

<b>Zeitschrift:</b>	Archives héraldiques suisses = Schweizer Archiv für Heraldik = Archivio araldico svizzero : Archivum heraldicum
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerische Heraldische Gesellschaft
<b>Band:</b>	123 (2009)
<b>Heft:</b>	1
<b>Artikel:</b>	Ein vorschollenes Meisterwerk von 1518 ist aufgetaucht
<b>Autor:</b>	Nieuwenhove, Trudy Battaille de Stappens de
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-746952">https://doi.org/10.5169/seals-746952</a>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 03.02.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Ein verschollenes Meisterwerk von 1518 ist aufgetaucht

TRUDY BATTAILLE DE STAPPENS DE NIEUWENHOVE

Die Schriftstellerin betrachtete dieses Gemälde im Juli 1999 in einer Privatsammlung mit einer grösseren Aufmerksamkeit als gewöhnlich, sie hatte nicht damit gerechnet, dass dies der Anfang eines tiefgreifenden und intensiven Forschungsprojekts für fast ein gesamtes Jahrzehnt sein würde. Ausserdem rechnete man nicht damit, dass dieses Gemälde am Ende dieser Forschungsarbeit als ein authentisches Werk eines der faszinierendsten und mysteriösesten deutschen Meister des 16. Jahrhunderts anerkannt würde.<sup>1</sup>

Hier handelt es sich um eine dieser Entdeckungen in der Welt der Kunst, bei der ein bisher unbekanntes Meisterwerk wie aus dem Nichts erscheint.

Beim ersten Anblick des Gemäldes hatte sie schon einen zwiespältigen Eindruck. Die Komposition schien «Aldorferisch». Sie war fasziniert von der eindeutig ausgezeichneten Qualität einiger Bildelemente und fest verschlossen herauszufinden, warum es dieses spezifische Erscheinungsbild hatte.

Das Gemälde hatte sie in seinen Bann gezogen. Es hatte sie zur bewussten Wahrnehmung der Unsicherheit seiner eigenen Komposition gezwungen. Dieses Werk provoziert und verunsichert. Jedenfalls hat es sie dazu gebracht, die Erforschung zu vertiefen und es nicht bei einer einfachen Beschreibung zu belassen. Die Verfasserin muss zugeben, dass die Malerei – zumindest vorübergehend – ihre Art der Apprehension von Bildern revidiert hat.

Nun handelte es sich bei diesem Werk wahrlich nicht um die erste Darstellung der Heiligen Drei Könige. Dieses Sujet war im Antwerpener Manierismus eines der am häufigsten gewählten Themen zur (Re)präsentation einer ganzen Familie.

Es war ein Thema, das viele Meister auswählten, da es im gesamten Europa gängig war und sich einer grossen Nachfrage erfreute. Zwischen 1532 und 1548 war es neben der Madonna mit

Kind das am meisten verbreitete Sujet. Für die Maler bot es die traumhafte Möglichkeit, Reichtum, Mode und fantastische Architektur darzustellen. Sie konnten ihrer Vorstellung von exotischen Kleidungen, Schuhwerken und Personen freien Lauf lassen und ihre Virtuosität beweisen. Wie und wann das alles begann, ist nicht sicher. Es ist eine Tatsache, dass die Blütezeit von Antwerpen als Handelsstadt und die hohe Zahl von ausländischen Investoren ein Wachstum des internationalen Kunstmarkts bewirkten. Die Kunstwerke wurden grösstenteils exportiert. Dieser Massenproduktion ebenbürtig war nur die Retabel-«Industrie» in Brabant. Man kopierte Originalkompositionen in vielzähligen Variationen und «recyclierte» Motive. Dieses Reproduzieren und Übernehmen betraf übrigens nicht nur die Malerei, sondern auch die Bildhauerei, Buchillustration, Teppichweberei und natürlich die gerade entwickelte Druckkunst. Es war alles eine Frage von Nachfrage und Angebot, und darum wurden Themen und Stilarten auf der Grundlage ihrer Verkaufsfähigkeit gewählt.

Dieses Gemälde lässt vermuten, dass es seinen Anfang in Augsburg nahm, wo die Kaufmannsfamilie Fugger wichtige Konzessionen von Kaiser Maximilian und Karl V. erhalten hatte. Die Fugger verfügten über weitreichende Kontakte und unterhielten eigene Lagerhäuser in Antwerpen. Diese sind bis heute, allerdings unter anderen Namen, erhalten.

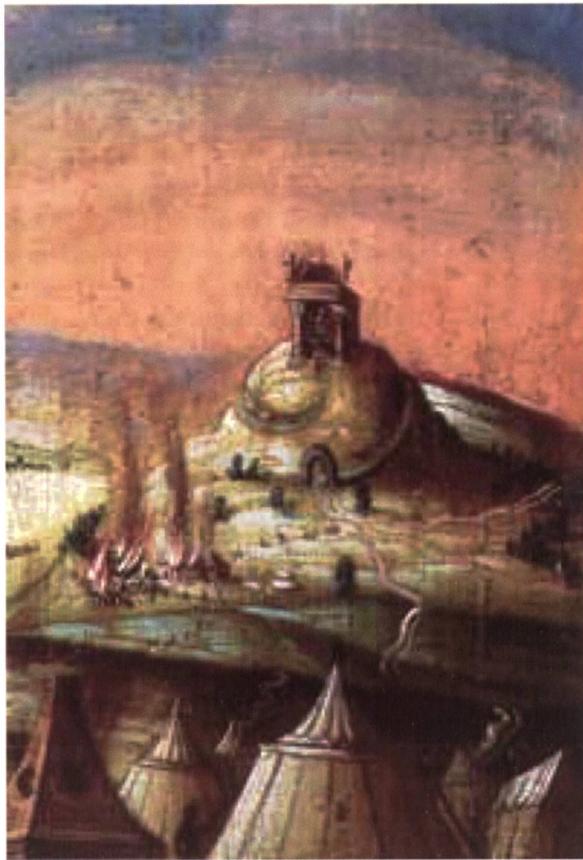
Häufig ist in diesen Gemälden auch die Sprache von einer kommerziell inspirierten Ikonografie. Die Knechte und Gehilfen der drei Könige schleppen schwere Warenballen.

