

Die Jungfrau, die Hure und die Kindstöterin : Frauendarstellungen auf drei spätgotischen Weltgerichtsbildern

Autor(en): **Marti, Susan**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **44 (1993)**

Heft 3

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393932>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

SUSAN MARTI

Die Jungfrau, die Hure und die Kindstöterin

Frauendarstellungen auf drei spätgotischen Weltgerichtsbildern

Aus einem spezifischen und deshalb bewusst eingeschränkten Blickwinkel soll hier versucht werden, so betont belehrende Kunstwerke wie Weltgerichtsdarstellungen zu betrachten im Hinblick auf die Bilder von Frauen und von Weiblichkeit, die sie entwerfen und verbreiten. Da es, auch für die spätgotische Zeit, nahezu keine Literatur zum Thema «Bild der Frau» gibt, ist sowohl ein Überblick als auch die Bewertung der Einzelfälle an dieser Stelle kaum möglich. Ich kann deshalb nur anhand dreier konkreter Beispiele, des Berner Münsterportales, der Rückseite des Flügelaltares von Stürvis und einer Tafel des Michaelaltares des Zürcher Nelkenmeisters, Beobachtungen und Fragen skizzieren, deren Mass an Allgemeingültigkeit in einer breiteren und differenzierteren Untersuchung beurteilt werden müsste.



1 Tympanon des Berner Münsterportales, Detail von der Seite der Verdammten: Eine Hure und eine Kindstöterin.

Das Tympanon des Berner Münsterportales

Zurückhaltende Bewegungen, deutlich voneinander abgetrennte Einzelfiguren, golden leuchtende Haare und weisse Hemden sind die hervorstechenden Eindrücke der Figuren auf der rechten¹ Seite, der Seite der Geretteten am Tympanon des Berner Münsterportales. Dazu kontrastiert das unordentliche Gedränge auf der linken Seite, die Nacktheit der Verdammten, ihre unruhigen Bewegungen und ihre oft verzweifelte Gestik und Mimik. Sowohl bei den Seligen wie bei den Verdammten sind geschlechtsspezifische Unterschiede zu beobachten, was die Anzahl wie die Auswahl der dargestellten Personen betrifft. Von den 68 Verdammten sind ein knappes Drittel weiblich, von den 34 Seligen nur ein Fünftel². Aus der Perspektive der Gläubigen, die unter dem Westportal stehen, verschieben sich die statistischen Verhältnisse, denn die zweite Figurenreihe ist von unten hinter der ersten kaum zu erkennen³. Auf der Seite der Verdammten sind die Frauen in der vordersten Reihe deutlich überproportional vertreten. Sie alle sind, wie die meisten Verdammten, nackt dargestellt und werden wegen Sünden im Zusammenhang mit Sexualität und Fortpflanzung in die Hölle geführt. Gerade hinter Michael mit der Seelenwaage ist eine nackte Frau mit dem Hennin, einer Burgunderhaube, zu erkennen, der Schlangen und Kröten um den Oberkörper hängen und die beide Hände auf ihre Scham presst. Seit der Romanik wird die Luxuria oft als nackte, von Schlangen und Kröten umwundene Frau dargestellt. Da auf dem Berner Tympanon konkrete Vertreter und Vertreterinnen einzelner Stände und Berufe dargestellt sind, und nicht Allegorien von Tugenden und Lastern, und da diese Frauenfigur zusätzlich eine Haube trägt, dürfte es sich auch in diesem Fall nicht um eine Allegorie, sondern um die Darstellung einer Hure handeln⁴. Neben ihr steht eine Frau mit magerem



