# Eine altniederländische Madonnentafel in Amberg

Von Josef Dettenthaler, Nürnberg

Wolfgang Schöne hat in seinem Buch „Dieric Bouts und seine Schule" einer „Maria mit dem Kind, das mit der Zehe spielt" in der New Yorker Sammlung Ernst Rosenfeld[1] neun andere, dieser Tafel meist sehr ähnliche Bilder angeschlossen. Eine weitere, bisher unbekannte Madonna dieser Kopienreihe konnte ich 1956 in der St. *Georgskirche* zu Amberg feststellen. (Abb. 1). Sie befindet sich auf dem Altar der Marienkapelle, einem kleinen Anbau am Südschiff dieses gotischen Gotteshauses. Dank des freundlichen Entgegenkommens des hochw. Herrn Stadtpfarrers Treiber konnte ich sie genauestens untersuchen.

In der kunstwissenschaftlichen Literatur tauchte sie erstmals mit Gustav Friedrich Waagens „Kunstwerke und Künstler in Deutschland"[2] auf. Schon dort findet man den irrtümlichen Hinweis auf die „Schule van Eycks"[3], den fortan ein Teil der Veröffentlichungen wiederholt[4]. Ein Autor hielt sie gar für „byzantinisch"[5], wovon er sich später wieder losgesagt hat[6]. Ein Aufsätzchen von Georg Widenbauer[7] berücksichtigt allein ihre wechselvolle Geschichte. Es gipfelt in der Forderung, sie der ehemaligen Klosterkirche von Kastl (Kreis Neumarkt/Opf.) zurückzugeben, wo sie sich, wie er annimmt, früher befunden hat. Ihre ausführliche kunsthistorische Bearbeitung steht bisher noch aus[8].

[1] Berlin und Leipzig 1938, Kat. 145, S. 214 f. Vorher befand sie sich in der Galerie von Sigmaringen.

[2] 2. Teil, Leipzig 1845. Waagen hatte allerdings Amberg nicht selbst besucht, wie er (ebda., S. 133) bedauernd zugegeben hat.

[3] S. 135: „. . . welches eine große Verwandtschaft zu der Schule des van Eyck zeigt, . . ."

[4] Wilh. Lotz, Kunst-Topographie Deutschlands, 2. Bd., Cassel 1863, S. 13; Georg Blössner, Geschichte der Georgskirche (Malteserkirche) in Amberg, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, Bd. 50, (1898). Er gibt den Namen Eyck verkehrt wieder als „Van Eyk" (S. 302). Diese Schreibweise übernahmen F. X. Weiß, Ein Kleinod unserer St. Georgskirche (in: Amberger Volkszeitung vom 31. VIII. 1928) und Karl Hof, Gemälde der Stadtpfarrkirche St. Georg in Amberg (in: Oberpfälzer Jura, Heimatbeilage des Amberger Volksblattes, 1957, Nr. 7. = Hof II).

[5] K. Hof, Die Stadtpfarrkirche St. Georg in Amberg, München 1955 (Schnell und Steiner-Kunstführer Nr. 615, S. 14 (= Hof I).

[6] Hof II: „Schule des Van Eyk . . . um 1450".

[7] Die Muttergottes von Kastl (in: Oberpfälzer Jura, 1953, Nr. 2).

[8] Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz und Regensburg, Heft XVI, Stadt Amberg, München 1909, S. 36 und 38, bezeichnen sie lediglich als spätgotisch und behandeln ihre Geschichte mit einem Satz.



Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0219-9
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Als Beilagen 1—3 werden im Anhang die Quellen veröffentlicht, welche ihre Geschichte überliefern:

1. Eine schwarze Marmortafel an der Ostwand der Marienkapelle. Sie verzeichnet in wortreicher, barocker Sprache ihre Schicksale bis 1695, als sie Spitalpfarrer Wolfgang Jacob Sedlmayr[9] der Georgskirche gestiftet hat. Ihren Inhalt wiederholt ein Teil der oberpfälzischen Heimatgeschichtsschreibung vom 18. Jahrhundert an[10]. Diese Ausführungen erhärten die beiden anderen Dokumente:

2. Ein Eintrag in das „Gutthäterbuch von St. Georg"[11] und

3. ein mit Tinte beschriebener Zettel, den man auf die Rückseite der Tafel aufgeklebt hat[12].

Diese drei Dokumente geben eine fast vollkommene Aufklärung ihrer Schicksale während des 16. und 17. Jahrhunderts. Jedes führt uns wenigstens andeutungsweise hinein in die Zeit der Bilderstürme in der Oberpfalz. Daher ist es im Zusammenhang mit der Betrachtung ihrer Geschichte nicht unwichtig, den Verlauf der Reformation in dieser Gegend wenigstens kurz zu streifen[13].

Erst während der kurzen Regierungszeit von Kurfürst Ottheinrich

[9] So ist sein Name in den Beilagen 1, 2 überliefert. J. B. Schenkl, Übersicht der bisherigen historischen Nachrichten . . . , Amberg o. J. (= Schenkl II), S. 74 f.: „Wolfg. Jakob Sedlmayer"; Ignatz Brunner, Das Merkwürdigste von der Herrschaft, dem Gotteshause und Kloster Kastel im Regenkreise Bayerns, Sulzbach 1830, S. 61: „Wolfgang Jakob Seldlmayer"; Blössner a. a. O., S. 302, und Hof II schreiben „Sedelmayr".

[10] Wiltmaister a. a. O., S. 26; J. B. Schenkl, Neue Chronik der Stadt Amberg, Amberg 1817 (= Schenkl I), S. 112; Brunner a. a. O., S. 60 f.; Weiß a. a. O.; Widenbauer a. a. O.

[11] In lateinischer Sprache abgefaßt. In München, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Jesuitica 1140. Herrn Staatsarchivrat Dr. Hipper sei hier für seine Unterstützung herzlichst gedankt!