Das Lager, das man häufig im Hintergrund sieht, soll andeuten, dass diese Könige aus weiter Ferne kamen.

Die Darstellung dieses prachtvollen Gemäldes<sup>2</sup> ist voll von historischen, biblischen und symbolischen Details. Wir möchten die Entstehung und

<sup>1</sup> Ludwig Meyer, Archiv für Kunstgeschichte, München, 11. Juli 2001: ein sehr wichtiges Objekt für die Kunst- und wahrscheinlich auch die Zeitgeschichte.

<sup>2</sup> Dr. Moritz Graf Strachwitz, Deutsches Adelsarchiv Marburg, 13. Januar 2003: ein wirklich wunderbares und qualitätsvolles Bild. Daher bin ich erstaunt, dass es die Wissenschaft nicht schon längst eingehend untersucht hat.



Das Lager

die Geschichte dieses Bildes bestimmen, das zur Zeit der Reformation oder kurz vorher entstanden ist, um so die regionale Zuordnung zu präzisieren. Um 1500 waren Glaube und Macht eng miteinander verknüpft: Der christliche Glaube bestimmte im ausgehenden Mittelalter in Europa den Alltag und das Leben der Menschen. Eine tiefe Frömmigkeit und Heilssehnsucht, die sich in riesigen Reliquiensammlungen und Ablassankäufen äusserten, prägte die Zeit. Durch Pilgerfahrten, Stiftungen und Gebete versuchten die gläubigen Christen, die Furcht vor dem ungewissen Jenseits zu mildern. Von einer Auflösung der mittelalterlichen Welt kann in bezug auf die kirchliche Geschlossenheit nicht gesprochen werden. Der Papst, Oberhaupt der christlichen Kirche, weilte als Inhaber der geistlichen Macht in Rom.<sup>3</sup>

1518: Ein wichtiges Jahr, der Reichstag von Augsburg<sup>4</sup>, wo der alternde, sein nahes Ende vorausahnende Maximilian letztmalig reichspolitisch in Erscheinung tritt, und wo Martin Luther vor dem römischen Kardinallegaten Cajetan Rede und Antwort stehen muss. Maximilian ruft dort die Christenheit ein letztes Mal zum Kreuzzug gegen die Türken auf. Dieser geplante Zug nach Osten (wo ja nach alter Vorstellung das Paradies liegt!) löst möglicherweise eine Reihe von orientalisierenden Motiven und Themen aus. Auch ist Augsburg in jenen Monaten ein Ort hoher deutscher Kunst, weil bedeutende Maler dort ihre Mäzene und Auftraggeber suchen und finden<sup>5</sup>. Albrecht Dürer und Hans Burgkmair porträtieren in Augsburg den greisen Kaiser. Wir möchten nicht ausschliessen, dass das hier vorgestellte Bild im Umkreis des Reichstages entstanden und vielleicht ein hochrangiger Teilnehmer an dieser Reichsversammlung mit dem Dreikönigsbild in Verbindung zu bringen ist.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Im Jahr 1518, ein Jahr nach dem Anschlag der Fünfundneunzig Thesen durch Martin Luther an die Tür der Schlosskirche zu Wittenberg, förderte Jacob Fugger den Reichstag zu Augsburg von Kaiser Maximilian, zu dem Luther hinbefohlen wurde. Neben dem Dominikanermönch Tetzel wohnte auch Dürer diesem historischen Ereignis bei und fertigte Porträts einiger der Teilnehmer an. Der Reichstag erwies sich aus Sicht der Religion zwar als ein Fehlschlag, aber ab dieser Zeit wurde Augsburg der Austragungsort hochkarätiger politischer Versammlungen. 1518 ist auch das Jahr des Vertrags von London zwischen England, Frankreich, Spanien, dem Heiligen Römischen Reich und dem Papsttum.

<sup>5</sup> Nach 1517 senkte die protestantische Reformation in einigen Teilen Deutschlands und der Schweiz die Nachfrage nach religiösen Gemälden. Hofmaler schufen Gemälde auf der Grundlage der klassischen Mythologie mit nackten Figuren sowie Porträts. Einer dieser Künstler war beispielsweise Lucas Cranach, der für die protestantischen Kurfürsten von Sachsen in Süddeutschland arbeitete. In dieser Zeit war die expressive Darstellung von Landschaften ein dominantes Element der religiösen Malerei von Künstlern wie Albrecht Altdorfer oder Albrecht Dürer, aber noch stärker zum ersten Mal auch ein eigenständiges Thema und Motiv. Albrecht Dürer arbeitete ab Ende des 15 Jahrhunderts in Nürnberg. Er und seine Werkstatt stellten eine traditionelle Bandbreite von Werken her, darunter sowohl Altargemälde als auch kleine Andachtsbilder. Seine Arbeiten waren von erstaunlicher Vorstellungskraft und Detailgetreue in bezug auf die Schöpfung der Natur, Landschaften, menschliche Anatomie, Vögel, Tiere und Blumen. Dürer war darüber hinaus ein erfolgreicher Porträtmaler und einer der Künstler, die einen der grössten Anteile an der deutschen Tradition von elegant komponierten und psychologisch feinsinnigen Darstellungen hatten.

<sup>6</sup> Dr. M. Kordes, Archivleiter, Recklinghausen, 6. Februar 2003.

<sup>3</sup> «Glaube und Macht, Sachsen in Europa der Reformationszeit», Torgau – Schloss Hartenfels, 24. Mai bis 10. Oktober 2004.