2 Tympanon des Berner Münsterportales, Detail: Die vorderste Reihe der Seligen.

Körper und faltigen Brüsten, die in einer Hand ein totes Kind hält und sich mit der anderen verzweifelt die Haare rauft. Es handelt sich um eine Kindstöterin, kenntlich gemacht durch das Zeichen ihrer Sünde, ihr totes Kind. Schon in der frühen kirchlichen Rechtsprechung wie auch in apokryphen Schriften, die Höllenvisionen schildern, werden unter den Sünderinnen Kindstöterinnen ausdrücklich erwähnt⁵. In der apokryphen Apokalypse des Paulus werden sie bestraft, indem die Milch, die ihnen aus den Brüsten fließt, gerinnt, stinkt und sich anschliessend in wilde Tiere verwandelt⁶. Möglicherweise sind die ausgetrockneten Brüste dieser Figur hier ein Reflex dieser Überzeugung. Neben der Kindstöterin wird eine Ehebrecherin von einem Teufel an ihren Partner gekettet, und eine unkeusche Nonne, nur mit einem Skapulier bekleidet, packt einen ebenfalls halbnackten Mönch an der Nase und am Bart. Diese Gruppe ist auffällig, denn sie demonstriert das Abweichen von der göttlichen Ordnung doppelt: Beide Ordensleute sind nur mit dem Skapulier bekleidet, dem Stoffband, das normalerweise über der Kutte getragen wird. Zudem verhält sich die Nonne ungehörig aktiv, indem sie den Mönch an Nase und Bart packt und ihm gleichzeitig einen Fusstritt versetzt, während er die Hände gefaltet vor der Brust hält. Es stellt sich dabei die Frage, ob die damaligen Bildrezipienten und -rezipientinnen neben dem Schrecken vor einer so unziemlichen Missachtung der Gebote Gottes auch den Reiz dieser optisch ungewohnten Darstellung empfanden. Den Abschluss der vordersten Reihe der Verdammten bilden zwei weitere unkeusche Frauen, die an einen Mönch gekettet zur Hölle geführt werden. – Der Auftraggeberschaft war es offenbar ein wichtiges Anliegen, mit abschreckenden Beispielen die Verdammung der geschlechtlichen Sünden besonders publikumswirksam zu demonstrieren. Entsprechend der kirchlichen Lehre von der engen Verbindung von Frau und Sexualität sind bei diesem Thema hier denn auch überdurchschnittlich viele Frauen dargestellt⁷. Andere Vergehen wie Spielsucht, Verschwendung und Gotteslästerei werden, vorwiegend an Männern, in den hinteren und oberen Reihen vorgezeigt. Hier sind unter den Verdammten auch einige verheiratete Frauen mit verschiedenen Kopfbedeckungen, eine Königin und weitere Nonnen zu erkennen. Die



3 Tympanon des Berner Münsterportales, Detail von der Seite der Verdammten: Eine unkeusche Nonne und ein Mönch.



Palette an abschreckenden Vorbildern war für die damaligen Betrachterinnen also recht breit; positive Identifikationsangebote wurden ihnen hingegen nur wenige gemacht. Auf der rechten Seite sind unter den Auserwählten eine Nonne, vier Jungfrauen, eine Königin und eine Kaiserin, aber, soweit erkennbar, keine verheiratete Frau auszumachen. Das Ideal der Jungfrau, vorgeformt in der Reihe der klugen Jungfrauen am Portalgewände, scheint auch im Tympanon bestimmend gewesen zu sein. Die Dienstmagd, die verheiratete Bürgersfrau und die Adlige, die beim Betreten des Berner Münsters in diesem Weltgericht ihr zukünftiges Schicksal vorgestellt bekam, fand darin, abgesehen von der keuschen Jungfrau oder Nonne, kaum ein ihrer Stellung entsprechendes Vorbild auf der Seite der Seligen. Jedenfalls hielt man es nicht für nötig, ein solches explizit darzustellen.