[12] Die Entzifferung des Textes verdanke ich freundlicherweise Herrn Staatsarchivdirektor Dr. Sturm, Amberg. Er datierte das Dokument nach der Schrift entweder in die Mitte des 17. Jahrhunderts oder kurz nachher. — Mit Bleistift geschriebene Zusätze befinden sich an seinem unteren Rand. Leider kann man sie nicht mehr entziffern. Ihrem Schriftcharakter nach stammen sie offenbar (nach einer noch leserlichen Jahreszahl) von 1882.

[13] Wittmann, Geschichte der Reformation in der Oberpfalz, Augsburg 1847; Friedr. Lippert, Die Reformation in Kirche, Sitte und Schule der Oberpfalz (Kurpfalz) 1520—1620, Rothenburg o. T. 1897; J. B. Götz, Die religiöse Bewegung in der Oberpfalz von 1520 bis 1560, Freiburg i. Br. 1914 (= Götz I); Ders., Die erste Einführung des Kalvinismus in der Oberpfalz 1559 bis 1576 (in: Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, Heft 60, Münster i. W. 1933, = Götz II); Ders., Die religiösen Wirren in der Oberpfalz von 1576 bis 1620 (in: Reformationsgeschichtliche Studien und Texte, Heft 66, Münster i. W. 1937, = Götz III); M. Weigel, Die Anfänge des Kalvinismus in der Oberpfalz (in: Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte, München 1935, Rezension zu Götz II).



Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0220-0
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Madonna im Louvre in Paris
(Archives Photographiques-Paris)

Zu Seite 215

Madonna in der St. Georgskirche in Amberg
(Foto-Doff, Amberg)

Zu Seite 207 ff.

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0221-6
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0222-1
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

(1556—1559) wurde die Wittenberger Confession der allein zulässige Glaube[14]. Natürlich hatten schon vorher evangelische Prediger hier gewirkt[15]. Um diese Zeit befand sich unser Bild noch in einer Zelle des Klosters Kastl[16].

Ottheinrichs Nachfolger Friedrich III. (1559—1576) bemühte sich danach, den Calvinismus einzuführen[17], und erließ dazu am 15. Januar 1567 das erste bilderstürmische Edikt[18]. Demnach sollten „Alle Abgöttische Bilder, Cruzifix, Sacramentsheußlein, Altaria, Oelberg . . . In vnd auserhalb der Kürchen" zu „zerschlagen und zerbrechen" sein.

Unsere Madonna gehörte damals noch nicht zu den Opfern. Manches hatte man ja eingemauert[19] und erst während des zweiten Bildersturms, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts wütete, hervorgezogen und vernichtet.

Ludwig VI. (1576—1583) war Anhänger Luthers und stellte dessen Lehre in seinem Lande wieder her[20]. Johann Kasimir dagegen, der nach Ludwigs Tod 1583—1592 das Kurfürstentum vormundschaftlich anstelle des unmündigen Friedrich IV. leitete, erklärte erneut den Calvinismus als die einzige erlaubte Religion[21]. Damit verband sich um 1590 ein zweiter Bildersturm, dem auch unsere Madonna zum Opfer gefallen ist[22].

Noch deutlich erkennt man auf der Tafel die Kratzer, die vom Nagel des Bilderstürmers herrühren. An ihrer Rückseite bestätigen uns Spuren von Verkohlung des Holzes, daß sie wirklich im Feuer gelegen hat. Weil sie nicht lichterloh brannte, erschien den Zuschauern als Wunder. Da sie aber aus Eichenholz gefertigt ist, das an sich nicht so leicht Feuer fängt, wird das verständlich.

Interessant ist in diesem Zusammenhang die Episode mit dem Vater des Kastler Bürgers Niklaß Kelbl[23], die man aus Beilage 3 erfährt. Demnach hat er die Tafel aus dem Scheiterhaufen gerettet und zu

[14] Götz I, S. 136 ff.

[15] So ab 1538 in der Amberger Spitalkirche (Götz I, S. 95).

[16] Vgl. Beilage 3. Das widerspricht Widenbauers Annahme, der sie (a. a. O.) in der Klosterkirche vermutete.

[17] Götz II, S. 100 ff.; Weigel a. a. O.

[18] Staatsarchiv Amberg Rep. 87 Nr. 841, fol. 103. — Der Holzschnitt Erhard Schoens „Die Klage der Heiligenbilder illustriert so einen Bildersturm (Abb. in: Aufgang der Neuzeit, Katalog der Jubiläumsausstellung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, Bielefeld 1952, S. 165 oben).

[19] Götz II (S. 102) konnte das z. B. für Amberg feststellen.

[20] Götz III, S. 7.

[21] Ebda., S. 111.

[22] Vgl. Beilagen 1 und 3. Hof II verlegt dieses Geschehen in das Jahr 1560. Dafür fand sich aber nirgends ein Anhalt.

[23] So ist sein Name in Beilage 3 überliefert. Die Kastler Pfarr- und Seelenbeschreibung von 1644 schreibt stets Kölbl; damit stimmt überein Blössner a. a. O., S. 301. Weiß a. a. O. und Widenbauer a. a. O. schreiben „Nikolaus Kölbl", Hof II „Nikolaus Körbl"!



Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0223-7
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Hause in seinem Kamin versteckt. Als Kurfürst Maximilian I. von Bayern 1626 die Oberpfalz systematisch zu rekatholisieren begann[24], holte sie sein Sohn Niklaß hervor und hing sie „in der Stuben“ auf, anscheinend nicht leichten Herzens; denn Johann Perger, der Unterzeichner des Zettels, hatte ihn „darumben oft gebeten“. Niklaß Sohn Hans[25] hat sie Perger endlich „zu geben geschenkht“.