Wir sehen oben rechts in den geöffneten Wolken Gottvater und Christus, unten im Hintergrund eine altbiblische Szene mit Lager, Zelten, Brunnen, Personen und Dromedaren, auf denen ein Affe sitzt, in der oberen Bildmitte eine Synagoge, im Vordergrund die das Jesuskind anbetenden Heiligen Drei Könige in reich gestalteten Gewändern. Einige sehen im knienden König den alten Kaiser Maximilian<sup>7</sup>, dahinter König Franz I. von Frankreich, denn die Lilien könnten diese Zuordnung erlauben; andere sehen in der Person Wohlgemut, den Lehrer von Dürer. Auch die Lorbeerkränze sind etwas Besonderes. Die Symbolik der Affen ist ebenfalls interessant, zum Beispiel die Affen auf dem Sündenbock oberhalb des knienden Königs.<sup>8</sup> Die Affen haben die eine Aufgabe, den pittoresken Orientalismus der Magieranbetung zu unterstreichen. In der Verbindung und der Kombination der Tiere aber, wie das Beispiel Sündenbock und Affe zeigt, weisen sie auch spielerisch auf die Tatsache hin, dass der Gottessohn mit seiner Wiederauferstehung gleich dem Sündenbock die gesamte Schuld der Menschheit auf sich genommen hat.<sup>9</sup>

Hinter der sitzenden Madonna erblicken wir vor einem Portal zwei weibliche Heilige, und zwar Katharina und Barbara, eine seltene Darstellung, denn die beiden Heiligen in Zusammenhang mit der Anbetung der Könige treten in anderen Werken nicht auf.<sup>10</sup>

Eine mögliche Deutungsvariante wäre die Entstehung des Bildes in Zusammenhang mit der Geburt von weiblichen Zwillingen für das Paar Kurber/Kerber-Baumann zu sehen. Aber auch das wäre ungewöhnlich. Allianzwappen finden sich sonst ja hauptsächlich auf Bildern, die anlässlich einer Eheverbindung entstehen, sowie auf Epitaphen.<sup>11</sup>

Stilistisch erinnert es an den Maler Leonhard Beck aus Augsburg. Die Madonna trägt – auch



Altbiblische Szene

das ist selten – nach dem Vorbild der byzantinischen Ikonen in Rom auf ihrem Gewand eine Sonne. Dieser Madonnentypus spielte im Umkreis von Hans Holbein in Augsburg eine wichtige Rolle.<sup>12</sup> Die Flammenzungen als Besatz des Marienkleides stammen vom Marientypus der «Madonna im Ährenkleid», der vor allem in Süddeutschland daheim war. Unter dieser, am Ärmelrand, steht in hebräischer Schrift die Schlusszeile des Psalms 72,10–11: «Alle Völker ihm dienen.» Der Künstler dieses Gemäldes ist noch nicht identifiziert; irgendwie gehört die Tafel in den Umkreis der Holbeinschule.

Andere Experten sehen in der Gestaltung einen Maler der Donauschule.<sup>13</sup> Deswegen wäre für eine Zuordnung des Bildes die Bestimmung der drei Wappen wichtig. Der Schildhalter des oberen Wappenbildes, ein Putto, trägt die Utensilien eines Malers in seinen Händen: Malstock, zwei Pinsel und Palette mit angeriebenen Farben, der Schild ist gespalten von Gelb

<sup>7</sup> Dr. Jens Alm, Schriftführer im Verein für Mecklenburgische Familien- und Personengeschichte, Rostock. 22. Januar 2003: Da ich gerade das Buch «Erbkrankheiten in europäischen Fürstenhäusern» von Hans-Joachim Neumann lese, fällt mir auf, dass der abgebildete König gewisse Merkmale der für die Habsburger charakteristischen Progenie (zu grosser und daher vorstehender Unterkiefer) zeigt.

<sup>8</sup> Dr. Clemens Jöckle, Theologe und Kunsthistoriker, Künstlerischer Leiter der Städtischen Galerie Speyer.

<sup>9</sup> H. W. Janson, «Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance», London 1952.

<sup>10</sup> Dr. K. Löcher, ehemals Leiter der Gemäldeabteilung des Germ. Nationalmuseums Nürnberg, 4. Februar 2001.

<sup>11</sup> Dr. M. Henker, Hauptkonservator, Haus der Bayerischen Geschichte, Augsburg, 11. November 2001.

<sup>12</sup> Dr. D. Hess, Leiter der Gemäldeabteilung, Germ. Nationalmuseum Nürnberg, 20. März 2001.

<sup>13</sup> Dr. M. Schawe, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, 6. Februar 2001.



Wappen des Malers

und Schwarz, belegt mit einem halben Mann mit Hut in gewechselten Farben, der in seinen Händen je einen Stab nach oben hält. Es liegt nahe, in diesem Schild das Wappen des Malers zu vermuten.

Die Schrifttafel gibt einen Psalmvers wieder (72, 10–11),<sup>14</sup> der auf das künftige Ereignis unten hinweist. Die Schildform ist eigenartig, sie erinnert an die sogenannten Rossstirnen, die in Italien bekannt sind. Dieser Vers wird seit dem frühen Mittelalter (bis auf den heutigen Tag) in der Liturgie des Festes Epiphanie als Antiphon gesungen; er hat damit dazu beigetragen, dass aus den «Magiern» des Evangeliums nun «Könige» wurden. Dass der Text in Hebräisch geschrieben ist, macht das Bild noch bedeutsamer, als es schon ist. – Wunderschön die monochromen Englein!<sup>15</sup>

Das hebräische Zitat schliesst auf einen Maler, der mit hebräischen Buchstaben und Vokalpunkten bewandt war, zur Zeit unter Humanisten, wie Reuchlin,<sup>16</sup> nicht ungewöhnlich.

Anderseits scheinen sich zwei Statuen am Gebäude zu befinden, das als Synagoge bezeichnet wird. Obwohl Wandmalerei gelegentlich in Synagogen gefunden wurde, verbietet das jüdische Gesetz jedoch Plastiken.

<sup>14</sup> Dr. F. J. Hoogewoud, Universität Amsterdam, Biblioteca Rosenthaliana, 18. Dezember 2001: Der Maler hatte auf der Kartusche zu wenig Platz für den vollständigen Text von Psalm 72, Vers 10, 11: «Die Könige von Tarsis und auf den Inseln sollen Geschenke bringen, die Könige aus Saba und Seba sollen Gaben senden. Alle Könige sollen vor ihm niederfallen und alle Völker ihm dienen.» Zudem befinden sich dahinter noch ein rätselhaftes «S» und ein weiterer undeutlicher Buchstabe. Aber auf der Borte lesen wir (auf Hebräisch): «Sie sollen ihm dienen.» (Der Schluss von Psalm 72, 11.)

<sup>15</sup> Mgr. em. Prof. Dr. Franz Rönig, Domkapitular, Bistumskonservator i.R. und langjähriger Lehrbeauftragter für Kunstgeschichte an der Theologischen Fakultät Trier, 23. Dezember 2002.

