figuren der Mitteltafel kleiner als die flankierenden Heiligen dargestellt wurden. Ungeachtet der Frage, ob Laib die Altarkonstruktion aus Eigeninitiative schuf oder ob die Vorstellungen des Auftraggebers dahinter stehen, war er sich des unharmonischen Gesamteindrucks, der durch den Maßstabssprung verursacht wird, mit Sicherheit bewußt und versuchte, dieser Problematik entgegenzuwirken.

Besonders bei der Konzeption der Feiertagsseite gelang es Laib, die drei Haupttafeln mittels subtiler kompositorischer und farblicher Mittel zu verschränken.¹⁷⁴ Nicht durch Zufall sind Hieronymus und Markus an den äußeren Rand des Bildfeldes gerückt und wenden sich zur Mitte hin, so dass der Blick des Betrachters ausgehend von ihren fast senkrecht aufsteigenden Gewandsäumen über die Neigung ihrer Oberkörper zu der Engelsgloriole im mittleren Feld weitergeleitet wird. Dieser bogenförmigen Bewegung ist die strenge Betonung der vertikalen Mittelachse entgegengesetzt. Der Blick wird von Christus über den blaugekleideten Apostel und Johannes zu Maria hinabgeführt, die sich im Zentrum der unteren Bildhälfte befindet.¹⁷⁵ Von dort führen wiederum zwei Diagonalen zu den Heiligen der äußeren Tafeln zurück. Auf der linken Seite führt eine Schräge ausgehend von dem am Boden hockenden Apostel über den steigenden Löwen und die im Gürtel konvergierenden Falten der Albe des hl. Hieronymus zu seinem Oberkörper hinauf. Konträr dazu führt auf der Rechten eine Kompositionslinie ausgehend von der Gestalt des segnenden Petrus über das vom Löwen gehaltene Buch und die darauf gestützten Arme des Evangelisten zu seinem Haupt hinauf. Die Gesamtkomposition ist des Weiteren dadurch verankert, dass auch die horizontale Mittelachse

¹⁷³ Baldass, 1946, S.18; Biedermann 1995, S. 280-284, Söding 1997, S. 33f.

¹⁷⁴ Zur Gesamtkomposition und zur farblichen Gestaltung des Pettauer Altares vgl. insbesondere: Stelè 1950, S. 268ff.; Biedermann 1995, S. 283f.

¹⁷⁵ Gesamtkompositorisch ist die vertikale Mittelachse durch das Vera Icon auf der Predella nochmals betont.

des Pettauer Altares betont ist. Die Attribute des hl. Hieronymus - Buch und Kirchenmodell - sowie der Markuslöwe, der das Evangelium hält, befinden sich in einer Linie mit den Köpfen der Apostel, die den Figurenblock in der unteren Hälfte des Marientodes nach hinten hin abschließen.

Die Tafeln der Feiertagsseite sind nicht nur kompositorisch sondern in hohem Maß auch durch ihre farbliche Gestaltung zu einer Einheit zusammengeschlossen. Die Bildfelder sind primär von den Farben Rot und Blau bestimmt, die vorwiegend an der Kleidung von Hieronymus und Markus auftreten. Die Heiligen der Außentafeln klammern also nicht nur durch ihre Haltung den Marientod kompositorisch ein sondern geben auch hinsichtlich ihrer Farbigkeit den Ton an. Während Rot und Blau an den äußeren Tafeln komplementär angebracht sind – links überwiegt der rote Farbton, rechts der Blaue, treten sie an der Mitteltafel gleichberechtigt auf. Christus, der unter ihm stehende Apostel, Johannes und Maria sind alternierend Rot und Blau gekleidet, was die Bedeutung der vertikalen Mittelachse nochmals unterstreicht. Die Palette wird ergänzt von den Farben Grün, Weiß, Ocker, Braun sowie einigen gebrochenen, in ihrer Intensität variierenden rötlich-braunen Tönen, die auf der Oberfläche des Altares ein harmonisches Muster bilden.

Die Gesamtkomposition der Werktagsseite fällt im Vergleich zu jener der Feiertagsseite qualitativ ab. Das Bildprogramm, das sich nur aus den beiden stehenden Heiligen Nikolaus und Bernhardin, sowie der devotionalen Kreuzigung zusammensetzt, bot kaum die Möglichkeit, die Tafeln kompositorisch und farblich zu verschränken. Die Bildfelder sind in erster Linie durch den Wiesenstreifen, der sich über die Rahmung hinweg fortsetzt sowie den purpurnen, brokatierten Hintergrund als Einheit erfaßt. Auch die Schrägstellung der hll. Nikolaus und Bernhardin von Siena sowie deren Kopfwendung zur Mitte hin dient der losen kompositorischen Zusammenbindung der Tafeln. Farblich herrschen ähnlich wie an der Feiertagsseite die Töne Rot, Blau, Weiß und Grün vor. An der Werktagsseite treten sie jedoch in einem weniger ausgewogenen Verhältnis auf. Während die im Ornat des hl. Nikolaus auftretenden Farben Blau, Weiß und Rot in der Kleidung von Maria und Johannes wieder aufgenommen werden, steht der graue Farbton der Ordens Kutte des hl. Bernhardin für sich.

Bezüglich des Unterbaus ist davon auszugehen, dass die monumentale Tafel mit dem Schweiß Tuch erst sekundär hinzukam. Sie verdeckt nämlich eine zweite, weitaus niedrigere Tafel, welche sich an die Arkatur angliedert (Abb. 6, 23, 24).¹⁷⁶ Dies wirft die Frage auf, ob der Entwurf und die Ausführung der Staffel noch auf Laib und seine Werkstatt zurückgehen,

¹⁷⁶ Vgl. Kapitel 4.5.

oder ob die Tafel in deutlichem zeitlichem Abstand zum Corpus entstand und einem lokalen Künstler zuzuschreiben ist. Abgesehen von ihrer Monumentalität fügt sich die Tafel sowohl kompositorisch als auch farblich weitestgehend in das Gesamtschema des Altares. Durch das Auftreten des Vera Icon im Zentrum der Predella ist die vertikale Mittelachse des Retabels nochmals betont. Des Weiteren tritt mit dem Grün der Engelsgewänder eine der Hauptfarben des Altarcorpus an der Staffei nochmals auf – auch der kühle, bläulich schattierte Weißton des Schweißstüches ist an den Haupttafeln mehrfach zu finden.

Stilistisch lassen sich jedoch zum Teil Divergenzen zu den Malereien am Corpus feststellen. Das Antlitz Christi entspricht eindeutig dem Laibschens Typus. Es weist dieselben physiognomischen Merkmale auf wie das ins Dreiviertelprofil nach links gewandte Gesicht des Gekreuzigten auf der Werkstagsseite. Man beachte die stark in die Länge gezogene Nase mit dem schmalen Nasenrücken, die über der Nasenwurzel in Dreiecksform hochgezogenen Augenbrauen sowie die tief liegenden, zu Schlitzeln verengten Augen. Die voluminösen Lippen, bei denen die Untere etwas voller als die Obere ausgebildet ist, finden sich an der Gestalt des Evangelisten Markus eins zu eins wieder. Auch die Engelsflügel lassen sich mit den Malereien am Altarcorpus vergleichen – sie weisen einen ähnlich kunstvollen Farbverlauf auf wie die Schwingen des Markuslöwen. Zuletzt sind die fein gearbeiteten Engelsköpfe ebenfalls aus dem Laibschens Oeuvre bekannt. Physiognomie und Frisur der Engel sind ident mit Jenen aus der ‚Geburt Christi‘ von 1449 (Abb. 104, Padua, Vescovado).

Die Kleider der Engel sowie das Schweißstuch Christi hingegen stehen qualitativ hinter den Malereien am Corpus zurück. Die Engelsgewänder sind plump und unbeholfen ausgeführt, was sich besonders in einem Vergleich mit dem Umhang des hl. Markus äußert. Während der blaue Umhang des Evangelisten äußerst subtile Farbschattierungen aufweist und die Position des linken, gebeugten Knies unter dem Stoff deutlich zu erkennen ist, sind die Körper der Engel unter den dicken, teigigen Faltenwülsten kaum zu erahnen. Auch am Schweißstuch der hl. Veronika sind die Falten kaum abgeschattiert, sondern mit wenigen, dunkeln Pinselstrichen scharf eingezeichnet, was einen grafisch-flächigen Eindruck hervorruft.

Aus dieser stilistischen Analyse folgt der Schluss, dass die Predella, auch wenn sie nicht dem ursprünglichen Plan Laibschens entspricht, wohl nicht wesentlich später als die Malereien an den Haupttafeln geschaffen wurde. Sowohl die qualitativ hochwertig ausgeführten Gesichter der Engel als auch das Antlitz Christi entsprechen dem Laibschens Typus und sind wohl einem Werkstattmitarbeiter Laibschens zuzuschreiben. Bei dem Schweißstuch Christi und den Engelsgewändern hingegen scheint es sich um Übermalungen aus jüngerer Zeit handeln, bei

denen der Künstler kaum den Versuch unternahm, sie stilistisch an die Malereien am Corpus anzupassen.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Es ist vorstellbar, dass die Übermalungen im Jahr 1512 erfolgten, als die Rückseite des Retabels bemalt wurde. Eventuell waren Teile der Predella durch Feuchtigkeit stark in Mitleidenschaft gezogen, so dass eine Restaurierung erforderlich war. Die grafische Behandlung der Faltenzüge deutet jedenfalls stilistisch auf eine Zusammengehörigkeit zu den Malereien auf der Rückseite hin. (vgl. Abb. 7)

10. Stilistische Bemerkungen zum Oeuvre Laibs und zum Pettauer Altar

Bezüglich der Datierung des Pettauer Altares ist mit der Kanonisation des auf der Werktagsseite abgebildeten Bernhardin von Siena im Jahr 1450 ein zuverlässiger terminus post quem gegeben. Überdies haben sich mit der Grazer Domkreuzigung (Abb. 105, 1457, Graz, St. Ägydus, Friedrichskapelle) und der Salzburger Kreuzigung (Abb. 106, 1449, Wien, Österreichische Galerie), der die vier Marienlebentafeln in Padua und Venedig zugehören, mehrere datierte Vergleichsbeispiele erhalten. Dennoch fiel es der Forschung mitunter schwer, den Pettauer Altar in das Oeuvre Conrad Laibs einzuordnen.¹⁷⁸ Die Problematik der Datierung liegt in erster Linie darin begründet, dass die künstlerische Entwicklung Conrad Laibs alles andere als stringent ist – immer wieder lassen sich in gleichzeitig entstandenen Werken stilistische Diskrepanzen feststellen. Bevor näher auf den Stil des Pettauer Altares eingegangen und der Versuch unternommen wird, das Retabel zumindest tendenziell im Oeuvre Laibs zu verorten, sollen diese Widersprüchlichkeiten anhand einiger Beispiele aufgezeigt werden.

Zuerst soll ein kurzer Blick auf die Geburt Christi in Freising (Abb. 107, Freising, Diözesanmuseum) und die Epiphanie in Cleveland geworfen werden (Abb. 108, Cleveland, The Cleveland Museum of Art).¹⁷⁹ Die beiden Tafeln zählen zu den frühesten Conrad Laib zugeschriebenen Werken und werden für gewöhnlich zwischen 1440 und 1445 datiert. Da sie annähernd dieselbe Größe und eine ähnliche szenische Anlage aufweisen, ist davon auszugehen, dass sie ursprünglich zu einem Altar gehörten. Vorne ist jeweils die Figurengruppe situiert, die von einer mit Holzschindeln gedeckten Stallarchitektur hinter- bzw. überfangen wird. Die Sparrenarchitektur wird von Vögeln belebt, die sich auf dem Dachgiebel und in den Öffnungen niedergelassen haben. In hinterster Ebene schließt eine zinnenbewehrte Stadtarchitektur vor dem Goldgrund ab. Obwohl die beiden Tafeln aus denselben Bildelementen zusammengesetzt sind, sind sie hinsichtlich ihrer kompositorischen Anlage denkbar schlecht aufeinander abgestimmt. Während sich in der Freisinger Geburt Christi die Stallarchitektur und die Stadt im Hintergrund über die ganze Bildbreite erstrecken, nehmen die Architekturversatzstücke in der Anbetung in Cleveland nur die rechte Bildhälfte

¹⁷⁸ Die ältere Forschung ordnete den Pettauer Altar einhellig als spätestes Werk Laibs ein und datierte ihn um 1460. (Fischer 1943, S. 4, Baldass 1946, S. 20, Stelè 1950, S. 305, Stange 1960, S. 25, Rosenauer 1967, S. 112, Pächt 1969, S. 2f, Rohrmoser 1972, S. 75f., S. 90f., Rosenauer 1983, S. 33-35, Höfler 1995, S.326f., Höfler 1997, S. 73, Weigl 1998, S. 200)

Saliger, Söding und Köllermann hingegen zogen zuletzt eine frühere Datierung des Retabels in Betracht und versuchten, den Pettauer Altar zwischen den beiden Kreuzigungsdarstellungen von 1449 und 1457 anzusetzen. (Saliger 1997, S. 8f., Söding 1997, S. 33f., Köllermann 2007, S. 134f.)

¹⁷⁹ Baldass 1946, S. 9f., Söding 1997, S. 24-27, Köllermann 2007, S. 111-114

ein. Die Epiphanie zeichnet sich gegenüber der Geburt Christi vor allem durch ihre klarere Lesbarkeit aus. Die Figurengruppe, die Stallarchitektur und die zinnenbewehrte Stadt sind in räumlichen Schichten hintereinander angeordnet. Als kompositorisches Vorbild für die Szene kann die Epiphanie des um 1440 datierten Halleiner Altares (Abb. 109, Salzburg, Museum Carolino Augusteum) herangezogen werden. In der Geburt Christi unternahm der Künstler den Versuch, die Szene durch die Diagonalstellung der Krippe, das Zurückspringen des Zauns sowie die Hinzufügung der Stallarchitektur, in der sich der hl. Josef befindet, räumlich zu erweitern. Durch das Schrägstellen der Raumrichtungen und das unklare räumliche Verhältnis zwischen der Figurengruppe und der Stallarchitektur wird die Lesbarkeit der Komposition jedoch erschwert. Auch bezüglich ihres Figurenideals unterscheiden sich die Tafeln in Freising und Cleveland. Die Figuren in der Anbetung der Könige in Cleveland sind massig und blockhaft angelegt und breiten sich stark in der Fläche aus. Farblich dominieren die buntfarbigen Gewänder der Könige, die sich gegen den dunklen Ton des Mariengewandes absetzen. Maria ist in ihrem tiefblauen, fast schwarz erscheinenden Kleid völlig der Fläche verhaftet. Die 1449 datierte Salzburger Kreuzigung knüpft in ihrer Farbgebung daran an. In der Gruppe der trauernden Frauen links unten im Eck (Abb. 110) werden abermals bunte Farbakzente großflächig nebeneinandergesetzt – das dunkle Kleid Mariens kontrastiert wiederum mit dem leuchtend gelben Gewand der Figur hinter ihr.

Vergleicht man die Marienfigur in der Geburt Christi in Freising mit jener aus der Epiphanie, so könnte diese gegensätzlicher nicht aufgefasst sein. Die feingliedrige, gelangte Mariengestalt in der Freisinger Tafel ist noch stark den Gestaltungsprinzipien der internationalen Gotik verpflichtet – ihr mittelblaues Kleid bildet lange, in sanftem Schwung auslaufende Falten aus, unter den zahlreichen Weißhöhlungen tritt ihr Körper plastisch in Erscheinung. Der grüngekleidete Engel gegenüber von ihr vertritt hingegen ein völlig anderes Stilideal. Die hartbrüchigen, gekräuselten Falten seines Gewandes haben mit den langen, weichen Faltenschwüngen des Marienkleides nichts gemeinsam. Der Engel vertritt eine wesentlich fortschrittlichere Figurenauffassung und weist auf das Stilbild um die Jahrhundertmitte voraus, wie ein Vergleich mit dem hl. Johannes aus der Salzburger Kreuzigung zeigt (Abb. 110). Der Laibsche Stilpluralismus lässt sich also nicht nur in gleichzeitig entstandenen Werken sondern auch innerkompositorisch feststellen.

Die beiden Tafeln, die sich im Museum Carolino Augusteum in Salzburg befinden und die Salzburger Lokalheiligen Hermes (Abb. 111) und Primus (Abb. 112) präsentieren, stellen die Forschung bezüglich ihres stilistischen Befundes vor ähnliche Schwierigkeiten. Über ihre Provenienz ist kaum etwas bekannt. Aus der eigentümlichen, dreieckigen Form der Tafeln

schloss die Forschung zunächst, dass sie einst die Funktion von Orgelflügeln innehatten, später ging man davon aus, dass es sich um die Aufsätze eines nicht mehr erhaltenen Retabels handelt. Rohrmoser schlug vor, dass die Tafeln ursprünglich das 1449 datierte Salzburger Kreuzigungstriptychon bekrönten (Abb. 113, Rekonstruktion).¹⁸⁰ Auch wenn sich die ursprüngliche Funktion der Tafeln nicht mehr eruieren lässt, legen das ungewöhnliche Format und die Tatsache, dass sie in dasselbe Museum gelangten, nahe, dass sie ursprünglich zusammengehörten.¹⁸¹ Sind die Tafeln tatsächlich zeitgleich entstanden, so können sie geradezu als Paradebeispiele für den Stilpluralismus Laibs gelten. Besonders auffallend sind die unterschiedlichen Größenverhältnisse der beiden Heiligen – Primus ist wesentlich steiler und schlanker proportioniert als Hermes und überragt diesen fast um Haupteslänge.¹⁸² Der Heilige steht mit geneigtem Haupt und vor der Brust verschränkten Armen auf einem schmalen Bodenstreifen. Durch die Rückwärtsneigung des Oberkörpers ist die Figur einer leichten gotischen Biegung unterworfen. Der hl. Hermes vertritt im Gegensatz dazu einen aktiveren Typus – er steht breitbeinig, fast schon ponderiert im Raum, die Beugung seines linken Knies ist unter dem grünen Rock deutlich zu erkennen. Sein in kühner Untersicht gegebenes Antlitz ist scharf zur Seite gedreht, er streckt den linken Arm energisch von sich und deutet mit dem Zeigefinger schräg nach unten. Dieser Bewegungszug wird von seiner Kleidung aufgenommen – der weißgefütterte Mantel spannt sich fächerartig hinter ihm auf und betont die Schräge der Bildkante zusätzlich. Auch die Spruchbänder, die sich in den beiden Tafeln quer über die Bildfläche ausbreiten, sind völlig unterschiedlich gestaltet. Das Spruchband des hl. Primus ist breiter angelegt und bricht eher hartkantig um, das des hl. Hermes ist weniger ornamental aufgefaßt, am rechten unteren Bildrand rollt es sich in einer raumgreifenden Bewegung spiralförmig ein. Die Fahnen, welche sich in der Salzburger (Abb. 106, 1449) sowie in der Grazer (Abb. 105, 1457) Kreuzigung in der oberen Bildhälfte gegen den Goldgrund absetzen, weisen eine ähnlich differenzierte Gestaltung auf. In der Salzburger Kreuzigung erfüllen die Wimpel in erster Linie eine ornamental-dekorative Funktion – sie sind parallel zur Bildfläche angelegt und betonen diese. In der acht Jahre später entstandenen Grazer Kreuzigung vertreten sie ein fortschrittlicheres Stilbild. Beide Fahnen sind in den Bildraum hinein orientiert und in starker Verkürzung wiedergegeben – fast könnte der Eindruck entstehen, als wären sie soeben von einem Windstoß erfaßt worden.

