

Altdorfer-Gemälde im Bremer Dom?

Die Geschichte zweier Altargemälde im Dom-Museum

Ingrid Weibezahn

Die neue Hängung einiger Gemälde im Dom-Museum lenkt den Blick auf zwei Kunstwerke, denen bisher eher geringe Aufmerksamkeit zuteil wurde. Ursprünglich im Obergeschoss neben den fünf hölzernen Altarfiguren etwas verloren wirkend, sind die beiden Tafeln jetzt in einen neuen Zusammenhang gestellt: Lucas Cranachs „Schmerzensmann“ wirkt gleichsam wie ein Wegweiser in den kleinen Raum dahinter, der jetzt fast gänzlich den Darstellungen der Passion Christi gewidmet ist. Die Geschichte zweier dieser Gemälde soll im Folgenden ein wenig aufgehellert werden.



Abb. 1: Kreuztragung



Abb. 2: Kreuzabnahme

Fund auf dem Dachboden

Erstmalig begegnet sind mir die beiden Tafeln bereits 1985, als ich begann, für das künftige Dom-Museum in Kellern und auf Dachböden des Domkomplexes nach Kunstwerken zu suchen, die hier während der langjährigen Domrestaurierung ein „Zwischenlager“ erhalten hatten. Die Gemälde waren ein wenig verstaubt, aber doch noch so gut erhalten, dass ich ihre Darstellungen im Dämmerlicht des Dachbodens über dem Chorsaal erkennen konnte. Es handelte sich offenbar um Seitenteile eines einstigen Flügelaltars mit den Darstellungen einer Kreuztragung (Abb. 1) und einer Kreuzabnahme (Abb. 2). Diese Tafel war mit

der Jahreszahl 1582 versehen, aber ohne Signatur. Da das geplante Museum zum damaligen Zeitpunkt nur wenig Wandflächen für Bilder zur Verfügung hatte, blieben die Tafeln zunächst dort, wo ich sie entdeckt hatte.

1991 wurden die beiden Bilder schließlich zusammen mit einigen weiteren Gemälden für die Sonderausstellung „Vergessene Bilder in neuem Glanz“ vom Dachboden herunter geholt, gereinigt und etwas aufgefrischt. Der Restaurator Georg Skrypzak (Berne) stellte dabei fest, dass die beiden Tafeln bereits mehrfach überarbeitet worden waren, so dass die ursprüngliche Gestalt nicht in allen Einzelheiten mit Sicherheit zu ermitteln war¹. Diese Einschätzung weckte bei mir den Wunsch, etwas über die frühere Geschichte der beiden Werke herauszufinden. Ein Blick in das älteste erhaltene Inventarverzeichnis des Domes aus dem Jahre 1823 ergab, dass beide Gemälde zum damaligen Zeitpunkt noch nicht zur Domausstattung gehörten. Auch Dombauherr Gerhard Meyer führt sie 1828 in seinem ausführlichen Werk „Einiges über die Denkwürdigkeiten der St. Petri Domkirche“ noch nicht auf. Erst dem folgenden Inventarverzeichnis von 1848 ist ein Hinweis zu entnehmen². Die

¹ Arbeitsbericht des Restaurators Georg Skrypzak (Berne), den 11. 6. 1991 (Domarchiv):

„Kreuzabnahme Christi

Öl auf Holz, datiert 1582, ca. 67 cm x 121 cm

Das Schweiftuch der hl. Veronika

Öl auf Holz, ca. 67 cm x 121 cm, undatiert

Befund:

Die Tafeln bestehen aus drei verleimten Nadelholzbrettern. Im unteren Bereich der Kreuzabnahme zeigt eine angeschnittene Querleiste, dass dieses Gemälde im ursprünglichen Format verändert wurde. Weitere Untersuchungen ergaben dann, dass sich die heutigen „Tafelbilder“ früher einmal in einem anderen Konstruktionszusammenhang befunden haben. Vermutlich waren sie Teile eines Altares. In die Tafeln wurden, als man sie zur heutigen Form der „Tafelbilder“ umformte, zur Stabilisierung auf der Rückseite zwei Leisten eingeschoben.

Ebenfalls auf der Rückseite der Tafeln befinden sich unter einem braunen, temperaartigen Anstrich eine sehr fein gemalte florale Ornamentik in Leimfarbentechnik sowie zwei Wappen, die ebenfalls einen Hinweis auf eine andere historische Verwendung geben.

Die Malerei der Bildseite war in der Substanz bis auf den Himmel noch gut erhalten. Der Himmel allerdings war vollständig übermalt worden. Bei der Kreuzabnahme war eine Leimfuge aufgegangen. Die Malschicht überdeckte ein stark vergilbter, lackartig dicker Firnis. Die Tafeln belegen Schäden durch älteren Anobienbefall. Befall mit lebenden Anobien wurde nicht festgestellt.