Dann tritt eine Lücke in der Berichterstattung ein. Man hört erst wieder von 1695, als Spitalpfarrer Sedlmayr das Bild der Georgskirche gestiftet hat[26]. Wann und auf welche Weise es aber in dessen Besitz gelangt ist, bleibt dunkel. Vielleicht hat es ihm Perger in den 70er oder 80er Jahren des Jahrhunderts übergeben[27]. Jedenfalls mußte er 1644, dem Jahr der Kastler Pfarrbeschreibung, noch jungverheiratet gewesen sein; denn sein einziges Kind „Fridericus“ zählte damals erst ein Jahr[28]. Allerdings wird er 1626 schon mündiges Alter gehabt haben. Da Sedlmayr am 20. Oktober 1707 73 Jahre alt gestorben ist[29], war Perger also höchstens 30 Jahre älter als dieser und könnte seinerseits leicht bis in die 80er Jahre des 17. Jahrhunderts hinein gelebt haben.

Aller Wahrscheinlichkeit nach waren die Amberger Jesuiten, welche am 9. Januar 1636 das einstige Kloster Kastl mit allen Rechten und Einkünften erhalten hatten[30], an der Überführung des Bildes nach Amberg unbeteiligt. Unmöglich wäre es sonst in die Hand des Spital-

[24] Nach dem Sieg am Weißen Berge bei Prag (8. November 1620) marschierte Maximilian in die Oberpfalz ein. Nachdem er schon 1621 insgeheim die pfälzische Kurwürde erhalten hatte, belehnte ihn der Kaiser am 22. Februar 1628 mit der Oberpfalz. Vgl. Fritz Hartung, Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation, der Gegenreformation und des 30 jährigen Krieges, Sammlung Göschen, Berlin 1951, S. 98 f.

[25] Wahrscheinlich ist er mit Joannes Kölbl identisch, dessen Beerdigung am 21. Mai 1660 das Kastler „Verzeichnis der Getauften, Getrauten und Gestorbenen, 1640 bis 1680“ (Pfarramt Kastl) verzeichnet.

[26] S. Beilagen 1, 2. Außerdem hat er 141 fl. dazugeschenkt.

[27] Nach Widenbauer a. a. O. war Johann Georg Kölbl der Überbringer an Sedlmayr (leider gibt er keine Quelle dafür an). Das klingt aber unwahrscheinlich, wenn er damit unseren Hans Kölbl meint, des Niklaß Sohn.

[28] Kastler Pfarr- und Seelenbeschreibung, S. 54. — Schenkl II, S. 71, nennt für 1663 einen „Nobilis et clariss. D. Joannes Georgius Perger, I U. D. Regim. Advocatus“ als Präfekten (= ein meist nicht geistlicher Vorstand) der Amberger Marianischen Kongregation „Mariä Verkündigung“. Er dürfte nicht mit unserem Perger identisch sein, wiewohl er ein Zeitgenosse von ihm gewesen ist.

[29] Diese Mitteilung verdanke ich Herrn Archivinspektor Kotzbauer vom Städtischen Archiv in Amberg.

[30] B. Schels, Zur Geschichte des Studienseminars und des Gymnasiums in Amberg, Amberg 1863, bringt in den Beilagen II—IV die dazu am 20. September 1631 ausgefertigte Bulle Papst Urbans VIII., den Kirchenanschlag des Regensburger Weihbischofs Seb. Denich vom 17. Dezember 1635 und dessen Übergabedekret vom 9. Januar 1636. S. 11 ff. schildert er ausführlich die Übergabehandlung in Kastls Klosterkirche.



Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0224-3
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

pfarrers gelangt. Erklärlich ist aber das Verhalten Sedlmayrs. Er war Mitglied der von den Jesuiten in Amberg gegründeten und von ihnen geistlich betreuten Marianischen Kongregation „Mariä Verkündigung" und in den Jahren 1697 und 1705 selbst ihr Präfekt[31]. Als vielleicht damals schon führendes Mitglied der Kongregation hatte er im Baujahr der Marienkapelle der Georgskirche[32] das getan. Ein Jahr darauf hatte es in dem 1696 errichteten Altar der Kapelle[33] eine endgültige Heimstatt gefunden. Wohl gleichzeitig verliehen ihm die Jesuiten den Namen „Maria, der in Flammen unversehrte Dornbusch", den es noch heute trägt[34]. Bald darauf setzten auch Stiftungen für die neue Gnadenmadonna ein[35].

## *Beschreibung der Tafel (Abb. 1)*

Sie befindet sich in einem tabernakelartigen Gehäuse unterhalb des Altarbildes[36]. Der feuervergoldete Schrein und der Rahmen des Bildes sind reich mit silbernem Laubwerk verziert und gehören etwa der Zeit um 1730 an[37]. Im Schrein selbst hat man über dem Bild eine Krone angebracht, wie sie häufig Gnadenbilder schmücken[38].

Die Tafel besteht aus Eichenholz und mißt 329×212 mm. Ihre Breite beträgt also nicht ganz zwei Drittel ihrer Länge, so daß die Einteilung der Seitenlängen ungefähr nach dem goldenen Schnitt erfolgt ist[39].

Ursprünglich zierte sie ein mit schwarzen Strichelungen versehener Goldgrund. Mit bescheidenen Resten hat er sich an ihrem oberen Rand

[31] Schenkl II, S. 74 f.

[32] Nach Blössner a. a. O., S. 301 Anm. 1, dauerte die Bauzeit von Juni bis Oktober 1695.

[33] Die Kunstdenkmäler der Oberpfalz a. a. O., S. 36.

[34] Er entbehrt nicht eines gewissen jesuitischen Klangs. Bekanntlich sind die Jesuiten vom Beginn ihres Wirkens an glühende Marienverehrer gewesen und haben seit 1562 vornehmlich an ihren Residenzen Marianische Kongregationen gegründet. Von ihnen ist 1634 auch die Wallfahrt zum Amberger Mariahilfberg ausgegangen.

