

Albrecht Dürer und der Heller-Altar.

Ein Retabel und seine überregionalen Beziehungen zwischen Nürnberg und Köln.

Johann Schulz



Abb. 1 Albrecht Dürer und Werkstatt, Thomas-Altar, geöffneter Zustand, Himmelfahrt und Krönung Marias, Martyrium des Apostels Jacobus d. J. und der hl. Katharina von Alexandrien mit den Stifterbildern von Jacob Heller und Katharina Melem, Frankfurt am Main, 1507–1509, Historisches Museum, Inv. Nr. B 265–B 269

Der Entstehungsprozess des heute nach seinem Stifter benannten Heller-Altars lässt sich in einzigartiger Weise nachvollziehen, weil nicht nur die Briefe Albrecht Dürers an seinen Auftraggeber Jacob Heller erhalten sind, sondern weil über den Stifter sowie den Kontext des Aufstellungsortes sehr viel bekannt ist.¹ Dass die Stiftung dieses Retabels etwas Besonderes sein sollte, bezeugt die Wahl der Künstler, Albrecht Dürer aus Nürnberg und dem in Mainz und Aschaffenburg tätigen Mathias Grünewald.

¹ Der Aufsatz ist aus dem gemeinsam mit Prof. Dr. Jochen Sander verfassten Essay für den Katalog zur Ausstellung »Dürer. Kunst – Künstler – Kontext« im Städelmuseum 2013–2014 sowie der Arbeiten im Rahmen des DFG-Projektes *Mittelalterliche Retabel in Hessen* hervorgegangen. Vgl. Sander/Schulz 2013. An dieser Stelle möchte ich insbesondere Herrn Prof. Dr. Sander für die produktive Zusammenarbeit und Unterstützung herzlich danken.

Schließlich war das Retabel der visuelle Höhepunkt von Hellers Bemühungen um seine Grablege in der Dominikanerkirche und mit ihm endete die Linie der Heller. Das zentrale Bild des Retabels bildet die Mitteltafel der Marienkrönung, an der Dürer fast zwei Jahre arbeitete und wiederholt die besondere Qualität hervorhob. Darum soll der Fokus der folgenden Überlegungen auf die Mitteltafel gerichtet werden. Zunächst wird der Kontext näher bestimmt, in welchem Heller das Retabel aufstellen ließ. Ganz wesentlich ist dabei die Frage nach der Herkunft und Wirkung des Bildtypus', wie ihn Dürer schuf. Gleichzeitig müssen die zahlreichen Verbindungen und Aktivitäten des Stifters im Blick behalten werden. Denn durch diese offenbart sich ein umfangreiches überregional wirksames Netzwerk, das am Ende seines Lebens dazu dienen sollte, ei-

nen nach damaligen Vorstellungen würdigen Tod zu finden.

Als im Jahre 1507 der Frankfurter Kaufmann Jacob Heller (um 1460–1522) mehrere gemalte Tafeln bei Dürer in Auftrag gab, traf er erste Vorkehrungen, eine einzigartige und ansehnliche Grablege für sich und seine Frau Katharina geborene Melem (gest. 1518) einzurichten. Der heute darum auch häufig nach ihm benannte Thomas-Altar (Abb. 1), der dem hl. Thomas von Aquin geweiht war, zeugt von einer ganz besonderen Nähe zur dominikanischen Geisteswelt, zu deren wichtigsten Gelehrten der vielfach verehrte Thomas von Aquin gehörte. Am Hauptaltar der Frankfurter Dominikanerkirche wurde er als »LUX THEOLOGORUM« bezeichnet. Der Thomas-Altar umfasste die bei Dürer und seiner Werkstatt bestellten Tafeln der Flügel mit den Stifterbildnissen Hellers und seiner Frau unterhalb der Patrone des hl. Jacob und der hl. Katharina. Die Außenseiten der beiden Flügel zeigten den Hauptpatron Thomas von Aquin begleitet vom hl. Christophorus rechts und das Apostelpaar Petrus und Paulus links sowie darüber, über zwei Tafeln erstreckt, die Anbetung der heiligen drei Könige, die wie auch die anderen Tafeln »von steinfarben außgemalt«² waren. Das ganz besondere Schmuckstück war die Mitteltafel, die mit großer Sorgfalt allein von der Hand Dürers gemalt wurde und diesem zufolge über 500 Jahre halten sollte.³ »Den ich hab sie mit grosem fleiß gemahlt, alß ihr sehen werdt. Ist auch mit den besten farben gemacht, alß ich sie hab mögen bekhommen.«⁴ Die Tafel zeigte die Himmelfahrt und Krönung der Gottesmutter, in deren unterem Bereich die Apostel am leeren Grab um Maria trauern. Im Mittelgrund des Landschaftsausblickes hat sich der Künstler selbst mit einer Tafel in der Hand verewigt, die seinen Namen und das Datum ‚1509‘ nennt.⁵ Zum Retabel gehörten desweiteren die beidseitig und ebenfalls in Grisaille bemalten Standflügel aus der Hand Mathias Grünewalds, welche auf den Vorderseiten die Heiligen Lorenz, Elisabeth, Cyriakus und eine schon von Joachim von Sandrart (1675/1679) nicht mehr identifizierbare Heilige

² Vgl. Dürer Nachlass 1956, Brief Nr. 14, S. 66, Z. 6.

³ Dürer Nachlass 1956, Brief Nr. 19, S. 72, Z. 35–41.

⁴ Dürer Nachlass 1956, Brief Nr. 19, S. 72, Z. 29–31.

⁵ Die Inschrift der Tafel lautet: »ALBERTVS DVRER ALEMANSV FACIEBAT POST VIRGINIS PARTV(M) 1509 / AD«.

darstellten. Auf den Rückseiten ist je eine durchgehende Säule mit Pflanzen umrankten Kapitellen zu sehen. Vermutlich umfasste dieses ausgewählte Ensemble auch eine Predella oder Staffel und oberhalb Altarauszüge, die weitere Szenen und Inschriften enthielten.⁶

Über das ursprüngliche Gesamtbild des Retabels, für welches Dürer einen nicht mehr erhaltenen Entwurf an Heller sendete,⁷ herrschten unterschiedliche Meinungen, bis Bernhard Decker auf der Grundlage der umfassenden Quellenauswertungen Heinrich Weizsäckers einen bis heute weitgehend akzeptierten Rekonstruktionsvorschlag vorlegte.⁸ Noch knapp zwanzig Jahre zuvor hatte man im Zuge der Neuhängung der Tafeln im Historischen Museum zu Frankfurt das Mittelbild neu positioniert, sodass es über die Flügelbilder hinausragte und die beiden Stifterfiguren zu äußeren Predellenbildern hinab rutschten.⁹ Decker zufolge handelte es sich jedoch um gleichhoch angebrachte Tafeln eines Flügelretabels mit zwei Standflügeln. Eingepasst waren die nicht alle gleich großen Tafeln in einen Renaissancerahmen mit eingestellten drehbaren Säulen, an denen die Flügelbilder der Dürerwerkstatt befestigt waren.¹⁰ Die Standflügel enthielten die Tafeln Grünewalds. Für die oberen Auszüge schlug Decker an den Standflügeln Lünetten und über der Mitteltafel die Form eines Dreipassbogens

⁶ Vgl. Decker 1996, S. 56–75. Jacob Heller spricht selbst auch noch von einem Jüngsten Gericht am Altar, das vielleicht mit der von Joachim von Sandrart erwähnten Verklärungsszene zusammenhing: »item in meynem drissexstein sol man meyn petafehom off meyn grop gessen lassen, ein golttschmid ader eyn boxenmeister daß datom druf lassen stegen, ond meyn helm ond schlitt henken lasen onder daß jonst gericht aber meyn altar da de hel gemalt ist ... « Weizsäcker 1923, S. 351.

⁷ Vgl. Dürer Nachlass 1956, Bd. 1, Brief Nr. 20, S. 73f., Z. 15–17.

⁸ Vgl. Decker 1996, S. 56–75 und Weizsäcker 1923, S. 141–244 sowie Deutsche Gemälde im Städel 2005, S. 364–373 mit einer zusammenfassenden Darstellung der Forschung und weiterer Literatur.

⁹ Vgl. Decker 1996, S. 50f.

¹⁰ Vgl. Decker 1996, S. 59 mit Abb. 42 und 43, sowie Rassmussen 1974, S. 34 und 39. Einen vergleichbaren Rahmen hatte Dürer auch für den Landauer-Altar von 1511 entworfen.

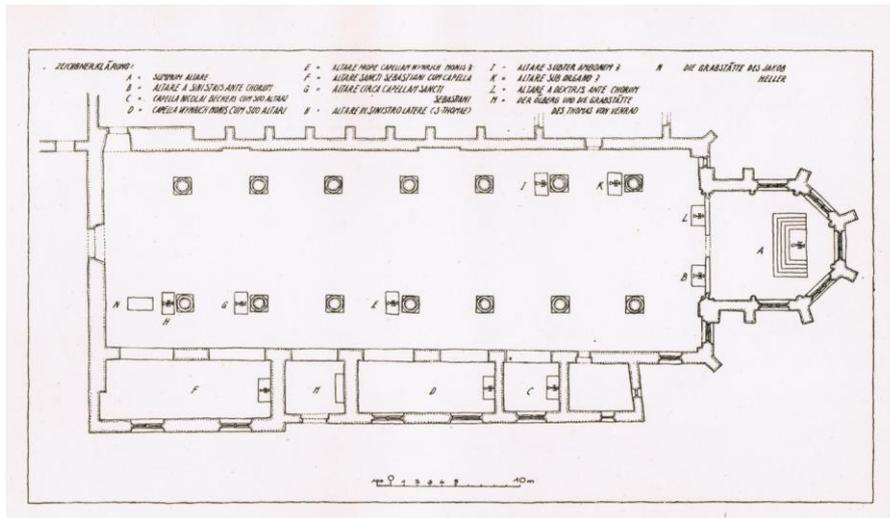


Abb. 2 Grundriss der Dominikanerkirche mit den Standorten der Altäre um 1500 von H. Weizsäcker (1923)

vor, wobei auch ein größerer Halbbogen wie an Dürers Landauer-Altar von 1511 denkbar ist.¹¹

Ist die Arbeit Dürers und seiner Werkstatt durch neun überlieferte Briefe an den Auftraggeber Jacob Heller umfangreich abgesichert,¹² so gründet die Annahme, dass die Standflügel sowie möglicherweise die Bilder der Altarauszüge von Mathias Grünewald stammen, auf der Kennerschaft Joachim von Sandrarts, der die sonst nirgends erwähnten Standflügel Grünewalds in seiner *Teutschen Academie* von 1675 und 1679 als Teil des Thomas-Altars nennt.¹³ Ob jedoch jener in den Quellen erwähnte Meister Mathis, der Ende 1511 im Dominikanerkloster malte, Mathias Grünewald ist, lässt sich nicht abschließend klären.¹⁴ Bereits 1614 erwarb Maximilian I. von Bayern Dürers Marienkrönung gegen eine jährliche Stiftung und ersetzte das Original durch eine von Jobst Harrich angefertigte Kopie,¹⁵ die sich heute im Historischen Museum Frankfurt befin-

det.¹⁶ Das Original ist 1729 einem Brand in der Münchener Residenz zum Opfer gefallen.¹⁷ Zwei der Grünewaldtafeln befinden sich heute in der Kunsthalle Karlsruhe, alle anderen Tafeln im Historischen Museum beziehungsweise als Dauerleihgabe im Städel Museum zu Frankfurt am Main.¹⁸

Jacob Heller war sicherlich einer der wohlhabendsten Kaufmänner der Reichsstadt Frankfurt. Er hatte wichtige Ämter im Rat der Stadt inne,¹⁹ und erwirtschaftete sein Kapital hauptsächlich durch Geld- und Warengeschäfte. Insbesondere durch den Tuchhandel aber auch diplomatische Missionen unterhielt er viele Beziehungen in die europäischen Metropolen dieser Zeit, etwa nach Köln, Nürnberg, Rom und Venedig.²⁰ Mit der Stadt Köln verband Heller neben seiner Studienzeit auch seine Frau Katharina, die der vermögenden Köln-Frankfurter Kaufmannsfamilie Melem entstammte, und die wie die Heller in den Venedighandel involviert war.²¹ Seine gesellschaftliche Position dürfte zudem be-

¹¹ Vgl. Decker 1996, S. 63f. mit Abb. 28 und 39 unter Verweis auf eine Visierung von Veit Stoß für den Hochaltar der Karmeliterkirche in Nürnberg.

