

Heiko Lorenz

**Köln, Dortmund, Stuttgart, Freiberg,
Ludwigshafen...**

Neues vom Meister H. W.

Vorwort

Innerhalb der Chemnitzer Stadtgrenzen befinden sich heute insgesamt 14 Werke¹ des Meisters H. W.² oder dessen Wirkungskreis, wodurch die Stadt als wichtiges Zentrum der H.-W.-Forschung angesehen werden kann und muss. Diesem Umstand folgend, ist es erfreulich, dass nunmehr von Chemnitz aus neue Kunde vom Meister H. W. die Öffentlichkeit erreicht.

Walter Hentschel mutmaßte 1938³, dass aufgrund der bereits umfassenden Erforschung der obersächsischen Kunst weitere Werke des Meisters H. W., der später mehr oder weniger eindeutig als Hans Witten von Köln identifiziert werden konnte, wohl nicht mehr zu Tage treten würden, es sei denn man stößt in bisher unzugänglichen Räumen auf Zufallsfunde oder weiterer Privatbesitz würde bekannt. Nach 32 Jahren gelang es schließlich *Wolf-Dieter Röber*⁴ mit dem Kruzifix der Veitskirche im thüringischen Wünschendorf dem Œuvre ein weiteres Werk hinzuzusetzen. Kein Zufallsfund, kein Privatbesitz, aber etwas abseits des Forschungsfokus tauchte dieses Werk plötzlich in der Blickweite eines H.W.-Forschers auf. Auch eine frühere Fehldatierung mag wohl Schuld an der späten Entdeckung gewesen ein.

Die H.-W.-Forschung hatte seitdem nichts Erhebliches mehr zu vermelden. Publiziert wurden lediglich zusammenfassende Werke⁵ und Ausstellungskataloge. Im Jahre 2005 schließlich schrieb *Simona Schellenberger* ihre Dissertation „Bildwerke des Meisters HW Entwicklungen der spätgotischen Skulptur zwischen Raumkonstruktion und Graphik“ in der sie näher nur auf die drei signierten Werke und die Tulpenkanzel einging, aber auch tabellarisch ein aktuelles Werkverzeichnis erstellte. Dort wurden auch neue Werke aufgeführt; sie fanden sich jedoch sogleich unter den Abschreibungen wieder. In dieser längst überfälligen Reminiszenz teilte sie die aufgeführten 37 Werke in Gruppen ein; neben den drei signierten Werken weitere sechszehn als zugeschrieben, fünf als unsicher zugeschrieben und dreizehn als abgeschrieben. Auf Werkstattgenossen, Schüler, das Umfeld und Nachahmer ging sie weniger ein. Zehn Jahre lang war sodann nichts Neues bei der H.-W.-Forschung auszumachen. 2014 konnte *Natalie Rinberg*⁶ nichts wirklich Neues vermelden, fasste nochmals den Stand zusammen und resümierte lediglich, dass hinsichtlich der Person nochmals Archive gründlich durchsucht und bisherige Quellen nachgelesen werden müssten. An neu zu beurteilende oder gar zuzuschreibende Werke wagte bis dato niemand mehr zu denken; es sollten 44 Jahre seit der letzten Zuschreibung ins Land gehen, bis der Öffentlichkeit durch eine Auktion⁷ ein Kunstwerk mit nicht unumstrittener Provenienz bekannt wurde, welches vom Auktionshaus mit dem Meister H. W. in Verbindung gebracht wurde. Nebenbei erhielt man zudem eine Vorstellung, in welcher Größenordnung sich ein potentieller (und im vorliegenden Beispiel auch tatsächlicher) Wert eines solchen Schnitzwerkes bewegt.

Dank der heutigen Möglichkeiten der Internetrecherche konnte der Autor zudem zwei weitere Werke ausfindig machen, welche dem Meister H. W. beziehungsweise dessen Umkreis zugeschrieben werden. Ein Hl. Florian, der wohl eher abzuschreiben ist, und ein möglicherweise örtlich sogar Chemnitz zuzuordnendes Werk, die Hl. Veronika im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund⁸.

¹ Zwei Pulthalter, das Kruzifix und der Harras-Epitaph in Ebersdorf, die Altäre in Mittelbach und Glösa, vier Figuren des Portals und die Geißelsäule in der Schlosskirche sowie die Schmerzensmutter, ein auferstandener Christus, der Christustorso, die zwei Waldkirchener Madonnen und das Waldenburger Magdalenenrelief im Schlossbergmuseum.

² In diesem Beitrag bleiben Betrachtungen zur Identität des Meisters außen vor; dieser wird im Folgenden stets und ohne Wertung mit seinem Notnamen „Meister H. W.“ angegeben

³ Hentschel (1938).

⁴ Röber (1970), Seiten 26-28.

⁵ u.a. Grundmann (1975), Stuhr (1985), Fischer (2001), Hummel, Löwe (2003).

⁶ Rinberg (2014).

⁷ Internet: <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1029-1/1012-sachsen-um-15001510.html> abgerufen am 08.03.2015

⁸ Internet: <http://www.museum-digital.de/nat/index.php?t=objekt&suinin=273&oges=53621> und http://www.dortmund.de/de/freizeit_und_kultur/museen/mkk/dasmuseum/sammlungmitihrenabteilungen/1etage/index.html abgerufen am 23.03.2015

Beim Studium weiterer Literatur tauchten zudem die Heiligen Joachim und Joseph in einem Hamburger Museum auf, welche dem Meister H. W. zugeschrieben werden.

Als fünftes Werk möchte der Autor an ein lange nicht beachtetes Werk aus dem Freiburger Dom erinnern und erneut zur Diskussion stellen, welches seit über siebenzig Jahren nicht wieder erwähnt wurde, beim Betrachten aber unweigerlich dem Meister H. W. näher zu stehen scheint als so manch anderes intensiv behandeltes Werk.

Erfreulicherweise konnte der Autor auch den Verbleib eines bis dato verschollenen Werkes aufklären. Es handelt sich um den Münchener Schmerzensmann oder Schmerzensmann Sammlung Wilm.

Letztlich sei noch an möglicherweise entferntere Werke zu erinnern, welche in irgendeiner Weise mit dem Meister in Verbindung gebracht wurden, mit denen sich jedoch in der bekannten Literatur noch nicht wieder auseinandergesetzt wurde. Vielleicht kann dies ein Anstoß sein, sich dieser Verbindungen nochmals intensiver anzunehmen.

Die Trauergruppe aus einem Kalvarienberg

Am 17. Mai 2014 fiel während der Auktion „Sammlung Hofstätter“ unter dem Lot 1012 der Hammer. Ein 130 mal 77 Zentimeter messendes Schnitzwerk wechselte für 244.000,00 Euro den Eigentümer!⁹ Der Autor stieß bei Internetrecherchen eher zufällig auf diese Preziose. Dank einer Veröffentlichung des Lots im Internet mit dem Hinweis, dass „im Umfeld dieses Meisters H. W.“ auch der Schnitzer dieses „besonderen Kalvarienbergfragments“ zu suchen ist, wurde nun auch der Forschung ein weiteres potentielles Werk bekannt.

Dank gilt dem traditionsreichen Kölner Auktionshaus Lempertz, welches dem Autor freundlicherweise die Nutzungsrechte übertragen und die Veröffentlichung der für die Auktion gefertigten Fotos gestattet hat. Dort hat man jedoch aufgrund der gebotenen Diskretion weder den neuen Eigentümer nennen noch eine Kontaktaufnahme arrangieren können¹⁰. Insofern ist der Verbleib der Öffentlichkeit leider verborgen, aber die Existenz glücklicherweise nunmehr bekannt.

Eines vorweg, die Herkunft des Bildes ist aufgrund eines fraglich prominenten Vorbesitzers nicht unproblematisch und zudem vor 1945 auch unklar.

Gesichert ist zunächst, dass das Werk von der Münchener Kunsthandlung Walter Bornheim an den späteren Reichsmarschall Hermann Göring (Göring-Holzplastik-Katalog Nr. H 74) verkauft wurde. Nach dem Sieg über Hitlerdeutschland zogen die Alliierten auch die Sammlung Göring ein. Im Münchener Central Collecting Point (Nr. 6082/Berchtesgaden 1034) wurde der Zugang am 27. Juli 1945¹¹ oder am 1. August 1945¹² im Nachlass Hermann Görings verzeichnet. Es existieren zwei, im Internet abrufbare Restitutionskarteikarten, eine handschriftliche unter der Bundesarchivnummer B323/614¹³ und eine maschinenschriftliche unter der Bundesarchivnummer B323/658¹⁴. Am 10. Juni 1949 wurde die Arbeit in die Treuhänderschaft des Bayerischen Ministerpräsidenten in Person des Generaldirektors der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München übergeben und befand sich 1952 in der Treuhandverwaltung für Kulturgut. Aufgrund der Vereinbarung vom 6. Dezember 1960 zwischen der Bundesrepublik Deutschland und dem Freistaat Bayern ging das Werk in das Eigentum des Freistaates Bayern über. Die Treuhandverwaltung für Kulturgut überwies es in der Folge an die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Von dort übernahm es am 23. Mai 1961 das Bayerische Nationalmuseum in München (Inv. Nr. 61/41). Dieses wiederum gab es ohne Benennung der Provenienz am 23. April 1975 im Tausch an den Wiener Kunsthändler Reinhold Hofstätter. Dieser ließ das Werk wie bereits erwähnt am 17. Mai 2014 durch das Kölner Auktionshaus Lempertz versteigern. Der neue Eigentümer ist der Öffentlichkeit nicht bekannt.