¹⁸⁰ Rohrmoser 1972/II, S. 6-12.

¹⁸¹ Das Gros der Forschung geht davon aus, dass die beiden Heiligen zeitlich zwischen der Salzburger und der Grazer Kreuzigung anzusetzen sind.

¹⁸² Hier darf man sich durchaus an die Verwendung von unterschiedlichen Figurenmaßstäben in der Grazer Domkreuzigung oder an den Maßstabssprung zwischen den äußeren Heiligen und den Figuren der Mitteltafel am Pettauer Altar erinnern fühlen.

Die beiden frühen Tafeln, welche die Geburt Christi (Abb. 107, Cleveland) und die Epiphanie (Abb. 108, Freising) präsentieren sowie die hl. Hermes (Abb. 111) und Primus (Abb. 112) in Salzburg, bei denen ebenfalls davon auszugehen ist, dass sie gleichzeitig entstanden sind, können also geradezu paradigmatisch für den Stilpluralismus Conrad Laibs gesehen werden. Da Laibs Werke oftmals mehrere Stilbilder nebeneinander vertreten, ist es nicht leicht, die erhaltenen Tafeln ohne weitere Anhaltspunkte in eine klare Chronologie zu bringen.

In Bezug auf den Pettau-Altar soll dennoch der Versuch unternommen werden, die künstlerische Entwicklung Laibs in groben Zügen aufzuzeigen und zu einem Datierungsvorschlag zu kommen. Für stilistische Analysen sind Vergleiche zwischen themengleichen Darstellungen besonders aussagekräftig. Hierfür bieten sich der hl. Nikolaus des Pettau-Altars (Abb. 116), der hl. Maximilian aus der Bischofshofener Ablaßtafel (Abb. 114, Bischofshofen, Museum am Kastenturm) und der hl. Korbinian (Abb. 115, Padua, Vescovado) besonders an. Diese bilden als stehende Bischofsfiguren eine motivisch homogene Reihe, an deren Anfang der hl. Maximilian aus der Bischofshofener Ablaßtafel zu stellen ist. Pächt datierte die Tafel aufgrund ihrer engen Bindungen an die Gestaltungskonventionen des ‚Weichen Stils‘ der internationalen Gotik in die 40er Jahre des 15. Jh., Rosenauer setzt sie in der ersten Hälfte der 40er Jahre an.¹⁸³ Köllermann grenzt ihre Entstehungszeit auf die Jahre 1443-1447 ein.¹⁸⁴ Der hl. Korbinian ist durch seine Zugehörigkeit zur Salzburger Kreuzigung – er tritt auf der Außenseite der ‚Geburt Mariens‘ auf – gesichert 1449 datiert. Der Pettau-Altar muss nach dem Jahr 1450, in welchem der hl. Bernhardin von Siena kanonisiert wurde, entstanden sein. Allen drei Tafeln ist gemeinsam, dass Laib die stehende Bischofsfigur vor dunklem Hintergrund auf einen schmalen Bodenstreifen schräg ins Bild gesetzt hat. Die Hinterkante des Bodenstreifens und die Saumlinie der dunkelblauen Tunicella treffen sich jeweils auf derselben Höhe, was zur Verfestigung der Komposition beiträgt.

Maximilian (Abb. 114) ist aus der Frontalansicht heraus dem links am Boden knienden Stifter zugewandt. Seine Silhouette ist von weichen, fließenden Übergängen bestimmt und sein Körper ist einer leichten Schwingung unterworfen. Der Kopf ist im Verhältnis zum weit ausladenden Gewand relativ klein und von einem völlig auf der Bildfläche verhaftenden, durch konzentrische Kreise strukturierten Nimbus hinterfangen. Die rote Kasel liegt um die Schultern straff an und weitet sich auf Ellbogenhöhe aus – Pächt stellt fest, dass die Figur „...mit Hilfe des glockenhaft sich weitenden Überwurfs der Kasel sanft in ein Oval aufgebläht

¹⁸³ Rosenauer 1983, S. 33.

¹⁸⁴ Köllermann 2007, S. 116-118.

[wird].¹⁸⁵ Die Oberfläche der Kasel ist kaum artikuliert – lediglich im unteren Bereich sind einige weißlich gehöhte Faltenbahnen ausgeführt und um die Achselhöhlen finden sich einige verschattete Zonen. Im Gegensatz zur flächig erscheinenden Kasel sind die dicken Röhrenfalten von Tunicella und Albe betont plastisch ausformuliert. Die Falten brechen am Boden nicht hart um, sondern laufen in sanftem Schwung nach rechts aus und bilden einen verschleifenden Übergang zwischen Vertikale und Standplatte.

Im Vergleich zu Maximilian ist der hl. Korbinian (Abb. 115) größer dargestellt. Die Figur ist nicht mehr einer gotischen Schwingung unterworfen, sondern weist ein stabiles Standmotiv auf. Korbinian ist von klaren, geschlossenen Konturen begrenzt, denen die Figur weitestgehend eingeschrieben ist. Die Kleidung fällt nicht mehr in sanft schwingenden Faltenbahnen hinab, sondern bildet ab Ellbogenhöhe gerade, sich kegelförmig auf der Bildfläche ausbreitende Röhrenfalten aus. Das Gesicht des Heiligen ist wesentlich schärfer und prononcierter als das des hl. Maximilian ausgeführt – der lange, gerade Nasenrücken bildet eine starke Zäsur zwischen der vom Licht erhellten und der abgedunkelten Seite des Gesichts. Rosenauer wies darauf hin, dass der Aufbau der Figur einem strengen geometrischen Schema folgt.¹⁸⁶ Antlitz und Mitra des Heiligen können in eine hochgezogene Raute eingeschrieben werden, deren Hauptrichtungen in der Figur aufgenommen sind. So verlaufen die Vittae der Mitra, die steil abfallende Schulterpartie des Heiligen und der Innensaum des Vespermantels parallel zueinander. Im Segensgestus der linken Hand wird diese Richtungsangabe nochmals aufgenommen.

Im Gegensatz zum hochaufragenden Korbinian ist der hl. Nikolaus am Pettauer Altar (Abb. 116) wieder kleiner geworden. Rosenauer konstatiert, dass der Eindruck entsteht, dass sich die Figur infolge dieses Schrumpfungsprozesses „zugleich auch verdichtet“ hat und „kompakter in ihrer Plastizität wirkt“.¹⁸⁷ Anders formuliert ist die Figur weniger stark in der Fläche verspannt als Korbinian, sie ruht vielmehr in sich und läßt einen plastischen Kern erahnen. In seiner Vertikalität ist Nikolaus gegenüber Korbinian nochmals gesteigert, die langen Faltenzüge seiner Kleidung laufen ohne Unterbrechung senkrecht zu Boden hinab, wo sie hart in verschiedene Richtungen umbrechen. Pächt weist darauf hin, dass diese Art des Figurenaufbaus dem Zeitstil entspricht und spricht von einer „Verhärtung, Versteifung und Vertikalisierung“, die sich in der Salzburger Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jh. bemerkbar macht.¹⁸⁸ Laib ist es bei der Gestaltung des hl. Nikolaus nicht mehr wichtig, die

¹⁸⁵ Pächt 1969, S. 3.

¹⁸⁶ Rosenauer 1983, S. 33.

¹⁸⁷ Ebenda, S. 33.

¹⁸⁸ Pächt 1969, S. 3.

einzelnen Formen auf der Bildfläche zueinander in Beziehung zu setzen – es geht vielmehr darum, die Figur in allen Details plastisch herauszumodellieren. Besonders deutlich wird dies an der Gestaltung der Nimben. Während diese bei Maximilian und Korbinian als flache, auf der Bildfläche verhaftende Scheiben ausgeführt sind, wölbt sich der Heiligenschein des hl. Nikolaus mit Hilfe der goldenen Glanzlichter glaubhaft nach innen. Am abgeschrägten Rand ist sogar seine Tiefe abzulesen. Davor ist das von der Mitra bekrönte Haupt des Heiligen als eigenes, sich konvex nach vor wölbendes Gebilde gesetzt. Besonders im Gesicht sind die Details plastisch prägnant herausgearbeitet. Das markante Kinn stößt spitz nach vorne, die Wangenpartie ist nicht als einheitliche Fläche aufgefasst, sondern von den stark ausgeprägten Faltenzügen in wulstartige Segmente unterteilt.

An der Reihe der Bischofsfiguren lässt sich also eine durchaus konsequente Stilentwicklung Laibs ablesen. Diese führt vom hl. Maximilian, dessen Figurenaufbau noch stark den schwingenden Linien der internationalen Gotik verpflichtet ist, hin zu einer Verfestigung bei gleichzeitigem in die Fläche spannen der Figur beim hl. Korbinian. Im Pettauer Heiligen, der in seiner Vertikalität nochmals gesteigert ist und einen plastischen Figurenkern erkennen lässt, endet die Entwicklung.

Die Figuren im Pettauer Marientod (Abb. 80) weisen gegenüber jenen im Marientod in Venedig (Abb. 90, Venedig, Seminario Patriarcale, ebenfalls der Salzburger Kreuzigung von 1449 zugehörig) ähnliche Entwicklungstendenzen auf, wie sie zwischen Nikolaus und Korbinian festzustellen sind. Dies wird insbesondere bei einem Vergleich zwischen den beiden am linken unteren Bildrand hockenden, lesenden Aposteln deutlich (Abb. 117, 118). Der Pettauer Apostel ist im Verhältnis zu jenem in Venedig wiederum kleiner und kompakter geworden, der Umriss der Figur ist durch die stärker kauernde, vornüber geneigte Haltung geschlossener. Während sich der Rock des Apostels in Venedig auf der Bildfläche ausbreitet und wulstartige Falten ausbildet, liegt der Umhang des Pettauer Apostels eng am Körper an und fällt in schweren, scharf profilierten Falten, die am Boden hart umknicken, hinab. Besonders im Bereich des Kopfes fällt die unterschiedliche Gestaltung auf – in Venedig steht die Kapuze steif vom Haupt des Apostels ab und wiederholt dessen Kontur, in Pettau folgt der Umhang knapp der Form des Schädels und bildet, kurze, vertikale Falten aus, die dem Apostel in die Stirn fallen.¹⁸⁹

¹⁸⁹ An dieser Stelle ist abermals auf das Nebeneinander von verschiedenen Stilbildern innerhalb von Conrad Laibs Tafeln (vgl. Geburt Christi in Freising) hinzuweisen. Ein Vergleich zwischen den links und rechts im Vordergrund hockenden Aposteln im Marientod in Venedig zeigt, dass die beiden völlig unterschiedliche Auffassungen vertreten. Obwohl sich beide in der vordersten Bildebene befinden, ist der rechte Apostel deutlich kleiner gegeben als der Linke. Unter dem roten, eng anliegenden Umhang, der diagonal verlaufende Faltenzüge ausbildet, ist die Beinstellung im Gegensatz zum linken Apostel klar zu erkennen. Überdies besitzt die Figur

Kompositorisch unterscheidet sich der Pettauer Marientod von der älteren Marientodversion in Venedig in erster Linie durch die stärkere tiefenräumliche Erschließung der Szene.¹⁹⁰ Im Marientod in Venedig sind die Apostel auf einem nicht näher definierten Bodenstreifen in zwei sich in der Mitte kreuzenden Diagonalen mit Maria im Zentrum angeordnet. Tiefenräumlichkeit entsteht ausschließlich durch die Hintereinanderstaffelung der plastisch-blockhaft aufgefassten Figuren – gleichzeitig wird jedoch durch die symmetrische, X-förmige Anlage der Figuren die Bildfläche betont. Der Pettauer Marientod ist dynamischer angelegt – der in die linke Bildhälfte fluchtende Kachelboden sowie das schräggestellte Bett öffnen den Bildraum relativ glaubhaft in die Tiefe und schaffen eine Bühne für die Verteilung der Figuren. Die Figur Mariens stellt nach wie vor sowohl das inhaltliche als auch das kompositorische Zentrum der Szene dar, sie ist jedoch im Verhältnis zum Bildformat kleiner dargestellt und stärker in die Tiefe gerückt. Im Marientod in Venedig ist die Muttergottes fast bildparallel gegeben und wird von zwei Aposteln gestützt. In Pettau ist die Sterbeszene Mariens weniger repräsentativ aufgefasst – die Marienfigur ist im Dreiviertelprofil nach rechts gedreht und wird ausschließlich von Johannes gehalten. Das erschöpfte Zusammensinken der Muttergottes im Augenblick ihres Todes kommt durch die stärkere Vorwärtsneigung ihres Oberkörpers deutlicher zum Tragen. Des Weiteren unterscheiden sich die Kompositionen dadurch, dass in Pettau die Johannes-Mariengruppe und der am rechten Bildrand stehende Johannes in Interaktion zueinander stehen. Der Apostelfürst wendet sich in einem weiten Ausfallschritt zur Bildmitte hin und erhebt die linke Hand zum Segensgestus. Durch das Zueinander der Figuren wird die räumliche Distanz zwischen ihnen fühlbar gemacht. Im Marientod in Venedig hingegen – und dies ist auch in der Salzburger Kreuzigung sowie in den anderen drei Marientafeln festzustellen – findet Interaktion nur zwischen Figuren, die sich in derselben räumlichen Ebene befinden, statt. Charakteristisch für Laibs Oeuvre ist das Zusammenschließen von nebeneinanderstehenden Figuren zu kleineren Gruppen – man beachte Petrus und den Apostel rechts von ihm im Marientod in Venedig, die ihre Köpfe zueinander neigen und in ein Gespräch vertieft sind. Die Interaktion, die im Pettauer Marientod über eine räumliche Distanz hinweg stattfindet, findet ihre nächste Parallele in der Grazer Domkreuzigung, wo der böse Schächer sein rechtes Bein aus der Umfesselung befreit und in einer raumgreifenden Bewegung nach Christus tritt (Abb. 105). Das Interesse des Künstlers, die Komposition stärker räumlich zu organisieren, welches den Marientod in Pettau von der Version in Venedig unterscheidet, lässt sich auch zwischen der

durch die dunkle Schattierung des hinteren, angewinkelten Beins einen stärker tiefenräumlichen Wert. Der linke Apostel wirkt durch den einheitlicheren Rotton seines Gewandes wesentlich flächiger.

¹⁹⁰ Vgl. den ausführlichen Bildvergleich in Kapitel 6.4.

Salzburger Kreuzigung (1449) und der acht Jahre später entstandenen Grazer Kreuzigung (1457) feststellen. Auf den ersten Blick folgen die beiden großformatigen Tafeln demselben kompositionellen Schema. In der oberen Bildhälfte ragen die drei Kreuze von Christus und den beiden Schächern vor Goldgrund auf, in der unteren Hälfte drängt sich das Volk zu einer nur schwer zu überschauenden Figurenmasse zusammen. In der Salzburger Kreuzigung herrscht jedoch primär der Eindruck eines geschlossenen Figurenblocks vor. In der Grazer Domkreuzigung hingegen beginnt Laib, die Zuschauerschar unter den Kreuzen zu Gruppen zu formieren und bei gleichzeitiger Beibehaltung der Bedeutungsperspektive und von Maßstabssprüngen ansatzweise perspektivisch zu verkleinern. Tiefenräumlichkeit wird durch die Hintereinanderstaffelung der Figurengruppen sowie durch die radiale Anordnung der verkürzt gegebenen Pferde um den Kreuzesstamm Christi suggeriert. Auch die Gestaltung des Terrains folgt dem stärker tiefenräumlichen Empfinden des Künstlers. Zwischen den Figurengruppen fällt der Blick auf den kahlen Boden des Kalvarienbergs, der von einigen dunklen Grasschollen akzentuiert wird. Diese sind ebenfalls kreisförmig angelegt und streben auf das Kreuz Christi im Mittelgrund zu. Der gekachelte Boden im Pettauer Marientod übernimmt eine ähnliche Funktion wie die Wiesenfetzen in der Grazer Kreuzigung – auch dieser führt den Blick in die Tiefe und betont Maria als das Zentrum der Komposition. Im Salzburger Kalvarienberg dienen der Wiesenstreifen und der Feldweg in der vordersten Bildebene als einzige Terrainangaben. Der Weg ist fast bildparallel angelegt und wirkt eher in die Höhe geklappt als in die Tiefe führend.

Die Gemeinsamkeiten zwischen dem Pettauer Altar und der Grazer Domkreuzigung beschränken sich nicht nur auf die stärker tiefenräumliche Anlage der Komposition. Auch hinsichtlich ihrer Farbigkeit stehen sich die Werke sehr nahe.¹⁹¹ Sowohl am Pettauer Altar als auch in der Grazer Domkreuzigung dominieren die Farben Rot und Blau, die in einem ausgewogenen Verhältnis über die Gesamtkomposition verteilt sind. In der Grazer Domkreuzigung werden die Figur des Longinus, dessen Ross einen auffälligen, mit rotem Leder bespannten Harnisch trägt, und die Figur des Herodes Antipas (?),¹⁹² dessen weiter, dunkelblauer Umhang den Rücken des Maultieres in der Art eines Satteltuches verdeckt, aus der Figurenmasse herausgegriffen und zu beiden Seiten des Kreuzes gegenübergestellt. Dieselbe großflächige, komplementäre Anordnung der Farben findet sich auch in der Kleidung der beiden Flügelheiligen des Pettauer Altares, Hieronymus und Markus. Die Gruppe der trauernden Frauen in der Grazer Kreuzigung und die Gruppe von Maria, Johannes und dem blaugekleideten Apostel im Pettauer Marientod lassen sich hinsichtlich ihrer

¹⁹¹ Zur farblichen Gestaltung des Pettauer Altares vgl. Kapitel 9.

¹⁹² Die fettleibige Figur auf dem Maultier wird von Koller mit Herodes Antipas identifiziert. Koller 2007, S. 216.

