



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Wege und Straßen: ein erzählendes Element in der Tafelmalerei
des 15. Jahrhunderts

verfasst von | submitted by

Anna Aflenzer BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

o. Univ.-Prof. i.R. Dr. Michael Viktor Schwarz

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
1.1	Forschungsstand	2
1.2	Ein Strich in der Landschaft – Der Weg als Teil eines Ganzen	3
1.3	Forschungsfrage	9
1.4	Methoden – das Fundament der Analyse	9
1.5	Wer sucht der findet - wie werden Wege erfunden?	10
2	Wie die Gestaltung des Wegs zwischen Jerusalem und Golgotha genutzt werden kann, um von komplett unterschiedlichen Hinrichtungen zu erzählen.....	17
2.1	Jan van Eyck - Die Kreuzigung Christi.....	18
2.2	Rogier van der Weyden – Kreuzigungsaltar	23
2.3	Justus van Gent – Calvary Triptychon	29
2.4	Hans Memling - Triptychon von Jan Crabbe	34
2.5	Gerard David – Crucifixion	38
2.6	Hans Pleydenwurff – Kreuzigung Christi.....	43
2.7	Hans Pleydenwurff – Hofer Altar	49
2.8	Werkstatt oder Umkreis Wolfgang Katzheimers d. A. – Kalvarienberg – um 1480/90.....	54
2.9	Derick Baegert – Kreuzigungsaltar	59
3	Der Weg ist das Ziel	64
	Literaturverzeichnis	67
	Abbildungsnachweis	73
	Abbildungen	76
	Abstract.....	97

1 Einleitung

Mit der Ausgestaltung von Handlungsräumen in der Malerei um 1400, wurde auch die Konstruktion der Landschaft eine künstlerische Entscheidung.¹ Robert Suckale spricht hierbei von einer „Landschaft als Bedeutungsträger“², sie kann also nicht nur als Abbildung der Natur oder als „Füllen des Hintergrunds“ verstanden werden. Teil dieser Landschaft sind oft auch Wege und Straßen, die den Hintergrund durchziehen.

Diese sind jedoch nicht nur Dekoration: Da die Landschaft von Künstler:innen konstruiert ist, ist nichts dem Zufall überlassen, wie es in der echten Natur der Fall ist und beispielsweise in der Fotografie abgebildet wird. Jedes Element des Hintergrunds ist somit eine bewusste Entscheidung. Jan van Eyck gilt heute als ein Künstler dieser Zeit, der auf die sich ausbreitenden Gestaltung der Hintergründe sehr viel Wert legte.³ Dass die Gestaltung einer detaillierten, realistischen Natur eine „versteckte Symbolik“ beinhalten kann, ist keine neue Beobachtung.⁴ Warum sollte dies daher bei der Gestaltung von Wegen und Straßen im Hintergrund anders sein? Besonders in wichtigen Glaubenstexten des Christentums spielen oft Wege eine große Rolle. Vom Weg, den die drei Könige auf ihrer Reise zurücklegen mussten, über dem, der auf der Flucht nach Ägypten begangen wird, bis hin zur Kreuztragung, die in Christus' Tod endet. Trotz dieses großen Teils der christlichen Erzählungen, in denen Wege als narrative Strukturgeber fungieren, wurde ihnen bislang kaum Aufmerksamkeit geschenkt obwohl sie in der Malerei als etwas dargestellt werden, wodurch diese Geschichten abgebildet werden.

Doch nicht nur für die Erzählung sind Wege und Straßen mit einer weiteren Bedeutungsebene ein unterstützendes Element: Auch bildgestalterisch können diese die Bildstruktur formal unterstützen. Sie können, wenn sie richtig eingesetzt werden, ein Bild ordnen und die Lesbarkeit durch klaren und nachvollziehbaren Verlauf erleichtern.

Auch können Wege dazu beitragen den Grad des Realismus der Landschaft zu erhöhen. Mit dem Aufkommen der Landschaft im Hintergrund muss diese auch gestaltet werden und vor allem in der näheren Umgebung von Städten, die oft einen Ort der Erzählungen abbilden, wäre es sehr ungewöhnlich, keine Wege zu finden. Durch diesen Faktor kann eine Erzählung an Betrachtende glaubhaft herangeholt werden. Ein unzusammenhängender, fragmentarischer Weg ist weniger realistisch. Sofern Jesu' Kreuzweg in voller Länge dargestellt ist, erleichtert

¹ Belting 2010, S. 168.

² Suckale 2009, S. 369.

³ Ainsworth 2022, S. 129.

⁴ Belting 2010, S. 7.

das den zeitgenössischen Betrachtenden mit dem dargestellten Märtyrer mitzuleiden, da ihnen gezeigt wird, welche Strecke dieser zurück legen musste.

Inwiefern diese Wege nun unterstützen, unterscheidet sich von Bild zu Bild. Ob die Wege nun bewusst oder unbewusst in bestimmter Weise durch Künstler:innen eingesetzt werden, macht dabei keinen Unterschied. Fakt ist, dass Wege einen Unterschied machen und, dass sie innerhalb weniger Jahrzehnte Teil der Landschaft in Christlichen Bildern wurden.

Die hier beschriebenen Aspekte sollen im Folgenden genauer behandelt werden und mittels dieser Analyse soll gezeigt werden, dass all diese Aussagen über diese Eigenschaften von Wegen tatsächlich zutreffen. In dieser Einleitung wird aber zunächst noch beschrieben, welche Kunsthistoriker:innen bereits Wege in ihrer Arbeit behandelt haben. Es folgt ein separates Unterkapitel im Charakter eines weiteren Forschungsstands zu Literatur, in der Kunsthistoriker:innen Aspekte beschreiben, die Wege ebenfalls beeinflussen. Danach wird das daraus Resultierende zusammengefasst und das Vorgehen der Analyse im Hauptteil dieser Arbeit beschrieben. Anschließend werden in einem eigenen Kapitel einige Beispiele der frühesten Wege in christlichen Darstellungen gezeigt und in kurzen Absätzen beschrieben. Im Hauptteil werden hingegen Wege und Straßen in ausgewählten Fallbeispielen im Detail analysiert werden, zunächst aus der Fröheniederländischen Malerei und anschließen der Nürnberger Malerei der Gotik. Zweitere wurde deshalb gewählt, da den hier ausgewählten Künstlern ein Besuch in den Niederlanden zur Studie der Kunst nachgesagt wird⁵ oder sie in einem Atelier eines solchen Künstlers gelernt haben.⁶ In dieser Ausarbeitung werden ausschließlich Kreuzigungen behandelt und sich auf das 15. Jahrhundert beschränkt, um einen Vergleich der Werke klar zu gestalten. Im Schlussteil werden die Ergebnisse zusammengefasst und ein Versuch unternommen, eine Antwort auf die Forschungsfrage zu geben. Des Weiteren soll ein Ausblick auf eine mögliche weitere Forschung zu Wegen gegeben werden.

1.1 Forschungsstand

In Bezug auf die Analyse der Hintergründe von Altarbildern gibt es bereits ausführliche wissenschaftliche Auseinandersetzungen, ganz im Gegensatz zur spezifischen Auseinandersetzung mit den Wegen, die durch diese Hintergründe verlaufen. Zum ersten Mal haben Hans Belting und Dagmar Eichberger 1983 die Wege in Ihrer Erörterung der erzählerischen Quali-

⁵ Musper 1990, S. 34; Stange 1958, S. 97; Nissen 1938, S. 146.

⁶ Bonsels 1936, S. 88; Suckale 2009a, S. 349.

täten Jan Van Eycks, „Jan van Eyck als Erzähler“, genauer betrachtet. Die Autor:innen sprechen hier von einem neuen Verständnis für Raum und Zeit der Künstler:innen und erwähnen auch den Weg.⁷ Sie gehen dabei auch erstmals darauf ein, wie Wege kommende und vergangene Momente in der Erzählung implizieren können.⁸

Eichberger spricht 1987 das Thema erneut an in ihrer Abhandlung zu Van Eycks New Yorker Diptychon. Sie erwähnt den Weg hier als eines der „Erzählerischen Elemente“, die in der Kreuzigungsszene inhaltlich unterstützen.⁹

Kemp nimmt 1996 Bezug auf den Text vom Belting und Eichberger und beschreibt ebenfalls bei seiner Analyse eines Wegs ein neues Verständnis von Raum- und Zeiterfahrung in der Frühniederländischen Malerei.¹⁰

Diese Auflistung und vorhandener Literatur zur Analyse von Wegen und Straßen, in dieser frühen Ausgestaltung der Landschaft, erscheint kurz. Jedoch sind dies tatsächlich die einzigen Fälle, in denen diese zum Thema wurden. Demnach sollte noch offensichtlicher sein, weshalb eine Ausarbeitung dieser Thematik überfällig ist.

Da im Forschungsstand nur Literatur explizit zur Betrachtung von Wegen und Straßen angeführt wurden, soll nun noch ein weiteres Unterkapitel folgen, in dem weitere Aspekte behandelt werden, die mit der Funktion von Wegen in der Altarmalerei in Verbindung stehen. Dies hat den Grund, dass Wege nicht isoliert betrachtet werden können.

1.2 Ein Strich in der Landschaft – Der Weg als Teil eines Ganzen

Es gibt eine weite Bandbreite an Faktoren, die mit Wegen in Verbindung stehen. Von der spezifischen Erzählweise in Bildern des Mittelalters, über die Verwendung von Bildräumen bis hin zur Darstellung von Zeit. Da im Hauptteil stark auf diese Aspekte eingegangen wird, sollen hier die Grundlagen für einige der dort gezeigten Interpretationen skizziert werden – die Fragestellungen, die für die Analyse formuliert wurden, haben teils ihren Ursprung in Ausführungen von Kunsthistoriker:innen zu anderen Landschaftsaspekten. Auch wurde mithilfe der hier aufbereiteten Literatur die Forschungsfrage formuliert. Dies hat keinen Anspruch auf Vollständigkeit, doch soll es als Ergänzung zum Forschungsstand funktionieren, der explizit nur Wegen und Straßen behandelt. Anzumerken ist, dass hier, auch

⁷ Belting/Eichberger 1983, S. 113-142.

⁸ Belting/Eichberger 1983, S. 125.

⁹ Eichberger 1987, S. 68.

¹⁰ Kemp 1996, S. 159, 160.

wenn sie bereits im Forschungsstand angeschnitten wurden, den Ausführungen von Eichberger und Belting besonders viel Platz gegeben wird, da die Texte dieser Autor:innen noch weitere Aspekte beinhalten, welche die Analyse der Wege in dieser Arbeit beeinflusst haben und somit nicht als reine Eigenleistung ausgegeben werden kann. Gleiches trifft auf Wolfgang Kemps Text aus dem Jahr 1996 zu.

Den Anfang soll Ehrenfried Kluckert machen, mit seiner Dissertation „Die Erzählformen des Spätmittelalterlichen Simultanbildes“. Dieser Text ist insofern für die Betrachtung von Wegen und Straßen relevant, da Wege nicht selten dafür herhalten, Simultanbilder miteinander zu verbinden. Er grenzt in seiner Betrachtung den Bildtypus von Simultanbildern ein und spricht insbesondere von bildausfüllenden Hauptszenen mit Nebenszenen, die im Mittel- oder Hintergrund platziert sind. Kluckert meint, dass dieses Schema keine großen Variationen zulassen und somit die Erzählstrukturen sich untereinander in dieser Art von Bildern oft ähneln.¹¹ Diese Beschreibung des Bildaufbaus trifft auch auf die Fallbeispiele im Hauptteil dieser Arbeit zu, inwiefern seine Aussage jedoch auf die repetitive Natur zutreffen, bleibt nach der Analyse zu sehen. Es stellt sich jedoch auch die Frage, ob der Einsatz von Wegen diese Erzählstruktur verändern kann. Seine Aussage ist insofern zu hinterfragen, da laut ihm Hauptszenen und Nebenszenen in diesen Simultandarstellungen nicht miteinander verbunden wären,¹² wozu aber ein Weg behilflich sein kann.

Ein weiterer Aspekt, der hier erwähnt werden soll, ist Kluckerts Aussage über die Wahrnehmung von Betrachtenden.¹³ Er meint diese würden alles gleichzeitig erblicken und stellt den Vergleich zur Literatur auf, wo es eine strenge Abfolge in der Erzählung gibt.¹⁴ Das trifft im Grunde zu, doch ist die Bildkomposition in Bezug auf das Sehverhalten von Betrachtenden ein wichtiger Punkt der Bildgestaltung. Die Blicke von Betrachtenden wandern, können aber durch eine bewusste Gestaltung geleitet werden. Auch Wege können den Blick zu Nebenszenen und Details im Hintergrund leiten. Auch wenn das keine Abfolge im Sinne eines gelesenen Textes ist, hat dieser Sehprozess dennoch Einfluss auf die Wahrnehmung von Zeit in der visuellen Erzählung.

¹¹ Kluckert 1974, S. 3.

¹² Kluckert 1974, S. 4.

¹³ Das Thema Blickführung und Sehverhalten ist ein weitläufiges und komplexe Thema und würde in näherer Betrachtung in dieser Arbeit den Rahmen sprengen. Es ist auch anzumerken, dass diese Aussage Kluckerts hier ausschließlich angesprochen wird, da alle Themen die mit der Weganalyse zu tun haben in den hier angeführten Beiträgen präsentiert werden.

¹⁴ Kluckert 1974, S. 1.

Zuletzt soll noch seine Ausführung zu Hans Memlings Turiner Passion (Abb. 1) angesprochen werden. Kluckert beschreibt die einzelnen Zonen der Passion im Detail, bewertet, wie gut die Architektur funktioniere und wie die zeitliche Abfolge ist.¹⁵ Er erwähnt hier aber in keiner Weise die Wege und Straßen, auf denen diese Szenen abgebildet sind. Diese sind zwar nicht durchgehend und deshalb nicht so prägnant, trotzdem tragen sie in großem Maße zur Bildstruktur bei. Es ist jedoch anzumerken, dass Kluckert die Simultandarstellung hauptsächlich in Bezug auf Architekturstrukturen behandelt, Wege stehen bei seiner Analyse nicht im Vordergrund. Trotzdem werden diese auch bei Beispielen von Landschaftsgestaltungen mit keinem Wort erwähnt, was erneut zeigt, dass Wege lange Zeit übersehen wurden.

Hand Belting und Dagmar Eichberger stellen die Verbindung von Erzählung, Raum und Zeit im Bild in den Fokus ihrer Ausarbeitung. Es wird hier davon gesprochen, dass Zeit und Raum einander bedingen.¹⁶ Belting und Eichberger schreiben hierbei dass der Bildraum auf unterschiedliche Weise genutzt werden kann und geben als Beispiel eine filmische Abfolge mit mehreren Erzählschritten.¹⁷ „Eine Erzählung braucht einen Weg, den sie zurücklegen kann. Sie durchläuft eine Sequenz von Handlungen oder Situationen und unterliegt dabei der Veränderung, also einer Bewegung.“¹⁸ Inwiefern diese Feststellung relevant für die Analyse von Wegen und Straßen ist, ist offensichtlich. Insbesondere ist aber die Unterscheidung der Autor:innen zwischen den beiden Tafeln des New Yorker Diptychons auffällig und interessant. Sie beschreiben, wie die Gerichtstafel eine „Einheit der Anschauung“ darstellt und eine hierarchische Ordnung der Welt präsentiert, wohingegen Golgotha eine innerweltliche Handlung mit einem zeitlichen Ablauf. Sie begründen diesen Unterschied in der Erzählung mit dem Inhalt der jeweiligen Tafel.¹⁹ Diese Beobachtung ist insofern interessant, da es zeigt, wie die Gestaltung der Landschaft oder Umstände der Geschehnisse die Erzählung eines Bildes verändern kann. Besonders in solch einem direkten Vergleich sticht dieser Aspekt heraus.

In Bezug auf van Eycks Erzählweise und welche Funktion Wege hierbei haben, meinen Belting und Eichberger, dass dieser das „Vor“ und „Danach“ lediglich impliziere, beispielsweise durch die Bewegungsrichtung handelnder Personen.²⁰ Sie zeigen auch den Unterschied in der Erzählung zu Miniaturen auf, die mit mehreren Einzelszenen nebeneinander auftreten – sie

¹⁵ Kluckert 1974, S. 43-46.

¹⁶ Belting/Eichberger 1983, S. 54.

¹⁷ Belting/Eichberger 1983, S. 86.

¹⁸ Belting/Eichberger 1983, S. 83.

¹⁹ Belting/Eichberger 1983, S. 84.

²⁰ Belting/Eichberger 1983, S. 86.

sprechen hierbei von einer „Simultanbühne mit verschiedenen Stationen“.²¹ Sie sprechen davon, dass alle dargestellten Szenen bei diesen Darstellungen zeitgleich stattfinden und Raum und Zeit hier für einen empirischen Blick gestaltet wurden. Entscheidend hierfür ist, ob eine Person mehrmals gezeigt wird.²² Dem ist zwar zuzustimmen, doch auch in einem erzählerischen Raum kann diese simultane Darstellung funktionieren, wenn beispielsweise ein Weg als Verbindungsglied genutzt wird, wie im Hauptteil dieser Arbeit gezeigt werden wird.

Auch in ihrer 1987er Aufarbeitung des New Yorker Diptychon nimmt Dagmar Eichberger wieder Bezug auf die Untersuchung von 1983. Sie fasst erneut die Ausführungen über die neue Bildsprache Van Eycks und die detailreiche Nacherzählung mit dokumentarischen Charakter zusammen.²³ Was aber für die Analyse dieser Arbeit über Wege und Straßen besonders interessant ist, sind die Kommentare zum Bildaufbau von Kreuzigungen, die hier als Vergleichsbeispiele im Hauptteil dienen werden. Eichberger meint, dass üblicherweise der Dreifigurentypus in der Kreuzigung in dieser Zeit in den meisten Fällen kaum narrative Elemente besitze, was aber durch inhaltliche Akzente bei Jan Van Eyck nicht der Fall sei. Sie führt hier als Beispiele die Sonnenfinsternis oder die ohnmächtig werdende Maria an und nennt diese Akzente „Erzählerische Elemente“.²⁴ Auf Basis dieser Ausführungen können Wege und Straßen ein solches „Erzählerisches Element“ sein, oder aber als verbindendes Element solcher dienen.

Auch Belting geht in seinem Buch „Spiegel der Welt“ erneut auf ähnliche Thematiken ein. Besonders interessant sind hier aber nicht die Ausführungen über Van Eyck, der in den zuvor genannten Texten schon zur Genüge behandelt wurden. Spannend sind seine Beobachtungen zu Hugo van der Goes Anbetung der Hirten (Abb. 2). Er schreibt hier von einer „Bühne mit Kulisse“ - im Gegensatz zum „Fenster in eine andere Welt“, wofür er den Pontinari Altar als Beispiel nennt.²⁵ Von dieser Kreation von synthetischen Räumen für Erzählungen ist auch schon im 1983er Text die Rede²⁶ und auch in dieser neueren Ausführung spricht Belting von erfundenen Räumen für religiöse Themen und keiner Nachbildung der Realität.²⁷ Belting spricht bei der Anbetung der Hirten von einer „Verzeitlichung der statischen Malerei“ im

²¹ Belting/Eichberger 1983, S. 121.

²² Belting/Eichberger 1983, S. 124, 125.

²³ Eichberger 1987, S. 67.

²⁴ Eichberger 1987, S. 68.

²⁵ Belting 2010, S. 230.

²⁶ Belting/Eichberger 1983, S. 87.

²⁷ Belting 2010, S. 174.

Nebenmotiv der Hirten im Hintergrund, die dadurch filmische Impulse die Erzählung einbringt.²⁸

All diese Beobachtungen von Eichberger und Belting waren maßgeblich für die Entwicklung der Forschungsfrage und der Analysekriterien. Diese Texte waren jedoch nicht die einzigen, die den Forschungsprozess beeinflussten. Auch Wolfgang Kemp wurde bereits im Forschungsstand erwähnt. In „Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto“ verweist er zunächst auf die Ausführungen von Eichberger und Belting bezüglich der neuen Vorstellung von Raum und Zeit bei Jan Van Eyck, geht jedoch dann darüber hinaus. Er beschreibt drei Orte in Bezug die Erzählung: den „Dort-Raum“ der Vergangenheit, den „Hier-Raum“ der Gegenwart und den „Dort-Raum“ der Zukunft.²⁹ Auch betont er, dass Van Eyck bewusst Implikationen so einsetzt, dass wenig viel bewirken kann. Kemp bezieht sich auch auf Gaudenz Domenig und dessen „hodologischen Raum“, der drei Formen von Raumzonen unterscheidet – Wegräume oder Wege, die zur Bewegung bestimmt sind, Ortsräume oder Orte, die zur Ruhe dienen und Weg/Ort-Räume die beides gleichermaßen aufweisen.³⁰ Kemp legt dies auf die Kreuztragung um und beschreibt Jerusalem und Golgotha als Ziel- und Ausgangspunkt und damit Ortsräume. Dem Kreuzweg selbst schreibt er die Raumform des Weges zu.³¹ Er beschreibt dies als „großzügige Inszenierung einer Wegerzählung“.³²

In Bezug auf die kommenden Analysen werden diese komplexen Überlegungen nicht stark im Fokus stehen, sie hatten aber einen großen Einfluss auf die Erstüberlegungen der Analysekriterien. Kemp spricht etwas später einen weiteren Punkt an, der für zwei der Fallbeispiele dieser Arbeit besonders relevant war. Er beschreibt, wie Andachtsbilder durch eine erzählende Landschaft erweitert werden, obwohl das Meditative immer noch im Fokus steht. Zusammengefasst unterscheidet Kemp die Nutzung des Weges bei beispielsweise der Kreuztragung und der Kreuzigung. Der Weg sei bei der Kreuztragung als Weg für die Handlung wichtig, die Kreuzigung ist jedoch als Andachtsbild geprägt und durch den Weg kontextualisiert. Er spricht von „Szenisch erweiterten Andachtsbildern“.³³ Es ist zu betonen, dass die analytische Relevanz dieses Unterschieds des Nutzens des Weges davon abhängig ist, inwiefern Wege Andachtsbilder erzählerisch erweitern. Das ist aber in dieser Arbeit in der Analyse wenig relevant, da hier nur ein Motiv, die Kreuzigung, als Beispiel dient. Eine

²⁸ Belting 2010, S. 245, 246.

²⁹ Kemp 1996, S. 162.

³⁰ Kemp 1996, S. 163.

³¹ Kemp 1996, S. 164.

³² Kemp 1996, S. 165.

³³ Kemp 1996, S. 178.

Untersuchung dieser von Kemp angesprochenen Nutzung des Weges wäre bei einer breiteren Themenwahl aussagekräftiger.

Ein weiterer Text, der ebenfalls in Bezug auf die Erzählung in der christlichen Kunst besonders hilfreich war, war Robert Suckales „Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420-1450. Erzählung im Spannungsfeld zwischen Kultur- und Andachtsbild“. Seine Hauptthese ist, dass durch die stärkere Einbeziehung des Betrachters sich das Andachtsbild veränderte.³⁴ Zwar spricht hier Suckale über Buchmalerei, aber seine Gedanken sind trotzdem anwendbar und auch für die Analyse von Wegen und Straßen relevant. Suckale beginnt den Text, damit zu erklären, dass das Erzählen, laut Aussagen von Gregor dem Großen, eigentlich nicht im Aufgabenbereich der christlichen Kunst lag. Er betont, dass es in diesem Aspekt einen Unterschied zwischen mittelalterlichen Kunst und der antiken/neuzeitlichen Kunst gibt.³⁵ Suckale unterscheidet, dass in den antiken Darstellungen Vorgänge illustriert wurden, wohingegen im christlichen Verständnis eine Bedeutung jenseits von Ort und Zeit gezeigt werden sollte.³⁶ Also ähnlich dem, was Belting und Eichberger eine „hierarchische Ordnung der Welt“ in Bezug auf das New Yorker Diptychon nennen.³⁷ Suckale zählt zunächst einige der vereinfachten Funktionen des Bildes nach Gregor den Großen auf (Erinnerung an Gott, Andacht, Laien belehren und dem Kult dienen) und gibt dann auch an, dass es schon im 12. Jahrhundert Bestrebungen gab, sich davon zu lösen, aber auch im 15. Jahrhundert noch stark daran festgehalten wurde.³⁸

Suckale geht anschließend auch auf Belting und Eichberger ein, die Jan Van Eyck als Erfinder einer neuen Erzählkunst nannten, die immer häufiger im 15. Jahrhundert nördlich der Alpen auftauchte. Suckale gibt zwar zu, dass ein Ansatz im Erzählerischen der Kunst der Niederlande „richtiger“ sei, als eine reine Betonung des „Realismus“, doch wolle er die Thematik noch einmal selbst untersuchen.³⁹ Er wählt als Ausgangspunkt die Buchmalerei und kommt zu der bereits zu Beginn erwähnten These der veränderten Funktion des Andachtsbilds.

Suckale verbindet diese neue Einbeziehung von Betrachtenden mit größeren Freiheiten der Künstler. Die Künstler:innen würden dadurch mithilfe von unter anderem Naturstudien,

³⁴ Suckale 2003, S. 66.

³⁵ Suckale 2003, S. 59.

³⁶ Suckale 2003, S. 60.

³⁷ Belting/Eichberger 1983, S. 84.

³⁸ Suckale 2003, S. 60.

³⁹ Suckale 2003, S. 61.

Emotionalisierung und Vergegenwärtigung der Ereignisse die Distanz zu Betrachtende abbauen.⁴⁰ Er spricht also von einer Erzählung als Mittel zu einem veränderten Zweck und erwähnt explizit auch, dass die genaue Schilderung der Umgebung ein Teil davon sei.⁴¹ Hier wird auch klar, inwiefern der Text relevant für die Analyse von Wegen und Straßen ist. Wege und Straßen sind Teil dieser Umgebung und können in der Nachvollziehbarkeit unterstützen. Besonders ein zusammenhängender Weg, kann die innerweltliche Logik einer Darstellung hervorheben.

Ob die hier genannten Aussagen tatsächlich im Einzelnen zutreffen und in welcher Weise die angeführten Argumente relevant sind, ist im weiteren Verlauf dieser Arbeit zusehen.

1.3 Forschungsfrage

Wie dem Forschungsstand zu entnehmen ist, ist eine spezifische Aufarbeitung der Wege als Bedeutungsträger überfällig. Um eine zielgerichtete Ausarbeitung der Funktionen von Wegen und Straßen nachzukommen, wurde folgende Forschungsfrage entwickelt:

Auf welche Weise unterstützen in der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts Wege in der Landschaft von Kreuzigungsszenen die Erzählung und Bildkomposition? Inwiefern tragen Wege oder Straßen dazu bei, den Kontext von Jesus Hinrichtung zu verändern?

1.4 Methoden – das Fundament der Analyse

Methodisch wurde hier ein ikonographischer Ansatz gewählt und die Darstellungsweise und Bildstruktur eines jeden Werkes analysiert. Um in einer strukturierten Vorgehensweise die Wege der einzelnen Bilder gleichwertig zu analysieren, wurden zuvor einige Fragestellungen als Hilfsmittel formuliert. Sie wurden zwar als Basis der Analyse eines jeden Werks im Hauptteil herangezogen, jedoch wurde auch darüber hinaus auf Besonderheiten hingewiesen: auf Aspekte der Erzählung, die bei dem jeweiligen Weg individuell ausgedrückt werden und herausstechen. Die Fragestellungen beziehen sich sowohl auf Aspekte der Wege, die inhaltlich zu der Erzählung beitragen, als auch inwiefern die Wege in der Gestaltung der Bildstruktur beitragen. Die Fragestellungen lauten:

⁴⁰ Suckale 2003, S. 66.

⁴¹ Suckale 2003, S. 80.

- Strukturiert der Weg die Landschaft?
- Wie gut würde man den Verlauf des Weges, allein durch die Gestaltung der Landschaft und ohne eine farbliche Unterscheidung oder Personen darauf auch noch erkennen?
- Wie gut ist der Weg als ein solcher erkennbar? (Ist er beispielsweise mit einem Fluss zu verwechseln?)
- Hat der Weg einen eindeutigen Anfang und Endpunkt?
- Beginnt der Weg unter den Füßen der Personen und schließt er somit direkt an die Handlung an?
- Ist der gesamte Verlauf des Weges nachvollziehbar? Wie viel muss der Betrachtende einbringen, um den Verlauf zu verstehen?
- Impliziert der Weg vergangene oder noch kommende Momente der Erzählung?
- Ist eine Verlaufsrichtung in Bezug auf die Erzählung erkennbar?
- Welcher Zeitpunkt oder welche Zeitspanne der Kreuzigung wird durch den Weg dargestellt/impliziert?
- Was sagt die Menge der Personen auf dem Weg über die Größe der Hinrichtung aus?
- Führt der Weg den Blick des Betrachters?
- Gibt der Weg Aufschluss darüber, wie weit Jerusalem von Golgotha entfernt ist?

Eine weitere Frage, die in Betracht gezogen wurde, war die Frage nach der Höhe des Horizonts in Bezug auf die Gestaltung und Anzahl von Wegen in einer Darstellung. Diese Fragestellung wurde hier jedoch ausgelassen, da sich herausstellte, dass sie bei allen hier behandelten Beispielen sehr ähnlich gestaltet ist. Auf sich unterscheidende Blickwinkel und Perspektiven wird bei einzelnen Beispielen eingegangen, die Höhe des Horizonts im spezifischen wird jedoch ausgelassen. Eine genaue Betrachtung dessen ist bei einer größeren Vielfalt an dargestellten Erzählungen möglicherweise sinnvoller. Ähnliches betrifft auch, wie bereits erwähnt, die Unterscheidung der Nutzung des Weges nach Kemp.⁴²

1.5 Wer sucht der findet - wie werden Wege erfunden?

⁴² Kemp 1996. S. 178.