¹² Die neun Briefe sind im Zeitraum des 28. Augusts 1507 und des 12. Oktobers 1510 geschrieben worden. Vgl. Dürer Nachlass 1956, S. 61-74 sowie Decker 1996, S. 11-38.

¹³ Vgl. Sandrart 1675, S. 236 und Sandrart 1679, S. 291.

¹⁴ Vgl. hierzu Saran 1972, S. 75-121 sowie zu den Tafeln Grünewalds *Deutsche Gemälde im Städel* 2005, S. 352-373 mit weiterer Literatur und zuletzt AK Stuttgart 2010/2011, S. 228-238.

¹⁵ Vgl. ausführlich Weizsäcker 1923, S. 153-164. Im selben Zusammenhang ließ Maximilian auch eine Abschrift der Briefe besorgen. Vgl. Dürer Nachlass 1956, S. 61-63.

¹⁶ Kopie von Jobst Harrich nach Albrecht Dürer, *Himmelfahrt und Krönung Mariae*, 189 x 138 cm, Lindenholz, Historisches Museum Frankfurt am Main, Inv. B 265.

¹⁷ Zur Geschichte und Provenienz des Heller-Altars vgl. zuletzt Reuter 2007/2008, S. 127-129.

¹⁸ Vgl. *Deutsche Gemälde im Städel* 2005, S. 361-364.

¹⁹ Im Jahr 1490 war Jacob Heller bereits jüngerer Bürgermeister und ein Jahr später Schöffe, in den Jahren 1501 und 1513 sogar älterer Bürgermeister. Vgl. Bothe 1907 S. 371, Anm. 6.

²⁰ Vgl. zur Person Jacob Hellers Bothe 1907, Schmid 1994 und Schmid 2007 mit weiterer Literatur.

²¹ Vgl. Schmid 1994, S. 413-422 sowie Schmid 2007, S. 48f.

deutend an Ansehen gewonnen haben, als er 1496 mithilfe des Erbes seiner Frau den Nürnberger Hof, das Messezentrum der Nürnberger Geld- und Warenhändler, kaufte.²² Hier gastierten nicht nur zu Messezeiten wichtige Persönlichkeiten, sondern beispielsweise 1517 auch Kaiser Maximilian I.²³ Es ist nicht sehr leicht, sich ein klares Bild von der Person Jacob Hellers zu machen. Begegnet er in den erhaltenen Briefen Dürers als hart verhandelnder Kaufmann, der um der ursprünglich ausgemachten Vereinbarung willen sogar fast den Auftrag an Dürer platzen ließ, so zeugen seine vielen Bemühungen für die Armen und Bedürftigen der Stadt Frankfurt, von einer wohlthätigen und nicht rein finanziell orientierten Seite Hellers.²⁴ Schließlich entwirft er in seiner testamentarischen Verfügung ein weiteres Bild von sich, dem zufolge er als frommer Mann sehr um sein und das Seelenheil seiner Familie besorgt war, was sich vor allem in seinen materiellen Stiftungen insbesondere für das Dominikanerkloster niederschlägt. Gleichzeitig galt es wohl in erster Linie, die eigene Memoria zu befördern, nicht zuletzt, weil ihm selbst keine Nachkommen beschieden waren, die sein Wirken fortsetzen konnten. Hatte Heller bereits zu Lebzeiten viele Werke und gute Taten gestiftet,²⁵ trifft er in seinem Testament noch einmal ganz besondere Vorkehrung. Hierzu gehört etwa seine Anordnung, dass ein entsprechend entlohnter Pilger für ihn nach Rom reisen soll, um dort an den sieben Hauptkirchen und weiteren Orten genau vorgegebene Gebete, Messen und Requirien für seine Familie und ihn zu zelebrieren.²⁶ In besonderem Umfang treffen die Wünsche nach Memoria und Jenseitsfürsorge allerdings in seiner Grablege aufeinander, für die er schon vor seinem Tod spätestens ab 1507 Vorkehrungen traf und bei Dürer Flügel und Mitteltafel des Altars seiner Grablege in Auftrag gab.

²² Vgl. Bothe 1907, S. 352.

²³ Vgl. Bothe 1907, S. 362 und 372.

²⁴ Er ließ beispielsweise eine Unterkunft für die kalte Jahreszeit einrichten, wo die Bedürftigen Obdach finden konnten. Vgl. Bothe 1907, S. 372f.

²⁵ Vgl. hierzu Bothe 1907, Kliem 1963, S. 107f., Schmid 1994, S. 422–436 und 479–491 und Schmid 2007.

²⁶ Vgl. Bothe 1907, S. 363 und 382–390 und Schmid 2007, S. 55.

In seinem Brief vom 31.12.1513 an den Prior Johann von Wiltau (gest. 1520) und den gesamten Konvent gibt Heller genaue Anweisungen über die Verpflichtung der Dominikaner, Seel- und Gedenkmessen vor allem für Heller, seine Frau sowie beider Eltern zu halten.²⁷ Die gewünschten täglichen Messen am Altar waren als Requiem Heller, seiner Frau und den Eltern gewidmet und desweiteren der hl. Anna, der hl. Dreifaltigkeit, dem Leichnam Christi, dem Leiden Christi und schließlich der Mutter Gottes.²⁸ Neben den täglichen Messen sollte man außerdem je eine Woche lang anlässlich bestimmter Jahrestage der Familie gedenken und sie auch in die gesungenen Messen einschließen. Die Verehrten dieser ausgewählten Jahrestage finden sich sämtlich im ikonographischen Programm des Altars wieder. Es sind die Jahrestage der hl. Dreifaltigkeit, der Himmelfahrt Mariens, der drei hl. Könige, des hl. Jacob und der hl. Katharina, sowie die Todestag von Heller und seiner Frau.²⁹ Als Gegenleistung erhielt das Kloster von Heller 400 Gulden, von denen jährlich 17 Gulden an das Kloster ausgezahlt wurden. Dieser Betrag sowie die Verpflichtungen der Dominikaner wurden auch in seiner letzten Verfügung vom 27. März 1519 wiederholt und um weitere Punkte ergänzt.³⁰ Schließlich wurde Heller 1522 nach seinen Wünschen neben seiner Frau vor dem Thomas-Altar am südwestlichen Langhauspfeiler beigesetzt und führte so die Tradition seiner Familie weiter, da schon sein Vater und Großvater in der Dominikanerkirche begraben wurden.³¹

²⁷ Die Verpflichtungen der Prediger gelten auf Ewigkeit und solange das Kloster existiert, wie es Heller explizit ausführt. Vgl. Weizsäcker 1923, S. 348–350.

²⁸ Vgl. Weizsäcker 1923, S. 349.

²⁹ Vgl. Weizsäcker 1923, S. 349. Zum Gedenken der Todestage Hellers und seiner Frau sollte außerdem für die Dominikanerkirche Fisch im Wert von einem Gulden gekauft und gespeist werden.

³⁰ Der Wortlaut seines Testaments und einer weiteren Ergänzung seiner Verordnungen ist abgedruckt bei Weizsäcker 1923, S. 350–352.

³¹ Vgl. Reuter 2007, S. 127.



Abb. 3 Lebensbaumtafel aus der Frankfurter Dominikanerkirche, 2. Hälfte 15. Jh., 138 x 113 cm, Frankfurt am Main, Historisches Museum, Inv. Nr. B 302

Von hier aus ist es zunächst sinnvoll, den Kontext der Dominikanerkirche näher zu betrachten. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts erfuhr die Kirche der Prediger eine umfangreiche materielle wie künstlerische Aufwertung. Unter der fast 40 Jahre währenden Leitung des Priors Johann von Wilnau ging mit dem Ausbau des Chores, dem Umbau des Gewölbes sowie der Erneuerung und dem Neubau der südlichen Kapellen in den 1470er Jahren auch die Ausgestaltung der Kirche mit kostbaren Retabeln einher. Zu diesen zählen etwa die 1501 von Hans Holbein d. Ä. und seiner Werkstatt fertiggestellten Tafeln für den Hochaltar der Kirche,³² der Altar für die Kapelle der Familie Monis, der von einem Meister aus dem Umkreis des Hausbuchmeisters angefertigt wurde,³³ sowie neben weiteren Bildwerken auch die beiden Altäre vor dem Lettner des Chores.³⁴ Letztere waren im Gegensatz zum nur für den Orden bestimmten Hochaltar an das Laienpublikum gerichtet. Es sind

³² Vgl. Krause 2002, S. 170–180 und Deutsche Gemälde im Städel 2005, S. 388–428.

³³ Vgl. Deutsche Gemälde im Städel 2002, S. 334–345.

³⁴ Die Werke der Dominikanerkirche zu Frankfurt a.M. werden im Rahmen des DFG-Projektes „Mittelalterliche Retabel in Hessen“ einer erneuten Untersuchung unterzogen.

der an der nördlichen Lettnerseite aufgestellte Heilig-Kreuz-Altar³⁵ sowie am südlichen Lettnerende ein Marienaltar. Letzterer diente der Rosenkranzbruderschaft als Ort für ihre gemeinschaftlichen Gebete und Festlichkeiten.³⁶ Die heute erhaltene Lebensbaumtafel (Abb. 3) des Historischen Museums Frankfurt und die sogenannte Rosenkranztafel (Abb. 4) des Kurpfälzischen Museums Heidelberg waren ehemals wahrscheinlich Teil des Marienaltars oder befanden sich in unmittelbarer Nähe zu diesem.³⁷ In der Dominikanerkirche zu Frankfurt wurde Maria als Muttergottes und Himmelskönigin in besonderer Weise verehrt, wie es der theologischen Ausrichtung der Dominikaner entsprach. So zeigte vermutlich der Hochaltar entsprechend dem Hauptpatrozinium der Kirche im Schrein ein Marienbild, vielleicht sogar eine Himmelfahrt und Marienkrönung.³⁸ Schon 1382 hatte Siegfried zum Paradies dem Kloster ein vergoldetes silbernes Bild der Muttergottes mit einer kostbaren Perlenkrone geschenkt. In der Perlenkrone waren Reliquienpartikel der hll. Erasmus, Achatius, Christopherus, Augustinus, Florian und Dorothea eingesetzt.³⁹ Im Gegenzug verpflichteten sich der Prior Johannes von Düren sowie der gesamte Konvent, jeden Samstag ein Hochamt und im Anschluss ein *Salve Regina* zu singen.⁴⁰ Diese besondere Marienverehrung setzte sich spätestens am Marienaltar rechts vor dem Chor fort, der am 8. November 1464 »in honore gloriosissime virginis Marie, omnium apostolorum et evangelistarum et sancte Katherine

³⁵ Die acht Passionstafeln des Heilig-Kreuz-Altars stehen dem Hochaltar sehr nahe, da wie beim Hochaltar die entsprechenden Stiche der Passionsfolge Martin Schongauers herangezogen wurden. Vgl. Weizsäcker 1923, S. 114–118.

³⁶ In einer Ablaßerteilung des Kardinallegaten Raimund von Gurk von 1502 wird als Ort des Ablasses von 100 oder 20 Tagen neben dem Hauptaltar im Chor ein Marienaltar rechts vor dem Lettner genannt und dieser zugleich auch als Ort der Rosenkranzbruderschaft („fraternitate rosarii“) bezeichnet. Vgl. Weizsäcker 1923, S. 124f. und 347f.