Die Unsicherheiten liegen vor dem Erwerb durch Walter Bornheim. Am 2. September 1955 sagte jener Bornheim aus, dass seine Kunsthandlung das Werk zu einem unbestimmten Zeitpunkt an Hermann Göring verkaufte. Er hat angegeben „Ca. 1938/1939 in Köln bei Lempertz (?) gekauft. (Vorm. Slg. Vieweg, Braunschweig).“ Das Auktionshaus Lempertz teilt mit, dass sich der fragliche Erwerb bei Lempertz nicht erhärten lässt¹⁵.

⁹ Internet: <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1029-1/1012-sachsen-um-15001510.html> abgerufen am 08.03.2015

¹⁰ E-Mail des Herrn Dr. Otmar Pläßmann, Aktionshaus Lempertz, vom 07.03.2015 an den Verfasser

¹¹ Internet: <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1029-1/1012-sachsen-um-15001510.html>; abgerufen am 08.03.2015

¹² Internet: http://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=6&fld_1=6082&fld_3=&fld_4=&fld_5=&fld_6=veronika&fld_6a=&fld_7=&fld_8=&fld_9=&fld_10=&fld_11=&fld_12_a=&fld_12_b=&fld_12a=&fld_13=&suchen=Suchen; abgerufen am 09.03.2015

¹³ Internet: http://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp_add.php?seite=6&fld_1=6082&suchen=Suchen; abgerufen am 09.03.2015

¹⁴ Internet: http://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=6&fld_1=6082&fld_3=&fld_4=&fld_5=&fld_6=veronika&fld_6a=&fld_7=&fld_8=&fld_9=&fld_10=&fld_11=&fld_12_a=&fld_12_b=&fld_12a=&fld_13=&suchen=Suchen; abgerufen am 09.03.2015

¹⁵ Internet: <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1029-1/1012-sachsen-um-15001510.html> abgerufen am 08.03.2015

Lempertz gibt weiter an, dass auch nach intensiven Recherchen die Herkunft aus der Sammlung Vieweg bisher nicht bewiesen werden kann. Eine vollständige Liste der Sammlung von Wilhelm von Bode aus dem Jahr 1910 sei bislang nicht aufgefunden worden und weder in der Auktion "Sammlung Vieweg" am 18. März 1930 bei Lepke in Berlin noch in der Auktion "Nachlass Helene Tepelmann geb. Vieweg" vom 1. bis 2. Februar 1940 bei Lempertz in Köln war das Relief vertreten¹⁶. Entstamme es tatsächlich aus der Sammlung Vieweg, so Lempertz, könne es in den späten 1930er-Jahren entweder im Besitz der "Aktiengesellschaft Friedr. Vieweg & Sohn" oder der 1939 verstorbenen Helene Tepelmann gewesen sein. Lempertz hat das Werk bei der zentralen deutschen Serviceeinrichtung für Kulturgutdokumentation und Kulturgutverluste (Koordinierungsstelle Magdeburg) in die Suchkartei Lostart unter ID 517028 eintragen lassen¹⁷.

Das Werk wird auf der handschriftlichen Karteikarte des Münchener Central Collecting Point als „Reiche Figurengruppe von Golgatha“ geführt, auf der maschinenschriftlichen Karteikarte hingegen als „Teilszene einer Kreuzigung, mit Veronika“. Laut Kartei trägt es die Beschriftung „Nr. 108“. In der Aktion im Jahre 2014 wurde sodann die Bezeichnung „Trauergruppe aus einem Kalvarienberg“ verwendet. Dieser sicher nach eingehender fachlicher Prüfung durch das Auktionshaus Lempertz vergebene Name sollte beibehalten werden.

Es handelt sich hierbei um eine aus Lindenholz aus zwei Werkblöcken geschnitzte, rückseitig abgeflachte und teilweise ausgehöhlte augenscheinliche Trauergruppe aus einem Kalvarienberg in originaler Farbfassung und Vergoldung. Das 1360 x 770 x 180 mm messende Werk, nach der maschinenschriftlichen MCCP-Karteikarte jedoch 1370 x 790 Millimeter, ist gut erhalten, einige Male mit geringfügigen Verlusten bestoßen und zeigt Risse am unteren Rand. Es fehlen einige angesetzte Edelsteinnachbildungen und leider auch vier Hände.

Das Werk ist offensichtlich ein links liegendes Fragment eines großen Kalvarienbergs, also der Darstellung der Hinrichtungsstätte Jesu vor den Toren Jerusalems (Golgota), als Teil des Mittelschreins eines großen Flügelaltars.

Das als „stark erhaben“ bezeichnete und am oberen Rand nur als Silhouette ausgearbeitete Relief zeugt von höchster schnitzerischer Qualität und Fertigkeit. Vor einer felsigen Landschaft sind die Trauernden unter dem Kreuz Christi zu sehen. Die auf die Knie gefallene Mutter Jesu, Maria, wird von zwei Frauen und einem als bartlosen, jugendlichen Johannes zu identifizierenden jungen Mann begleitet. Veronika zeigt vor ihrem Körper das ausgebreitete Schweißstuch mit dem Antlitz Christi. Rechts außen kniet die mit stark erhobenem Kopf zum gekreuzigten Christus aufblickende Maria Magdalena mit offenem Haar. Darüber wurden elf weitere Personen, in der maschinenschriftlichen MCCP-Karteikarte als Juden und Soldaten bezeichnet, gesetzt.

Am unteren Saum zeigen sich beim Johannes die Buchstaben HAN, offensichtlich ein Fragment seines Namens.

¹⁶ Internet: <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1029-1/1012-sachsen-um-15001510.html> abgerufen am 08.03.2015

¹⁷ Internet: http://www.lostart.de/Webs/DE/Datenbank/EinzelobjektSucheSimpel.html?cms_param=E-OBJ_ID%3D517028%26SUCHE_ID%3D22999600%26_page%3D0%26_sort%3D%26_anchor%3D67734 abgerufen am 09.03.2015



Abbildung 1: Gesamtansicht des Kalvarienbergfragments

Das Werk ist durchaus sehr meisterlich ausgeführt und lässt keine Formfehler erkennen. Der Übergang von einer zumindest halbplastisch ausgeführten Gruppe in die nur noch reliefartig ausgebildeten Statisten im Hintergrund verläuft ohne Absatz. Leider sind keine seitlich aufgenommenen Fotografien bekannt, sodass die eigentliche plastische Ausbildung nur erahnt werden kann.

Das Gewand der Mutter Jesu ist komplett mit geschnitzten Stickereien überzogen, gleichfalls die Unterarme Maria Magdalenas. Im Œuvre des Meisters finden sich solche Stickereien allenfalls noch beim Hl. Nikolaus in Ehrenfriedersdorf und bei Maria und Elisabeth in Borna.

Das braun-rote Gewand der Maria Magdalena und der braune Mantel des Herrn hinter der Veronika zeigen ebenfalls eine Art Stickerei, jedoch scheint diese Ornamentik nicht in das Holz, sondern in den Lack gearbeitet zu sein. Solche Lackornamente kennen wir bereits vom Ebersdorfer Engel und der Waldkirchener Madonna I. Bei dieser Technik (Pressbrokat) werden dünne Blättchen auf die Grundierung oder Untermaalung gelegt und durch den Deckanstrich abgedeckt, so führen Mühlfriedel/Sandner¹⁸ zum Ebersdorfer Engel aus. Denkbar ist hier jedoch auch eine andere Technik.



Abbildung 2: Lackmuster in der Trauergruppe



Abbildung 3: Lackmuster bei der Waldenburger Madonna I

Edelsteinbesatz finden wir an den Säumen von drei Kleidern, an einem Helm und einem Kragen. Einen, wenn auch nur einreihigen, dafür aber auch mehrfarbigen Edelsteinbesatz kennen wir bereits von der Goslarer Pieta. Veronikas langer, schmaler Faltenwurf erinnert an die Chemnitzer Schmerzensmutter. Die Innenseiten der Gewänder sind nachtblau mit hellen Punkten, dies kennen wir ebenfalls aus Borna, von zahlreichen Bildern.

Die schmerzverzogenen Gesichter der Gottesmutter, der Veronika, der hinteren Frau und des Johannes bilden zwar die Intension des Meisters ab, erreichen jedoch nicht das Maß der Goslarer Pieta. Die Augenwinkel sind in gleicher Art nach unten gezogen, erreichen aber ebenfalls nicht jene natürliche Ausdrucksart von Goslar.

Die Kehle-Kinn-Partien neigen, wie beim Meister H. W. verbreitet, zum Doppelkinn. Die Gesichter zeigen auffällig lange schmale Nasen, schmale Münder und flache, glatte Augenhöhlen. Der Typus deutlich schmaler Schultern stellt allein an sich jedoch noch kein greifbares Indiz dar.