Bevor nun im Hauptteil gezeigt wird, wie Wege und Straßen eine Erzählung beeinflussen können, soll hier aufgezeigt werden, wie die ersten Wege dieser Art ausgesehen haben. Da im Hauptteil die Auswahl aus besonders gut funktionierenden Wegen besteht, soll hier eine Auswahl der frühesten Wege präsentiert werden. Es gibt in diesem Teil keine Einschränkung auf nur Tafelmalerei, es werden auch Beispiele der Buchmalerei und Fresken vorgestellt. Soweit es möglich ist werden diese chronologisch wiedergegeben. Da bei vielen dieser Beispiele aber die Entstehung auf einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten eingeschränkt ist, ist eine exakte Ordnung schwierig zu vollziehen ist. Dabei wird auf Aspekte wie Entstehungskontexte nicht eingegangen, der Fokus liegt inhaltlich vorwiegend auf den Wegen in diesen Werken. Auch werden hier nicht nur Kreuzigungsdarstellungen behandelt, wie im Hauptteil, sondern es wird lediglich auf das Vorhandensein eines Weges geachtet. Natürlich würde es sich lohnen nachzugehen, ob die frühesten Wege bei einer bestimmten Bildthematik vermehrt auftreten. Es liegt die Annahme nahe, dass Erzählungen, bei denen der Weg eine wichtigere Rolle spielt, früher Wege in den Darstellungen aufweisen, wie zB. die Flucht nach Ägypten oder die Kreuztragung. Dieser Überlegung nachzugehen würde aber den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Bei dem frühesten hier beschriebenen Werk handelt es sich um Duccio di Buoninsegna's Einzug in Jerusalem (Abb.3), zu finden auf der Rückseite einer Maestà, heute im Museo dell'Opera del Duomo in Siena, datiert auf 1308-11.⁴³ Genauer soll hier die Darstellung des Einzugs in Jerusalem betrachtet werden. Der hier gezeigte Weg ist noch kein kleiner Bergpfad im Hintergrund oder eine Hauptstraße für Menschenmassen, wie bei vielen der Beispiele im Hauptteil. Es handelt sich hier um den Abschnitt einer Straße, die durch ein Tor in die Stadt Jerusalem führt. Sie ist sofort durch die Struktur, die einen gepflasterten Untergrund simuliert, erkennbar und ist ein Bestandteil der hier dargestellten Erzählung. Wie bei der Kreuztragung oder der Flucht nach Ägypten ist der Weg auch beim Einzug in Jerusalem ein Hauptbestandteil der Geschichte. Das wird in diesem Bild durch den Weg nachvollziehbar. Es ist Jesus auf einem Esel zu sehen, wie er auf einer Straße in die Stadt Jerusalem einreitet. Ein großer Teil der Straße ist von Jesus Anhängern und Zusehenden aus Jerusalem eingenommen. Der Verlauf ist auch dort, wo man die Straße selbst nicht sieht, durch die Staffelung der Personen sowie die Architektur, die die Straße umgibt, erkennbar.

⁴³ Schwarz 2014, S.112.

Ein komplett anderer Weg ist in der Grablegung Christi (Abb. 4) von Simone Martini zu sehen, entstanden zwischen 1335 und 1340 und heute im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin. Obwohl hier die Personengruppe der Grablegung im Vordergrund fast die gesamte untere Bildhälfte einnimmt, ist im Mittelgrund dahinter eine bewachsene Hügelkuppe mit einer Varietät an Büschen und Bäumen zu sehen. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass hier ein Streifen in der Landschaft keine Vegetation aufweist. Er zieht sich über den Hügel hinter der Hauptszene: Hierbei handelt es sich, wie schnell klar wird, um einen Weg. Zwar muss hier eingebracht werden, dass der Weg in der Farbgebung dem ihn umgebenden Bäumen stark ähnelt, aber die Plastizität eine andere ist. Durch die Schattierung, die bei den Bäumen die runde Form des Stammes angeben, unterscheiden sie sich von dem Weg, der diese nicht hat und deshalb flach erscheint. Es muss aber angemerkt werden, dass bei oberflächlicher Betrachtung man den Weg auch mit einem umgestürzten Baum verwechseln könnte. Der Weg scheint an die Szene der Grablegung anzuschließen und davon wegzuführen. Ob er tatsächlich daran anschließt ist aber nicht dargestellt. Nur die Richtung des Verlaufes impliziert dies. Auch hat der Weg keinen Endpunkt. Er endet an der Oberkante des Hügels und es scheint, als würde er dahinter weiter gehen. Der Weg bringt damit noch nicht viel für die Erzählung, doch verankert er die Szene im Vordergrund in einer Welt. Ohne den Weg wäre die Landschaft im Mittelgrund wie ein Vorhang, der mehr wie Dekoration oder scheint. Der Weg verbindet beide und lässt eine größere Welt vermuten.

Das nächste Beispiel, das zeigt, wie begonnen wurde, sich über Wege Gedanken zu machen, stammt aus dem Stundenbuch des Giangaleazzo Visconti, bestehend aus zwei Bänden, bei denen eine unsichere Datierung auf einen Beginn 1388 gelegt wurde und die Fertigstellung erst in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts stattfand.⁴⁴ Besonders hervorgehoben soll hier die Darstellung der Flucht nach Ägypten (Abb. 5) werden. Wohingegen viele der zeitgenössischen Darstellungen die fliehende Familie entlang der Unterkante positioniert und mit wenig räumlicher Tiefe darstellt, wird hier anders vorgegangen. Was direkt auffällt ist, dass der Bereich des Vordergrunds sich über die gesamte untere Hälfte des Bildfeldes zieht und die Landschaft detailliert ausgestaltet ist. Im rechten Bereich der Unterkante ist ein Teil eines Flusses zu sehen, im Zentrum auf dem Weg die Familie mit Esel und hinter den Figuren begrenzen Felsformationen das Areal. Der Weg zwischen den natürlichen Begrenzungen zieht sich links nach rechts durch die Vordergrundfläche. Er ist als Weg eindeutig zu erkennen, da er mit verstreuten Steinen, die in einem Erd-anmutenden Untergrund eingebettet sind, sich

⁴⁴ Rob-Santer 2014, S.126-128.

stark von den andersfarbigen Felsformationen dahinter abhebt. Auch ist anzumerken, dass der Weg sich klar vom Fluss im Vordergrund abhebt und dort auch von längeren Grashalmen gesäumt wird. Was in dieser Darstellung zu sehen ist, ist zwar noch kein ins Detail durchdachter Weg, aber es wurde sichtlich bereits begonnen sich über den Weg Gedanken zu machen. Der Künstler hat sichtlich darüber nachgedacht, wie die Landschaft während der Flucht ausgesehen haben könnte und wie man einen Weg unterschiedlich zu der umgebenden Landschaft darstellen kann.

Eine andere Variation des Weges der Flucht nach Ägypten findet sich in der Flügelaußenseite des Hochaltars für die Kartause von Champmol (Abb. 6), fertiggestellt vor 1400. Für diese Arbeit ist die rechte Hälfte des Flügels relevant, der die Flucht nach Ägypten darstellt. Im Vergleich zum vorherigen Beispiel zeigt dieses Beispiel eine noch perspektivisch tiefere Landschaft und auch einen Weg, der sich in einer S-Form vom Vordergrund in den Hintergrund zieht und anschließend hinter einer Felsformation verschwindet. Der Weg hebt sich hier in seiner Gestaltung nicht so stark von der ihn umgebenden Landschaft ab - er erscheint teilweise sehr ähnlich zu der ihn umgebenden felsigen Landschaft. Vor allem im Vordergrund, unter Joseph und den Beinen des Esels, ist nicht erkennbar, ob sie sich schon auf einem Teil des Wegs befinden. Da der Weg aber direkt hinter Joseph ansetzt, ist auf einen Zusammenhang zwischen der Personengruppe und dem Weg zu schließen. In dem Abschnitt im Hintergrund ist zwar auch die Färbung ähnlich zu den Felsen und auch die Struktur ist sehr ähnlich, doch ist der Weg hier an beiden Rändern mit Vegetation gesäumt, was ihn leicht erkennbar macht. Auch hervorzuheben ist die Säule auf in etwa halber Höhe der Bildfläche. Sie verstärkt die Kennbarkeit des Weges erneut und trägt auch zur Gestaltung dessen bei. Bei genauerer Betrachtung scheint die Säule auch an einer Weggabelung zu stehen und diese zu markieren. Zusätzlich zu dem offensichtlichen Weg links der Bergformation scheint hier ebenfalls ein Weg rechts der Säule zu verlaufen, der aber durch den Bildrand abgeschnitten wird und dadurch kaum erkennbar ist. In diesem Altarflügel wurde der Weg bereits auf ähnliche Weise genutzt, wie es im Hauptteil dieser Arbeit bei späteren Beispielen ausgeführt werden wird.

Die hier angeführten Bildträger werden im nächsten Beispiel noch einmal erweitert. Ein Freskenzyklus, der ebenfalls um 1400 entstanden ist, ist der Zyklus der Monate im Adlerturm des Castello del Buonconsiglio in Trient. In mehreren der Monatsbilder sind Wege zu finden. In der Darstellung des Monats Juli (Abb. 7) beispielsweise sind hier auf den ersten Blick keine Wege, wie sie in den übrigen frühen Beispielen dieses Kapitels auftauchen, zu sehen.

Die dargestellten Figuren scheinen ohne einen logischen Pfad über das Bild zu wandern. Trotzdem wird hier der Freskenzyklus angeführt, weil es tatsächlich Wege gibt. Diese sind nicht sehr eindeutig durch leichte Verfärbungen im Untergrund zu erkennen, werden aber vorwiegend durch Brücken über einen Fluss und aus der Stadt führend dargestellt. Was außerdem im gesamten Monatszyklus auffällt, ist, dass Wege verstärkt durch die Figuren darauf gekennzeichnet werden. Hier sieht man, dass, ein Weg nicht unbedingt ausschließlich durch direkte Gestaltung dessen hervorgehoben werden muss, sondern ein etwaiger Verlauf auch durch Personen oder Infrastruktur wie Brücken gekennzeichnet werden kann. Eine Brücke steht immer in Verbindung mit einem Weg, auch wenn dieser möglicherweise nicht sichtbar ist. Zu dieser Kategorie Infrastruktur können beispielsweise auch Stadttore gezählt werden. Dieser Thematik wird im Hauptteil an passender Stelle ein eigener Abschnitt gewidmet werden. Was in allen Fresken des Monatszyklus auffällt ist, dass die Motive durch Wege grob strukturiert werden. Es sind die Wege, die die Bauern in den Bildern nehmen. Zwar springen diese Wege nicht direkt ins Auge, doch sind sie durchaus vorhanden und auch durch die Unterteilung der Landschaft angedeutet.

Weitere Beispiele für Wege in Darstellungen ersten Jahrzehnt des 15ten Jahrhunderts finden sich im Stundenbuch *Très belles heures des Jean duc de Berry*. Hier finden sich Wege und Straßen in mehreren Darstellungen im Hintergrund verlaufend, aber auch einige anschließend an die Vordergrundszone. Sie finden sich beispielsweise bei der Darstellung der Anbetung der Könige oder der Flucht nach Ägypten, besonders hervorgehoben sollen hier aber zwei andere Seiten werden. Einerseits handelt es sich dabei um die Heimsuchung (Abb. 8) und um die Kreuzigung (Abb. 9). Was bei der Heimsuchung sofort auffällt, ist dass die Straße anschließend an die Hauptszene gepflastert ist und den Weg zeigt, den Maria zurückgelegt hat. Auch in der Kreuzigungsszene kann ein felsiger Weg im Hintergrund erkannt werden. In beiden Abbildungen wird angedeutet, dass Weg bzw. Straße an die Szene anschließt, aber eine ähnliche Struktur unter den Füßen der anwesenden Personen in der Szene ist nicht dargestellt. Es gibt hier also bereits eine sehr ähnliche Ausführung zu den Kreuzigungen des Hauptteils. Jedoch unterscheiden sie sich in der jeweiligen Komplexität. Die Beispiele im Hauptteil tragen eine Vielzahl an unterschiedlichen Aspekten bei, wie im weiteren Verlauf der Arbeit noch klar werden sollte.

Auf einen ähnlichen Zeitraum datiert und vergleichbar sind beispielsweise die *Belles Heures* der Gebrüder Limburg. Was aber im Vergleich zu den *Très belles heures* sofort auffällt ist, dass viel weniger Wege in den Einzelbildern dargestellt sind. Sie sind vorwiegend auch nur

im Hintergrund vorhanden. Der prägnanteste Weg befindet sich hier in der Anbetung der Könige (Abb. 10). Hier ist zu sehen, wie ein dünner Pfad hinter einem Reiter in den Hintergrund, zu einer Stadt am Horizont führt. Auch in der Darstellung der Flucht nach Ägypten (Abb. 11) ist ein Weg unter den Füßen der handlungszentralen Personengruppe zu sehen, jedoch ist auch dieser nur auf den kurzen Abschnitt entlang der Unterkante des Bildes beschränkt. Abgesehen davon spielen Wege auch in Motiven, die sonst mit einem Weg dargestellt sind, wie die Heimsuchung keine Rolle.

Um wieder ein Beispiel aus der Tafelmalerei zu nennen, das einigen der Beispiele im Hauptteil stark ähnelt, soll hier auch das Seilern Triptychon (Abb. 12) von Robert Campin kurz angesprochen werden. In der Mitteltafel ist in diesem Altar die Grablegung dargestellt, ein Weg befindet sich aber lediglich im linken Seitenflügel, der die drei Kreuze zeigt, eines davon leer mit einer Leiter daran gelehnt. Der hier zu sehende Weg beginnt nun bei den Kreuzen perspektivisch weiter hinten im Bild und führt über die Hügel in den Vordergrund und scheint an die Gruppe, die die Mitteltafel ausfüllt, anzuschließen. Auch ist anzumerken, dass es sich hier nicht nur um einen kleinen Pfad im Hintergrund handelt. Hier wurde sich mit dem Weg auch insofern beschäftigt, dass der Wegesrand vielfältig gestaltet wurde: Weite Teile des Weges werden von einem geflochtenen Zaun gesäumt, entlang eines Abschnittes wird eine Baumreihe dargestellt und auch sonst ist der Wegrand mit einer Vielzahl an Gestrüpp und Büschen ausgestattet. Offensichtlich wurde sich bewusst dafür entschieden die Kreuze durch den Weg mit dem Vordergrund zu verbinden, was die detaillierte Gestaltung zeigt.

Als vorletztes Beispiel dieser frühen Wege soll wieder das Werk eines italienischen Künstlers gezeigt werden. Dabei handelt es sich um die Anbetung der Könige des Strozzi Altars (Abb. 13) von 1423 des Künstlers Gentile da Fabriano. Dieses Beispiel ist vor allem aus einem Grund hier angeführt: weil es sich in der Verwendung eines Weges von den bisherigen genannten frühen Wegen unterscheidet. Der Vordergrund wird hier von der Hauptszene eingenommen, sowie dem zahlreichen Gefolge der Könige. Zwar könnten Betrachtende hier bereits durch die Staffelung der Personen die Implikation eines Weges interpretieren, doch das soll hier in dieser Vorstellung nicht ausführlich thematisiert werden. Viel interessanter sind die Wege im Hintergrund, die zwischen den Bögen des Rahmens des Bildes zu erkennen sind. Hier werden mithilfe dieser Wege weitere Zeitpunkte der Erzählung gezeigt, in Summe jeweils einer unter einem Bogen. Dabei scheinen mittels Wegen zwei dieser Abschnitte auch verbunden zu sein und implizieren eine Abfolge in der Erzählung. Dieses Zusammenhalten

einer narrativen Reihenfolge dank des Weges wird im Hauptteil noch öfter vorkommen, dort ist es aber, im Gegensatz zu hier kein Novum. Abgesehen von der Haupttafel des Altars, beinhaltet er eine weitere Tafel mit sehr prominentem und detailliert ausgeführtem Weg. Dabei handelt es sich um die Darstellung der Flucht nach Ägypten in der Predella (Abb. 14). Was hier heraussticht ist die Positionierung des Weges in Bezug auf das Format: Das in der horizontalen sehr lang gezogene, aber niedrige Format der Predella wurde hier genutzt, um den langen Weg der Protagonisten zu zeigen. Dabei ist die Landschaft sowie der Weg detailliert ausgestaltet und mit sehr kleinteiliger Textur versehen. Auch ist ungewiss wo der Weg endet. Es scheinen mehrere Städte am Wegesrand zu liegen, aber ein endgültiges Ziel ist für Betrachtende nicht klar zu erkennen. Diese Gestaltungsweise des Wegs trägt hier maßgeblich zur Erzählung bei, vermutlich sogar mehr als in der Haupttafel des Altars.

Zu guter Letzt darf Jan van Eyck in dieser Aufzählung nicht fehlen. Da die tiefgehende Analyse der Wege im Hauptteil mit einer Kreuzigung Van Eycks beginnt, bieten ein Beispiel des Turin-Mailänder Stundenbuchs einen naheliegenden Übergang dazu. Die Miniatur aus jenem Gebetsbuch, die Van Eyck (Hand G) zugeschrieben wird und um die es hier geht, ist die Darstellung der Taufe Jesu (Abb.15). Sie ist auf einer Seite mit der Geburt des Johannes des Täufers dargestellt und nimmt nur einen kleinen Teil der Seite in einem horizontal langgezogenen Bildausschnitt an der Unterkante der Seite ein. Die hier abgebildeten Wege sind auf den ersten Blick nicht sofort erkennbar, was auch der Größe und Detailverliebtheit der Abbildung zu schulden ist. Der besser erkennbare Weg befindet sich im Vordergrund, jedoch nur impliziert. Hier ist zu sehen, wie sich eine Gruppe an Personen hinter einer Hügelkuppe sich auf dem Weg zur Hauptszene etwas links der Mitte befinden. Die Abbildung weist aber nicht nur einen implizierten Weg auf, sondern auch einen sehr breiten im Hintergrund. Er fällt aufgrund seiner Färbung nicht sofort ins Auge, aber sofern Betrachtende genau hinsehen, kann er zwischen den Häusern im Hintergrund verlaufend und in den Wald führend erkannt werden. Auch sind hier Personen platziert, was bei der Erkennbarkeit hilft.

2 Wie die Gestaltung des Wegs zwischen Jerusalem und Golgotha genutzt werden kann, um von komplett unterschiedlichen Hinrichtungen zu erzählen

Im Folgenden werden neun Fallstudien dargestellt. Es werden in allen hier thematisierten Werken alle vorhandenen Wege beschrieben und im Detail analysiert werden. Dabei wird zunächst kurz ein Kontext zur Entstehung des Bildes gegeben. Wie dieser ausfällt, hängt davon ab, was von dessen Entstehungskontext bekannt, beziehungsweise besonders relevant für die Analyse ist. Danach folgt jeweils eine Beschreibung der dargestellten Wege und im Anschluss daran wird eine detaillierte Analyse einzelner Aspekte der Wege und Straßen folgen. Als Schluss werden die Besonderheiten der Wege einer jeden Kreuzigung zusammengefasst werden.

Hier außerdem hervorzuheben ist, dass hier eine qualitative Auswahl von Altarbildern getätigt wurde. Es wurden nur Kreuzigungen als Beispiele gewählt, in denen die Wege oder Straßen besonders gut als Unterstützer funktionieren, oder Aspekte mit ins Bild holen, die bei vergleichbaren Bildern nicht zu finden sind. Bis auf eine Ausnahme wurde auch nur jeweils ein Werk von jedem Künstler gewählt, um einen Überblick zu bieten. Viele der hier vertretenen Künstler könnten allein mit ihren Werken den gesamten Hauptteil füllen. Es handelt sich hier teils außerdem um Werke, bei denen die Quellenlage und Literatur noch sehr dünn ist. Der Fokus der Auswahl liegt hauptsächlich auf die Wege im Bild und erst in einem zweiten Schritt wurde eine Recherche zu Künstler und Kontext vorgenommen.

Auch handelt es sich bei vielen der Beispiele um Triptychen. Dabei werden in manchen Beispielen alle drei Tafeln analysiert und in manchen nur die zentrale Tafel. Das wurde danach abhängig gemacht, inwiefern die Wege in den Altarflügeln sichtbar sind. Zwei der Beispiele werden hier in allen drei Tafeln dargestellt, da die Wege in allen drei erkennbar sind und die Wege flügelübergreifend in einem starken Zusammenhang mit dem Weg der zentralen Tafel stehen.

In Ergänzung zu einer reinen Analyse der Kreuzigungsdarstellungen wurden außerdem diejenigen Glaubenstexte herangezogen, die besonders relevant für die inhaltliche Überlieferung der Erzählung der Kreuzigung im späten Mittelalter waren. Dabei limitiert sich die Literaturauswahl aber auf die vier Evangelien, sowie die Vitae Christi von Ludolf von Sachsen. Die Meditationes Vitae Christi wurde in Betracht gezogen, da aber vor allem die Vitae von Ludolf von Sachsen im Spätmittelalter beliebt war und es vergleichsweise wenige deutsche oder nie-

derländische direkte Übersetzungen der *Meditationes Vitae Christi* gab, wurden letztere hier ausgeklammert.⁴⁵

Auch ist anzumerken, dass im Folgenden zwischen Weg und Straße unterschieden wird. Als Weg wird hier ein kleiner Pfad durch die Landschaft, ausgelegt für ein geringes Verkehrsaufkommen, bezeichnet. In den meisten der hier genannten Beispiele sind diese Wege unbefestigt oder betont unwegsam. Eine Straße steht hier immer im Zusammenhang mit großen Verkehrsaufkommen. Das steht auch in Zusammenhang mit Wagenspuren. Sobald Wagenspuren zu sehen sind, wird hier von einer Straße und nicht von einem Weg gesprochen.

2.1 Jan van Eyck - Die Kreuzigung Christi

Die Wahl mit diesem Werk zu beginnen, beruht zum Teil auf der Entscheidung chronologisch vorzugehen. Deswegen macht den Anfang eine Kreuzigungsdarstellung (Abb. 16), die heute Jan van Eyck zugeschrieben wird. Sie befindet sich im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin und wird dort auf einen Entstehungszeitraum zwischen 1425 und 1440 datiert.⁴⁶ Diese Zuordnung war jedoch lange umstritten. Lange Zeit wurde sie seinem Bruder Hubert zugeschrieben und in diesem Kontext diskutiert, beispielsweise von Max Dvořák 1925.⁴⁷ Auch Otto Präch betrachtete noch 2002 die Kreuzigung als Werk Hubert van Eycks und begründet dies unter anderem mit der Modellierung der Figuren, die angeblich Hubert van Eycks Teil des Genter Altars ähneln würden.⁴⁸ Als derjenige, der diese Auffassung änderte, gilt Stephan Kemperdick, der zwar auch die Ähnlichkeit zum Genter Altar beschreibt, sowie Jan Van Eycks New Yorker Diptychon. Er schreibt es aber Jan van Eyck selbst zu und datiert es auf ca. 1430.⁴⁹ Der Hauptgrund aber, warum dieses das erste hier analysierte Werk ist, sind die ersten Vermerke auf Wege als Unterstützer der Narrative von Eichberger und Belting in Bezug auf Van Eycks Werke.⁵⁰

Der gesamte Vordergrund des Bildes ist von der Hauptszene der Kreuzigung gefüllt. Das Kreuz mit dem angenagelten Jesus erstreckt sich bis an alle vier Ränder des Bildfeldes. Von

⁴⁵ Sargent 2007, S. 1358.

⁴⁶ Online Sammlung Staatliche Museen zu Berlin.

⁴⁷ Dvořák 1925, S. 94.

⁴⁸ Präch 2002, S. 174, 175.

⁴⁹ Kemperdick 2012, S. 292. Kemperdick erklärt die Unterschiede in beispielsweise der Größe der Figuren in der Kreuzigung mit einer Orientierung an traditionellen Darstellungsweisen.

⁵⁰ Belting/Eichberger 1983.

den Betrachtenden aus links des Kreuzes ist Maria, Mutter Jesu, positioniert, ihr gegenüber auf der anderen Seite des Kreuzes ist Johannes. Beide Figuren erstecken sich über die unteren zwei Drittel des Bildfeldes und verdecken einen großen Teil des Mittel- und Hintergrundes. Über Jesus' Kopf ist eine dreisprachige Tafel am Kreuz befestigt. Das ist insofern erwähnenswert, da es zeigt wie viel Aufwand der Künstler betrieben hat und wie viel Wert er auf Details gelegt hat.⁵¹ Hinter der Figurengruppe ist eine Landschaft dargestellt, mit der Stadt Jerusalem am Horizont und Bergketten in weiter Ferne. Es beginnt ein Weg unmittelbar am unteren Rand des Bildfeldes, unter den Füßen der dargestellten Figuren, und verläuft in kleinen Schlingen in den Mittelgrund, wo er hinter Johannes verschwindet. Weitere Wege sind in der Landschaft im Hintergrund zu erkennen. Sie bilden ein Wegenetz auf einer Anhöhe nahe des Horizonts.

Obwohl der Weg im Vordergrund nach dieser Beschreibung unzusammenhängend und unstrukturiert wirkt, trägt er doch Einiges zu der Lesbarkeit der Bildkomposition bei. Zwar formt der Weg hier nicht die Hügel und Felsen des Hintergrunds, er bietet dem Auge aber einen Anhaltspunkt, um sich in der ansonsten sehr kleinteiligen Landschaft mit einem reduzierten Farbspektrum zurecht zu finden. Obwohl der Weg zu großen Teilen von den Protagonisten verdeckt wird und danach in der Landschaft verschwindet, kann man den vorderen Teil recht gut erkennen. Trotzdem müssen Betrachtende selbst viel einbringen, um einen etwaigen Verlauf in ihrer Vorstellung zu konstruieren. Durch diese unzusammenhängenden Wegabschnitte kann auch nicht davon gesprochen werden, dass der Weg den Blick der Betrachtenden führt. Er verweist den Blick auf die Landschaft, lässt ihn sich aber kurz darauf darin verlaufen.

Seine Beschaffenheit unterscheidet sich von jener des Platzes, auf dem das Kreuz steht, sowie von den Wiesen dahinter, die sich durch recht markante, dunkelgrüne Grasbüschel auszeichnen. Im Gegensatz zu vergleichbaren Kreuzigungsdarstellungen, die noch besprochen werden, schließt dieser Weg hier nicht an Jerusalem an. Er führt zwar zuerst grob in die Richtung der Stadt, aber verläuft sich dann in der Hügellandschaft im Hintergrund der rechten Bildfläche. Generell führt der Weg dazu, die Kreuzigung als Abgeschieden wahrzunehmen. Der Weg zeigt zwar, dass es eine Verbindung zu Jerusalem und der Welt geben könnte, da die Stadt recht nahe an der Szene liegt und der Weg grob in deren Richtung zeigt. Trotzdem muss zu-

⁵¹ Kemperdick nennt die Schrift Pseudo-Häbreisch und Pseudo-Griechisch, da aufgrund der Beschädigungen und Restaurierungen nicht auszumachen ist, was genau geschrieben steht, oder was ursprünglich dort geschrieben stand. Vgl. Kemperdick 2012, S.292.

vor auf verwirrten Pfaden die Wildnis durchquert werden, bevor man von einem Punkt zum anderen kommt.

Der Pfad im Vordergrund ist nicht der einzige Weg, der hier dargestellt ist und besprochen werden muss: Das Wegenetz im Hintergrund unterscheidet stark von dem Wegabschnitt im Vordergrund. Als Netz werden diese Wege aufgrund ihrer Verschlungenheit beschrieben. Mehrere Abschnitte von Wegen teilen sich und führen wieder zusammen, wobei Anfang oder Ende dieser nicht klar erkennbar sind. Sie erstrecken sich über den Hügel oder Berg im Hintergrund, wie ein Netz das man darüber gelegt hat. Diese Details bewirken unter anderem, dass dieser Teil des Hintergrunds nun unruhiger wirkt. Das Wegenetz gibt dem Hügel Charakter, den er als einfarbige Fläche nicht gehabt hätte, und schafft neue Struktur. Nur sehr schwer auf dem Weg zu erkennen sind auch kleine Flecken in starken Farben: Personen, die sich darauf bewegen, aber sehr weit von der Hauptszene dieses Tafelbildes entfernt. Das Vorhandensein dieser Figuren hilft auch, diese Wege als solche erkennbar zu machen. Durch die Menschen, die sich hier bewegen, und den Fakt, dass es eine Anhöhe zu sein scheint, ist sehr eindeutig, dass es sich hier nicht um einen Fluss handelt. Bei kleinen Wegen weit im Hintergrund der Landschaft könnte es aber oft zur Uneindeutigkeit kommen, ob es sich um einen Weg oder Fluss handelt. Eben das wird durch die Positionierung des Wegenetzes und den Menschen darauf vermieden. Jedoch müssen die Betrachtenden sich vermehrt selbst einbringen und aufmerksam sein, um alle Details im Bildhintergrund erkennen zu können.