<sup>16</sup> Johann Reuchlin (1455–1522), Deutscher Humanist, Jurist und Hebräist.

Es scheint irgendwie widersprüchlich, die Madonna in der Mitte mit dem neugeborenen Jesuskind zu zeigen und gleichzeitig rechts oben, Gottvater im Gespräch mit einem bärtigen Jesus. Psalm 72 bezieht sich am Schluss auf David, dem Sohne Isais, also König David, der als Ahne von Jesus gilt. Eine Deutung der Szene als Gespräch zwischen Gottvater und dem gekrönten David liegt daher nahe.

Dass in den himmlischen Wolken nur zwei göttliche Personen der Dreifaltigkeit dargestellt sind und Strahlen zu dem Jesuskind heruntergehen, lässt (wenn nicht im oberen Bereich des Bildes beschnitten und die Taube des Hl. Geistes abgeschnitten wurde) darauf schliessen, dass das Jesuskind auf dem Schoss der Mutter Gottes als der Sohn Gottes in das Leben der Trinität einbezogen ist. Es wäre dies eine dogmatisch interessante Darstellung. Wenn dieser Befund stimmt, dann müsste die Linke der beiden göttlichen Personen in den Wolken der Hl. Geist sein. Dem scheint aber zu widersprechen, dass die Figur eine Weltkugel mit einem Kreuz hält.

Die Form des Heiligenscheins der Madonna und des Jesuskinds erinnert aber sehr an Dürers Kupferstich-Madonnen um 1514.<sup>17</sup>

Der Blick in die Tiefe der Landschaft bis hin auf eine Meeresbucht weckt die Assoziation, aus welcher Ferne die Könige gekommen sind – sogar übers Meer («Von den Inseln»).

– Die im romanischen (teils frühgotischen) Stil dargestellte Kirchenarchitektur erinnert an eine ähnliche ikonographische Besonderheit bei Grünewalds Maria mit dem Jesuskind, dort aber ist die Kirche gotisch!<sup>18</sup> Aber auch bei Altdorfer (samt Donauschule) ist eine solche Architektur möglich. Da die Architektur von Figuren belebt zu sein scheint, möchte man gerne wissen, wer die dargestellten Figürchen sind! – Ist die «Kirche» gemeint? Maria? Das himmlische Jerusalem? Der Alte Bund? Die Kuppeln dahinter evozieren den Alten Bund, oder? Die rechts daneben stehende grosse Baldachin-Architektur gehört gewiss auch in diesem Zusammenhang.<sup>19</sup>

Unter dem von einem Engel gehaltenen Allianzwappen des Stifterpaars stehen Namen, die anscheinend nachträglich angebracht und

<sup>17</sup> Dr. Albert A. Feldmann, Universität Seattle, WA; 31. Januar 2004.

<sup>18</sup> vgl. Panofski, «Early Netherl. Painting»: Zum ikonographischen Einsatz der Stile.

<sup>19</sup> Mgr. em. Prof. Dr. Franz Rönig, Domkapitular, Bistumskonservator i. R. und langjähriger Lehrbeauftragter für Kunstgeschichte an der Theologischen Fakultät Trier, 23. Dezember 2002.

nur teilweise erhalten sind.<sup>20</sup> Der Name des Ehemannes lautet Kurber oder Kerber, für die Ehefrau A. (Anna, Agnes?) Baumennin (also Baumann). Könnte die Tafel eine Stiftung der Familie Kürner/Baumann sein, die direkt oder indirekt mit dem «Bergsegen» (Erzausbeute) des Salzburger Landes im 16. Jahrhundert zu tun hatte, wobei nicht nur der Alte Dom in Salzburg, sondern auch die Bergwerksorte wie Hofgastein, Wagrain, Flachau, Leogang bzw. die Tiroler Bergwerkstätten Hall, Rattenberg u.a. in Frage kämen (vgl. Georg Schreiber, Bergbau)?<sup>21</sup>

Auf was deutet das Kurber- oder Kerber-Wappen hin: In Weisseineschwarze Hausmarke in Form eines X, belegt mit einer 7, an dessen rechtem Ende ein Kreuz. Etwa ein Hinweis auf das griechische Christogramm XP und eine Pflugschar?

Die Kreuzstellung ist ungewöhnlich, aber im Norden wie im Süden Deutschlands anzutreffen. Denkbar ist auch das griechische Chiro-Zeichen. Hier wäre dann eine Verschränkung eines X mit einem gebrochenen bzw. geknickten Kreuz oder Stab, dessen untere Hälfte parallel zum Fuss des CHI verläuft, dargestellt.

Das Baumann-Wappen ist redend: In Rot ein Bauer mit schwarzen Kittel, Hut und Schuhen und weisser Hose, in der rechten Hand drei gelbe Ähren. Die Suche nach diesem Wappen in der süddeutschen Literatur brachte leider kein Ergebnis.<sup>22, 23</sup>

Ebenso konnte das Wappen im oberen Bildteil bis jetzt nicht bestimmt werden. Vielleicht handelt es sich um das des Malers Heinrich Vogtherr des Ä. (1490–1556). Die Rückseite der Tafel ist mit Blumen- und Früchteornamenten reich geschmückt. Diese

<sup>20</sup> L. Meyer, Archiv für Kunstgeschichte, München, 6. November 2002.

<sup>21</sup> Prof. Dr. A. Hahnl, Bibliothek der Erzabtei St. Peter, Salzburg, 27. Februar 2003.

<sup>22</sup> Dr. M. Hagenmüller, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, 8. August 2003.

<sup>23</sup> P. Maucher, Bayerischer Landesverein für Familienkunde, München, 7. Mai 2003:

«Die Wappenrepertorien»: Th. de Renesse, O. Neubcker, Ed. Zimmermann («Augsburger Zeichen und Wappen»), Ed. Zimmermann («Kemptner Wappen und Zeichen»), Ed. Zimmermann («Kaufbeurer Wappen und Zeichen»), Ed. Zimmermann («Bayerische Klosterheraldik»), E. Schöler («Hist. Familienwappen in Franken»), J. Krassler («Steirischer Wappenschlüssel»), Herbert Aue: «Wappenschlüssel für Niederösterreich und Wien» sowie weitere Wappenbücher enthalten nicht dieses Baumann-Wappen. In der Wappenbilderkartei von Eduard Zimmermann im Stadtarchiv Augsburg wurden die beiden Wappen nicht gefunden (ca. 120 000 Karteikarten).