Die sechs Protagonisten unseres Werkes zeigen natur- bzw. situationsgemäß keine große Bewegung. Im Gegenteil, sie sind kontextbezogen eher erstarrt vor Trauer. Und genau das wusste der Schnitzer umzusetzen. Die trauernde Mutter vor Schmerz auf die Knie gesunken, die Blicke

¹⁸ Mühlfriedel, Sandner (1981), Seiten 326 bis 339.

der Protagonisten allesamt in typischer Weise verklärt und abschweifend, wie wir es beispielsweise von den Ebersdorfer Pulthaltern kennen, obgleich die Gesichter in der Trauergruppe eher glatt wirken. Der Meister H. W. hat andere Gesichter deutlich naturgetreuer ausgebildet. Zumindest aber Veronika lupft ihr rechtes Spielbein, dessen Knie sich durch das straff senkrecht fallende Kleid drückt.

Leider sind vier Hände verloren gegangen. Noch vorhandene Hände sind entweder zu klein dargestellt, sind geschlossen oder lassen die gewohnte Filigranität des Meisters vermissen. Zumindest können keine typischen Abspreizungen gefunden werden. Johannes rechte Hand zeigt sich aber vermutlich in der gewohnten 2:2:1 Haltung, wobei Zeige- und Mittelfinger abgebrochen sind, jedoch vermutlich gestreckt dargestellt waren. Damit wäre eine Verwandtschaft beispielsweise zum Bornaer Altar sichtbar.



Johannes in der Trauergruppe



Borna



Borna



Diakon Ebersdorf



Taufbecken Annaberg



Schöne Tür Annaberg



Löwenmähne Tulpenkanzel



Löwenmähne Harras-Epitaph

Abbildung 4: Vergleich verschiedener Haarbüschelausprägungen

Maria Magdalenas langes Haar ist weder in sich verdreht noch geflochten, dies entspricht nicht dem gängigen Typus des Meisters. Das auffälligste Stilmittel sind letztlich Johannes' Haare. Die Büschelmanier ist nicht zu übersehen. Jedoch sind die Büschel nicht in einzelne Haarstränge

unterteilt und liegen auch nicht so geordnet, wie wir es vom Meister H. W. kennen. Spitz und deutlich gebogen zeigen sich die Enden der Büschel in Borna und an den Freiburger Löwen. Während die Haarspitzen beim Meister H. W. oft ins Innere gekehrt sind und nur am Rand offen liegen, treten sie beim Johannes hier deutlich zu Tage. Die Büschelmanier des Johannes ist demnach offensichtlich nicht der Hand und dem Œuvre des Meisters H. W. zuzuschreiben, was auch nicht behauptet wurde. Vielmehr hat der Schöpfer hier seinen eigenen Stil gefunden. Vielleicht liegt in der Haarpracht Johannes' sogar die notwendige Hürde, welche eine Zuschreibung nehmen muss, sie hier aber offenkundig nicht erreicht. Hätte der Meister H. W., als er sich entschied Haare in Büscheln zu setzen, eine solche völlig andere Art der Ausprägung gewählt? Selbst ein Nachahmer hätte wohl keinen solch eigenständigen Stil umgesetzt. Als Flachrelief sind Johannes' Haare selbstverständlich nur zurückhaltend plastisch herausgearbeitet, aber erreichen auch noch nicht den Grad des Schematischen wie das von *Hentschel* beschriebene Braunschweiger Umfeld, beispielsweise deutlich am Paulus aus der Braunschweiger Katharinenkirche zu sehen, bei dem nur noch ein hoher einzelner Grat hervortritt. Johannes' flache Büschel zeigen keinen Grat aber durchgehend seitliche Riefen.

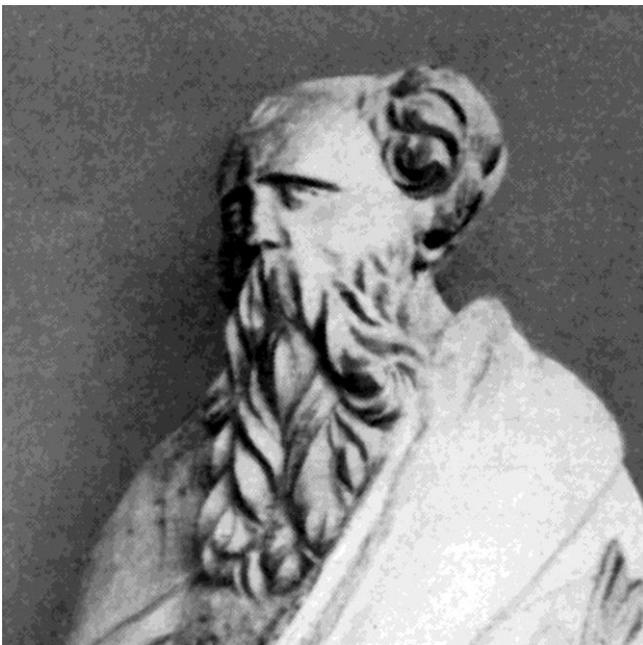


Abbildung 5: Paulus, Katharinenkirche Braunschweig



Abbildung 6: Johannes

Lempertz teilt mit, dass die „stilistische Ausführung und besonders die Physiognomien unseres Reliefs“ auf den sächsischen Kunstraum verweisen und sucht den Schnitzer dieses „bedeutenden Kalvarienbergfragments“ im Umfeld des Meisters H. W.

Bleibt nur noch eine Bewertung, ob das vorliegende Werk der Sphäre des Meisters H. W. und wenn ja, dann ob den Händen des Meisters selbst, seiner Werkstatt oder aber eines Schülers oder Nachahmers, entstammt.

Meister H. W. bildete nach heutigen Erkenntnissen keine eigene Schule aus, wie wir es beispielsweise von Tilmann Riemenschneider oder dem Freiburger Apostelmeister kennen, wohl aber leitete er eine eigene Werkstatt. Eine stattliche Anzahl von Einzelbildern seiner Werke zeigen unbestritten seine Handschrift, wurden aber wohl von Künstlern seiner Werkstatt ausgeführt. Verwiesen sei hier auf Teile des Bornaer Altars und weiter auf den Mittelbacher Schrein. Schon *Hentschel* bekräftigte die Notwendigkeit, zu versuchen, „eine Grenze zwischen in der Meisterwerkstatt entstandenen und den von gleicher Hand selbständig geschaffenen Arbeiten möglichst genau festzulegen“¹⁹. Nachahmer sind, so *Hentschel*, oft daran zu erkennen, dass aus dem Formenvorrat des nachzuahmenden Meisters geschöpft wird, jedoch nicht die Herkunft der Formen,

¹⁹ Hentschel (1938), Seite 138.

deren natürliche Bewegung bedacht wird²⁰. Diesbezügliche grobe Fauxpas sind in dem Werk jedoch nicht zu erkennen.

Bei diesem Werk liegt die Vermutung nahe, dass es nicht den Hände des Meisters H. W. sondern allenfalls seiner Werkstatt entsprungen ist. Gleiches gilt bereits für das am nächsten stehende Werk, dem Altar von Borna, bei dem ebenfalls viele Tafeln nur reliefartig ausgeführt und zudem viele Gewänder vergoldet wurden. Auch in Borna liegen verschiedene Qualitätsstufen vor, aus denen man schließt, das teilweise nur der Riss vom Meister stammt, die Ausführung aber größtenteils seiner Werkstatt vorgenommen wurde.

Der Kalvarienberg zeigt zusammenfassend eine tüchtige Hand, jedoch reichen die stilistischen Mittel nicht, um sie direkt dem Meister H. W. zuzuschreiben. Insbesondere die kleineren Figuren im oberen Teil weisen bisweilen weniger gelungene Züge auf. Bis auf weiteres ist die Trauergruppe allenfalls seiner Werkstatt oder einem Schüler zuzuschreiben. Einen weiteren Hinweis gibt die Büschelmanier. Durch das Fehlen der obersächsischen Parallelkerben kann man das Werk, folgt man *Hentschel*²¹, eher niedersächsischen Kreisen zuweisen. Allerdings fehlt hier der scharfe Rückengrat und Johannes' Haare sind eher abgeflacht und asymmetrisch gekerbt. Insofern läge hier allenfalls das Werk eine Kopisten vor. Ob es Zufall ist, dass die Provenienz bis nach Braunschweig reicht? Der Meister H. W. ist bislang neben Obersachsen nur noch in Goslar und Braunschweig nachweisbar. Wenngleich sich die Spur des Werkes in Braunschweig verliert, so kann allein der Verweis nach Braunschweig als ein, wenn auch sehr schwaches, Indiz gelten. Vielleicht geht die Zuweisung zum Umfeld des Meisters H. W. gar nicht fehl, jedoch wird das Werk wohl eher der „Braunschweiger Gruppe“ als der obersächsischen Gruppe hinzuzustellen sein.

²⁰ Hentschel (1938), Seite 142.

²¹ Hentschel (1938), Seite 177.