Einen Aspekt, den die Wege in dieser Darstellung sehr stark unterstützen, ist die Glaubwürdigkeit der Landschaft. Der hohe Detailgrad und die Atmosphäre sind ein besonderes Merkmal Van Eycks im Vergleich zu Zeitgenossen.⁵² Der Wegesrand ist gesäumt von Grasbüscheln, er erscheint unwegsam durch die felsige Landschaft zu führen – all das trägt dazu bei eine glaubhafte Landschaft zu vermitteln, bei denen die Betrachtenden sehr einfach nachvollziehen können, dass diese Szene tatsächlich genauso stattgefunden haben könnte. Der Weg und der Platz, an dem das Kreuz aufgestellt ist, ähneln sich in ihrer Beschaffenheit, obwohl sie visuell klar unterscheidbar sind. Der Weg schließt, zumindest in diesem Abschnitt, direkt an die Handlung an. Die Kreuzigung an der Unterkante des Bildes, führt Betrachtende auch direkt an das Geschehen heran, als wären sie selbst Teil der Erzählung. Dies entspricht der Aussage von Suckale, dass unter anderem der Realismus die Distanz zum Betrachter abbaut.⁵³ Der Weg erweitert diesen Eindruck. Bereits die bewusste visuelle Unterscheidung zwischen

⁵² Ainsworth 2022, S. 129.

⁵³ Suckale 2003, S. 66.

Platz der Kreuzigung, die auch in der realen Welt so auftauchen könnte, und dem Weg, der dorthin führt, zeigt, wie viele Gedanken sich Van Eyck bei der Gestaltung der Umgebung hier gemacht hat.

Obwohl der Weg hier nur als ein kleiner Abschnitt sichtbar ist, verläuft er in Richtung der Stadtkulisse Jerusalems im Hintergrund und zeigt in die Richtung, aus der Jesus gekommen ist. Wie Eichberger und Belting anmerkten, impliziert Van Eyck das „Davor“ oder „Danach“ nur, anstatt die Form einer Simultandarstellung zu wählen.⁵⁴ Dies trifft damit auch auf die Berliner Kreuzigung zu, auch wenn die Autoren in ihrem Text den Erzählfaktor dieser Kreuzigung kritisieren. Eichberger und Belting haben sich auch explizit zu diesem Werk geäußert. Sie sprechen ebenfalls den Weg und seinen Wert für die Erzählung an: Sie meinen, dass sich auf diesem Weg keine Handlung mehr abspielt und die Verbindung zwischen Figuren und Landschaft unterbrochen ist.⁵⁵ An anderer Stelle sprechen sie von der Fortsetzung der Handlung, die in den Untergrund führt, aber unterbrochen ist, betonen aber auch die starke Trauer in diesem Bild.⁵⁶ Prächt vergleicht die Landschaft mit einer Tapete, die vom Weg unterteilt wird, die Figuren werden laut seiner Auffassung nicht in den Raum mit einbezogen.⁵⁷ Auch wenn diese Argumente nachvollziehbar sind, soll am Ende dieser Aufarbeitung klar sein, dass der Weg (und weitestgehend die Landschaft) die Erzählung auf andere Weise unterstützt.

Bei Vergleichbaren Werken, die im Laufe dieser Arbeit noch bearbeitet werden, ist der Zeit-Aspekt prägnanter, trotzdem lässt sich auch hier einiges über die Zeit im Bild dank des Weges sagen. Die Tatsache, dass keine Personen den Weg begehen und im Vordergrund um das Kreuz kein Publikum, abgesehen von Maria und Johannes, dargestellt ist, lässt darauf schließen, dass die Kreuzigung an sich bereits vorbei ist. Es ist also kein exakter Zeitpunkt dargestellt, sondern eine längerer Zeitspanne der Trauer nach der Kreuzigung, die als bereits vergangenes Ereignis nur impliziert ist. Das wird dadurch bewerkstelligt, dass der Weg in Richtung Jerusalem andeutet, wo Jesus herkam und welchen Weg er bereits zurück gelegt hat. Es wird der Ort gezeigt, an dem die Handlung vor diesem Szenario begonnen hat und verlaufen ist. Durch dieses Fehlen eines exakten Zeitpunkts steht eine überzeitliche Trauer im Fokus.

⁵⁴ Belting/Eichberger 1983, S. 86.

⁵⁵ Belting/Eichberger 1983, S. 158.

⁵⁶ Belting/Eichberger 1983, S. 86.

⁵⁷ Prächt 2002, S. 174, 175.

Auch Belting und Eichberger sprechen bei dieser Bildtafel von einem „Andachtsbild mit dem Ausblick auf einen fernen Schauplatz“, was auch einer solchen Interpretation entspricht.⁵⁸

Ein weiterer Aspekt, der hier hervorzuheben ist, ist die dargestellte Einsamkeit. Wenn man diese Kreuzigungsdarstellung nun mit anderen vergleicht, wirkt sie abgeschieden und unwichtig. Die Kreuzigung ist nur durch einen Feldweg erreichbar und nicht durch eine große Straße, wie zB. in Rogier van der Weydens Kreuzigungsalter. Es scheint, als wäre die Kreuzigung eine private Veranstaltung, abgeschieden von der Welt. Hier ist es eine Herausforderung, zu Pferde bei der Kreuzigung anzukommen. Dieser Pfad über unwegsames Gelände erschwert dies. Nur jene Personen sind hier, die Jesus Tod am Meisten trifft. Der Weg führt sogar, wenn man genau hinsieht, an der Kreuzigung vorbei. Es ist also eine Kreuzigung am Wegesrand irgendwo hinter Jerusalem, die Stadt ist nicht in weiter Entfernung, sondern in ein paar Minuten erreichbar. Von dieser Situation ist beispielsweise auch bei Ludolf von Sachsen zu lesen:

[...] Während einige dasaßen und ihn bewachten, kamen andere auf dem Weg nahe vorbei, das heißt, gewöhnliche Leute, die nahe am Ort der Kreuzigung vorbeigingen, liefen zusammen, verhöhnten ihn, schüttelten den Kopf zum Zeichen des Spotts [...] ⁵⁹

Es handelt sich also um kein Spektakel, keine Veranstaltung des Jahrhunderts, sondern um eine unwichtige Verurteilung mit minimalem Publikum. Das Gras am Wegesrand ist vergilbt und vertrocknet, die Büsche struppig. Der Weg fungiert hier als etwas, das all diese Aspekte zusammenhält und die Tragik der Situation Jesus‘ unterstreicht. Somit wird den Betrachtenden verdeutlicht, was für ein schreckliches, einsames Schicksal Jesus auf sich genommen hat, um die Menschheit zu retten. Die Gestaltung des Weges trägt in diesem Fall auch noch in anderer Weise dazu bei: Der Weg stellt den Leidensweg Jesus‘ dar und hat somit auch in seiner Länge und Ausgestaltung Einfluss auf seinen Zustand. Ein besonders langer Weg sorgt für mehr Leid, genau wie ein unwegsamer Pfad gesäumt mit Gebüsch, welches so wirkt, als hätte sich Jesus erst durchkämpfen müssen. In dieser Weise kann der Weg auch zur Aussage der Erzählung beitragen und die Bedeutung der Handlung für das Christentum unterstreichen. Hier regt die Gestaltung zur Anteilnahme an. Dass diese leidvolle Erzählung für Zeitgenossen nicht unbekannt war, ist bei Ludolf von Sachsen zu lesen:

Mit ausgespannten Sehnen und Adern, mit gewaltsam gestreckten Knochen und Gelenken wurde er ans Kreuz geschlagen, nachdem Hände und Füße roh durchbohrt und

⁵⁸ Belting/Eichberger 1983, S. 162.

⁵⁹ Von Sachsen 2022², S. 183.

mit dicken und sehr harten Nägeln verwundet, Haut und Fleisch, Nerven, Adern zerrissen und die Gelenke zersplittert worden waren.⁶⁰

Und auch die Intention, Gläubige anzuregen, am Leid teilzuhaben ist aus seinen Texten erkennbar:

Biete also, durch solche Qual aufgerufen, auch deine Hände und Füße zu jedem guten Werk an!⁶¹

Insgesamt lässt sich also zusammenfassen, dass der Weg in dieser Kreuzigung vor allem die Trauer und die Einsamkeit der erzählten Geschehnisse unterstreicht. Auf dem Weg sind keine Personen gezeigt, sie sind alle bereits gegangen. Ein schmaler Feldweg, der unwegsam und von Gestrüpp ist, gesäumt zeigt, dass die Kreuzigung in kleinem Rahmen und abgeschieden durchgeführt wurde. Unbedeutend für alle, die nicht an Jesus glaubten. Es entsteht der Eindruck, dass diese Kreuzigung so klein wie möglich gehalten wurde. Ein kleines und unbedeutendes Ereignis am Wegesrand, an dem man auch vorbei gehen könnte, ohne ihm Beachtung zu schenken. Eine Hinrichtung, die als klein und unwichtig geplant war, aber später größere Bedeutung bekommen hat, als es jemals Intention war. Das könnte auch als allgemeine Aussage über das Christentum und seinen Stellenwert über die Jahrhunderte sein.

Gleichzeitig wird durch das Fehlen von einer großen Personenmenge etwas anderes erzielt: Es wird kein exakter Moment festgelegt, sondern ein längerer Zeitraum nach der Kreuzigung beschreiben. Die Trauer, die die Zeit überdauern wird und die Jahrhunderte später noch Bedeutung hat, steht hier im Fokus. Es handelt sich um ein Andachtsbild der Trauer und Einsamkeit, dargestellt im Resultat einer abgeschiedenen Hinrichtung.

2.2 Rogier van der Weyden – Kreuzigungsaltar

Einen bemerkenswert weiten Blick auf die Landschaft und auf mehrere Wege im Hintergrund weist ein Kreuzigungstriptychon Rogier van der Weydens (Abb. 17) auf, das heute im Kunsthistorischen Museum in Wien ausgestellt ist und vermutlich in den Jahren 1443/1445 entstan-

⁶⁰ Von Sachsen 2022², S. 179.

⁶¹ Von Sachsen 2022², S. 179.

den ist.⁶² Es handelt sich dabei um keines von Van der Weydens Frühwerken, sondern entstand in einer Zeit, als er bereits Meister der Tournai-er Künstlergilde war und Werkstätten in Tournai und Brüssel hatte.⁶³ Sein Handwerk lernte Van der Weyden zwischen 1420 und 1440 in der Werkstatt Robert Campins, der heute ebenfalls zu einem der am meisten diskutierten Künstler der Frühniederländischen Malerei zählt.⁶⁴

Der Wiener Kreuzigungsalter zeigt eine andere Bildaufteilung als die zuvor behandelte Kreuzigung Van Eycks und trotzdem spielen bei beiden Darstellungen Wege im Hintergrund eine Rolle. Auch hier ist im Vordergrund die Kreuzigungsszene zu sehen, im Mittelgrund eine Straße, die in die Ferne führt, und im Hintergrund die Stadt Jerusalem. Den größten Unterschied stellt zunächst das Format dar und wie die Personen im Vordergrund platziert sind. Jesus nimmt auch hier eine zentrale Rolle ein: Er ist in der oberen Bildhälfte platziert, links und rechts jeweils ein blauer Engel. An seinen Seiten ist im Vordergrund Freiraum, wodurch der Landschaft im Hintergrund Platz eingeräumt wird. Im Gegensatz dazu sind in der unteren Hälfte des Vordergrunds mehrere Personen abgebildet, die diesen fast ausfüllen. Abgesehen von Jesus' Mutter Maria, die das Kreuz umklammert, und Johannes sind hier auch zwei Stifter Teil des Geschehens. Sie sind von Betrachtenden aus rechts in der unteren Hälfte des Bildfeldes positioniert, mit gefalteten Händen, kniend und mit Ehrfurcht den Geschehnissen beiwohnend. Auch zu erwähnen sind die Heiligenfiguren, die auf den Flügeln des Altares abgebildet sind. Für die Betrachtenden rechts befindet sich die Heilige Veronika und auf der linken Seite Maria Magdalena. Dirk De Voss spekuliert, dass es sich bei dem Triptychon ursprünglich um ein Gemälde aus einem Stück gehandelt hat, bei dem die Form eines Triptychons nur simuliert war, indem aufgemalte Rahmen die einzelnen Bildteile voneinander trennen.⁶⁵ Besonders ist auch, dass die Landschaft in allen drei Tafeln aneinander anschließt und so der Eindruck einer durchgängigen Landschaft hervorgerufen wird. Snyder meint, die Wiener Kreuzigung sei eines der frühesten Beispiele einer derartigen Gestaltung.⁶⁶

Wie bereits erwähnt, wird der Landschaft im Mittel- und Hintergrund gesondert Raum gegeben, indem die Vordergrundfiguren nicht das gesamte Format füllen. Die Vordergrundsszene spielt auf einer etwas erhöhten Felsstruktur, die mit Rissen durchzogen ist. Dieser bröckelige

⁶² „Kreuzigungsalter“, in: Kunsthistorisches Museum Online-Sammlung, (14.01.2025), URL.: <https://www.khm.at/objektdb/detail/2123/>.

⁶³ Campbell 2015, S. 19. Er war außerdem Brüssels Stadtmaler ab 1436.

⁶⁴ Campbell 2015, S. 18.

⁶⁵ De Voss 1999, S. 237. De Voss' Hauptargument hierbei ist die Breite der Seitenflügel. Er meint, dass diese fast genau die Hälfte der Breite der Mitteltafel haben und das bei einem echten Triptychon nicht möglich sei.

⁶⁶ Snyder 1985, S. 135.

Untergrund könnte eine Referenz auf das Erdbeben sein, das im Matthäus Evangelium beschreiben wurde: „Da riss der Vorhang im Tempel von oben bis unten entzwei. Die Erde bebte und die Felsen spalteten sich.“⁶⁷

Die Straße, die sich durch den Mittelgrund nach hinten windet, beginnt hinter der Vordergrundszone. In diesem Fall kann von einer Straße gesprochen werden und nicht von einem Weg, da bei genauerer Betrachtung zwei Wagenspuren erkennbar sind – damit ist sie für größeres Verkehrsaufkommen ausgelegt und wird daher in dieser Arbeit als Straße bezeichnet. Die Straße windet sich in einer S-Form durch den Mittelgrund bis sie an einen Turm anschließt, der zur Stadtmauer Jerusalems gehört. Daher ist zumindest in dieser Hauptstraße der Verlauf gut nachvollziehbar. Die Straße funktioniert hier zunächst als Element, das den Blick der Betrachtenden in den Hintergrund und nach Jerusalem leitet. Auch bildet sie eine zentrale Linie, rundum welche die Landschaft konstruiert wurde. Die sonst hügelige Landschaft scheint der Straße geradezu auszuweichen, ihr Platz zu machen. Auch ist die Straße sehr gut von den sie umgebenden Wiesen zu unterscheiden. Sie wird nicht durch Buschwerk oder längere Gräser – also Wildnis wie in Van Eycks Kreuzigung - verdeckt. Dazu scheint die Straße außerdem von einer Art Böschung gesäumt zu werden, die einen Höhenunterschied zur umgebenden Wiesenlandschaft definiert.

An diesem Punkt ist auch zu erwähnen, dass diese zentrale Straße nicht die einzige in diesen Tafeln ist. Im Hintergrund des rechten Flügels mit der Heiligen Veronika ist auch ein Straßenabschnitt zu erkennen, der eine Kurve um ein Waldstück macht, dahinter verschwindet und implizit in Richtung Jerusalem führt. Die Wagenspuren sind bei diesem Straßenabschnitt nur sehr schwer zu erkennen. Auch im linken Altarflügel, der Maria Magdalena zeigt, ist etwas Ähnliches zu finden. Hier kann man im Mittelgrund einen dünnen Weg erkennen, der über eine Felsstruktur führt. Es ist angedeutet, dass er zu der architektonischen Struktur im Hintergrund führt. Auch scheint es so, als könnte dieser Weg bei der Figur im Vordergrund beginnen. Maria Magdalena steht wie die anderen Figuren auf einem eigenen Teil der Felsformation, jedoch ist genau hinter ihr ein flacheres, helleres Stück Untergrund zu erkennen. Es ist nicht eindeutig, ob das hier dargestellte Teil des Wegs im Hintergrund ist, aber die Betrachtenden könnten bei längerer Auseinandersetzung mit dem Gemälde zu eben jenem Schluss kommen. Der letzte, kurze Abschnitt eines Weges, der noch zu erwähnen ist, befindet sich erneut in der mittleren Tafel des Altars. Am linken Bildrand, am letzten Hügel vor den

⁶⁷ Universität Innsbruck 1980, Matthäus 27,51.

türkisen Bergen des Hintergrunds, ist ein hellerer Streifen zu sehen. Einen konkreten Anfang oder ein Ende scheint er nicht zu haben. Durch die durchgehende Landschaft wirkt es aber so, als könnte er sich übergreifend in den Hintergrund des Seitenflügels mit Maria Magdalena erstrecken. Diese Straßen- und Wegabschnitte im Mittelgrund der Seitenflügel werden später in diesem Kapitel weiter ausgeführt werden - der kurze Weg am entferntesten Hügel des Mittelgrunds wird hingegen keine weitere Betrachtung erfahren.

Einer der auffälligsten Aspekte, der diese Kreuzigung von jener von Jan van Eyck unterscheidet, ist, dass der Weg nicht unter den Füßen der Protagonisten im Vordergrund beginnt, sondern in etwas Distanz hinter der Felsformation, auf der die Figuren platziert sind. Dadurch wird eine Distanz zwischen der Kreuzigungsszene und dem Rest der Welt geschaffen. Die Szene wird dem Kontext entzogen, sie erhält dadurch etwas Überzeitliches, Allgemeingültiges. Der Kontext, den die umgebende Landschaft in der Kreuzigungsdarstellung bietet, ist immer noch gegeben, trotzdem wirkt die Gruppe im Vordergrund etwas isoliert und aus der Erzählung herausgegriffen. Dies könnte auf eine verstärkte Andachtsfunktion schließen lassen. Der innerweltliche logische Zusammenhang wird im Gegensatz dazu zurückgestellt. Diese Theorie wird auch durch die Abbildungen der Stifter gestützt, die Teil der Vordergrundszone sind. Sie knien neben dem Kreuz, im Kreis der Figuren der Erzählung, isoliert auf der erhöhten Felsstruktur. Damit sind sie ebenfalls Teil dieser überzeitlichen Andachtsszene. Was hier zu beobachten ist kommt der Beschreibung Kemps von einer szenischen Erweiterung des Andachtsbildes nahe,⁶⁸ die hier durch die Verwendung eines Weg erzielt wird. Dies unterscheidet diese Darstellung von anderen Kreuzigungsdarstellungen, beispielsweise der von Hans Memling, der sich im Verlauf der Arbeit noch gewidmet wird. Bei Memlings Darstellung schließen die Wege an die Stifterfiguren an und verändern damit ihre Bedeutung.

Ein weiterer wichtiger und zu untersuchender Faktor sind die Figuren, die die Straße begehen bzw. auf ihr reiten. Dieser Aspekt spielt in eine größere Frage nach dem Zeitpunkt der gezeigten Erzählung hinein. Was wir hier ausmachen können, ist, dass außer Maria, Johannes, den Stiftern und den zwei Heiligen auf den Seitenflügeln niemand mehr am Kreuz ist und im Hintergrund gerade noch drei Reiter von hinten zu sehen sind, die schon fast die Stadt erreicht haben. Dadurch wird gezeigt, dass die Kreuzigung bereits vorbei ist, nur der „harte Kern“ ist noch dort und trauert. Diese Interpretation entspricht vermutlich auch den Wünschen der Stifter, wie sie im Altar repräsentiert sein wollten. Wir können nicht sagen, wie viele Menschen

⁶⁸ Kemp 1996, S.178.

tatsächlich zugesehen und am Ereignis teilgenommen haben, aber dadurch, dass eine größere Straße zur Kreuzigung führt und nicht nur ein Weg, wäre die Logistik für eine größere Menschenmasse gegeben. Durch die Darstellung der Straße wird diese Kreuzigung ans Weltgeschehen angeschlossen: Sie findet an einem wichtigen Transportweg statt.

Besonders interessant sind auch die Darstellungen der Hl. Veronika und Maria Magdalena. Obwohl diese beiden nicht auf der zentralen Tafel abgebildet sind, haben sie in den Seitenflügeln beide einen eigenen Weg zur Kreuzigung, der uns jeweils etwas Kontext zu den Heiligenfiguren bereitstellt. Die Straße, die hinter der Hl. Veronika zu sehen ist, führt nach Jerusalem. Die Stadtkulisse im Hintergrund dieses Seitenflügels führt jene der zentralen Tafel weiter, es handelt sich also um die gleiche Stadt. Dadurch wird gezeigt, dass die Hl. Veronika also ebenfalls aus Jerusalem gekommen ist, um dem Ereignis beizuwohnen, sie hat jedoch einen anderen Weg genommen. Das ist aber nur sehr vage impliziert, weil diese Straße weder im Vordergrund an Veronika noch im Hintergrund an Jerusalem anschließt und nur in etwa auf diese beiden Richtungen verweist. Anders ist es auf dem Seitenflügel, der Maria Magdalena zeigt. Auch hier können wir ein kleines Wegstück im Mittelgrund erkennen. Obwohl dieser kleine Weg ähnlich zu dem hinter der Hl. Veronika wirkt, funktioniert er etwas anders. Es ist angedeutet, dass der Weg im Vordergrund direkt hinter Maria Magdalena beginnt und damit eine stärkere Verbindung von eben jener mit dem Hintergrund darstellt - im klaren Gegensatz zur Figurengruppe in der zentralen Tafel. Der Wegabschnitt, den wir im Mittelgrund sehen können, führt über eine kleinere Felsstruktur zu einer anderen Stadtstruktur. Damit impliziert der Weg, dass Maria Magdalena eine Reise aus einem anderen Ort als Jerusalem auf sich genommen hat und beschwerliches Gelände bewältigt hat, um der Kreuzigung beiwohnen zu können.

Die Wiener Kreuzigung Rogier van der Weydens ist nur eine von vielen Kreuzigungsdarstellungen, die der Künstler ausführte. Der Vergleich mit einer weiteren von ihm geschaffenen Kreuzigung ist somit naheliegend. Besonders interessant ist hierbei das sogenannte Abegg-Triptychon (Abb.18) Van der Weydens, das zwischen 1440 und 1445 entstand.⁶⁹ Stephan Kemperdick setzte sich 2014 damit im Detail auseinander und stellt auch den Vergleich mit dem Wiener Triptychon an.⁷⁰ Beide Triptychen ähneln sich in der Bildgestaltung stark, von besonderem Interesse soll hier im Kontrast dazu aber die sich unterscheidende Gestaltung des Hintergrunds sein. Kemperdick betont in seinem Vergleich beider Tafeln, wie „schematisch“

⁶⁹ Kemperdick 2014, S. 32.

⁷⁰ Kemperdick 2014, S. 48.

die Landschaft der Wiener Kreuzigung sei und hebt besonders die „leeren grünen Flächen“ und die „breiten, noch wenig lebendigen Stadtansichten“ hervor.⁷¹ In Bezug auf den Vergleich der Wege ist eine derart wertende Herangehensweise kontraproduktiv. Zwar haben Kemperdicks Beobachtungen durchaus ihre Berechtigung, jedoch ist zum Beispiel die Wegführung im Abegg-Triptychon nicht so klar und an den Vordergrund anschließend, wie in der Wiener Kreuzigung. Beide genannten Werke haben unterschiedliche Stärken und Schwächen in der Landschaftsgestaltung. Die Landschaft im Abegg-Triptychon hat zugegeben eine „wilder“ Natur, die mehr mit einer wirklich existierenden Landschaft gemein hat. Dies könnte jedoch auch daran liegen, dass dies in der Wiener Kreuzigung nicht das Ziel war. Auch Dirk de Voss betont deren Komplexität und bezieht sich hier auch auf Shirley Neilsen Blum und ihre Interpretation als eine „paradiesische“ Landschaft.⁷² Ein Unterschied zwischen den Wegen in beiden Kreuzigungen ist auch, dass der Weg im Wiener Gemälde mehr im Zentrum der Bildfläche liegt, unmittelbar hinter dem Kreuz. Er zieht den Blick direkt auf sich, lenkt die Aufmerksamkeit der Betrachtenden zur Stadt im Hintergrund und betont damit den Zusammenhang beider Orte in der Erzählung. Was beide Kreuzigungen außerdem unterscheidet, ist die Distanz nach Jerusalem. Während im Abegg-Triptychon Jerusalem am Ende des Wegs in weiter Ferne zu erkennen ist, ist die Stadt im Wiener Triptychon viel näher. Die Kreuzigung findet zwar nicht direkt außerhalb der Stadt statt, wie in Van Eycks Kreuzigung, dennoch ist sie nah genug, um die aufwändige Stadtgestaltung in den Details erkennbar zu machen.

Insgesamt scheint im Wiener Kreuzigungsalter Rogier van der Weydens der Andachtscharakter eine große Rolle zu spielen. Die Vordergrundszone wirkt mit der Abgrenzung zur Landschaft überzeitlich gültig. Es ist aber anzumerken, dass die paradiesische Landschaft bereit für eine Erzählung scheint, aber nicht dafür genutzt wird. Die Landschaft und die Distanz zwischen Straße und Vordergrundszone vermittelt, dass die Kreuzigung „im Nirgendwo“ stattfindet. Also nicht in ein durchdachtes Wegenetz eingebunden und direkt an Jerusalem und die erzählende Welt gebunden. Trotzdem wird Betrachtenden ein logischer Aufbau der Welt im Hintergrund mithilfe des Weges geboten. Die Straße deutet mit ihren Wagenspuren eine Auslegung auf große Menschenmassen an. Da aber nur noch drei Figuren auf dem Weg nach Jerusalem abgebildet sind, wird impliziert, dass das Hauptereignis bereits vorbei ist. Es ist jedoch anzumerken, dass dies nur auf die Hauptstraße in der zentralen Tafel zutrifft. Verglichen zu den Wegen in den Flügeln, ganz zu schweigen von dem fast versteckten Wegabschnitt in

⁷¹ Kemperdick 2014, S. 48.

⁷² De Voss 1999, S. 237.

der Mitteltafel, ist ein qualitativer Unterschied zu erkennen. Wohingegen die Hauptstraße gut nachvollziehbar ist, ausgestaltet und viel Kontext beiträgt, wirken die übrigen Wege wie ein Zusatz, an den nicht viele Gedanken verschwendet wurden. Sie sind fragmentarisch und kaum in ihrem Verlauf nachvollziehbar. Zwar ist es logisch, Wege ebenfalls im Hintergrund der Flügel zu haben, doch ist es recht eindeutig, dass hier mehr das Füllen des Hintergrunds im Fokus stand, als die Absicht den Weg als erzählendes Element zu verwenden. Doch muss auch bedacht werden, dass der Fokus auf der zentralen Tafel liegt und somit die weniger qualitativ hochwertigen Wege der Seitenflügel weniger ins Gewicht fallen. Zusammenfassend ist also zu sagen, dass der Fokus dieser Kreuzigungsdarstellung mehr die Andacht ist, die Straße aber mehrere weitere Funktionen hat, die einen innerweltlichen Kontext bieten und die Bildgestaltung unterstützen. Die Anwesenheit der Stifter verstärkt den Andachtscharakter wiederum und gibt dem Bild einen repräsentativen Charakter. Die zurückbleibenden Stifter, die noch anwesend sind, obwohl die Kreuzigung bereits vorbei ist, lässt die Stifter eine religiöse Beharrlichkeit ausstrahlen. Auf diesen Effekt wird in Hans Memlings Triptychon für Jan Crabbe noch genauer eingegangen werden, da dort dieser Effekt durch eine stärkere Anbindung an die Straße noch stärker auftritt.

2.3 Justus van Gent – Calvary Triptychon

Das Calvary Triptychon (Abb. 19) hängt heute in der Kirche St. Bravo in Gent. Über seine Entstehung kann nur wenig gesichert gesagt werden. Lange Zeit wurde die Kreuzigung Hugo van der Goes zugeordnet oder ihr zumindest eine Verbindung zu diesem Künstler unterstellt.⁷³ Aktuell wird das Werk Joos van Wassenhove⁷⁴, der als Justus van Gent tätig war, als dessen einziges Werk zugeordnet, auch wenn es dafür auch keine eindeutigen Belege gibt.⁷⁵ Der Maler scheint aber durchaus eine Verbindung zu Hugo van der Goes gehabt zu haben: Van Wassenhove hat, laut Depoorter, für Van der Goes in Gents Lukasgilde gebürgt und ermöglichte ihm dadurch dort die Arbeit.⁷⁶ Ob beide Künstler aber zusammen gearbeitet haben, ist unbekannt.⁷⁷ Eine Ähnlichkeit im Stil beider Künstler wird immer noch diskutiert. Borchert meinte zum Beispiel, dass eine Ähnlichkeit nur in den Details besteht und die Unterzeichnungen eher

⁷³ Borchert 2023, S. 71.

⁷⁴ Depoorter 2022, S. 22. Tätig zwischen ca. 1460 und 1480.

⁷⁵ Jacobs 2012, S. 119, 120. Borchert 2013, S. 71.

⁷⁶ Depoorter 2022, S. 22.