Restaurierungsmaßnahmen:

Nach der Durchführung von Holzschutz- und Holzfestigungsmaßnahmen wurde der Firnis abgenommen einschließlich aller älteren Übermalungen. Hierbei wurden im oberen Bereich unter der Übermalung der Himmel Reste der originalen Malerei freigelegt. Diese Malerei – auf jeder Tafel jeweils außen ein architektonisches Element sowie mehrere Putti – ist ein weiterer Beleg, dass die Tafeln früher in einem anderen Zusammenhang gestanden haben und im oberen Bereich in ihrem Format verändert wurden. Während die originale schwarze Rahmenlinie im unteren Bereich und an den Seiten noch vorhanden war, fehlte sie infolge der Formatänderung und „Umnutzung“ oben ebenfalls. Nachdem die originale Malschicht freigelegt war, wurden die offenen Fugen neu verleimt, eine rückseitige Einschubleiste ergänzt und eine erneuert, die Malschicht noch einmal nachgefestigt, Fehlstellen gekittet und retuschiert und ein neuer Schlussfirnis aufgetragen.“

² Vgl. „Inventar der St. Petri Domkirche aufgenommen im November 1848“. Domarchiv B 132, S. 15. Offenbar ist dem Bearbeiter dieses Verzeichnisses ein Versehen unterlaufen, als er außer der korrekten Benennung „Ölbild, die Abnahme vom Kreuze“ das zweite Gemälde „Kreuztragung“ nicht erwähnt.

beiden Kunstwerke müssen also zwischen 1828 und 1848 für den St. Petri Dom angeschafft worden sein.

In jenen Jahren war es das Anliegen der Domgemeinde, das Innere der Kirche durch verschiedene Kunstwerke zu verschönern. So gelangte eine Reihe von Gemälden als Schenkungen in den Dom, wie das erwähnte große Cranach-Bild „Schmerzensmann“,³ die Rubens-Kopie „Der Zinsgroschen“,⁴ sodann eine „Geißelung Christi“ nach Hendrik Goltzius, das Gemälde „Die Weisen aus dem „Morgenlande“,⁵ ferner das Porträt des ersten evangelischen Dompredigers Hardenberg,⁶ eine Kopie des Raffael-Gemäldes „Kreuztragung“ und zwei Seitenteile eines Flügelaltars mit den Motiven „Geißelung“ und „Kreuztragung“ aus der Werkstatt des Dürerlehrers Michael Wolgemut.⁷

Stiftung eines Dombauherrn

Genauere Kenntnis über die Herkunft der beiden hier zu behandelnden Altartafeln vermittelte mir erst ein Auktionskatalog von 1831, den ich 1996 in der Bibliothek der Kunsthalle entdeckte.⁸ 1831 sollte eine große Anzahl von Gemälden aus dem Besitz des verstorbenen Bremer Kunstsammlers Gerhard C. Garlichs versteigert werden. In dem Katalog sind die beiden Gemälde geführt als:

„Nr. 296 und 297

Altorfer⁹

Auf Holz, 50 Zoll hoch, 28 Zoll breit.

Eine Kreuztragung und eine Abnahme vom Kreuz.

Altdeutsche untergeordnete Malerei. In schwarzem Rahmen.“

Die beiden Tafeln waren mit „1 Thaler à St.“ (ein Taler pro Stück) angesetzt. Den Zuschlag bei der Auktion bekam der Bremer Kaufmann Everhard Delius (Dombauherr 1827–1853); er erwarb bei dieser Auktion auch die beiden schon genannten Altarflügel „Geißelung“ und „Kreuztragung“ für den St. Petri Dom.¹⁰

³ Vgl. Ingrid Weibezahn, Schätze aus dem Bremer Dom, Bremen 2005, S. 65–68.

⁴ Vgl. Ingrid Weibezahn, ‚Niederländer‘ im Bremer Dom. Zu einigen Gemälden der niederländischen Schule im St. Petri Dom. In: Jahrbuch der Wittheit, Bremen 1995, S. 96–109.

⁵ Vgl. Anm. 4.

⁶ Vgl. Ingrid Weibezahn, Schätze aus dem Bremer Dom, Bremen 2005, S. 148–151. Entgegen der bisherigen Angabe „Stifter unbekannt“ konnte das Gemälde inzwischen dem langjährigen verdienstvollen Dombauherrn Gerhard Meyer als Stifter zugeordnet werden.

⁷ Vgl. Ingrid Weibezahn, Zwei mittelalterliche Altargemälde im Bremer Dom-Museum – Werke aus dem Umkreis von Michael Wolgemut? In: Bremisches Jahrbuch, Bd. 91, Bremen 2012, S. 86–99.