Wappen und Namen der Auftraggeber

Ausgestaltung könnte ebenfalls einen Hinweis auf den Maler oder auf die Tafel geben. In der National Gallery gibt es ein Bild, das ein ähnliches Ornament auf der Rückseite aufweist.<sup>24</sup>

Soweit der Stand Forschungsergebnisse im November 2003.

Inzwischen erhielt die Schriftstellerin guten Rat und viel Unterstützung vom *unsterblichen Pierre Rosenberg* der Académie Française und ehemaligen Président-Directeur Général des Louvre, von Ludwig Meyer, hochgeschätzter Kunstexperte des Archivs für Kunstgeschichte in München, von Karl Baumann des Histor. Vereins Dillingen an der Donau und von Dipl. Ing. (FH) Paul Maucher, herausragenden Heraldiker, Ehrenmitglied und ehemaligen Bibliothekar des Bayerischen Landesvereins für Familienkunde in München.

Es ist der Hartnäckigkeit und präzisen Forschungsarbeit des Letztgenannten zu verdanken, dass in der jahrelangen «Suche nach der Nadel im Heuhaufen» endlich ein Durchbruch gelang. Er identifizierte und belegte die Verbindung zwischen dem bekannten Wappenschild und dem etwas fantasievollen und angepassten Wappen von Heinrich Vogtherr d. Ä. im Gemälde.

Dieser 1490 in Dillingen an der Donau geborene Künstler war vielseitig begabt. Er war tätig als Maler, Zeichner, Holzschnieder, Radierer, Buchdrucker, reformatorischer Schriftsteller und schliesslich als kaiserlicher Augenarzt. Der erste Teil seines Namens («Vogt») vom

<sup>24</sup> Dr. S. Foister, National Gallery, London, 3. April 2001: «... Die Rückseite des Gemäldes ist ebenfalls interessant, und in unserer Sammlung befindet sich ein weit früheres Gemälde, die «Österreichische Dreifaltigkeit», die auf der Rückseite ebenfalls ein Blumendekor (ohne Früchte) aufweist.»

Lateinischen «Advocatus») bedeutete im Mittelalter Schirmherr oder Verwalter. Diese Bedeutung kommt bildhaft zum Ausdruck in seinem Wappen (ein Mann mit Lilienstab, dem Symbol der richterlichen Gewalt, in jeder Hand).<sup>25</sup>

Ab 1522 arbeitete Vogtherr in Wimpfen am Neckar<sup>26</sup>, wo er in der Kirche die Wandgemälde des Weltgerichtes und der Verkündigung ausführte. Von 1522 bis 1525 entstanden der Holzschnitt «Der vergottet Mensch» mit der Signatur «Hainricus Vogtherr Maler zu Wimpfen», und 1524, beim Augsburger Drucker Heinrich Steiner, der Holzschnitt «Der Bom» «(Der Baum) des Glaubens» mit der lateinischen Fassung seines Namens Heinricus Satrapitanus Pictor (= Maler).

Ende 1525 schlug Vogtherr seinen Wohnsitz in Strassburg auf, möglicherweise nach einem Aufenthalt in Augsburg, wie Max Geisberg<sup>27</sup> vermutet<sup>28</sup>.

Diese Erkenntnisse brachten eine entscheidende Wende in der Forschung. Die eindeutig

<sup>25</sup> P. Maucher, Bayerischer Landesverein für Familienkunde, München, 5. Oktober 2003: «Das Wappen von 1518 scheint das bisher fröhlichste bekannte Wappen eines Vogtherren zu sein. Folgende Hypothese wäre möglich: Heinrich der Ältere führte damals noch das Wappen wie sein Vater, der Wund- und Augenarzt war. Daher der flache, breite Kremphut (chapeau à rebord), ähnlich einem Doktorhut (bonnet de docteur). Später dann legte er sich, passend zu einem selbstbewussten Künstler, eine andere, phantasievollere Kopfbedeckung zu. Dieses Wappen übernahmen auch sein Sohn und dessen Nachkommen.»

P. Maucher, Bayerischer Landesverein für Familienkunde, München, 25. März 2004: «Dem Artikel Vogtherr (aus dem Otto von Alberti, Württembergisches Adels- und Wappenbuch, Stuttgart 1889–1916, Reprint 1975 Neustadt an der Aisch.) zufolge ist das Wappen der adeligen v. Vogtsbergs ein anderes als das Wappen der bürgerlichen Vogtherrs gewesen, ein urkundlicher Beweis der Stammesgleichheit ist zur Zeit Albertis noch nicht erbracht gewesen. Wichtiger ist noch, dass Alberti meine Ansicht bestätigt, dass das Wappen der Vogtherrs in Einzelheiten Veränderungen erfahren hat, explizite in Form der Wechsel zwischen Zepter und Lilienstäben. Spätere Vogtherrs einer anderen Linie haben dann nur noch einen Lilienstab geführt. Alles deutet darauf hin, dass die Vogtherrs ihr Wappen nie durch einen kaiserlichen oder hofpfalzgräflichen Wappenbrief bestätigen und damit genau festlegen liessen, sondern stets frei gestalteten, d. h. nach Lust und Laune in Details abgeändert haben.»

<sup>26</sup> Die Stadt war einst mittelalterliche Stauferpfalz, später freie Reichsstadt und von 1803 bis 1945 eine hessische Exklave.

<sup>27</sup> Prof. Dr. Max Geisberg (1875–1943). Deutscher Kunstkritiker und Direktor des Westfälischen Landesmuseums für Kunst- und Kulturgeschichte in Münster.

<sup>28</sup> Jean Dentinger, «Bilder zu Geschichten mit vielen seltenen Holzschnitten», Dentinger Verlag Basel, 1989, S. 119.