⁷⁷ Depoorter 2022, S. 22, 24.

an einen Nachfolger Rogier Van der Weydens denken lassen.⁷⁸ Stilistisch sieht er auch Verbindungen zu Dierick Bouts und Depoorter kann trotz einer seiner Meinung nach stilistischen Ähnlichkeit zu van der Goes ebenfalls den Einfluss Bouts‘ nachvollziehen.⁷⁹

Auch die Datierung ist in gleichem Maße ungesichert. Bekannt ist, dass sich das Calvary Triptychon zunächst in der Familienkapelle Lauwereins de Maeck befand, der 1469 starb und daher das Werk zu Beginn in die 1460er Jahre datiert wurde. Borchert argumentiert aber für eine Datierung in die 1480er Jahre, vor allem aufgrund der Tiefenwirkung der Landschaft in der Mitteltafel.⁸⁰

In eben jener Landschaft zieht sich nun ein Weg zentral in den Hintergrund und trägt zu der Erzählung bei. Wichtig ist hier zu erwähnen, dass im Folgenden hauptsächlich die bereits erwähnte Mitteltafel des Triptychons besprochen wird. Zwar sind auf den Seitentafeln auch Wege dargestellt, jedoch sind diese nur versteckt unter den agierenden Figuren zu vermuten und nicht eindeutig erkennbar.

Was diese Darstellung besonders von den vorherigen beiden Beispielen abhebt, ist die Bildaufteilung sowie der Grad der Einbindung des Weges in den Kreuzigungsablauf. Wohingegen bei Van Eyck und Van der Weyden einige wenige Personen mitsamt dem Kreuz im Vordergrund den Fokus auf sich ziehen, ist hier eine viel höhere Anzahl an Personen dargestellt, die den Vordergrund füllen. Bei den vorhergehenden Beispielen waren die agierenden Figuren in einer Linie, die sich an der Bildunterkante orientiert, aufgereiht. In diesem Altarbild Justus van Gents ist das nicht der Fall: Die Figuren verteilen sich über einen Vordergrund, der eine perspektivische Tiefe besitzt. Die dargestellten Personen sind hier kleiner. In den beiden älteren Altarbildern hatten die Figuren eine Größe, die zumindest die Hälfte der Bildfläche entsprach, bei Van Eyck sogar mehr als das. All das führt zu einer veränderten Rolle des Weges im Bild und auch in welcher Weise dieser zur Erzählung beiträgt. Auch schafft Van Gent hier durch ihre Überlappungen eine Tiefe des Bildes, die davon unterstützt wird, dass die Größe der Figuren mit ihrer Position weiter hinten im Bildraum abnimmt. Außerdem zeigen ihre Posen eine viel größere Varietät. Bei den beiden älteren Beispielen waren trauernde, kniende und andächtige Protagonisten dargestellt, alle aufrecht. Die einzige Ausnahme war hier Van der Weydens Maria, die sich an das Kreuz klammert. Hier bei Van Gent sind die Emotionen

⁷⁸ Borchert 2023, S. 72.

⁷⁹ Depoorter 2022, S. 24.

⁸⁰ Borchert 2023, S. 71. Er argumentiert, dass es auch bis weit in die 1480er Jahre keine vergleichbaren Werke mit einer Ähnlichen Gestaltung gibt.

der Personen durch ihre Posen und ihre Gestik erkennbar. Auch die Szenen der beiden Flügel des Altars beinhalten eine ähnlich hohe Anzahl an Figuren, die gleichmäßig im Bildgrund verteilt sind und so das Figurenarrangement im Gleichgewicht halten (Abb. 20). Diese Darstellung entspricht der Erzählung bei Lukas: „Alle seine Bekannten aber standen in einiger Entfernung (vom Kreuz), auch die Frauen, die ihm seit der Zeit in Galiläa nachgefolgt waren und die alles mit ansahen.“⁸¹

Zentral im Vordergrund platziert, aber nicht direkt an die Bildunterkante anschließend, und bis an den oberen Bildrand reichend, erstreckt sich das Kreuz mit Jesus. In dieser Kreuzigungstafel sind nun auch die Kreuze mit den beiden Schächern links und rechts von Jesus abgebildet. Am Fuß der Kreuze sind nun eine größere Anzahl an Zusehern und auch Personen zu Pferd dargestellt. Der Vordergrund wird mittels Hügelformationen abgegrenzt, die sich hinter den Teilnehmern des Spektakels am rechten und linken Bildrand aufzutürmen. Zwischen diesen Hügelformationen verläuft nun der Weg, auf den der Fokus hier gelegt werden soll. Er hat seinen Anfang beim Platz der Kreuzigung und führt von dort aus nach hinten, zwischen den Hügeln und über eine Hügelkante aus dem Blickfeld. Hinter eben jener Kante sind auch drei Personen angeschnitten, die sich gerade auf dem Weg zur Kreuzigung befinden. Der Weg setzt erst wieder weit im Hintergrund an, wo erkennbar ist, dass er an Jerusalem anschließt und auch dort sind ganz im Kleinen einige Personen zu erkennen, die sich auf dem Weg zur Kreuzigung befinden.

Ein Problem dieses Weges, das bei Vergleich sofort ins Auge sticht, ist die Erkennbarkeit. Die Hügelformationen setzen sich aus grünen Grasflächen und rot-braunen Felsformationen zusammen. Im Vordergrund haben nun der Weg und auch ein Teil des Platzes unter den Kreuzen eine ähnliche Färbung. Daher ist ein exakter Verlauf hier nicht auszumachen. Als Weg nach Jerusalem eindeutig zu identifizieren ist er nur, dank der drei Personen, die sich hinter der Kuppe befinden. Am Platz der Kreuzigung könnten sich bei genauerer Betrachtung auch kleinere Gesteinsbrocken mit Gras erkennen lassen, die der Weg auch umrundet. Es sieht so aus, als könnte dieser Weg von Jerusalem aus bis kurz vor die Kreuze führen und dort nach, von dem Betrachtenden aus, links weiterverlaufen. Der Weg ist, sofern Betrachtende ihn einmal erkannt haben, also mit definierten Anfang und Endpunkt. Einige der Figuren verstecken Teile des Weges und zusammen mit der bereits angesprochene Färbung, erschwert dies die Erkennbarkeit des Weges. Interessant sind auch die umgebenden Felsenformationen insofern,

⁸¹Universität Innsbruck 1980, Lukas 23,49.

dass sie sich um die Szene zu formen scheinen. Sie kesseln die Hauptszene ein und machen nur für den Weg nach Jerusalem Platz. Dadurch wird die Szene dennoch mit einer größeren Welt verbunden, obwohl die Kreuzigung aufgrund der Felsen von einer Öffentlichkeit abgeschottet wirkt. Zu sagen, dass der Weg die Landschaft strukturieren würde, wäre aber übertrieben. Ja, über den Weg bildet sich der Zugang zum Kreuzigungsareal, aber besonders im Hintergrund wäre er ohne unterschiedliche Färbung des Untergrund nur eine Falte in der Landschaft, die sehr ähnlich zur Struktur der Felsen im Vordergrund ist.

Was der Weg dennoch schafft, ist die Führung des Blickes in den Hintergrund. Der zentrale Weg führt den Blick von Betrachtenden in den Hintergrund nach Jerusalem. Dies ist aufgrund dieser abschottenden Felsformationen sogar noch stärker der Fall als bei Rogier van der Weydens Tafel, wo ebenfalls ein sehr zentral positionierter Weg den Blick führt. Der Weg bildet eine Schneise, über die Betrachtende überhaupt erst Zugang zur Landschaft erhalten. Das unterstreicht auch die weite Entfernung, die zwischen Jerusalem und der Kreuzigungsszene liegt. Wie bei van der Weyden ist die Stadt in Distanz positioniert, der Weg ist aber nicht so stark gewunden, was einen geringeren Zeitaufwand von Jerusalem nach Golgotha impliziert.

In diesen Gegensatz zwischen einer gesonderten Veranstaltung und den öffentlichen Blick auf die Welt spielt auch die Art des Weges mit hinein. Es handelt sich hier um einen Weg und keine Straße, da er keine Wagenspuren aufweist und über unwegsames Gelände führt. Dies scheint im Grunde der Situation in Van Eycks Tafel zu entsprechen, doch die Besetzung ist eine komplett andere. Hier haben wir eine große Bandbreite an Figuren, die dem Ereignis beiwohnen, wohingegen bei Van Eyck nur Maria und Johannes zugegen sind. Das könnte mit dem Moment der Erzählung zusammenhängen, der für die Darstellung gewählt wurde. Bei Van Eyck ist die Kreuzigung bereits vorbei und nur Jesus' nahestehendste Personen sind noch anwesend und trauern. Beim Calvary Triptychon ist die Kreuzigung noch in vollem Gange. Neue Zuseher betreten immer noch auf Golgotha. Auch wird hier nicht nur Jesus hingerichtet, sondern man sieht zusätzlich auch die beiden Schächer. Demnach ist es eine größere Veranstaltung mit mehr Zusehern. Von der Einsamkeit, die bei Van Eyck eine Rolle gespielt hat, ist hier nichts zu erahnen. Dabei ist diese enthaltene Dichotomie besonders spannend: Es findet sich kein Weg, der viele Personen fasst, trotzdem sind aber viele anwesend.

Auch die Darstellungen auf den Flügeln des Altars sollen hier noch angesprochen werden. Sie enthalten zwar keine Wege, die dem in der Mitteltafel ähnlich sind, doch führen sie die Landschaft der zentralen Darstellung weiter (Abb. 20). Bereits bei Van der Weydens Kreuzigungsaltar konnte eine ähnliche übergreifende Fortsetzung der Landschaft beobachtet werden, in

Van Gents Calvary Triptychon ist es aber perfektioniert. Lynn F. Jacobs betont, wie die Landschaft durch alle drei Tafeln fließt, die Begrenzungen des Formats ignorierend.⁸² Sie betont auch, dass die Künstler jener Zeit ein neues Gefühl für den Bildraum entwickelt hätten, diesen aber mit dem Format des Triptychons zu verbinden als Herausforderung gesehen hätten und nicht als unvereinbar hinnahmen.⁸³

Was bisher nur am Rande angeschnitten wurde, ist der Zeitpunkt, der in dieser Kreuzigung dargestellt wurde. Wie bei anderen hier behandelten Kreuzigungen fungiert der Weg in der Mitteltafel wieder als Verbindung nach Jerusalem und impliziert welcher Teil der Handlung bereits geschehen ist. Was hier aber auch durch die vielen Zuschauer im Vordergrund eindeutig zu erkennen ist, dass die Kreuzigung noch nicht vorbei ist. Zusätzlich dazu sieht man hinter der Hügelkuppe, die den Vordergrund begrenzt, immer noch neue Zusehende, die gerade erst Golgotha erreichen. Auch weit im Hintergrund sind Personen zu sehen, die noch auf dem Weg zum Ereignis sind. Spannend sind hierzu auch die Flügel des Triptychons. Wie auch schon Jacobs erwähnte, werden diese hier genutzt, um verschiedenen Zeitpunkte der Erzählung in einer durchgängigen Landschaft darzustellen.⁸⁴ Es wird die Erzählung der Mitteltafel, die durch das Implizieren vergangener Momente verlängert wurde, durch die Darstellung weiterer Szenen in den Seitentafeln noch einmal erweitert.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass der Weg hier in Bezug auf den Einfluss auf die Landschaft Mängel aufweist. Er formt die Landschaft nur in seiner Funktion als Schneise in den Hintergrund. Durch diese Schneise ist die Verbindung der Vordergrundszone mit Jerusalem akzentuiert. Farblich hebt sich der Weg nicht so stark von den umliegenden Wiesenflächen ab. Es ist daher doch, obwohl der Weg als großteils durchgehend zu bezeichnen ist, einiges an Eigenleistung von den Betrachtenden nötig, um ihn nachvollziehen zu können. Dennoch bringt der Weg viel implizierten Kontext zu der Kreuzigung ins Bild. Die Kreuzigung ist noch voll im Gange und obwohl der Weg schmal und unwegsam ist, sind viele Leute anwesend. Eine Interpretation kann hier sein, dass der Künstler die Intention hatte, die Kreuzigung abgeschieden und im kleinen Kreis durchzuführen, was aber misslungen ist und unter großer Aufmerksamkeit des Volkes eine ungeplante Großveranstaltung geworden ist.

⁸² Jacobs 2012, S. 128, 131,

⁸³ Jacobs 2012, S. 128.

⁸⁴ Jacobs 2012, S. 160.

2.4 Hans Memling - Triptychon von Jan Crabbe

Ein weiteres Triptychon mit einem weiten Ausblick in eine Landschaft durchzogen von Wegen ist jenes von Hans Memling (Abb. 21), vermutlich im Auftrag des Abtes Jan Crabbe.⁸⁵ Im Zuge dieser Arbeit ist es auch von besonderem Interesse, da davon ausgegangen wird, dass Hans Memling in Rogier van der Weydens Werkstatt tätig war. Koopstra vermutet als Geselle und nicht als Lehrling, wie Giorgio Vasari es beschrieben hatte.⁸⁶ Demnach ist ein Vergleich von Triptychen mit Wegen hier naheliegend. Lobelle-Caluwé meint, die Verwandtschaft der Kunst beider Meister ist auch in Kompositionen, Motiven, Figuren und an den Unterzeichnungen zu erkennen, besonders in Hans Memlings Frühwerken.⁸⁷ Zu einem jener Frühwerke zählt auch das hier behandelte Triptychon, das vermutlich zwischen 1467 und 1470 entstanden ist.⁸⁸ Lobelle-Caluwé schreibt ihm auch eine Kenntnis von Stefan Lochners Werk zu und meint, er hätte Kompositionen und stilistische Elemente, sowie Maltechniken von jenem entliehen.⁸⁹ Über die Ausbildung des Künstlers ist wenig bekannt. Koopstra spekuliert jedoch, dass er diese bereits abgeschlossen hatte und als Meister tätig war, da er sich 1465 das Bürgerrecht in Brügge leisten und dort direkt zu arbeiten beginnen konnte.⁹⁰ Bei vielen von Memlings Werken wären eine Analyse der Wege im Hintergrund ergiebig, jedoch wird aufgrund der Ähnlichkeit zum bereits analysierten Triptychon von Van der Weyden das Triptychon von Jan Crabbe gewählt.

Im Vordergrund der zentralen Tafel ist der Gekreuzigte dargestellt, das Kreuz ragt bis zur oberen Bildkante und ist dort angeschnitten. Die unteren zwei Drittel des Bildfeldes werden durch eine Personengruppe ausgefüllt, die unter anderem die Beiwohnenden der Kreuzigung und den Stifter beinhaltet, die den Fuß des Kreuzes umringen. Hinter ihnen erstreckt sich eine Hügellandschaft und dahinter befindet sich die Stadtkulisse Jerusalems. Eine Straße zieht sich in dieser zentralen Tafel am linken Bildrand vom Vordergrund durch den Mittelgrund und verschwindet durch eine Hügelkante vor der Stadt. Besonders ist hier, dass hinter der Hauptszene zwei stark definierte Wagenspuren erkennbar sind. Die Landschaft ist ebenfalls im linken Flügel des Triptychons zu sehen, die im Vordergrund eine Heilige und die Mutter des

⁸⁵ Koopstra 2023, S. 67.

⁸⁶ Koopstra 2023, S. 15. Vgl. Lobelle-Caluwé 1998, S. 66.

⁸⁷ Lobelle-Caluwé 1998, S. 66.

⁸⁸ Koopstra 2013, S. 68.

⁸⁹ Lobelle-Caluwé, S. 66.

⁹⁰ Koopstra 2023, S.15.

Stifters zeigt.⁹¹ Auch hier ist eine Straße hinter den dargestellten Figuren zu sehen und verläuft zentral durch den Mittelgrund. Die Straße biegt aber hinter den Figuren ab und scheint an die zentrale Tafel anzuschließen. Die Straße wird zu großen Teilen durch die Figuren verdeckt, sowie von einem Hügel, um den sich der Weg im Mittelgrund windet. Schlussendlich scheint er bei zwei unterschiedlichen architektonischen Strukturen im Hintergrund zu enden, wobei jene am Horizont Teil der Abbildung Jerusalems der zentralen Tafeln sein könnte. Im rechten Flügel zieht sich ein Weg ohne Wagenspuren durch die Landschaft im Hintergrund, hier ist die Landschaft jedoch anders, da sie keine architektonischen Strukturen beinhaltet. Hier beginnt ebenfalls ein Weg hinter den Personen und zieht sich in Schlangenlinien durch den Mittel- und Hintergrund. Jacobs merkt an, dass Memling bei vielen seiner Triptychen ein ähnliches Schema verwendet. Die Hauptakteure werden in der Mitteltafel platziert und Nebenfiguren wie Stifter und Heilige befinden sich in den Seitenflügeln.⁹²

Die Landschaft strebt ähnlich zu Van der Weyden eine Einheitlichkeit an, in Form eines zusammenhängenden Hintergrunds aller drei Tafeln, wie es viele andere Künstler in jener Zeit ebenfalls anstreben.⁹³ In diesem Punkt funktioniert die Landschaft Van der Weydens jedoch besser: Denn bei Memlings Triptychon gehen die Felsen, Wege und Bäume nicht von einer Tafel in die andere über und werden am Bildrand angeschnitten. Trotzdem ist eine Einheitlichkeit nachzuvollziehen. Auch wenn die Hügel nicht ineinander überfließen, ist die Gestaltung ähnlich genug, um eine Geschlossenheit zu bewirken.

In allen drei Tafeln sind Straßen bzw. ein Weg zu sehen, die auf unterschiedliche Weise einen Beitrag zur Gestaltung und Erzählung leisten. Besonders ausgeprägt ist in diesem Triptychon der Beitrag der Wege in der Bildkomposition. Alle drei strukturieren trotzdem die Landschaft nur in geringem Maße. In der zentralen Tafel hat die links verlaufende Straße nur geringen Einfluss auf die Form der Landschaft. Im linken Flügel hingegen wirken die Felsstrukturen am Weg entlang konstruiert, vermutlich auch aufgrund des Bildformates. Die Straße verstärkt hier außerdem die Sichtbarkeit der Hügelkante. Im rechten Flügel ist der Weg nur im Vordergrund essenziell für die Struktur der Landschaft. Im Hintergrund wirkt der Weg mehr flach auf den Hügeln liegend und wären die Hügel einfärbig, würde man mangels anderer Indizien keinen Weg vermuten. In allen Tafeln sind Wege dank der Färbung sehr gut als solche erkennbar. Der Weg im Hintergrund des rechten Flügels weist diese Qualität in etwas geringe-

⁹¹ Koopstra 2023, S. 67.

⁹² Jacobs 2012, S. 160. Sie zieht hier außerdem einen Vergleich zu Bouts Erasmus Triptychon als ein Werk mit einem ähnlichen Arrangement.

⁹³ Jacobs 2012, S. 160.

rem Maße auf, jedoch ist er den anderen Wegen ähnlich genug, dass im Gesamten klar ist, dass es sich um einen Weg handelt. In der linken Tafel verschwimmt die Straße mit der Landschaft und verliert so seine Eindeutigkeit etwas. Die Anfangs- und Endpunkte in allen drei Tafeln sind klar zu erkennen. Sie verbinden die Figuren im Vordergrund mit der Stadtkulisse im Hintergrund. Besonders hervorzuheben ist, dass hier die Anfänge von beiden Straßen sowie dem Weg im Vordergrund im weitesten Sinne auf die gleiche Stelle zusammenführen. Sie beginnen jedoch nicht unter den Vordergrundfiguren, sondern erst hinter der Gruppe.

Die Straßen und der Weg beginnen aber erst hinter der Gruppe im Vordergrund und nicht unter ihr. Dadurch wird die Hauptszene aus der „Welt“ im Hintergrund herausgehoben, von der zeitlichen Reihenfolge der Erzählung entfernt. Dadurch erhält die Kreuzigung eine überzeitlichere Gültigkeit. Sie ist nicht nur eine Geschichte, sondern auch eine noch heute gültige Andachtsszene. Dieser Effekt wird dadurch unterstützt, dass die Szene auf einem Plateau dargestellt ist. Bei genauerer Betrachtung ist eine Hügelkante hinter den Personen und dem Kreuz zu erkennen, hinter der die Wege dann zusammenlaufen. Das ist wieder vergleichbar mit Rogier van der Weydens bereits thematisierenden Wiener Kreuzigung. Diese beiden Werke werden auch die Einzigen in dieser Arbeit besprochenen Beispiele sein, die ihre Straßen bzw. Wege so klar von der Kreuzigung abgrenzen. In allen anderen Beispielen beginnen die Wege unter den Füßen der Vordergrundgruppe und führen klar ersichtlich in den Hintergrund, oder sie sind durch eine Hügelkante unterbrochen, aber ein durchgehender Verlauf ist durch die Beschaffenheit des Untergrunds angedeutet. Dieser Umstand weist wieder auf eine Verbindung der beiden Künstler und deren Tätigkeiten hin.⁹⁴

Bei der Straße in der zentralen Tafel, sowie dem Weg im rechten Flügel ist der Verlauf durchgehend nachvollziehbar. Anders die Straße im Hintergrund der linken Tafel. Sie scheint sich in der Landschaft zu verlieren. Es sind zwar einzelne Fragmente erkennbar, die Betrachtenden eine Verbindung zur Gebäudekulisse am Horizont vermuten lassen, doch sicher nachvollziehbar ist der Verlauf nicht. Einen Aufschluss auf die Distanz zwischen Golgotha und Jerusalem gibt es nur in der zentralen Tafel. Die Straße ist hier weniger stark gewunden, als in Rogier van der Weydens Kreuzigung, daher scheint Jerusalem ein bisschen näher zu liegen, aber nicht in großem Maße. Aufgrund der fragmentarischen Erkennbarkeit der linken Straße weit im Hintergrund ist nicht gut nachvollziehbar, wie weit die Gebäudekulisse von der Vor-

⁹⁴ Wobei hier mit Vorsicht vorgegangen werden muss. In dieser Arbeit wird nur eine geringe Anzahl an Werken behandelt und es könnte sein, dass viel mehr Altäre, diesen Aspekt aufweisen. Um diese klare Abgrenzung von Weg und Vordergrundgruppe als Beweis für eine Verbindung beider Künstler zu sehen, müsste eine größere Anzahl der Werke beider Künstler, sowie von Zeitgenossen verglichen werden.

dergrundszenen entfernt ist, oder ob sich die Distanz zu der in der zentralen Tafel unterscheidet. Durch ihre klare Nachvollziehbarkeit leitet die Straße in der Mitteltafel die Blicke von Betrachtenden gut zum Stadttor Jerusalems im Hintergrund. In der Straße und im Weg der Seitenflügel ist dies nicht, oder nur in sehr geringem Maße, der Fall.

Straßen und der Weg implizieren nur minimal vergangene Momente. Durch die Straße ist die Figurengruppe mit Jerusalem verbunden und deutet damit die bereits vergangenen Momente der Passionsgeschichte in der Stadt an. Eine Verlaufsrichtung ist jedoch nicht erkennbar. Zwar sind vereinzelt Personen auf der Straße zusehen, jene sind aber so klein, dass nicht erkennbar ist, in welche Richtung sie unterwegs sind. Da Jesus aber schon am Kreuz hängt, scheint es, als wäre die Kreuzigung schon länger vorbei und die Zuseher sind schon weit im Hintergrund verschwunden, zurück in der Stadt. Nur Jesus engste Vertraute sowie der Stifter und seine Familie sind noch anwesend. Das unterstützt auch das Bild einer religiösen Beharrlichkeit, die der Stifter vermutlich in Verbindung mit sich selbst darstellen wollte. Die Interpretation der bereits abgeschlossenen Hinrichtung wird auch vom Himmel unterstützt. Man kann hier an der oberen Bildkante, wo Seitentafeln und Mitteltafel aufeinandertreffen, dunkle Wolken erkennen, die so wirken, als würden sie sich langsam zurück ziehen. Diese sind mit der in den Bibelstellen erwähnten dreistündigen Sonnenfinsternis zu erklären, bei der sich die Sonne erst nach Jesus Tod wieder zeigt: „Als die sechste Stunde kam, brach über das ganze Land eine Finsternis herein. Sie dauerte bis zur neunten Stunde.“⁹⁵

Alle diese Aspekte zusammen sind Akzente, die erzählen. Alleine können sie eine allgemeine Aussage tätigen, aber zusammen geben sie einen genaueren Moment wieder, was Dagmar Eichberger als „Erzählerische Elemente“ nennt.⁹⁶ Demnach ist in diesem Triptychon Jesus bereits tot. Der Himmel ist bereits fast wieder hell und die Straße ist leer, es sind fast keine Zuseher mehr anwesend. All das spielt zusammen und bietet den Betrachtenden eine zeitliche Einordnung an. Damit, dass durch deren Beschaffenheit erkennbar ist, dass es sich in der Mitteltafel und dem linken Seitenflügel um eine Straße handelt, wird suggeriert, dass die Kreuzigung für eine große Menschenmasse ausgelegt war. Weil nun aber niemand von dieser großen Anzahl an Bewohnenden mehr anwesend ist, verstärkt das den Eindruck der Stille und der Kontemplation.

⁹⁵ Universität Innsbruck 1980, Markus 15,33. Vgl. Matthäus 27,45; Lukas 23,44.

⁹⁶ Eichberger 1987, S.68.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Vordergrundszone aus der sie umgebenden Welt herausgehoben und so eine Überzeitlichkeit ausdrückt wird. Die Absenz der Menschenmasse, die durch die Darstellungsweise des Weges impliziert ist, bewirkt eine erdrückende Stille. Zusammen ergibt dies eine übergeordnete stille Trauer und Kontemplation, die fortbesteht, obwohl die Hinrichtung bereits vorbei ist und bis in die Zeit, in der Betrachtende sich auf das Bild besinnen, fortbesteht. Auch die Tatsache, dass die Stifter Teil dieser Gruppe sind, spielt eine Rolle. Die religiöse Beharrlichkeit, die dadurch gezeigt wird, dass sie in dieser Trauer noch anwesend sind, obwohl die Kreuzigung schon länger vorbei ist, zeigt wie sich die Stifter selbst darstellen wollten beziehungsweise gesehen haben. Sie stellen sich hier auf eine Ebene mit Maria, Johannes oder Heiligen. Obwohl sie hier als etwas weniger durchdacht dargestellt wurden, unterstürzen auch die Wege in den Seitentafeln die Hauptszene. Sie verbinden die abgebildeten Stifter und Heiligen mit der Welt im Hintergrund und zeigen eine weitläufige, komplexe Welt, die mehr als nur einen Weg aufweist und somit realistischer wirkt.

2.5 Gerard David – Crucifixion

Im Gegensatz zur einsamen Kontemplation in Hans Memlings Kreuzigung entschied sich Gerard David in seiner Ausführung für eine reich bevölkerte Version der Geschehnisse (Abb. 22). Sie entstand um 1475 und befindet sich heute in der Thyssen-Bornemisza Sammlung in Madrid.⁹⁷

Es ist bekannt, dass der Künstler aus Oudewater in den nördlichen Niederlanden stammt, es ist jedoch recht wenig über ihn vor seiner Zeit in der Brügger Künstlergilde bekannt.⁹⁸ James Snyder meint, David könnte möglicherweise einen Hintergrund in Miniaturmalerei haben und das in Utrecht gelernt haben.⁹⁹ Gesichert ist über seine Ausbildung jedoch nichts. Er machte in bereits genannter Gilde der Bilder und Sattelmacher ab 1488 einige Karrieresprünge, bevor er 1501 Dekan der Zunft der Bildermacher wurde.¹⁰⁰ Bei der Kreuzigung, die hier als Beispiel für eine Variation der Wegführung verwendet wird, handelt es sich um eines der frühesten ihm

⁹⁷ „The Crucifixion“, in: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza Online-Sammlung, (14.01.2025), URL.: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/david-gerard/crucifixion>.

⁹⁸ Ainsworth 1998a, S. 93.

⁹⁹ Snyder 1985, S. 187.

¹⁰⁰ Ainsworth 1998b, S. 80.

zugeordneten Werke.¹⁰¹ Insgesamt gab es zunächst nur zwei Gemälde, die ihm eindeutig zugeordnet werden konnten, doch konnten später weitere durch Indizien bestimmt werden.¹⁰²

Auch in dieser Darstellung reicht der Gekreuzigte über die oberen zwei Drittel der Bildfläche. Die untere Hälfte ist im Vordergrund wiederum mit zehn Figuren gefüllt, die um den Fuß des Kreuzes geschart sind. Sie stehen auf felsigem Untergrund, in den auch der Fuß des Kreuzes gerammt wurde. Die Vordergrundpersonen sind diesmal nicht nebeneinander aufgereiht, wie in den ersten Beispielen Van Eycks oder Van der Weydens, sondern gestaffelt um den Fuß des Kreuzes platziert. Durch das höhere Format stehen die Figuren aber gedrängter und es ist wenig Landschaft oder Untergrund zwischen ihnen zu sehen. Man kann hinter ihnen jedoch erkennen, dass eine Hügellandschaft angedeutet ist. Unter ihren Füßen ist außerdem der Beginn eines Weges zu erkennen, der vom Kreuz wegzuführen scheint. Hinter den Hügeln ist nun das Areal vor Jerusalem, sowie die Stadt selbst zu erkennen. Der Ausblick scheint nach unten zu deuten. Erstmals, in den hier behandelten Kreuzigungen, hat man durch die Perspektive das Gefühl tatsächlich auf einem Hügel zu stehen und hinunter auf die Stadt Jerusalem zu blicken. Man kann also im weitesten Sinne davon sprechen, dass der Weg den Blick führt. Der Weg gibt aber nur in geringer Weise Aufschluss darauf, wie weit Jerusalem von Golgotha entfernt ist. Aufgrund der fragmentarischen Darstellung ist nicht nachvollziehbar, wie geschlungen der Weg sein könnte.