³⁷ Die Tafel befindet sich heute im Kurpfälzischen Museum Heidelberg, Inv. Nr. G 493, Sammlung Graimberg, 1879.

³⁸ Zum Patrozinium der Kirche vgl. Koch 1892, S. 66 und Gemälde im Städel 2005, S. 415.

³⁹ Der genaue Standort des Bildes ist nicht bekannt und die Tafel ist wahrscheinlich nicht erhalten.

⁴⁰ Vgl. Koch 1892, S. 58 und S. 65.



Abb. 4 Mittelrheinischer Meister, Rosenkranztafel aus der Frankfurter Dominikanerkirche, mittleres Bildfeld, Marienkrönung, um 1486–1500, gesamt 77 cm x 181 cm, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Inv. Nr. G 493

virginis de Senis«⁴¹ geweiht wurde. Bis auf Katharina von Siena – sie wird auch als Patronin des Heilig-Kreuz-Altars links vor dem Lettner genannt – finden sich sowohl die Jungfrau Maria, als auch alle Apostel und Evangelisten auf der Lebensbaumtafel (Abb. 3) wieder, sodass es sehr wahrscheinlich ist, dass sie dort angebracht wurde. Maria ist insgesamt dreimal auf der Tafel dargestellt. In der unteren Zone der Tafel wird sie von Dominikus und einem zweiten Dominikanermönch angebetet. Das formale Zentrum der Tafel bildet der Lebensbaum Christi. Mit diesem Bildprogramm ordnen sich die Dominikaner in die Reihe der Apostel und Evangelisten ein. Vor allem durch ihre Predigten verbreiten sie wie die Apostel und Evangelisten die Lehren Christi. Ausgangspunkt und Adressat ihrer Andachten ist dabei in erster Linie die Muttergottes.

Der Marienkult erfuhr kurze Zeit darauf in den 1470/1480ern im Zuge der Gründung der Rosen-

kranzbruderschaft in Frankfurt weitere Strahlkraft.⁴²

So ging von den Kölner Dominikanern 1475 die Gründung einer überregionalen Bruderschaft zu Ehren der Jungfrau aus, die auch in Frankfurt enorme Menschenmengen unterschiedlicher Gesellschaftsklassen in die Kirche lockte, wie es die Namensregistrierungen der Rosenkranzbruderschaft widerspiegeln,⁴³ der auch die Heller wahrscheinlich seit der Gründung angehörten.⁴⁴ Vor allem an den vier Festtagen der Bruderschaft besuchten folglich überdurchschnittlich viele Menschen die Dominikanerkirche. Diese Festtage fielen mit den vier Hauptfesten der Dominikanerkirche zu Ehren der Muttergottes zusammen. Der Ort der Bruderschaft war der bereits genannte Marienaltar auf der südlichen Vorderseite des Lettners, dessen Rosenkranztafel die Entstehungslegende der Rosenkranzandacht und das Zentrum dieser Andacht, nämlich die gekrönte Muttergottes zeigt.⁴⁵ Da der Marienaltar urkundlich als Ort der Rosenkranzbruderschaft genannt wird,⁴⁶ muss sich die Rosenkranztafel auch in unmittelbarer Nähe zu diesem befunden haben, vielleicht direkt oberhalb des Retabels an der Lettnerwand.⁴⁷ Denn das als Hauptmotiv erscheint in der Mitte der Tafel die Marienkrönung.

⁴² Allein zwischen 1486 und 1489 sind 2330 Neueintragen in der Frankfurter Bruderschaft verzeichnet. Vgl. Kliem 1963, S. 92. Die Einführung der Rosenkranzbruderschaft in Frankfurt ging vielleicht mit der Reform des Klosters 1476 einher und war sicherlich spätestens 1486 vollzogen. Seit 1486 sind nämlich Eintragungen im Mitgliederverzeichnis der Bruderschaft erhalten. Vgl. Kliem 1963, S. 91-94.

⁴³ Vgl. Kliem 1963, S. 95-118.

⁴⁴ Vgl. Kliem 1963, S. 107f.

⁴⁵ Es sind dieselben vier Festtage, die schon die Kölner Bruderschaft festgelegt hatte: »vnsere frauen tag kerczen weihung« [Darbringung im Tempel], »verkündigung«, »schidung« [Tod und Himmelfahrt] und »der tag irer geburt«. Vgl. Kliem 1963, S. 74f. und 119f. Die Darstellung dieser Festtage bildet zugleich auch das ikonographische Programm der zweiten Öffnung des Hauptaltars von Hans Holbein d. Ä. im Chor.

⁴⁶ Vgl. Weizsäcker 1923, S. 124f. und 347f.

⁴⁷ Weizsäcker schlug sogar vor, dass die Tafel als Antependium unterhalb des Retabels angebracht war. Vgl. Weizsäcker 1923, S. 119-125. Der Meister dieser Tafel ist leider unbekannt. 1486 findet sich allerdings im Register der Rosenkranzbruderschaft zu Frankfurt der Eintrag von einem »Virgilius Meler«, der allerdings nicht weiter bestimmt werden kann. Vgl. Zülch 1935, S. 235.

⁴¹ Weizsäcker 1923, S. 369.



Abb. 5 Dieric Bouts, Marienkrönung, um 1455–1460, 85,5 x 83,8 cm, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 558

Insgesamt ist hervorzuheben, dass sich Heller mit der Wahl seiner Mitteltafel in den vor Ort wichtigsten und nicht zuletzt durch die Rosenkranzbruderschaft beflügelten Marienkult sowie in die entsprechenden Festtage der Predigerkirche „einklinkte“. Denn sein Thomas-Altar am südwestlichen Langhauspfeiler konnte beim Eintritt in das Westportal von allen Besuchern noch vor allen anderen Altären betrachtet werden.⁴⁸

Maria war nicht nur aufgrund ihrer leiblichen Himmelfahrt die geeignetste Fürsprecherin der Frommen,⁴⁹ sondern zugleich auch das Exemplum des rechten Sterbens im Sinne der *Ars moriendi*. Schließlich wird ihre Seele durch Christus in das Himmelsreich aufgenommen. So verwundert es nicht, dass viele Darstellungen des Marientodes die Zeremonie der Todesstunde derart ausführlich darstellen.⁵⁰ Denn ihr Weg in den Tod in Begleitung der Apostel wurde auf diese Weise als vorbildhaft ausformuliert.⁵¹ Eine eigene literarische Gattung bildete sich sogar rund um die Frage nach dem richtigen Sterben heraus. Didaktisch aufbereitet

⁴⁸ Diesen Ort zog zuerst Weizsäcker mit Hilfe des Altarverzeichnisses von 1492 in Betracht. Vgl. Weizsäcker 1923, S. 24 und S. 178.

⁴⁹ Vgl. Schreiner 1993, S. 265.

⁵⁰ Siehe dazu v.a. Schreiner 1993.

⁵¹ Klaus Schreiner betont dabei auch, dass sich die Darstellungen des Marientodes an die in den *Ars moriendi* ausformulierten Bedürfnisse mehrheitlich angepasst haben. Vgl. Schreiner 1993.



Abb. 6 Meister der Gewandstudien, Rundscheibenriss, Marienkrönung, um 1490/1500, Durchmesser 32 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. P 330A

lieferte die *Ars moriendi*, also die Kunst des Sterbens eine Anleitung, »wie ein Stadtbürger des späten Mittelalters angemessen und im Rahmen seiner bürgerlichen Pflichterfüllung zu sterben hatte.«⁵² Dieses Bedürfnis sich auf den kommenden Tod vorzubereiten und schon zu Lebzeiten Vorsorge zu leisten findet daher auch an den Grablegen der städtischen Oberschichten seinen sichtbaren und materiellen Niederschlag. Das Thema rund um den Marientod und ihre Erhöhung war daher prädestiniert, um an diesen Orten an das Vorbild des rechten Sterbens zu erinnern, und zugleich den Ort als vorbildhafte Grablege zu repräsentieren. Für diesen Zweck schuf Dürer eine Bildlösung, die auf unterschiedliche Traditionen zurückgriff und sie geschickt mit einander verband. Dazu gehört zuerst sicherlich die isolierte Darstellung der Krönung Marias, für welche es schon in der Dominikanerkirche selbst mindestens ein Vorbild gab, nämlich das genannte Mittelbild der Rosenkranztafel (Abb. 4). Bei der Wahl dieser Marienkrönung eines unbekanntenen Meisters handelt es sich um einen Typus, der sich erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu etablieren scheint. Maria thront nicht mehr neben Christus oder Gottvater, sondern kniet betend vor dem Thron, wo Christus und Gottvater sitzend ihr die Krone auf das Haupt setzen. Eines der frühesten

⁵² Haas 1997, S. 2.



Abb. 7 Meister der Gewandstudien, Gewandstudien zu knieenden Frauen, Lententuch und Kopfstudie, um 1480, 28,2 x 21,3 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.Nr. Z 236

Beispiele einer derartigen Krönungsdarstellung dürfte wohl aus dem niederländischen Raum stammen. Es ist das Retabelbild von Dieric Bouts aus Wien (Abb. 5), das zwischen 1455 und 1460 entstanden ist.⁵³ Das Frankfurter Krönungsbild der Rosenkranztafel scheint dagegen auf oberrheinische Vorlagen zurückzugehen. Ein Rundscheibenriss des Meisters der Gewandstudien von etwa 1490/1500 (Abb. 6) zeigt eine ganz ähnliche Anordnung der Marienkrönung wie in der Frankfurter Tafel, auch wenn hier umgekehrt Christus zur Rechten und Gottvater zur Linken Marias dargestellt sind. Eine große stilistische Verwandtschaft weist dabei die kniende Mariengestalt derselben Darstellung auf, die mit gesenktem Haupt leicht nach rechts gedreht vor sich ihre Hände zum Gebet hält. Diese Übereinstimmung der Marienfigur reicht sogar bis zur Fältelung ihres Gewandes, das sich breit auf dem Boden ausbreitet. Dieselbe Gebetshaltung mit demselben Faltenwurf findet sich gleich zweimal auf einem Studienblatt desselben Meisters von etwa 1480 (Abb. 7) und begegnet auch auf einem Glasfenster eines Straßburger Meisters von etwa 1485 im Augsburger Dom wiederum im Kontext einer Marienkrönung. Zudem wurde dieses Motiv schon früher am Oberrhein, namentlich bei Jost Haller

⁵³ Vgl. Kat. Van Eyck bis Dürer 2011, S. 126f.

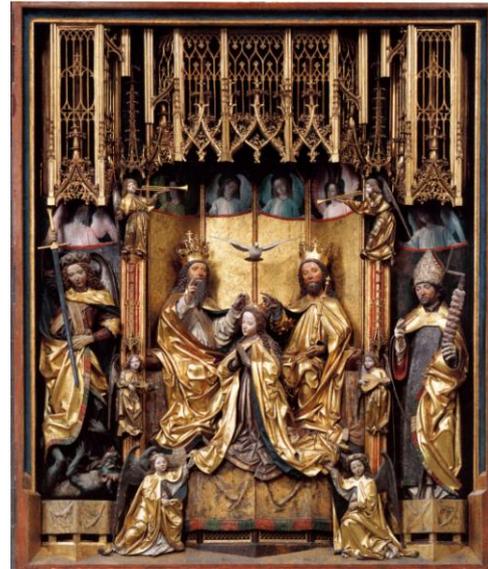


Abb. 8 Michael Pacher, Altar in der Pfarrkirche St. Michael in Bozen-Gries, Mittelschrein, Marienkrönung zwischen hll. Michael und Erasmus, 1471-1475

verwendet.⁵⁴ Auch Michael Pachers Altar in der Pfarrkirche Bozen-Gries von 1471–1475 (Abb. 8) steht diesem oberrheinischen Typus sehr nahe, weist seine Marienfigur doch starke Ähnlichkeiten zum oberrheinischen Vorbild auf.⁵⁵ In Anbetracht der aufgezeigten Übereinstimmung ist anzunehmen, dass im oberrheinischen Gebiet eine Vorlage kursierte, die vielleicht wiederum niederländische oder sogar südtiroler Elemente transportierte. Und auch die Frankfurter Rosenkranztafel scheint auf denselben am Oberrhein verbreiteten Typus zurückzugehen. Dass auch Dürer diese oberrheinische Version vertraut war, verdeutlicht das Flügelbild mit der Marienkrönung des Wittenberger Altars von 1495/1496, das in einer Kopie aus der Cranach-Werkstatt (Abb. 9) überliefert ist.⁵⁶ Ebendieses Schema des Krönungsmotives scheint Dürer bei der Konzeption der Mitteltafel des Thomas-Altars aufgegriffen und schließlich zu einer ganz neuen Form geführt zu haben. Denn seine Bildlösung verbindet Momente der Himmelfahrt und der Krönung mit den um das leere Grab stehenden Aposteln, die

⁵⁴ Vgl. Roth 1992. Auch das Augsburger Glasfenster lässt sich dem Umkreis des Meisters der Gewandstudien zuordnen. Vgl. AK Ulm 1995, S. 155f., S. 176f. und S. 225f. Vgl. zu Jost Haller AK Colmar 2001, bes. S. 138 mit Abb. 105.