[35] Es betrifft die Jahre 1715, 1716 und 1721 (Vgl. Gutthäterbuch, Blatt 12 bis 14). Als Stifterin wird u. a. eine Frau von Werner namentlich genannt. Sonst geschahen sie anonym. Sie waren auch nicht so bedeutsam wie die auf dem Mariahilfberg (s. C. Wörtmann O. F. M., Der Mariahilfberg bei Amberg, 2. Aufl., Amberg 1925, S. 40 ff.).

[36] Dieses Bild stammt vom Münchner Hofmaler Andreas Wolff (1696) und zeigt die Immaculata (s. Blössner a. a. O., S. 301).

[37] Die Kunstdenkmäler a. a. O., S. 36. Nach Blössner a. a. O., S. 302 Anm. 2, hat man dafür 535 fl. 36 kr. ausgegeben.

[38] Sie ähnelt sehr der über dem Gnadenbild auf dem Mariahilfberg von 1715. Diese besteht aus Silber und besaß damals einen Wert von 160 fl. (Wörtmann a. a. O., S. 21).

[39] Das Idealmaß müßte etwa 329 × 202 mm betragen.



Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0225-9
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

erhalten. Oben schließt sie mit Rankenwerk, das aus zwei sich kreuzenden Nelkenstengeln besteht mit je einer geöffneten und einer geschlossenen Blüte[40].

Das Haupt der Madonna neigt sich zur Linken, dem Kinde zu. Weit reicht die hohe, kugelig gewölbte Stirn über einen perlenbesetzten Reif hinweg in das Haupthaar hinein[41].

Mit lieblicher Anmut hat der Meister ihr Gesicht erfüllt. Mit einem gewissen Genuß verfolgt man die schön geformten Halbmonde ihrer Brauen, die in einer harmonischen Kurve in den Nasenrücken einmünden. Auch bilden die nach unten ausbauchenden Augenlider einen willkommenen Gegensatz zu den Brauen. Gerade in solchen Einzelheiten offenbart sich die als nicht gering einzuschätzende Hand, die hier gewirkt hat. Daß sie dabei kleinlich kläubelt, erforderte der Zeitgeschmack.

Nicht gern verbirgt uns die elegante Bürgerin den saphirblauen, leuchtenden Pelzbesatz am rechten Ärmel ihres Kleides. Trotz der umfangreichen Zerstörungen der Tafel kann man an dieser Stelle noch jedes Härchen genau erkennen. Vergessen sei auch nicht der reiche Brokatärmel des Untergewands.

Ihr Kleid war einst dunkelgrün gefärbt. Sein Halsausschnitt geht nicht sehr tief und verläuft in Form eines Spatenblattes.

Mit einfachen, doch überzeugenden Mitteln wurde die Figur gerahmt mit den ins Goldbräunliche gehenden Locken, dann mit dem lilaroten Mantel. Er legt sich über ihr Hinterhaupt und fließt von dort in zahlreichen Falten herab, staut sich unten, wird wieder hochgezogen und umschließt so die ganze Figur.

Besonders anziehend wirkt das Kind. Mit beiden Händen hält es Maria dem Beschauer hin. Es ist nackt. Nur die Scham verdeckt eine weiße Windel. Am reizendsten findet man wohl das Spiel seiner rechten Hand mit der rechten großen Zehe. Wie hübsch weiß sie der Bambino mit Daumen und Zeigefinger zu zwicken! Die hohe Stirn gleicht der seiner Mutter und wie bei ihr schirmt die sichelförmig gebildete Haarkappe das Inkarnat gegen den einst vorhandenen Goldgrund ab. Man beachte auch den dünnen Scheitel, der vom stark anrasierten Haar aus zur Stirnmitte hin verläuft. Mit der Linken hält er eine

[40] Über die symbolische und apotropäische Bedeutung der Nelke s. den Aufsatz von Elisabeth Wolffhardt, Beiträge zur Pflanzensymbolik (in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. VIII, Heft 3/4, 1954, S. 177—196). Demnach weisen die Nelken auf die Reinheit und die Mutterschaft Mariens hin. Sie „können auch allgemeiner als Sinnbilder für Mariens Tugenden angesehen werden.“ (Ebda., S. 188.) Auch Brautleute trugen sie gern als Amulett oder Haarkranz teils als Liebeszauber, teils unheilabwehrend.

[41] Solche Stirnbildungen mit anrasiertem Haupthaar sind eine modische Erscheinung, die man vor allem auf niederländischen, französischen und italienischen Damenbildnissen des ausgehenden 15. Jahrhunderts antrifft.



Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0226-4
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Nelke[42], die man eher als sein Herrschaftszeichen, denn als sein Spielzeug ansprechen muß. Er ist schon ganz Erlöser, nicht mehr Kind!

Leider ist die Tafel sehr schlecht erhalten. Überall registriert man die Schäden aus dem Bildersturm; dadurch hat sie natürlich einen großen Teil ihrer früheren Qualität eingebüßt. Der Farbauftrag, der nach der Gewohnheit altniederländischer Tafelmalerei in mehreren feinen Lasuren übereinander erfolgt war[43], ist z. T. bis auf den blanken Holzgrund abgeschabt. Die oberste Farbschicht bleibt eigentlich nur im Pelzbesatz und im Brokat des rechten Ärmels erhalten, sowie im Rankenwerk und an einigen Stellen des Inkarnats.

Vor barocker Übermalung bewahrte man sie glücklicherweise. Reinigungen, die ohne die nötige Sachkenntnis verfuhren, sind dagegen festzustellen. Im Eifer hatte man den Schmutz und Brandspuren so gründlich beseitigt, daß ein Teil der Farbe mitverschwand und der Bolus (Schlemmkreidegrund) oder das pure Eichenholz zum Vorschein kamen.