4 Tympanon des Berner Münsterportales, Detail: Die vorderste Reihe der Verdammten.

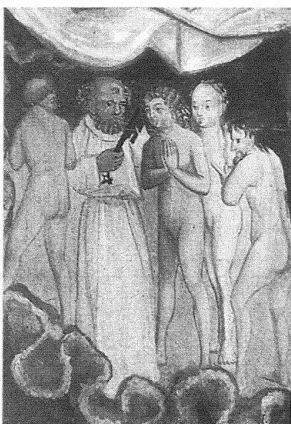


5 Tympanon des Berner Münsterportales, Detail: Chor der Heiligen und Himmelsporte.

Auch in der Darstellungsart der Figuren im Tympanon manifestieren sich einige geschlechtsspezifische Unterschiede. Zwar sind alle Figuren stark typisiert⁸, die Frauen allerdings erscheinen insgesamt uniformer als die Männer. Diese werden nach Alter, Stand und Beruf unterschieden, tragen verschiedene Frisuren und haben oft markantere, Charakterunterschiede betonende Gesichtszüge. Im Gegensatz zum männlichen Bart werden die langen Haare der Frau kaum ausgenutzt, um Individuen durch verschiedene Haartracht zu kennzeichnen. Die meisten Frauen haben jugendliche Körper, lange, oft blonde Haare und kaum modellierte, mädchenhafte Gesichtszüge⁹. Deutlich zeigt sich diese Differenz im Chor der Heiligen im Himmel. Die zahlreichen weiblichen Heiligen wären kaum voneinander zu unterscheiden, trügen sie nicht ihre Attribute – die männlichen Heiligen und Vertreter des Alten Testaments sind individualisierter. Die alttestamentlichen Figuren tragen unterschiedliche Tracht und Vollbärte, die Heiligen Stephanus, Georg und Mauritius wurden mit einer je anderen Frisur dargestellt.

Das Weltgerichtsbild des Stürviser Altarretabels

In Graubünden hat sich eine Gruppe untereinander teils motivisch, teils stilistisch verwandter Weltgerichtsbilder erhalten auf der Rückseite von spätgotischen Retabeln¹⁰. Da hinter den Altären häufig die Beichte abgenommen wurde, ist das Bildthema hier besonders sinnvoll¹¹. Das Stürviser Retabel, dessen Schreinfiguren inschriftlich auf 1504 datiert sind und neuerdings dem Schaffhauser Bildhauer Augustin Henckel zugeschrieben werden¹², stammte wohl ursprünglich aus der Pfarrkirche von Scharans¹³. Welcher Maler hier tätig war, ist unklar, jedenfalls ist auch diese Rückseite, wie bei den entsprechenden schwäbischen Beispielen, dünner grundiert und mit gedämpfteren Farben bemalt¹⁴. Das insgesamt nicht sehr figurenreiche Gerichtsbild ist zweizonig. Grossfigurig ist vor dunkelblauem Hintergrund Christus dargestellt, flankiert von Maria und Johannes als Fürbittern. In der schmaleren unteren Zone erscheint zur Rechten Christi Petrus, der vier nackte, gerettete Menschen empfängt. In der Mitte, zu Füßen Christi, kriechen einzelne Tote aus ihren Gräbern und werden sogleich von Teufeln gepackt und weggezerrt. In der Hölle, unterhalb des Johannes, sind acht nackte Menschen, teilweise nur als Halbfiguren erkennbar, von Flammen umzüngelt. Bildwirksam in den Vordergrund gerückt sind auch hier zwei sündige Frauen. Die eine wird von einem Teufel geritten und an den Haaren gerissen. Die andere ist charakterisiert durch übergrosse, pralle Brüste und zwei Schlüssel, die ihr um den Hals hängen. Diese sind offenbar, wie der Geldsack des im Profil wiedergegebenen Wucherers am Rand der Hölle, eine früher allgemein verständliche Chiffre für eine Sünde. Die Bedeutung des Symbols ist heute nicht mehr eindeutig festzulegen, doch lässt die betonte Körperlichkeit der Sünderin ein sexuelles Vergehen vermuten¹⁵. Wie auf dem Berner Tympanon sind auch hier gesamthaft weniger Frauen als Männer dargestellt, und die Frauen entsprechen in ihrer äusseren Erscheinung ausschliesslich