⁵⁵ Vgl. Kahsnitz 2005, S. 80.

⁵⁶ Vgl. Anzelewsky 1991, S. 133-138 und S. 140, Abb. 26.

zuvor Maria bestattet hatten (*depositio*) zu einer neuen Einheit.

In diesem Kontext lässt sich die Wahl und Komposition des Themas der Mitteltafel des Thomas-Altars unter Berücksichtigung der Beziehungen Hellers zu Hans V. Imhoff weiter erhellen. Denn schon früh taucht das Thema der Marienkrönung bei den Imhoff im Kontext der Totenmemoria und sozialen Repräsentation auf. Zudem nimmt die Bildlösung der Marienkrönung des Thomas-Altars innerhalb der Entwicklung des Bildthemas der Marienkrönung eine interessante Zwischenstellung ein, für dessen Bildfindung Dürer sich fast zwei Jahre Zeit nahm. »[...] ,darum werde ich viel zeut darauf legen«⁵⁷, wie Dürer noch 1508 in seinem Brief betont. Hans V. Imhoff wird in den Briefen Dürers an mehreren Stellen erwähnt. Als Mittelsmann zwischen Heller und Dürer sorgte er nicht nur dafür, dass Dürer seine Bezahlung erhielt, sondern scheint auch den Briefwechsel vermittelt, den Transport des fertiggestellten Retabels veranlasst sowie eine mäßigende Funktion im Streit zwischen Dürer und Heller eingenommen zu haben. Als der eigentliche Firmenleiter der Gesellschaft Peter Imhoff und Gebrüder gehört Hans Imhoff aufgrund seiner vielseitigen Geschäfte im Geld- und Warenhandel zu den wohlhabendsten und einflussreichsten Kaufleuten Nürnbergs, wodurch sich auch seine Beziehungen nach Frankfurt am Main und zu Heller erklären.⁵⁸ Die Imhoff traten besonders mit dem in der Nürnberger St. Lorenzkirche von Adam Kraft errichteten Sakramentshaus als Stifter hervor. Als Vertragspartner von Adam Kraft und Bankier Dürers erwies sich Hans Imhoff ebenfalls als kundiger Mittelsmann für die folgenden Verhandlungen Dürers und Hellers.⁵⁹ Neben dem Sakramentshaus, an dem ein umfangreicher Stammbaum mit den Wappen der Imhoff-Familie angebracht war, gab es noch weitere Stiftungen besonders zu Ehren der Verstorbenen. Um die einzelnen Familienmitglieder nach dem Tod zu würdi-



Abb. 9 Kopie nach Dürer, Cranach-Werkstatt, Marienkrönung, Nachzeichnung wohl nach der linken oberen Szene der Sieben-Freuden-Tafel, um 1545/1564, Erlangen, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Inv.Nr. B 1300 – B 1305

gen, wurden deshalb Grablagen an prominenten Orten eingerichtet und Epitaphien mit den individuellen Wappen in deren Nähe angebracht. Eng mit dem Totenkult, für welchen Maria als *Exempel des guten Sterbens* ausgewiesen war, und die für den Verstorbenen als Himmelskönigin Fürbitte leisten konnte, hängen einige Epitaphien in Nürnberg zusammen, die den Marientod und die Himmelfahrt zum Thema haben.⁶⁰ So stiftete 1495 der Bruder Konrad IV. Imhoff für seinen 1486 verstorbenen Onkel Konrad III. ein Epitaph (Abb. 9), welches als Hauptbild eine Marienkrönung zeigt und greift damit eine bestehende Tradition auf.⁶¹

⁵⁷ Dürer Nachlass 1956, Brief Nr. 14, S. 66, Z. 16–18.

⁵⁸ Vgl. Fleischmann 2008, Bd. 2, S. 606. Hans V. Imhoff war auch politisch in Nürnberg eine angesehene Person, er bereits mit 52 Jahren als Alter Genannter in die Ratsstube einzog.

⁵⁹ Vgl. etwa Schleif 1990, S. 56f. sowie Imhoff 1975, S. 28f.

⁶⁰ In den Nürnberger Quellen konnte Gerhard Weilandt drei Nachrichten finden, die den Wunsch enthielten, eine Gedenktafel mit der „heiligen drivalenteit, unser liben frawen scheidung“ (Margarethe Hayd, gest. 1458), mit der „abscheidung Mariae“ und mit „unnsrer frawen hymelfart und sanndt Peter und Pauls“ (Clara Sauerzapf, gest. 1474) am Grab zu haben. Die Werke sind nicht erhalten. Vgl. Weilandt 2007, S. 255.

⁶¹ Das rund gewölbte Relief befand sich ursprünglich an der Säule gegenüber der Kanzel in der Augustinerkirche und zeigte unterhalb der Marienkrönung den verstorbenen Konrad III. mit seiner zweiten Ehefrau Katharina, geb. Kammermeister und ihren Nachkommen. Eine Inschrift zu Ehren Konrads trennt männliche von weiblichen Figuren. Vgl. Kat. Kronach 1983, S. 20 und 48f. sowie Farbtafel 7.



Abb. 10 Epitaph für Konrad III. Imhoff und seine Frau Katharina Kammermeister für die Augustinerkirche in Nürnberg, Marienkrönung, 1495, Kronach, Fränkische Galerie

Denn schon am sog. *Imhoffretabel* von 1418–1422 (Abb. 11) und am Breslauer Marienaltar (Abb. 12), der von Melchior Imhoff (gest. 1457) um 1455 für die Elisabethkirche in Breslau gestiftet wurde, begegnet man der gekrönten Muttergottes im Kontext der Totenmemoria.⁶²

Das sog. Imhoffretabel, das sich an der nördlichen Chorschwelle zu St. Sebald befand, war nicht nur ein wichtiger Laienaltar, der als Apostelaltar für die meisten Apostelfeste diente,⁶³ sondern zugleich auch der repräsentative Ort der Imhoff'schen Grablege in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, um die herum weitere Epitaphien der Verstorbenen angebracht waren.⁶⁴ Deshalb zeigt er nicht nur in auf den Flügeln die Apostel, sondern auf der Mitteltafel die Marienkrönung und unterhalb der Apostel die Stifterfiguren und Wappen von Konrad II. Imhoff (gest. 1449) und seiner ersten drei Frauen.⁶⁵ Die

⁶² Vgl. zum Aspekt des richtigen Sterbens Weilandt 2007, S. 37 und S. 255f. Zum Breslauer Marienaltar vgl. Imhoff 1975, S. 21, S. 11f. sowie Kutschbach 1995, S. 76, Abb. 58.

⁶³ Vgl. zum Imhoffretabel Weilandt 2007, S. 189–196 und S. 669–688.

⁶⁴ Vgl. zur Grablege am *Imhoffretabel* Weilandt 2007, S. 678f.

⁶⁵ Vgl. Weilandt 2007, S. 196 und 265, Abb. 223, sowie S. 267, Abb. 225. Die Verbindung des Altars mit dem Ort der Imhoff-Grablege war so eng, dass man schon im 15. Jh.



Abb. 11 Imhoffretabel aus der St. Sebaldkirche in Nürnberg, geöffneten Zustand, Marienkrönung und Apostel, 1418/1422, Nürnberg, St. Lorenz

Sterbebegleitung und Trauer der Apostel, die um das Grab herum versammelt sind, wird aber erst am Breslauer Altarbild zum Bildgegenstand. In diesen Vorgang ist sogar der Stifter als Zeuge der Krönung integriert (Abb. 12). Wahrscheinlich kennengelernt durch seine Ausbildung in der Werkstatt Wolgemuts hatte auch Dürer um 1503 eine ganz ähnliche Kombination aus Himmelfahrt und Krönung gezeichnet, bei der Maria von Christus und einem Engel gekrönt wird, während sie aus dem Grab auffährt (Abb. 14).⁶⁶ Die Apostel am leeren Grab wohnen dem Ereignis sichtlich bewegt bei. In diesen Darstellungen werden die Motive der Bestattung, Auferstehung, Himmelfahrt und Krönung kombiniert. Gemeinsam ist allen, dass sie noch viel stärker dem apokryphen Bericht der Transitus-Legende folgen, demzufolge Christus zur angekündigten Stunde in Begleitung von Engeln erschien und Marias Seele in den Himmel brachte.⁶⁷ Dabei konnten Himmelfahrt und Krönung durchaus auch als aufeinander bezugnehmende Abfolge dargestellt werden, wie etwa am Fronleichnamsaltar von Tilman Riemenschneider in Creglingen, der im Schrein die Himmelfahrt der Muttergottes in Begleitung der Apostel am

explizit den Altar mit dem Namen der Imhoff in Verbindung brachte. Vgl. Weilandt 2007, S. 190.

⁶⁶ Gegenübergestellt sind der Breslauer Marienaltar und Dürers Londoner Zeichnung zusammen mit einer Marienkrönung Michael Wolgemuts, Altar aus dem Nürnberger Augustinereremitenkloster, vor 1499 bei Kutschbach 1995, S. 76f., Abb. 58-60.

⁶⁷ Vgl. Schreiner 1993, S. 261-271.



Abb. 12 Meister des Wolfgangaltars (?), Imhoff'scher Marienaltar aus der St. Elisabethkirche in Breslau, Marien-tod und Marienkrönung, Nürnberg, um 1455, Warschau, Polnisches Nationalmuseum



Abb. 13 Meister des Tucher-Altars, Marien-tod, um 1440–1450, 175 x 113 cm, Spišský Štvrtok, St. Ladislaus, Zápolya-Kapelle

leeren Grab sowie im Gesprenge die Marienkrönung durch Gottvater, Christus, den heiligen Geist und zwei Engel zeigt.⁶⁸ Eine Kombination aus Marien-tod und kommender Krönung findet sich etwa bei dem aus dem Nürnberger Kontext stammenden Meister des Tucher-Altars um 1440–50 (Abb. 13).⁶⁹ Aus dem Testament Hellers wissen wir bereits, dass auch Heller seinen Altar als Grablege und Ort der Totenmemoria nutzen wollte. Das Vorbild *des guten Sterbens* ist Maria und auch die Namenspatrone der Stifter nehmen das Thema der richtigen Bestattung im Hintergrund der jeweiligen Martyriumsszene auf. Bei Jacob der Wagen, bei Katharina das Begräbnis in einem Berg. Für dieses Marienbild fand Dürer eine ganz besondere Bildlösung, die vielfach rezipiert wurde. Zur weiten Verbreitung der neuen Bildlösung hat dabei insbesondere Dürers Holzschnittfolge des Marienlebens beigetragen, in welcher Dürer kurz nach der Fertigstellung der Heller'schen Ma-

rienkrönung das Bildmotiv erneut aufgriff (Abb. 15).⁷⁰ Diese Bildlösung wirkte wiederum auf den Nürnberger Kontext der Totenmemoria zurück, für die es bis dato ganz unterschiedliche Bildformen gab. Hatte Dürer fast zwei Jahre an der Darstellung der Marienkrönung für Heller gefeilt, floss ein Großteil seiner Bilderfindung in den Holzschnitt von 1510 ein, der 1511 im Marienleben aber auch als Einzeldruck erschien.⁷¹ Die Abweichungen gegenüber der Heller-Tafel finden sich vor allem im Detail, während die Bildanlage nahezu gleich bleibt. Zu den auffälligsten Veränderungen gehören sicherlich der Verzicht auf den Landschaftsausblick, der einem dunklen Wald weicht und der Verzicht auf das Selbstporträt samt Signaturtafel. Stattdessen hebt er im Stich das leere Grab deutlicher hervor und schafft hier Platz für sein Monogramm. Desweiteren wird die Dominanz der Engelsfiguren abgeschwächt und die porträthaftern Apostelfiguren werden durch charakteristische Typen ersetzt, was sicherlich der

⁶⁸ Tilman Riemenschneider, Fronleichnams-Altar aus der Herrgottskirche in Creglingen im Taubertal, um 1505–1510. Vgl. Kahsnitz 2005, S. 238–253.