Farbigkeit (Rot-Blau-Weiß-Akkord) ebenfalls vergleichen. Sowohl am Pettauer Altar als auch im Grazer Kalvarienberg wird die Palette von den Farben Olivgrün, Beige, Weiß sowie einigen warmen, ins bräunlich-ockerfarbene gebrochenen Tönen ergänzt. Die punktuell eingesetzten buntfarbigen Akzente (Rosa, Gelb), die den Salzburger Kalvarienberg bereicherten, kommen in der Grazer Domkreuzigung und am Pettauer Altar nicht mehr vor. Es herrscht ein gedeckteres, von wärmeren Tönen bestimmtes Farbbild vor.

Obige Untersuchungen haben gezeigt, dass der 1457 datierte Grazer Kalvarienberg und der Pettauer Altar sowohl hinsichtlich der stärker in die Tiefe gedehnten Komposition als auch hinsichtlich der Farbigkeit auf einer ähnlichen Entwicklungsstufe stehen. Es steht somit außer Zweifel, dass der Pettauer Altar in deutlichem zeitlichem Abstand zur 1449 datierten Salzburger Kreuzigung entstanden sein muss. Um die Frage zu beantworten, ob das Retabel eher vor oder nach dem großformatigen Grazer Kalvarienberg anzusetzen ist, sollen die stehenden Heiligenfiguren an den Außentafeln des Pettauer Altares nochmals einer kurzen Analyse unterworfen werden. Insbesondere die hll. Nikolaus, Bernhardin und Hieronymus zeichnen sich durch die extreme Geradlinigkeit im Figurenaufbau aus – die Falten ihrer Kleidung weisen keinerlei Biegungen oder sanft schwingende Verläufe auf. Besonders deutlich wird dies an der Figur des hl. Hieronymus. Die Silhouette des Kardinals steigt über den hartbrüchig am Boden umknickenden Falten seines Umhangs fast vertikal an und die über der Brust aufgerissene Kappa bildet eine Öffnung in der Form einer Raute aus.¹⁹³ Die Figur des hl. Bernhardin folgt ebenfalls einem geometrischen Aufbau – die steife Kutte des Franziskanerpredigers bildet am Oberkörper kurze, gerade Falten aus, die im Gürtelstrick konvergieren und sich von dort in langen, konisch verlaufenden Bahnen ohne Unterbrechung bis auf Knöchelhöhe fortsetzen. Ludwig van Baldass sprach in Bezug auf die Flügelheiligen von einer „zeitgemäßen Geradlinigkeit“ in der Faltengebung, die sich ab dem dritten Drittel des 15. Jh. als Erkennungsmerkmal der Endgotik bemerkbar macht.¹⁹⁴ Dieser stilistische Befund legt das Ansetzen des Pettauer Altares kurz nach der Grazer Domkreuzigung – um 1460 – nahe.

¹⁹³ Vergleicht man den hl. Hieronymus mit dem Evangelisten Markus im gegenüberliegenden Bildfeld, so machen sich die für das Oeuvre Laibs so bezeichnenden stilistischen Divergenzen wiederum bemerkbar. Die beiden Heiligen sind zwar bezüglich des Formats und der Farbigkeit aufeinander abgestimmt, vertreten allerdings völlig unterschiedliche Figurenauffassungen. Hieronymus wirkt völlig statisch. Er ist fast bildparallel gegeben und durch die vertikalen Begrenzungslinien sowie die rautenförmige Öffnung des Mantels stark in der Bildfläche verspannt. Markus hingegen ist in einer seitlichen Drehung erfasst und wendet sich in einem Ausfallschritt zur Mitte hin. Der Evangelist ist wesentlich plastischer aufgefaßt – sein antikisierender blauer Umhang weist subtile Farbschattierungen auf, unter denen die Körperstellung des Heiligen klar zu erkennen ist. In ihrer unterschiedlichen Auffassung erinnern die beiden Heiligen an Hermes und Primus, die ebenfalls einen aktiven und einen passiven Typus verkörpern.

¹⁹⁴ Baldass 1946, S. 20.

11. Schlusszusammenfassung

Der Pettauer Altar ist von besonderem Interesse für die Forschung, weil es sich um den einzigen Flügelaltar aus dem Oeuvre Conrad Laibs handelt, der in nahezu intaktem Zustand auf uns gekommen ist. Gleichzeitig stellt das Retabel durch seinen merkwürdigen, an oberitalienischen Altären inspirierten Aufbau einen Sonderfall innerhalb der spätgotischen Tafelmalerei Österreichs dar. Die vorliegende Arbeit hat sich mit verschiedenen Frage- und Problemstellungen zum Pettauer Altar befasst, die im Folgenden kurz zusammengefasst werden sollen.

Der erste Teil der Arbeit widmete sich der Frage nach dem ursprünglichen Aufstellungsort des Retabels, das sich urkundlich erst seit dem 18. Jh. in der Taufkapelle der Pettauer Stadtpfarrkirche St. Georg nachweisen lässt. Untersuchungen zur Baugeschichte der Pettauer Pfarrkirche haben ergeben, dass Laibs Altar mit großer Wahrscheinlichkeit nicht für die Taufkapelle gestiftet wurde, da diese der hl. Katharina geweiht war und im 15. Jh. höchstwahrscheinlich ihren Altar beherbergte. Es ist davon auszugehen, dass sich Laibs Retabel ursprünglich an einer anderen Stelle in der Georgskirche befand und erst zu einem späteren Zeitpunkt in die heutige Taufkapelle transferiert wurde. Auch die Möglichkeit, dass der Flügelaltar ursprünglich für eine andere Kirche bestellt und erst später in die Pettauer Pfarrkirche übertragen wurde, ist nicht auszuschließen. Als gesichert gilt hingegen, dass das Retabel im Jahr 1512, als es seine rückseitige Bemalung erfuhr (Abb. 7), so aufgestellt wurde, dass es sowohl von vorne als auch von hinten für den Kirchenbesucher zugänglich wurde.

An die Frage nach dem Aufstellungsort des Altares knüpfen Überlegungen zu seiner ursprünglichen Struktur an. Insbesondere die offene, in ihrem heutigen Zustand funktionslose Arkadenzone gibt Rätsel auf. Sie wurde von der Forschung unterschiedlichst gedeutet. Biedermann schlug vor, dass die Arkaden einst Schnitzfiguren beherbergten, Höfler postulierte, dass die rückseitige Anbringung von Bildträgern vorgesehen war.¹⁹⁵ Zuletzt ging Köllermann davon aus, dass das Retabel ursprünglich in einen Lettnerverband eingebunden war, womit die offenen Arkaden dem Kirchenbesucher einen „verschleierte Einblick“ in den Chor boten.¹⁹⁶ Noch nicht in Betracht gezogen wurde die Möglichkeit, dass hinter den geschnitzten Arkaden einst Reliquien zur Schau gestellt wurden.¹⁹⁷ Keiner dieser Deutungsvorschläge vermag es jedoch, vollends zu überzeugen, womit die ursprüngliche Funktion der offenen Arkadenbögen weiterhin unklar bleibt.

¹⁹⁵ Biedermann 1995, S. 283, Höfler 1997, S. 75.

¹⁹⁶ Köllermann 2007, S. 127.

¹⁹⁷ S. S. 15f.

Auch die Predella stellt die Forschung bezüglich ihrer Struktur und ihrem stilistischem Befund vor große Probleme (Abb. 6). Die monumentale Tafel wirkt im Verhältnis zu den schmalen, steil aufragenden Bildfeldern der Feiertagsseite völlig disproportional. Überdies weist sie in einigen Bereichen – man beachte die teigigen Draperien der Engelsgewänder oder die grafisch-flächige Behandlung des Schweißtuches – stilistische Divergenzen zu den Malereien am Corpus auf. Dieser Sachverhalt wurde von der Literatur unterschiedlich bewertet. Ein Teil der Forschung erklärt das unterschiedliche Stilbild mit Übermalungen aus jüngerer Zeit, der Rest geht davon aus, dass die Tafel erst infolge einer Planänderung hinzukam. Die Struktur der Predella spricht für Letzteres. Schon Stelè wies 1950 darauf hin, dass die Predella völlig anorganisch aus zwei Tafeln zusammengesetzt ist – die Tafel mit dem Schweißtuch verdeckt eine niedrigere Tafel, welche mit der Arkadenzone in Verbund steht (Abb. 23).¹⁹⁸ Obwohl Stelès These von der nachträglich „aufgestockten“ Predella plausibel erscheint, blieb sie von der nachfolgenden Forschung unbeachtet. Um endgültig klären zu können, ob die monumentale Tafel mit dem Schweißtuch erst infolge einer Konzeptänderung hinzukam, wäre eine erneute technologische Untersuchung des Retabels dringend von Nöten.

In einem nächsten Schwerpunkt setzte sich diese Arbeit mit dem Aufbau des Pettauer Altares, dem Bildprogramm und den ikonographischen Besonderheiten der einzelnen Tafeln auseinander. Die Struktur des Retabels weist auffällige Parallelen zu zeitgenössischen venezianischen Polyptycha auf. Insbesondere die Feiertagsseite mit ihren steil aufragenden, kielbogenförmig abschließenden Tafeln, die mit Krabben und Kreuzblumen verziert sind und von Fialen flankiert werden, lässt sich mit den Retabeln aus der Werkstattgemeinschaft von Giovanni d' Alemagna und Antonio Vivarini vergleichen (Abb. 26-28, um 1450). Zwar brachte auch die einheimische Kunsttradition Werke hervor, die das typisch „venezianische“ Motiv der eselsrückenförmigen, von Fialen begleiteten Bildfelder aufweisen. Hier wären beispielsweise das Reliquienaltärchen des Peter Grillinger (Abb. 31) oder der Mauterndorfer Schloßaltar (Abb. 32) zu nennen. Die Gemeinsamkeiten zwischen dem Pettauer Altar und den oberitalienischen Werken beschränken sich jedoch nicht nur auf die Struktur. Auch das Bildprogramm deutet darauf hin, dass Conrad Laib sich bei der Konzeption des Altares an italienischen Polyptycha orientierte.

Insbesondere die prominente Besetzung der Feiertagsseite mit den beiden Heiligen Hieronymus und Markus legt die Assoziation mit Venedig nahe. Der hl. Markus als Stadtpatron Venedigs und der aus Dalmatien stammende hl. Hieronymus wurden seit jeher in der Lagunenstadt intensiv verehrt. Während Hieronymus und Markus an italienischen

¹⁹⁸ Stelè 1950, S. 261-308.

Polyptycha sehr häufig als stehende Heiligenfiguren auftreten, wurden sie im nordalpinen Raum nur äußerst selten als Einzelfiguren dargestellt. Für gewöhnlich waren sie im Gefüge der vier Kirchenväter bzw. Evangelisten anzutreffen. Nicht nur die gepaarte Anordnung von Hieronymus und Markus auf der Feiertagsseite ist bemerkenswert sondern auch die Wahl des hl. Bernhardin von Siena auf der Werktagsseite. Es handelt sich hierbei um den einzigen zeitgenössischen Heiligen am Altar, der erst 1450 kanonisiert wurde. Am Pettauer Altar erfuhr Bernhardin sogar eine der ersten anspruchsvollen Darstellungen nördlich der Alpen. Bei der ikonographischen Gestaltung orientierte Laib sich direkt am Sienesischen Urtypus, der kurz nach dem Tod des Heiligen im Jahr 1444 von Pietro di Giovanni d' Ambroggio und Sano di Pietro ausgebildet worden war (vgl. Abb. 58-60, Abb. 62-64). Laibs Heiliger weicht von den Sienesischen Darstellungen einzig darin ab, dass das Attribut des Christusmonogramms durch ein Kruzifix ersetzt wurde. Es ist davon auszugehen, dass Laib sich entweder auf einer erneuten Oberitalienreise mit den aktuellen Darstellungskonventionen des Heiligen vertraut machte oder dass ihm der unbekannte Auftraggeber eine Vorlage zur Verfügung stellte.

Für die sehr spezielle ikonographische Gestaltung des hl. Hieronymus waren ebenfalls oberitalienische Vorbilder maßgeblich. Darstellungen von Hieronymus als Kardinal mit den Attributen Kirchenmodell und Buch kamen ausschließlich in der venezianischen Malerei vom späten 14. bis zur Mitte des 15. Jh. vor. Bei dem strahlenden Herzen handelt es sich sogar um eine äußerst seltene Bildformulierung aus dem Trecento, die nur in drei um 1370 datierten Tafeln von Lorenzo Veneziano und Jacobello di Bonomo überliefert ist (Abb. 40-42).

Die Markustafel weist ebenfalls ein interessantes ikonographisches Motiv auf – das Buch des Evangelisten wird von dem auf einem steinernen Podest sitzenden Löwen gehalten. Die Forschung war sich stets im Unklaren darüber, ob es sich hierbei um eine eigenständige Erfindung Laibs handelt oder ob Vorbilder aus der romanischen Plastik bzw. Buchmalerei Pate standen. Genauere Nachforschungen haben ergeben, dass das Motiv in der romanischen Buchmalerei recht geläufig war und auch in der Gotik weitertradiert wurde. An besonders prominenter Stelle tritt es im Kanonbild des Hasenburg Missales auf, wo sich Evangelist und Markuslöwe ähnlich wie am Pettauer Altar einander zuwenden und interagieren. (Abb. 51, 52). Auch in der italienischen Plastik des Quattrocento war das Motiv nicht unbekannt. Im Kontext der Oberitalienreisen Laibs ist vor allem auf die Evangelistenfiguren an der Westfassade von San Marco hinzuweisen, wo die Symbole ebenfalls als lebendige Bücherpulte fungieren (Abb. 55, um 1419, Niccolò di Pietro Lamberti zugeschrieben).

Der Marientod in der Mitte der Feiertagsseite hat mit den italienischen, in der Tradition der byzantinischen ‚Koimesis‘ stehenden Darstellungen nichts gemeinsam (Abb. 80). Er folgt dem ikonographischen Typus des ‚Letzten Gebet Mariens‘, welcher seinen Ursprung in der böhmischen Buchmalerei um 1370 hat und um die Mitte des 15. Jh. auch in der österreichischen Tafelmalerei sehr gebräuchlich war. Bereits Laibs früherer, der Salzburger Kreuzigung von 1449 zugehöriger Marientod zeigt die kniend während des Gebets versterbende Muttergottes (Abb. 90, Venedig, Seminario Patriarcale). Während Laib in der älteren Version in Venedig die bisherigen Darstellungskonventionen hinter sich ließ, indem er den Marientod als reine Figurenkomposition ins Bild setzte, führte er in Pettau das raumgliedernde Mobiliar wieder ein und gliederte die Komposition in zwei Bildhälften. Ein interessantes ikonographisches Motiv sind die Engel, welche Blüten auf die Sterbeszene hinabrieseln lassen. Abgesehen vom Pettauer Altar sind nur drei weitere, um die Mitte des 15. Jh. in Nürnberg entstandene Marientodtafeln bekannt, welche das Motiv ebenfalls aufweisen (Abb. 94-98).

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass mit Markus, Hieronymus und Bernhardin drei Heilige am Altar dargestellt sind, die insbesondere in Italien verehrt wurden. Hieronymus und Bernhardin folgen sogar einem speziellen ikonographischen Typus, der Laib nur aus direkter Anschauung von oberitalienischen Vorbildern bekannt sein konnte. Eine weitere Parallele zu italienischen Altären besteht in der Größendifferenz zwischen den Heiligen an den Außentafeln des Pettauer Altares und den Figuren der mittleren Tafeln. Bei italienischen Polyptycha, die in der Mitte eine vielfigurige Szene präsentieren, ist dieser Sprung im Figurenmaßstab selbstverständlich. Höfler wies darauf hin, dass das Bildprogramm des Pettauer Altares mit venezianischen Altären aus dem Trecento wie dem 1366 datierten Proti-Retabel des Lorenzo Veneziano verglichen werden kann (Abb. 101).¹⁹⁹ Hier wie dort ist ein von stehenden Heiligen flankierter Marientod ins Zentrum gesetzt. Mit der ‚Ancona del Redentore‘ von Giovanni d’ Alemagna und Antonio Vivarini hat sich jedoch auch ein zeitgenössisches venezianisches Vergleichsbeispiel erhalten, dessen ikonographisches Programm erstaunliche Ähnlichkeit mit der Feiertagsseite des Pettauer Altares aufweist (Abb. 28, 1443/44).

Jene Anlehnungen an die italienische Kunst sind so augenfällig, dass sie nicht ausschließlich mit einer erneuten Oberitalienreise Conrad Laibs begründet werden können. Der Künstler musste sich bei der Konzeption des Altares mit Sicherheit in erster Linie nach den Wünschen und Vorstellungen des unbekannten Auftraggebers richten. Nach

¹⁹⁹ Höfler 1997, S.74f.

gegenwärtigem Stand der Forschung ist davon auszugehen, dass das Retabel von einem wohlhabenden Pettauener Kaufmann gestiftet wurde, der familiär oder wirtschaftlich eng mit Venedig verbunden war.²⁰⁰ Pettau war im 15. Jh. dank seiner günstigen geografischen Lage zu wirtschaftlicher Blüte gelangt und seine Bürger zählten zu den reichsten Handelsherren in Süddeutschland. Die Pettauener Kaufleute pflegten intensive Handelsbeziehungen mit Venedig und es ist nicht auszuschließen, dass sich schon im 15. Jh. vereinzelte venezianische Kaufmannsfamilien in der Stadt an der Drau niederließen.

Der abschließende Teil dieser Arbeit widmete sich dem Stil des Pettauener Altares und der Frage nach seiner Datierung. Als fixer terminus post quem kann die Kanonisierung des hl. Bernhardin im Jahr 1450 herangezogen werden. Stilistische Untersuchungen haben ergeben, dass der Pettauener Altar der Grazer Domkreuzigung von 1457 (Abb. 105) näher steht als der Salzburger Kreuzigung von 1449 (Abb. 106), der die vier Marienfiguren in Venedig und Padua zugehören. Sowohl am Pettauener Altar als auch in der Grazer Domkreuzigung äußert sich das Interesse des Künstlers, die Komposition stärker tiefenräumlich zu erschließen. Eine weitere Parallele besteht in dem sprunghaften Maßstabswechsel und in der völlig divergenten Figurenauffassung. Monumentale Figuren, die bildparallel gegeben sind und die Fläche betonen – man vergleiche den hl. Hieronymus am Pettauener Altar und die Gruppe der trauernden Frauen im Grazer Kalvarienberg – werden neben kleinere Figuren gestellt, die in die Tiefe hinein orientiert sind und einen plastischen Kern erkennen lassen. Auch hinsichtlich ihrer Farbgebung stehen sich die Werke nahe. Die Farben Rot und Blau, die primär den Hauptfiguren zugeordnet sind, sind tonangebend. Ergänzt wird die Palette von warmen, gebrochenen Farbtönen, die eher kleinteilig angebracht sind und mit dem kühlen, bläulich schattierten Weißton kontrastieren. Die bunten, rosa- und gelbfarbenen Akzente, die noch die Salzburger Kreuzigung belebten, sind aus Laib's Palette verschwunden. Unterzieht man die Flügelheiligen des Pettauener Altares einer näheren stilistischen Betrachtung, so wird man zu dem Schluß kommen, dass das Retabel zeitlich kurz nach der Grazer Domkreuzigung anzusetzen ist. Die Heiligen folgen einem streng geometrischen Aufbau – insbesondere beim hl. Hieronymus macht sich die extreme Vertikalität der Figur bemerkbar. Die Faltenzüge der roten Kappa erscheinen wie mit dem Lineal gezogen – sie verlaufen gerade und völlig ohne Unterbrechung. Damit lenkt Conrad Laib in den Stil der Endgotik ein, der sich ab dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in der europäischen Tafelmalerei bemerkbar macht.