Was nun für den Fokus der Analyse hier besonders wichtig ist, sind die Wege, die in dieser Mittelzone zwischen Stadt und Golgotha erkennbar sind. Die für den Weg genutzte Bildfläche ist verhältnismäßig klein. Wohingegen andere Ausführungen große weite Wiesenflächen nutzen, wird hier der Weg gesäumt von Felsen und Wäldern dargestellt. Der sichtbare Hauptwegabschnitt befindet sich direkt hinter dem Kreuz und ist dank der Reiter darauf sehr gut erkennbar, er hat aber auch Abzweigungen. Ein kleinerer Weg führt von diesem Hauptweg von Betrachtenden aus rechts weg und scheint in Richtung der Kreuzigung zu führen. Ein weiterer Wegabschnitt ist von Betrachtenden aus links im Bild zu erkennen. Er führt in einen Wald, der sich auf den Hügeln links im Bild erstreckt. Wie genau dieser Weg mit dem Hauptweg zusammenhängt, ist nicht nachvollziehbar.

¹⁰¹ Ainsworth 1998a, S. 93.

¹⁰² Ainsworth 1998b, S. 80. Eine spätere, heute bekanntere, Kreuzigung, die sich heute im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin befindet ist für diese Auseinandersetzung auch in Betracht gezogen worden. Schlussendlich wurde sich aber gegen diese entschieden (trotz sehr gut ausgeführter Wege), da sie kurz nach 1500 entstanden ist und das Kreuz diagonal zur unteren Bildkante platziert ist und sich somit zu stark von den anderen hier aufgeführten Beispielen unterscheidet, um für einen Vergleich zielführend zu sein.

Im Gegensatz zu den bisherigen Beispielen ist hier auch der Verlauf der Wege sehr schwer zu verstehen. Die Wege treten nur in kleinen Abschnitten auf und sind nur aufgrund der Färbung und der Personen darauf als solche zu erkennen. Nicht einmal wie die Wege zusammenhängen ist klar. Das macht es auch nicht leicht, einen eindeutigen Anfangs- und Endpunkt zu nennen. Logisch wären hier Golgotha und Jerusalem zu nennen, aber wenn der Verlauf betrachtet wird, ist aufgrund der fehlenden Durchgängigkeit gar nicht erst davon zu sprechen. Woher sollen Betrachtende wissen, ob nicht noch eine Abzweigung versteckt an einen weiteren Ort führt? Trotz ihrer geringeren Nachvollziehbarkeit, formen die Wege die Landschaft. Der Weg formt Felsen an seinem Rand und schlägt eine Schneise in die Hügel, die Jerusalem für den Betrachter erst sichtbar machen und den Effekt eines Blicks von einem Berg hinunter in die Stadt verstärkt. Der Hauptweg und seine Abzweigungen haben darüber hinaus noch weitere, im Folgenden ausgeführte, Qualitäten, die ihn für eine nähere Betrachtung interessant machen.

Bevor nun näher auf den Verlauf des Weges und dessen Funktion eingegangen wird, muss ein anderer Aspekt Davids künstlerischer Arbeit thematisiert werden. Genauer gesagt seine Arbeitsweise, Stil und Vorbilder in diesem Frühwerk. Worauf verschiedene Kunsthistoriker bereits hingewiesen haben, ist, dass in diesem Werk verschiedenste existierende Vorbilder und Stile zu einem neuen Werk kombiniert hat. James Snyder war der erste, der ein Vorbild für die Figurengruppe rechts im Bild fand. Er meint David hätte diese von einem verlorenen Werk Campins übernommen, dass durch eine Miniatur im Stundenbuch der Katharina von Kleve erhalten ist.¹⁰³ Er betitelt die Landschaft im Hintergrund auch als „Eyck’sche Landschaft“.¹⁰⁴ James H. Marrow unterstützt 1991 diese Aussagen und weist explizit auf das gestreifte Gewand als Hinweis darauf hin.¹⁰⁵ Auch Miegroet nimmt 1989 die verschiedenen Stile wahr und auch er sieht in der Landschaft eine Orientierung an der Gestaltung Jan van Eycks. Er weist aber darauf hin, dass die Zuordnung zu David in seinen Augen problematisch sei und schlägt einen seiner Nachfolger als ausführenden Künstler vor.¹⁰⁶ Hilde Lobelle-Caluwé überlegt 1998, dass hier Kompositionselemente von Hans Memling übernommen wurden.¹⁰⁷ Ainsworth ergänzt ebenfalls 1998, dass das Frühwerk Einflüsse von Dieric Bouts

¹⁰³ Snyder 1985, S. 187. Snyder stellt außerdem die Theorie auf, dass durch die Nähe von Oudewater zu Haarlem David den Stil von Geertgen tot Sint Jans assimiliert hätte.

¹⁰⁴ Snyder 1985, S. 188.

¹⁰⁵ Marrow 1991, S. 60.

¹⁰⁶ Miegroet 1989, S. 63.

¹⁰⁷ Lobelle-Caluwé 1998, S. 67.

in Löwen aufweist.¹⁰⁸ Sie stimmt auch den vorhergehenden Feststellungen der anderen Kunsthistoriker zu, und meint, dass diese Kreuzigung eine Kombination beliebter Motive ist, möglicherweise durch Zeichnungen, die an David weitergereicht wurden. Sie argumentiert, dass diese Praxis erwartbar von einem jungen Künstler wäre.¹⁰⁹ Sie lobt außerdem Davids Fähigkeit, bei Herausforderungen kreative Lösungen zu finden. Sie stützt sich dabei auch die Unterzeichnungen, Studien und den schichtweisen Farbauftrag.¹¹⁰

Wo der Weg im Vordergrund ansetzt ist nicht ganz klar. Er schließt mit Sicherheit an die Menschengruppe im Vordergrund an, was die Färbung des Untergrunds erkennen lässt: also direkt an die Haupthandlung im Vordergrund. Wie daraufhin der Verlauf in den Mittelgrund stattfindet, ist nicht ganz klar. Entweder er verläuft außerhalb des rechten Bildrandes in einer Schleife um den Hügel, auf dem das Kreuz aufgestellt ist, oder der braune Teil der Hügelkuppe, unmittelbar hinter dem Kreuz ist tatsächlich ein Teil des Wegs. Die zweigeteilte Farbigkeit würde dafür sprechen, sowie, dass der daran anschließende Teil in grün etwas zu überlappen scheint. Was sehr gut erkennbar ist, ist der Teil des Weges im Mittelgrund. Er hat dieselbe hellbraune Färbung und verläuft in Richtung Jerusalem. Hier sind auch einige der Zuschauer erkennbar, die zur Stadt unterwegs sind. Der Weg, der links in den Wald zu führen scheint besitzt jedoch eine andere Färbung und hängt nicht mit der primären Wegführung hinter der Vordergrundgruppe zusammen. Auch wenn er sich davon unterscheidet, folgt das einer inhärenten Logik. Natürlich ist ein Pfad durch einen Wald anders beschaffen, als der Hauptweg, der aus der Stadt führt. Am besten als Weg erkennbar, auch ohne den darauf wandernden Personen, wäre also der Weg in den Wald aufgrund seiner Beschaffenheit. Die Gestaltung des Hauptweges ist aber sehr ähnlich zu beispielsweise Justus van Gents Wegen. Daher ist er kein Sonderfall und sollte in der Sehtradition der damaligen Zeit erkennbar gewesen sein.

Wie bereits mehrmals angeschnitten ist hier besonders die große Anzahl an Personen, auf dem Weg auffällig. Hierin liegt der offensichtlichste Unterschied zu beispielsweise dem vorherangegangenen Werk von Hans Memling oder Van Eyck zu erkennen: Bei Memling waren die Wege im Hintergrund fast und bei Van Eyck komplett leer. Bei Van Gent hingegen befanden sich viele Zuseher um das Kreuz verteilt, jedoch weniger auf dem Weg zur Kreuzigung. Allein dem Verkehrsaufkommen nach wäre es naheliegend, dies als eine Straße und keinen Weg zu bezeichnen, jedoch wurde zu Beginn dieser Arbeit eine Straße damit definiert, Wagenspu-

¹⁰⁸ Ainsworth 1998b, S. 81.

¹⁰⁹ Ainsworth 1998a, S. 93.

¹¹⁰ Ainsworth 1998b, S.80.

ren zu besitzen, was dieser Weg hier nicht aufweisen kann. Deshalb wird hier durchgehend von einem Weg gesprochen. Es wird eine größere Anzahl an Fußgängern sowie Reitern dargestellt. Dank der Pferde lässt sich auch eine Fortbewegungs-Richtung des Großteils der Menschen erkennen. Da man die Pferde von hinten sieht, kann davon ausgegangen werden, dass sie sich auf dem Rückweg nach Jerusalem befinden. Von dieser Bewegung unterscheiden sich zwei Reiter. Eine Person auf einem Esel und eine auf einem Kamel. Sie sind nicht auf dem Hauptweg abgebildet, sondern scheinen im dargestellten Moment eine Abzweigung zu nehmen, die zum Kreuz hin führt und nicht weg davon.

Durch die Bewegungsrichtung der Personen auf dem Weg wird impliziert, dass das Hauptereignis bereits vorbei ist und die meisten Zuseher auf dem Weg zurück in die Stadt sind. Der bereits vergangene Moment der Kreuzaufstellung scheint in weiter Ferne. Er kann mitgedacht werden, ist aber durch die fehlende Durchgängigkeit des Weges nicht so stark im Fokus. Vergangene Momente der Passion sind hier also weniger stark impliziert als bei vergleichbaren Kreuzigungen mit durchgängigeren Weg. Obwohl hier keine Wagenspuren erkennbar sind, handelt es sich um trotzdem einen breiten Weg, der viele Personen fassen kann – mehr, als hier zu sehen sind. Daher könnten schon die meisten Personen schon in der Stadt sein oder es waren nur sehr wenige anwesend. Der genaue Zeitpunkt lässt sich daher nicht deuten, aber Jesus muss schon tot sein. Nachdem doch noch einige Akteure um das Kreuz positioniert sind und auch noch in Richtung Golgotha positioniert sind, kann dies aber noch nicht lange der Fall sein. In jedem Fall verortet der Weg die Szene in einem ungefähren zeitlichen Ablauf.

Zwei Personen scheinen aber noch zu kommen: die Reiter eines Kamels und eines Esel. Die Abbildung eines Kamels könnte daraufhin deuten, dass eine Person von weiter weg ist und diejenige auf dem Esel aus einer weniger privilegierten Gesellschaftsschicht stammt. Diesen beiden Reitern war es wichtig doch noch Teil der Kreuzigung zu sein, auch wenn der Hauptakt bereits vorbei ist. Das demonstriert auch die Hingabe zu Jesus dieser beiden Anhänger. Die auf Pferden reitende Elite und die Schaulustigen sind bereits auf dem Rückweg. Dies spielt auch in die Darstellung von Jesus Anhängerschaft in den Glaubenstexten: Dass Jesus Anhänger eine große Diversität aufweist und auch Ausgegrenzte beinhaltet, wird hier in subtiler Weise thematisiert. Auch anzumerken ist das Spannungsfeld der Nachvollziehbarkeit, das durch diese Darstellung entsteht. Einerseits ist die gesamte Architektur, Landschaft, Kleidung etc. an die Lebensrealität der Betrachtenden angepasst und damit für diese vergegenwärtigt. Andererseits stellt das Kamel einen Bruch darin dar, da es nicht in diese Umgebung passt

und für zeitgenössische Betrachtende ein fremdes Tier darstellt, aber für die Umgebung, in der die Erzählung in der Bibel spielt, realistisch ist.

Was bei diesem Bild insgesamt also besonders stark hervorsticht sind also die schwer nachvollziehbar und fragmentarisch Wege. Dennoch tragen sie zur Gestaltung der Landschaft bei und man kann aufgrund deren Struktur und des Bildausschnitts vermuten, wo der Weg verläuft. Trotzdem muss die fragmentarische Natur hier als Hauptkritikpunkt gesehen werden

Auch hier ist die Kreuzigung wie bei Memling bereits vorbei. Die vorherigen Geschehnisse der Passion sind weniger stark impliziert, weil der Weg Golgotha nicht stark an Jerusalem anbindet. Trotzdem ist zu erkennen, dass die Kreuzigung bereits vorbei ist. Besonders gut ist diese Kontextualisierung über die Gestaltung der Reiter gelungen: Die gut betuchten, reichen Zuseher haben bereits das Spektakel verlassen und nur diejenigen, die wenig privilegiert oder von weit weg kommen zeigen Durchhaltevermögen – also jene Personen, die besonders im Fokus des Christentums stehen. Davids Darstellung ähnelt insofern Hans Memlings Kreuzigung, da dort die Stifter dieselbe Rolle einnehmen. Was bei Memlings Ausführung aber stärker betont ist, ist die Einsamkeit. Dafür ist hier, in Gerard Davids Kreuzigung, trotz der fragmentarischen Wege, die gesamte Landschaft spannender gestaltet, sowie die Personen darauf, die besonderen Kontext liefern.

2.6 Hans Pleydenwurff – Kreuzigung Christi

Hans Pleydenwurff bildet nun den Übergang zwischen den Beispielen aus dem Niederländischen Raum zum Süddeutschen Raum. Er ist als einziger Künstler mit zwei Werken vertreten. Das ist dem Umstand geschuldet, dass diese Kreuzigung Christi (Abb. 23) und die darauffolgende Kreuzigung des Hofer Altars zwei sehr unterschiedliche Wege aufweisen und außerdem der Vergleich zwischen den beiden auch die Variationen innerhalb des Werks eines Künstlers zeigt.

Pleydenwurff ist naheliegend für diesen Wechsel der Region, da sich seine Werke trotz der geographischen Distanz in der Nachfolge der Niederländischen Malerei befinden. Er bringt viele Elemente der Niederländischen Malerei nach Nürnberg, wo ab 1457 seine Werkstatt

eine der wichtigsten der Stadt wurde.¹¹¹ Dagmar Hirschfelder nennt Pleydenwurff den wichtigsten Vermittler niederländischer Malerei neben Martin Schongauer. Sie meint, er vereine die fränkische und niederländische Tradition.¹¹² Heute wird davon ausgegangen, dass er die Werke von Künstlern wie Rogier van der Weyden und Dirk Bouts kannte und sie, aufgrund der akkuraten Übernahme von Details, vor Ort studieren hat.¹¹³ In älterer Literatur, zum Beispiel bei Heinrich Theodor Musper 1970, wird wie selbstverständlich von Pleydenwurffs Reise(n) in die Niederlande gesprochen,¹¹⁴ wohingegen Łanuszka 2019 betont, dass es keine Aufzeichnungen über eine etwaige Reise gibt, die Wahrscheinlichkeit dafür jedoch sehr hoch ist.¹¹⁵ Dagmar Hirschfelder spekuliert, dass er auch seine Gesellenzeit in den Niederlanden verbracht haben könnte. Sie erklärt sich dadurch die „koloristische Finessen und malerische Effekte“ und nicht nur die Aneignung von Kompositionen und Motiven.¹¹⁶ Sicher ist aber, dass er eine große Fülle an Werkstattzeichnungen hatte, die Pleydenwurff in den vielen Ausführungen variierte.¹¹⁷

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Kreuzigungen handelt es sich hier um kein Hochformat, sondern um eine quadratische Bildfläche. An der oberen Bildkante wurde die Bildfläche um einen flachen Halbkreis ergänzt. Die untere Bildhälfte ist gefüllt mit einer großen Menge an Zuschauern, Soldaten und Angehörigen, wie es auch Beispielsweise bei Lukas zu lesen ist: „Es folgte eine große Menschenmenge, darunter auch Frauen, die um ihn klagten und weinten.“¹¹⁸

Hinterlegt werden die Gruppen von Hügelstrukturen an der linken und rechten Bildkante. Zwischen diesen und über die Menge hinausragend sehen wir Jesus am Kreuz, der den abgerundeten Teil der oberen Bildkante ausfüllt. Zwischen den Armen des Kreuzes und der Menge wird uns ein Blick in die Landschaft gewährt. Im Mittelgrund ist in der rechten Bildhälfte ein Berg zu sehen, auf den ein Weg hinaufführt. Links vom Kreuz ist ein größerer Platz dargestellt. Er wird gesäumt von einigen Häusern und viele der Wege im Altarbild scheinen mit ihm verbunden zu sein. Die Häuser hier sind wiederum vor einer Art Fels bzw. Bergstruktur platziert, hinter der man eine Stadt erkennen kann: Jerusalem. Welche Stadt als Vorlage dien-

¹¹¹ Łanuszka 2019, S.184, Hentschel 2019, S.171. Leider ist über die Werkstatt und den Betrieb dort wenig bekannt, da keine Aufzeichnungen erhalten sind.

¹¹² Hirschfelder 2019, S.37.

¹¹³ Hentschel 2016.

¹¹⁴ Musper 1970, S.34.

¹¹⁵ Łanuszka 2019, S.185.

¹¹⁶ Hirschfelder 2019, S.40.

¹¹⁷ Hentschel 2019, S.172.

¹¹⁸ Universität Innsbruck 1980, Lukas 23,27.

te, ist nicht sicher. Musper meint es sei nicht Nürnberg, sondern solle nur generell daran erinnern,¹¹⁹ und Büttner meint, es würde mehr an Bamberg erinnern. Er meint aber auch, dass hier eine Anlehnung an existierende Städte keine inhaltliche Bedeutung habe.¹²⁰ Eine Referenz auf Bamberg wäre auch insofern nachvollziehbar, da Pleydenwurff selbst vermutlich ursprünglich aus Bamberg stammt.¹²¹ Dass er dort geboren wurde, ist nicht gesichert. Es gibt aber Indizien, da dort ein Konrad Pleydenwurff aus einer nachgewiesenen Malerfamilie tätig war.¹²² Es könnte sich hier um Hans Pleydenwurffs Vater gehandelt haben.¹²³

Die hier dargestellte Kreuzigung zeigt verhältnismäßig viele Wege, welche die Landschaft strukturieren und sehr gut von der übrigen Landschaft unterscheidbar sind. Zentral setzt eine Straße, die etwas verdeckt unterm Kreuz und die Menschenmenge an. Dann schlängelt sie sich zwischen den Hügeln, die den Vordergrund begrenzen, in den Mittelgrund. Sie erreicht den Platz mit Gebäuden, der eine Art Vorort der Stadt darstellen könnte. Von hier aus umrundet eine Straße wiederum die Felsstruktur, die den Mittelgrund vom Hintergrund abgrenzt, und führt in Richtung Jerusalem am Horizont. Auf eben jenem Felsen ist auch ein Weg zu erkennen. Er führt etwas dünner über den Hang und scheint auch den Vorort mit Jerusalem auf eine weitere Weise zu verbinden. Es gibt auch noch eine dritte Straße, die den Vorort mit Jerusalem verbindet: Etwas verdeckt durch das Kreuz führt sie in der rechten Bildhälfte an der Felsstruktur vorbei an ein anderes Stadttor von Jerusalem. Wohingegen der genaue Verlauf der anderen Straße nur impliziert ist und auch der des Weges nur angedeutet ist, schließt hier die Straße direkt an die Stadtmauer an. Der letzte zu erwähnende Weg ist jener, der auf dem Berg an der rechten Bildhälfte im Mittelgrund positioniert ist. Er hat keinen eindeutigen Anfang und Ende, scheint aber zur Kreuzigung hin zu führen und entweder von Jerusalem zu kommen, oder aus der Ferne. Insgesamt sind nicht von allen Wegabschnitten Anfang- sowie Endpunkt erkennbar, doch bei dem wichtigsten Hauptweg, den vermutlich auch Jesus zuvor bei der Kreuztragung genommen hat, ist es eindeutig.

Obwohl das Wegenetz auf den ersten Blick undurchsichtig und überschwänglich wirken mag, gibt es der gesamten Landschaft eine Glaubhaftigkeit, die andernfalls nicht zustande kommen würde. Damit unterscheiden sich diese Wege von Gerard Davids, welche eine Inhärente Logik nur erhoffen lassen. Hier sind die Wege nur auf den ersten Blick wirr, sobald sich Be-

¹¹⁹ Musper 1970, S.122.

¹²⁰ Büttner 2006, S.263.

¹²¹ Łanuszka 2019, S.184.

¹²² Hirschfelder 2019, S.37.

¹²³ Solleder/Abraham 1914, S.260.

trachtende aber einige Momente mit dem Hintergrund beschäftigen, wird die durchdachte Wegführung offenkundig. Die Wege geben der Landschaft auch Lesbarkeit und Struktur. Musper betont, dass Pleydenwurff als erster diesen freien Blick in die Landschaft in der Tafelmalerei Nürnbergs einbringt.¹²⁴ Insofern ist eine so realistische und trotzdem durchgestaltete Landschaft eine für seinen Raum innovative Leistung. Die Wege unterstützten genau diese Landschaft. Sie sind auch, dank der farblichen Unterscheidung zum Gras der Hügellandschaft und dem dunkleren Braun der Felsstrukturen gut erkennbar, mit einer Ausnahme: Links am Rand im Mittelgrund ist zwischen den Bildrand und dem Hügel ein Pfad erkennbar, der auch von nahe der Kreuzigung in Richtung Jerusalem zu laufen scheint. Er ist nur bei längerer Betrachtung erkennbar, da er hinter den Figuren aufgrund der etwas dunkleren Färbung fast untergeht.

Obwohl die Straßen und Wege in dieser Darstellung so zahlreich sind, geben sie trotzdem eine Bewegung und Verlaufsrichtung an: Sie zeigen uns wie eine große Anzahl an Menschen auf dem Weg zur Kreuzigung sind. Der Vordergrund ist bereits gefüllt mit Zusehenden, die der Hinrichtung beiwohnen. Der Weg beginnt auch genau hier, unter ihren Füßen, und schließt somit direkt an die Handlung an. Trotzdem sieht man immer noch mehr Zuseher, die in Richtung Golgotha unterwegs sind. Besonders viele befinden sich im Hintergrund auf dem Weg, kurz davor den Vorort zu erreichen. Dort sind aber auch schon vereinzelt Personen angekommen oder bereits auf dem Weg, der an die Kreuzigung anschließt. Auch sind Reiter zu sehen, die den Weg am Felsen am rechten Bildrand nehmen, der in Richtung der Kreuzigung zu verlaufen scheint. Das sagt den Betrachtenden, dass die Kreuzigung noch in vollem Gange ist und es sich um eine Großveranstaltung handeln muss. Dadurch hat diese Interpretation der Erzählung eine komplett andere Wirkung, als es zum Beispiel bei der Kreuzigung von Van Eyck der Fall ist. Diese Personengruppen, die auf alternativen Pfaden zur Hauptstraße zur Kreuzigung kommen, tragen auch einen ähnlichen Aspekt bei, wie jene Personen in bereits gesehenen Darstellungen, die noch nach Jesus Tod Golgotha erreichen. Sie nehmen andere Wege und somit einen extra Aufwand auf sich, um der Kreuzigung beizuwohnen. Das spricht von einer Beharrlichkeit, einem besonderen Interesse oder besonderen Loyalität dieser Personengruppen. Ob sie Jesus direkt positiv oder negativ gegenüber eingestellt sind, ist nicht ersichtlich.

¹²⁴ Musper 1970, S.24,122.

Musper kritisiert, dass die dicht gedrängten Figuren im Vordergrund eine vordere Schicht bilden, ohne einen verbindenden Mittelgrund, der in die Landschaft überleitet. Er argumentiert auch, dass dies beim Hofer Altar dann behoben sei.¹²⁵ Diese Sichtweise ist nachvollziehbar, doch nicht ganz korrekt. Zwar gibt es hier nicht wie beim Hofer Altar mehrere klare Bildebenen, doch gibt es ein Element, dass vom Vordergrund in den Hintergrund leitet: den Weg. Auch wenn der Weg etwas versteckt hinter dem Kreuz in den Hintergrund führt, bildet er trotzdem eine Verbindung zu genau jenem. Die Aufteilung in Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund ist hier zwar nicht so klar, aber dafür bildet der Weg hier den Anker, der alle gestaffelten Bildelemente zusammenhält. Auch bei anderen hier bereits besprochenen Tafelbildern ist diese Qualität eines zusammenhaltenden Weges erkennbar.

Die beiden Figuren, die auf dem Weg über den Felsen positioniert sind, zeigen auch hier, dass Zuseher von weit weg stammen. Sie sind zu Pferd unterwegs und reiten den felsigen, unwegsamen Pfad einen Berg hinunter bis zu Kreuzigung. Sie nehmen eine lange und beschwerliche Reise auf sich, um der Hinrichtung beizuwohnen. Außerdem scheint einer der Reiter einen Art Turban zu tragen, was diese Interpretation noch unterstützt.

Ein interessantes Detail ist auch in der Gestaltung des Vorortes zu finden. Was hier dargestellt ist, ist entweder als zwei Gebäude oder ein größeres Gebäude mit Anbau zu lesen (Abb. 24). Es handelt sich dabei um einfacher gebaute Gebäude: In der Fassade sind Holzbalken zu erkennen, die fast schon eine Art Fachwerkhaus vermuten lassen und somit in gewissem Sinn mit der Architektur in der Region des vermuteten Künstlers übereinstimmt. Das Sockelgeschoss ist anders ausgeführt als die oberen Geschosse und weist auch einen größeren Eingang in Form eines Rundbogens auf sowie eine Art Schaufenster. Aufgrund der Positionierung und Gestaltung des Gebäudes kann man spekulieren, dass es sich hier um ein Gasthaus handeln könnte. Davor scheinen zwei Personen hinter einem Verkaufsstand zu stehen, die möglicherweise Essen an die vorbeikommenden Schaulustigen verkaufen. Es wird hier also im kommerziellen Sinn von der Kreuzigung profitiert. Ein zutiefst menschliches Verhalten, welches nochmal vor Augen hält, dass Jesus auch für diese Art von Sünden der Menschen sterben muss. Außerdem bringt diese Szenerie etwas Alltägliches in das Motiv. Es holt die Kreuzigung in den Alltag und bewirkt, dass die Betrachtenden sie als glaubhaftes Dokument einer tatsächlich historischen Begebenheit lesen.

¹²⁵ Musper 1970, S.34.

Die Wege helfen aber auch bei der Lesbarkeit des Motivs. Da alle Wege in Richtung der Kreuzigung von der Distanz in den Vordergrund führen, wird der Blick der Betrachtenden genau dorthin gelenkt. Der Weg macht auch die Distanz von Jerusalem nach Golgotha nachvollziehbar.

Auch hier wird über all diese Aspekte wieder ein zeitlicher Ablauf bzw. eine Zeitspanne in das Motiv gebracht: Es wird eine längere Szene, ein länger andauernder Zeitraum dargestellt. Das ist unter Anderem wieder den Implikationen kommender und vergangener Momente der Kreuzigung geschuldet. Besonders im Kontrast zum vorhergehenden Beispiel Gerard Davids fällt dies auf. Die Betrachtenden können sehen, wo die Personen herkommen und wo sie erst hingehen müssen, wobei diese zukünftigen Momente durch den Verlauf des Weges ebenfalls schon impliziert sind. Diese Implikation wird hauptsächlich durch den Weg vorgenommen, insbesondere durch die Personen darauf und der Gestaltung des Weges. Im Gegensatz zu anderen Kreuzigungen, ist der Himmel hier in keiner Form ein Zeitindikator. Es ist hier keine etwaige Tageszeit oder Finsternis zu sehen, weil der Himmel in Gold gehalten wird. Suckale schreibt, dass Pleydenwurff der erste wäre, der im Nürnberger Raum den Goldgrund durch eine Landschaft ersetzt hätte und mit diesem Werk hier einen Mittelweg zwischen beiden gewählt hätte.¹²⁶ Dem Bestreben nach Realität, Glaubhaftigkeit und den Alltäglichen, das ansonsten in der Gestaltung des Hintergrundes hier das Hauptbestreben scheint gewesen zu sein, muss der Goldgrund aber nicht widersprechen. Eine Analyse dieser Dualität von Landschaft und Goldgrund würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Wie in den meisten hier genannten Beispielen geben auch die dargestellten Personen Aufschluss über die Größe der Veranstaltung und dass die Zuseher dafür zum Teil weit angereist sind. Was hier aber von besonderer Qualität ist, ist die glaubhafte Gestaltung der Welt im Hintergrund. Besonders die Ausgestaltung des Vorortes bringt eine Alltäglichkeit in das Bild, die ansonsten in keinem der anderen Beispiele zu sehen ist. Aber auch der logische Aufbau und die Nachvollziehbarkeit des Wegverlaufes ist hier besonders gut gelungen. Es wurde insgesamt also besonders Wert darauf gelegt, eine natürliche, realistische, alltägliche Welt darzustellen, die im Kontrast zum außergewöhnlichen Ereignis der Kreuzigung Christi steht.

¹²⁶ Suckale 2009a, S.365.