⁸ „Verzeichnis einer Gemälde-Sammlung ausgezeichneter Künstler, nachgelassen von dem verstorbenen Herrn Gerhard Christian Garlichs, welche Montag, den 24. October 1831 [gestrichen und darüber: 19. März 1832] u. f. Tage morgens von 10 bis 12 Uhr auf dem Hörsale der Gelehrten Schule in Bremen durch den Auctionator J. G. Heyse öffentlich dem Meistbietenden verkauft werden soll.“

⁹ In dieser Schreibweise.

¹⁰ Vgl. weitere Einzelheiten zu dieser Auktion und dem Kunstsammler Garlichs in meinem Aufsatz Anm. 7.

Waren die beiden letztgenannten Werke im Auktionskatalog (irrtümlicherweise) mit „Dürer“ bezeichnet, so überraschte mich die Benennung „Altdorfer“ für die beiden anderen Tafeln nicht weniger. Und gleichzeitig wurde ein Rätsel gelöst, das mich schon seit langem beschäftigt hatte. Bei der Prüfung der Gemälde für die Ausstellung 1991 hatte ich nämlich auf den Rückseiten der Tafeln jeweils einen kleinen Klebezettel gefunden mit der Aufschrift „Altor far.“ Die Bedeutung dieser Kennzeichnung war mir damals unverständlich, nun aber wurde mir klar, was sich hinter dieser entstellten Bezeichnung verbarg.

Natürlich ging ich im Rahmen meiner Nachforschungen dem Hinweis auf die angebliche Künstlerschaft Altdorfers nach. Wie waren der ursprüngliche Eigentümer, der Bremer Stoffhändler und Kunstsammler Gerhard Christian Garlichs, oder der Auktionator Heyse auf diese Zuordnung gekommen? Bei einem genaueren Blick auf die beiden Tafeln scheidet die Urheberschaft Altdorfers allein schon durch die auf dem Trittstein bei der Kreuzabnahme angegebene Jahreszahl 1582 aus, denn Albrecht Altdorfer lebte von 1480 bis 1538, war also zu diesem Zeitpunkt bereits einige Jahrzehnte tot.¹¹

Ein Werk von Albrecht Altdorfer?

Zwei Details sind es, welche wahrscheinlich an eine Autorschaft Albrecht Altdorfers denken ließen: zum einen der Ausblick auf die gebirgige Landschaft im Hintergrund, ein typisches Motiv für Gemälde der mit dem Namen Altdorfer verbundenen „Donauschule“, wengleich jetzt durch vielfältige Übermalungen mit Sicherheit nicht mehr im Originalzustand. Das zweite Detail, das eine gewisse Verwandtschaft mit dem Werk Altdorfers zeigt, ist die große Gestalt am rechten Bildrand auf dem Gemälde Kreuzabnahme. Diese Figur ist biblisch nicht überliefert; sie hat auch keine eigentliche inhaltliche Bedeutung, sondern weist lediglich auf das Geschehen hin. Es handelt sich um eine sogenannte Repoussoirfigur, also eine große Figur im Vordergrund des Bildes, mit deren Hilfe die Darstellung eine gewisse Tiefe erlangen soll. Dieses in der Renaissance- und Barockmalerei häufig verwendete Motiv taucht gelegentlich auch bei Gemälden Altdorfers auf.

Aber wir dürfen uns jetzt nicht der Illusion hingeben, hier ein Werk aus dem Umkreis von Albrecht Altdorfer vor uns zu haben. Ein ganz wichtiges Stilmerkmal dürfen wir nicht übersehen: Betrachten wir die jeweilige Körperhaltung der Personen – besonders auf der Kreuztragung zu beobachten –, so fällt die teilweise etwas gezierte und anatomisch fragwürdige Wiedergabe der Bewegungsabläufe auf.

Erinnern wir uns zunächst der in der Bibel beschriebenen Szene. Der Apostel Matthäus schildert den Vorgang der Kreuztragung nur ganz knapp (Matth. 27, 31–32): „Und da sie ihn verspottet hatten, zogen sie ihm den Mantel aus und zogen ihm seine Kleider an und führten ihn hin, dass sie ihn kreuzigten. Und wie sie hinausgingen, fanden sie einen Menschen von Kyrene mit Namen Simon, den zwangen sie, dass er ihm sein Kreuz trug“. Der Apostel Lukas ergänzt (Lk. 23, 27): „Es folgte ihm aber nach ein großer Haufen Volks und Weiber, die beklagten und beweinten ihn“.

¹¹ Der wissenschaftlichen Korrektheit halber sei erwähnt, dass diese Jahreszahl im Laufe der Zeit durch verschiedene Übermalungen und Restaurierungen unabsichtlich verändert worden sein könnte.

Die auf dem Bild im Vordergrund links gezeigte Frau mit dem Tuch in Händen ist hingegen nicht in den Evangelien erwähnt. Es handelt sich um eine spätere legendenhafte Erzählung von einer Frau namens Veronika, die Christus einst um ein Abbild seines Antlitzes gebeten haben soll. Die Überlieferung versetzte diese Szene sehr effektiv in den Verlauf der Kreuztragung, so dass dieser Vorgang auf vielen entsprechenden Darstellungen festgehalten ist.