²⁰⁰ Ders. 1995, S. 327f., ders. 1997, S. 72-91, ders. 1999, S. 32-37, Köllermann 2007, S. 134.

I. Anhang

I.I. Abbildungen

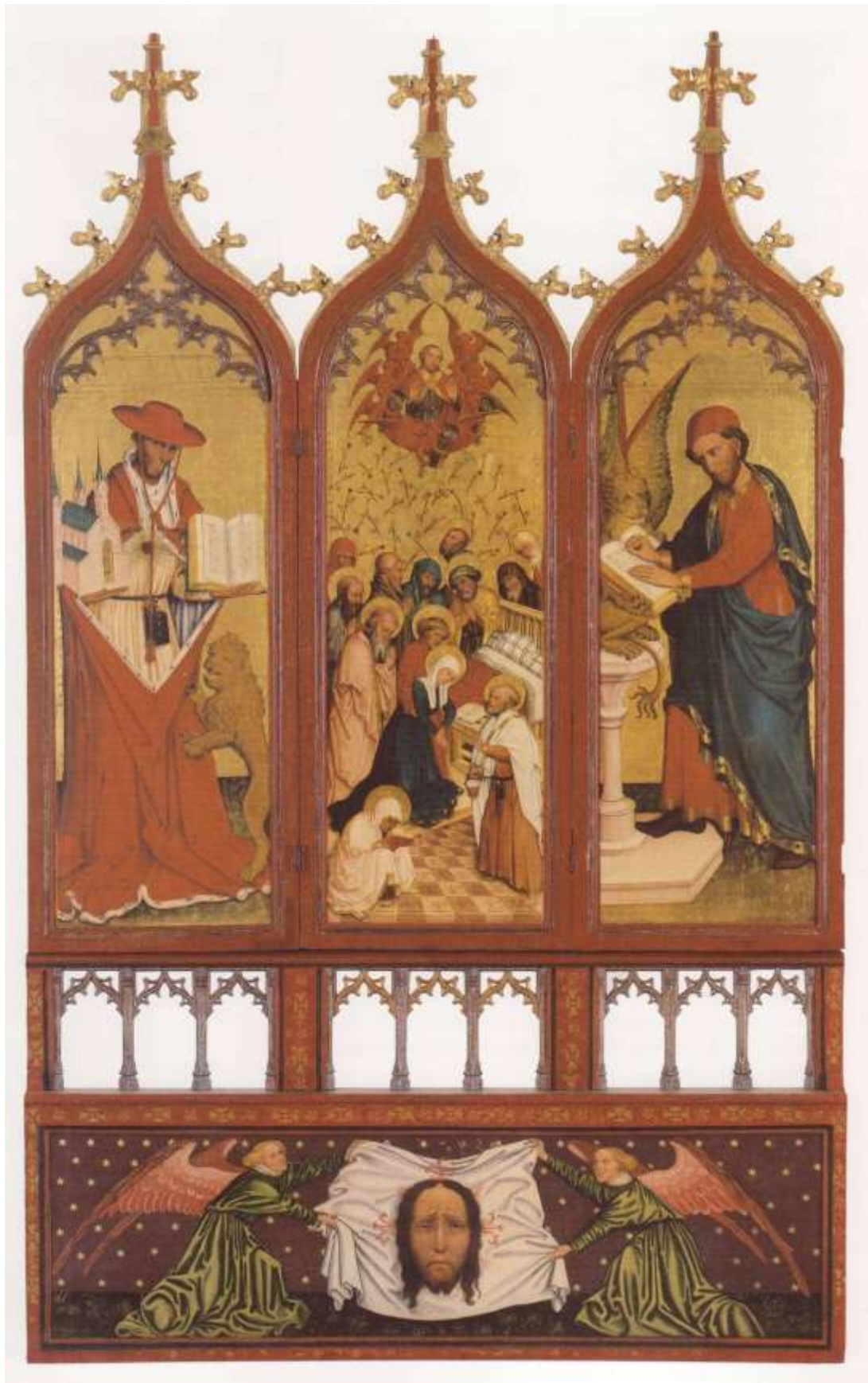


Abb. 1: Conrad Laib, Pettauer Altar, Feiertagsseite, um 1460, Stadtpfarrkirche St. Georg, Pettau



Abb. 2: Conrad Laib, Pettau Altar, Werktagsseite, um 1460, Stadtpfarrkirche St. Georg, Pettau

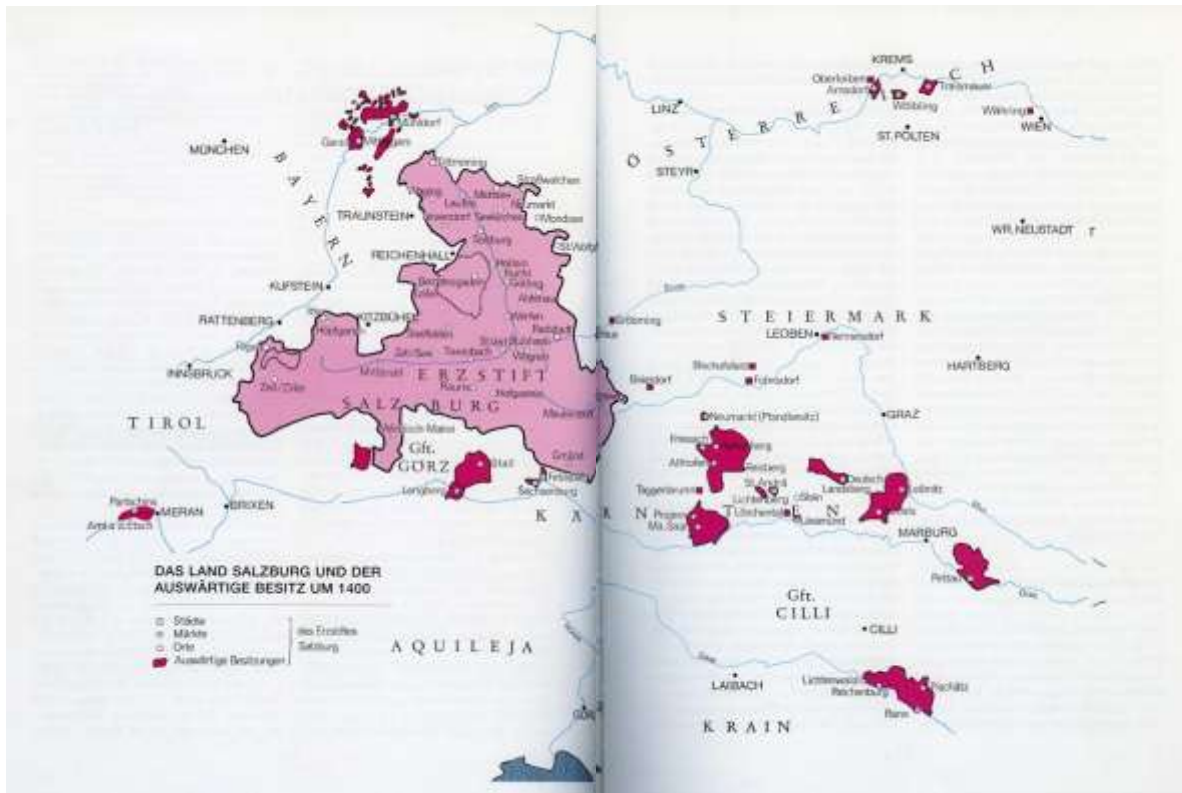


Abb. 3: Karte: Das Land Salzburg und der auswärtige Besitz um 1400



Abb. 4: Conrad Laib, Pettau Altar, Schließung der Feiertagsseite



Abb. 5: Conrad Laib, Pettauer Altar, Feiertagsseite mit rückseitigen Fialen (Fotografie vor der ersten, 1930/31 erfolgten Restaurierung)



Abb. 6: Conrad Laib, Pettauer Altar, Predella



Abb. 7: Unbekannter Maler, Pettau Altar, Rückseite



Abb. 8: Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, heutige Aufstellung des Retabels in der Taufkapelle

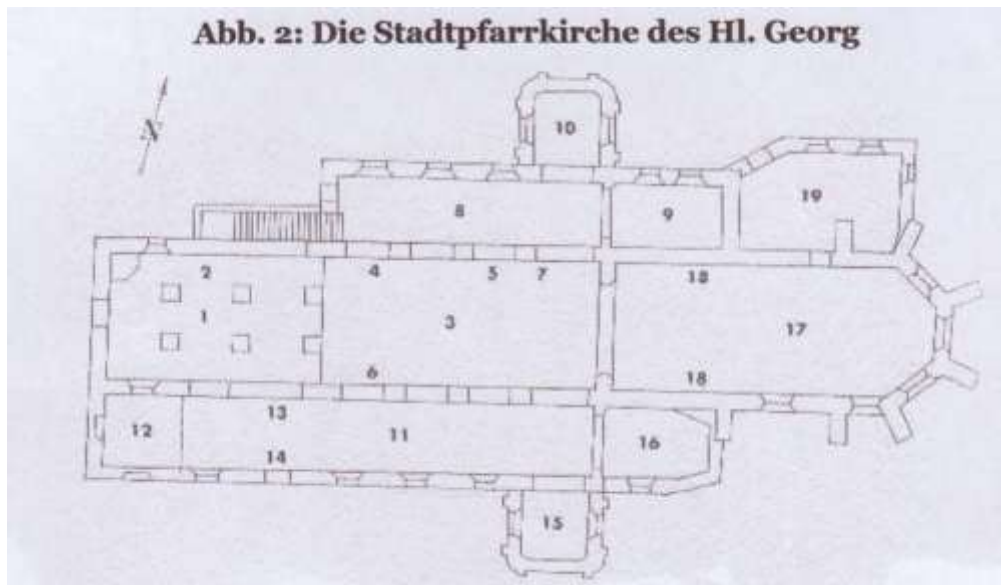


Abb. 9: Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Grundriß (Nr. 12: Taufkapelle)



Abb. 10: Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Taufkapelle, alte Aufstellung des Pettauer Altares mit dem Rücken zum Seitenschiff (Fotografie vor 1930)

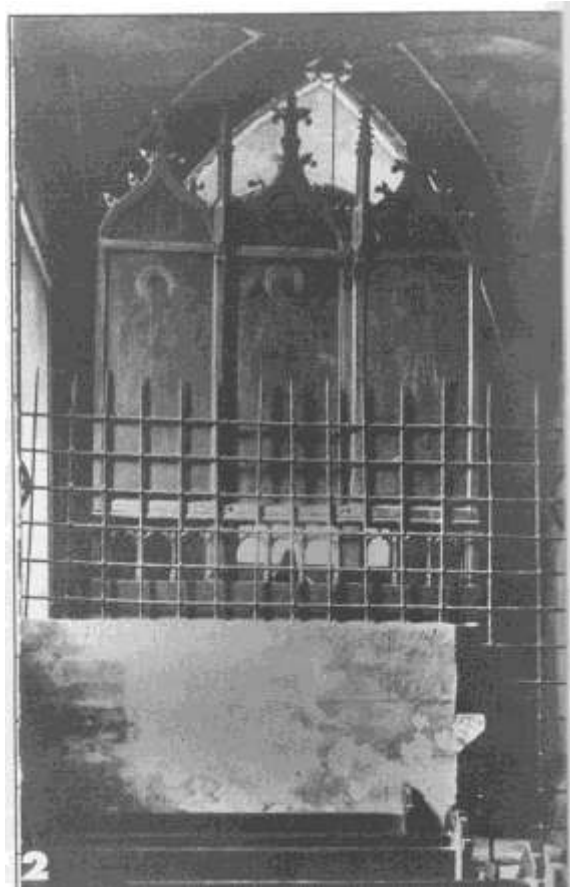


Abb. 11: Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Blick vom Seitenschiff auf die Rückseite des Pettauer Altares (Fotografie vor 1930)

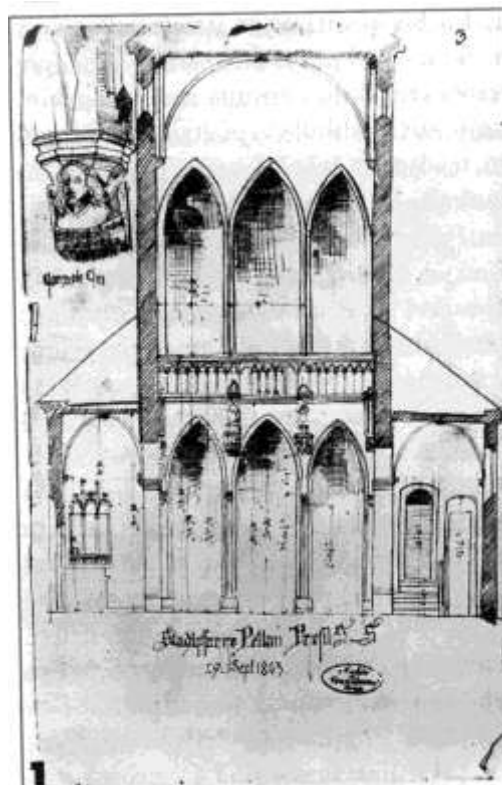


Abb. 12: Carl Haas, Zeichnung, 1863, Querschnitt der Stadtpfarrkirche St. Georg



Abb. 13: Conrad Laib, Pettau Altar, Feiertagsseite, Zustand vor der ersten, 1930/31 erfolgten Restaurierung



Abb. 14: Conrad Laib, Pettau Altar, Werktagsseite, Zustand vor der ersten, 1930/31 erfolgten Restaurierung

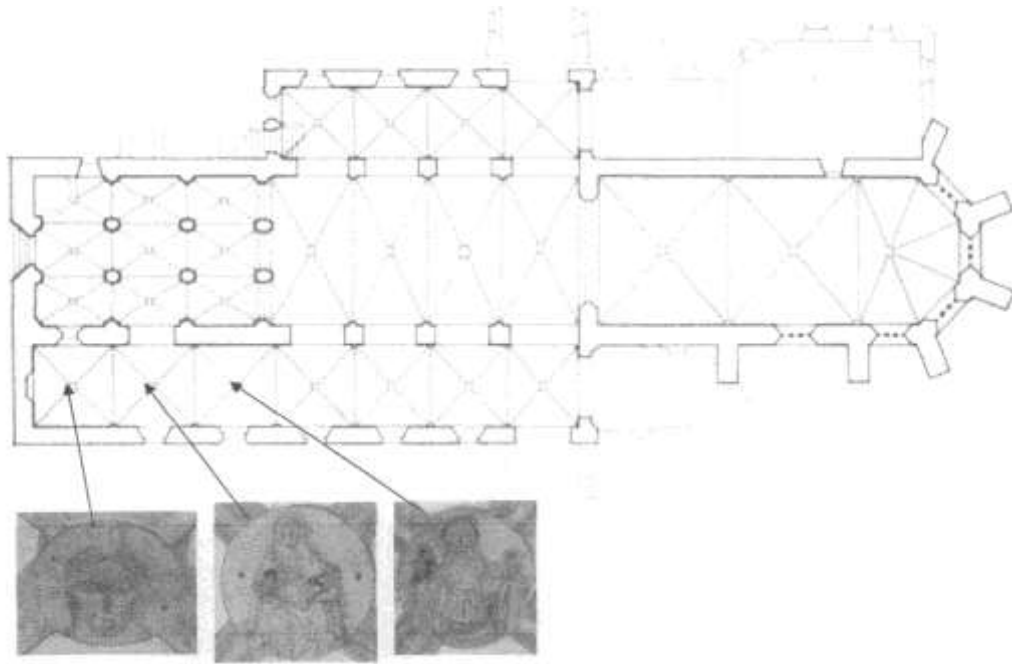


Abb. 15: Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Grundriß mit Abbildungen der Schlußsteine in der westlichen Verlängerung des südlichen Seitenschiffs



Abb. 16: Conrad Laib, Pettauer Altar, Werktagsseite, Detail Tafel des hl. Bernhardin von Siena



Abb. 17: Conrad Laib, Pettauer Altar, Detail Arkatur, Rückansicht



Abb. 18: Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Blick vom Langhaus in den Chor



Abb. 19: Gelnhausen, Marienkirche, Lettner (Mitte 13. Jh.) mit Kreuzretabel



Abb. 20: Gelnhausen, Marienkirche, Chorseitige Wand des Lettners mit Dorsale



Abb. 21: Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Chorgestühl, Nordseite