6 Stürvis, Jüngstes Gericht, Detail: Petrus empfängt die Seligen, Rückseite des Altarretabels.

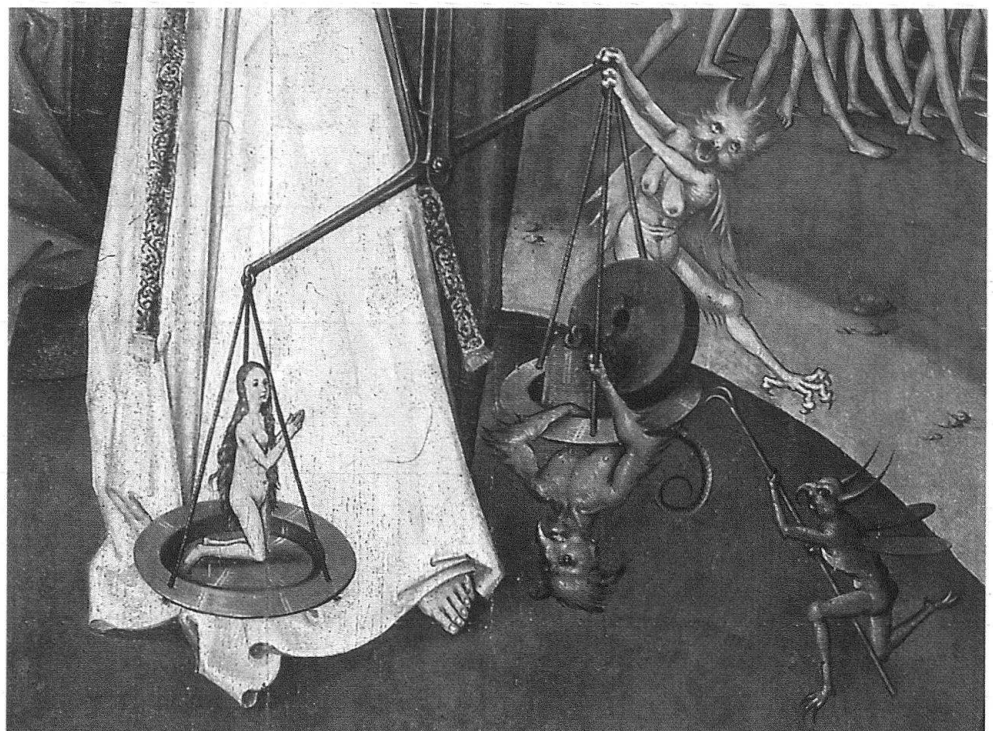
dem jungfräulichen Typ mit jugendlichem Körper und langen, blonden Haaren¹⁶. Die Frau mit übergrossen Brüsten wurde wie ein Blickfang in den Vordergrund gerückt. Im Gegensatz zum Berner Münsterportal sind hier jedoch Gerechte wie Verdammte nackt – in Bern sind nur die Verworfenen nackt, d.h. Nacktheit wird nur unter einem Aspekt gezeigt, der Gefahr, Verletzbarkeit und Schrecken vermittelt.