Verso 1518

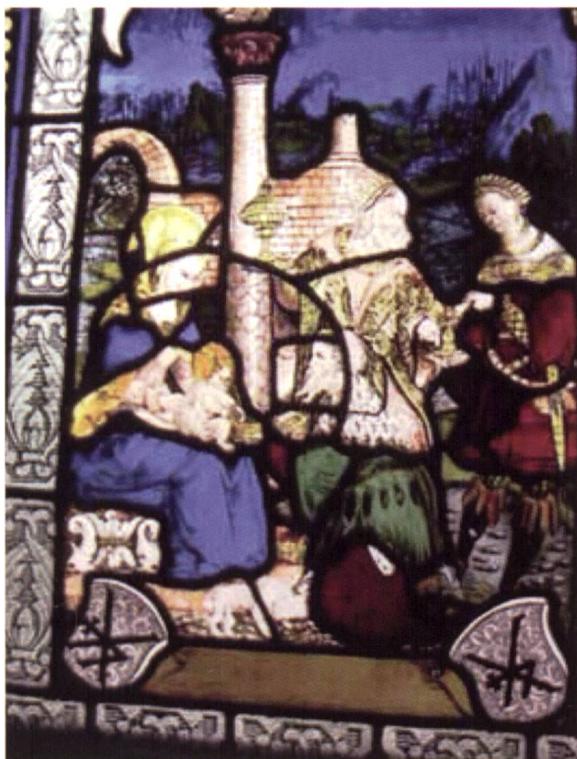
erste Aufgabe bestand darin, die technische Herstellung des Gemäldes zu bestimmen. Handelt es sich tatsächlich um ein echtes Werk des 16. Jahrhunderts? Dazu wurde das Material der Holztafel im Historischen Museum von Regensburg einer technischen Untersuchung unterzogen.

Die Untersuchungsergebnisse der Chefrestauratorin, Frau Annette Kurella, waren erfreulich, denn nicht nur die Materialien und Pigmente entsprachen vollkommen dem 16. Jahrhundert, sondern sie bemerkte außerdem, dass der Künstler sehr grosse Freude bei der Herstellung dieses Gemäldes hatte.

Die Grundierung ist beidseitig. Sie fand eine Unterzeichnung als grafische Vorlage für die Malerei sowie andere für das 16. Jahrhundert typische Pigmente, wie Gold und Silber. Der Maler hat eine Mischtechnik angewandt, vermutlich Tempera, aber auch harzgebundene sowie wässrige Farbsysteme.

Anschliessend untersuchte der Radiologe Dr. Jacques van Mulders in Brügge die Holztafel anhand der Röntgenfotografie. Auch diese deckte einige Besonderheiten auf, die später nützlich waren.

In Brüssel wurde die Tafel dann vom freiberuflichen Fotografen und Infrarotspezialisten Adri Verburg mit den neuesten Techniken



Glasfenster, datiert 1522, Anbetung der Könige, Stadtkirche Bad Wimpfen (eine Stiftung des Konrad Korbeit/Kober und seiner Ehefrau Agatha Bameni/Baumann.



Infrarotreflectogramm Unterzeichnung Engelsgesicht Korrektur Kopfkontur



Detail Glasmalerei mit Namen Konrad Korbeit und Agatha Bameni

gründlich durchleuchtet. So wurden beispielsweise die Unterzeichnungen, mit denen der Künstler das Gemälde vorbereitet hatte, mit Infrarotstrahlen (mit unterschiedlichen Wellenlängen durch die Inframetrix IR-Kamera und den digitalen Phase-1-Fotohintergrund) sichtbar gemacht.

Neben den neun ihm gewidmeten Seiten im Thieme-Becker<sup>29</sup> gab es nur wenig Literatur, darunter vor allem «Heinrich Vogtherr, der Maler, ein vielseitiger Künstler der Reformation»,<sup>30</sup> dann eine Familienchronik<sup>31</sup> und 1990 einen herausragenden Beitrag von Frank Müller.<sup>32</sup> Diese beschreiben im Detail die vielseitige und faszinierende Persönlichkeit dieses Malers sowie seinen Stil und Charakter.

Darüber hinaus hat Vogtherr d. Ä. ein Kunstmädel verfasst und veröffentlicht. Der

Inhalt war eine Art Leitfaden für angehende Künstler, wie Maler, Zeichner oder Radierer. Durch die in ihm enthaltenen Illustrationen konnten wir mit Sicherheit rund dreissig Vergleichspunkte in der Malerei von 1518 aufzeigen.<sup>33</sup>

Prof. Frank Müller fasst Vogtherr d. Ä. treffend in den Worten zusammen: «Man spürt ganz deutlich des Künstlers Lust an seiner Arbeit, seine unerschöpfliche Phantasie, seinen Sinn für Humor und Ironie und seine vielfältigen Interessen, die sich auf eigene wie auf fremde Vorlagen stützen.»<sup>34</sup>

<sup>29</sup> Thieme-Becker, Artikel, Bd. 34, Leipzig, 1940, S. 499–507.

<sup>30</sup> Otto Scriba, Heinrich Vogtherr, «Der Maler, ein vielseitiger Künstler der Reformation», 1918

<sup>31</sup> Friedrich Vogtherr, «Geschichte der Familien Vogtherr in Lichte des Kulturlebens», Ansbach 1908

<sup>32</sup> Frank Müller, «Heinrich Vogtherr der Ältere (1490–1556), Aspekte seines Lebens und Werkes», Sonderdruck aus dem Jahrbuch des Histor. Vereins Dillingen an der Donau XCII. Jahrgang 1990, Seite 173–274.

<sup>33</sup> H. Vogtherr, «Kunstmädel», Strassburg, 1538.

<sup>34</sup> Frank Müller, «Heinrich Vogtherr der Ältere (1490–1556) Aspekte seines Lebens und Werkes». Sonderdruck aus dem Jahrbuch des Histor. Vereins Dillingen an der Donau, XCII. Jahrgang 1990, Seite 31 (Zitat).



Altarflügel recto Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart



Altarflügel verso Württembergischen Landesmuseum, Stuttgart

Im Jahr 2005 reiste die Verfasserin erneut zur *Evangelischen Stadtkirche* in Wimpfen, in der Vogtherr von 1522 bis 1525 tätig war.

Das Gebäude wurde im 13. bis 16. Jahrhundert als Pfarrkirche über einer vorstaufischen Kirche errichtet. Die wertvolle Innenausstattung birgt u.a. neben spätmittelalterlichen Flügelaltären auch Wandmalereien, einen lutherischen Beichtstuhl und eine Pietà aus dem 15. Jahrhundert.