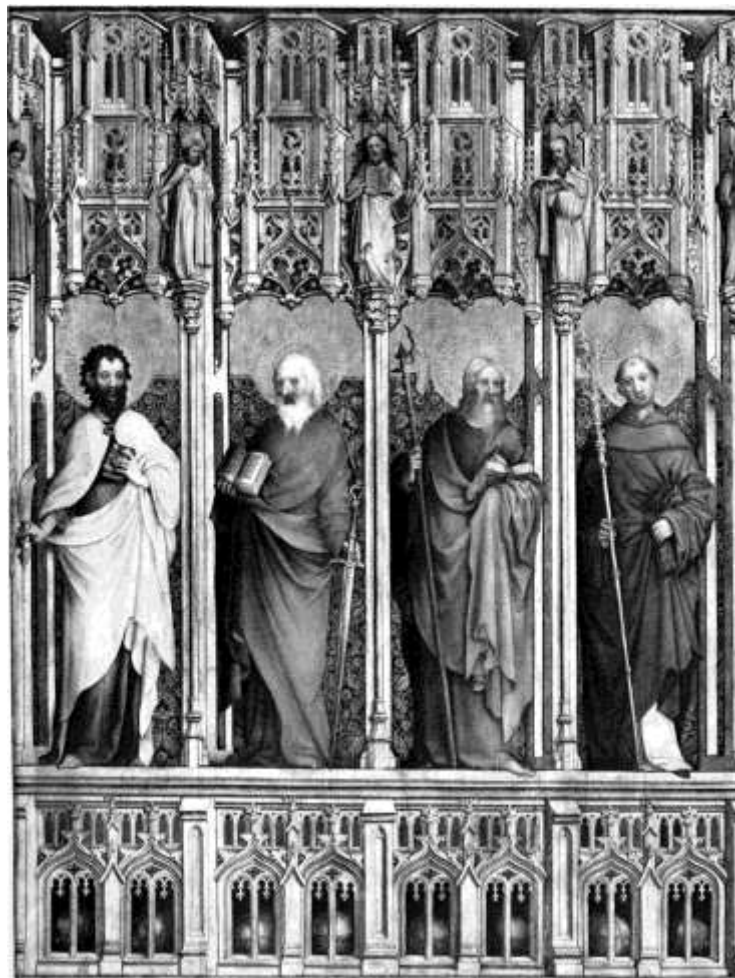
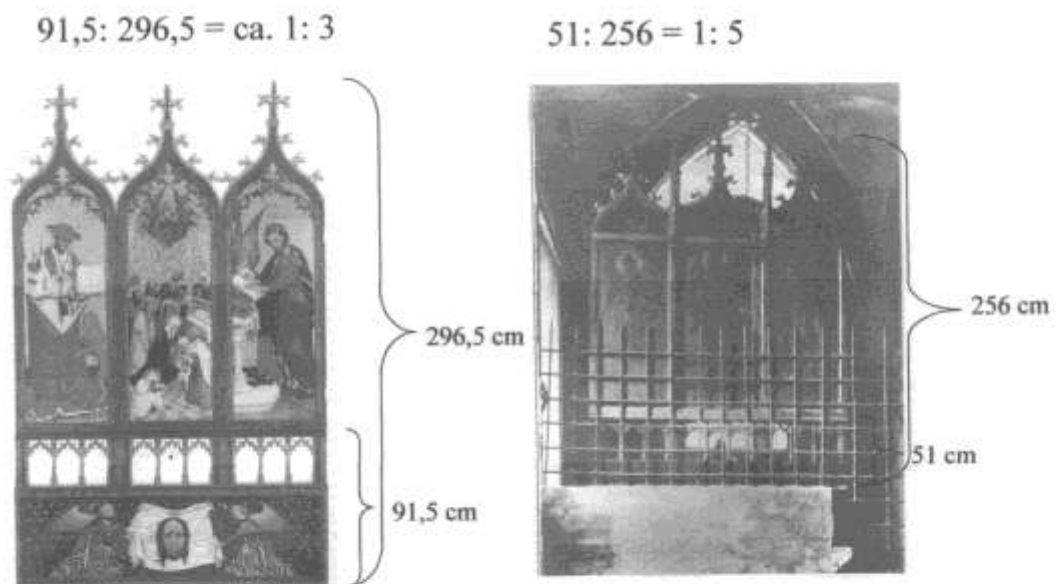


Abb. 22: Mr. des Heisterbacher Altares (Umkreis Stefan Lochner), Heisterbacher Altar, um 1445/50, rechter Innenflügel: Apostel Bartholomäus, Simon, Matthias, hl. Bernhard, Staatsgalerie Bamberg



Abb. 23, 24: Conrad Laib, Pettau Altar, Ansicht von der Seite und von hinten



Gesamthöhe: 296,5 cm; Höhe Haupttafeln: 205 cm; Höhe Arkadenzone: 31 cm; Höhe Tafel mit dem Schweiß Tuch: 51 cm; Höhe hintere Tafel der Predella: 20 cm

Abb. 25: Conrad Laib, Pettau Altar, Grafik mit Maßverhältnissen



5. Antonio Vivarini, *Il Polittico di San Gerolamo* (1441). Verona, Kunsthistorisches Museum.

Abb. 26: Giovanni d' Alemagna und Antonio Vivarini, Polyptychon des hl. Hieronymus, 1441, Kunsthistorisches Museum, Wien



Abb. 27: Giovanni d' Alemagna und Antonio Vivarini, Polyptychon der hl. Sabina, 1443/44, Venedig, San Zaccaria, San Tarasio Kapelle

Abb. 28: Giovanni d' Alemagna und Antonio Vivarini, Polyptychon del Redentore, 1443/44, Venedig, San Zaccaria, San Tarasio Kapelle



Abb. 29: Giovanni d' Alemagna und Antonio Vivarini, Polyptychon mit der Geburt Christi, 1447, Prag, Nationalgalerie

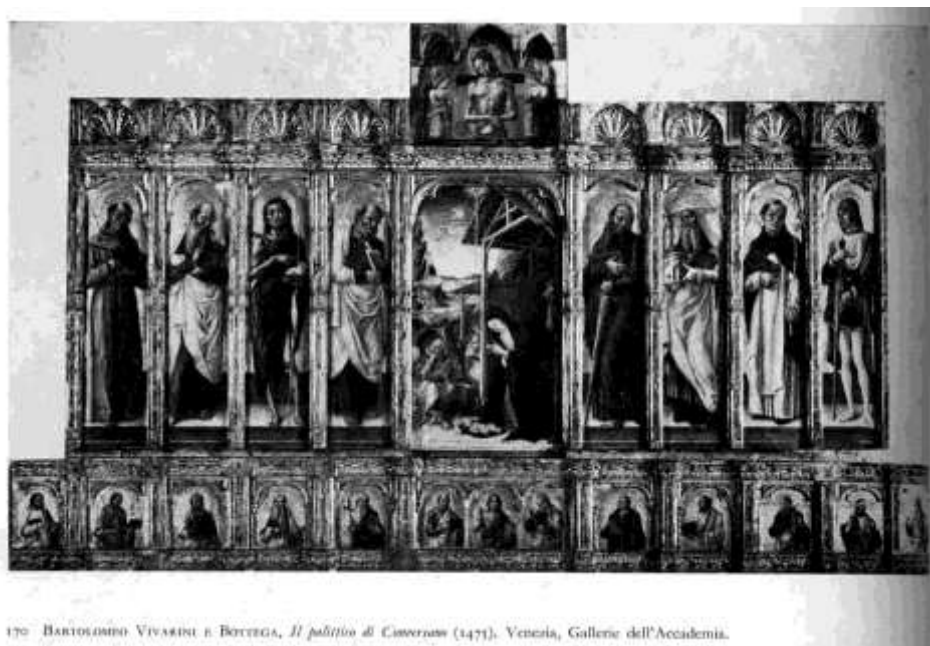


Abb. 30: Bartolomeo Vivarini und Werkstatt, Il Polittico di Conversano, 1475, Venedig, Gallerie dell' Accademia



Abb. 33: Hochaltarretabel der Tiroler Zisterzienserstiftskirche zu Sams, zwischen 1386 und 1388, überliefert in Zeichnung aus dem 17. Jh., Sams, Stiftsarchiv

Abb. 34: Mr. des Marienlebens, Tempelgang Mariens, um 1470/80, München, Alte Pinakothek



Abb. 35, 36: Deocarus-Schrein, 1437, Nürnberg, St. Lorenz, Detail Innenseite rechter Predellenflügel

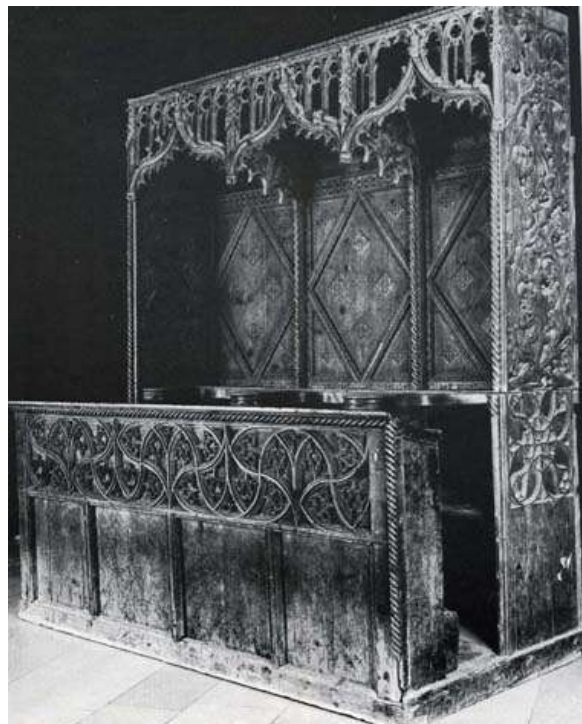


Abb. 37: Helenenaltar, Hochaltar der Wallfahrtskirche Magdalensberg, Kärnten, nach 1500

Abb. 38: Petrus Pistator, Chorgestühl, St. Leonhard bei Tamsweg, Salzburg, um 1445



Abb. 39: Detail Abb. 1, Conrad Laib, Pettauer Altar, Feiertagsseite, hl. Hieronymus

Abb. 40: Lorenzo Veneziano, hl. Hieronymus, 1370, ehemals Berlin, Gemäldegalerie (1945 verbrannt)

Abb. 41: Jacobello di Bonomo, hl. Hieronymus, Detail eines Polyptychons, um 1370, Arquà Petrarca, Oratorio della Santissima Trinità

Abb. 42: Jacobello di Bonomo, hl. Hieronymus, Detail der Attikazone eines Polyptychons, um 1370, Lecce, Museo Provinciale



Abb. 43: Werkstatt des Friedrichsaltars, hl. Hieronymus, um 1440, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum

Abb. 44: Mr. von St. Leonhard, hl. Hieronymus, Leonhardsaltar, nach 1452, St. Leonhard bei Tamsweg



Abb. 45: Detail Abb. 1, Conrad Laib, Pettauer Altar, Feiertagsseite, hl. Markus

Abb. 46, 47: Lütticher Kreuzigungselfenbein, Anfang 11. Jh., Brüssel, Musées Royaux d' Art et d'Histoire, Inv. Nr. 1483, Detail Evangelist Markus

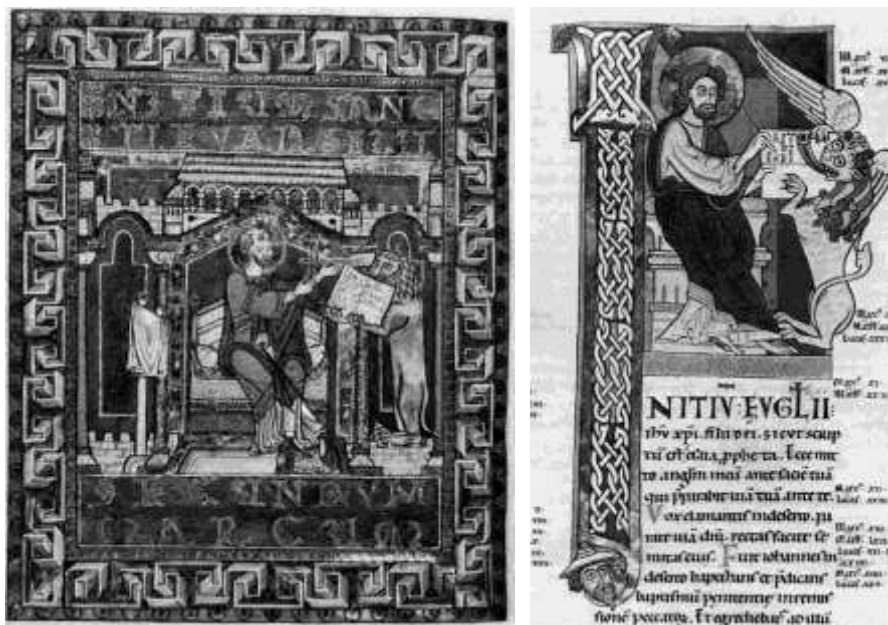


Abb. 48: Evangelist Markus, Evangeliar Heinrichs des Löwen, 2. Hälfte 12. Jh., Wolfenbüttel, Herzog Augustbibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss.2°, fol. 75v

Abb. 49: Evangelist Markus, Wormser Bibel, Band 2, 1148, London, British Library, Harley 2804, fol. 188v



Abb. 50: Kopist Hildebert am Schreibpult, *De civitate Dei*, 1140, Prag, Kapitelbibliothek, A XXI, fol. 153r

Abb. 51, 52: Hasenburg-Missale, Kanonbild, 1409, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1844, fol. 149v, Detail Eckmedaillon Evangelist Markus



Abb. 53: Donatello, Lünettenmedaillon mit Evangelist Markus, zwischen 1428 und 1432 (?), Florenz, San Lorenzo, Alte Sakristei

Abb. 54: Luca della Robbia (?), Tondo mit Evangelist Markus, um 1445-1450, Florenz, Santa Croce, Pazzi Kapelle

Abb. 55: Niccolò di Pietro Lamberti, Evangelist Markus, um 1419, Venedig, San Marco, Bekrönung der Westfassade



Ab. 56, 57: Conrad Laib, Pettauert Altar, Werktagseite, hl. Bernhardin von Siena, Detail



Fig. 242. Pietro Giovanni d' Ambrogio, hl. Bernhardin von Siena, 1444, Siena, Osservanza



Abb. 58: Pietro Giovanni d' Ambrogio, hl. Bernhardin von Siena, 1444, Siena, Osservanza

Abb. 59: Pietro Giovanni d' Ambrogio, hl. Bernhardin von Siena, um 1444, Siena, Pinakothek



Fig. 243. Giovanni di Pietro Ambrogio, St. Bernhardin. Museum, Lucignano.

Abb. 60: Pietro Giovanni d' Ambrogio, hl. Bernhardin von Siena, 1448, Lucignano, Museo Civico



Abb. 61: Totenmaske des hl. Bernhardin von Siena, Aquila, Museo Civico



Abb. 62: Sano di Pietro, Altar des hl. Bernhardin von Siena („Bernhardin vor San Francesco predigend“, „Der Selige Bernhardin“, „Bernhardin am Campo von Siena predigend“), kurz nach 1444, Dom von Siena, Kapitelsaal, Rekonstruktion



Abb. 63: Sano di Pietro, hl. Bernhardin von Siena, 1450, Siena, Pinakothek (Kat. Nr. 253)



Abb. 64: Sano di Pietro, hl. Bernhardin von Siena, um 1444, Rom, Sammlung Misciatelli



Abb. 65: Antonio Vivarini, hl. Bernhardin von Siena, ursprünglich Teil eines Polyptychons, Philadelphia, John G. Johnson Art Collection



Fig. 14. St. Bernardino of Siena. S. 148.



1279 St. Bernardino 15.1279 273 A 184 Ravenna (RC).

Abb. 66: Hl. Bernhardin von Siena, Holzschnitt, 1454, Paris, Bibliothèque Royale

Abb. 67: Hl. Bernhardin von Siena, kolorierter Holzschnitt, um 1460, Ravenna, Biblioteca Classense, Nr. 1279



1278-1 St. Bernardino 15.1278a 1280 x 1845 New York (MMA).



Abb. 68: Hl. Bernhardin von Siena, kolorierter Holzschnitt, um 1465, New York, Metropolitan Museum of Art, Nr. 1278a

Abb 69: Hl. Bernhardin von Siena, Holzschnitt, um 1460, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Nr. 1280



Abb. 70: Hl. Bernhardin von Siena, Holzschnitt, um 1470/80, Washington, National Gallery of Art, B-3297

Abb. 71: Hl. Bernhardin von Siena von der Kanzel predigend, Holzschnitt, um 1460, München, Staatsbibliothek, Nr. 1279a (klebt in Cod. Lat. 5945)



Abb. 72: Hl. Bernhardin von Siena von der Kanzel predigend, Holzschnitt, um 1470-85, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Nr. 1278

Abb. 73: Sano di Pietro, Bernhardin vor San Francesco predigend, kurz nach 1444, Dom von Siena, Kapitelsaal



Abb. 74: Sano di Pietro, Bernhardin am Campo von Siena predigend, kurz nach 1444, Dom von Siena, Kapitelsaal

Abb. 75, 76: Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta, hl. Bernhardin von Siena, Siena, Pinakothek, Detail Predellenzone: Predigt Bernhardins vor der Disziplinenbruderschaft

Abb. 77: Francesco di Giorgio Martini, Bernhardin von einer Kanzel predigend, Zeichnung, um 1473/74, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection



Abb. 78: Hl. Bernhardin von Siena, Gebetbuch Albrecht VI, zwischen 1455 und 1463, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1846, fol. 45v

Abb. 79: Hl. Bernhardin von Siena, Mitteltafel des Köflacher Altares, um 1470, Köflach, Pfarrkirche



Abb. 80: Conrad Laib, Pettauer Altar, Feiertagsseite, Marientod

Abb. 81: Marientod, Antiphonar aus dem Vysehrader Kollegienstift, 1360/61, Vorau, Stiftsbibliothek, Cod. 253, Bd. 3, fol. 285r

Abb. 82: Marientod, Altar von Schloß Tirol, um 1370, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum



Abb. 83: Marientod, Brevier aus dem Benediktinerkloster in Opatovice, Krakau, Kapitelbibliothek auf dem Wawel, fol. 187r

Abb. 84: Marientod, Frauenburger Altar, um 1380/90, Frauenburg (Frombork), Bischöfliches Schloss



Abb. 85: Marientod, Martyrologium Usuardi, um 1410, Gerona, Diözesanmuseum, fol. 81r

Abb. 86: Marientod, Missale des Zisterzienserklosters Sedlec, Budapest, Graphische Sammlung des Museums der Bildenden Künste



Abb. 87: Marientod, um 1420/25, Mitteltafel eines Altars aus Langendorf (Wielowies), Breslau (Wrocław), Diözesanmuseum

Abb. 88: Meister der Klosterneuburger Darbringung, Marientod, um 1430, Klosterneuburg, Stiftsgalerie



Abb. 89: Meister von Schloss Lichtenstein, Marientod, um 1440/50, Baden-Württemberg, Schloß Lichtenstein

Abb. 90: Conrad Laib, Marientod, 1449, Venedig, Seminario Patriarcale



Abb. 91: Marientodrelief, um 1440, Augsburg, Diözesanmuseum

Abb. 92: Conrad Laib, Pettau Altar, Feiertagsseite, Marientod, Detail Abb. 80

Abb. 93: Conrad Laib, Pettau Altar, Feiertagsseite, Marientod, Kompositionsschema



Abb. 94: Marientod, um 1450, Donnersmarkt (Spišský Štvrtok), Slowakei, Pfarrkirche St. Ladislaus, Zapolya-Kapelle



Abb. 95: Marientod, Mitte des 15. Jh., Federzeichnung, Erlangen, Universitätsbibliothek



Abb. 96: Himmelfahrt Mariens, um 1455, Museum zu Breslau (Wroclaw), Polen



Abb. 97: Marientod, Epitaph für Brigitte Deichsler, 1438, Berkshire Museum, Pittsfield, Massachusetts