An der schlechten Erhaltung der obersten Farbschichten tragen die Nagelkratzer des Bilderstürmers keine geringe Schuld. Sie bohrten tiefe Rillen in den Malgrund. Anschließend vergrößerte der Brand noch das Werk der Zerstörung. Durch die Hitze bildete die Farbe Bläschen, die sich bei der Abkühlung öffneten und die Farbe mit der Zeit abspringen ließen[44].

Erst 1955 besserte man einiges provisorisch aus[45]. Es betraf die beiden Hände Mariens, beim Kind das rechte Knie, den rechten Arm einschließlich des Händchens, die Brust und die Nelke in seiner Linken. Sonst verkittete man nur Löcher, die durch Befestigen vom Schmuck entstanden waren, den man damals abgenommen hatte[46]. Er bestand aus billigem Flitterzeug ohne jeden künstlerischen Wert. Für barock darf man ihn nicht halten, eher für ein Erzeugnis des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Vielleicht gäbe die Erwähnung des Jahres 1882 auf Beilage 3[47] einen nützlichen Hinweis? Daß Wiltmaister[48] von dem „mit guten Perlen reichlich behängten" Bild weiß, muß nicht unbedingt für das Alter des abgenommenen Schmucks sprechen. Vielmehr deckt sich jene für barocke Gnadenbilder geradezu dürftige Ausschmückung

[42] Sie war kaum noch zu erkennen (vgl. Abb. bei Hof I). Erst 1955 hat sie Herr Weber, Amberg, etwas ergänzt.

[43] Kurzgefaßt informiert über die altniederländische Maltechnik Fritz Baumgart, Geschichte der abendländischen Malerei, Stuttgart 1954, S. 59.

[44] Diesen Vorgang verfolgt man besonders gut am Kleid Mariens unterhalb des Halsausschnittes. Spuren von Verkohlung des Holzes zeigt lediglich noch die Rückseite.

[45] Vgl. Anm. 42.

[46] Das Pfarramt von St. Georg bewahrt ihn noch auf. Er bestand aus Kronen und Halsketten. Abb. der damit gezierten Madonna bei Widenbauer a. a. O. und Hof I.

[47] Vgl. auch Anm. 12.

[48] a. a. O., S. 25.



Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0227-0
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

sehr mit den Ansichten des endenden vorigen Jahrhunderts, das Barock gern mit übermäßigem und überladenem Schwulst gleichgesetzt hat[49].

Nicht nur das Thema, die Gottesmagd mit ihrem Kind, auch das Format verweist die Tafel in einen intimen Bereich[50]. Solche Bilder hingen im ausgehenden Mittelalter — für die private Andacht bestimmt — in den Wohnungen der vermögenden Kreise. Adelige und Bürger ließen sie sich gern anfertigen, häufig auch als Diptycha oder Triptycha mit den Stifterporträts auf den Flügeln. Unsere Tafel wird kaum in dieser Art bereichert gewesen sein, da sonst der Käufer mit dem Meister unbedingt näheren Kontakt gehabt haben müßte. Bei der Entfernung Kastl-Niederlande ist das aber kaum anzunehmen.

Wie sie in die Kastler Klosterzelle gelangt ist, wird wahrscheinlich immer ein Rätsel bleiben. Vielleicht kam sie über Nürnberg dorthin[51]. Diese Reichstadt führte einen umfangreichen Handel mit Brabant, dem Herkunftsland der Madonna[52]. Außerdem importierte man gegen Ende des 15. Jahrhunderts niederländische Kunst auch gern in unseren Bereich[53].

## *Die Kopien*

Unser Meister gestaltete nicht als leidenschaftlicher Dramatiker, nicht als ausgesprochener Lyriker, doch als liebenswürdiger, keineswegs langweiliger Schilderer. Da der Tafel eine Reihe anderer, z. T. sehr ähnlicher Kompositionen anzuschließen sind[54], ist anzunehmen, daß er selbst seinen „besten Kassenschlager" öfter kopiert hat[55] oder von einem seiner Gesellen wiederholen ließ. Dazu haben noch andere Maler

[49] Vgl. die Ausführungen von Wilh. Lübke in: Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart (Leipzig 1855), S. 367 ff., und in: Grundriß der Kunstgeschichte (Stuttgart 1887, 10. Aufl.), S. 122 f.

[50] Dazu bedürfte es an sich gar nicht erst des Hinweises in Beilage 3. Für den Kenner altniederländischer Malerei gibt es keine andere Entscheidung.

[51] Mit dessen Rat hatte das Kloster ständigen Kontakt. Die Briefbücher des Nürnberger Rates (Staatsarchiv Nürnberg, Tom. 30, 34 a, 38—40, 45, 52, 54—58, 61, 66) enthalten Korrespondenz aus der in Betracht kommenden Zeit.

[52] Im großen Nürnberger Rathaussaal befindet sich ein Relief aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, das Norimberga vor der thronenden Brabantia zeigt. Norimberga übergibt ihr ein Schwert mit Gürtel, ein Paar Handschuhe und einen langen, dünnen Stab. Es verweist auf die regen Handelsbeziehungen, die bestanden haben. Ein solches Geschenk brachte alljährlich ein Bote der Stadt bis zum Ende ihrer Reichsfreiheit nach Brüssel und Lüttich. (Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg, 1891, S. 34 und 37; H. Höhn, Nürnberger gotische Plastik, Nürnberg 1922, Abb. 11.)

[53] Sogar ganze Flügelaltäre wie den Hochaltar von St. Michael in Schwäbisch-Hall und den linken Seitenaltar in der Creglinger Herrgottskirche (beide um 1470), oder die kleine Madonna auf dem Dreifaltigkeitsaltar in Regensburg, St. Emmeram. Klassisches Einfallsgebiet niederländischer Malerei blieb allerdings weiterhin der Niederrhein wie zu Lebzeiten des Rogier van der Weyden.