⁶⁹ Vgl. Kat. Brügge 2010–2011, S. 390f.

⁷⁰ Vgl. Scherbaum 2004, S. 171f. und AK Schweinfurt/Wolfenbüttel 2005/06, S. 108.

⁷¹ Vgl. vor allem Scherbaum 2004.



Abb. 14 Albrecht Dürer, Himmelfahrt und Krönung Marias, um 1503 (W. 337), London, British Museum



Abb. 15 Albrecht Dürer, Das Marienleben, Mariae Himmelfahrt und Krönung, ca. 29,5 x 31,1 cm, 1510

größerer Arbeitsweise des Holzschnittes geschuldet ist. Zu den markantesten Abweichungen gehört ferner die veränderte Körperhaltung des Gottessohnes, der nun nicht mehr wie in Hellers Marien tafel seine Mutter mit beiden Armen krönt, sondern dem Betrachter zugewandt mit seiner Linken Maria die Krone aufsetzt und in seiner rechten Hand das Zepter hält.⁷² Außerdem werden die liturgischen Abläufe der Bestattung durch die Darstellung von Kreuz und Weihrauchfass betont.

In seiner neuen Bildfassung des Thomas-Altars wie des Holzschnittes sind nun Christus zur Rechten und Gottvater zu Linken symmetrisch etwas erhöht über der schwebenden Himmelskönigin zu einer markanten Dreiergruppe zusammengeführt. Über der Krone schwebt der Heilige Geist. Eine ähnliche Anord-



Abb. 16 Adam Kraft, Epitaph für Hans Rebeck, Marienkrönung, 1500, Nürnberg, Frauenkirche

⁷² Der Text zur Marienkrönung in Dürers Marienleben nennt auch explizit die Übergabe des Zepters an Maria. Vgl. Scherbaum 2004, S. 95, Z. 13-15: » ... nahm Christus selbst Maria bei der Hand und setzte sie / zur Linken des Thrones des ewigen Herrschers, / gab ihr in die Hand das Szepter, auf das selige Haupt die Krone ... «. Dürer, der den nebenstehenden Text sicherlich selbst sehr gut kannte, hat sich also gegen dessen Bericht entschieden und Maria nicht zu Gottvaters Linken, sondern zu seiner Rechten dargestellt.



Abb. 17 Wolf Traut, Epitaph für Ursula Imhoff geb. Holzschuher, um 1516/1517, 150,5 x 107,4 cm, Nürnberg, St. Sebald

nung kannte auch schon das Epitaph für Konrad III. Imhoff von 1495 (Abb. 10), wo sich Christus allerdings noch nicht zu Marias Rechten befindet.⁷³ Es ist offensichtlich, dass auch für diese Krönungsvariante der Nürnberger Kontext bereits Vorbilder entwickelt hatte, die Dürer höchstwahrscheinlich kannte. Denn bereits Veit Stoß hatte zwischen 1477 und 1489 für den Hochaltar der Krakauer Pfarrkirche Maria Himmelfahrt ein Krönungsmotiv im Gesprenge verwendet, das Christus zur Rechten und Gottvater zur Linken leicht über der betenden Maria erhöht sitzend zeigt. Maria ist nun in Frontalstellung zum Betrachter gedreht. Im Schrein ist der Marientod im Kreise der Apostel zu sehen sowie darüber ihre Himmelfahrt zusammen mit Christus und weiteren Engeln.⁷⁴ Eine ganz ähnliche Komposition der Krönung hatte auch Adam Kraft für das Landauer-Epitaph in der Nürnberger Egidienkirche 1503 sowie 1500 für das Epitaph des Hans Rebeck

⁷³ Zwar ohne Apostel aber in der Anordnung gleich hat Dürer die Krönungsdarstellung vermutlich schon für das Flügelbild des Wittenberger Altars von 1496 konzipiert. Dieses Bild ist heute nur noch in einer Kopie der Cranach-Schule erhalten. Vgl. Anzelewsky 1991, S. 140, Abb. 26.

⁷⁴ Vgl. Kahsnitz 2005, S. 134-163.



Abb. 18 Epitaph für Leonhard Oelhafen, nach 1517, Nürnberg, St. Sebald

in der Nürnberger Frauenkirche (Abb. 16) geschaffen.⁷⁵ Beide Werke Adam Krafts sind allerdings isolierte Krönungen ohne die entsprechende Beteiligung der Apostel, während der Hochaltar von Veit Stoß den gesamten narrativen Zusammenhang von Tod bis zur Krönung durch die Trinität auf den unterschiedlichen Retabelebenen herstellt. Was Dürer nun also leistet, ist die Zusammenführung des neueren Krönungsmotives mit der nur noch durch das leere Grab angedeuteten Himmelfahrt Mariens in Begleitung der Apostel auf einer Tafel. Dabei trennt er nun viel klarer als etwa in seiner Zeichnung von um 1503 (Abb. 14) oder dem Breslauer Marienaltar der Imhoff (Abb. 12) die Bereiche des Irdischen und des Himmlischen und setzt beide Sphären durch ein von Engelfiguren durchzogenes Wolkenband ab. Gleichzeitig löst er die Schwierigkeit der häufig ineinander vermischten Darstellung von Himmelfahrt und Krönung, indem er die Himmelfahrt selbst ausblendet. Das besondere Kunststück ist dabei, dass das eigentliche Thema trotzdem zwischen vorangegangenem Tod und Begräbnis sowie Himmelfahrt und Krönung changiert unter gleichzeitiger

⁷⁵ Vgl. Kahsnitz 2005, S. 242 und S. 256.



Abb. 19 Veit Hirsvogel-Werkstatt, Glasfenster I der Rochuskapelle in Nürnberg, Marienkrönung, 1520

Trennung der irdischen und himmlischen Ereignisse, wodurch das Bild auch den liturgischen Anforderungen des Marienfestes der Himmelfahrt gerecht wird.⁷⁶

Diese prägnante Lösung scheint derart überzeugend gewesen zu sein, dass sie im Kontext der Totenmemoria vielfach übernommen wurde, und zwar zumeist auf der Grundlage des Holzschnittes, wie die dort veränderte Haltung Christi beweist. So adaptiert schon kurze Zeit nach dem Erscheinen von Dürers Marienleben Wolf Traut für das Epitaph der Ursula Imhoff (gest. 1504) die Krönungsgruppe Dürers (Abb. 17).⁷⁷ Allerdings wird hier das Thema des leeren Grabes ausgespart und stattdessen die Familie der Verstorbenen gezeigt. Ebenfalls aus Nürnberg ist das Epitaph für den 1517 verstorbenen Leonhard Oelhafen (Abb. 18), das die trauernden Apostel in diesem Fall wie die Heller-Tafel mit einem weiten Landschaftsausblick hinterfängt und

⁷⁶ In Nürnberg gedachte man nämlich am Festtag Mariä Himmelfahrt (15. August) gleichzeitig ihres Todes, ihrer Krönung und Himmelfahrt. Vgl. Weilandt 2007, S. 194. Es wurde des auch Öfteren angenommen, dass Dürer sich bei der Zusammenführung der Apostelszene und der Himmelskrönung an italienischen Vorbildern orientierte. Vgl. dazu Scherbaum 2004, S. 172 mit weiterer Literatur.

⁷⁷ Vgl. Weilandt 2007, S. 255f. und Abb. 213.



Abb. 20 Hans Baldung Grien, Hochaltar des Freiburger Münsters, erste Öffnung, Marienkrönung und Apostel, 1512-1516

darüber hinaus den Stifter in die Gemeinschaft der Apostel eingliedert.⁷⁸ Es ist nicht abwegig, dass einige Nürnberger Auftraggeber in Dürers Werkstatt die Heller-Tafel zu Gesicht bekamen, spricht doch Dürer selbst in seinen Briefen von mehreren Kaufinteressenten derselben Tafel.⁷⁹ In Nürnberg gehört sicherlich das Glasfenster im Chor der Rochuskapelle zu den auffälligsten Rezeptionen der Dürer'schen Marienkrönung.⁸⁰ Das zentrale Motiv der Glasfenster (Abb. 19) der 1522 fertiggestellten Toten- und quasi Privatkapelle für Konrad IV. Imhoff ist das Krönungsmotiv oberhalb des Rochusaltars, das die Wappen des Verstorbenen zeigt. Da Konrad bereits vor der Fertigstellung des Baus verstorben war, haben seine Söhne, unter anderem der in Dürers Briefen erwähnte Hans Imhoff V. die Fertigstellung und Finanzierung der Kapelle übernommen.⁸¹ Auch außerhalb von Nürnberg wurde Dürers Bildlösung übernommen, wie etwa im Chor des Freiburger Münsters. Für den zwischen 1512 und 1516 aufwändig gestaltete Hochaltar griff der ehemalige Dürermitarbeiter Hans Baldung Grien ebenfalls auf Dürers Marienkrönung zurück. Baldung macht allerdings die Krönung zum alleinigen Motiv der Mitteltafel, und trennt ähnlich wie im Imhoffretabel die

⁷⁸ Vgl. Weilandt 2007, S. 256f. und Abb. 214.

⁷⁹ So hatte etwa Georg Thurzo, Ehemann der Anna Fugger Dürer 400 Gulden für ein ähnliches Bild angeboten, wie Dürer selbst in seinem Brief vom 26. August 1509 berichtet. Vgl. Dürer Nachlass 1956, S. 72, Z. 44–51.

⁸⁰ Vgl. zur Rochuskapelle Dormeier 1989 und zu den Glasfenstern Scholz 2002, S. 363–383.

⁸¹ Vgl. Schleif 1990, S. 57f.