Abb. 98: Marientod, Nachzeichnung des Epitaphs für Brigitte Deichsler, 18. Jh., Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 99: Paolo Veneziano, Hochaltarretabel für die Franziskanerkirche San Lorenzo in Vicenza, 1333, Vicenza, Museo Civico

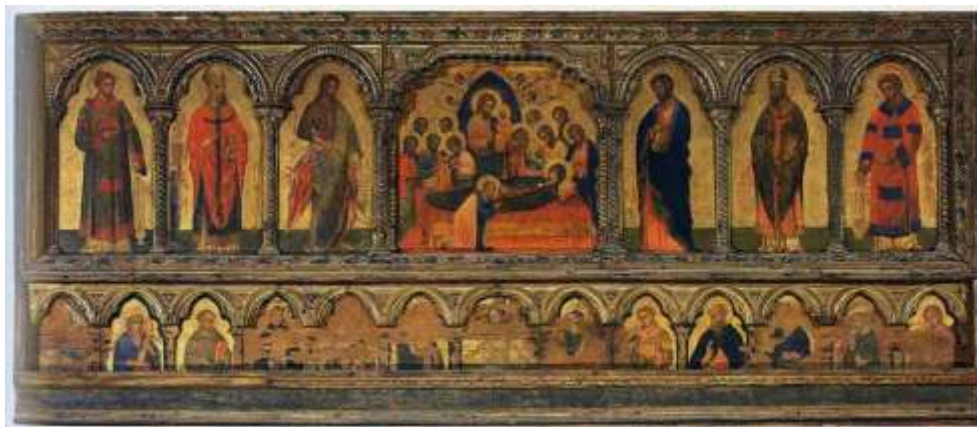


Abb. 100: Paolo Veneziano-Nachfolger, Dossale, San Donato, Murano



Abb. 101: Lorenzo Veneziano, Proti-Retabel, 1366, Dom von Vicenza

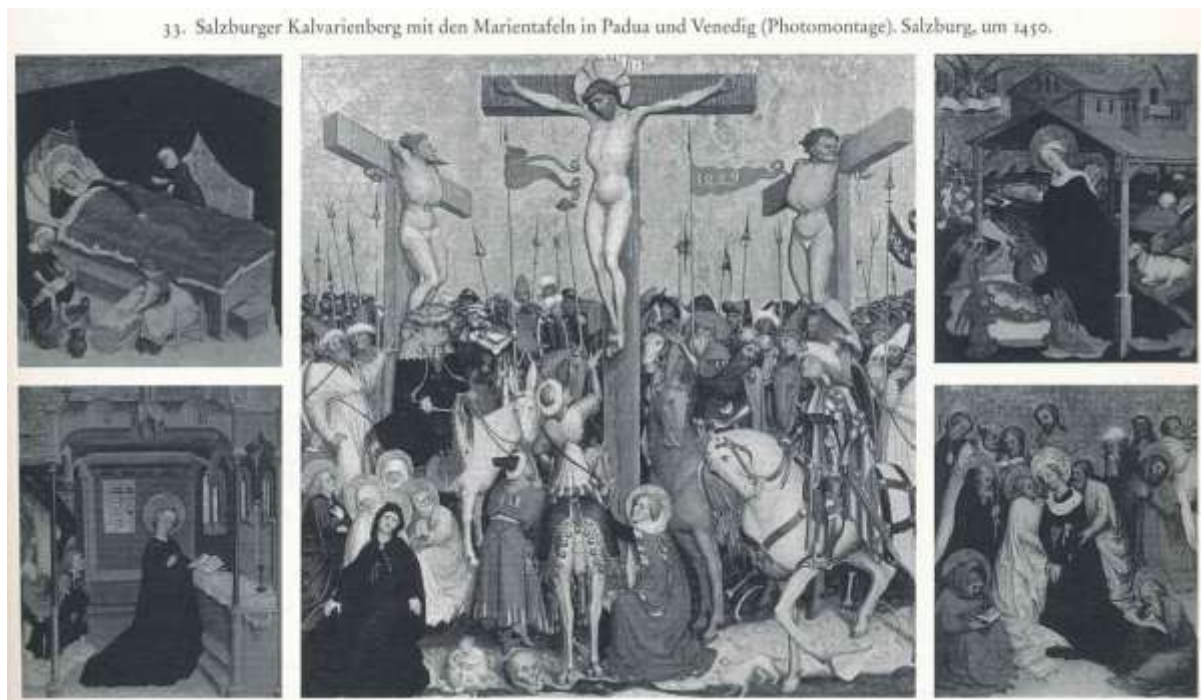


Abb. 102: Conrad Laib, Salzburger Kreuzigung mit den Marientafeln in Padua und Venedig, Fotomontage



Abb. 103: Kreuzigung, 2. Drittel 15. Jh., Wandmalerei, Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Nordwand des Hauptschiffes

Abb. 104: Conrad Laib, Geburt Christi, 1449, Padua, Vescovado



Abb. 105: Conrad Laib, Grazer Domkreuzigung, 1457, Graz, St. Ägydius, Friedrichskapelle



Abb. 106: Conrad Laib, Salzburger Kreuzigung, 1449, Wien, Österreichische Galerie Belvedere



Abb. 107: Conrad Laib, Geburt Christi, Freising, Diözesanmuseum



Abb. 108: Conrad Laib, Anbetung der Könige, Cleveland, The Cleveland Museum of Art



Abb. 109: Halleiner Altar, Mitteltafel, Salzburg, Museum Carolino Augusteum

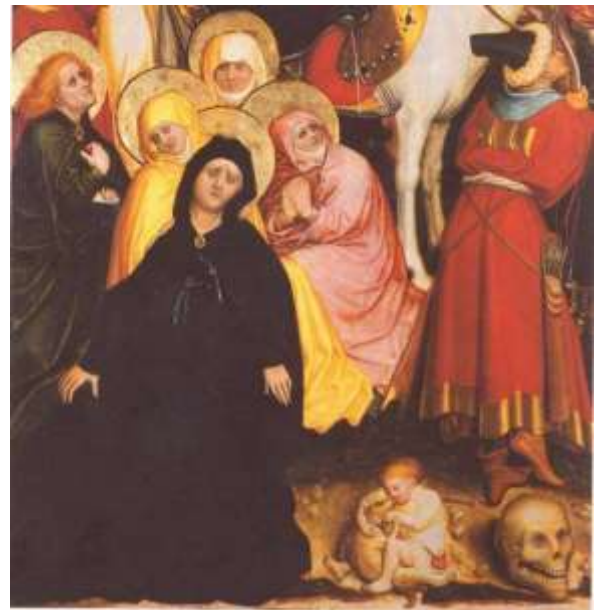


Abb. 110: Conrad Laib, Detail Salzburger Kreuzigung, 1449



Abb. 111: Conrad Laib, hl. Hermes, Salzburg, Museum Carolino Augusteum



Abb. 112: Conrad Laib, hl. Primus, Salzburg, Museum Carolino Augusteum



Abb. 113: Conrad Laib, Rekonstruktion des Salzburger Altares nach Rohrmoser, 1972



Abb. 114: Conrad Laib, Bischofshofener Ablaßtafel, geschlossener Zustand, Bischofshofen, Museum am Kastenturm; Detail

Abb. 115: Conrad Laib, hl. Korbinian, 1449, Außenseite der Marienflügel, Padua, Vescovado und Venedig, Seminario Patriarcale; Detail

Abb. 116: Conrad Laib, hl. Nikolaus, Pettauer Altar, Werktagsseite; Detail



Abb. 117: Detail Abb. 90, Conrad Laib, Sitzender Apostel, Marientod, 1449, Venedig, Seminario Patriarcale

Abb. 118: Detail Abb. 80, Conrad Laib, Sitzender Apostel, Marientod, Pettauener Altar

I.II. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:

Conrad Laib, Pettauener Altar, Feiertagsseite, um 1460, Stadtpfarrkirche St. Georg, Pettau, in: Köllermann 2007, S. 122.

Abb. 2:

Conrad Laib, Pettauener Altar, Werktagsseite, um 1460, Stadtpfarrkirche St. Georg, Pettau, in: Köllermann 2007, S. 123.

Abb. 3:

Karte: Das Land Salzburg und der auswärtige Besitz um 1400, in: Kramml 1998, S. 112f.

Abb. 4:

Conrad Laib, Pettauener Altar, Schließung der Feiertagsseite, Eigentum der Verfasserin.

Abb. 5:

Conrad Laib, Pettauener Altar, Feiertagsseite mit rückseitigen Fialen (Fotografie vor der ersten, 1930/31 erfolgten Restaurierung aufgenommen), in: Baldass 1946, Abb. 53.

Abb. 6:

Conrad Laib, Pettauener Altar, Predella, in: Höfler 1997, S.85.

Abb. 7:

Unbekannter Maler, Pettauener Altar, Rückseite, in: Höfler 1997, S. 90.

Abb. 8:

Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, heutige Aufstellung des Retabels in der Taufkapelle, in: Köllermann 2007, S. 121, Abb. 151.

Abb. 9:

Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Grundriß (Nr. 12: Taufkapelle), in: Brence 1996, S. 46.

Abb. 10:

Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Taufkapelle, alte Aufstellung des Pettauener Altares mit dem Rücken zum Seitenschiff (Fotografie vor 1930), in: Weigl 1998, S. 204, Abb. 3.

Abb. 11:

Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Blick vom Seitenschiff auf die Rückseite des Pettauener Altares (Fotografie vor 1930), in: Weigl 1998, S. 204, Abb. 2.

Abb. 12:

Carl Haas, Zeichnung, 1863, Querschnitt der Stadtpfarrkirche St. Georg, in: Weigl 1998, S. 204, Abb. 1.

Abb. 13:

Conrad Laib, Pettauener Altar, Feiertagsseite, Zustand vor der ersten, 1930/31 erfolgten Restaurierung, in: Stelè 1950, Abb. 2.

Abb. 14:

Conrad Laib, Pettauener Altar, Werktagsseite, Zustand vor der ersten, 1930/31 erfolgten Restaurierung, in: Stelè 1950, Abb. 4.

Abb. 15:

Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Grundriß mit Abbildungen der Schlußsteine in der westlichen Verlängerung des südlichen Seitenschiffs, Abb. des Grundrisses in: Štefanac 1995, S. 51, Abb. 8a.; Abb. der Schlusssteine: Eigentum der Verfasserin.

Abb. 16:

Conrad Laib, Pettauer Altar, Werktagsseite, Detail Tafel des hl. Bernhardin von Siena, Eigentum der Verfasserin.

Abb. 17:

Conrad Laib, Pettauer Altar, Detail Arkatur, Rückansicht, in: Köllermann 2007, S. 126, Abb. 157.

Abb. 18:

Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Blick vom Langhaus in den Chor, in: Köllermann 2007, S. 129, Abb. 163.

Abb. 19:

Gelnhausen, Marienkirche, Lettner (Mitte 13. Jh.) mit Kreuzretabel, in: Köllermann 2007, S. 128, Abb. 160.

Abb. 20:

Gelnhausen, Marienkirche, Chorseitige Wand des Lettners mit Dorsale, in: Köllermann 2007, S. 128, Abb. 161.

Abb. 21:

Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Chorgestühl, Nordseite, in: Köllermann 2007, S. 129, Abb. 162.

Abb. 22:

Mr. des Heisterbacher Altares (Umkreis Stefan Lochner), Heisterbacher Altar, um 1445/50, rechter Innenflügel: Apostel Bartholomäus, Simon, Matthias, hl. Bernhard, Staatsgalerie Bamberg, in: Goldberg 1972 (Tafelband), WAF 588, Abb.43.

Abb. 23:

Conrad Laib, Pettauer Altar, Ansicht von der Seite, Eigentum der Verfasserin.

Ab. 24:

Conrad Laib, Pettauer Altar, Rückseite, Eigentum der Verfasserin.

Abb. 25:

Conrad Laib, Pettauer Altar, Grafik mit Maßverhältnissen, Eigentum der Verfasserin.

Abb. 26:

Giovanni d' Alemagna und Antonio Vivarini, Polyptychon des hl. Hieronymus, 1441, Kunsthistorisches Museum, Wien, in: Brucher 2007, S. 232, Abb. 198.

Abb. 27:

Giovanni d' Alemagna und Antonio Vivarini, Polyptychon der hl. Sabina, 1443/44, Venedig, San Zaccaria, San Tarasio Kapelle, in: Gentili 2002, S. 48, Abb. 31.

Abb. 28:

Giovanni d' Alemagna und Antonio Vivarini, Polyptychon del Redentore, 1443/44, Venedig, San Zaccaria, San Tarasio Kapelle, in: Gentili 2002, S. 48, Abb. 30.

Abb. 29:

Giovanni d' Alemagna und Antonio Vivarini, Polyptychon mit der Geburt Christi, 1447, Prag, Nationalgalerie, in: Pallucchini 1962, Abb. 69

Abb. 30:

Bartolomeo Vivarini und Werkstatt, *Il Polittico di Conversano*, 1475, Venedig, Gallerie dell'Accademia, in: Pallucchini 1962, Abb. 170.

Abb. 31:

Versilbertes Reliquienaltärchen aus Maria Pfarr im Lungau, 1443, Salzburger Dommuseum, in: Dopsch 1983, Farbtafel XVI.

Abb. 32:

Mauterndorfer Schloßaltärchen, zwischen 1452 und 1457, Burg Mauterndorf, Schloßkapelle, in: Rohrmoser 1976, Farbtafel XI.

Abb. 33:

Hochaltarretabel der Tiroler Zisterzienserstiftskirche zu Stams, zwischen 1386 und 1388, überliefert in Zeichnung aus dem 17. Jh., Stams, Stiftsarchiv, in: Schultes 2002, S. 67, Abb. 48

Abb. 34:

Mr. des Marienlebens, Tempelgang Mariens, um 1470/80, München, Alte Pinakothek, in: Schleif 2005, S. 224.

Abb. 35:

Deocarus-Schrein, 1437, Nürnberg, St. Lorenz, in: Weilandt 2007, S. 239.

Abb. 36:

Detail Abb. 35, Deocarus-Schrein, Innenseite rechter Predellenflügel.

Abb. 37:

Helenenaltar, Hochaltar der Wallfahrtskirche Magdalensberg, Kärnten, nach 1500, in: Demus 1991, S. 197, Abb. 217.

Abb. 38:

Petrus Pistator, Chorgestühl, St. Leonhard bei Tamsweg, Salzburg, um 1445, in: Prodinger 1976, Abb. 264.

Abb. 39:

Detail Abb. 1, Conrad Laib, Pettau Altar, Feiertagsseite, hl. Hieronymus.

Abb. 40:

Lorenzo Veneziano, hl. Hieronymus, 1370, ehemals Berlin, Gemäldegalerie (1945 verbrannt), in: Pallucchini 1964, Abb. 534.

Abb. 41:

Jacobello di Bonomo, hl. Hieronymus, Detail eines Polyptychons, um 1370, Arquà Petrarca, Oratorio della Santissima Trinità, in: Pallucchini 1964, Abb. 612.

Abb. 42:

Jacobello di Bonomo, hl. Hieronymus, Detail der Attikazone eines Polyptychons, um 1370, Lecce, Museo Provinciale, in: Pallucchini 1964, Abb. 615.

Abb. 43:

Werkstatt des Friedrichsaltares, hl. Hieronymus, Detail eines Altarflügels mit der Verkündigung auf der Außen- und den hll. Hieronymus und Veit auf der Innenseite, um 1440, Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, in: Schultes 2002, S. 88, Abb. 95.

Abb. 44:

Mr. von St. Leonhard, hl. Hieronymus, Leonhardsaltar, nach 1452, St. Leonhard bei Tamsweg, in: Rohrmoser 1972, Tafel 28c.

Abb. 45:

Detail Abb. 1, Conrad Laib, Pettauert Altar, Feiertagsseite, hl. Markus.

Abb. 46:

Lütticher Kreuzigungselfenbein, Anfang 11. Jh., Brüssel, Musées Royaux d' Art et d'Histoire, Inv. Nr. 1483, in: Hinkle 1973, S. 203, Abb. 18.

Abb. 47:

Detail Abb. 46, Evangelist Markus

Abb. 48:

Evangelist Markus, Evangeliar Heinrichs des Löwen, 2. Hälfte 12. Jh., Wolfenbüttel, Herzog Augustbibliothek, Cod. Guelf. 105 Noviss.2°, fol. 75v, in: Klemm 1985, S. 153, Abb. 22.

Abb. 49:

Evangelist Markus, Wormser Bibel, Band 2, 1148, London, British Library, Harley 2804, fol. 188v, in: Klemm 1985, S. 157, Abb. 27.

Abb. 50:

Kopist Hildebert am Schreibpult, De civitate Dei, 1140, Prag, Kapitelbibliothek, A XXI, fol. 153r, in: <http://gazette.de/Archiv/Gazette-8-November1998/Buchkunst.html>

Abb. 51:

Hasenburg-Missale, Kanonbild, 1409, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1844, fol. 149v, in: Boehm 2005, S. 104, Abb. 9.3.

Abb. 52:

Detail Abb. 51, Hasenburg-Missale, Kanonbild, Eckmedaillon.

Abb. 53:

Donatello, Lünettenmedaillon mit Evangelist Markus, zwischen 1428 und 1432 (?), Florenz, San Lorenzo, Alte Sakristei, in: Rosenauer 1993, S. 168, Kat. Nr. 40d.

Abb. 54:

Luca della Robbia (?), Tondo mit Evangelist Markus, um 1445-1450, Florenz, Santa Croce, Pazzi Kapelle, in: Baldini 1983, S. 68.

Abb. 55:

Niccolò di Pietro Lamberti, Evangelist Markus, um 1419, Venedig, San Marco, Bekrönung der Westfassade, in: Vio 2001, S. 181.

Ab. 56:

Conrad Laib, Pettauert Altar, Werktagsseite, hl. Bernhardin von Siena, in: Bogovčič 1999, S. 39.

Abb. 57:

Detail Abb. 56, Conrad Laib, Pettauert Altar, Werktagsseite, hl. Bernhardin von Siena.

Abb. 58:

Pietro Giovanni d' Ambrogio, hl. Bernhardin von Siena, 1444, Siena, Osservanza, in: Freuler 1994, Abb. 61

Abb. 59:

Pietro Giovanni d' Ambrogio, hl. Bernhardin von Siena, um 1444, Siena, Pinakothek (Kat. Nr. 203), in: Torriti 1980, S. 301, Abb. 365.

Abb. 60:

Pietro Giovanni d' Ambrogio, hl. Bernhardin von Siena, 1448, Lucignano, Museo Civico, in: van Marle 1927, S. 382, Abb. 243.

Abb. 61:

Totenmaske des hl. Bernhardin von Siena, Aquila, Museo Civico, in: Origo 1963, Abb. 32.