7 Stürvis, Jüngstes Gericht, Detail: Die Hölle, Rückseite des Altarretabels.

Zürcher Nelkenmeister: Michael als Seelenwäger

Eine überraschende Wichtigkeit haben Frauen auf einem Tafelbild im Kunsthaus Zürich, das Michael als Seelenwäger zeigt und dem Zürcher Nelkenmeister zugeschrieben wird¹⁷. Die Bildkomposition ist klar aufgebaut, die einzelnen in das Gerichtsgeschehen miteinbezogenen Gruppen werden deutlich voneinander getrennt und hierarchisch abgestuft. Der klaren Zweiteilung des Hintergrundes in eine grüne Landschafts- und eine goldene Himmelszone entspricht die vertikale Gliederung des Bildes: auf der Mittelachse steht der grosse Erzengel Michael als Seelenwäger. Über ihm erscheint die kleine Halbfigur des richtenden Christus. Zu seiner Rechten kniet in der oberen Bildhälfte vor dem Goldgrund eine Gruppe von nackten Seligen. Auf der anderen Seite, in der unteren Bildhälfte, zieht eine Gruppe von ebenfalls nackten Verdammten weg, mit klagenden Gesten und reuevoll zur entscheidenden Szene der Seelenwägung zurückblickend. Auf dieses Ereignis im Vordergrund konzentriert sich die Dramatik des Bildgeschehens: hier kniet in betender Pose in der tieferhängenden Waagschale eine weibliche Seele mit langem, blondem Haar. Mit aller Gewalt versuchen drei Teufel erfolglos, die mit schweren Gewichten beladene andere Waagschale hinunterzureissen, wobei besonders der eine Teufel mit seinem hellbraunen, faltigen Körper und den betonten Hängebrüsten wie eine Negativfolie der unschuldigen weiblichen Seele wirkt. Diese wird zweifellos gerettet. Kompositionelle Mittel unterstreichen das: sie befindet sich, zusammen mit Michael und Christus, in der mittleren Bildzone und das Weiss des Engelsingewandes ermöglicht ihr optisch den direkten Aufstieg in den Himmel. Die hektisch bewegten Teufel sind dagegen machtlos. Auffällig und ungewöhnlich ist, im Vergleich mit anderen



8 Zürcher Nelkenmeister, Erzengel Michael als Seelenwäger, Detail: Die Waage.

Seelenwägungsbildern, dass es sich bei der Geretteten um eine Frau handelt¹⁸. Möglicherweise gibt dies einen Hinweis darauf, dass mit einer weiblichen Auftraggeberschaft zu rechnen ist¹⁹. Die Stimmung des Bildes ist verhalten. Die Reue der Verdammten in ihren rückwärtsgewandten Blicken zum Ausdruck zu bringen war wichtiger, als mit drastischen Bildmotiven die Qualen der Hölle zu schildern. Die Auftraggeberschaft wollte offenbar nicht mit emotionsgeladener Drastik, sondern mit subtileren Mitteln belehren – dies vielleicht



9 Zürcher Nelkenmeister, Jüngstes Gericht, Erzengel Michael als Seelenwäger.

auch im Hinblick auf einen beschränkten und wohl geistlich gebildeten Kreis von Rezipienten oder Rezipientinnen. Dazu passt auch, dass alle Seligen und Verdammten eine gleichartige jugendliche Erscheinung haben, nur die Geschlechter sind anhand der Körperform und des Haarschnittes zu unterscheiden²⁰. Sie sind dadurch deutlicher als Auferstandene und somit qualitativ andere Wesen erkennbar als bei Weltgerichtsbildern, die den qualitativen Unterschied zwischen irdischem und Auferstehungsleib nicht ins Bild umsetzen²¹. Auch hat hier die Nacktheit, verglichen mit dem Berner Portal, ein vielschichtigeres Bedeutungsspektrum: Die Nacktheit der Seligen symbolisiert deren Erlösung, Schönheit und Klarheit, diejenige der Verdammten unterstreicht deren Verletzlichkeit und Ausgesetztsein.

Diese drei Werkbeispiele aus verschiedenen Kontexten und mit deshalb auch je anders akzentuierten Funktionen lassen keine Verallgemeinerungen zu über das Rollenbild der Frau auf Weltgerichtsdarstellungen, solange nicht mehr Literatur zu diesem Thema vorliegt²². Vorläufig ist festzuhalten, dass die Frauenbilder stärker polarisiert werden als die Männerdarstellungen. Die Idealisierung zur keuschen Jungfrau scheint die einzige Alternative zu sein zur Dämonisierung der Sünderin, der meistens sexuelle Vergehen zugeordnet werden. Langes, offenes blondes Haar und ein jugendlicher Körper sind die äusseren Merkmale der guten und keuschen Frau. Das bevorzugte bildliche Motiv für die Darstellung der engen Verbindung von Weiblichkeit, Sexualität und Sünde scheinen die Brüste zu sein. Sie wurden jedenfalls bei diesen drei Werken deutlicher variiert als die anderen Teile des weiblichen Körpers. Das Schönheitsideal für Frauen liess, wie das Berner Beispiel zeigte, weniger Spielraum offen als dasjenige für die Männer. Anhand eines differenzierten Vergleiches der Aktdarstellungen von Adam und Eva am Genter Altar formulierte HAMMER-TUGENDHAT die Frage, ob «das Idealbild einer Frau weiter von der realen Frau entfernt ist als das Idealbild des Mannes vom realen Mann, bei dem die Individualisierung Teil des Ideals selbst ist».²³ Auch die hier besprochenen Beispiele bestätigen die Tendenz, «bei weiblichen Personen die Schönheit, bei männlichen eher ihre imposante Persönlichkeit hervorzuheben».²⁴