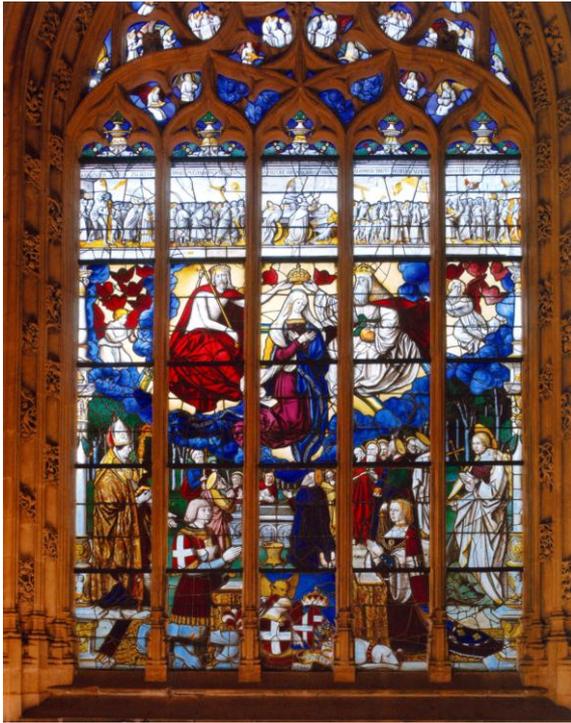


Abb. 21 Antoine Voisin mit Jean Brachon und Jean Orquois, Glasfenster der Kapelle der Jungfrau Maria in Brou Saint-Nicolas-de-Tolentin, Marienkrönung, um 1525–1531

Gruppe der Apostel, indem er sie auf den Seitenflügel platziert.⁸² Von Freiburg aus scheint das Motiv dann gleich zwei Mal vom Meister H. L. in freierer und expressiverer Weise fortgeführt worden zu sein.⁸³ Auch über die Grenzen des deutschsprachigen Raumes hinaus fand die Bildlösung Verbreitung. So ließ etwa Margarete von Österreich für ihre Grablage in Bourge-en-Bress ein aufwändiges Glasfensterprogramm herstellen (Abb. 21), in welchem Dürers Marienkrönung erneut einen zentralen Platz einnimmt. In dieser Darstellung werden wiederum in stärkerer Nähe zum Holzschnitt die Apostel am leeren Grab in Begleitung des Stifterpaares und zweier Heiliger gezeigt.⁸⁴

Auch wenn es vielleicht nur ein Verhandlungstrick war, wäre es unter Umständen nicht zu dieser Verbreitung des Krönungsmotives gekommen. Denn Dürer hatte Heller angeboten, dass seine Mitteltafel gegen eine entsprechende Bezahlung ein Unikat

bleibt, was Heller jedoch offensichtlich ablehnte.⁸⁵ Bevor Dürer seiner neuen Bildfindung zu weiterer Verbreitung verhalf, nahm sie als Mittelbild des Thomas-Altars die eine bedeutende Stellung für die Heller'sche Totenmemoria ein. Mit den Stifterbildnissen auf den Standflügeln, sowie dem Wappen auf der Grabplatte Hellers wurde diesem Ort am südwestlichen Langhauspfeiler Pfeiler als Heller'sche Grablage deutliche Präsenz verliehen. Möglicherweise schmückten weitere Wappen die umliegenden Glasfenster. Im Historischen Museum zu Frankfurt sind zwei um 1505 entstandene Wappenscheiben erhalten, die das Wappen der Eltern Hellers, Bechthold Heller und Katharina Blum zeigen. Zwar lässt sich nicht mit Sicherheit belegen, ob diese Wappenscheiben für die Dominikanerkirche bestimmt waren,⁸⁶ doch würde ihre Anbringung in der Dominikanerkirche nahe des Thomas-Altars zu den Bestrebungen Hellers passen, eine repräsentative Grablage für das mit ihm endende Geschlecht der Heller zu schaffen. Zum Gedächtnis der Eltern Heller hat sich außerdem ein Epitaph erhalten, das vermutlich auch für die Dominikanerkirche bestimmt war.⁸⁷ Die Tafel zeigt im Zentrum eine Beweinung Christi ohne Kreuz, im Hintergrund eine Stadtansicht Venedigs und in der unteren Zone alle lebenden und verstorbenen Verwandten Bechthold Hellers und seiner Frau. Die Tafel weist viele Übereinstimmungen mit der Beweinung und Grablegung aus Dürers Passionsfolge von 1498, sowie mit Dürers Epitaph für Karl III. Holzschuher und dem Epitaph für Albrecht Grimm auf, muss aber deshalb nicht ein Werk Dürers sein.⁸⁸ Sicher ist, dass diese

⁸² AK Freiburg 2001, S. 261-300 und Kat. Nr. 8 und 9.

⁸³ Meister H. L. Hochaltar von St. Michael in Niederrotweil am Kaiserstuhl, um 1520 und Hochaltar von St. Stephanus in Breisach, 1523-26. Vgl. Kahsnitz 2005, S. 420-463.

⁸⁴ Vgl. Eichberger 2009, S. 48f.

⁸⁵ Für die gewünschte qualitätsvolle Arbeit war Dürer aber nicht mehr gewillt, das Ganze für nur 130 fl. anzufertigen und legte Heller drei Angebote: Entweder bleibt es bei den 130 fl. und Dürer würde dennoch ein besseres Bild malen als dem Preis angemessen, oder aber Heller erhöht den verdingten Preis auf 200 fl., um ein qualitativ sehr hochwertiges Werk zu erhalten. Das dritte Angebot sah schließlich vor - es wirkt wie ein Verhandlungstrick -, dass Heller sogar 400 fl. zahlt und im Gegenzug Dürer dafür garantiert, dass es ein Unikat bleibt. Vgl. Dürer Nachlaß 1956 S. 66, Z. 25-31.

⁸⁶ Vgl. Schmidt 1994, S. 483f.

⁸⁷ Es lässt sich leider nicht mit Gewissheit feststellen, wo dieses Epitaph angebracht war. Vgl. Schmidt 1994, S. 486f.

⁸⁸ Vgl. Schmidt 1994, S. 487. Schmidt selbst sieht in dieser Tafel eher eine Beispiel der frühen Dürer-Rezeption.



Abb. 22 Heller-Fenster in St. Maria im Kapitol zu Köln, Johann Heller, Engel mit den Wappen Heller und Melem, Stifterpaar Jacob Heller und Katharina Melem, um 1510

Tafel mit der Darstellung Venedigs auf die Stadtansichten in Bernhard Breidenbachs *Peregrinatio in terram sanctam* zurückgreift, die 1486 in Mainz gedruckt wurden,⁸⁹ um sicherlich Bechthold Hellers Interesse an Pilgerfahrten in die Heilige Stadt Jerusalem sowie seinen Handelsverbindungen nach Venedig Ausdruck zu verleihen.⁹⁰

Mit Hellers Ableben sollte auch sein Todesdatum festgehalten werden und an der Grabplatte vor seinem Altar eingraviert sowie oberhalb des Altars in der Darstellung des Jüngsten Gerichts von einem Maler hinzugefügt werden, wo sich auch sein Wappen befand.⁹¹ In diesen Kontext der Familienmemoria ordnen sich weitere Stiftungen, die Heller für die Dominikanerkirche tätigte. Ein Treuhänder sollte sich im Falle seines vorzeitigen Ablebens um die Besorgung derselben kümmern. So zählen zu den Stiftungen außerdem ein aus rotem Samt gefertigtes Messgewand mit einem Kreuz,

Maria, Johannes und Maria Magdalena; ein Evangelienrock mit den hll. Jacob und Katharina sowie den Wappen Hellers und seiner Frau; eine Chorkappe mit den Perlen seiner Frau.⁹² Symbolische Präsenz erhielten Heller und seine Frau zudem durch ihre Wappen in den nicht mehr erhaltenen Wandmalereien der Sakristei und weiteren Orten.⁹³ Hellers Sorge um sein Seelenheil war nicht nur auf das Dominikanerkloster beschränkt. Mehrere Stiftungen sind auch für andere Orte dokumentiert. Dazu zählt etwa der mehrfigurige Kalvarienberg des Mainzer Bildhauers Hans Backoffen, den Heller 1509 für den Friedhof des Frankfurter Doms stiftete. Inschriftlich werden das Datum der Stiftung sowie das Stifterpaar genannt.⁹⁴ Außerdem war Heller 1515/17 an der Gemeinschaftsstiftung der Wandmalereien für den Kreuzgang und das Refektorium des Karmeliterklosters in Frankfurt beteiligt, für welche 52 Auftraggeber den Maler Jörg Ratgeb bezahlten.⁹⁵ Das Wappen Hellers und seiner Frau findet sich auch auf einer Glasscheibe, die um 1505 entstanden ist. Ihr ursprünglicher Anbringungsort

⁸⁹ Vgl. zu Breidenbach Frederike Timm: Der Palästina-Pilgerbericht des Bernhard von Breidenbach von 1486 und die Holzschnitte Erhard Reuwichs. Die *Peregrinatio in terram sanctam* (1486) als Propagandainstrument im Mantel der gelehrten Pilgerschrift, Stuttgart 2006 und Isolde Mozer (Hg.): Bernhard von Breidenbach: *Peregrinatio in terram sanctam*. Eine Pilgerreise ins Heilige Land. Frühneuhochdeutscher Text und Übersetzung, Berlin/New York 2010

⁹⁰ Vgl. zur Nürnberger Bildtradition der Heiligen Stadt Schulz 2013. In Nürnberg prägte vor allem die Familie Tucher das Bild von der Reise in die Heilige Stadt. Das Heller-Epitaph wird im Rahmen des DFG-Projektes *Mittelalterliche Retabel in Hessen* von Karina Steege (Osnabrück) bearbeitet.

⁹¹ Vgl. Weizsäcker 1923, S. 176 und S. 351 und Schmid 1994, S. 430f.

⁹² Vgl. Bothe 1907, S. 367 und S. 389f. und Schmid 1994, S. 431. Allein für diese liturgischen Gegenstände war Heller bereit, 120 fl. zu zahlen, also fast so viel wie für den Auftrag Dürers.

⁹³ So heißt es in der Urkunde vom 4. April 1423, dass Heller auch „in unser kirchen sacristie cruzgang und libery zu mircken ist.“ Weizsäcker 1923, S. 149. Vgl. auch Schmid 1994, S. 432. Auch in den an das Kloster übergebenen Handschriften findet sich das Wappen Hellers mancherorts auch gefolgt von der Aufforderung, für ihn zu beten. Vgl. Schmid 1994, S. 432-434.

⁹⁴ Vgl. Schmid 1994, S. 479-482.

⁹⁵ Vgl. Schmid 1994, S. 482f.

ist nicht bekannt. Möglicherweise gab Heller die Glasscheibe zusammen mit einer anderen Scheibe in Auftrag, welche die Wappen seiner Eltern Bechtold Heller und Katharina Blum zeigen gehalten von den Heiligen Bartholomäus und Sebastian.⁹⁶ Aber die Spuren Hellers reichen auch bis Köln. Dort stiftete er zu Beginn des 16. Jh. in der Stiftskirche St. Maria im Kapitol für den 1472 verstorbenen Onkel Johann Heller, den Bruder Bechtold Hellers ein Glasfenster. In der Glasmalerei wird er als betender Kanoniker gezeigt. Dieses Amt hatte der Onkel in St. Maria im Kapitol seit 1450 inne und war zudem später auch Rektor und Professor an der Kölner Universität.⁹⁷ Das Besondere dieser Glasscheibe ist wiederum die Erscheinung des Stifterpaares. Denn Heller und seine Frau sind nicht nur auf der rechten Seite als betende Stifter ähnlich wie am Thomas-Altar dargestellt, sondern die betonte Mitte zwischen Johann Heller und dem Stifterpaar bildet das durch einen Engel getragene Wappenpaar Jacob Hellers und seiner Frau. Das Zentrum bildet also nicht die Memoria des bereits verstorbenen Onkels, sondern die Präsenz Jacob Hellers und seine Frau. Neben der familiären Verbindung und den Handelspartnern in Köln pflegte Heller noch eine andere Beziehung zu dieser Stadt. Am deutlichsten tritt dieser Bezug in einem Schriftstück zutage, in welchem er Anweisungen für eine Pilgerreise gibt. Die stellvertretende Wallfahrt durch einen Fremden sollte nach seinem Tod an weitere Orte führen, unter anderem nach Köln, um am Schrein der Heiligen Drei Könige seinen goldenen Ring zu opfern, in dem die Namen der drei Heiligen eingraviert waren.⁹⁸ Der Bezug zu den Heiligen Drei Königen – sicherlich auch durch die Funktion der Heiligen als Patrone der Händler geschuldet – findet seinen sichtbaren Niederschlag schließlich auch am Thomas-Altar, wo auf den grisaillefarbenen Außenseiten im oberen Register die Anbetung der Heiligen