Abbildung 7: Portrait der ersten Begleiterin

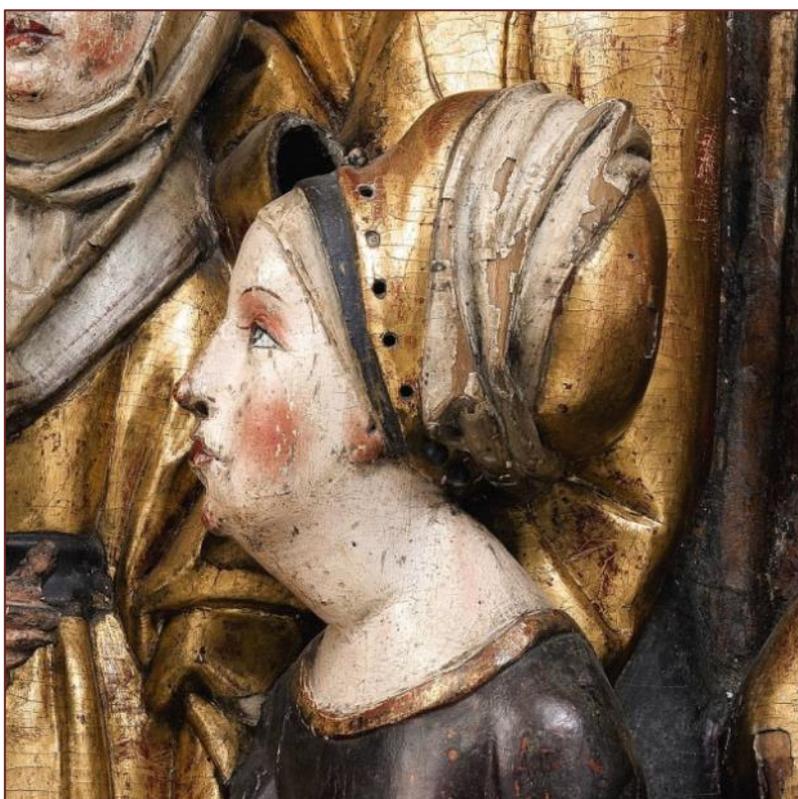


Abbildung 8: Portrait der zweiten Begleiterin

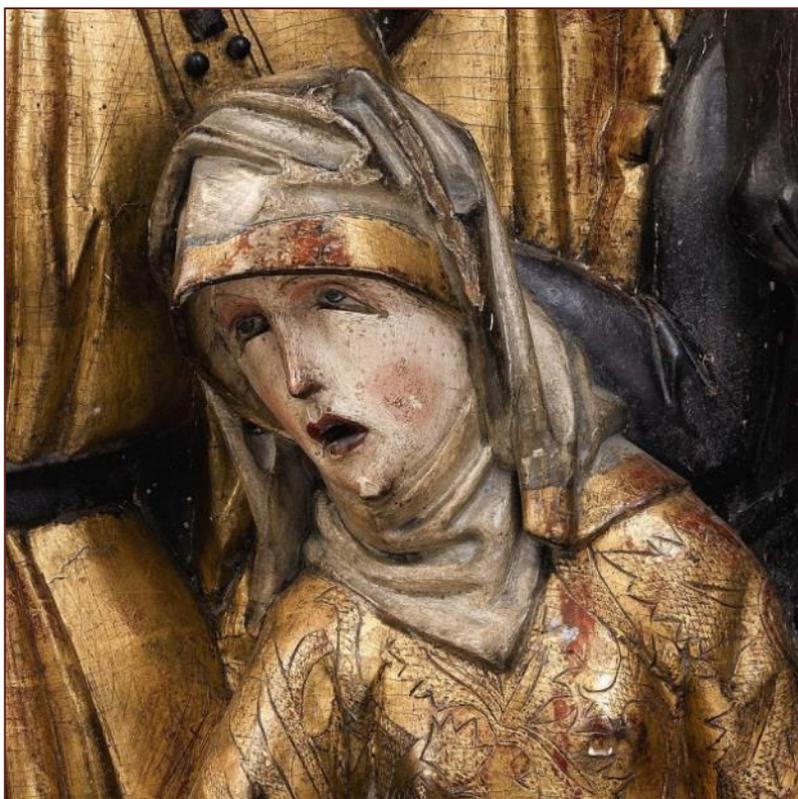


Abbildung 9: Portrait der trauernden Gottesmutter



Abbildung 10: Portrait der Veronika

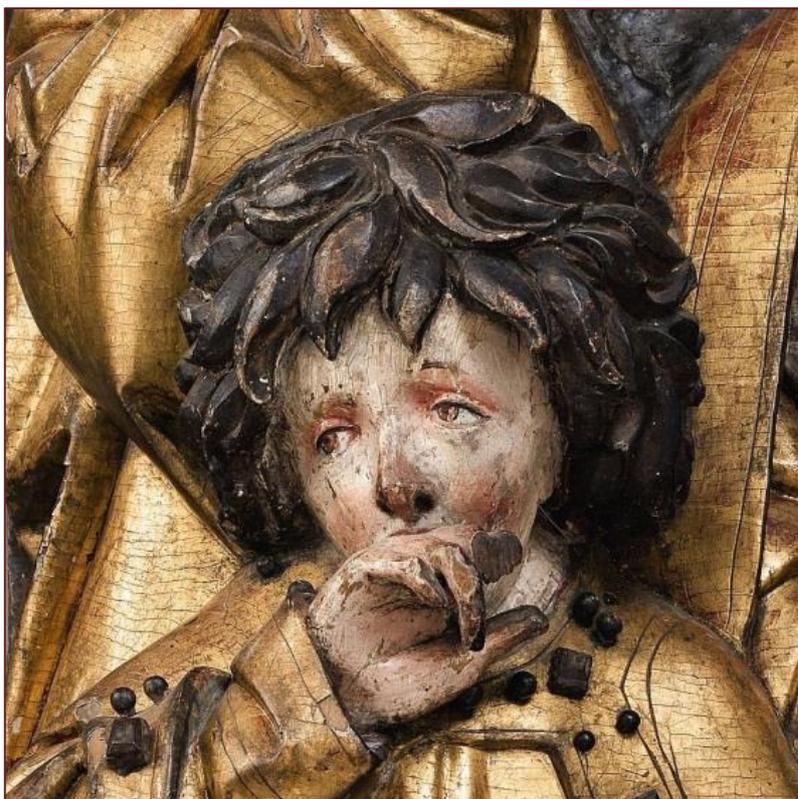


Abbildung 11: Portrait der Johannes



Abbildung 12: Statist oben links mit Büschelmanier



Abbildung 13: Portrait der Maria Magdalena

Die Heilige Veronika

In der ersten Etage des Dortmunder Museums für Kunst und Kulturgeschichte schlummert in der Ausstellung „Christliche Kunst im Mittelalter“ unter Inventarnummer C 5015 ein weiterer Kandidat für das Œuvre des Meisters H. W.: die Heilige Veronika.²² Angaben zur Herkunft und zu einer bisherigen Untersuchung und Zuordnung sind rar. Das Dortmunder Museum stellte dem Autor dankenswerterweise die Karteikarte des Werks zur Verfügung. Diese wiederum weist eine der H.-W.-Forschung bislang nicht (mehr) bekannte Quelle aus: *Alfred Stange*: Ein wiederentdecktes Werk des Hans Witten. in: *Die Weltkunst*. XXI. Jahrgang, Nummer 2 vom 15.01.1951²³, welche dem Autor vorliegt. Beide Quellen dienen aktuell als Grundlage für die Beschreibung des Werkes.

Die Karteikarte im Dortmunder Museum verrät jedoch zumindest die Herkunft. Das Objekt wurde am 29. März 1951 von der Kölner Kunsthandlung L. N. Malmedé erworben. Diese war Nachfolger der aufgelösten Kunsthandlung Malmedé & Geissendörfer. Im Katalog²⁴ anlässlich der Auflösung von Malmedé & Geissendörfer 1931 ist das Werk unter der Rubrik „Plastiken in Holz und Stein“ jedoch nicht genannt, es ist somit offensichtlich erst danach zur Kunsthandlung Malmedé gelangt. *Stange* weiß zu berichten, dass das Werk „kürzlich“ in die Kunsthandlung gelangte, also wohl im Jahre 1950. Letztlich gibt *Stange* noch einen entscheidenden, wenn auch nicht belegten Hinweis auf die Herkunft des Werkes: die Sammlung des Prinzen Johann Georg von Sachsen. Der Bruder des letzten Königs von Sachsen war ein ausgewiesener Kunstexperte und leidenschaftlicher Sammler.²⁵ Er trug zwischen 1900 und 1930 eine umfangreiche Sammlung zusammen, welche nach dem Zweiten Weltkrieg in Freiburg i.Br. zum Verkauf angeboten wurde. Im Wintersemester 1949/50 erwarb das Kultusministerium des Landes Rheinland-Pfalz zirka 1.000 Objekte²⁶ aus der Sammlung und überließ diese dem Kunstgeschichtlichen Institut der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz.²⁷ Da der Schwerpunkt seiner Sammlungen offensichtlich bei ausländischen Kunstwerken lag, liegt es nahe, dass seine Sammlung bei Übernahme durch das Land bereinigt wurde und die möglicherweise in Unterzahl vorhandenen inländischen Kunstwerke anderweitig zum Verkauf gelangten. Veronika könnte so zu Malmedé gelangt sein. Die zeitliche Nähe unterstützt diese These.