Um die besprochenen Weltgerichtsdarstellungen differenzierter zu betrachten, müsste versucht werden, auseinanderzuhalten, welche Bildformulierungen auf stereotype Zeitvorstellungen, welche auf bewusste kirchliche Propaganda, auf künstlerische Werkstattgewohnheiten und Vorlagenmaterial und welche auf individuelle Wünsche der Auftraggeberschaft zurückzuführen sind. Problematisch ist jeweils auch der Bezug zur historischen Realität, denn nicht vor schnell darf aus der «Realität des Bildes» eine Alltagsrealität abgeleitet werden²⁵. Bildquellen liefern kein Bild der Frau, wie sie tatsächlich war oder gar sich selbst gesehen hat, sondern sie visualisieren männliche Vorstellungen über Männer und Frauen²⁶. Anhand einer genaueren Betrachtung einer Gruppe teils untereinander verwandter Werke wie in unserem Gebiet beispielsweise die Bündner Weltgerichtsbilder, wären diese Fragen wohl ansatzweise zu klären.

Traiter de la représentation de la femme et de la féminité dans des œuvres aussi didactiques que le sont les Jugements derniers médiévaux implique l'adoption d'une perspective spécifique et soigneusement circonscrite. Les recherches sur l'«image de la femme» – *a fortiori* sur sa représentation à la fin de l'époque gothique – en étant encore à leurs balbutiements, il serait vain de prétendre esquisser un panorama de la question ou apprécier chaque cas dans sa singularité. Sur la base de trois exemples concrets (le portail de la collégiale de Berne, la face externe du retable à volets de Stürvis et un panneau du retable de Saint-Michel dû au Maître à l'œillet), l'auteur esquisse ici des réflexions dont la validité devra être confirmée par une enquête approfondie, tenant compte d'exemples différenciés.

Résumé

Con una visuale specifica e quindi consciamente limitata si tenta di osservare nei Giudizi Universali, tanto marcatamente istruttivi, le immagini di donne e di femminilità che questi propongono e diffondono. Dato che praticamente non esiste letteratura sul tema dell'«immagine della donna», nemmeno per il periodo tardogotico, in questo contesto è quasi impossibile fare sia una sintesi sia una valutazione dei singoli casi. Non possono che schizzare delle osservazioni e delle domande, che dovranno poi essere verificate in uno studio più differenziato e più ampio, analizzando tre esempi concreti: il portale della cattedrale di Berna, il retro dell'altare a sportelli di Stürvis e una tavola dell'altare di S. Michele del «Nelkenmeister» zurighese.

Riassunto

¹ Links und rechts bezieht sich im folgenden immer auf die Perspektive des richtenden Christus, nicht auf diejenige des Betrachters.

² Ich beziehe mich auf die Identifizierung der Figuren von Mojon: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern, Bd. IV: Das Berner Münster*, von LUC MOJON, Basel 1960, S. 181–187.

³ Das Weltgerichtsrelief wurde bewusst für den Betrachterstandpunkt unterhalb des Portales konzipiert: FRANZ-JOSEF SLADECZEK, *Erhart Künig. Bildhauer und Baumeister am Münster zu Bern (um 1420–1507)*, Bern/Stuttgart 1990, S. 45.

⁴ *Kunstdenkmäler des Kantons Bern* (wie Anm. 2), S. 185.