Drei Könige angebracht war.⁹⁹ Neben den testamentarischen Anweisungen gibt also am deutlichsten die stellvertretene Pilgerreise Einblick in Hellers umfangreiche und minutiös durchgeplante Vorbereitungen seines Totengedenkens, die nicht nur auf Frankfurt beschränkt waren, dort aber ihren Mittelpunkt in der Einrichtung seiner Grablege fanden. Das Herzstück der Stiftungen Hellers bildete – wie dargelegt – die Marien tafel aus Dürers Hand. In die Marienkrönung hatte Dürer – wie er selbst in seinen Briefen mehrmals betonte – ein außerordentliches Maß an Sorgfalt und Arbeit gesteckt, was sich auch in den erhaltenen Studien zu Figuren und Köpfen widerspiegelt.¹⁰⁰ Es war nicht der erste Altar für den Dürer einen Auftrag übernahm.¹⁰¹ Unter den Aufträgen Hellers befindet sich auch ein verschollener Hausaltar, den er um 1500 bestellt hatte, und der folglich dem Thomas-Altar vorausging. Eine Zeichnung aus dem 17. Jahrhundert, die eine kleine Dürersammlung zu inventarisieren scheint, gibt die Ansicht des geöffneten Altärchens mit den beiden Stiftern Heller und seiner Frau auf den Flügeln sowie einem Christusportät im Mittelbild wieder.¹⁰² Bevor Dürer allerdings seine zweite Arbeit für Heller, den Thomas-Altar, beginnen konnte, musste er noch eine Tafel für Friedrich den Weisen fertigstellen. Es ist die Wiener Tafel der Marter der 1000 Christen: »Wisset daß ich in 14 tagen fertig werde mit hertzogs Friedrich arbeit. Nachvolgent will ich euer arbeit anfangen zu machen ... «¹⁰³. Nach der Fertigstellung verspricht Dürer sich nun ganz und gar seinem neuen Auftrag zuzuwenden, für den er allerdings nicht die Koordination inne hatte, weil er schon zu einem frühen Zeitpunkt die Maße der Tafeln an Heller schicken sollte, der sie wahrscheinlich an einen anderen mit der Leitung beauftragten Künstler weitergab. Zu denken wäre hier an den in Frankfurt tätigen Maler Martin Caldenbach, der von Dürer auch zwei Mal in den Briefen erwähnt wird.¹⁰⁴

⁹⁶ Vgl. Schmid 1994, S. 483f. Schmid zieht zwar eher die Möglichkeit in Betracht, dass diese Scheiben für ein profanes Gebäude bestimmt waren, doch lässt sich nicht ausschließen, dass sie ebenfalls an der Grablege Hellers in der Dominikanerkirche angebracht waren.

⁹⁷ Vgl. Lyman, 1988, S. 89-91. Lyman hält sogar eine Datierung zwischen den 1505 und dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jh. für wahrscheinlich.

⁹⁸ Vgl. Lyman 1988, S. 91.

⁹⁹ Die linke Hälfte der Darstellung auf dem linken Außenflügel ist nicht erhalten. Vgl. Sander/Schulz 2013, S.

¹⁰⁰ Verweis Dürer 2013 und Washington 2012 ...

¹⁰¹ Dem Heller-Altar gingen mindestens die Aufträge des Paumgartner-Altars, des Jabach-Altars und der Ober-St. Veiter Altars voraus. Vgl. Kutschbach 1995.

¹⁰² Vgl. Schmid 1994, S. 488-491 mit Abb. 125 und 126.

¹⁰³ Dürer Nachlass 1956, S. 65, Z. 1-4.

¹⁰⁴ Vgl. Dürer Nachlass 1956, S. 65, Z. 4-5.

Er hatte viel Arbeit in die Tafel gesteckt und strebte ein ganz besonders qualitätsvolles Ergebnis an. Dafür hatte er bis zu sechs Malschichten aufgetragen, was entsprechend hohe Kosten verursachte. »Den ich hob, so ich euer mainung [Wunsch] verstehen wirdt, etlich 4 oder 5 und 6 mahl zu vnermalen, von rainigkeit und bestendigkeit wegen, wie auch deß besten vltramarin daran mahlen, das ich zu wegen kan bringen.«¹⁰⁵ Diese zusätzlichen Kosten waren nicht durch den Vertrag gedeckt, weshalb Dürer nachverhandelte.¹⁰⁶ Waren die hohen Materialkosten ein geeignetes Argument, um eine Preiserhöhung zu erwirken, so ging es Dürer auch darum, seine Stellung als außerordentlichen Künstler klar zu stellen. Er wollte nicht mehr für einen festgelegten (verdingten) Preis arbeiten, wie es für Handwerker üblich war, sondern einen Lohn erwirtschaften, der seiner besonderen Begabung und Mühe entsprach. Diese Nachverhandlung führte jedoch bald zum Eklat zwischen Dürer und Heller. Und der Vorwurf des Vertragsbruches stand bald im Raum: »Hab auch deßgleichen seithero vom Hanssen Im Hoff euer schreiben empfangen, darin ich billichen befrembdung nembe wegen meines vorigen breif. Den ihr zeugt mich, euch werde mein zusagen nit gehalten.«¹⁰⁷ Mit diplomatischem Geschick, mit welchem sicherlich auch Imhoff intervenierte, konnten die Wogen geglättet werden, und man einigte sich auf 200 Gulden anstatt auf die zuvor vereinbarten 130 Gulden.¹⁰⁸ Erleichtert über die glückliche Einigung und zugleich besorgt um den Erhalt der Tafel, bot Dürer sogar an, nach wenigen Jahren persönlich den Firnis zu erneuern und bittet Heller darum, bei der Aufstellung der Tafel selbst anwesend zu sein. Dürer gab Heller noch weitere technische Anweisungen an die Hand, unter anderem, dass die Tafel leicht überhängig angebracht werden solle, damit keine störenden Reflexe den Blick stören. Ob Dürer zu einem späteren Zeitpunkt die Tafel persönlich in der Dominikanerkirche in Augenschein nahm oder sogar selbst noch einmal

¹⁰⁵ Dürer Nachlass 1956, S. 66, Z. 11-16.

¹⁰⁶ Vgl. Dürer Nachlass 1956, S. 66f.

¹⁰⁷ Dürer Nachlass 1956, S. 67, Z. 1-9

¹⁰⁸ »Mir ist euer gut will viel lieber dan die tafel«, Dürer Nachlaß 1956 S. 70, Z. 30-31.

Hand anlegte, ist nicht überliefert.¹⁰⁹ Sicher ist aber, dass diese Tafel eines seiner letzten großformatigen Gemälde bleibt, für die er sogar garantierte, dass »auch kein ander mensch kein strich daran mahlen dan ich«¹¹⁰.

¹⁰⁹ Außerdem rät er die Tafel mit dem Rahmen zu verschrauben, damit das Holz keine Risse bekomme und bietet an nach ein bis drei Jahren den Firnis zu erneuern, wodurch die Tafel 100 Jahre länger halten würde. »Last sie aber sonsten niemandt mehr furneissen, den alle andere furneiß sind gelb, vnd man wurde euch die taffel verderben.« Dürer Nachlaß 1956, S. 73, Z. 71-73.

¹¹⁰ Dürer Nachlaß 1956, S. S. 66, Z. 16–18.

Bibliographie

AK Brügge 2010–2011

Till-Holger Borchert (Hrsg.), *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*, Ausst.-Kat. Brügge, Groeningemuseum 2010–2011, Stuttgart 2010.

AK Colmar 2001

Philippe Lorentz, Jost Haller, le peintre des chevaliers et l'art en Alsace au XVe siècle, Ausst.-Kat. Colmar, Musée d'Unterlinden 2001, Paris 2001.

AK Frankfurt 2013–2014

Jochen Sander (Hrsg.), *Dürer. Kunst–Künstler–Kontext*, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum 2013–2014, München/London/New York 2013.

AK Freiburg 2001

Saskia Durian-Ress (Hrsg.), *Hans Baldung Grien in Freiburg*, Ausst.-Kat. Freiburg i. Br., 2001–2002, Rombach 2001.

AK Karlsruhe 2001–2002

Dietmar Lüdke und Brigitte Herrbach, *Spätmittelalter am Oberrhein*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle und Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 2001–2002, Bd. 1, Karlsruhe 2001.

AK Schweinfurt/Wolfenbüttel 2005–2006

Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Dürers Marienleben. Ausst. Kat. Bibliothek Otto Schäfer und Herzog August Bibliothek, Schweinfurt 2005.

AK Ulm 1995

Brigitte Reinhardt und Michael Roth, *Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. „Straßburger Fenster“ in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld*, Ausst. Kat. Ulm, Ulmer Museum 1995, Ulm 1995.

Anzelewsky 1991

Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das Malerische Werk*, 2. Aufl., Berlin 1991.

BK Kronach 1983

Alfred Schädler (Hrsg.), *Die Fränkische Galerie. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums*, Best.-Kat. Kronach, Fränkische Galerie, München 1983.

Bothe 1907

Friedrich Bothe, *Das Testament des Frankfurter Großkaufmanns Jacob Heller vom Jahre 1519*, in:

Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst III. F., Bd. IX (1907), S. 340–402.

Decker 1996

Bernhard Decker, *Dürer und Grünewald. Der Frankfurter Heller-Altar. Rahmenbedingungen der Altarmalerei*, Kunststück 11580, Frankfurt am Main 1996.

Deutsche Gemälde im Städel 2002

Deutsche Gemälde im Städel 1300–1500, Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main Bd. 4, bearb. von Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick, Mainz 2002.

Deutsche Gemälde im Städel 2005

Deutsche Gemälde im Städel 1500–1550, Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main Bd. 5, bearb. von Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick, Mainz 2005.

Dormeier 1985

Heinrich Dormeier, St. Rochus, die Pest und die Imhoffs in Nürnberg vor und während der Reformation. Ein spätgotischer Altar in seinem religiös-liturgischen, wirtschaftlich-rechtlichen und sozialen Umfeld, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum* (1985), S. 7–72.

Dormeier 2003

Heinrich Dormeier, Der Rochusaltar in seinem religiösen, wirtschaftlichen und sozialen Umfeld, in: Christian Schmidt und Georg Stolz (Hrsg.), *Hundert Jahre Verein zur Erhaltung. 1903 – 2003. Sammelband der Referate des Kolloquiums aus Anlass der Vereinsjubiläums*, Schriftenreihe des Vereins zur Erhaltung der St.-Lorenzkirche in Nürnberg e.V. Bd. 2, Nürnberg 2003.

Dürer Nachlaß 1956

Dürer. Schriftlicher Nachlass, hrsg. von Hans Rupprich, Berlin 1956.

Eichberger 2009

Dagmar Eichberger, Distance physique – proximité spirituelle. La double présence de Marguerite d'Autriche à Brou et à Malines. in: Brou, un monument européen à l'aube de la Renaissance. Brou - a European monument in the early Renaissance (Idées et Débats), Paris 2009, <http://editions.monuments-nationaux.fr/fr/le-catalogue/bdd/livre/711> (Stand 25.09.2013).

Eichberger/Legaré/Hüsken 2010

Dagmar Eichberger, Anne-Marie Legaré und Wim Hüsken (Hrsg.): *Women at the Burgundian Court*:

Presence and Influence – Femmes à la Cour de Bourgogne: Présence et Influence, BURGUNDICA XVII, Turnhout 2010.

Fleischmann

Peter Fleischmann, *Rat und Patriziat in Nürnberg. Die Herrschaft der Ratsgeschlechter vom 13. bis zum 18. Jahrhundert*, Nürnberger Forschungen Bd. 31, Nürnberg 2008.