Dargestellt ist die Veronika mit dem Schweißtuch, auf dem das Haupt Jesu nicht gemalt, sondern erhaben geschnitzt ist. Das aus Birnbaum gefertigte Werk wurde mit Tempera-Öl-Farben auf Kreidegrund gefasst. Es misst 1040 x 360 x 200 mm. Sie ist komplett farbig gestaltet: Mantel blau, Innenfutter weiß, Unterkleid dunkelrot, Schweißtuch golden und das Kopftuch grün.

Das Museum formuliert die Wirkung des Werkes folgendermaßen aus: „In statuarisch ruhiger Vornehmheit drückt die farblich gefasste Skulptur stille Trauer ohne jegliche Dramatik aus.“ *Stange* beschreibt sie mit folgenden Worten: „eine milde Gestalt, eingehüllt in Kleid und Mantel und ein haubenartig um den Kopf gelegtes Tuch, aus deren schlichtem Bewegungsmotiv, stiller Gebärde und zartem Gesicht eine tiefinnerliche Beseelung spricht. Feinfühlig sind die einfachen, aber sehr musikanten Falten.“ Er zitiert weiter *Pinder* und macht dessen Worte „ein[en] Künstler, der seinen Figuren eine zarte Süßigkeit zu geben vermochte“ auch diesem Werk zu eigen. Dem ist ohne Ausnahme zuzustimmen.

Die dominante Farbgebung der Veronika mit den deutlich sichtbaren blauen, roten und grünen Farben erinnert sofort an die ebenso intensive Farbigkeit der Goslarer Pietá des Meisters H. W.

²² Internet: <http://www.museum-digital.de/westfalen/pdf/publicinfo.php?oges=2310> abgerufen am 31.03.2015

²³ Stange, Alfred in: *Die Weltkunst*. Heft 21/1951. Seite 9.

²⁴ Kunsthaus Lempertz [Hrsg.]: Die gesamten Bestände der bekannten Kunsthandlung Malmedé & Geissendörfer Köln, Unter Sachsenhausen 33: die Versteigerung erfolgt wegen Auflösung der Firma; Versteigerung: Donnerstag, 26. November 1931, Freitag und Samstag, 27. u. 28. November (Katalog 325). Köln, 1931. Seiten 30-32.

²⁵ Internet: [https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Georg_von_Sachsen_\(1869%E2%80%931938\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Johann_Georg_von_Sachsen_(1869%E2%80%931938)) abgerufen am 23.04.2015

²⁶ Internet: <http://digitale-kulturanthropologie.de/zeitschrift-informationen/17-2-2002/17-2-2002-johann-georg/> abgerufen am 23.04.2015

²⁷ Internet: <http://www.sammlungen.uni-mainz.de/168.php> abgerufen am 23.04.2015

Der damals in der Landesgalerie Hannover tätige *Dr. Gert von der Osten* schreibt das Werk in einem Brief vom 21. Dezember 1951 dem Meister H. W. nicht zu. Er führt aus: „Die Lokalisierung ist, wie mir scheint, im großen richtig gesehen. Auch ich würde an Freiburger, vielleicht auch an Chemnitzer Meister denken. Ich möchte nicht unbedingt Peter Breuer nennen, mit dem in der Physio[g]nomie einige Ähnlichkeit besteht. Aber das findet man auch schon bei den Freiburger Meistern der 90er Jahre (Hentschel, Sächsische Plastik um 1500, Abb. 14). Die Figur scheint mir dem ersten oder zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu entstammen und ist m. E. insbesondere auch mit den Arbeiten verschiedener (!) Freiburger Meister dieser Zeit, wie sie Hentschel Tafel 32-33 abbildet, wohl am nächsten verwandt. Ich bin mir über das Standmotiv der Veronika nicht ganz im Klaren. Fehlen ihr die Füße, und ist sie also höher proportioniert zu denken als sie jetzt erscheint?“

Von der Osten verweist auf Abbildung 14 bei *Hentschel*, dort ist abgebildet „Trauernde unterm Kreuz“ aus dem Dresdner Altertummuseum, zugeschrieben einem Freiburger Meister um 1490, und auf die Abbildungen 32 bis 33, dort sind abgebildet vier „Thörichte Jungfrauen“ aus dem Freiburger Dom, zugeschrieben einem Freiburger Meister um 1505 bis 1510.



Abbildung 14: die bei Hentschel abgebildeten thörichten Jungfrauen und Trauergruppe Freiburger Herkunft



Abbildung 15: die bei Hentschel nicht abgebildeten weiteren fünf Jungfrauen

Von der Ostens Auffassung kann zunächst nur mit Vorsicht gefolgt werden; bei den auf *Hentschel* verwiesenen Werken zeigen sich teils andere Züge. Insbesondere die Faltenbildung bei der Trauergruppe ist eine gänzlich andere. Bei den zugegeben außerordentlich fein und detailreich ausgearbeiteten thörichten Jungfrauen vermag man auch nur wenige Übereinstimmungen feststellen. Bei zwei Werken entdecken wir das typische V zwischen den Knien, jedoch ist dies bei der Veronika sichtbar weniger zackig und scharfkantig ausgebildet. Das Textil wirkt bei Veronika insgesamt weicher.

Ähnlichkeiten zum Stil des Meisters H. W. können wir in der Dortmunder Veronika in erster Linie in der langen schmalen Nase, dem schmalen Mund, den Nasolabialfalten beim Antlitz' Jesu und zumindest einem angedeuteten „Lindenblatt“ ausmachen.

Die gekerbte Ausarbeitung der, vermutlich unabsichtlich geschwollen wirkenden, Augen hat womöglich ein Pendant im Œuvre H.W.s, die Augen des Christustorsos in Chemnitz. Der Meister versuchte zwar, tränengeschwollene Augen darzustellen, was ihm jedoch letztlich nicht sonderlich gelungen ist. Insbesondere die Augen der Chemnitzer Schmerzensmutter sind um ein vielfaches wirklichkeitsgetreuer gearbeitet. Der Meister verstand es nicht, wie beispielsweise bei der Goslarer Pietá, den Schmerz und die Trauer im Gesicht überzeugend herauszuarbeiten. Veronika wirkt lediglich abwesend. Der leicht spitze Mund Veronikas erinnert an die Maria Kleophas aus der Heiligen Sippe in der Predella des Bornaer Altars und an das Antlitz einer der Begleiterinnen des Johannes aus der Trauergruppe des Kalvarienbergs. Die Finger der linken Hand wirken unnatürlich gestreckt, obwohl, wie man im Selbstversuch leicht herausfindet, der Mensch ein Tuch stets mit gekrümmten Fingern festhält. Dies könnte ein schönes Beispiel für die Behauptung *Hentschels* sein, dass Nachahmer oft daran zu erkennen seien, dass nicht die Herkunft der Formen und deren natürliche Bewegung bedacht werden.²⁸ Das linke Knie jedoch, tritt als Spielbein unter dem Rock deutlich hervor und stellt bei der nach rechts ausweichenden Hüfte die korrekte natürliche Gegenbewegung des Körpers dar.

Über die Behandlung des Haupthaars bei Veronika und des Antlitzes Jesu kann kein Bogen zu den Werken des Meisters H. W. geschlagen werden.

Stange jedoch bringt den heute nicht mehr existierenden Hochaltar der Chemnitzer Marktkirche St. Jacobi in die Diskussion ein. Von dem im Jahr 1792 abgebrochenen Werk sind bislang wesentlich nur zwei Werke überliefert, die Schmerzensmutter und der auferstandene Christus im Chemnitzer Schlossbergmuseum; erstere vom Meister H. W., letzterer aus seinem Umfeld. Die Schmerzensmutter misst 1260 mm²⁹ in der Höhe, der Christus 1050 mm. Dazu passt die Veronika mit 1040 mm. *Hentschel* beschreibt ausführlich und glaubhaft, dass im Auszug des gedachten Hochaltars eine Kreuzigungsgruppe stand³⁰. *Stange* sieht Parallelen zwischen Veronika und den beiden Chemnitzer Figuren in der äußerst zurückhaltenden Erscheinung von Stand- und Spielbein, in der Stille der Körperhaltung, in der Faltenbildung und in der Farbgebung. Wobei zu erwähnen ist, dass *Hentschel* die Werke im Auszug als „große hölzerne, schwer vergoldete Figuren“ beschreibt. Der Schmerzensmann zeigt sich tatsächlich in Gold und der heute cremeweiß erscheinende Umhang der Schmerzensmutter war einst auch vergoldet³¹. Die Veronika wirkt mit ihrem vergoldeten Schweißtuch nicht fremd in der Gruppe. Zu bemerken ist noch, dass der Veronika ebenso wie den beiden Chemnitzer Figuren die Füße fehlen.

Datiert wird die Veronika vom Museum in Dortmund in das Jahr 1500, welches wohl ganz allgemein eingesetzt wurde und mit Sicherheit und guten Gewissens noch um fünf bis zehn Jahre hinausgeschoben werden kann, sollte eine Zuschreibung zum Meister H. W. tatsächlich gelingen. Diese Datierung legt auch *von der Osten* zu Grunde. Nimmt man die Herkunft aus dem Hochaltar von St. Jacobi nahe, ist die Jahresangabe 1501 bis 1503 urkundlich überliefert.