⁵ Einige Angaben zu historischen und juristischen Quellen zur Kindstötung: CLAUDIA OPITZ, *Evatöchter und Bräute Christi. Weiblicher Lebenszusammenhang und Frauenkultur im Mittelalter*, Wernheim 1990, S. 68/69.

⁶ EDGAR HENNECKE, *Neutestamentliche Apokryphen in deutscher Übersetzung*, 4. Aufl., hrsg. von W. SCHNEEMELCHER, Bd. 2, Tübingen 1971, S. 476/477.

⁷ Sittlichkeitsgefährdendes Verhalten wird nicht nur, aber vor allem bei Frauen dargestellt; nahe beim Höllenrachen wird ein Mönch von einem Teufelchen kastriert.

⁸ SLADECZEK, *Erhart Künig* (wie Anm. 3), S. 62 hat anhand der Ständesatire, die eine der literarischen Quellen für das Berner Weltgericht zu sein scheint, darauf hingewiesen, dass der Zweck dieser Typisierung in der Selbstidentifikation des Zuschauers mit dem Dargestellten lag.

⁹ Auch die Engel haben die flachen, mädchenhaften Gesichter der Frauen. Die Physiognomie einiger weiblicher Verdammter hingegen ähnelt derjenigen der Männer, dies vielleicht nicht nur wegen des beschränkten Formenrepertoires des Künstlers, wie SLADECZEK, *Erhart Künig* (wie Anm. 3), S. 73 meint, sondern auch, um die Abweichung vom Ideal der höfischen, d. h. beherrschten und keuschen Frau zu unterstreichen.

¹⁰ Die Liste der zehn Darstellungen bei Ochsenbein ist noch zu ergänzen durch den Seewiser Altar, heute im Schweizerischen Landesmuseum Zürich (PETER OCHSENBEIN, *Marias Fürbitte im Churer Weltgerichtsspiel von 1517*, in: *Geschichte und Kultur Churrätens*. Festschrift für Pater Iso Müller OSB, hrsg. von URSUS BRUNOLD und LOTHAR DEPLAZES, Disentis 1986, S. 58/59). Schon ein erster Blick auf die verschiedenen Bildkompositionen zeigt, dass verschiedene Vorlagen im Umlauf gewesen sein mussten, deren Motive jeweils ausgetauscht werden konnten.