Vorbilder Martin Schongauer und Albrecht Dürer



Abb. 3: Schongauer: Kreuztragung



Abb. 4: Dürer: Kreuztragung

Als häufig genutzte Vorbilder für Gemälde mit diesen Szenen dienten den Künstlern der Renaissance Graphiken von Martin Schongauer (um 1445/50–1491) und Albrecht Dürer (1471–1528). Die entsprechenden Vorgänge sind dort jeweils sehr naturalistisch wiedergegeben; Haltung und Bewegungsabläufe der einzelnen Personen sind gut nachvollziehbar. Bei Schongauer (Abb. 3) folgt Jesus Christus mit dem Kreuzbalken auf der linken Schulter dem im Laufschrift vorausseilenden Kriegsknecht an einem um seinen Leib geknoteten Seil. Er hält noch einen Zipfel des Tuches in der Hand, das ihm die links kniende Veronika gereicht hatte. Sein Antlitz hat sich auf dem Tuch abgedrückt. Am linken Bildrand ist eine betrübt blickende Frau zu sehen – die Gottesmutter Maria – und im Hintergrund viel Volk mit allerlei Waffen.

Die entsprechende Szene in Dürers Holzschnittpassion von 1509 (Abb. 4) zeigt Jesus Christus unter dem Kreuz zusammengebrochen. Zu seiner Entlastung ist Simon von Kyrene

von links herangetreten und hat den langen Kreuzesbalken ergriffen. Die vor Simon kniende Veronika ist soeben dabei, Christus das Tuch zu reichen. Ein brutal aussehender Kriegsknecht stößt gleichzeitig Christus mit einem langen Holzspeer in den Nacken. Der Anführer der Soldaten geht dicht neben Christus unberührt vom Geschehen seines Weges. Links hinter Simon sind Maria und der Jünger Johannes zu erkennen, im Hintergrund jüdische Würdenträger und weitere bewaffnete Soldaten.

Eigenständige Verarbeitung der Vorbilder



Abb. 1: Kreuztragung

Betrachten wir jetzt das Gemälde „Kreuztragung“ (Abb. 1). Vor einer imponierenden Bergkulisse ist im Vordergrund eine Personengruppe sichtbar. In einem leichtfüßigen, geradezu tänzerischen Gang schreitet der Anführer der Soldaten neben Christus einher. Er hält das Ende eines geknoteten Seils auf der rechten Schulter, dessen anderes Ende um Christi Leib

geschlungen ist. Sein Blick ist teilnahmsvoll auf Christus gerichtet; seine rechte Hand ergreift sanft ein Stück des Seiles, so dass es Christi Arm nicht einschnürt. Dem Anführer folgt ein weiterer Soldat, der entgegen der biblischen Überlieferung hilfreich den oberen Kreuzesbalken ergriffen hat. Das rechte unbeschuhete Bein dieses Soldaten erscheint anatomisch unkorrekt zwischen dem unteren Kreuzesbalken und Jesu Körper. Jesus selber scheint gerade auf dem Wege zu straucheln; dieser Umstand zeichnet sich jedoch nicht in seinen Gesichtszügen ab. Er hat die linke Hand locker am unteren Kreuzbalken und schaut entspannt zu Veronika. Seine zu ihr ausgestreckte rechte Hand macht das Segenszeichen.

Veronika in eleganter rotgelber Kleidung und aufwendig mit einem blauen Band durchflochtener Haarfrisur präsentiert selbstbewusst Christi Konterfei auf dem Tuch. Hinter ihr ist Simon von Kyrene sichtbar; der bärtige alte Mann hat den langen Kreuzesbalken mit beiden Händen ergriffen und folgt Christus leicht gebückt. Ein nachfolgender dritter Soldat hält ein aufgewickeltes Seil in seiner erhobenen Rechten; in seiner vornüber gebeugten Haltung macht er als einziger einen etwas kriegerischen Eindruck, jedoch könnte er das Seil – da gebündelt – jetzt nicht sinnvoll einsetzen. Seine verdeckte linke Hand scheint hingegen Christi Rücken zu stützen. Diese drei in der Bibel als Kriegsknechte bezeichneten Männer sind als römische Soldaten wiedergegeben. Sie tragen eng anliegende Oberteile mit eckigem Halsausschnitt und kurze weite Beinkleider, dazu Stiefel aus feinem Leder. Den Kopf bedeckt ein Helm mit farbigem Federbusch. – Im Hintergrund des Gemäldes sind drei Begleitpersonen erkennbar, die der Gruppe folgen – es sind Maria, Johannes und ganz am äußeren Bildrand eine weitere Frau mit einer auffälligen rosa Kopfbedeckung.