Abb. 62:

Sano di Pietro, Altar des hl. Bernhardin von Siena („Bernhardin vor San Francesco predigend“, „Der Selige Bernhardin“, „Bernhardin am Campo von Siena predigend“), kurz nach 1444, Dom von Siena, Kapitelsaal, Rekonstruktion in: Freuler 1994, Abb. 66.

Abb. 63:

Sano di Pietro, hl. Bernhardin von Siena, 1450, Siena, Pinakothek (Kat. Nr. 253), in: Freuler 1994, Abb. 70.

Abb. 64:

Sano di Pietro, hl. Bernhardin von Siena, um 1444, Rom, Sammlung Misciatelli, in: van Marle 1927, S. 488, Abb. 309.

Abb. 65:

Antonio Vivarini, hl. Bernhardin von Siena, ursprünglich Teil eines Polyptychons, Philadelphia, John G. Johnson Art Collection, in: Pallucchini 1962, Abb. 116.

Abb. 66:

Hl. Bernhardin von Siena, Holzschnitt, 1454, Paris, Bibliothèque Royale, Nr. 2567, in: Hind 1935, Bd. 1, S. 186, Abb. 82.

Abb. 67:

Hl. Bernhardin von Siena, kolorierter Holzschnitt, um 1460, Ravenna, Biblioteca Classense, Nr. 1279, in: Field 1992, S. 359.

Abb. 68:

Hl. Bernhardin von Siena, kolorierter Holzschnitt, um 1465, New York, Metropolitan Museum of Art, Nr. 1278a, in: Field 1992, S. 358.

Abb. 69:

Hl. Bernhardin von Siena, Holzschnitt, um 1460, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Nr. 1280, in: Field 1992, S. 361.

Abb. 70:

Hl. Bernhardin von Siena, Holzschnitt, um 1470/80, Washington, National Gallery of Art, B-3297, in: Field 1965, Nr. 207.

Abb. 71:

Hl. Bernhardin von Siena von der Kanzel predigend, Holzschnitt, um 1460, München, Staatsbibliothek, Nr. 1279a (klebt in Cod. Lat. 5945), in: Field 1992, S. 360.

Abb. 72:

Hl. Bernhardin von Siena von der Kanzel predigend, Holzschnitt, um 1470-85, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Nr. 1278, in: Field 1992, S. 357.

Abb. 73:

Sano di Pietro, Bernhardin vor San Francesco predigend, kurz nach 1444, Dom von Siena, Kapitelsaal, in: Carli 1982, S. 58, Abb. 86.

Abb. 74:

Sano di Pietro, Bernhardin am Campo von Siena predigend, kurz nach 1444, Dom von Siena, Kapitelsaal, in: Nevola 2007, Abb. 1.

Abb. 75:

Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta, hl. Bernhardin von Siena, Siena, Pinakothek, in: Carli 1982, S. 65, Abb. 98.

Abb. 76:

Detail Abb. 75: Predellenzone, Predigt Bernhardins vor der Disziplinenbruderschaft.

Abb. 77:

Francesco di Giorgio Martini, Bernhardin von einer Kanzel predigend, Zeichnung, um 1473/74, New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, in: Syson 2007, S. 93, Kat. Nr. 6.

Abb. 78:

Hl. Bernhardin von Siena, Gebetbuch Albrecht VI., zwischen 1455 und 1463, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1846, fol. 45v, (Abbildung freundlicherweise zur Verfügung gestellt von der Österreichischen Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken).

Abb. 79:

Hl. Bernhardin von Siena, Mitteltafel des Köflacher Altares, um 1470, Köflach, Pfarrkirche, in: Vavra 1982, Farbtafel 36.

Abb. 80:

Conrad Laib, Pettauer Altar, Feiertagsseite, Marientod, in: Köllermann 2007, S. 131, Abb. 165.

Abb. 81:

Marientod, Antiphonar aus dem Vysehrader Kollegienstift, 1360/61, Voralpe, Stiftsbibliothek, Cod. 253, Bd. 3, fol. 285r, in: Török 1973, S. 153, Abb. 1.

Abb. 82:

Marientod, Altar von Schloß Tirol, um 1370, Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. 1962, in: Oberhammer 1948, Tafel 40.

Abb. 83:

Marientod, Brevier aus dem Benediktinerkloster in Opatovice, Krakau, Kapitelbibliothek auf dem Wawel, fol. 187r, in: Török 1973, S. 156, Abb. 7.

Abb. 84:

Marientod, Frauenburger Altar, um 1380/90, Frauenburg (Frombork), Bischöfliches Schloß, in: Török 1973, S. 157, Abb. 8.

Abb. 85:

Marientod, Martyrologium Usuardi, um 1410, Gerona, Diözesanmuseum, fol. 81r, in: Török 1973, S. 166, Abb. 19.

Abb. 86:

Marientod, Missale des Zisterzienserklosters Sedlec, Budapest, Graphische Sammlung des Museums der Bildenden Künste, in: Boehm 2005, S. 284, Abb. 124.3.

Abb. 87:

Marientod, um 1420/25, Mitteltafel eines Altars aus Langendorf (Wielowies), Breslau (Wrocław), Diözesanmuseum, in: Török 1973, S. 170, Abb. 23.

Abb. 88:

Meister der Klosterneuburger Darbringung, Marientod, um 1430, Klosterneuburg, Stiftsgalerie, in: Baldass 1963, Tafel 16.

Abb. 89:

Meister von Schloss Lichtenstein, Marientod, um 1440/50, Baden-Württemberg, Schloß Lichtenstein, in: Rosenauer 2003, Tafel S. 108.

Abb. 90:

Conrad Laib, Marientod, 1449, Venedig, Seminario Patriarcale, in: Köllermann 2007, S. 45, Abb. 34.

Abb. 91:

Marientodrelief, um 1440, Augsburg, Diözesanmuseum, in: Köllermann 2007, S. 56, Abb. 56.

Abb. 92:

Detail Abb. 80, in: Köllermann 2007, S. 134, Abb. 170.

Abb. 93:

Conrad Laib, Pettauer Altar, Feiertagsseite, Marientod, Kompositionsschema, in: Stelè 1950, Abb. 31.

Abb. 94:

Marientod, um 1450, Donnersmark (Spišský Štvrtok), Slowakei, Pfarrkirche St. Ladislaus, Zapolya-Kapelle, in: Török 1973, S. 179, Abb. 37 (Schwarzweiß), <http://tethys.imareal.oeaw.ac.at/realonline/> (Farbabbildung).

Abb. 95:

Marientod, Mitte des 15. Jh., Federzeichnung, Erlangen, Universitätsbibliothek, in: Bock 1929, Bd. 2, S. 52, Abb. 112.

Abb. 96:

Himmelfahrt Mariens, um 1455, Museum zu Breslau (Wrocław), Polen, in: Stange 1958, Abb. 55.

Abb. 97:

Marientod, Epitaph für Brigitte Deichsler, 1438, Berkshire Museum, Pittsfield, Massachusetts, in: Weilandt 2007, S. 200, Abb. 167.

Abb. 98:

Marientod, Nachzeichnung des Epitaphs für Brigitte Deichsler, 18. Jh., Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, in: Weilandt 2007, S. 200, Abb. 166.

Abb. 99:

Paolo Veneziano, Hochaltarretabel für die Franziskanerkirche San Lorenzo in Vicenza, 1333, Vicenza, Museo Civico, in: Pedrocco 2003, S. 142f., Kat. Nr. 4/1-4/3.

Abb. 100:

Paolo Veneziano-Nachfolger, Dossale, San Donato, Murano, in: Lucco 1992, S. 53, Abb. 44.

Abb. 101:

Lorenzo Veneziano, Proti-Retabel, 1366, Dom von Vicenza, in: Lucco 1992, S. 288, Abb. 368.

Abb. 102:

Conrad Laib, Salzburger Kreuzigung mit den Marientafeln in Padua und Venedig, Fotomontage, in: Köllermann 2007, S. 43, Abb. 33.

Abb. 103:

Kreuzigung, 2. Drittel 15. Jh., Wandmalerei, Pettau, Stadtpfarrkirche St. Georg, Nordwand des Hauptschiffes, in: Ciglenc̃ki 1995, S. 93.

Abb. 104:

Conrad Laib, Geburt Christi, 1449, Padua, Vescovado, in: Köllermann 2007, S. 45, Abb. 34.

Abb. 105:

Conrad Laib, Grazer Domkreuzigung, 1457, Graz, St. Ägydius, Friedrichskapelle, in: Köllermann 2007, Tafel 2.

Abb. 106:

Conrad Laib, Salzburger Kreuzigung, 1449, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, in: Köllermann 2007, Tafel 1.

Abb. 107:

Conrad Laib, Geburt Christi, Freising, Diözesanmuseum, in: Köllermann 2007, S. 113, Abb. 141.

Abb. 108:

Conrad Laib, Anbetung der Könige, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, in: Köllermann 2007, S. 113, Abb. 142.

Abb. 109:

Halleiner Altar, Salzburg, Museum Carolino Augusteum, in: Köllermann 2007, S. 112, Abb. 123.

Abb. 110:

Conrad Laib, Detail Salzburger Kreuzigung, 1449, in: Köllermann 2007, S. 26, Abb. 12.

Abb. 111:

Conrad Laib, hl. Hermes, Salzburg, Museum Carolino Augusteum, in: Köllermann 2007, S. 72, Abb. 75.

Abb. 112:

Conrad Laib, hl. Primus, Salzburg, Museum Carolino Augusteum, in: Köllermann 2007, S. 72, Abb. 76.

Abb. 113:

Conrad Laib, Rekonstruktion des Salzburger Altares, in: Rohrmoser 1972/II, S. 7.

Abb. 114:

Conrad Laib, Bischofshofener Ablaßtafel, geschlossener Zustand, Bischofshofen, Museum am Kastenturm, in: Köllermann 2007, S. 117, Abb. 146.

Abb. 115:

Conrad Laib, hl. Korbinian, 1449, Außenseite der Marienflügel, Padua, Vescovado und Venedig, Seminario Patriarcale, in: Köllermann 2007, S. 118, Abb. 148 sowie S. 42, Abb. 31.

Abb. 116:

Detail Abb. 2: Conrad Laib, hl. Nikolaus, Pettauer Altar, Werktagsseite

Abb. 117:

Detail Abb. 90, Conrad Laib, Sitzender Apostel, Marientod, 1449, Venedig, Seminario Patriarcale

Abb. 118:

Detail Abb. 80, Conrad Laib, Sitzender Apostel, Marientod, Pettauer Altar

I.III. Bibliographie

Baldass 1946

Ludwig von Baldass, Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf, Wien 1946.

Baldass 1963

Ludwig von Baldass (u.a.), Die Gotik in Niederösterreich. Kunst, Kultur und Geschichte eines Landes im Spätmittelalter, Wien 1963.

Baldini 1983

Umberto Baldini, Il complesso monumentale di Santa Croce. La basilica, le capelle, i chiostri, il museo, Florenz 1983.

Benesch 1929

Otto Benesch, Eine österreichische Stiftsgalerie, in: Belvedere, 8, 1929, S. 31-34.

Biedermann 1978

Gottfried Biedermann, Tafelmalerei, in: Gotik in der Steiermark (Ausst. Kat., Stift St. Lambrecht 28. Mai bis 8. Oktober 1978), Graz 1978, S. 108-137.

Biedermann 1995

Gottfried Biedermann, Conrad Laib und der Pettau-Altar, in: Gotika v Sloveniji – Gotik in Slovenien – Il gotico in Slovenia, Vorträge des internationalen Symposiums Narodna Galerija Ljubljana 1994, Ljubljana 1995, S. 279-285.

Binding 2003

Günther Binding, Bernhard von Siena, in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 1., (Hrg. Robert Auty), München 2003, Sp. 1973-1975.

Blaznik 1988

Pavle Blaznik, Historična topografija slovenske Stajerske in jugoslovanskega dela Koroške do leta 1500, Bd. III, Maribor 1988.

Bloch 1973

Peter Bloch, Evangelisten, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 6, (Hrg. vom Zentralinst. für Kunstgeschichte München), München 1973, Sp. 448-517.

Bock 1929

Elfriede Bock, Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1929

Boehm 2005

Barbara Drake Boehm (Hrg.), Prague. The Crown of Bohemia 1347-1437, New York 2005

Bogovčič 1999

Ivan Bogovčič, Ptujski oltar Konrada Laiba, restavriranje in raziskave, in: Križani iz Pirana: Ptujski oltar Konrada Laiba: restavrirane umetnine (Ausst. Kat. Narodna Galerija Ljubljana, 4. März-18. April 1999), Laibach 1999, S. 42-51.

Bracher 1960

Karl Bracher, Lettner in steirischen Pfarrkirchen, in: Siedlung, Wirtschaft und Kultur im Ostalpenraum. Festschrift zum 70. Geburtstag von Fritz Popelka, Graz 1960, S. 293-301.

Braun 1943

Joseph Braun, Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943.

Brence 1996

Andrej Brence, Ptuj-Stadtführer, Maribor 1996.

Brucher 2007

Günter Brucher, Geschichte der venezianischen Malerei, Bd. I: Von den Mosaiken in San Marco bis zum 15. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar, 2007.

Carli 1967

Enzo Carli, Guide to the Pinacoteca of Siena, Mailand 1967.

Carli 1982

Enzo Carli, Sienesische Malerei, Florenz 1982.

Ciglencečki 1995

Marjeta Ciglencečki, Ptuj. Doch am schönsten für mich ist Ptuj, Maribor 1995.

Ciglencečki 2008

Marjeta Ciglencečki, Ptuj. Die alte Stadt an der Drau, Maribor 2008.

Cohen-Muslin 1983

Aliza Cohen-Muslin, The Making of a Manuscript. The Worms Bible of 1148, Wiesbaden 1983.

Curc 1998

Jože Curc, Oris gradbene zgodovine proštjske cerkve na Ptuj, in: Ptujška župnijska cerkev sv. Jurija. Zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice „konradove cerkve“, Ptuj 1998, S. 180-189.

De Hamel 1992

Christopher de Hamel, Medieval Craftsmen. Scribes and Illuminators, Toronto 1992.

Demus 1991

Otto Demus, Die spätgotischen Altäre Kärntens, Klagenfurt 1991.

Dopsch 1983

Heinz Dopsch, Hans Spatzenegger (Hrg.), Geschichte Salzburgs. Stadt und Land, Bd. 1/2, Salzburg 1983.

Egg 1985

Erich Egg, Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre, Innsbruck 1985.

Felsner 1895

Josef Felsner, Pettau und seine Umgebung, Pettau 1895

Field 1965

Richard S. Field, Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts from the National Gallery of Art Washington, D.C., Washington D.C. 1965.

Field 1992

Richard S. Field, The Illustrated Bartsch, 164, German Single-Leaf Woodcuts before 1500, New York 1992.

Fischer 1943

Otto Fischer, Konrad Laib, in: Pantheon, 16, 1943, S. 1-12.

Freuler 1994

Gaudenz Freuler, Sienese Quattrocento Painting in the Service of Spiritual Propaganda, in: Italian Altarpieces 1250 – 1550. Function and Design, (Hrg. Eve Borsook), Oxford 1994, S. 81-118.

Gebhardt 1908

Carl Gebhardt, Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Strassburg, 1908.

Gentili 2002

Augusto Gentili (u.a.), Paintings in Venice, Boston 2002.

Goldberg 1972

Gisela Goldberg, Gisela Scheffler, Gemäldekataloge, Bd. 14, Altdeutsche Gemälde. Köln und Nordwestdeutschland (Hrg. Bayerische Staatsgemäldesammlungen), Text- und Tafelband, München 1972.

Goldner 1977

George Goldner, Niccolò Lamberti and the Gothic Sculpture of San Marco in Venice, in: Gazette des Beaux-Arts, 89, 1977, S. 41-50.

Graus 1884

Johann Graus, Die Stadtpfarrkirche zu Pettau, in: Der Kirchenschmuck, 15, 1884, S. 125-144.

Hernja-Masten 1998

Marija Hernja-Masten, Chronik der Stadtpfarrkirche Ptuj 1732, in: Ptujška župnijska cerkev sv. Jurija. Zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice „konradove cerkve“, Ptuj 1998, S. 113-137.

Hetzer 1985

Theodor Hetzer, Venezianische Malerei. Von ihren Anfängen bis zum Tode Tintoretts, Stuttgart 1985.

Hind 1935

Arthur M. Hind, An Introduction to a History of Woodcut with a detailed survey of work done in the fifteenth century, 2 Bde., London 1935.

Hinkle 1973

William M. Hinkle, A mounted evangelist in a twelfth century gospel Book at Sées, in: Aachener Kunstblätter, 44, 1973, S. 193-210.

Hofer 1964/65

Johann Hofer, Johannes Kapistran. Ein Leben im Kampf um die Kirche, 2 Bde., Heidelberg 1964/1965.

Hoffmann 1933

E. Hoffmann, A régi magyarországi festészet nürnbergi kapcsolatai (Die Beziehungen der mittelalterlichen ungarischen Tafelmalerei zu Nürnberg), in: A Klebelsberg Kúnó Magyar Történetkutató Intézet Evkönyve, III, 1933, S. 61-64, S. 293f.

Höfler 1995

Janez Höfler, Conrad Laib (Kat. Nr. 188), in: Gotik in Slowenien (Ausst. Kat., Narodna Galerija Ljubljana 1995), Ljubljana 1995, S. 324-328.

Höfler 1997

Janez Höfler, Zum Pettau Altar Conrad Laibs und dessen ikonographischen Bezügen, in: Österreichische Galerie Belvedere, Wien (Hrg.), Conrad Laib (Ausst. Kat. Museum mittelalterlicher Kunst- Unteres Belvedere, Orangerie, Wien), Wien 1997, S. 72-91.

Höfler 1999

Janez Höfler, Konrad Laib in njegov oltar v mestni ž. c. sv. Jurija na Ptuj, in: Križani iz Pirana: Ptujski oltar Konrada Laiba: restavrirane umetnine (Ausst. Kat. Narodna Galerija Ljubljana, 4.März-18. April 1999), Laibach 1999, S. 32-37.

Höfler 2008

Janez Höfler, Rezension von: Antje-Fee Köllermann: Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg, Berlin 2007, in: sehpunkte 8 (2008), Nr. 12 (10.11.2009), URL: <http://www.sehpunkte.de/2008/12/13681.html>

Hubala 1974

Erich Hubala, Venedig. Brenta-Villen. Chioggia. Murano. Torcello. Baudenkmäler und Museen, Reclams Kunstführer Italien, Bd. 2/1; Stuttgart 1974.

Hundsichler 1982

Helmut Hundsichler, Johannes Kapistran, in: 800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters, (Ausst. Kat. Minoritenkirche Krems-Stein, 15. Mai-17. Oktober 1982), Wien 1982, S. 200-212.