²⁸ Hentschel (1938), Seite 142.

²⁹ Schloßbergmuseum (1975), Seite 31, gibt hingegen 1200 mm an; Hentschel (1926), Seite 48, gibt 1230 mm an.

³⁰ Hentschel (1938), Seiten 33/34.

³¹ Hentschel (1938), Endnote 46. Dagegen meint Schloßbergmuseum (1975), Seite 31, der Mantel sei einst blau gewesen.

Während *Stange* keinen Zweifel daran hegte, dass das Werk den Händen des Meister H. W. entsprungen ist, verneint *von der Osten* diese Herkunft.

Zusammenfassend ist zu bemerken, dass die Veronika durch berufene Hand sorgfältig gearbeitet wurde, eine Zuschreibung zu Meister H. W. jedoch aufgrund der wenigen stilkritischen Verwandtschaften nicht augenscheinlich möglich ist. Wären zwei Figuren desselben Auszugs aus unterschiedlichem Material, hier Birne und Linde, erschaffen worden? Ohne einen Hinweis auf eine Herkunft aus dem Nordharz oder Obersachsen lässt sich das Werk dem Meister H. W. nur sehr vage zuschreiben.



Abbildung 16:
Schmerzensmutter,
Schloßbergmuseum Chemnitz



Abbildung 17:
auferstandener Christus,
Schloßbergmuseum Chemnitz



Abbildung 18:
Veronika
Museum Dortmund



Abbildung 19:
Maria Kleophas aus der Heiligen
Sippe in der Predella des Bornaer
Altars



Abbildung 20:
Antlitz einer Begleiterin des Jo-
hannes aus der Trauergruppe des
Kalvarienbergs



Abbildung 21:
Veronika
Museum Dortmund

Der Heilige Florian

Recherchen des Autors führten im Herbst 2016 zu einer weiteren Arbeit, welche im Stuttgarter Auktionshaus Nagel am 8. Oktober 2014 mit einem Startgebot von 1.500 Euro unter Lot 553 zur Versteigerung angeboten wurde.³²

Der 86 cm hohe Ritter in Gestalt des Heiligen Florians entstammt der Sammlungsauflösung einer Baden-Badener Villa. Die aus Linde vollrund gearbeitete schlanke, stehende, männliche Figur im Harnisch hält in der Linken einen vermutlich später angebrachten Wassereimer. Weitere Attribute Florians fehlen, in der Rechten könnte ein Schwert gesteckt haben. Die Figur zeigt Altersschäden. Das Auktionshaus sieht in der Arbeit eine „Charakteristische Ausarbeitung der Haare“ und ordnet es der Werkstatt oder dem Umkreis Hans Wittens zu.³³

Allein bei cursorischer Betrachtung des Werkes fallen selbst dem Laien keine signifikanten Übereinstimmungen mit der Handschrift Hans Wittens selbst auf. Der gegenüber dem Körper zu große Kopf, die groß wirkende rechte Hand und die kleinen Füße verzerren die Anatomie. Dies kennt man vom Meister H. W. nicht in einer solch starken Ausprägung. Auch die so auffällig starr und unbewegt wirkenden parallelen Finger der linken Hand besitzen keinen Bezug zum ihm. Aber auch bei intensiver Betrachtung der Haarformung vermag man nur schwer Übereinstimmungen mit der typischen Büschelmanier des Meisters H. W. erkennen. Eine gewisse, ungleichmäßige Büschelmanier ist freilich zu erkennen. Die Strähnen sind immer wieder durchsetzt mit Kräuseln. Im Œuvre des Meisters H. W., gerade auch aus seiner obersächsischen Zeit, zeigen sich eher wohlgeordnete Strähnen. Eine übereinstimmende Strähnenmanier will sich dem Betrachter nicht so recht zeigen. Leider verfügt auch das Auktionshaus über keine weiteren Fotografien, welche die Figur aus anderen Perspektiven zeigt. Offen muss auch bleiben, weshalb man dieses Werk überhaupt geografisch nach Obersachsen oder den Harz beziehungsweise in den Wirkkreis des Hans Wittens brachte. *Hentschel* sieht abweichende Büschelausprägungen geografisch nördlich des Harzes und weist sie Nachahmern und provinziellen Meistern zu, unter denen sich diese Weise schnell verbreitete.³⁴ Auffällig ist zudem der aufgerufene Preis von „nur“ 1.500 Euro und der letztliche Zuschlagspreis von 3.600 Euro³⁵. Insbesondere, vergleicht



Abb. 25: Hl. Florian

³² Im Internet: <https://lot-tissimo.com/de/i/8327438/witten-hans-werkstatt-umkreis-braunschweig-1470-80-1522-wohl-annaberg-sachsen-um-1510-h-86-cm-ritter> und <http://www.auction.de/catalogues/epaper-715/page378.html#/378>; abgerufen am 30.09.2016

³³ Das Auktionshaus bezieht sich auf folgende Literatur: Hentschel, Walter: Sächsische Plastik um 1500. Dresden, 1926. Abb. 71a. ff. und Baum, Julius: Die Sammlung Hubert Wilm. 1929. (Schmerzensmann in der Sammlung Hubert Wilm) und dankte Dr. Abrecht Miller aus Ottobrunn für einen Hinweis.

³⁴ Hentschel (1938), Seiten 177 ff.

³⁵ E-Mail der Nagel Auktionen GmbH & Co. KG, Stuttgart, vom 17. Oktober 2016 an den Verfasser.

man den Florian mit dem, dem Meister etwas näherstehenden Fragment des Kalvarienbergs aus der Auktion bei Lemper, welches einen Preis von immerhin 244.000 Euro erzielte.

Der Autor neigt nach all dem dazu, den Hl. Florian dem Meister H. W. nicht zuzuschreiben und auch eine Herkunft aus seiner Werkstatt wird abzulehnen sein. Sieht man eine Herkunft aus seinem Umkreis, so wäre dieser wohl eher weit zu fassen.



Abb. 26: Haardetails am Hl. Florian

Die Heiligen Joachim und Joseph

Literaturrecherchen des Autors führten im Sommer 2017 zu einer weiteren deutschen Stadt, welche dem Meister H. W. zugeschriebene Arbeiten beherbergt. Da bislang in der allgemein bekannten Primärliteratur diese Werke nicht erwähnt werden, ist diese Ausarbeitung genau der richtige Rahmen, um auch auf diese Exponate aufmerksam zu machen.

Im Jahre 1981 finden sich in der Liste der Erwerbungen für die europäischen Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg die beiden Heiligen Joachim und Joseph mit der Inventarnummer 1981.36 a und b, St 343.³⁶

- eine weitere Ausarbeitung folgt demnächst –

Insgesamt reicht der zumindest erste Eindruck nicht aus, um diese beiden Figuren in die Reihe der insbesondere obersächsischen Werke des Meisters zu stellen. Vor allem die Ausarbeitung der typischen Büschelmanier ist hier kaum zu erkennen. Es sticht letztlich eine gänzlich andere, als Hörnchennudel- oder Chifferistil zu bezeichnende Ausprägung hervor. Ob die weiteren Argumente der Zuschreibung nach wie vor haltbar sind und dieser auch künftig Stand halten, wird von fachkundiger Stelle nochmals intensiv zu bestätigen sein. Die Messlatte liegt hoch, denn hier ist nicht nur die Zuordnung zur Werkstatt oder zu einem Schüler zu überprüfen, sondern die zum Meister selbst.

³⁶ Hornbostel (1990). Eckhardt (1982).

Epitaph des Hans Eckel

Beiläufig möchte der Autor noch eine Frage zu einem weiteren „vergessenen“ Werk in den Raum stellen: Bislang sind keine Auseinandersetzungen mit dem u.a. bei *Hentschel* 1926³⁷ im Zusammenhang mit Meister H. W. genannten Epitaph des Hans Eckel in einer Wandnische der Nordseite im Freiburger Doms bekannt geworden. *Hentschel* selbst schreibt die Arbeit jedoch im Jahr 1938 – leider nur beiläufig – wieder ab, ohne auf Gründe einzugehen³⁸; *Schellenberger*³⁹ zählt ihn unter Bezug auf *Quandt* mit auf, geht jedoch nicht näher darauf ein. *Steche*⁴⁰ beschreibt 1884 kurz den rechts neben der goldenen Pforte befindlichen Epitaph, welcher auf einer sandsteinernen Reliefplatte mit „liebrenzender Darstellung“ die Maria mit dem Kinde abbildet und die Inschrift „bit got vor hans eckel leit alhie begraben“⁴¹ *Heuchler* beschrieb es 1862 wie folgt: „Auch ist noch ein kleines steinernes Brustbild der Maria mit dem Jesuskind erhalten, welches auch Ueberreste von Malerei und Goldgrund trägt und früher an einer freistehenden Säule der Kirche war, jetzt aber äusserlich bei der goldenen Pforte eingemauert worden ist.“⁴² An seinem früheren Standort, nach *Grübler* am 4. Pfeiler⁴³, trug es unter sich noch den Namenszug „Hanns Eckel“. Eckel war Rathsherr sowie Ältester und Vorsteher der Schmelzler-Knappschaft⁴⁴ und saß von 1466 bis 1484 im Freiburger Rat.⁴⁵ *Steche* datierte das Werk ins Ende des 15. Jahrhunderts, *Dehio*⁴⁶ um das Jahr 1510, die Beschreibung einer Fotografie in der Deutschen Fotothek⁴⁷ um 1520.