Anmerkungen

- ¹¹ SIBYLLE SETZLER, *Bildprogramme schwäbischer Retabel der Spätgotik*, in: *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Ausstellungskatalog, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 1993, S. 346.
- ¹² ALBRECHT MILLER, *Niklaus Weckmann und Graubünden*, in: *Meisterwerke massenhaft* [wie Anm. 11], S. 357.
- ¹³ *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden, Bd. II: Herrschaft, Prättigau, Davos, Schanfigg, Churwalden, Albulatal*, von ERWIN POESCHEL, Basel 1937, S. 318. Eine Gesamtansicht der Altarrückseite konnte aus technischen Gründen leider nicht publiziert werden.
- ¹⁴ ROLAND HAHN, «Dass Du immer echtes Gold und gute Farben gebrauchen sollst.» *Beobachtungen zur Polychromie an Ulmer Retabeln um 1500*, in: *Meisterwerke massenhaft* [wie Anm. 11], S. 286.
- ¹⁵ Der am Gürtel befestigte Schlüsselbund weist auf die hausfrauliche Verfügungsgewalt über Güter und Geld, s. PETER-KLAUS SCHUSTER, *Melencolia I, Dürers Denkbild*, Bd. 1, Berlin 1991, S. 99 und 117. Auf Bildern von Hieronymus Bosch erscheinen Schlüssel auch in erotischem Kontext, so dass vermutet wird, mit dem Schlüssel könne der Schlüssel zum Raum der Unkeuschheit gemeint sein. D. BAX, *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach. Two Last Judgement triptychs. Description and exposition* [Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Verhandelingen Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, deel 117], Amsterdam/Oxford/New York 1983, S. 257.
- ¹⁶ Die geretteten Männer sind unterschiedlich alt.
- ¹⁷ Diese Tafel gehörte zusammen mit drei anderen im Kunsthaus Zürich zu einem wohl Michael geweihten Flügelaltar. Die Tafel mit Michael als Seelenwäger bildete zusammen mit der Darstellung des Engelsturzes die Werktagsseite. CHRISTOPH und DOROTHEE EGGENBERGER, *Die Malerei des Mittelalters* (Ars Helvetica 5), Disentis 1989, S. 274–278. – CHARLOTTE GUTSCHER-SCHMID, *Die spätgotischen Maler mit der Nelke. Die Kunstforschung auf den Spuren der Nelkenmeister*, in: *Turicum 18*, Nr. 2, 1987, S. 11–20.
- ¹⁸ Die weibliche Seele in der Waagschale des Erzengels Michael über dem Mittelpfeiler des Berner Münsterportales ist eine freie Erfindung des Restaurators von 1914: MAX R. BAL-TENSWEILER, *Die St. Michaelsgruppe des Erhart Küng am Hauptportal des Berner Münsters*, in: *Kunst und Stein 22*, Nr. 2, 1977, S. 18.
- ¹⁹ Über Entstehungsort und Auftraggeberschaft des Altares ist nichts überliefert. Wartmann erwägt, ohne Belege, die Herkunft aus der Michaelskapelle der Dreikönigskirche in Baden: *Der Zürcher Nelkenmeister*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich, von WILHELM WARTMANN, Zürich 1929, S. 38.
- ²⁰ Auf beiden Seiten sind, soweit erkennbar, etwa gleich viele Männer wie Frauen dargestellt.
- ²¹ Die Vorstellungen über die Eigenschaften und das Aussehen des Auferstehungsleibes sind auch bei mittelalterlichen Theologen unterschiedlich, umstritten und vor allem unanschaulich: JOSEPH RATZINGER, *Auferstehungsleib*, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1, 1957, Sp. 1052/1053. Entsprechend schwer sind sie bildlich wiederzugeben.
- ²² Es fehlt sowohl an Literatur zum Bild von der Frau in der mittelalterlichen Kunst (ELISABETH VAVRA, *Überlegungen zum «Bild der Frau» in der mittelalterlichen Ikonographie*, in: *Frau und spätmittelalterlicher Alltag* (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs 9), Wien 1986, S. 283) wie auch an Arbeiten über die Ikonographie spätmittelalterlicher Weltgerichtsdarstellungen. Der Beitrag von ROBERT SCRIBNER in KLAUS SCHREINER und NORBERT SCHNITZLER (Hrsg.), *Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, München 1992, befasst sich mit Darstellungen des Frauenkörpers in Deutschland im 16. Jahrhundert, derjenige von NORBERT SCHNITZLER im selben Band betrachtet die geschlechtsspezifischen Unterschiede bei den Proportionen und der Anatomie von Körperdarstellungen des 16. Jahrhunderts.
- ²³ DANIELA HAMMER-TUGENDHAT, *Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz*, in: *Kritische Berichte 17*, Heft 3, 1989, S. 80/81.
- ²⁴ DANIELA HAMMER-TUGENDHAT, *Jan van Eyck* (wie Anm. 23), S. 81.
- ²⁵ GERHARD JARITZ, *Zwischen Augenblick und Ewigkeit. Einführung in die Alltagsgeschichte des Mittelalters*, Wien/Köln 1989, S. 82.
- ²⁶ VAVRA, *Bild der Frau* (wie Anm. 22), S. 285. Inwiefern historische Realitäten auf die Bildprägungen der Kunstwerke eingewirkt haben, muss am Einzelfall nachgeprüft werden.

Abbildungsnachweis

1–5: Denkmalpflege der Stadt Bern. – 6/7: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft Zürich. – 8/9: Kunsthaus Zürich

Adresse der Autorin

Susan Marti, lic. phil. I, Kunsthistorikerin, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich, Rämistrasse 73, 8006 Zürich