Wie der Bildvergleich zeigt, hat der Maler dieser Kreuztragung von den Graphiken seiner Künstlerkollegen motivisch allerlei übernommen, jedoch in ganz eigener Weise umgesetzt. Die Wiedergabe der Szene auf den Graphiken mit einer großen zusammengedrängten Personenzahl ist einen lockeren Nebeneinander der Figuren gewichen. Das Auge des Betrachters wird nicht mehr automatisch zu Christus als Mittelpunkt der Szene gelenkt, sondern wandert betrachtend von einer Person zur anderen. Die Wiedergabe des dramatischen Geschehens wirkt wie auf einer Bühne präsentiert, auf der jeder agierenden Person eine eigene Rolle zukommt. Diese Verfremdung der biblischen Schilderungen (anteilmehrende und hilfreiche Soldaten, eine stolz das Antlitz Christi weisende Veronika, anatomisch unkorrekte oder gezierte Haltungen) ist typisch für die Kunst des Manierismus. In ganz neuer ungewohnter Weise sollte das Geschehen auf den Gemälden den Betrachtern nahegebracht werden.

Die Kreuzabnahme

Betrachten wir jetzt die Kreuzabnahme. Die Bibel berichtet nur wenig über diesen Vorgang: „Danach bat den Pilatus Joseph von Arimathia, der ein Jünger Jesu war, [. . .], dass er möchte abnehmen den Leichnam Jesu. Und Pilatus erlaubte es. Da kam er und nahm den Leichnam Jesu herab.“ (Joh. 19, 38).



Abb. 5: Dürer: Kreuzabnahme

Albrecht Dürer bildet auch diese Szene 1509 in seiner kleinen Holzschnittpassion ab (Abb. 5): Auf einer von vorne an das Kreuz herangestellten Leiter hält ein kräftiger Helfer den zusammengesunkenen Leib Christi, der durch ein unter Christi Brust und über den rechten Kreuzbalken gespanntes langes Tuch zusätzlich gesichert ist, dessen Enden ein anderer Helfer festhält. Die Dornenkrone Christi ist zur Erleichterung der Prozedur einstweilen am Ende des rechten Kreuzbalkens aufgehängt. Währenddessen entfernt ein dritter durch die Leiter weitgehend verdeckter Helfer die Nägel aus Christi Füßen. Die christliche Ikonographie sieht in diesem Helfer den im Johannes-Evangelium erwähnten Nikodemus, den Spender der bei der Einhüllung der Toten üblicherweise verwendeten duftenden Gewürze. (Joh. 19, 39/40). Rechts davon steht Joseph von Arimathia mit einem großen Leinwandtuch bereit, um darin den Leichnam Jesu einzuhüllen. Links seitlich im Hintergrund stehen die Gottesmutter Maria und der Jünger Johannes.



Abb. 2: Kreuzabnahme

Wie hat nun der Maler des Bremer Gemäldes (Abb. 2) diese Szene dargestellt? Auf den ersten Blick scheint es die übliche Schilderung einer Kreuzabnahme zu sein, doch ein genaueres Hinschauen eröffnet neue Aspekte:

Ein älterer bärtiger Helfer in der Kleidung der römischen Kriegsknechte¹² steht mit je einem Bein auf einem gestuften Trittstein und hält Christi Leib mit dem linken Arm umfassen; der rechte Arm ist nicht sichtbar. Christi linker Arm ruht auf Schulter und Rücken dieses Helfers, sein erhobener Kopf ist dem Helfer zugewandt. Christi ausgestreckter rechter Arm wird am Handgelenk von einem weiteren älteren Helfer gehalten, der auf einer von hinten an den Querbalken des Kreuzes gelehnten Leiter steht. In der linken Hand hält dieser Helfer

¹² Gut erkennbar die charakteristischen Stiefel mit einer Göttermaske am oberen Rand.

das vom Statthalter Pilatus angeordnete Namensschild mit den Buchstaben INRI (Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum = Jesus von Nazareth der Juden König)¹³ und die Dornenkrone. Ein jugendlicher Helfer steht links von der Leiter auf dem Erdboden und hält mit beiden Armen Christi Beine auf Kniehöhe, wobei die linke Hand – anatomisch nicht korrekt, da viel zu tief – neben Christi Waden zu sehen ist. Christi muskulöser Körper mit dem erhobenen Haupt erweckt nahezu den Eindruck, als ob ein Lebender vom Kreuz genommen werde.