Das Gesicht der Maria wirkt jung, weiblich und lebensseht; eine Gabe; die auch so manchem Freiburger Meister nicht gönnt war. Die Art und Weise, wie der Knabe seiner Mutter mit der rechten Hand das Kinn tätschelt, konnte nicht lebenssehter dargestellt werden. In der Haarbehandlung Mariens kann man Parallelen mit den beiden Waldenburger Madonnen und dem Schalldeckel der Tulpenkanzel nicht von der Hand weisen. Auch die Fingerstellung ist mit denen der Waldenburger Marien vergleichbar.



Abbildung 22: Spruchband am Epitaph des Hans Eckel

Da *Hentschel* dieses Epitaph einst zum Meister H. W. stellte, steht eine eingehende Betrachtung derweil noch aus. Die liebevolle und kunstfertige Ausführung im Allgemeinen und die Haarbehandlung sowie die Fingerstellung der Madonna im Zusammenhang mit der Datierung im Besonderen rechtfertigen es, dass sich die H.-W.-Forschung künftig auch mit diesem Werk abschließend – mit welchem Ergebnis auch immer – auseinandersetzen möge. Diesem Epitaph eine explizit in Richtung Meister H. W. ausgelegte kunsthistorische Untersuchung zu wünschen, in der Hoffnung, dass eine mögliche Zuschreibung näher ausfällt als bislang angenommen.

³⁷ Hentschel (1926), Seite 47.

³⁸ Hentschel (1938), Seite 203 (Endnote 269).

³⁹ Schellenberger (2005), Seite 131.

⁴⁰ Steche (1884), Seiten 62/63.

⁴¹ Grübler (1731), Seite 96 f.

⁴² Heuchler (1862); Seite 24.

⁴³ Grübler, Johann Samuel: Ehre der Freybergischen Todten-Grüffte, Teil 1. Leipzig, 1731. Seite 96 f.

⁴⁴ Grübler, Johann Samuel: Ehre der Freybergischen Todten-Grüffte, Teil 1. Leipzig, 1731. Seite 96 f.

⁴⁵ Mittheilungen des Freiburger Altertumsvereins, 1862. Ausgaben 1-10. Seite 80.

⁴⁶ Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Band 15. Seite 266.

⁴⁷ Im Internet unter <http://www.bildindex.de/document/obj30141909?part=0&medium=mi10725b14>; abgerufen am 12. Oktober 2016.



Abbildung 23: Epitaph des Hans Eckel, Freiburger Dom



Abbildung 24: Vergleich mit der Muttergottes des Schlosskirchenportals, der Schalldeckelmadonna und den beiden Waldenburger Madonnen

Schmerzensmann Wilm

Noch in der jüngsten Publikation, der Dissertation von *Schellenberger* aus dem Jahr 2005, galt der Münchener Schmerzensmann aus der Sammlung Wilm unbekanntem Verbleibs. Der Autor konnte jedoch die Spur beim letzten Besitzer, dem Münchner Sammler Hubert Wilm, aufgreifen. Wilms Sammlung kam am 3. Dezember 1952 in Köln bei Lempertz unter den Hammer. Ein kunsthistorisches Fotoarchiv bewahrt wiederum eine Aufnahme des Werkes mit einem Hinweis auf eine Kölner Sammlung Hack. Diese war unschwer mit dem Sammler Wilhelm Hack zu identifizieren. Hack stiftete vor gut 40 Jahren seine Sammlung der Stadt Ludwigshafen, welche daraufhin das heute noch bestehende Wilhelm-Hack-Museum gründete. Auf Nachfrage bestätigte man dort dem Autor die Existenz des Schmerzensmannes, welcher derzeit auch ausgestellt ist. Insofern konnte ein bisheriger weißer Fleck aus der Welt geräumt werden.



Abb. 28: Schmerzensmann Vorderansicht



Abb. 29: Schmerzensmann Rückseite

Fernere Erwähnungen

An dieser Stelle sollen weitere Werke aufgeführt werden, welche bislang in den bekannten Abhandlungen zum Meister H. W. und seine Œuvre nicht diskutiert oder aber nur erwähnt wurden oder welche früher oder später abgeschrieben wurden, ohne dass eine ausreichende Begründung dargelegt wurde. Hier besteht also noch erhebliches Potential, diese Werke innerhalb der HW-Forschung zu bewerten und einzuordnen.

Dienstedt/Lugau. *Gurlitt* erwähnte 1890, dass das Tätigkeitsfeld des Meisters der von ihm erwähnten Vierergruppe (Schöne Tür, Tulpenkanzel, Pulthalter, Geißelungssäule) bis nach Thüringen reichte und dem nach seiner damaligen Auffassung der Altar von Dienstedt zuzuschreiben sei⁴⁸. *Hentschel* schrieb ihn 1926 bei Abhandlung des Werkstattgenossens am Glösaer Altar eindeutig selbst dem einstigen Werkstattgenossen ab, aber ohne nähere Angaben zu machen.⁴⁹ Gleiches gilt für den Altar in Lugau.

Troistedt. *Kunze* verweist 1925 auf eine Madonna aus Troistedt im Weimarer Museum. Bei der Abhandlung der Calbitzer Madonna, der Tulpenkanzel und der Schönen Tür verweist er auf die Abbildung dieser 140 Zentimeter hohen Troistedter Holzfigur. Leider verweist die Beschreibung aufgrund eines Druckfehlers auf sich selbst.⁵⁰

Prag/Komotau. *Junius* klassifizierte 1925 eine Madonna mit Kind über dem Eingang der Prager Maltheser Kirche und eine Maria in der Komotauer Stadtkirche als „in seiner [des Meisters H. W.s] Richtung“⁵¹. Bislang konnte nicht verifiziert werden, ob je ein Autor diese These aufgenommen und behandelt hat.

Celle. Im Rahmen von Internetrecherchen spürte der Autor eine Quelle aus dem Jahr 1962 auf, welche offensichtlich Plastiken am Celler Herzogsschloss dem Meister H. W. zuschreibt.⁵² Der vom Stadtarchiv Celle freundlicherweise übermittelte Artikel mit der vielversprechenden Überschrift „Der Spätgotiker Hans Witten – seine Plastiken am Celler Schloss“ kann dabei jedoch die Erwartungen nicht halten.

Der Autor steigt ein mit einer Aussage durch *Feulner/Müller*⁵³, das Hochreliefs und Rundmedaillen am Celler Schloss in Beziehung zum Meister Hans Witten stünden. *Barenscheer* relativiert aber gleich, dass die Celler Werke in „engstem Zusammenhange“ mit dem Rethener Meister (der mittlerweile als Levin Storch identifiziert wurde⁵⁴) oder aber seiner Schule stehen. Er sieht im Rethener Meister einen Schüler Hans Wittens. *Feulner/Müller* seien im Folgenden nicht zu Hans Witten sondern wohl zum Rethener Meister zitiert: „Interessant ist, daß wir das Werk dieses Meisters auch noch über jene Zäsur hinaus verfolgen können, die etwa 1530 allenthalben nach dem durch die Reformation verursachten Ausbleiben kirchlicher Aufträge eintrat. Für das Schloß in Celle hat er damals feingemeißelte Grotteskköpfe und Bildnisse in Tontos (Rundbilder), ferner Reliefs von Königen und Helden geschaffen, die noch immer die ganze Bannkraft seines bildnerischen Könnens erkennen lassen und zugleich wieder die Erinnerung an Mittelrheinisches wecken, wohin schon seine religiösen Skulpturen zurückweisen.“ Dem Rethener Meister werden ebenso süddeutsche Verbindungen nachgesagt wie Hans Witten und er arbeitete ebenfalls „auf einer höheren Stufe der Gestaltungskraft als seine Vorgänger“. Offen lässt *Barenscheer*, ob die Reliefs vom Rethener Meister selbst oder seiner Schule geschaffen wurden und er stellt weitere Medaillen am Gifhorner Schloss und am Amtshaus zu Medingen in diese Richtung. Die Plastiken und Rundmedaillons befanden sich – zumindest 1962 – in Museen in Celle und Hannover.

⁴⁸ Gurlitt (1890), Seite 135.

⁴⁹ Hentschel (1926), Seite 49.

⁵⁰ Kunze (1925), Seite 16, Nr. 74.

⁵¹ Junius (1925), Seite 220.

⁵² Barenscheer (1962).

⁵³ Feulner/Müller (1953), Seite 420.

⁵⁴ Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 11. Verlag Deutscher Kunstverlag, 1972. Seite 61.