Haas 1997

Alois M. Haas, Didaktik des Sterbens in Text und Bild, in: *Nach Babel. Welt als Text und Bild*, Unimagazin. Zeitschrift der Universität Zürich Bd. 2/1997, Zürich 1997, <http://www.kommunikation.uzh.ch/static/unimagazin/archiv/2-97/didaktik.html> (Stand 25.09.2013).

Imhoff 1975

Christoph von Imhoff, Die Imhoff. Handelsherren und Kunstliebhaber. Überblick über eine 750 Jahre alte Nürnberger Ratsfamilie, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 62 (1975), S. 1–42.

Kahsnitz 2005

Rainer Kahsnitz, *Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005.

Kat. Kronach 1983

Die Fränkische Galerie. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums, hrsg. von Alfred Schädler, München 1983.

Kliem 1963

Wolfgang Kliem, *Die Spätmittelalterliche Frankfurter Rosenkranzbruderschaft als Volkstümliche Form der Gebetsverbrüderung*, Frankfurt am Main 1963.

Koch 1892

Heinrich Hubert Koch, *Das Dominikanerkloster zu Frankfurt am Main. 13. Bis 16. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau. 1892.

Krause 2002

Katharina Krause, *Hans Holbein der Ältere*, Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 101, Berlin/München 2002.

Lymant 1988

Brigitte Lymant, Das Heller-Fenster in St. Maria im Kapitol, in: *Colonia Romanica. Jahrbuch des Fördervereins Romanische Kirchen Köln e.V.* (1988), S. 89–95.

Rasmussen 1974

Jörg Rasmussen, *Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit*, Hamburg 1974.

Reuter 2007

Astrid Reuter, Zur Geschichte des Heller-Altars, in: *Grünwald und seine Zeit*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Berlin/München 2007, S. 127–130.

Roth 1992

Michael Roth, Die Zeichnungen des sog. „Meisters der Gewandstudien“ und ihre Beziehungen zur Strassburger Glas- und Tafelmalerei des späten 15. Jahrhunderts, in: Rüdiger Becksmann (Hrsg.), *Deutsche Glasmalerei des Mittelalters. Bd. 2. Bildprogramme – Auftraggeber – Werkstätten* (Jahresgabe des Deutschen Vereines für Kunstwissenschaft, 1991), Berlin 1992, S. 153–172.

Sander/Schulz 2013

Jochen Sander und Johann Schulz, „Will ich noch etwaß machen, das nit viel leut khönnen machen.“ Dürer und der *Heller-Altar*, in: Jochen Sander (Hrsg.), *Dürer. Kunst–Künstler–Kontext*, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2013–2014, München/London/New York 2013, S. 218–233.

Sandrart 1675

Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Bd. 1, Nürnberg 1675.

Sandrart 1679

Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Bd. 2, Nürnberg 1679.

Saran 1972

Bernhard Saran, *Matthias Grünwald – Mensch und Weltbild*, München 1972.

Scherbaum 2004

Anna Scherbaum, *Albrecht Dürers Marienleben. Form – Gehalt – Funktion und sozialhistorischer Ort*, Gratia, Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung Bd. 42, Wiesbaden 2004.

Schleif 1990

Corine Schleif, *Donatio et memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*, Kunstwissenschaftliche Studien Bd. 58, München 1990.

Schmid 1994

Wolfgang Schmid, *Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln*, Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums Bd. 11, Köln 1994.

Schmid 2007

Wolfgang Schmid, Jacob Heller – ein Frankfurter Stifter und Auftraggeber, in: *Grünwald und seine Zeit*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Berlin/München 2007, S. 48–57.

Scholz 2002

Hartmut Scholz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg. Extra muros*, Corpus vitraerum medii aevi – Deutschland Bd. 10, Mittelfranken und Nürnberg Teil 1, Berlin 2002.

Schreiner 1993

Klaus Schreiner, *Der Tod Marias als Inbegriff christlichen Sterbens. Sterbekunst im Spiegel mittelalterlicher Legendenbildung*, in: Arno Borst u.a. (Hrsg.), *Tod im Mittelalter*, Konstanzer Bibliothek Bd. 20, Konstanz 1993, S. 261–312.

Weilandt 2007

Gerhard Weilandt, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte Bd. 47, Petersberg 2007.

Weizsäcker 1923

Heinrich Weizsäcker, *Die Klosterschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt a. M.*, München 1923.

Zülch 1935

Walther Karl Zülch, *Frankfurter Künstler 1223–1700*, Frankfurt am Main 1935.

Abbildungsnachweise

Abb. 1 Albrecht Dürer und Werkstatt, Thomas-Altar, geöffneter Zustand, 1507–1509, Himmelfahrt und Krönung Marias, Martyrium des Apostels Jacobus d. J. und der hl. Katharina von Alexandrien mit den Stifterbildern von Jacob Heller und Katharina Melem, Frankfurt am Main, Historisches Museum, Inv. Nr. B 265–B 269. Jochen Sander (Hrsg.), *Dürer. Kunst–Künstler–Kontext*, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main 2013–2014, München/London/New York 2013, S. 225.

Abb. 2 Grundriss der Dominikanerkirche mit den Standorten der Altäre um 1500 von H. Weizsäcker (1923). Heinrich Weizsäcker, *Die Klosterschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt am Main*, München 1923, Tafel 54, Abb. 68.

Abb. 3 Lebensbaumtafel aus der Frankfurter Dominikanerkirche, 2. Hälfte 15. Jh., 138 x 113 cm, Frankfurt am Main, Historisches Museum, Inv. Nr. B 302. Heinrich Weizsäcker, *Die Klosterschätze des ehemaligen Dominikanerklosters in Frankfurt am Main*, München 1923, Tafel 48, Abb. 62.

Abb. 4 Mittelrheinischer Meister, Rosenkranztafel aus der Frankfurter Dominikanerkirche, mittleres Bildfeld, Marienkrönung, um 1486–1500, gesamt 77 cm x 181 cm, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Inv. Nr. G 493. Arbeitsfoto; Archiv des DFG-Projektes „Mittelalterliche Retabel in Hessen“.

Abb. 5 Dieric Bouts, Marienkrönung, um 1455–1460, 85,5 x 83,8 cm, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Inv. Nr. 558. Till-Holger Borchert (Hrsg.), *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*, Ausst.-Kat. Brügge, Groningemuseum 2010–11, Stuttgart 2010, S. 127.

Abb. 6 Meister der Gewandstudien, Rundscheibenriss, Marienkrönung, um 1490/1500, Durchmesser 32 cm, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. Nr. P 330A. Dietmar Lüdke und Brigitte Herrbach, *Spätmittelalter am Oberrhein*, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle und Karlsruhe, Badisches Landesmuseum 2001–2002, Bd. 1, Karlsruhe 2001, Kat.Nr. 161.

Abb. 7 Meister der Gewandstudien, Gewandstudien zu knieenden Frauen, Lententuch und Kopfstudie, um 1480, 28,2 x 21,3 cm, Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.Nr. Z 236. Brigitte Reinhardt und Michael Roth, *Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. „Straßburger Fenster“ in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld*, Ausst. Kat. Ulm 1995, Ulm 1995, Kat.Nr. 51.

Abb. 9 Kopie nach Dürer, Cranach-Werkstatt, Marienkrönung, Nachzeichnung wohl nach der linken oberen Szene der Sieben-Freuden-Tafel, um 1545/1564, Erlangen, Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Inv.Nr. B 1300 – B 1305. Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das Malerische Werk*, Berlin 1991, S. 140.

Abb. 10 Epitaph für Konrad III. Imhoff und seine Frau Katharina Kammermeister für die Augustinerkirche in Nürnberg, Marienkrönung, 1495, Kronach, Fränkische Galerie. Alfred Schädler (Hrsg.), *Die Fränkische Galerie*. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums, Best.-Kat. Kronach, Fränkische Galerie, München 1983, Farbabb. S. 13.

Abb. 11 Imhoffretabel aus der St. Sebaldkirche in Nürnberg, geöffneter Zustand, Marienkrönung und Apostel, 1418/1422, Nürnberg, St. Lorenz. Gerhard Weilandt, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte Bd. 47, Petersberg 2007, S. 191, Abb. 157.

Abb. 12 Meister des Wolfgangaltars (?), Imhoff'scher Marienaltar aus der St. Elisabethkirche in Breslau, Marien- und Marienkrönung, Nürnberg, um 1455, War-

schau, Polnisches Nationalmuseum. Christoph von Imhoff, Die Imhoff. Handelsherren und Kunstliebhaber. Überblick über eine 750 Jahre alte Nürnberger Ratsfamilie, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 62 (1975), S. 1–42, Abb. 5.

Abb. 13 Meister des Tucher-Altars, Marienod, um 1440–1450, 175 x 113 cm, Spišský Štvrtok, St. Ladislaus, Zápolya-Kapelle. Till-Holger Borchert (Hrsg.), *Van Eyck bis Dürer. Altniederländische Meister und die Malerei in Mitteleuropa*, Ausst.-Kat. Brügge, Groeningemuseum 2010-11, Stuttgart 2010, S. 390.

Abb. 14 Albrecht Dürer, Himmelfahrt und Krönung Marias, um 1503 (W. 337), London, British Museum. Bernhard Decker, *Dürer und Grünewald. Der Frankfurter Heller-Altar. Rahmenbedingungen der Altarmalerei*, Kunststück 11580, Frankfurt am Main 1996, S. 76, Abb. 45.

Abb. 15 Albrecht Dürer, Das Marienleben, Mariae Himmelfahrt und Krönung, ca. 29,5 x 31,1 cm, 1510. Anna Scherbaum, *Albrecht Dürers Marienleben. Form – Gehalt – Funktion und sozialhistorischer Ort*, Gratia, Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung Bd. 42, Wiesbaden 2004, S. 51, Abb. 19.

Abb. 16 Adam Kraft, Epitaph für Hans Rebeck, Marienkrönung, 1500, Nürnberg, Frauenkirche. Rainer Kahsnitz, *Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, S. 256, Abb. 113.

Abb. 17 Wolf Traut, Epitaph für Ursula Imhoff geb. Holzschuher, um 1516/1517, 150,5 x 107,4 cm, Nürnberg, St. Sebald. Gerhard Weilandt, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte Bd. 47, Petersberg 2007, S. 256, Abb. 213.

Abb. 18 Epitaph für Leonhard Oelhafen, nach 1517, Maße, Nürnberg, St. Sebald. Gerhard Weilandt, *Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance*, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte Bd. 47, Petersberg 2007, S. 257, Abb. 214.

Abb. 19 Veit Hirsvogel-Werkstatt, Glasfenster I der Rochuskapelle in Nürnberg, Marienkrönung, 1520. Hartmut Scholz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg. Extra muros, Corpus vitraerum medii aevi – Deutschland Bd. 10, Mittelfranken und Nürnberg Teil 1*, Berlin 2002, S. 369, Abb. 258.

Abb. 20 Hans Baldung Grien, Hochaltar des Freiburger Münsters, erste Öffnung, Marienkrönung und Apostel, 1512-1516. Saskia Durian-Ress (Hrsg.), *Hans Baldung Grien in Freiburg*, Ausst.-Kat. Freiburg i. Br., 2001–2002, Rombach 2001, S. 261, Abb. M1.

Abb. 21 Antoine Voisin mit Jean Brachon und Jean Orquois, Glasfenster der Kapelle der Jungfrau Maria in Brou Saint-Nicolas-de-Tolentin, Marienkrönung, um

1525–1531. Dagmar Eichberger, Anne-Marie Legaré und Wim Hüsken (Hrsg.): *Women at the Burgundian Court: Presence and Influence – Femmes à la Cour de Bourgogne: Présence et Influence*, BURGUNDICA XVII, Turnhout 2010, S. 176, Tafel XIX.

Abb. 22 Heller-Fenster in St. Maria im Kapitol zu Köln, Johann Heller, Engel mit den Wappen Heller und Melem, Stifterpaar Jacob Heller und Katharina Melem, um 1510. Wolfgang Schmid, *Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln*, Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums Bd. 11, Köln 1994.