Die Sonnenstrahlen fielen durch die alten Glasfenster auf ein Wappen (Hausmarke) eines Kirchenfensters mit einer Darstellung der Anbetung der drei Könige. Es handelte sich um dasselbe Wappen wie im Gemälde von 1518, nämlich das des Auftraggebers Conrad Koberer. Bereits 1505: Junger Bürgermeister, 1509 wieder in den Rat gewählt, 1512 ins Gericht gewählt, 1516 bis 1521 Schultheiss, 1523 Alter Bürgermeister.<sup>35</sup> Es ist logisch, dass dies bisher niemandem aufgefallen war, denn niemand wusste von der Existenz dieses Ölgemäldes von 1518. Was ausserdem meine Aufmerksamkeit erregte, war die Tatsache, dass die Thematik im Kirchenfenster dieselbe ist.

Einige Hinweise auf die Familien Koberer und Baumann enthält das Buch «Die Inschriften der Stadt Wimpfen am Neckar»<sup>36</sup>. Dem Buch

kann man entnehmen, dass «Conrad Corbeer» (= Koberer) und «Agatha Baumeni» im Jahr 1522 ein Glasfenster für die Stadtkirche gestiftet haben, das die Anbetung der drei Könige darstellt und die Wappenschilder mit Hausmarken zeigen soll. Ferner trägt ein Schlussstein des südlichen Seitenschiffs ein Schriftband mit der Bezeichnung: «a.Bawmeny».<sup>37</sup>

Aus verschiedenen Hinweisen der Quellen ergibt sich, dass die Koberers über ein beträchtliches Vermögen verfügten. An einer Stelle werden sie als «Viehtreiber» bezeichnet, was nichts anderes bedeutet, als dass sie offenbar Viehhändler grossen Stils waren, deren Beziehungen sich über den gesamten süddeutschen Raum (insbesondere bis Nürnberg) erstreckten. Entsprechend waren sie auch in Wimpfen präsent. Das grösste noch erhaltene spätmittelalterliche Haus (das sogenannte «Riesenhaus» in der Langgasse 5) trägt das Familienwappen Koberer, also das Familienwappen, das sich auch links auf dem Gemälde befindet. Das Wappen ist heute noch gut sichtbar und weist das Haus als Eigentum der Familie Koberer aus.<sup>38</sup>

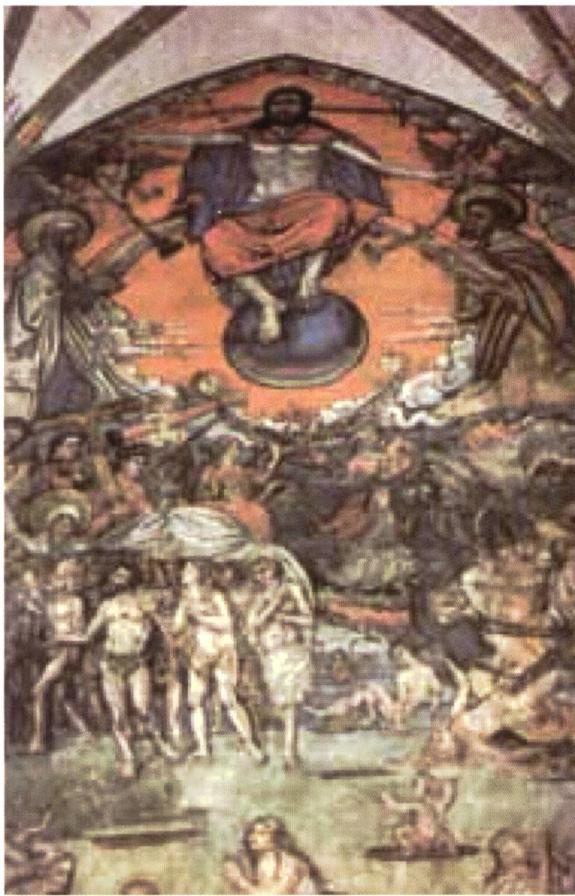
Nachdem nun kein Zweifel mehr bezüglich des Malers und des Auftraggebers bestand,

<sup>35</sup> Stadtarchiv Bad Wimpfen. Aus den Wahlbüchern der Reichsstadt Wimpfen.

<sup>36</sup> Gesammelt und bearbeitet von Fritz Viktor Arens, Stuttgart 1958 (Die deutschen Inschriften, Bd. 4).

<sup>37</sup> Dr. Werner Arnold. Herzog, August-Bibliothek Wolfenbüttel, 18. Oktober 2005.

<sup>38</sup> Dr. Andreas Hafer, «Wimpfen, Stadt-Raum-Beziehungen im späten Mittelalter», Stuttgart 1993. Schreiben 29. November 2005.



Wimpfen a. B. Evangelische Pfarrkirche. Jüngstes Gericht, Wandgemälde.

verlagerte sich die Untersuchung auf zwei andere Werke, von denen man mittlerweile mit Sicherheit weiß, dass sie ebenfalls von Vogtherr d. Ä. stammen.

Das erste sind zwei ursprünglich aus Schwaigern (in der Nähe von Wimpfen) stammende Altarflügel.

Diese befinden sich im württembergischen Landesmuseum Stuttgart, wurden vermutlich vor 1876 von der Evangelischen Kirchengemeinde Schwaigern an den damaligen Landeskonservator Dr. Paulus verkauft. Dieser gab sie 1876 zum Selbstkostenpreis von 58 Mark an das Landesmuseum weiter. Über die Hintergründe dieses Verkaufs ist hier allerdings nichts bekannt.

Diese Tafeln wurden bis vor wenigen Jahren Jörg Ratgeb zugeschrieben, dessen Barbara-Altar sich ebenfalls in der Stadtkirche befindet. Im Zusammenhang mit der grossen Ratgeb-Ausstellung im Herbst 2001 anlässlich des 475. Todesjahres von Jörg Ratgeb wurde von dem Kunsthistoriker Rudolf Veit mitgeteilt, dass beide Tafeln ein Werk von Heinrich Vogtherr seien. Veit schreibt unter anderem, dass die erst jüngst entdeckte Signatur «H.V.»



Monogramm «H.V.» Heinrich Vogtherr

und Stilvergleiche heute eine Zuschreibung an Heinrich Vogtherr den Älteren möglich mache.