2.7 Hans Pleydenwurff – Hofer Altar

Im starken Kontrast zur vorhergehenden Kreuzigung steht nun jene des Hofer Altars (Abb. 25). Er wird hier nicht so ausführlich wie die vorherigen Beispiele besprochen werden, da einige Alleinstellungsmerkmale Pleydenwurffs bereits besprochen wurden. Trotzdem bietet er genug eigenständige Aspekte, um einen Vergleich beider Kreuzigungen anzustellen. Diese Kreuzigung ist nicht nur aufgrund der sehr anderen Gestaltung spannend, sondern auch weil der Hofer Altar eines der bekanntesten Werke Pleydenwurffs ist. Diese Kreuzigung wird auch in der Alten Pinakothek, wo sie sich heute befindet, als eines seiner Hauptwerke behandelt.¹²⁷ Die Tafeln des Hofer Altars waren ursprünglich Teil eines zweifach wandelbaren Hochaltarretabels der Stadtkirche St. Michaelis in Hof. Die Inschrift spricht von einer Aufstellung 1465.¹²⁸ Robert Suckale schreibt davon, dass die Tafeln unter Pleydenwurffs Aufsicht von seinen Mitarbeitern hergestellt wurden. Er betont in diesem Kontext auch, dass es bei der großen Fülle an Malerei, die diese Werkstatt produzierte, schwierig ist nachzuvollziehen, wie involviert der Meister in der Anfertigung einzelner Tafeln war.¹²⁹ Der Hofer Altar ist auch eines der Werke, die beweisen, dass die Werkstatt auch Aufträge von außerhalb Nürnbergs angenommen hat.¹³⁰ Das betont wiederum den Stellenwert, den die Großwerkstatt besaß. Pleydenwurff selbst sind nur zwei Werke gesichert zuordenbar, jedoch ließ sich durch Stil und Arbeitsweise das Œuvre erweitern. Mit Blick auf die vielen verschiedenen Stilelemente in den seiner Werkstatt zugeordneten Werken, lässt sich sagen, dass er eine große Anzahl an Mitarbeitern hatte.¹³¹

Im Gegensatz zu der vorherigen Kreuzigung handelt es sich hier wieder um ein Hochformat. Das Motiv teilt sich in drei Bildebenen: Im Vordergrund ist der Gekreuzigte zu sehen, im Mittelgrund sieht man einige Hügel mit einem Weg und im Hintergrund erstreckt sich die Landschaft und die Stadt Jerusalem. Der Vordergrund nimmt dabei die meiste Bildfläche ein. Auch hier sammeln sich die Zuseher der Kreuzigung über fast die gesamte untere Bildhälfte. Neun Personen sind um den Fuß des Kreuzes gedrängt, während vier weitere dahinter am rechten Bildrand gestaffelt den Bildgrund füllen. Über den Köpfen der Zusehenden erhebt sich das Kreuz mit Jesus, dessen Arme am oberen Bildrand entlangführen. Zwischen den Armen des

¹²⁷ Suckale 2009a, S.159.

¹²⁸ Hentschel 2019, S.171.

¹²⁹ Suckale 2009a, S.159, 165.

¹³⁰ Hirschfelder 2019, S.38.

¹³¹ Łanuszka 2019, S.185.

Gekreuzigten und den Köpfen der Beiwohnenden, wird den Betrachtenden ein Ausblick in die Landschaft geboten. Hinter der Vordergrundgruppierung wird ein Hügelwall genutzt, um sie vor dem Mittelgrund abzugrenzen. In besagten Mittelgrund sieht man inmitten der wellenhaft arrangierten Hügeln und Felsen einen Abschnitt eines Weges mit einer Personengruppe darauf. Im Hintergrund ist in der rechten Bildhälfte eine Ebene zu sehen, die von einem Wald und Felsen auf der rechten Seite und von der Stadtmauer auf der linken Seite begrenzt wird. Die Stadt Jerusalem selbst ist im Hintergrund vorwiegend links des Kreuzes zu erkennen. Sie wird hier als Stadt am Meer dargestellt, was mit dem Hafen als Verkehrsknotenpunkt als Einladung zur Pilgerschaft interpretiert werden könnte. Wichtig zu erwähnen ist auch die Verbindung zu den anderen Tafeln des Altars. Jede Tafel zeigt eine eigenständige, gleichwertige Szene der Passion (in diesem Fall Christus am Ölberg, Kreuzabnahme, Auferstehung). Die Landschaft ist in den einzelnen Tafeln aufeinander abgestimmt und gibt ein stimmiges Bild wieder. Hentschel kommentiert, dass die Komposition der Landschaft des Altars gut durchdacht ist und dadurch alle Tafeln harmonisch miteinander verbunden sind.¹³²

Die Straße setzt hier im Vordergrund an, ist aber nur angedeutet vorhanden. Die gestaffelten Personen am rechten Bilbrand werden in der Nähe des Bilbrandes kleiner. Das lässt vermuten, dass sich hier die Straße in der Hügellandschaft verläuft. Das nächste Stück der Straße ist im Mittelgrund wie eine Kerbe in den Hügeln zu erkennen. Hier ist ein Teil der Kreuztragung zu erkennen. Das ist auch der einzige Fall, wo der Weg Einfluss auf die Form der Landschaft hat. Interessanterweise sind hier nicht nur Jesus und die Menschenmenge zu sehen, sondern auch die beiden Schächer, die man im Vordergrund nicht sieht. Der Menschenzug wird von der Hügelkante abgeschnitten und dahinter erstreckt sich der Hintergrund. Hier wird auf der rechten Seite die Straße in Kurven weitergeführt, die teilweise von Bäumen aus dem Mittelgrund angeschnitten werden. Sie hat auch sichtbare Wagenspuren und kann daher als Straße bezeichnet werden. Sie führt hier auch zusammen mit zwei weiteren Wegen, die dann alle gemeinsam auf das Stadttor zulaufen und sich verbinden. Innerhalb des Stadttors verliert sich die Straße zwischen den Häusern der Stadt. Links des Kreuzes ist im Hintergrund etwas ähnliches zu sehen. Auch hier lässt sich eine Straße, die in ein Stadttor mündet, erkennen. Beide Teile des Hintergrunds scheinen aber voneinander getrennt. Das Kreuz wirkt wie eine visuelle Trennmauer. Inwiefern sie zusammen hängen ist unklar, jedoch ist die Stadtmauer in ihrer Farbigkeit und Ausgestaltung gut erkennbar und lässt eine Verbindung in der Straßen davor vermuten. Außerdem ist anzumerken, dass sich auf dieser Straße entlang der Stadtmauer links

¹³² Hentschel 2019, S. 171.

sich einzelne Personen, teils in Rüstung, befinden. Es könnte sich hier um Nachzügler der Kreuzigung handeln, eindeutig ist das jedoch nicht.

Die Straßen nach all dem hier Beschriebenen als gut erkennbar zu bezeichnen, wäre nicht komplett richtig. Im Vordergrund ist sie nur impliziert. Zwar hebt sich die Textur der Straße von den Felswänden ab, doch ist von der kleinen Fläche nicht zu deuten, ob es einfach ein Platz ist oder schon der Beginn der Straße. Der einzige Hinweis darauf ist die Staffelung der kleiner werdenden Personen und das zu erkennen benötigt viel Eigenleistung der Betrachtenden. Auch im Areal innerhalb des Stadttores rechts verliert die Straße an Eindeutigkeit. Im Mittelgrund und Großteil des Hintergrundes ist sie aber recht eindeutig, auch wenn sie im Hintergrund recht zweidimensional „aufgemalt“ wirkt. Der einzig wirklich gut erkennbare Straßenabschnitt ist im Mittelgrund mit der Kreuztragung dargestellt. Dieser Abschnitt ist eindeutig erkennbar und schlägt eine Schneise in die Hügel, als würden diese zur Seite weichen.

Anfang und Endpunkt sind durch die Geschichte definiert, nicht unbedingt durch die Gestaltung. Das Kreuz im Vordergrund und das Stadttor Jerusalems links bzw. in der rechten Bildhälfte. Es gibt also zwei Wege in die Stadt. Welche davon die Gruppe um Jesus genommen hat, ist unklar. Die Straße beginnt aber nicht unter den Füßen der Personengruppe im Vordergrund, sondern hinter einer Hügelkuppe. Die Vordergrundgruppe scheint zwar auch auf einer Straße zu stehen, es ist aber nicht eindeutig, wie diese mit dem Rest des Weges genau zusammenhängt und ihre Bedeutung wird nur impliziert. Über die drei Bildebenen verteilt sich die Straße also nur fragmentarisch in Einzelstücken, ist aber durch eine generelle Laufrichtung trotzdem nachvollziehbar. Durch die Eindeutigkeit von Anfang und einem, durch die Erzählung definierten, Endpunkt wird die Straße, trotz fragmentarischer Sichtbarkeit und schwerer Erkennbarkeit, zusammengehalten. Auch wenn es zwei mögliche Routen zu geben scheint. Trotzdem gibt diese Straße aufgrund des fragmentären Charakters, keinen Aufschluss darauf, wie lange man nach Jerusalem unterwegs ist. Hinter den Hügelkuppen könnte sich der Weg mehrmals umherwinden, wie er es zum Beispiel im Hintergrund tut, und so den zurückzulegenden Weg weit in die Länge strecken. Auch wird dadurch der Blick von Betrachtenden nur in geringem Ausmaß gelenkt. Der Fokus fällt nach der Kreuzigung sofort auf die Szene im Mittelgrund und anschließend auf Jerusalem. Die Straße fungiert hier nicht als Blickführung.

Ein hier vorhandenes Bildelement, das bereits in der Einleitung angesprochen wurde und im Hofer Altar auch mehrmals zu sehen ist, sind Stadttore. Wie bereits angeschnitten stehen Tore

und auch Brücken immer in Verbindung mit einem Weg: Es gibt keines der beiden ohne einen Weg, ist das Durchschreiten bzw. Überqueren essenzieller Bestandteil – sie sind damit eine Art von Wegstelle, der nicht leicht ausgewichen werden kann.

Eine weitere Funktion, die Tore und Brücken in Darstellungen als Infrastruktur haben, ist einen weniger gut sichtbaren Weg zu implizieren, wie es im Beispiel in der Einleitung, dem Zyklus der Monate im Castello del Buonconsiglio in Trient, zu sehen ist. Auch hier im Hofer Altar sind die Wege im Hintergrund nur minimal farblich von den umgebenden Grasflächen abgehoben. Es führen mehrere Wege durch einen Torbau rechts des Kreuzes, der so aussieht, als hätte es auch eine integrierte Brücke. Er trägt maßgeblich dazu bei, diese Wege erkennbar zu machen. Etwas davon entfernt, in der linken Bildhälfte, gibt es einen weiteren über eine Brücke erreichbaren Torbau, der direkt in das Zentrum der Stadt Jerusalem führt. Dieser dient weniger der Erkennbarkeit, da die Straße davor entlang der Stadtmauer führt und dadurch bereits ein Verlauf vorgegeben wird.

Der zweite spannende Aspekt, den Tore aber auch Brücken mit sich bringen ist der Prozess des Durchschreitens oder Überquerens. Ein Tor kann ein Hindernis im Verlauf eines Weges darstellen. Es bindet auch den Verlauf eines Weges an eine Bedingung. Jesus muss durch eines dieser Tore gegangen sein, um nach Golgotha zu gelangen. Wenn nun ein Tor als erschwerendes Element gesehen wird, verstärkt das die Aussage von Jesus Leiden und erhöht die Anteilnahme von Betrachterinnen. Ob bewusst oder unbewusst zeigt es das Durchschreiten in einen neuen Bereich. Damit könnte die Ausgeschlossenheit Jesus, aus der Stadtgemeinde symbolisiert werden. Bei Brücken ist die Aussage genau das Gegenteil: Eine Brücke ist dazu da, dort einen Weg zu schaffen, wo es sonst nicht möglich wäre. Die offensichtlichsten Beispiele dafür sind eine schwer zu überquerende Stelle eines Flusses verfügbar zu machen, oder eine Seite einer Schlucht mit der anderen zu verbinden.¹³³

Ein weiteres Element, das zwar nicht in diesen Fallbeispielen vorkommt, aber auf ähnliche Weise wie Brücken und Tore mit Wegen in Verbindung steht, ist der Zaun. Zäune sind eine Einschränkung von Wegen, sie verhindern die individuelle Wegfindung und leiten in eine vorgegebene Bahn. Auch wenn ansonsten Wege dazu da sind, begangen zu werden, gibt es die Möglichkeit vom Weg herunterzusteigen und sein Ziel selbst zu finden. Nicht so bei Zäunen. Zäune forcieren einen bestimmten Weg, zumindest in einem Teilabschnitt eines Weges. Auch sind Zäune ein Indikator für Zivilisation. Sie deuten nicht eine belebte Stadt an, sondern

¹³³ Diese Deutungsweise passt wiederum zum Anspruch des christlichen Glaubens als „Brückenbauer“.

Ruralität - Die Vorstadt oder landwirtschaftlich geprägte Gebiete - und sagen damit auch etwas über die Umgebung um einen Weg aus. Da Golgotha aber als felsige Landschaft beschrieben wird und nicht landwirtschaftlich nutzbar, ist es nachvollziehbar, warum Zäune in Kreuzigungsdarstellungen weniger oft zu finden sind.¹³⁴

Was im Hofer Altar nun aber besonders spannend ist, ist der Aspekt der Zeit und der Erzählung. Wie bei den übrigen Beispielen wird eine längere vorhergehende Handlung durch die Verbindung nach Jerusalem impliziert. Zusätzlich dazu ist ein Einzelmoment, die Kreuztragung, auf dem Weg dargestellt. Sie reiht sich in ihrer Wichtigkeit der Kreuzigung unter, unterstützt aber bei der Erzählung der Vorgeschichte. Eine Einzelszene, aufgefädelt auf den Weg. Sie zeigt auch die Verlaufsrichtung der Straße, obwohl sie nicht geeignet ist, die Größe der Veranstaltung zu bestimmen. Zwar sind einige Personen bei der Kreuztragung, sowie der Kreuzigung zugegen, ansonsten ist aber kaum Personal zu sehen. Was bei anderen Beispielen auf eine größere Veranstaltung schließen ließ, noch kommende Personen oder jene bereits auf dem Rückweg, gibt es hier nicht. Da der Weg für eine weitere Szene der Passion genutzt wird, kann er nicht gleichzeitig diesen weiteren Aspekt darstellen. Es wird also eine zusätzliche Szene gezeigt, auf Kosten der innerweltlichen Logik. Damit hat dieser Altar wieder mehr gemein mit Van Eycks Kreuzigung in deren Einsamkeit oder Van der Weydens mit der Abhebung von der umgebenden Welt und dem verstärktem Andachtscharakter. Trotzdem erzählt der Altar, beide dargestellten Szenen, da Haupt- und Nebenszene durch den Weg miteinander verbunden sind und eine zeitliche Abfolge zeigen. Das zeigt, dass Wege das Verbindungsglied sein können, das Kluckert bei Simultandarstellungen sonst vermisst.¹³⁵

Insgesamt lässt die Straße im Hofer Altar einige Aspekte missen, die in Pleydenwurffs anderer Kreuzigung sehr stark ausgeführt sind. Es wird als Kontext der Kreuzigung im Vordergrund nur die Kreuztragung im Mittelgrund angeboten. Auch der fragmentarische Charakter stellt einen weiteren Manko dar: Es ist eindeutig, dass der Andachtscharakter hier im Fokus stand und nicht die Logik der umgebenden Welt. Was auch besonders auffällt, ist die Ähnlichkeit zu Van Eycks Kreuzigung. Dies beginnt bei dem Format und der Bildaufteilung, Jesus Haltung, aber auch bei der, verglichen zu vielen anderen Kreuzigungen, eingeschränkten Personenanzahl. Was beide Beispiele in dieser Arbeit als einzige zeigen, ist die dreisprachige

¹³⁴ Eine gesonderte Analyse von Brücken, Toren und Zäunen in einer größeren Auswahl an Bildtypen ist vielversprechend. Hier noch weiter auf diese Elemente einzugehen würde zu weit vom Kern der Arbeit wegführen. Auch wäre hier eine gesonderte Literaturrecherche nötig. In dieser Arbeit wurde sich lediglich auf die Wege und Straßen an sich fokussiert. Dieser kurze Exkurs ist jedoch relevant für die Thematik und kann nicht weggelassen werden.

¹³⁵ Kluckert 1974, S. 4.

Tafel über Jesus Kopf. Einzig im Johannes Evangelium wird erwähnt, dass die Inschrift in Hebräisch, Griechisch und Latein angeführt war.

Da bereits vermutet wird, dass Pleydenwurff die Werke einiger Niederländischen Meister vor Ort gesehen haben könnte, könnte er sich im Hofer Altar zum Beispiel an Van Eycks Kreuzigung inspiriert haben, wohingegen bei der anderen Kreuzigung ein anderer niederländischer Meister Vorbild war. Was aber sicher ist, ist dass die Wege in beiden Beispielen unterschiedliche Zwecke erfüllen. Dadurch wird aber auch das breite Spektrum von Pleydenwurffs Fähigkeiten aufgezeigt.

2.8 Werkstatt oder Umkreis Wolfgang Katzheimers d. A. – Kalvarienberg – um 1480/90

Pleydenwurffs Kreuzigungsdarstellungen folgt nun eine aus der Werkstatt Wolfgang Katzheimers (Abb. 26). Katzheimer ist historisch besser fassbar als Pleydenwurff. Aus Gerichtsdokumenten lässt schließen, dass der Künstler sich zwischen 1478 und 1508 in Bamberg aufgehalten hat.¹³⁶

Der tatsächliche Künstler ist nicht gesichert. Im 17. Jh. wurde das Werk noch Dürer zugeordnet,¹³⁷ weil es sein Monogramm aufwies. Dieses wurde aber vermutlich von einem der kurzzeitigen Besitzer hinzugefügt. Entweder von Friedrich Campe, der das Werk nach Nürnberg zurückbrachte, oder vom französischen Händler, der es ihm verkaufte.¹³⁸ Derjenige, der die Kreuzigung dann Wolfgang Katzheimers Umfeld zuordnete, war Suckale, wobei schon davor an der Autorschaft Dürers gezweifelt wurde.¹³⁹ Suckale schreibt die Kreuzigung einem Schüler Katzheimers zu und meint, es könne sich dabei auch um seinen Sohn, Wolfgang Katzheimer d.J., gehandelt haben¹⁴⁰, der die Werkstatt nach dem Tod seines Vaters übernommen hat.¹⁴¹

¹³⁶ Bonsels 1938, S.18,19. Der Autor berechnet Katzheimers mithilfe der Aufzeichnungen seines Erbschaftsgerichtsprozesses. Er spekuliert, dass Katzheimers älteste Tochter da zumindest 20 Jahre alt gewesen sein musste, deswegen meint Bonsels Katzheimer kann nicht nach 1445 geboren sein und aufgrund seiner Tätigkeit bis 1508 schließt er auf ein Geburtsjahr um 1425/30 – also der Generation von Michael Wolgemuts.

¹³⁷ Suckale 2009, S.187.

¹³⁸ Fückler/Hess 2019, S.751.

¹³⁹ Suckale 2009a, S.348, Fückler/Hess 2019, S.751,754.

¹⁴⁰ Suckale 2009a, S.349.

¹⁴¹ Bonsels 1936, S.32.

Über die genauen Entstehungsumstände des hier besprochenen Altarbildes ist also heute nichts bekannt. Es gibt aber Hinweise darauf, dass die Tafel ursprünglich eine andere Form hatte. Fückler und Hess sprechen von einer ursprünglichen kielbogenförmige Oberseite mit teilweise geschnitztem Schleierwerk und vermuten, es habe sich hier um die Mitteltafel eines Flügelretabels gehandelt.¹⁴² Diese Kreuzigung erinnert im Format an Pleydenwurffs Kreuzigung Christis, die bereits ausführlich beschrieben wurde. Mit diesem Format bilden die beiden Kreuzigungen die Ausnahme in den hier beschriebenen Beispielen. Die Grundform nähert sich einem Quadrat an, wobei die Mitteltafel im Barock beschnitten und die Rundung an der Oberkante ergänzt wurde.¹⁴³ Ursprünglich hatte der Kielbogen auch eine Spitze, die noch vor 1816 entfernt wurde.¹⁴⁴

Die bereits angesprochenen Ähnlichkeiten zu Pleydenwurffs Kreuzigung enden nicht bei dem Format. Schon Bonsels spricht von einer Verbindung Katzheimers zu Pleydenwurff.¹⁴⁵ Auch Alfred Stange meint Katzheimer hätte die Komposition von Pleydenwurffs Kreuzigung übernommen und betont auch, dass sie „niederländisch erscheint“ was auf eine Orientierung an Pleydenwurff hindeutend. Es ist unbekannt, ob Katzheimer jemals selbst in den Niederlanden war.¹⁴⁶ Auch Fückler und Hess erwähnen die Art der Landschaft mit Felsformationen, bewaldeten Hügeln und der Stadt am Meer als Bezüge zu Pleydenwurff, betonen aber auch dass diese Elemente damals schon gängig waren und daher nicht unbedingt von einer direkten Verbindung zeugen.¹⁴⁷

Was beide Kreuzigungen außerdem verbindet ist auch der Typus des sogenannten „volkreichen Kalvarienbergs“ – eine Gestaltungsweise, die besonders reich an Figuren ist und die man im Alpenraum seit dem 14.Jh. findet.¹⁴⁸ Das quadratische Format bietet mit der vergleichsweise breiteren Unterkante auch Platz für mehr Figuren im Vordergrund.

Der Großteil des Bildes wird auch hier von dieser Vordergrundszone eingenommen. Besonders in diesem Aspekt sind die Parallelen zwischen Pleydenwurff und Katzheimer evident. In beiden Bildern drängen sich eine große Anzahl an Beiwohnenden um den Fuß des Kreuzes. Das Größenverhältnis zwischen Bildformat, Kreuz und Personen ist bei beiden vergleichbar:

¹⁴² Fückler/Hess 2019, S.749. Diese Spekulation, dass es sich um einen Flügelretabel gehandelt habe basieren sie auf dem Fakt, dass auf der Rückseite die Heilige Veronika gezeigt wird und dass laut der Aussage der Autoren diese oft dort bei Retabeln abgebildet war.

¹⁴³ Suckale 2009, S.187.

¹⁴⁴ Fückler/Hess 2019, S.750.

¹⁴⁵ Bonsels 1936, S.88.

¹⁴⁶ Stange 1958, S.97.

¹⁴⁷ Fückler/Hess 2019, S.754.

¹⁴⁸ Fückler/Hess 2019, S.754; vgl. Warnke 1990, S. 136.

bei Katzheimer sind die Menschen etwas größer, bei Pleydenwurff reichen die Köpfe der Zuschauer nur bis zu Jesus Knie, bei Katzheimer etwas darüber hinaus. Auch befindet sich Maria Magdalena an der gleichen Stelle am Fuß des Kreuzes. Hier beginnen auch die Unterschiede aufzufallen. Auch wenn in der groben Bildaufteilung die beiden Darstellungen einander ähneln, unterscheiden sie sich in der detaillierten Ausführung. Das beginnt bei den individuellen Figuren, die alle unterschiedlich gekleidet und positioniert sind und ist auch besonders in der Landschaft im Hintergrund sowie den Wegen erkennbar. Für die Darstellung der Landschaft im Hintergrund bleibt wieder vorwiegend der Raum unter den Armen des Gekreuzigten. Hier gibt es hier keine weiten Rasenflächen einer Hügellandschaft, wie es beispielsweise bei Rogier van der Weyden der Fall war. Der Mittelgrund ist auf der rechten Bildhälfte mit einem Hügel gefüllt, etwas weiter hinten in der Tiefe in der linken Bildhälfte eine Felsformation, die vermutlich ein Gebirge repräsentieren soll. Wie bei fast allen Beispielen befindet sich dahinter im Zentrum die Stadt Jerusalem, die am Horizont von einer weiten Hügellandschaft hinterlegt wird. Es ist anzumerken, dass die Landschaft hier sehr detailliert gestaltet und kleinteilig gefüllt ist. Größere einfarbige Flächen sind hier nicht zu finden. Jedes Element des Hintergrunds hat Struktur. Suckale betont die „sehr aufwändige und reiche Landschaft“ der Kreuzigung, meint aber sie würde vom Stil Katzheimers abweichen.¹⁴⁹ Das kann aber dem Fakt geschuldet sein, dass sie nicht von Katzheimer selbst sondern seinem Schüler ausgeführt wurde.

Durch das Gedränge im Vordergrund fällt der Weg nicht mit dem ersten Blick den Betrachtenden ins Auge. Wie in vielen der vorhergegangenen Beispiele führt auch hier ein Weg direkt hinter dem Kreuz in den Hintergrund, teilweise vom Kreuz überdeckt. Von diesem Weg ist nur ein kurzer Abschnitt ausgeführt, bevor er von Christus im Vordergrund verdeckt wird. Es sind in der Tafel noch weitere Wege dargestellt. Ähnlich zu dem zentralen Weg ist auch ein Weg rechts ausgeführt, der über einen Hügel im Mittelgrund führt, sowie zwei Wege links im Bild, die Teil einer Felsstruktur sind. Zuletzt ist auch im Hintergrund bei dem Stadttor Jerusalems ein Wegansatz zu erkennen. Alle dieser Wege führen zu der Vordergrundszone und deuten an, dort ihren Anfang zu haben. Eine eindeutige Verbindung ist nicht dargestellt, insofern ähneln sich Pleydenwurffs Kreuzigung und Katzheimers wieder. Worin sie sich nun unterscheiden ist die Beschaffenheit des Weges. Wohingegen Pleydenwurffs Weg glatt und nur mit einzelnen Grasbüscheln durchzogen ist, ist Katzheimers Untergrund viel stärker strukturiert. Hier ähnelt die Beschaffenheit des Weges mehr den Felsen im Hintergrund, als den glat-

¹⁴⁹ Suckale 2009b, S.187,188.

ten Wegen Pleydenwurffs. Diese Beschaffenheit ist auch im Weg hinter dem Kreuz zu erkennen, was das Zusammenhängen beider Abschnitte leichter zu interpretieren macht.

Auch die Färbung aller Wege hebt sich gut erkennbar von der umgebenden Landschaft, dem grünen Gras und den Felsen in einem rötlicheren Braun, ab. Auf den ersten Blick können Betrachtende denken, dass sie Wagenspuren zu erkennen, aber es handelt sich hierbei nur um die Gestaltung des Untergrunds, die die Wege holprig und natürlicher gewachsen erscheinen lassen. Die Wege scheinen nur minimal Einfluss auf die Struktur der Landschaft zu haben. Die Felsen türmen sich zwar in Ansätzen um den Verlauf der Wege, jedoch wirken der zentrale Weg und der Weg über den Hügel im Mittelgrund zweidimensional. Die Beschaffenheit der Wege selbst ist sehr glaubhaft und entspricht in der Gestaltung der Beschaffenheit eines tatsächlichen Weges. Eine weitere Ähnlichkeit zu Pleydenwurff ist die Führung des Blickes durch die Wege. Die prägnantesten Wege führen alle nach Jerusalem und ziehen so die Blicke von Betrachtenden mit sich, jedoch ist hier auch ein Unterschied zu sehen: In Katzheimers Gestaltung werden große Teile des Hintergrunds durch Felsen und Bäume im Mittelgrund verdeckt. Dadurch bleibt nur eine Schneise, die den Blick auf Jerusalem zulässt. Somit wird der Blick mehr von diesen Naturelementen gelenkt, als vom Wegsystem an sich. Golgotha und Jerusalem scheinen in beiden Ausführungen auch ähnlich weit voneinander entfernt zu sein, bei Pleydenwurff ist dies aber besser nachvollziehbar, da der Weg nicht so fragmentarisch sichtbar ist.

Der zentrale Weg beginnt hinter einer Hügelkante hinter der Vordergrundgruppe, suggeriert aber eine Verbindung zu eben jener durch die gleiche Färbung und Struktur des Untergrunds. Dadurch wird auch eine Heraushebung der Kreuzigung aus dem Kontext, eine überzeitliche Wirkung, weitestgehend verhindert. Der Weg sorgt dafür, dass die Kreuzigungsszene in die Umgebung eingebunden ist und verstärkt dadurch die Glaubhaftigkeit – den Eindruck, als hätte das Ereignis tatsächlich so stattfinden können. Die Verlaufsrichtung von zwei der Wege zeigt nach Jerusalem, wo diese vermutlich enden. Zwar ist hier nur ein Wegansatz zu erkennen, doch lässt sich vermuten, dass die Wege davor an einem nicht sichtbaren Ort zusammenführen. Die beiden Wege durch die Felsstruktur sind schwieriger zu interpretieren: Es scheint, als könnten sie zusammenführen und kurz hinter der Kreuzigung ihren Ursprung haben, doch das ist mehr Spekulation als im Bildaufbau begründet. Insgesamt ist um den potenziellen Verlauf des Weges nachzuvollziehen, sehr viel Eigenleistung von Betrachtenden nötig. Trotzdem sind die Wege auf natürliche Weise in das Bild eingefügt und scheinen weitestgehend in ihrem Verlauf Sinn zu ergeben. Sie scheinen Golgotha sowie Jerusalem als Anfang und End-

punkt zu haben. Auch hier sind die Ausnahme die Wege über die Felsstrukturen links im Mittelgrund. Sie scheinen ihrem eigenen Verlauf zu folgen und könnten, wie bei einigen der anderen Beispiele, eine Verbindung zur größeren Welt darstellen und implizieren, dass auch Personen weit angereist sind, um der Kreuzigung beizuwohnen. Die Größe der Veranstaltung ist im Weg wiederum durch dessen Gestaltung angedeutet. Spannend ist hier aber, dass zwar viele Personen anwesend sind, aber der Weg in seiner Gestaltung nicht darauf ausgelegt ist. Die Wege sind holprig und krumm, sie sind natürlich gewachsen und scheinen nicht die Hauptstraße nach Jerusalem zu sein. Dies lässt mehr auf die Intention einer privaten Veranstaltung vermuten. Jesus wird still und heimlich hinter der Stadt hingerichtet. Trotzdem sind viele Zusehenden hier und auch noch auf dem Weg zur Kreuzigung, teilweise aus weiter Ferne angereist. Unterstützt wird diese Interpretation der Kreuzigung am abgeschiedenen Pfad auch von dem Fakt, dass keine Reiter in dieser Kreuzigung dargestellt sind.