Eine weitere Figurengruppe ist links im Vordergrund zu sehen; es sind Maria und zwei Begleiterinnen. Die Art der Anordnung dieser drei Personen ist weitgehend traditionell, wie man sie von Kreuzigungsdarstellungen kennt. Die links am Bildrand sichtbare Frau mit rotem Kleid und der dazu passenden roten Kopfbedeckung dürfte die in der Bibel genannte Frau des Kleopas sein, ebenfalls Maria mit Namen.¹⁴ Sie erscheint auch auf dem Bild der Kreuztragung links im Hintergrund, erkennbar an ihrer rosaroten Kopfbedeckung. Die Gottesmutter Maria sitzt in der Mitte, gekleidet in ein einfaches orangefarbenes Gewand und mit der für ältere Frauen üblichen weißen, dunkel abgesetzten Haube, deren Stoff die gesamte Schulterpartie einhüllt. Sie sitzt auf ihrem dunkelgrünen Umhang und hat die Hände überkreuz gelegt, gleichsam als eine Erinnerung an das Schicksal ihres Sohnes. Die rechts von ihr sitzende jüngere Frau hat ihr dunkles lockiges Haar mit einem blauen Band zusammengebunden. Sie ist dabei, ihre Linke begütigend auf Marias Arm zu legen, und tröstet die Trauernde. Es dürfte sich hier um Maria Magdalena handeln. Wir kennen sie von Kreuzigungsbildern; dort wird sie meistens am Fuße des Kreuzes kniend gezeigt. Auffällig an dieser Darstellung ist ihre deutlich sichtbare Brust, die unter dem dünnen gelblichen Obergewand durchschimmert. Damit könnte ein Hinweis auf ihre Einschätzung als Sünderin gemeint sein.¹⁵ Diese Figurengruppe ist in den Vordergrund des Bildes gerückt, so dass sie einen weiteren Fixpunkt bildet, auf dem das Auge des Betrachters länger verweilt.

Die Repoussoir-Figur

Und noch einen dritten Anziehungspunkt auf diesem Gemälde können wir benennen: Das ist die schon erwähnte nicht näher zu bezeichnende große Gestalt rechts im Vordergrund. Sie scheint gerade die Szene zu betreten, um das Geschehen zu beobachten. Ihre weiten Gewänder in dunkelgelb und orangebraun wirken zusammen mit der gelben Kopfbedeckung farblich sehr harmonisch. Ungewöhnlich ist der nackte Fuß dieser Figur; dies ist eigentlich ein für die Apostel charakteristisches Motiv. Die Geste des ausgestreckten linken Armes, der auf die Gruppe um das Kreuz weist, erweckt den Eindruck, als ob diese Person einen Kommentar zu dem Geschehen abgibt.

Was nun aber ein besonderes Rätselraten hervorruft, ist die Gestaltung dieser ausgestreckten Hand. Ist es eine Beschädigung oder fehlt der Hand tatsächlich der Zeigefinger? Bekannt ist aus alter Zeit die Volksweisheit, man solle nicht mit ausgestrecktem Finger auf Personen weisen. Es verbirgt sich dahinter die abergläubische Furcht, das Gegenüber könne dadurch

¹³ Vgl. Joh. 19, 19.

¹⁴ Vgl. Joh. 19, 25.

¹⁵ Vgl. Reclams Lexikon der Heiligen und biblischen Gestalten, Stuttgart 1979, S. 361–364.

Krankheit und Tod auf den Zeigenden übertragen. Dies wird auch in einem biblischen Wort deutlich, das dem Maler vielleicht geläufig war: „[...] wer [...] zeigt mit den Fingern, trachtet nach Bösem und Verkehrtem in seinem Herzen und richtet allezeit Hader an. Darum wird plötzlich sein Verderben über ihn kommen, und er wird schnell zerschmettert werden und keine Hilfe ist da.“¹⁶ Im Zusammenhang mit dem Motiv Kreuzabnahme scheint diese Furcht aber wenig sinnvoll. Die Frage muss also offen bleiben.

Fassen wir die Beobachtungen zusammen, so ergibt sich ähnlich wie auf dem Gemälde der Kreuztragung ein in vielerlei Hinsicht ungewohntes Bild: Die Abnahme vom Kreuz ohne die in der Bibel erwähnten Männer Joseph von Arimathia und Nikodemus, die ungewöhnliche Handhabung der Kreuzabnahme in der Weise, als handle es sich um einen Lebenden, die Anwesenheit eines Fremden in unklarer Funktion. Die anatomisch gelegentlich nicht ganz nachvollziehbare Wiedergabe der Bewegungsabläufe und die Verteilung des Geschehens auf drei gleichwertige Zonen sind wiederum typisch für die Kunst des Manierismus.

Die Suche nach dem Künstler

Die Suche nach einer Künstlerpersönlichkeit, die als Urheber der beiden Gemälde in Frage kommen könnte, gestaltete sich schwierig. Es gelang mir nicht, in verschiedenen Künstler-Monographien und anderen Werken zur Malerei des Manierismus einen wirklich überzeugenden Anhaltspunkt zu finden. Auch die Beschäftigung mit den auf der Rückseite der Tafeln angebrachten Wappen¹⁷ führte nicht weiter (Abb. 6). Sie hätten nämlich Hinweise auf die Stifter der Altarflügel bedeuten und damit zur Lösung der Herkunft der Gemälde beitragen können.