[54] Schöne hat sie a. a. O., S. 214 f. aufgezählt.

[55] Das trifft vor allem für die besten Kopien zu, zu denen man die Amberger zählen darf.



Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0228-6
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

— das Mittelalter kannte noch keinen Urheberrechtsschutz — das Thema aufgegriffen und z. T. variiert[56].

Eine Kopie, die der Ambergerin fast vollkommen gleicht, stellt der Pariser Louvre aus[57]. (Abb. 2). Auch hier begegnen uns Goldgrund und Rankenwerk. Mit ihrer Hilfe kann man sich das einstige Aussehen der Ambergerin gut vergegenwärtigen. Doch besitzt sie auch wesentliche Abweichungen von ihr:

Der Neigungswinkel des Madonnenhauptes beträgt im Louvre 65°, in Amberg nur 70°. Der Frauenkopf, in Paris schildförmig, bildet in Amberg ein herber klingendes Längsoval. Überhaupt läßt sich die Ambergerin als magerer, ja „zittriger" ansprechen. Da man bei der Pariserin mehr sentimentale Züge, die auf Publikumswirksamkeit berechnet sind, findet (es handelt sich dabei nur um Nuancenunterschiede!), möchte man die Ambergerin für die unserem Geschmack mehr entsprechendere, ja für die künstlerisch wertvollere halten.

Etwas kleiner im Format sind ihre Schwestern im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum[58] und in der New Yorker Sammlung Ernst Rosenfeld[59]. Beide zeigen als wesentliches Novum landschaftlichen Hintergrund. Was die Publikumswirksamkeit angeht, gesteht man hier noch mehr zu als in Paris. Die Kopfneigung der Berlinerin z. B. beträgt zwar nur 67°, doch wird der ganze Duktus malerischer. Bei den Haaren arbeitet der Pinsel nicht mehr in harten Geraden oder dünnen Linien. Statt der durchgezogenen Striche treten kurze Fahrer auf, statt der Geraden Wellen, statt dünner Haarstriche breitere Strähnen. Dann beachte man die beiden Spitzen an den Scheitelenden. Wo die Pariserin dünne, konkave Linien zeigt, die Ambergerin sie gerade kämmt, besitzt die Berlinerin konvex geformte Strähnen. Nachlässig und flüchtig ist die Landschaft gebildet. Vor allem enttäuschen die Bäume. Als runde Kugeln füllen sie in langweiligem Hinter- oder Nebeneinander den großten Teil der Landschaft aus. So weicht also die Qualität dieser 2. Gruppe spürbar von der 1. in Amberg-Louvre ab[60]. Auf die übrigen Kopien einzugehen, würde zu weit führen. Es

[56] Vgl. Schöne a. a. O., S. 71 f.: „Bemerkungen zum Kopienwesen in der altniederländischen Malerei." Es beträfe besonders die Kopien Schöne a. a. O., Kat. 145 d—i.

[57] 357 × 228 mm. Vgl. Edouard Michel, Catalogue Raisonné des Peintures du Moyen-age, de la Renaissance et de Temps Modernes. Peintures Flamandes du XV^e et du XVI^e siecle. Paris 1953. S. 28 f.

[58] 301 × 219 mm (freundliche Angabe des Museums). Heute im Museum von Berlin-Dahlem. 1896 aus Arezzo/Italien erworben. Friedländer, Dierick Bouts und Joos van Get (Die altniederländische Malerei III), Berlin 1925, S. 126, Taf. LXXVII; Schöne a. a. O., Kat. 145 a.

[59] 28 × 20 cm. Früher in der Galerie von Sigmaringen. Abb. in: Pantheon, I, S. 64; Schöne a. a. O., Kat. 145.

[60] Dagegen erblicken Friedländer (a. a. O., S. 48 und 126) und Schöne (a. a. O., S. 214) in der Berlinerin bzw. New Yorkerin die jeweils beste Kopie.



Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0229-4
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

genügt zu sagen: Ihr künstlerischer Wert kommt keineswegs den eben besprochenen Exemplaren gleich.

Zweifellos handelt es sich bei diesen Kopien um niederländische Erzeugnisse[61]. Mehrere Indizien beweisen das: Malerei auf Eichenholz; subtiler Farbauftrag in vielen Lasuren übereinander; zarte, dünne Figuren mit ruhiger Gestik und Vermeidung überlauter Dramatik; Gesamtcharakter: Kleinodhaft.

### *Der Meister*

Leider wissen wir weder seinen Namen noch den Ort seines Wirkens. Der letzte Berliner Katalog schreibt sein Stück einem Nachfolger des Dirk Bouts zu[62], dessen Werkstatt sich in Löwen befand[63]. Friedländer[64] und Schöne[65] sehen ebenfalls seine Nähe, ohne für ihn die Ausführung zu beanspruchen. Er scheidet allein wegen folgender Gründe aus: 1. Kann man unsere Madonna stilistisch erst in die Zeit um 1490 setzen[66]. 2. Ist die Komposition der Madonna zu unruhig, um von ihm erfunden zu sein. Eine „rotierende Bewegung", wie die der Mutterhände

[61] Wie deutsche Maler diesen Bildtyp behandelt haben, zeigt eine Madonna, die sich 1932 im Wiener Kunsthandel befand. Schöne (a. a. O., S. 214 Anm. 1) erkannte sie als Nachbildung einer dieser Kopien; sie entfernt sich allerdings weit von der Ambergerin. Das Kind greift mit seiner Rechten zum Knie statt zur Zehe! Format: 56 × 44 cm! W. Huglhofer (Belvedere, II, 1932, S. 81 f., Abb. 82) schrieb sie dem Meister der Habsburger zu.

