

---

KUNST  
HISTORISCHES  
MUSEUM  
WIEN

---



# Ein Meisterwerk und sein (fast) vergessener Sammler

Die sog. Benda-Madonna und  
das Legat Gustav von Bendas

---

ANSICHTSSACHE #27  
23. JUNI BIS 12. NOVEMBER 2023

---

# Vorwort

Die Bestände des Kunsthistorischen Museums spiegeln über weite Strecken die Sammelleidenschaften und Geschmäcker verschiedener Habsburger wider. Angesichts der vielen Werke der Hochrenaissance und des Barocks und überwältigt von der imperialen Pracht des 1891 eröffneten Gebäudes übersieht man leicht, dass das Museum neben diesen monarchischen auch bürgerliche Wurzeln hat: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts stifteten Vertreter des Wiener Großbürgertums dem Haus eine Reihe wichtiger Werke, die neue Akzente zu setzen halfen. Als der bedeutendste dieser Mäzene kann sicherlich Gustav von Benda gelten, der nach vereinzelt Geschenken 1911 geadelt wurde und dem Haus 1932 schließlich den Großteil seiner reichen Sammlung vermachte. Diesem wenig beachteten Mäzen und seinem großzügigen Geschenk wollen wir die Ansichtssache #27 widmen. Im Zentrum steht dabei ein meisterhaftes Marienbild, das

Ende des 15. Jahrhunderts am Oberrhein entstand und jüngst restauriert worden ist. Im Notnamen seines herausragenden Malers, der als Meister der Benda-Madonna bekannt ist, lebt die Erinnerung an Benda ebenfalls fort. Ein etwa gleichzeitig in Italien entstandenes Madonnenrelief aus Bronze aus dem Besitz Bendas lädt zu einem interessanten Vergleich ein.

Unser gemeinsamer Dank gilt Anneliese Földes, heute in München tätig, für ihren Beitrag zu der von ihr durchgeführten Restaurierung des Madonnenbildes. Die Ausgangspunkte dieser Forschungen werden in bewährter Weise in der kleinen Ausstellung präsentiert und in dieser Begleitpublikation, die nun erstmals in digitaler Form erscheint.

Guido Messling und Konrad Schlegel  
*Kuratoren der Ausstellung*

# Inhalt

- Guido Messling
- 4 Ein Meisterwerk und sein (fast) vergessener Sammler
  
- Anneliese Földes
- 12 Aus der Sicht der Restauratorin
  
- Konrad Schlegel
- 15 Das Legat Gustav von Benda



Abb. 1 Meister der Benda-Madonna, *Maria mit dem Kind* (sogenannte *Benda-Madonna*), um 1490/1500  
Eichenholz, 54,8 cm × 39,4 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 6977

# Ein Meisterwerk und sein (fast) vergessener Sammler

## Die sog. Benda-Madonna und das Legat Gustav von Bendas

Gustav von Benda (1846 Prag – Wien 1932) zählt zu den bedeutendsten Kunstsammlern und -mäzenen im Wien der späten Monarchie und der Ersten Republik. Als Mitbegründer einer erfolgreich agierenden Firma technischer Bedarfsartikel erwarb er sich die nötigen Mittel, um ab den 1880er Jahren eine umfangreiche Kollektion vor allem italienischer Werke zusammenzutragen (siehe den Beitrag von Konrad Schlegel). Er trat früh auch schon als Förderer des Kunsthistorischen Museums auf: Bereits vor dem 1. Weltkrieg übergab Benda der noch vom Kaiserhof verwalteten Institution eine Reihe eindrucksvoller Stücke – sicher einer der Gründe, weshalb er 1911 von Kaiser Franz Joseph I. in den Adelsstand erhoben wurde.<sup>1</sup> Seine größte mäzenatische Leistung aber fällt in die Zeit der Republik, denn als er hochbetagt 1932 starb, vermachte Benda, der zeitlebens ledig und kinderlos geblieben war, sämtliche noch in seinem Besitz befindlichen Kunstschatze dem Museum. Seiner Auflage, sie geschlossen zu zeigen, fühlten sich die so großzügig Bedachten jedoch nicht lange verpflichtet: Schon 1939 wurde seine Sammlung, die zunächst in der Neuen Burg und dann im Haupthaus des Kunsthistorischen Museums untergekommen war, aufgelöst und die Skulpturen, Gemälde und kunstgewerblichen Objekte auf die einzelnen Abteilungen des Museums verteilt. Höchstwahrscheinlich trug zu diesem Entschluss auch die Tatsache bei, dass Benda vor 1895, als er zum Katholizismus konvertierte, der jüdischen Gemeinde angehört hatte.