Er glaubt, dass die Bilder zwischen 1522 und 1525 entstanden sind, also zu einer Zeit, als Vogtherr schon Anhänger Luthers und der Reformation war. Vielleicht sind die Bilder deshalb nicht mehr so sorgfältig gemalt wie die früheren Arbeiten. Es sind sehr flüchtig («Nass in nass», also mit feuchter Farbe) gemalte Bilder!

Die Signatur, die Rudolf Veit mit Infrarotkamera sichtbar gemacht habe, sei nur sehr flüchtig und in groben Umrissen ausgeführt.

Das zweite Werk ist das zweiteilige Wandgemälde «Mariae Verkündigung» in der Evangelischen Stadtpfarrkirche (St. Marien) in Wimpfen am Berg. Auf der Vorderseite der Empore befindet sich ein bewegtes Originalbild, das wahrscheinlich zwischen 1523 und 1525 von Heinrich Vogtherr d. Ä. im Auftrag von zwei Wimpfener Bürgern gemalt wurde. Auch dieses ist stark restauriert.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Fritz Arens und Reinhold Bührlen, «Wimpfen, Geschichte und Kunstdenkmäler», 1979, S. 50.



Zweiteilige Wandgemälde «Mariae Verkündigung»

Ganz sicher sind sich mittlerweile Ludwig Meyer<sup>40</sup> und Rudolf Veit<sup>41</sup>, und ich schliesse mich ihnen an: drei Malereien, die von gleicher Hand geschaffen wurden:

1. «Die Anbetung» von 1518
2. Beide Altarflügel aus der Evangelischen Stadtkirche (ehem. St. Johannes Bapt.) in Schwaigern.
3. Das zweiteilige Wandgemälde «Mariae Verkündigung» in der Evangelischen Stadtpfarrkirche (St. Marien) in Wimpfen am Berg.

Die stilistischen und maltechnischen Übereinstimmungen zwischen den genannten drei Objekten sind so zahlreich, dass wir uns die Aufzählung hier ersparen.

In diese kleine Werkgruppe gehört auch das Wandbild eines Weltgerichts in der Stadtpfarrkirche von Wimpfen am Berg.

Das Bild sei mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von Vogtherr d. Ä. Es könnten kaum Zweifel daran bestehen. Nicht nur die Qualität des Bildes spräche dafür.

Lassen wir abschliessend Dentinger noch einmal zu Wort kommen:

«Schon zu Lebzeiten war Heinrich Vogtherr als Künstler hochgeachtet. In seiner Verteidigung der deutschen Kunst zählt der Strassburger Drucker B. Jobin<sup>42</sup> den Maler H. Vogtherr, neben Baldung Grien zu den würdigsten Nachfolgern Dürers. Vogtherr kopierte übrigens Zeichnungen von Dürer. So sind einige verlorene gegangene Zeichnungen Dürers nur in Kopien von der Hand Vogtherrs erhalten.»

<sup>40</sup> Ludwig Meyer, Archiv für Kunstgeschichte, München, 11. Juli 2005.

<sup>41</sup> Rudolf Veit, Kunsthistoriker, Stuttgart, 25. August 2005.

<sup>42</sup> Bernhard Jobin (vor 1550–1593), Strassburger Drucker und Verleger.

Der Kunsthistoriker Hans Koegler<sup>43</sup> schreibt: «Wenn Vogtherrs grafisches Werk einst vollständig zusammengestellt ist, wird man über einen der fruchtbarsten deutschen Meister staunen, der in Strassburg und besonders in Zürich auch schulbildend war.»<sup>44</sup>

Dieser Bericht kann nur einen kleinen Einblick in die Lebensgeschichte dieses Gemäldes seit seiner Entstehung vermitteln, als der Künstler vor 490 Jahren den ersten Pinselstrich auf diese Holztafel setzte.

Die Autorin hatte das grosse Privileg, dieses historische deutsche Meisterwerk für fast zehn Jahre auf dem Weg seiner Anerkennung begleiten zu dürfen.

Die Erforschung des Künstlers Vogtherr d. Ä. war wie eine Reise durch verschiedene Ebenen der Geschichte, die kurz vor der Gegenwart endete.

*Adresse der Autorin:*

Prof. Dr. Trudy Battaille de Stappens de Nieuwenhove  
Tembroek 1  
B-1540 Herne

*Photonomachweis:*

- Arthur Melki, Paris, F.
- Ruth Schindler, Bad Wimpfen, D.
- Rudolf Veit, Stuttgart, D.
- Adri Verburg, Middelburg, NL.

<sup>43</sup> Hans Kögl, (1874–1950), Dr. phil. h.c., Kunsthistoriker Basel.

<sup>44</sup> Jean Dentinger, «Bilder zu Geschichten mit vielen seltenen Holzschnitten», Dentinger Verlag Basel, 1989, S. 119.

## Zusammenfassung

Dank der hartnäckigen Spurensuche in Europa fand die Autorin die Werkstatt des Bildes, das wir den Lesern im Schweizer Archiv für Heraldik 2003, S. 173–176, vorstellten. Das Stifterwappen Kober-Baumann finden wir in der protestantischen Stadtkirche der ehemaligen Reichsstadt Wimpfen in Glasgemälden und in anderen Bildern wieder, zudem sehen wir oben im Gemälde das Wappen des Künstlers Heinrich Vogtherr d. Ä. (\*1490), der in Augsburg, Wimpfen, Strassburg arbeitete und in Zürich ein seinerzeit bekanntes Werk über die Malkunst veröffentlichte. In dem Gemälde zeichnete er sein eigenes Wappen: Gespalten von Gelb und Schwarz, belegt mit einem bewamsten Mannesrumpf mit breitkrempigem Hut in gewechselten Farben, der in seinen Händen je einen nach oben gerichteten Stab hält. Sein Wappen, allerdings in anderen Farben, ist dem Wappen der Patrizierfamilie Vogtherr von Vogtsberg<sup>1</sup> nachempfunden und ist redend: Vogt = advocatus = Stabhalter. Ob der Maler zwei Stäbe oder zwei Pinsel hält, kann man auf dem Bilde nicht klar erkennen.

---

<sup>1</sup> siehe M. Popoff: *Armorial de Styrie et de Carinthie*, SAH II-2009, Nr. 493).