Abb. 6: Altartafel Kreuzabnahme: Wappen

¹⁶ Vgl. Sprüche 6, 13–15.

¹⁷ Auf der Kreuztragung in schwarzem Oval ein rotes Wappenschild mit drei roten Blüten übereinander auf weißem Grund; auf der Kreuzabnahme links ein Wappenschild mit einer Lilie und zwei Sternen auf rotem Grund und rechts ein Wappenschild mit einer Armbrust und einem (zunehmenden) Halbmond mit Gesicht, ebenfalls auf rotem Grund. – Oberhalb der Wappen sind die Tafelrückseiten mit einer sehr schwungvollen Blumenmalerei versehen, in der Rosen sowie als Besonderheit eine der zur Entstehungszeit der Malerei in Deutschland neu eingeführten Tulpen zu finden sind.

Da brachte ein Besuch in der Marienkirche in Rostock überraschend neue Erkenntnisse. Zu den dortigen Epitaphen gehört ein großes Gedächtnismal für den Hamburger Studenten Konrad Rheder, laut Inschrift 1580 von einem Maler namens Johan¹⁸ de Kempener angefertigt (Abb. 7). Es hat ein zum Tode eines jungen Mannes passendes Motiv aus Christi Wundergeschichten zum Thema: „Die Auferweckung des Jünglings von Nain.“ (Lk. 7, 11–17). Wie in der biblischen Erzählung berichtet, ist auf dem Gemälde eine große Trauergemeinde im Begräbniszug vor dem Tor der Stadt versammelt, als Christus an die Totenbahre herantritt und mit den Worten „Jüngling, ich sage dir, stehe auf“ den Toten zum Leben erweckt. Die Mutter und andere Trauergäste stehen ergriffen daneben.



Abb. 7: Johan de Kempener: Epitaph Rheder

Was mich bei der Betrachtung dieses Kunstwerks fesselte, war die stilistische Verwandtschaft mit den Bremer Gemälden. Man erkennt die typischen manieristischen Positionen einiger Personen: der in verdrehter Fuß- und Körperstellung mit dem zurückgewendeten Arm und nach links gedrehten Kopf stehende junge Mann auf der linken Seite und ein weiterer ebenfalls in unnatürlicher Körperdrehung gezeigter Trauergast im blassrosa Gewand.¹⁹ Sodann ebenfalls sehr auffällig die am rechten Bildrand stehende große Repousoirfigur,

¹⁸ Die Schreibweise des Vornamens variiert zwischen Johan und Johann.

¹⁹ Der kunsthistorische Fachausdruck „Figura serpentinata“ (geschlängelte Figur) trifft diese Haltung besonders gut.

in Körperhaltung, Kopfbedeckung und den wallenden Gewändern nahe verwandt der entsprechenden Gestalt auf der Bremer Kreuzabnahme. Neben dieser Person steht ein Mann im gelbbraunen Umhang, dessen gespreizte linke Hand eine fast identische Ansicht bietet wie die der Repousoirfigur auf der Kreuzabnahme. Verwandt mit den Bremer Gemälden ist auch die Farbverteilung in der Kleidung mit kräftig roten und orangen Farbtönen an den Rändern und gedeckten Farben im Zentrum des Bildes.

Der Maler Johan de Kempener



Abb. 8: Johan de Kempener: Epitaph Seding

Leider ist zur Person des Malers dieses Epitaphs, Johan de Kempener, nicht allzu viel bekannt. Nach den Angaben im Künstlerlexikon Thieme-Becker²⁰ sind Herkunft und Ausbildung des Künstlers unbekannt,²¹ als Maler in Hamburg wurde er 1587 Meister, 1592

²⁰ Vgl. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 19, Leipzig 1926, S. 56 sowie Bd. 20, Leipzig 1927, S. 142. – Als (nicht gesicherte) Lebensdaten werden in Bd. 20 die Jahre 1551–1609 angegeben, in Bd. 19 hingegen nur das angebliche Todesjahr 1594.

²¹ Auch ob er eventuell in verwandtschaftlicher Beziehung zu dem flämischen Manieristen Pieter de Kempener (1503 Brüssel–1580 das.) steht, konnte nicht ermittelt werden. Vgl. Künstlerlexikon Thieme-Becker, Bd. 20, S. 143.

Ältermann.²² Außer dem erwähnten Epitaph in Rostock (1580) sind von ihm noch das Epitaph Seding im Dom zu Schleswig (1586)²³ (Abb. 8) und ein weiteres Epitaph bekannt, das 1903 in München bei Kunsthändler Hugo Helbing versteigert wurde²⁴ (Abb. 9). Ein Werk, dessen einstige Existenz nur schriftlich überliefert ist, wurde beim großen Hamburger Brand 1842 in der alten Hamburger Nicolaikirche zerstört; es handelte sich um ein Kruzifix-Gemälde (1581).²⁵



Abb. 9

²² = Vorsitzender des Hamburger Maleramts. Vgl. H. Wilh. Mithoff, *Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens*, Hannover 1883, S. 182.