Was in Katzheimerst Kalvarienberg gut funktioniert, ist die Erkennbarkeit einer Verlaufsrichtung. Auf allen hier genannten Wegen sind Personen dargestellt, was natürlich auch die Erkennbarkeit unterstützt und vor allem durch deren Größe eine Distanz zum Vordergrund einschätzen lässt. Alle Personen auf den Wegen scheinen in Richtung der Kreuzigung unterwegs zu sein. Das weckt den Anschein, dass die Kreuzigung noch voll im Gange ist und lässt eine zeitliche Einordnung durch Betrachtende, zu beziehungsweise lässt die Betrachtenden der Kreuzigung beiwohnen. Es scheint hier fast so, als wären die Personen auf den Wegen, Nachzügler. Dadurch, dass eine Verbindung zu Jerusalem zumindest angedeutet ist, werden die vorhergegangenen Momente der Passion impliziert.

In Bezug auf den Aspekt der Zeit hat diese Darstellung mehr gemeinsam mit der Kreuzigung Pleydenwurffs mit ähnlichen Format als mit Pleydenwurffs Hofer Altar Kreuzigung. Beim Hofer Altar waren die Personen auf dem Weg ein weiterer vorhergehender Einzelmoment, der dort Kontext bietet. In Katzheimers Kreuzigung wird wiederum ein längerer Ablauf durch Implikationen vergangener Geschehnisse dargestellt.

Die Ähnlichkeiten zwischen Pleydenwurffs Kreuzigung und Katzheimers Kalvarienberg ist auf ersten Blick nicht abzustreiten. Jedoch ist das nur in der groben Struktur der Fall, im Detail unterscheiden sich beide Ausführungen und damit auch in den Wegen. Katzheimers Wege haben ihre größte Stärke in der Gestaltung der Struktur, die sehr naturnahe und glaubhaft ausgeführt ist. Diese hilft Betrachtenden auch den Weg trotz der fragmentierten Darstellung besser nachzuvollziehen, da sich Weg und umgebendes Gras stark voneinander unterscheiden. Was dieser Weg mit dieser natürlichen Gestaltung auch schafft, ist Kontext über die Größe zu

geben. Ähnlich zu Van Eyck wird hier mit der Beschaffenheit die Abgeschiedenheit der Kreuzigung betont. Katzheimer stellt hier aber keine Einsamkeit dar, sondern dass trotz der Abgeschiedenheit ein großes Spektakel daraus gemacht wurde, obwohl dies nicht die Intention war und durch die Hingabe Jesus' Anhänger passiert ist.

2.9 Derick Baegert – Kreuzigungsalter

Die Haupttafel von Derick Baegerts Kreuzigungsalter (Abb. 27) stellt nun das letzte Beispiel dar. Auch wenn diese Kreuzigung möglicherweise erst kurz nach 1500 entstanden ist und hier sonst Beispiele von zwischen 1400 und 1500 besprochen werden, hat diese Darstellung doch einen Bezug zur Fröhniederländischen Malerei. Auch Robert Nissen sieht in der Gestaltung eine starke Verbindung zu Roger van der Weyden, Dirk Bouts und Hans Memling.¹⁵⁰ Außerdem zeigt diese Variation der Kreuzigung eine Darstellungsweise, die markante Unterschiede zu den vorhergehenden Beispielen aufweist, die doch alle sehr große Ähnlichkeiten zueinander hatten. Damit bietet diese Kreuzigung einen guten Abschluss, um aufzuzeigen, wie kreativ Wege innerhalb der gleichen Themenwahl eingesetzt werden können.

Ob Derick Baegert jemals selbst in den Niederlanden war, ist unbekannt. Er wurde um 1440 in Wesel geboren und war dort zwischen 1476 und 1505, bis zu seinem Tod, tätig.¹⁵¹ Sein bekanntestes Werk, der Altar der Propsteikirche zu Dortmund, wurde fälschlicherweise lange Zeit auf 1521 datiert, weshalb seine Kunst lange als rückständig galt.¹⁵² Das Werk, das hier zur Analyse herangezogen wurde, ist die Mitteltafel eines Flügelaltars. Der Altar wird aufgrund von Aspekten wie Stil, Farbgebung und Charakter Baegerts Œuvre zugeordnet.¹⁵³ Fritz betont trotz der niederländischen Elemente aber auch, dass diese Kreuzigung trotzdem auch stark in der Westfälischen Tradition steht.¹⁵⁴

Der erste Aspekt, der sofort heraussticht, ist das horizontale Format. Während der Großteil der Beispiele hier im Hochformat ausgeführt wurden, mit Ausnahme von zwei fast quadratischen Altartafeln, handelt es sich bei Baegerts Kreuzigung um ein Querformat. Dieser erwei-

¹⁵⁰ Nissen 1938, S.146.

¹⁵¹ Nissen 1938, S.146, Fritz 1953.

¹⁵² Fritz 1953, Nissen 1938, S.142. Außerdem wurden seine Werke lange den Gebrütern Duenwege zugeschrieben. Durch den Fund einer Rechnung wurden dann die Autorenschaft der Gebrüder revidiert und alle deren Werke Baegert zugeschrieben.

¹⁵³ Nissen 1938, S.148, 152.

¹⁵⁴ Fritz 1953.

terte Platz in die Horizontale wird genutzt um nicht nur Christus, sondern auch die beiden Schächer abzubilden. Das ist nicht ungewöhnlich. Justus van Gents Calvary Triptychon zeigt die Schächer auch, doch was hier sofort auffällt ist die Dreiteilung in der Gestaltung der Kreuzigung, bei der auch die Wege eine Rolle spielen.

Ohne diese Dreiteilung durch Wege und Kreuze würde es an Struktur fehlen. Der Bildaufbau ist hier nicht mehr so klar wie in den ersten Beispielen. Auch hier befindet sich die Hauptszene im Vordergrund, aufgereiht an der unteren Bildkante. Durch das Bildformat ist jedoch mehr Platz, um die Figuren zu platzieren. Die Zusehenden sind viel lockerer im Vordergrund verteilt und lassen mehr von der Landschaft in den Lücken zwischen ihnen erkennen. Das sticht vor allem im Vergleich zu Katzheimers Altar heraus, aber auch bei Memlings Triptychon sind die Figuren verhältnismäßig größer und verdecken mehr von der Landschaft hinter ihnen. Bei Baegert ist die Landschaft nun mit Figuren unterschiedlichsten Posen gefüllt. Ihre Größe nimmt mit der Distanz stark ab, was die Tiefenwirkung betont. Das wiederum hilft dabei die Wege nachzuvollziehen. Grob lässt sich beschreiben, dass die Wege im Vordergrund unter den Gekreuzigten beginnen und in den Hintergrund führen. Es gibt hier insgesamt drei Wege, je einer verläuft hinter jedem der Kreuze. Die drei Wege unterscheiden sich jedoch darin, was sie für die Erzählung beisteuern. Die Personen, welche die einzelnen Szenen dieser Tafel bespielen, sind gleichmäßig über diesen den Bildraum verteilt. Ohne die Einteilung der Szene durch die drei Kreuze und den dazugehörigen Wegen, wäre die Kreuzigung für Betrachtende um einiges schwieriger zu lesen aufgrund der Fülle und des „Chaos“ der Figurengruppen.

Der zentrale Weg hinter Jesus führt in einer leichten S-Form in den Hintergrund zu einem Stadttor Jerusalems. Der Großteil dieses Weges ist vom Kreuz verdeckt und erinnert stark an viele der Wege der bereits besprochenen Altäre. Was diesen Altar aber auszeichnet, sind die beiden weiteren Wege, die auf fast gleichwertige Weise in den Hintergrund führen. Der prominenteste Weg verläuft an der linken Bildkante zu einem Stadttor in den Hintergrund. Er steht dem zentralen Weg in nichts nach und ist vermutlich der erste, der von Betrachtenden wahrgenommen wird. Er wird gesäumt von Gebäuden, die den Anschein einer Vorstadt erwecken. Dieser Weg ist kaum verdeckt, was vermutlich mit der Szene, die darauf spielt, zusammenhängt. Dieser Weg wird genutzt, um die Kreuztragung mit in das Bild zu holen und wird in einem Einzelmoment im Hintergrund platziert. Das ist aber nicht die einzige ergänzte Szene, die durch den Weg miteingebunden wurde. Auch der Weg hinter dem rechten Schächer funktioniert ähnlich, auch wenn er kaum zu erkennen ist. Er verläuft hinter Hügelstrukturen

und ist fast komplett verdeckt - jedoch ist der Verlauf impliziert, spezifisch durch die Reiter, die hinter den Hügeln hervorragen, und einzelnen Fragmenten im Untergrund, die eine andere Färbung haben. Folgt man diesem implizierten Verlauf, erkennen Betrachtende direkt, dass dieser Weg an der Kreuzabnahme vorbeiläuft. Es werden hier also drei Szenen der Passion in einer Altartafel dargestellt. Das ist per se nicht ungewöhnlich, ähnliches findet sich z.B. in diversen Flügelaltären in einzelnen Tafeln wieder. Dadurch aber, dass alles in einer Tafel und durch Wege verbunden ist, ist der Eindruck ein anderer.

Besonders in dieser Tafel kann man davon sprechen, dass die Wege die Landschaft strukturieren. Sie teilen den Hintergrund in drei Areale ein und vor allem beim zentralen Weg türmen sich die Hügel an den Wegrändern auf. Auch Rolf Fritz betont, dass Baegerts Komposition ein Talent für die Gliederung der Bildfläche und für das Erzählen zeigt.¹⁵⁵ Die Wege heben sich auch farblich von den Hügellandschaften ab und haben eine andere Textur. Besonders unter den Füßen der Personen im Vordergrund ist erkennbar, wie viel Mühe für die Gestaltung dieser Elemente aufgewendet wurde. Hier sind nur fragmentarisch Grasstücke auf einem Platz, der die gleiche Färbung wie die Wege besitzt, zu sehen. Dadurch wird der Eindruck geweckt, dass es sich hier um den Ort handelt, an dem die drei Wege zusammenführen. Der Verlauf ist bei allen drei Wegen unterschiedlich gut erkennbar. Der Weg, der die Kreuztragung beinhaltet, ist am Besten nachvollziehbar und erkennbar und beginnt in Jerusalem. Bei längerer Betrachtung sind aber alle drei Wege dank der Figuren einfach nachzuvollziehen, jeder der Wege ist gefüllt mit Personal. Auch die Abschnitte des mittleren und rechten Weges, die von Hügeln verdeckt sind, lassen sich durch Reiter, die hinter den Hügelkanten erkennbar sind, nachvollziehen. Die große Anzahl an Personen erweckt den Eindruck einer Großveranstaltung. Bewohner Jerusalems sind zu Fuß und zu Pferd gekommen. Es scheint auch hier, dass die Hinrichtung unmittelbar vor den Toren der Stadt stattfindet. Einzelne Gebäude der Vorstadt sind unmittelbar hinter den Kreuzen zu erkennen. Das ist im Gegensatz zu den anderen Beispielen auch ein Unterschied, wo fast immer eine gewisse Distanz zurück zu legen war, bis die ersten Gebäude der Stadt zu sehen waren.

Der linke Weg mit der Kreuzigung ist also eindeutig in vollem Verlauf nachvollziehbar und mit einem eindeutigen Anfang und Endpunkt in Jerusalem und Golgotha. Auch der mittlere Weg ist gut zu einem Stadttor zurück zu verfolgen, während der Weg ganz rechts Betrachtende mitdenken müssen, um den Verlauf zu verstehen. Zwar sind Teile des mittleren und des

¹⁵⁵ Fritz 1953.

rechten Weges verdeckt, doch passiert das beim rechten Weg in viel größerem Ausmaß. Der rechte Weg zeigt auch keinen eindeutigen Endpunkt. Er führt zwar annähernd zur Wiese, auf der die Kreuzabnahme dargestellt ist, aber dann an dieser vorbei zu keinem bestimmten Endpunkt. Dies könnte absichtlich so gestaltet sein. Der Künstler könnte damit bewusst (oder unbewusst) sinnbildlich die aktuelle Situation der Betroffenen abgebildet haben. Wohingegen die Abfolge vor der Hinrichtung klar ist, da auch Jesus immer klar war, wie und wann er sterben würde, ist was nach seinem Tod kommt unklar. Mit Jesus' Tod ist der weitere Lebensweg seiner Angehörigen und Anhänger orientierungslos und ohne endgültiges Ziel.

Die Wege verbinden also die Kreuzigung mit der Stadt und bieten außerdem Platz für eine Simultandarstellung, die Kreuztragung am Weg ganz links. Die Verlaufsrichtung ist eindeutig von der Stadt zur Kreuzigung, erkennbar vor allem dank der Ausrichtung der Reiter auf den Wegen. Es scheint so, als wäre die Kreuzigung im Gange, aber auch als wären Zuseher noch auf dem Weg dorthin, wie es vor allem auf dem mittleren Weg erkennbar ist. Ein Detail, das hier anzumerken ist, ist, dass tatsächlich alle Personen auf dem Weg in Richtung des Kreuzes unterwegs sind. Die Reiter auf dem rechten Weg hätten auch auf dem Rückweg dargestellt werden können. Das hätte dann inhaltlich zu der Kreuzabnahme dahinter gepasst. So wirkt diese nicht so stark in das Bildgeschehen eingebunden, wie es die Kreuztragung auf dem gegenüberliegenden Weg der Fall ist.

Wir haben hier also durch die drei Wege drei unterschiedliche Zeitpunkte abgedeckt. Links ist die Kreuztragung dargestellt, ein Einzelmoment der Vorgeschichte, der Vergangenheit. Im zentralen Weg findet sich keine gesonderte Szene, aber die noch ankommenden Zusehenden dehnen die Hauptszene im Vordergrund, die Gegenwart aus und verlängern die Hauptszene. Der rechte Weg zeigt die Kreuzabnahme, den toten Jesus, also die Zukunft. Folglich werden in diesem Bild Wege genutzt, um die Geschehnisse eines ganzen Tages zu verbinden: um den wichtigsten Tag des Christlichen Glaubens einzufangen und für die zeitgenössischen Betrachtenden nachvollziehbar zu machen. Um auf Wolfgang Kemp zurück zu kommen, könnte links vom „Dort-Raum“ der Vergangenheit, im Vordergrund von dem „Hier-Raum“ der Gegenwart und rechts vom „Dort-Raum“ der Zukunft gesprochen werden.¹⁵⁶ Der Weg funktioniert hier auch, wie Eichberger und Belting argumentierten, als Bindeglied zwischen Einzelszenen mit den gleichen Personen.¹⁵⁷ Trotz dieser simultanen Darstellung ist die Tafel dank dem Weg

¹⁵⁶ Kemp 1996, S. 162.

¹⁵⁷ Belting/Eichberger 1983, S. 124, 125.

mehr erzählerisch zu lesen und weniger als empirische Darstellung. Der Weg schafft hier einen erzählerischen Raum, in dem die Geschehnisse dargestellt sind.

Was die Wege in Derick Baegerts Kreuzigungsaltar besonders ausmacht, ist zunächst der Beitrag zur Strukturierung des Bildes. Sie geben der Landschaft im Hintergrund Form und sorgen mit der Dreiteilung für bessere Lesbarkeit. Aufgrund der großen Fülle an Personen, die einzeln und in Gruppen über das Bildfeld lose verteilt sind, ist es auch nötig, damit Betrachtende die Erzählung nachvollziehen können. Der zweite Aspekt, der hier besonders hervorsteht, ist die inhaltliche Parallele zwischen den Wegen und dem Leben und Schicksal Jesus'. Die beiden Wege links und in der Mitte zeigen die Kreuztragung und geben Kontext zum Hauptakt im Vordergrund. Sie haben einen klaren Anfang und Endpunkt, genau wie Jesus' Lebens und Leidensweg immer klar war und vorausgesagt wurden. Der Verlauf des rechten Wegs bei der Kreuzabnahme spiegelt nun die Ungewissheit wider, die auf Jesus' Tod folgt. Es ist ungewiss, was seine Anhänger oder die christliche Gemeinschaft nun damit macht und welche Lehren daraus gezogen werden. Das betrifft die Personen, die im Altar dargestellt sind in gleichem Maße wie die Betrachtenden des Altars.

3 Der Weg ist das Ziel

Im Zuge der Analysen im Hauptteil sollte klar geworden sein, dass durch die Gestaltung eines Weges sich der Kontext der Hauptszene komplett verändern kann. Dank des Weges und der ihn umgebenden Aspekte wird hier in den Beispielen von teilweise komplett unterschiedlichen Veranstaltungen erzählt: einerseits die Einsamkeit und Trauer in Jan van Eycks Kreuzigung, die religiöse Beharrlichkeit in Rogier van der Weydens Kreuzigungsalter oder die Großveranstaltung bei Gerard David oder Hans Pleydenwurff. Es macht in der Erzählung einen Unterschied, ob es sich um eine unwichtige Hinrichtung am Straßenrand handelt, oder um eine öffentliche Hinrichtung am Haupt-Verkehrsknotenpunkt. Da die Kreuzigung eine der wichtigsten Erzählungen für den christlichen Glauben ist, werden dadurch verschiedene Aspekte des Glaubens ausgedrückt. Bei der kleinen Hinrichtung wird ein Glauben der Unterlegenen gezeigt. Ein Ereignis, mit dem sich jene, die von der Gesellschaft als unwichtig behandelt werden, identifizieren können. Hingegen bei der Großveranstaltung wird ein Anspruch auf ein Weltereignis geäußert.

Dies wird durch den dargestellten Weg bzw. die dargestellte Straße definiert. Es muss hier jedoch gesagt werden, dass der Weg nur ein Aspekt dieser Kontextualisierung der Kreuzigung ist. Viele weitere Aspekte wie die Art der Landschaft, in die der Weg eingebettet ist, die Gestaltung der Stadt Jerusalem oder die dargestellte Tageszeit oder Personen spielen eine Rolle.

Wege und Straßen sind an die Entstehung der Landschaftsräume gebunden und unterstützen diese in ihrer Gestaltung. Da ein Weg dazu da ist, begangen zu werden, bringen Wege inhärent Zeitlichkeit in ein Bild: Allein durch das Anfügen eines Weges an eine Szene wird diese zeitlich verlängert. Auch stellen Wege eine Verbindung einer Erzählung mit der sie umgebenden Landschaft dar. Der Weg kettet sozusagen die Hauptszene an deren Umgebung.

Die im Hauptteil ausgeführten Wege lassen sich grob in verschiedenste Funktionen einteilen. Es gibt jene Wege, bei denen die Einsamkeit im Vordergrund steht und es sich um kleine, unwichtige Hinrichtungen handelt – Jan van Eycks Kreuzigung Christi und Rogier Van der Weydens Kreuzigungsalter. In anderen Wegen soll eine möglichst realistische Welt dargestellt werden, um Betrachtenden das Mitfühlen zu vereinfachen – Hans Pleydenwurffs Kreuzigung Christi oder der Kalvarienberg aus Wolfgang Katzheimers Umkreis. Dann gibt es Wege, die besonders stark einen zeitlichen Aspekt beinhalten: Sei es nun die Darstellung von fast 24 Stunden, verbunden durch mehrere Wege wie bei Derick Baegerts Kreuzigungsalter, oder der simultanen Darstellung eines weiteren Moments der Leidensgeschichte auf dem Weg im

Hintergrund bei Pleydenwurffs Hofer Altar. Auch gibt es Wege, die besonders darauf ausgerichtet sind eine Großveranstaltung zu zeigen, wie bei Justus van Gents Calvary Triptychon. Diesen Aspekt der Großveranstaltung ist aber auch bei Pleydenwurffs Kreuzigung Christi und Katzheimers Kalvarienberg zu finden. Ein Aspekt, der auch durch den Weg gezeigt werden kann, ist das Durchhaltevermögen von Christus Anhängern. In Gerard Davids Kreuzigung, Rogier van der Weydens Kreuzigungsaltar und Hans Memlings Triptychon von Jan Crabbe ist das besonders betont. Ein weiterer Aspekt, bei dem es sich lohnen würde weiter zu forschen, ist der Zusammenhang zwischen der Größe der Veranstaltungen und dem Auftraggeber. Es stellt sich die Frage, ob es einen Unterschied zwischen klerikalen und privaten Auftraggebern in der Fokussierung dieser beiden Auslegungen der Kreuzigung gibt.

Die hier genannten Implikationen lassen teils auch größere Aussagen über das Christentum im Allgemeinen und im 15. Jahrhundert zu. Die Veranstaltung, die als klein und privat geplant war, aber zu einem Großevent wurde, kann auch sinnbildlich für die christliche Gemeinschaft stehen. Jesus, der aus dem Weg geschafft werden sollte, wird zu einem Heilsbringer, der die Massen inspiriert. Die unterdrückte Glaubensrichtung des Christentums, die später zur Weltreligion wurde.

Obwohl bei einem Gemälde, im Unterschied zur Fotografie, jedes Element bewusst gesetzt ist, soll hier nicht impliziert werden, dass alle im Hauptteil aufgezeigten Aspekte bewusst für den genannten Effekt geplant waren. Natürlich könnte es der Fall sein, dass bei der Gestaltung des Weges nur das Ziel war einen Weg abzubilden und nicht mehr über den Kontext der Kreuzigung zu implizieren. Das invalidiert die hier ausgeführte Interpretation aber nicht: Auch wenn es nicht durch den Künstler vorgesehen war, führt auch die unbewusste Gestaltung zu einem Unterschied in der Lesart. Nichtsdestoweniger sind die Implikationen, wie in der Analyse klar geworden sein sollte, vorhanden. Demnach ändert sich die Rahmenhandlung der Kreuzigung. Das zeugt auch von dem Ausmaß der Fähigkeiten des Künstlers. Wenn ein Künstler diesen implizierten Kontext gestalten kann ohne sich jeder Implikation der eingefügten Details bewusst gewesen zu sein und die Bildgestaltung trotzdem stimmig ist, spricht das von einem großen Können.

Die im Hauptteil analysierte Auswahl an Bildern beschränkt sich lediglich auf Werke innerhalb des 15. Jahrhunderts. Eine erweiterte Betrachtung von Wegen in Werken der darauffolgenden Jahrhunderte wäre bestimmt ertragreich. Auch eine genauere Analyse von sehr frühen Wegen, wie sie zum Teil in der Einleitung in nur kurzen Absätzen beschrieben wurden wäre sicher spannend - vor allem bei welchen erzählten Szenen die Wege vermehrt früh dar-

gestellt wurden. Auch muss bei der Auswahl noch einmal darauf hingewiesen werden, dass hauptsächlich Beispiele gezeigt wurden, in denen die Wege „gut funktionierten“. Inwiefern ließen sich ähnliche Betrachtungen demnach auch bei „weniger guten“ Beispielen machen? Können auch „weniger gute“ Wege auf ähnliche Weise unterstützen? Außerdem könnte auch eine thematische Erweiterung der Auswahl vorgenommen werden. Es gibt eine große Menge an Erzählungen die einen Weg beinhalten, alleine in Jesus Leben, beispielsweise die Flucht nach Ägypten, die Anbetung der Könige oder auch die Heimsuchung, im Weiteren auch die Begegnung an der Goldenen Pforte, die viele Gemeinsamkeiten mit der Heimsuchung aufweist. Darüber hinaus gibt es im größeren christlichen Kontext noch viel mehr Erzählungen die Wege beinhalten wie beispielsweise die der Jünger von Emmaus. Spannend wäre auch, über die christliche Ikonographie hinaus Wege im Kontext weiterer Thematiken zu analysieren. Zu betrachten, ob es Unterschiede oder Ähnlichkeiten zur Darstellung von Wegen in weltlichen und christlichen Darstellungen gibt.

All diese Aspekte sollen zeigen, dass Wege und Straßen in der Malerei noch großes Potenzial zu einer noch umfangreicheren Aufarbeitung bieten. Diese Arbeit hat aufgezeigt, wie überfällig eine Auseinandersetzung mit ihnen war und immer noch ist.

Literaturverzeichnis

Ainsworth 1998a

Maryan W. Ainsworth, Gerard David. Purity of Vision in an Age of Transition, The Metropolitan Museum of Art (Hg.), New York 1998.

Ainsworth 1998b

Maryan W. Ainsworth, Gerard David, in: Maximilian P. J. Martens (Hg.), Memling und seine Zeit. Brügge und die Renaissance (Kat. Ausst., Memlingmuseum - Oud-Sint-Janshospitaal, Brügge 1998), Stuttgart 1998, S. 80-93.

Ainsworth 2022

Maryan W. Ainsworth, Jan van Eyck's Crucifixion and Last Judgment. Solving a Conundrum, Turnhout 2022.

Belting/Eichberger 1983

Hans Belting/Dagmar Eichberger, Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder um Umkreis der New Yorker Doppeltafel, Worms 1983.

Belting 2010

Hans Belting, Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden, München 2010.

Bonsels 1936

Nils Bonsels, Wolfgang Katzheimer von Bamberg. Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Malerei in Franken, Strassburg/Leipzig 1936.

Borchert 2023

Till-Holger Borchert, Die Nachfolge des Hugo van der Goes, in: Stephan Kemperdick (Hg.)/Erik Eising(Hg.), Hugo van der Goes. Zwischen Schmerz und Seligkeit (Kat. Ausst., Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2023), Berlin 2013, S.71-79.

Büttner 2006

Nils Büttner, Wo Dortmund liegt. Geschichtsvorstellung und Weltdarstellung im späten Mittelalter, in: Die Dortmunder Dominikaner und die Propsteikirche als Erinnerungsort, Bielefeld 2006, S.261-276.

Cambell 2015

Lorne Campbell, Rogier van der Weyden: his Life and Work, in: Dies. (Hg.), Rogier van der Weyden : and the Kingdom of Iberian peninsula (Kat. Ausst., Museo Nacional del Prado, Madrid 2015), Madrid 2015, S. 15-31.

Depoorter 2022

Matthias Depoorter, Hugo van der Goes and the Death of the Virgin. The Story of a Masterpiece, in: Face to Face with Hugo van der Goes. Old Master, New Interpretation, Veurne 2022 S. 13-53.

De Voss 1999

Dirk De Voss, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999.

Dvorák 1925

Max Dvorák, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck, Wien 1925.

Eichberger 1987

Dagmar Eichberger, Bildkonzeption und Weltdeutung im New Yorker Diptychon des Jan van Eyck, Wiesbaden 1987.

Fritz 1953

Rolf Fritz, "Baegert, Derik", in: Neue Deutsche Biographie 1, München 1953, S. 517-518. (06.09.2014) URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118651730.html#ndbcontent>

Fücker/Hess 2019

Beate Fücker/Daniel Hess, Werkstatt oder Umkreis Wolfgang Katzheimers d.Ä. Mitteltafel eines Retabels, in: Daniel Hess/Dagmar Hirschfelder/Katja von Baum (Hg.) Die Gemälde des Spätmittelalters im Germanischen Nationalmuseum, Regensburg 2019, S.743-757.

Hentschel 2016

Judith Hentschel, Tagungsbericht zu Fränkische Tafelmalerei des Spätmittelalters. Kontexte. Funktionen. Techniken, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 02.–03.06.2016, in: Art-Hist.net.-Internationales Fachforum der Kunstgeschichte, Humbolt Universität Berlin. (23.07.2024) URL: <https://arthist.net/reviews/14087>.

Hentschel 2019

Judith Hentschel, Hans Pleydenwurff und Werkstatt. Zwei beidseitig bemalte Flügelpaare und vier Standfiguren des ehemaligen Hochaltarretabels der St. Michaeliskirche, Hof, in: Michael Wolgemut. Mehr als Dürers Lehrer (Kat. Ausst., Museen der Stadt Nürnberg, 20.Dezember 2019-22. März 2020), in: Schriftreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd.19, Nürnberg 2019, S.171-173.

Hirschfelder 2019

Dagmar Hirschfelder, Hans Pleydenwurff und seine Bedeutung für das Schaffen Wolgemuts, in: Michael Wolgemut. Mehr als Dürers Lehrer (Kat. Ausst., Museen der Stadt Nürnberg, 20.Dezember 2019-22. März 2020), in: Schriftreihe der Museen der Stadt Nürnberg, Bd.19, Nürnberg 2019, S.37-45.

Jacobs 2012

Lynn F. Jacobs, Opening doors. The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted, University Park 2012.

Kemp 1996

Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.

Kemperdick 2014

Stephan Kemperdick, Ein Kreuzigungstriptychon von Rogier van der Weyden, Riggisberg 2014.

Kluckert 1974

Ehrenfried Kluckert, Die Erzählformen des Spätmittelalterlichen Simultanbildes, Dis. Phil, Tübingen 1974.

Koopstra 2023

Anna Koopstra, Hans Memling in Brügge, Stuttgart 2023.