Auch wenn *Barenscheer* diese Werke eindeutig nicht Hans Witten zuschreibt, so schreibt er jedoch, dass der Geist der Schule des Retheners in der „Lehrstätte des großen Meisters Hans Witten“ fortlebt. „Etwas in der Eigenwilligkeit des Meisters Hans Witten scheint in den Köpfen des Türken und des Narren unter den Medaillons des Torhauses noch fortzuspuken“. Eine gewisse Verwandtschaft zwischen Hans Witten und dem Rethener Meister hatte schon Hentschel erwähnt.

Noch nicht eingesehen: Osten, Gert von der: Der Meister von Rethen und die Celler Skulpturen. in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft. Band 7, 1940. Seiten 197 bis 216.



Abbildung 27: Die Celleschen Reliefs.

Salzwedel. Anlässlich einer Abhandlung über den Salzwedeler Hochaltar wurden die „dynamischen Heiligenfiguren“ mit dem Stil des Meisters H. W. in Verbindung gebracht.⁵⁵ Dies nur beiläufig und ohne damit tiefer in stilistische Zuweisungen einzusteigen, jedoch sollte diese wenn auch nur geringe Verwandtschaft hier nicht unerwähnt bleiben.

Im Bildindex der Kunst & Architektur, einer Online-Datenbank des Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg wurde auch der Bildhauer Hans Witten indexiert. Unter den Treffern stehen zwei bislang von der H.-W.-Forschung weder erwähnte noch behandelte Werke:

Hildesheim. In der Beschreibung der Pietá in der Evangelischen Pfarrkirche Sankt Michael in Hildesheim wird diese Arbeit dem Hans Witten mit einer Datierung „1486/1500?“ zugeordnet.⁵⁶

Braunschweig. In der Beschreibung eines „Christus im Elend / Christus in der Rast“ aus dem südlichen Querhaus der Braunschweiger Domes Sankt Blasii wird das Werk ebenfalls dem Hans Witten zugeschrieben; datiert „1486/1500“.⁵⁷

⁵⁵ Hackbart, Hoenen, Hoenen, Knüvener (2012), Seite 95 und 101.

⁵⁶ Internet: <http://www.bildindex.de/document/obj20092821?medium=mi11381b12>; abgerufen am 29. November 2016

⁵⁷ Internet: <http://www.bildindex.de/document/obj20280295?part=0&medium=fm837903>; abgerufen am 29. November 2016

Literatur

- Fischer (2001) Fischer, Sybille: Der Bildschnitzer Hans Witten. in: Chemnitzer Roland, Heft 3/2001. Seiten 3 bis 6.
- Barenscheer (1962). B. (Barenscheer, Friedrich): Der Spätgotiker Hans Witten – Seine Plastiken am Celler Schloß. in: Der Sachsenspiegel. Beilage der Celleschen Zeitung. 7. Juli 1962.
- Eckhardt (1982) Eckhardt, Wolfgang: Meister H. W. (Hans Witten?) zugeschrieben. Die heiligen Joachim und Joseph. in: Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Band I, 1982. Hamburg, 1982. Seiten 146 bis 150.
- Feudel/Müller (1953) Feudel, Adolf; Müller, Theodor: Geschichte der deutschen Plastik. Band 2. 1953.
- Grübler (1731) Grübler, Johann Samuel: Ehre Der Freybergischen Todten-Grüffte Das ist Historisches Verzeichniß Von den, so wohl in dem Chur-Fürstl. Begräbniße, Als auch Den gesammten 5. Kirchen, und den dazu gehörigen Kirch-Höfen Zu Freyberg befindlichen Epitaphiis, Inscriptionibus und Monumentis: Nebst Kurtzen Lebens-Beschreibungen Der meisten dasigen Patriciorum und Geschlechter, In Zwey Theilen; Band 1. Leipzig, 1731.
- Grundmann (1975) Grundmann, Walter: Der Meister H. W. Berlin, 1976.
- Gurlitt (1890) Gurlitt, Cornelius: Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation. Halle, 1890.
- Hackbart, Hoenen, Hoenen, Knüvener (2012) Hackbart, Joachim; Hoenen, Cordelia; Hoenen, Stephan; Knüvener, Peter: Der Hochaltar der Salzwedeler Marienkirche. Berlin, 2012. Seite 95.
- Hentschel (1926) Hentschel, Walter: Sächsische Plastik um 1500. Dresden, 1926.
- Hentschel (1938) Hentschel, Walter: Hans Witten. Der Meister H. W. Leipzig, 1938.
- Hornbostel (1990) Hornbostel, Wilhelm (Hrsg.): Kunst für Hamburg. Erwerbungen in der Zeit des Direktors Axel von Saldern 1971 – 1988. Hamburg, 1990.
- Hummel, Löwe (2003) Hummel, Günter; Löwe, Barbara: Der Meister H. W. Ein kulturgeschichtlicher Streifzug zu Leben und Werk des Bildhauers Hans Witten. Altenburg, 2003.
- Junius (1925) Junius, Wilhelm: Sachsens letzter Gotiker. In: Kunstwanderer, VII. März 1925. Seiten 217 bis 220.
- Kunze (1925) Kunze, Herbert Dr.: Die gotische Sculptur in Mitteldeutschland. Bonn, 1925.
- Mühlfriedel, Sandner (1981) Mühlfriedel, Lenard; Sandner, Ingo: Zur Restaurierung mittelalterlicher Bildwerke. in: Denkmale in Sachsen, Schriften zur Denkmalpflege in der Deutschen Demokratischen Republik. Dresden, Berlin, Weimar, 1981.
- Rinberg (2014) Rinberg, Natalie: Meister H. W. und Hans von Cöln. in: Mitteilungen des Chemnitzer Geschichtsvereins, 79. Jahrbuch, Neue Folge (XVIII): Schüler und Studenten erforschen Geschichte. Chemnitz, 2014.
- Röber (1970) Röber, Wolf Dieter: Ein bisher unbekanntes Werk von Hans Witten in der Kirche zu Wünschendorf-Veitsberg bei Weida. in: Sächsische Heimatblätter. Heft 1/1970.
- Schellenberger (2005) Schellenberger, Simona: Bildwerke des Meisters HW. Entwicklungen der spätgotischen Skulptur zwischen Raumkonstruktion und Graphik. Dissertation. Berlin, 2005.

- Schloßbergmuseum (1975) Schloßbergmuseum Karl-Marx-Stadt: Kunstwerke des Schloßberg-Museums und der Schloßkirche Karl-Marx-Stadt. Karl-Marx-Stadt, 1975
- Stuhr (1985) Stuhr, Michael: Die Bildwerke des Meisters H. W. Leipzig, 1985.

Bildnachweis

Titel	Auktionshaus Lempertz, Köln
Abbildung 1	Auktionshaus Lempertz, Köln
Abbildung 2	Auktionshaus Lempertz, Köln
Abbildung 3	Heiko Lorenz
Abbildung 4	Johannes: Auktionshaus Lempertz, Köln Diakon: Reproduktion alle weiteren: Heiko Lorenz
Abbildung 5	Reproduktion aus Hentschel, Walter: Hans Witten, der Meister H. W. Leipzig, 1938.
Abbildung 6	Auktionshaus Lempertz, Köln
Abbildung 7	Auktionshaus Lempertz, Köln
Abbildung 8	Auktionshaus Lempertz, Köln
Abbildung 9	Auktionshaus Lempertz, Köln
Abbildung 10	Auktionshaus Lempertz, Köln
Abbildung 11	Auktionshaus Lempertz, Köln
Abbildung 12	Auktionshaus Lempertz, Köln
Abbildung 13	Auktionshaus Lempertz, Köln
Abbildung 14	Jungfrauen: Heiko Lorenz Trauergruppe: Reproduktion aus Hentschel, Walter: Sächsische Plastik um 1500. Dresden, 1926.
Abbildung 15	Heiko Lorenz
Abbildung 16	Heiko Lorenz
Abbildung 17	Heiko Lorenz
Abbildung 18	Reproduktion aus Die Weltkunst. Heft 21/1951. Seite 9.
Abbildung 19	Heiko Lorenz
Abbildung 20	Auktionshaus Lempertz, Köln
Abbildung 21	Reproduktion aus Die Weltkunst. Heft 21/1951. Seite 9.
Abbildung 22	Heiko Lorenz
Abbildung 23	Heiko Lorenz
Abbildung 24	Heiko Lorenz
Abbildung 25	Auktionshaus Nagel Auktionen GmbH, Stuttgart
Abbildung 26	Auktionshaus Nagel Auktionen GmbH, Stuttgart
Abbildung 27	Cellesche Zeitung
Abbildung 28	Foto: Joachim Werkmeister, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen
Abbildung 29	Foto: Joachim Werkmeister, Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen

Mein besonderer Dank für die angenehme und konstruktive Zusammenarbeit und die erteilten Genehmigungen gilt

- Herrn Otmar Plaßmann und dem Auktionshaus Lempertz, Köln,
- dem Auktionshaus Nagel, Stuttgart,
- Herrn Pfarrer Urs Ebenauer und der Ev.-Luth. Domgemeinde St. Marien in Freiberg,
- Frau Dr. Nina Schallenberg und dem WilhelmHackMuseum, Ludwigshafen am Rhein,
- Frau Elke Torspecken M.A. und das Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund,
- Frau Sabine Maehnert und dem Stadtarchiv Celle,