[62] Staatliche Museen Berlin, Gemälde des XIII. bis XVIII. Jahrhunderts, Berlin 1956, S. 8.

[63] Dirk Bouts kam aus Haarlem. 1457 nennen ihn erstmals Löwener Urkunden. Dort ist er auch 1457 gestorben. Seine gesicherten Werke sind der Altar mit der Erasmusmarter und der Sakramentsaltar (1464—1468) in St. Peter zu Löwen, die Flügel eines ehemaligen Altars mit dem Jüngsten Gericht im Mittelbild (Paradies in Lille, Hölle in Paris) und die beiden Gerechtigkeitsbilder (1468 durch Löwens Rat in Auftrag gegeben) in Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

[64] a. a. O., S. 47: „. . . geht sicher auf Dirk Bouts zurück."

[65] a. a. O., S. 214.

[66] Ein einfaches Datierungsmittel bildet die mit kurzen, schwarzen Strichen ausgeführte Punzierung des Goldgrunds. Sie findet man vornehmlich auf niederländischen Gemälden dieser Zeit, besonders der Boutsfolge (zuerst auf der Bouts zugeschriebenen Madonna im Louvre, Friedländer a. a. O., Nr. 26). Ein weiteres Stilkriterium bildet das Rankenwerk (vgl. oben S. 8). Als Ast- und Laubwerk überwucherte es gleichzeitig alle Ausdrucksweisen der bildenden Kunst. Es bildete wahre Lauben über den heiligen Personen und ersetzte damit die bis da gebräuchliche Form der Baldachine. In der niederländischen Malerei war die Verwendung von Laubwerk an sich weniger gebräuchlich, doch läßt sich dort dessen Auftreten mit den gleichen Jahren verbinden (erstmals zeigt es, so weit ich feststellen konnte, der Brügger Meister von 1473 auf seinem Triptychon in Sigmaringen von 1473). Damit wäre also eine frühere Datierung, wie sie Hof II („um 1450") ausgesprochen hat, nicht möglich. Außerdem entfällt das Problem Eyckschule oder nicht damit.



Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0230-5
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

mit den Händchen und Beinchen des Kindes wäre bei ihm undenkbar; dazu die vielen Überschneidungen gerade in diesem Bereich. 3. Das Frauenideal mit dem lieblichen Gesicht und einem Schuß verführerischen Sentiments entspricht nicht dem des Bouts[67]. Etwaige Ähnlichkeiten sind zu keinem geringen Teil auf dessen künstlerische Vormachtstellung zurückzuführen, die er in der Wahlheimat genossen hat. Unser Meister mußte sich eben dem herrschenden Geschmack anschließen, nachdem er Bouts selbst nicht überragte.

Vielleicht können wir den Maler der Ambergerin mit dem „Meister der Perle von Brabant" verbinden[68]. Man vergleiche etwa die Madonna der Mitteltafel seines Münchner Altärchens[69] mit der Amberger. Sind die Ähnlichkeiten nicht so stark, daß man am liebsten von der gleichen Hand reden möchte?

Wo unser Meister gearbeitet hat, läßt sich nicht sicher sagen. Da sich ein Teil der Kopien dieser Reihe noch in Sammlungen der Linie Löwen-Antwerpen befindet[70], und das Münchner Altärchen aus Mecheln stammt, wäre der Ort seines einstigen Schaffens in diesem geographischen Dreieck leicht denkbar. An sich dürften nur Löwen und Mecheln zur Debatte stehen[71]. Gerade in dieser Gegend war Bouts' Einfluß am stärksten. Fast möchte man glauben, unser Meister vermittle zwischen dem ruhigen, undramatischen Niederländer Bouts und den geschwätzigeren Malern Brabants, deren Zentren die großen Handelsmetropolen Brüssel, Gent und Brügge bildeten.

* * *

[67] Dieses äußert sich charakteristisch auf den Flügelbildern des Löwener Sakramentsaltars oder auf den Brüsseler Gerechtigkeitsbildern. Der Kopf bildet dort ein gedehntes Oval, die Gestalt selber ist äußerst schlank und hochgewachsen; Lieblichkeit und Zartheit des Ausdrucks werden vermißt.

[68] K. Voll hat ihn nach dem gleichnamigen Altärchen in der Münchner Älteren Pinakothek so getauft (Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1902, Nr. 222, 223). Fr. Dülberg machte sich über diesen „Weinkartennamen" lustig und glaubte (Niederländische Malerei der Spätgotik und Renaissance, Handbuch der Kunstwissenschaft, Potsdam 1929, S. 69) wie mehrere andere Autoren (Friedländer a. a. O., S. 31, nannte so ein Ansinnen einen „unverantwortlichen Irrtum"), das Altärchen nicht aus Bouts' Oeuvre streichen zu dürfen. Endlich sahen Buchner (Ältere Pinakothek München, Amtlicher Katalog, München 1936, S. 28) und Schöne (a. a. O., S. 47) in ihm Dirk Bouts d. J. Zuletzt schloß sich dieser Meinung mit Vorbehalten E. Panofsky an (Early Netherländish Painting, Cambridge/Mass. 1953, S. 319). Nur weil dieses jüngeren Dirk Bouts Sohn Jan von Löwen nach Mecheln gezogen ist, dem Heimatort des Altärchens, ist kein zwingender Grund für eine solche Vermutung. Man wird also besser bei der von Voll vorgeschlagenen Benennung bleiben.

[69] Nach freundlicher Mitteilung der Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen besitzt sie eine Höhe von 26 cm.

[70] Schöne a. a. O., Kat. 145 d und g.

[71] Antwerpens große Zeit in der Malerei beginnt erst um 1500 mit dem Auftreten des Quinten Massys (1491 in die dortige Malergilde aufgenommen).



Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0231-1
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Durch die nun sichere Identifizierung der Marientafel in der Amberger Georgskirche als das Werk eines spätgotischen brabanter Malers hat nicht nur dieses Bild selber an Kunstwert gewonnen, sondern es ist auch die Stadt Amberg um ein wirkliches Kleinod hohen Ranges reicher geworden. Freilich läßt es sich nicht zu den Meisterwerken niederländischer Malerei rechnen, die man stets mit sicheren Namen verbinden kann, doch gehört es zu den nicht gering zu schätzenden Aussagen braver Meister, welche im Schatten der Großen geschafft haben und so mit ihrem Temperament weniger zum Durchbruch gelangt sind. Wenn uns auch bei der Amberger Madonna weiterhin vieles verborgen bleibt, wie das genaue Datum ihrer Entstehung, der Ort ihrer Herkunft, der Name des ausführenden Meisters, vermag das ebensowenig die echte Schönheit dieses Kunstwerks zu mindern wie die Wunden, die ihr ein fanatischer Bilderstürmer zugefügt hat.

## *Beilagen*

### 1

Aufschrift auf einer schwarzen Marmortafel in der Marienkapelle der Amberger St. Georgskirche:

Dißes Gnadenreiche vf Holz Gemahlne
Bildt unßer Lieben Frauen mit dem Kindlein
Jesu ist vmb daß Jahr · 1590 · in dem Stüfft vnd
Closster zu Castl gefunden: von einem Bilder-
stürmerischen Calvinisten mit einem Nagl also
Zerkratzet: vnd in daß Feür geworffen worden.
Als aber dises Bildt Lang darinnen gelegen vnd
iedoch durch ybernatürliche Crafft von dem
Feür nicht könte, verletzt werden, ist solches
von einem Burger zu Castl Herausgezogen,
vnd mitler Zeit dem Wol Ehrwürdigen Herrn
Wolfgang Jacob Sedlmayr Spittal Pfar-
Hern alhier in Amberg = von diesem aber aus in-
nerlichen antrib der Kürchen der Societet
Jesu geschenkhet vnd Anno · 1695 · vnder dem Titl
Maria
Der in Flamen vnüerzörhte Dornbusch,
Zu offentlicher Verehrung ausgesetzt worden, allwo
diser Marianische Gnaden Schatz dero Eyfrigen
Liebhabern Wunderwürcksame gaben vnd
Gnaden im̄erzu mittheilet.

### 2

Eintrag im „Gutthäterbuch von St. Georg“ (Hauptstaatsarchiv München, Jesuitica 1140). Der gleiche Eintrag findet sich hier zweimal mit nur geringen Abweichungen und zwar auf pp. 10 und 22. Folgend der Text von p. 10 (Kürzungen sind in Klammern ausgeschrieben):



Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0232-7
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Anno 1695.

Adm(irabilis) Rev(erendus) et Clar(issi)mus D(ominus) Wolf(gang) Jac(ob) Sedlmayer, huiatis Hospitalis Parochus donavit Templo Tabula(m) lignea(m) B(eatae) V(irginis) / Dein Tabernaculo ligneo ad B(eatae) V(irginis) Sacellu(m) novu(m) inclusa(m), ac pro ea Exornanda limbo argenteo dedit

— — — — 141 — —

Memorata Tabula (ut pie creditur) Tempore haereticoru(m), quo hi in Palatinatu(m) irruperant, ab ijs in ignem conjecta Castelli, illaesa permansit.

(Übersetzung des Verf.: Der bewundernswerte, verehrungswürdige und hochberühmte Herr Wolfgang Jacob Sedlmayr, hiesiger Spitalpfarrer, schenkte 1695 der Kirche eine hölzerne Tafel mit dem Bild der seligen Jungfrau, dann hat er für einen hölzernen Tabernakel bei der neuen Kapelle der seligen Jungfrau, sowie für dieses mit einem silbernen Rahmen auszuschmückende Bild 141 (sc. Gulden) gegeben.

Gedachte Tafel ist zur Zeit der Häretiker (wie frommer Glaube annimmt), als diese in die Pfalz eingedrungen waren, obwohl von diesen zu Castl ins Feuer geworfen, unverletzt geblieben.

3

Abschrift des Zettels, der auf die Rückseite der Amberger Madonna aufgeklebt ist. Fehlstellen sind durch Punkte (. . .) gekennzeichnet.

Castl

Dieses liebe frawen Täferl mit dem Kindlein Jesus ist bey Mönchß Zeiten 1560, da der letzte Prelat Honawer gestorben ist, im Closter zu Castl in einer Mönchßzell gehangen. Alß hernach umb das Jahr 1590 die new eingeführte Lutherische ab- entgegen die Calvinische Religion in der Pfalz eingeführt worden, haben die Calvinischen Orgl und Altär auß den Kirchen gethan, die Bilder verprennt und ir andern weyl. Niclaß Kelblß Vatter alhier . . . (Papierlücke), so auch darbey gestanden, gesehen, daß einer dieses Täferl in der Hand und das Christkindelein mit ein Nagl krazt und ins Feyer geworfen, lang darinnen gelegen und nit prennt. Dann hatte er, Kelblß Vatter, solches wieder herausgethan, heimb in sein Haus tragen, undern Schlott gesteckht. Wie nach 1626 das Land catholisch worden, hat Niclaß Kelbl dieses Bild wieder herfür gezogen, in der Stuben aufgehängt. Darumben ich ihne offt gebeten, habs aber von ihme nit haben können. Nach seinem Todt bey . . . hat ein solches sein Sohn Hans Kölbl zu geben geschenkht.

Joh. Perger m(anu) p(ropria)



Universitätsbibliothek Regensburg urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0233-3 Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg

Universitätsbibliothek Regensburg
urn:nbn:de:bvb:355-ubr01808-0234-9
Historischer Verein für Oberpfalz und Regensburg