Łanuszka 2019

Magdalena Łanuszka, Late Gothic Panels from the Collection of York Art Gallery: Predella-Wings from the Workshop of Hans Pleydenwurff, in: Biuletyn historii sztuki, Vol.81 (2), Warschau 2019, S.177-196.

Lobelle-Caluwé 1998

Hilde Lobelle-Caluwé, Hans Memling, in: Maximilian P. J. Martens (Hg.), Memling und seine Zeit. Brügge und die Renaissance (Kat. Ausst., Memlingmuseum – Oud-Sint-Janshospitaal, Brügge 1998), Stuttgart S.66-79.

Marrow 1991

James H. Marrow, Dutch Manuscript Painting in Context: Encounters with the Art of France, the Southern Netherlands and Germany, in: Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands (Utrecht, 10 – 13 December 1989), Utrecht 1991, S. 53-88.

Miegroet 1989

Hans J. Van Miegroet, Gerard David, Antwerpen 1989.

Musper 1970

Heinrich Theodor Musper, Altdeutsche Malerei, Köln 1970.

Nissen 1938

Robert Nissen, Der Stand der Derick-Baegert-Forschung, in: Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte: Wallraf-Richartz Jahrbuch, Vol. 10, München 1938, S.139-165.

Online Sammlung der Staatliche Museen zu Berlin

„Die Kreuzigung Christi“, in: Online Sammlung der Staatliche Museen zu Berlin, (26.11.2024), URL: <https://id.smb.museum/object/862644/die-kreuzigung-christi>.

Prächt 2002

Otto Prächt, Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, München 2002.

Rob-Santer 2014

Carmen Rob-Santer, Die Trecento-Ausstattung des Visconti-Stundenbuches, in: Christine Beier/Evelyn Theresia Kubina (Hg.), Wege zum illuminierten Buch, Wien 2014, S. 125-147.

Sargant 2007

Michael G. Sargant, Meditationes Vitae Christi in translation in Medieval Europe (Die Meditationes Vitae Christi in mittelalterlichen Übersetzungen). In: Kittel, H., Frank, A., Greiner, N., Hermans, T., Koller, W., Lambert, J. and Paul, F. ed. 2. Teilband: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung, New York, 2007, S. 1354-1360.

Schwarz 2014

Michael Viktor Schwarz, Ubi pictor ibi roma. Local colour and modern form in Stefaneschi's codice di san Giorgio, in: Christine Beier/Evelyn Theresia Kubina (Hg.), Wege zum illuminierten Buch, Wien 2014, S. 105-124.

Snyder 1985

James Snyder, Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, The Graphic Arts from 1350 to 1575, New York 1985.

Solleder/Abraham 1914

Fridolin Solleder/Erich Abraham, Ein Stifterbild von Hans Pleydenwurff, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlung, Bd. 35, (4), Berlin 1914, S. 256-265.

Stange 1958

Alfred Stange, Deutsche Malerei der Gotik, vol. 9, Liechtenstein 1958.

Suckale 2003

Robert Suckale, Süddeutsche szenische Tafelbilder um 1420-1450. Erzählungen im Spannungsfeld zwischen Kultur- und Andachtsbild, in: Stil und Funktion, Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters, Berlin 2003, S.59-86.

Suckale 2009a

Robert Suckale. Die Erneuerung der Malkunst von Dürer, Bd. 1, Bamberg 2009.

Suckale 2009b

Robert Suckale. Die Erneuerung der Malkunst von Dürer, Bd. 2, Bamberg 2009.

Universität Innsbruck 1980

Universität Innsbruck, Die Bibel in Einheitsübersetzung (von 1980), Innsbruck 1980. (03.12.2014), URL: <https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/bibel/>.

Von Sachsen 2022

Ludolf von Sachsen, Das Leben Jesu Christi, Freiburg 2022².

Warnke 1990

Martin Warnke, Geschichte der deutschen Kunst. Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400-1750, München 1990.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Galleria Sabauda, Online-Katalog, Inventarnummer: 8, (09.01.2025), URL.: https://museireali.beniculturali.it/le-collezioni-pittura/#/dettaglio/137948_Passione%20di%20Cristo.

Abb. 2: Staatliche Museen zu Berlin (Hg.), Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke, Berlin 1998, S.148.

Abb. 3: Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

Abb. 4: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Online-Katalog, Inventarnummer: 1070A, (09.01.2025), URL.: <https://id.smb.museum/object/863119/die-grablegung-christi>.

Abb. 5: Millard Meiss/Edith W. Kirsch, The Visconti Hours. Bibliotheca Nazionale, Florenz, London 1972.

Abb. 6: Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

Abb. 7: „Ciclo die mesi, luglio“, Wikimedia Commons, 07.04.2009 (09.01.2025), URL.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ciclo_dei_mesi,_luglio.jpg.

Abb. 8: Royal Library of Belgium, Online-Katalog, Inventarnummer: ms. 11060-61, (09.01.2025), URL.: <https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/16994333>.

Abb. 9: Royal Library of Belgium, Online-Katalog, Inventarnummer: ms. 11060-61, (09.01.2025), URL.: <https://opac.kbr.be/LIBRARY/doc/SYRACUSE/16994333>.

Abb. 10: The Metropolitan Museum of Art, Online-Collection, Inventarnummer: 54.1.1a, b, (14.01.2025), URL.: <https://www.metmuseum.org/de/art/collection/search/470306>.

Abb. 11: The Metropolitan Museum of Art, Online-Collection, Inventarnummer: 54.1.1a, b, (14.01.2025), URL.: <https://www.metmuseum.org/de/art/collection/search/470306>.

Abb. 12: The Courtauld Institute of Art, Online-Collection, (14.01.2025), URL.: <https://courtauld.ac.uk/highlights/the-seilern-triptych/>.

Abb. 13: Mina Gregori, Uffizien und Palazzo Pitti. Die Gemäldesammlungen von Florenz, München 1994, S. 60.

Abb. 14: Andrea de Marchi, Gentile da Fabriano, Mailand 1992, S. 158-159.

Abb. 15: Diasammlung des Instituts für Kunstgeschichte, Universität Wien.

Abb. 16: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Online-Katalog, Inventarnummer: 525F, (14.01.2025), URL.: <https://id.smb.museum/object/862644/die-kreuzigung-christi>.

Abb. 17: Kunsthistorisches Museum, Online-Sammlung, Inventarnummer: Gemäldegalerie 901, (14.01.2025), URL.: <https://www.khm.at/objektdb/detail/2123/>.

Abb. 18: Loren Campbell/ Jan Van der Stock, Rogier van der Weyden. 1400 | 1464. Master of Passions, Leuven, 2009. S. 122, Abb. 54.

Abb. 19: Otto Pächt, Altniederländische Malerei, Von Rogier van der Weyden bis Gerard David, München 1994 S.183, Abb. 15.

Abb. 20: “Justus van Gent 001”, Wikimedia Commons, 19.05.2005 (14.01.2025), URL.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Justus_van_Gent_001.jpg.

Abb. 21: “Hans Memling - Triptych of Jan Crabbe reunited”, Wikimedia Commons, 24.10.2020 (14.01.2025), URL.: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Memling_-_Triptych_of_Jan_Crabbe_reunited.jpg.

Abb. 22: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Online-Sammlung, Inventarnummer: 125 (1928.3), (14.01.2025), URL: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/david-gerard/crucifixion>.

Abb. 23: Bayrische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, Online-Sammlung, Inventarnummer: 6218, (14.01.2025), URL.: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/JzG6RIXGWO>.

Abb. 24: Bayrische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, Online-Sammlung, Inventarnummer: 6218, (14.01.2025), URL.: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/JzG6RIXGWO>.

Abb. 25: Bayrische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, Online-Sammlung, Inventarnummer: 670, (14.01.2025), URL.: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/5RGQzE14z3/hans-pleydenwurff/hofer-altar-kreuzigung-christi-rueckseite-verkuendigung-an-maria>.

Abb. 26: Germanisches Nationalmuseum, Online-Sammlung, Inventarnummer: Gm2413, (14.01.2025), URL: <http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm2413>.

Abb. 27: Bayrische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, Online-Sammlung, Inventarnummer: WAF 223, (14.01.2025), URL.: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/RQ4XP5P410/derick-baegert/kreuzigungsaltar-kreuzigung-christi>.

Abbildungen



Abb. 1: Hans Memling, *Turiner Passion*, ca. 1470, Öl auf Eichenholz, 56 x 92 cm, Galleria Sabauda Turin.



Abb. 2: Hugo van der Goes, *Anbetung der Hirten*, ca. um 1480, Öl auf Holz, 97 x 245 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.



Abb. 3: Duccio di Buoninsegna, Einzug in Jerusalem (Rückseite der Maestà), ca. um 1308 - 1311, Tempera auf Holz, 100,6 x 56 cm, Museo dell' Opera del Duomo, Siena.



Abb. 4: Simone Martini, Die Grablegung Christi, 1335 - 1340, Pappelholz, 23,7 x 16,7 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.



Abb. 5: Giovannino de'Grassi, Visconti Stundenbuch, Landau-Finaly, fol. 25v Flucht nach Ägypten, um 1370, Pergament, 25 x 17,9 cm, Bibliotheca Nazionale, Florenz.



Abb. 6: Melchior Broederlam, Hochaltar für die Kartause von Champmol, Flügelaußenseite, Darbringung und Flucht nach Ägypten, vor 1400, Tempera auf Holz, 167 x 130 cm, Musée des Beaux-Arts, Dijon.



Abb. 7: Freskenzyklus mit Monatsbildern, Juli, um 1410, Fresko, Castello del Buonconsiglio, Adlerturm, Trient.



Abb. 8: Jacquemart de Hedsin/André Beauneveu, Heures de Bruxelles, Trés belle heures de Jean duc de Berry, fol. 56v Heimsuchung, vor 1401-103 oder 1405-1410, Pergament, 27,4 x 18,8 cm, Bibliothèque Royale Albert Ier, Brüssel.

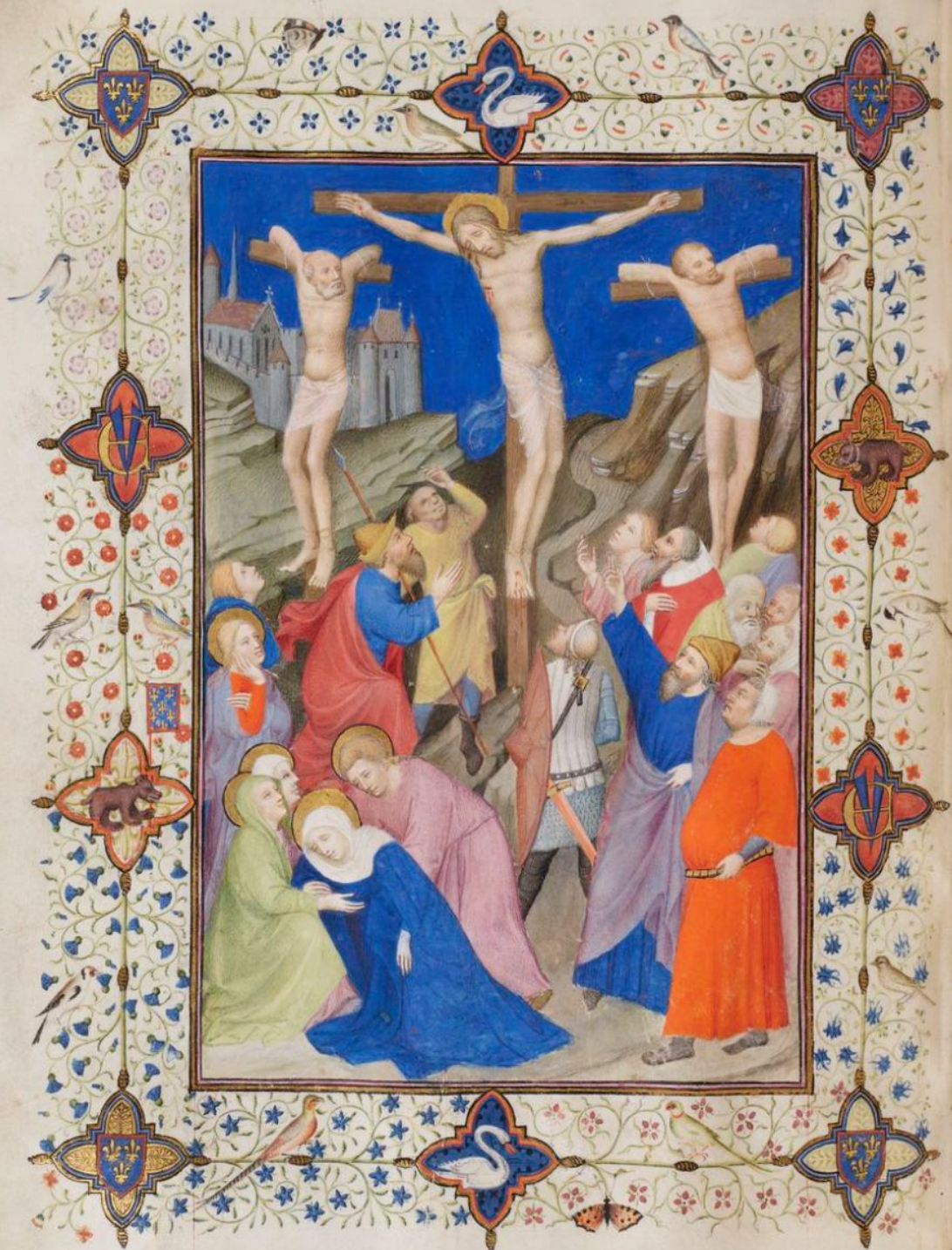


Abb. 9: Jacquemart de Hedsin/André Beauneveu, Heures de Bruxelles, Très belle heures de Jean duc de Berry, fol. 182v Kreuzigung, vor 1401-103 oder 1405-1410, Pergament, 27,4 x 18,8 cm, Bibliothèque Royale Albert Ier, Brüssel.



Abb. 10: Herman/Paul/Jean de Limbourg, Die Belles Heures von Jean de France, Duc de Berry, fol. 54v The Adoration of the Magi, 1405-1408/1409, Tempera, Blattgold, Tinte auf Vellum, 23,8 x 17 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 11: Herman/Paul/Jean de Limbourg, Die Belles Heures von Jean de France, Duc de Berry, fol. 63r The Flight into Egypt, 1405-1408/1409, Tempera, Blattgold, Tinte auf Vellum, 23,8 x 17 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 12: Robert Campin, *The Entombment* known as “*The Seilern Triptych*”, um 1425, Öl auf Holz, 60 x 48,9 cm, The Courtauld, London.



Abb. 13: Gentile da Fabriano, *Anbetung der Könige*, 1423, Tempera auf Holz, 173 x 220 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 14: Gentile da Fabriano, Predella der Anbetung der Könige, 1423, Tempera auf Holz, 173 x 220 cm, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 15: Jan van Eyck, Mailänder Stundenbuch Geburt des Johannes, Detail: Landschaft mit Taufe Christi fol. 93v, um 1420, Pergament, Foliogröße 28 x 19 cm, Museo Civico, Turin

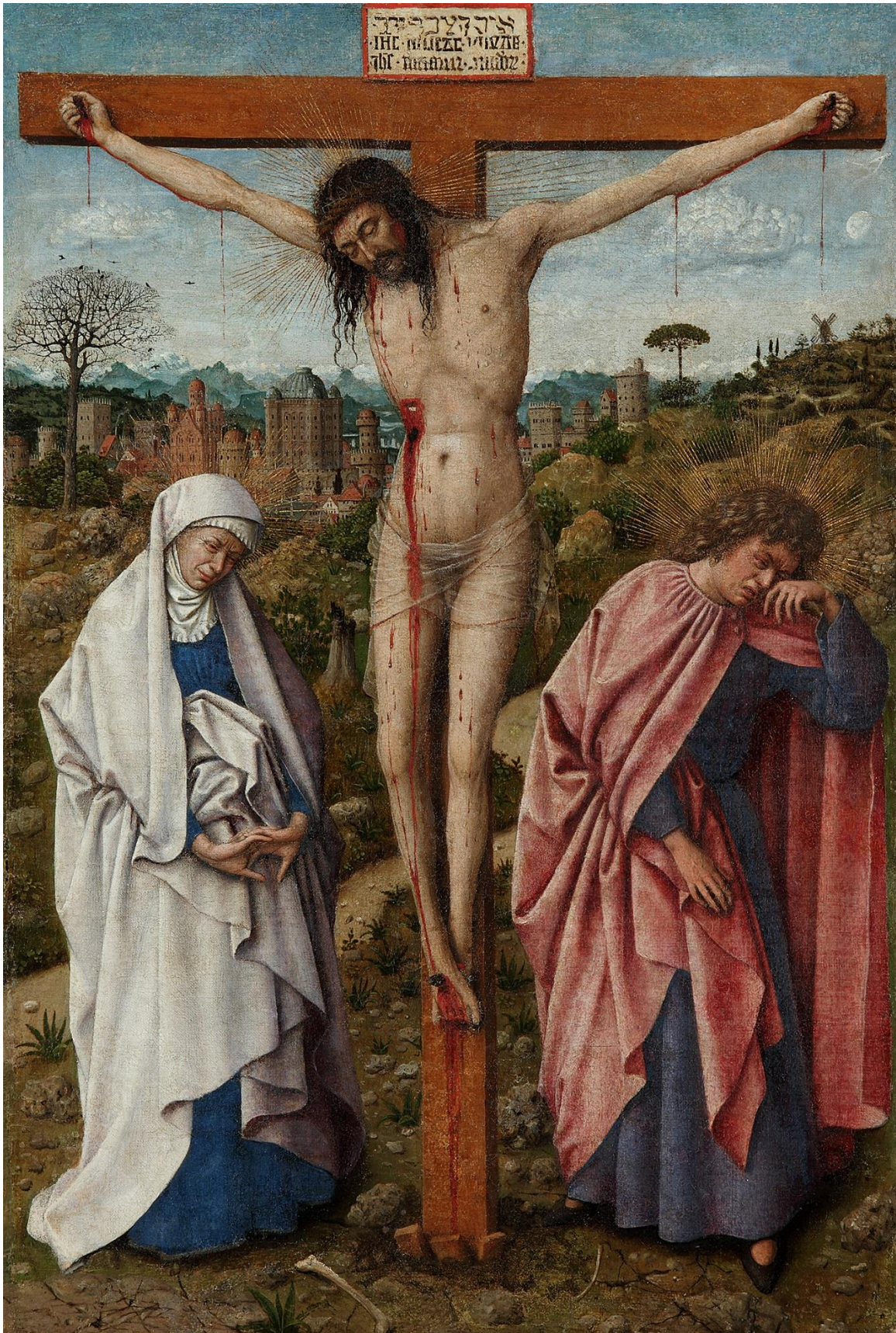


Abb. 26: Jan van Eyck, Die Kreuzigung Christi, 1425-1440, Leinwand, von Holz übertragen, 44,1 x 30,2 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie.



Abb. 17: Rogier van der Weyden, Kreuzigungsaltar, um 1443/45, Eichenholz, Mitteltafel: 96 × 70,7 cm, linker Flügel: 101,5 × 35,7 cm, rechter Flügel: 101,5 × 35 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

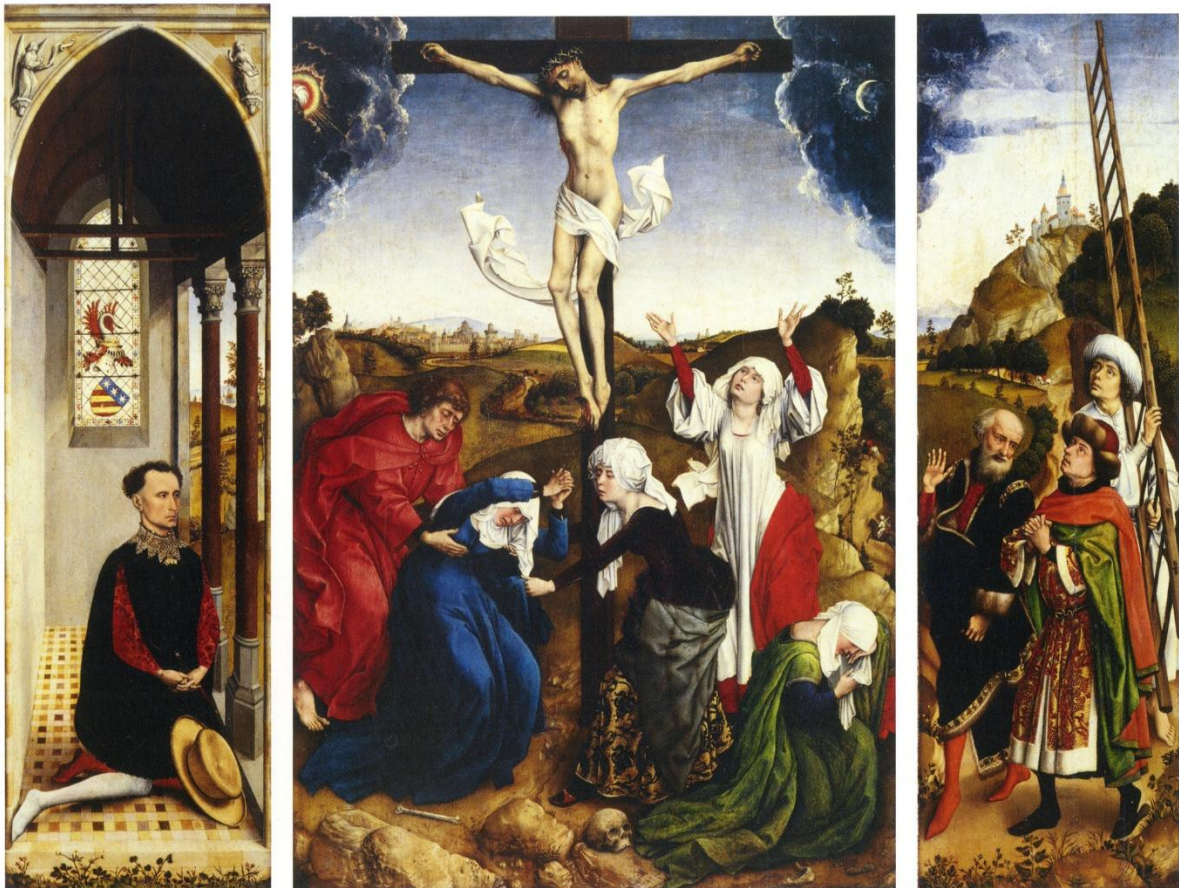


Abb. 18: Rogier van der Weyden, Abegg Triptych, ca. 1445, Öl auf Eichenholz, Mitteltafel: 102 x 70,5 cm, Flügel: 103 x 31cm, Abegg-Stiftung, Riggisberg.



Abb. 19: Justus van Gent, Calvary Triptychon (Mitteltafel), zwischen 1465 und 1468 oder 1480er Jahre, Öl auf Holz, Kathedrale St. Bavo, Gent.



Abb. 20: Justus van Gent, Calvary Triptych, zwischen 1465 und 1468 oder 1480er Jahre, Öl auf Holz, Kathedrale St. Bavo, Gent.

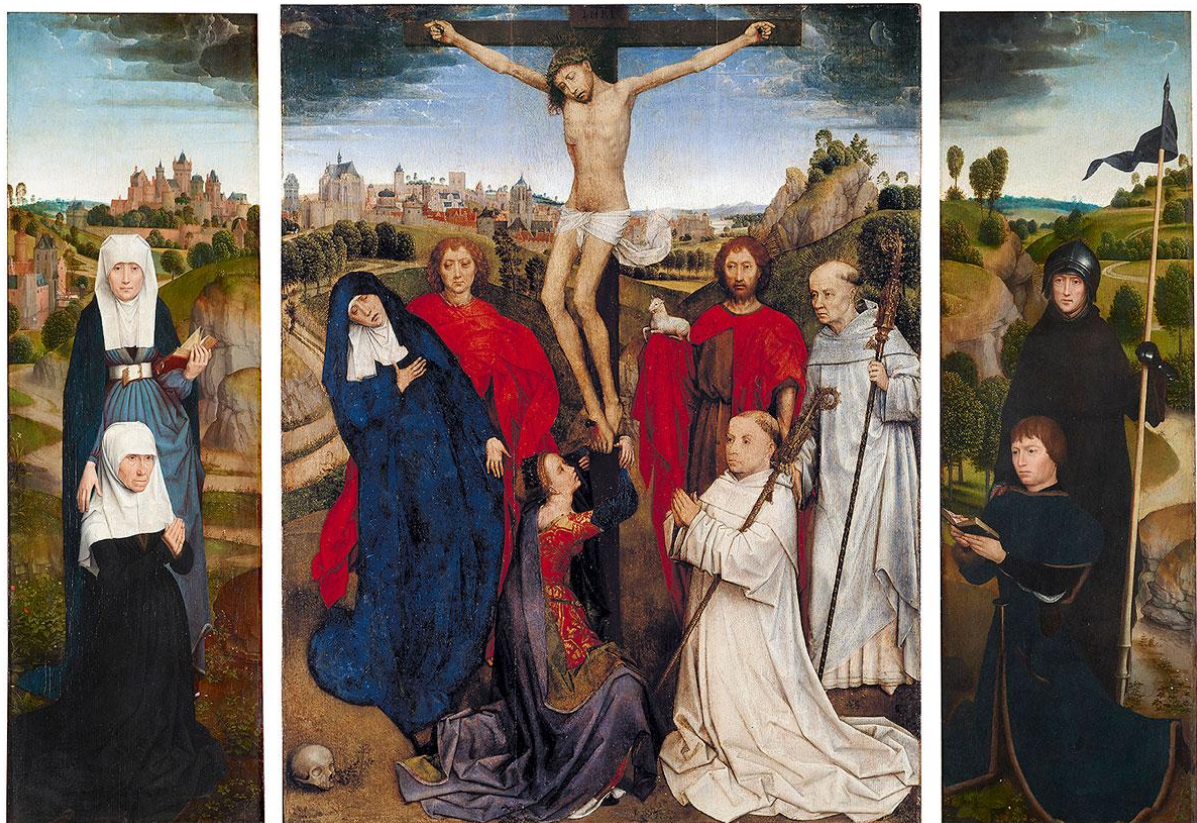


Abb. 21: Hans Memling, Triptych von Jan Crabbe, ca. 1467-70, Öl auf Holz, The Morgan Library & Museum, New York.



Abb. 32: Gerard David, *The Crucifixion*, ca.1475, Öl auf Holz, 88 x 56 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Abb 23: Hans Pleydenwurff (?), Kreuzigung Christi (Rückseite: Hl. Anna Selbdritt), 1425-1472, Tannenholz, 192 x 181 cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 24: Hans Pleydenwurff (?), Detail Kreuzigung Christi (Rückseite: Hl. Anna Selbdritt), 1425-1472, Tannenholz, 192 x 181 cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 25: Hans Pleydenwurff, Hofer Altar: Kreuzigung Christi, 1465, Tannenholz, 178 x 114 cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 26: Werkstatt oder Umkreis Wolfgang Katzheimers d. A., Kalvarienberg, Zwei Engel mit dem Schweißstuch der hl. Veronika (Rückseite), um 1480/1490, Malerei auf Tannenholz, 143,7-144,2 x 146,8 x 1,5 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.



Abb. 27: Derick Baegert, Kreuzigungsalter: Kreuzigung Christi, nach 1498, Eichenholz, 131,7 x 168,7 cm, Alte Pinakothek, München.

Abstract

Mit der Ausgestaltung von Handlungsräumen in der Malerei um 1400 wurde auch die Konstruktion der Landschaft zu einer bewussten Entscheidung. Die vorliegende Masterarbeit legt nun den Fokus auf die Wege und Straßen, die diese Landschaften durchziehen. In wichtigen Glaubenstexten des Christentums spielen diese oft eine große Rolle: Angefangen vom Weg, den die drei Könige auf ihrer Reise zurücklegen mussten, bis hin zur Kreuztragung, die in Christus' Tod endet. Für diese Erzählungen fungieren Wege und Straßen als unterstützende Elemente. Auch gestalterisch können diese Wege die Bildstruktur formal unterstützen: Sie können, wenn sie richtig eingesetzt werden, ein Bild ordnen und die Lesbarkeit durch einen klaren und nachvollziehbaren Verlauf erleichtern. Es wurde eine Reihe von Beurteilungskriterien erarbeitet, auf Basis derer eine Analyse von Wegen und Straßen in Kreuzigungsdarstellungen des 15. Jh. getätigt wurde. Im direkten Vergleich fällt auf, dass Straße und Weg einen großen Einfluss auf die Deutung der Hinrichtung durch Betrachtende haben. Sie können Zeitpunkt oder Größe der dargestellten Veranstaltung angeben und diese in der sie umgebenden Welt verankern.

With the design of action spaces in painting around 1400, the construction of the landscape also became a conscious decision. This master's thesis focuses on the paths and roads that traverse these landscapes. Paths often play a major role in important faith texts of Christianity: from the path that the three kings had to take on their journey to the carrying of the cross, which ends in Christ's death. Paths and roads act as supporting elements for these stories. These paths can also formally support the structure of the picture: If used correctly, they can organize a picture and make it easier to read by providing a clear and comprehensible progression. A series of assessment criteria were developed on the basis of which an analysis of paths and roads in 15th century depictions of the crucifixion was carried out. A direct comparison reveals that the road and path have a major influence on the viewer's interpretation of the execution, proving that they can indicate the time or size of the event depicted and anchor it in the surrounding world.