²³ Vgl. Dietrich Ellger, *Die Kunstdenkmale der Stadt Schleswig. Der Dom*. München 1966, S. 38 u. 416–417. – Ich danke Herrn Pastor Pittkowski, Schleswig, für die Bereitstellung des Fotos.

²⁴ Vgl. *Katalog von Ölgemälden alter Meister aus der Verlassenschaft des verstorbenen Rentiers Herrn Jos. Ant. Squindo*, München 1903, Nr. und Abb. 68. Dieses Gemälde auf Holz mit einem knienden Ehepaar neben einem Kruzifix ähnelt sehr dem Epitaph im Schleswiger Dom. Eine Zuordnung zu einem bestimmten Auftraggeber ist leider nicht möglich.

²⁵ Vgl. H. Wilh. Mithoff, *Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens*, Hannover 1883, S. 181: „Kempen, Johan de, malte 1581 eine Kreuzigungsszene in Oel auf Holz, welches Bild in der abgebrannten Kirche St. Nicolai zu Hamburg sich befand.“ (Auch der Nachname des Künstlers taucht in verschiedenen Versionen in der Literatur auf.)

Vgl. Julius Faulwasser, *Die St. Nicolai-Kirche in Hamburg*, Hamburg 1926, S. 39: „Bei dem Eingang zur südlichen Turmkapelle hing ein Bild der Fußwaschung Christi und in der Kapelle daselbst eine Kreuzigungsszene von Johann de Kempener.“

Vergleichen wir die beiden Bremer Bilder mit den drei Kempener-Gemälden, so sind außer den genannten Übereinstimmungen durch manieristische Stilmerkmale auch Ähnlichkeiten im Körperbau und den Physiognomien der dargestellten Personen festzustellen: bei den Christusfiguren die athletische Gestalt und die Form und Binnenzeichnung des Gesichts sowie die Wiedergabe von Haaren und Bart. Die Mariendarstellungen weisen ebenfalls in den Gesichtszügen Ähnlichkeit mit den Frauen auf den Epitaphen auf.

Ziehen wir ein Fazit aus unseren Beobachtungen, so können wir im Hinblick auf die Bremer Gemälde eine deutliche Nähe zum Werk von Johan de Kempener feststellen. Was übrigens die Vermutung verstärkt, dass es sich bei den beiden Bildern um das Werk eines norddeutschen Künstlers handelt, ist ihr Gewicht. Die beiden Tafeln weisen im Vergleich mit den beiden anderen etwa gleich großen Gemälden im Dom-Museum aus der Nürnberger Wolgemut-Werkstatt²⁶ ein wesentlich höheres Gewicht auf, können also wohl nicht, wie Restaurator Skrypzak glaubt, aus Nadelholz,²⁷ sondern eher aus Eichenholz bestehen, ein Malgrund, der vorwiegend in Norddeutschland zur Verwendung kam.

Die aufgrund ihrer starken Überarbeitung bisher für die Kunstgeschichtsforschung als unergiebig eingeschätzten beiden Gemälde weisen bei genauerer Betrachtung einige Besonderheiten auf, die sie zu typischen Erzeugnissen des Manierismus machen und damit unsere Aufmerksamkeit verdienen, auch wenn sie im Auktionskatalog von 1831 als „untergeordnete Malerei“ bezeichnet wurden.²⁸

Fotonachweise:

- 1, 2, 6: Rita Stumper (Domarchiv Bremen)
- 3: Wikipedia Schongauer, Kupferstiche, Kreuztragung (gemeinfrei)
- 4: Wikipedia, Dürer, Kreuztragung (gemeinfrei)
- 5: Wikipedia, Dürer, Kreuzabnahme (gemeinfrei)
- 7: Wikipedia, St. Marienkirche Rostock, Epitaph Rheder (gemeinfrei)
- 8: Wolfgang Pittkowski, Schleswig
- 9: Katalog von Ölgemälden alter Meister aus der Verlassenschaft des verstorbenen Rentiers Herr Jos. Ant. Squindo, München 1903, Abb. 68

²⁶ Vgl. Anm. 7.

²⁷ Vgl. Anm. 1.

²⁸ Die Kunstfreunde der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts liebten die klassischen Gestaltungsmittel der Früh- und Hochrenaissance, schätzten daher vor allem die Kunst von Perugino, Raffael und Botticelli. Hingegen wurden die Arbeiten der Spätrenaissance-Maler mit ihren oft unnatürlichen Farben und Formen eher abgelehnt.