Janisch 1885

Josef Andreas Janisch, Topographisch-statistisches Lexikon von Steiermark, Bd. 2, L-R, Graz 1885.

Jungblut 1967

Renate Jungblut, Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters, Tübingen 1967.

Keller 1965

Harald Keller, Der Flügelaltar als Reliquienschrein, in: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik, Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965, München 1965, S. 125-144.

Klemm 1985

Elisabeth Klemm, Beobachtungen zur Buchmalerei in Helmarshausen. Am Beispiel des Evangelistenbildes, in: Helmarshausen und das Evangelium Heinrichs des Löwen. Bericht über ein wissenschaftliches Symposium in Braunschweig und Helmarshausen vom 9. Oktober bis 11. Oktober 1985, Göttingen 1992, S. 133-164.

Klier 1967

Richard Klier, Beziehungen Nürnbergs zu Pettau im fünfzehnten Jahrhundert, in: Südostdeutsches Archiv, 10, 1967, S. 83-101.

Koller 2003

Manfred Koller, Spätgotische Flügelaltäre in Not. Zöbing - Schönbach – Magdalensberg, (Ausst. Kat. Österr. Galerie Belvedere, Wien), Wien 2003

Köllermann 2007

Antje-Fee Köllermann, Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg, Berlin 2007.

Krajnc 1998

Slavko Krajnc, Relikvije in relikviariji v proštjski cerkvi na Ptuj, in: Ptujška župnijska cerkev sv. Jurija. Zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice „konradove cerkve“, Ptuj 1998, S. 226-230.

Kramml 1998

Peter F. Kramml, Das Erzbistum Salzburg im Spätmittelalter (1246-1519), in: 1200 Jahre Erzbistum Salzburg. Dom und Geschichte (Festschrift), Hrg. Domkapitel zu Salzburg, Salzburg 1998, S. 111-134.

Krohm 1994

Hartmut Krohm; Alexander Marksches, Der Lettner der Marienkirche in Gelnhausen – Grundlagen einer Neubewertung, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 48, 1994, S. 7-59.

Kuhn 1936

Charles Kuhn, A catalogue of German paintings of the Middle Ages and Renaissance in American Collections, Cambridge 1936.

Künstle 1926

Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 2, Ikonographie der Heiligen, Freiburg i. Br. 1926.

Künstle 1928

Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1, Prinzipienlehre, Hilfsmotive, Offenbarungstatsachen, Freiburg im Br. 1928.

Legner 1995

Anton Legner, Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung, Darmstadt 1995.

Lempertz 1937

Heinrich Lempertz, Adlerpult, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 1, (Hrg. vom Zentralinst. für Kunstgeschichte München), Stuttgart 1937, Sp. 187-195.

Liebl 1994

Ulrike Liebl, Tod Mariens, in: Marienlexikon, Bd. 6, Hrg. Remigius Bäumer, St. Ottilien 1994, S. 436-442.

Liess 1998

Reinhard Liess, Der Heisterbacher Altar. Ein Frühwerk Stefan Lochners, Osnabrück 1998.

Lucco 1992

Mauro Lucco (Hrg.), La pittura nel Veneto. Il Trecento, Mailand 1992.

Madersbacher 2003

Lukas Madersbacher, Malerei und Bild 1430 bis 1520, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3: Spätmittelalter und Renaissance, hrsg. von Artur Rosenauer, München (u.a.) 2003, S. 394-461.

Mode 1973

Robert L. Mode, San Bernardino in Glory, in: The Art Bulletin, 55, 1973, S. 58-76.

Myslivec 1994

Josef Myslivec, Tod Mariens, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 4, Hrg. Engelbert Kirschbaum, Rom/Freiburg/Wien u.a. 1994, S. 334-338.

Nevola 2007

Fabrizio Nevola, Siena. Constructing the Renaissance City, Yale/New Haven/London 2007.

Nordenfalk 1983

Carl Nordenfalk, Der inspirierte Evangelist, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 36, Wien 1983, S. 175-190.

Oberhammer 1948

Vinzenz Oberhammer, Der Altar von Schloss Tirol, Innsbruck 1948.

Oellermann 2001

Eike Oellermann, Der Deocarusaltar der St. Lorenzkirche in Nürnberg, in: Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins (Hrg. Krohm/Krüger/Weniger), Berlin 2001, S. 231-245.

Onorati 1982

Eliseo Onorati, Die Franziskanische Bewegung in Italien, in: 800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters (Ausst. Kat. Minoritenkirche Krems-Stein, 15. Mai-17. Oktober 1982), Wien 1982, S. 232-269.

Onorati 1982

Eliseo Onorati, Der Heilige Bernhardin von Siena, in: 800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters (Ausst. Kat. Minoritenkirche Krems-Stein, 15. Mai-17. Oktober 1982), Wien 1982, S. 181-191.

Ordo Fratrum Minorum 1950

Ordo Fratrum Minorum (Österreichische Franziskanerprovinz zum hl. Bernhardin von Siena), Hrg., 500 Jahre Franziskaner der österreichischen Ordensprovinz. Festschrift zur Gründung der österreichischen Franziskanerprovinz zum hl. Bernhardin von Siena durch den hl. Johannes von Capistran im Jahre 1451, Wien 1950.

Origo 1963

Iris Origo, The World of San Bernardino, London 1963.

Pächt 1929

Otto Pächt, Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik, Augsburg 1929.

Pächt 1969

Otto Pächt, Die Bischofshofener Ablassstafel, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, 23, 1969, S. 1-8.

Pallucchini 1962

Rodolfo Pallucchini, I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise), Venedig 1962.

Pallucchini 1964

Rodolfo Pallucchini, La Pittura Veneziana del Trecento, Venedig 1964.

Paolucci 2003

Antonio Paolucci (Hrg.), Kirchen in Florenz, München 2003.

Pedrocco 2003

Filippo Pedrocco, Paolo Veneziano, Mailand 2003.

Perjus 1949

Edit Perjus, Das Marienleben Walthers von Rheinau, in: Acta Academiae Aboensis Humaniora XVII. 1., Abo 1949.

Pickl 1971

Othmar Pickl, Pettau – ein internationaler Handelsplatz des 15. und 16. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Historischen Vereins für Steiermark, 62, Graz 1971, S. 87-109.

Pirchegger 1931

Hans Pirchegger, Geschichte der Steiermark, Bd.2, 1282-1740, Graz 1931.

Pope-Hennessy 1993

John Pope-Hennessy, Donatello Sculptor, New York 1993.

Prodinger 1976

Friederike Proding, Gotische Möbel aus Salzburg, in: Salzburger Museum Carolino Augusteum (Hg.), Spätgotik in Salzburg. Skulptur und Kunstgewerbe. 1400-1530 (Ausst. Kat., Museum Carolino Augusteum, Salzburg), Salzburg 1976, S. 174-182.

Ramisch 1964

Hans K. Ramisch, Zur Salzburger Holzplastik im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde 104, 1964, S. 1-87.

Ridderbos 1984

Bernhard Ridderbos, Saint and Symbol. Images of Saint Jerome in early Italian Art, Groningen 1984.

Rohrmoser 1972/I

Albin Rohrmoser, Die Salzburger Tafelmalerei von Conrad Laib bis zur Jahrhundertwende, in: Salzburger Museum Carolino Augusteum (Hg.), Spätgotik in Salzburg. Die Malerei. 1400-1530 (Ausst. Kat., Museum Carolino Augusteum, Salzburg), Salzburg 1972, S. 75-93.

Rohrmoser 1972/II

Albin Rohrmoser, Bemerkungen zu den sog. Orgelflügeln des Conrad Laib im Salzburger Museum Carolino Augusteum, in: Alte und moderne Kunst 17, 1972, S. 6-12.

Rohrmoser 1976

Albin Rohrmoser, Die Zeit der großen Schreinaltäre in Salzburg, Katalogteil Nr. 156-249, in: Salzburger Museum Carolino Augusteum (Hg.), Spätgotik in Salzburg. Skulptur und Kunstgewerbe. 1400-1530 (Ausst. Kat., Museum Carolino Augusteum, Salzburg), Salzburg 1976, S. 118-137.

Rosenauer 1967

Artur Rosenauer, Pettau Altar (Kat. Nr. 21), in: Krems an der Donau (Hrg.), Gotik in Österreich (Ausst. Kat., Minoritenkirche Krems-Stein), Krems an der Donau 1967, S. 112.

Rosenauer 1983

Artur Rosenauer, Zu einer Tafel von Conrad Laibs Kreuzigungsaltar von 1449, in: Von Österreichischer Kunst, Franz Fuhrmann gewidmet, Klagenfurt 1983, S. 29-36.

Rosenauer 1993

Artur Rosenauer, Donatello, Mailand 1993.

Rosenauer 2003

Artur Rosenauer (Hrg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 3: Spätmittelalter und Renaissance, München (u.a.) 2003.

Saliger 1997

Arthur Saliger, Zur Problematik des Oeuvres von Conrad Laib in der Kunstgeschichte, in: Österreichische Galerie Belvedere, Wien (Hrg.), Conrad Laib (Ausst. Kat. Museum mittelalterlicher Kunst- Unteres Belvedere, Orangerie, Wien), Wien 1997, S. 6-20.

Santi 1992

Bruno Santi, San Lorenzo. Rundgang durch die Gesamtanlage, Florenz 1992.

Saria 1943

Balduin Saria, Pettau. Ein Führer durch die Stadt und deren Geschichte, Pettau 1943.

Saria 1965

Balduin Saria, Pettau. Entstehung und Entwicklung einer Siedlung im deutsch-slowenischen Grenzraum, Graz 1965.

Saria 1967

Balduin Saria, Die wirtschaftliche Bedeutung Pettaus im 15. Jahrhundert im Spiegel der erhaltenen Denkmäler. (Ein Nachwort zum Beitrag von R. Klier), in: Südostdeutsches Archiv, 10, 1967, S. 102-107.

Schleif 2005

Nina Schleif (Red.), Alte Pinakothek. Ausgewählte Werke, (Samml. Kat. Alte Pinakothek München, Hrg.: Bayerische Staatsgemäldesammlungen), München 2005.

Schmelzer 2004

Monika Schmelzer, Der mittelalterliche Lettner im deutschsprachigen Raum. Typologie und Funktion, Petersberg 2004.

Schmidt 2005

Gerhard Schmidt, Malerei der Gotik. Fixpunkte und Ausblicke, Bd. 1, Malerei der Gotik in Mitteleuropa, Graz 2005.

Schreiber 1927

Wilhelm Ludwig Schreiber, Handbuch der Holz- und Metallschnitte des 15. Jh., Bd. 3, Holzschnitte mit Darstellungen der männlichen und weiblichen Heiligen, Leipzig 1927.

Schreiner 1993

Klaus Schreiner, Der Tod Marias als Inbegriff des christlichen Sterbens. Sterbekunst im Spiegel mittelalterlicher Legendenbildung, in: Tod im Mittelalter, Hrg. Arno Borst, Konstanz 1993, S. 261-309.

Schultes 2002

Lothar Schultes, Die Gotischen Flügelaltäre Oberösterreichs. Bd. I. Von den Anfängen bis Michael Pacher, Linz 2002.

Söding 1997

Ulrich Söding, Conrad Laib und sein Werk – Anmerkungen zur Chronologie, in: Österreichische Galerie Belvedere, Wien (Hrg.), Conrad Laib (Ausst. Kat. Museum mittelalterlicher Kunst- Unteres Belvedere, Orangerie, Wien), Wien 1997, S. 22-39.

Stange 1958

Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 9, Franken, Böhmen und Thüringen-Sachsen in der Zeit von 1400 bis 1500, Berlin 1958.

Stange 1960

Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 10, Salzburg, Bayern und Tirol in der Zeit von 1400 bis 1500, Berlin 1960.

Stange 1961

Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, Bd. 11, Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500, Berlin 1961.

Stange 1978

Alfred Stange, Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, Bd. 3: Franken. München 1978.

Štefanac 1995

Samo Štefanac, Die Architektur des 14. Jahrhunderts und der Zeit um 1400 (Kat. Nr. 8), in: Gotik in Slowenien (Ausst. Kat., Narodna Galerija Ljubljana 1995), Ljubljana 1995, S. 50-52.

Stelè 1933

France Stelè, Varstvo spomenikov, Ptuj, zupna cerkev: Gotski oltar, in: Zbornik za umetnostno zgodovino 12, 1933, S. 95.

Stelè 1950

France Stelè, Laibov Oltar v Ptuj, in: Razprave Slovenska Akademija znanosti in umetnosti I, 1950, S. 261-308.

Stockhammer 1997

Andrea Stockhammer, Conrad Laib als Wandmaler, in: Conrad Laib (Ausst. Kat. Museum mittelalterlicher Kunst- Unteres Belvedere, Orangerie, Wien), Wien 1997, S. 40-70.

Strnad 1966

Alfred A. Strnad, Zur Kardinalserhebung Burkhard von Weißbriach, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, 106, 1966, S. 181-246.

Suida, 1927

Wilhelm Suida, Beiträge zur Österreichischen Kunst der Spätgotik, in: Belvedere, 11, 1927, S. 71-80.

Swoboda 1969

Karl Swoboda (Hrg.), Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei, München 1969.

Syson 2007

Luke Syson, The City and its Saints, in: Renaissance Siena. Art for a City (Ausst. Kat. National Gallery, London), London 2007, S. 80-106.

Thode 1891

Henry Thode, Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer, Frankfurt a. M., 1891.

Török 1973

Gyöngyi Török, Die Ikonographie des letzten Gebets Mariä, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, 19, 1973, S. 151-205.

Torriti 1980

Piero Torriti, La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo, Genua 1980.

Trattner 2000

Irma Trattner, Die Tafelmalerei von 1260/70 bis ca. 1430 in Österreich, Katalog 272-293, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. 2: Gotik, hrsg. von Günter Brucher, München (u.a.) 2000, S. 530-551.

Unterkirchner 1966

Franz Unterkirchner, Gebetbuch für Albrecht VI. (Kat. Nr. 184), in: Ausstellung Friedrich III. - Kaiserresidenz Wiener Neustadt (Ausst. Kat. St. Peter an der Sperr, Wiener Neustadt, 28. Mai bis 30. Oktober 1966), Wien 1966, S. 376.

Valentinitsch 1998

Helfried Valentinitsch, Italienische Kaufmannsfamilien in Ptuj im 16. und 17. Jahrhundert, in: Ptujška župnijska cerkev sv. Jurija. Zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice „konradove cerkve“, Ptuj 1998, S. 98-110.

Vavra 1982

Elisabeth Vavra, Imago und Historia (Kat.Nr. 10.01 bis 10.100), in: 800 Jahre Franz von Assisi. Franziskanische Kunst und Kultur des Mittelalters, (Ausst. Kat. Minoritenkirche Krems-Stein, 15. Mai-17. Oktober 1982), Wien 1982, S. 529-532.

Van Marle 1927

Raimond van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting, 9, Late Gothic Painting in Tuscany, Den Haag 1927.

Vidmar 2009

Polona Vidmar; Boris Hajdinjak, Lords of Ptuj. Medieval Knights, Founders and Patrons of the Arts, Ptuj 2009.

Vio 2000

Ettore Vio (Hrg.), St. Mark's Basilica in Venice, London 2000.

Vio 2001

Ettore Vio (Hrg.), San Marco. Geschichte, Kunst und Kultur, München 2001.

Weigl 1998

Igor Weigl, Conrad Laib in oltar sv. Marka, in: Ptujška župnijska cerkev sv. Jurija. Zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice „konradove cerkve“, Ptuj 1998, S. 190-205.

Weilandt 2007

Gerhard Weilandt, Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance, Petersberg 2007.

Zehnder 1990

Frank Günter Zehnder, Katalog der Altkölner Malerei, Köln 1990.

I.IV. Abstract

Gegenstand dieser Arbeit ist der sogenannte Pettauer Altar, ein spätgotischer Flügelaltar des im Salzburger Raum tätigen Künstlers Conrad Laib. Das Retabel befindet sich heute in der Taufkapelle der Stadtpfarrkirche St. Georg in Pettau. Im Mittelalter gehörte die heute slowenische Stadt Pettau (Ptuj) zu den steiermärkischen Besitztümern des Salzburger Erzbistums. Im Allgemeinen wird der Altar um 1460 datiert. Die Struktur des Retabels ist eigenwillig – der Altar stellt eine Synthese aus nordalpinem Flügelaltar und starrer italienischer Ancona dar. In geöffneten Zustand präsentiert der Altar drei gleichförmige, hochaufragende Tafeln, welche kielbogenförmig abschließen und mit Krabben und Kreuzblumen besetzt sind. Bei Schließung des Altares werden die beiden seitlichen Tafeln nicht neben-, sondern übereinandergelegt, womit die gerade abschließenden Standtafeln der Werktagsseite zum Vorschein kommen. Die monumentale Predella ist vom Altarcorpus durch eine offene, in heutigem Zustand funktionslose Arkadenreihe getrennt. Das Bildprogramm und die Ikonographie der Tafeln weichen ebenfalls von den heimischen Gepflogenheiten ab – die Feiertagsseite zeigt einen mittigen Marientod, der von den hll. Hieronymus und Markus flankiert wird. Die Werktagsseite ist mit einer zentralen Kreuzigung, welche von den hl. Nikolaus und Bernhardin von Siena begleitet wird, besetzt. Die Predella präsentiert das von zwei Engeln gehaltene Schweißstuch der hl. Veronika.

Diese Arbeit setzt sich mit verschiedenen Themenschwerpunkten zum Pettauer Altar auseinander. Diese betreffen vor allem Struktur und Bildprogramm des Altares, seine Bezüge zur oberitalienischen Kunst, die Frage nach dem unbekannten Auftraggeber sowie seine Datierung.

I.V. Lebenslauf der Autorin

Persönliche Daten:

Staatsbürgerschaft: Österreich
Geburtsdaten: 26.03.1984, Wien

Ausbildungsweg:

1994-1998: Volksschule, 1210 Wien
1998-2002: Wirtschaftskundliches Realgymnasium
Ab 2002: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Berufserfahrung:

2003-2009: Anstellungen in der gehobenen Gastronomie
(darunter Gerstner, Demel, Schwarzes Kameel)
1/2005-6/2005: Sachbearbeiterin bei Fa. Asfinag
4/2010-9/2010: Mitarbeiterin in der Fachbereichsbibliothek Kunstgeschichte
10/2010-12/2010: Praktikum in der ONB (Sammlung von Handschriften und alten Drucken
ab 4/2010: Verkaufsberaterin im Dorotheum, Galerie

Kenntnisse:

Englisch (fließend in Wort und Schrift)
Französisch (Grundkenntnisse)
Latein, Kurrentschrift
EDV: Windows Vista, Office 2010 (ECDL)
Internet Explorer, Aleph 500 (Grundkenntnisse)
Führerschein B