Wer heute durch das Museum streift, stößt auf Bendas Namen somit fast nur noch auf jenen Objektschildern, mit denen die von ihm gestifteten, zumeist in der Kammer ausgestellten Werke versehen sind. Er ist darüber

hinaus aber auch Kennern der altdeutschen Malerei geläufig, denn er diente zur Benennung eines anonymen Künstlers, von dem ein zur Schenkung von 1932 gehörendes Mariengemälde stammt. Dieses Werk, dem der Meister der Benda-Madonna seinen Namen verdankt, ist freilich seit Jahrzehnten nicht mehr ausgestellt worden; jüngst aufwändig restauriert, kann es im Rahmen der »Ansichtssachen« zumindest für einige Monate wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.<sup>2</sup> Dass dieses Tafelbild heute in der Regel ein Depotdasein fristet, liegt nicht etwa an einer minderwertigen künstlerischen Qualität, die vielmehr als hervorragend zu bezeichnen ist, sondern am notorischen Platzmangel in der Schausammlung und nicht zuletzt am Fehlen von passenden »Nachbarn«: Als Tafelbild, das um bzw. bald nach 1490 irgendwo am Oberrhein entstand, würde es in der dichten Folge der aus dem frühen 16. Jahrhundert stammenden Gemälde Dürers und dessen Zeitgenossen isoliert dastehen, die allesamt der Renaissance angehören. Die Kabinettausstellung und die sie begleitende Publikation möchten damit sowohl an einen der wenigen aus dem Großbürgertum stammenden Sammler erinnern, von denen das Museum im 20. Jahrhundert profitieren konnte, als auch einen originellen Künstler vorstellen, der zu den interessantesten Vertretern der spätgotischen Malerei im deutschen Südwesten gehört.

<sup>1</sup> 1907 etwa stiftete Benda einige bedeutende Gemälde, darunter die *Verkündigung an Maria* von Hans Suess von Kulmbach (GG 6045) und Gabriel Metsus *Noli me tangere* (GG 6044).

<sup>2</sup> Zum Gemälde siehe Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 7: Oberrhein, Bodensee, Schweiz und Mittelrhein in der Zeit von 1450 bis 1500, München & Berlin 1955, S. 26f., Abb. 48; ders., *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, II. Band: Oberrhein, Bodensee, Schweiz, Mittelrhein, Ulm, Augsburg, Allgäu, Nördlingen, von der Donau zum Neckar, hg. von Norbert Lieb, München 1979, Nr. 128 (mit Literatur).

## Das Bild...

Das Gemälde gehört zu zahllosen anderen, die Maria als Halbfigur oder Brustbild mit ihrem Kind, dem Jesusknaben, zeigen; es vertritt damit einen Typus repräsentativer Marienbilder, der bereits in der Spätantike entstand und seitdem in zahlreichen Variationen und verschiedensten Medien begegnet. Diese Darstellungen führen alle jedoch auf prägnante Weise die zentrale Rolle Marias im christlichen Glauben vor: Gott habe sie als Mutter seines Sohnes Jesus Christus auserwählt, der durch sein irdisches Wirken, vor allem aber durch seinen Opfertod am Kreuz die Menschheit erlösen sollte und schließlich selbst als Gott verehrt wurde. Das Fehlen der Heiligenscheine auf unserer Tafel ist wohl dem Wunsch nach einer möglichst wirklichkeitsnahen Darstellung von Mutter und Kind geschuldet; hier wie auch in der Plastizität der Figuren, der Differenzierung unterschiedlicher Materialien und dem Einschluss eines tiefen Landschaftsausblickes zeigt sich ihr Maler von den fundamentalen Neuerungen der altniederländischen Malerei abhängig, die im frühen 15. Jahrhundert eine neue, realitätsbezogene Bildsprache entwickelt hatte. Einige Bildelemente verweisen jedoch zumindest symbolisch auf fundamentale christliche Glaubensinhalte, so etwa das Perlendiadem und das Ehrentuch hinter Maria, die deren Rang als Himmelskönigin vor Augen führen. In ihren langen und offen getragenen Haaren, einem zeitgenössischen Kennzeichen unverheirateter (da noch nicht »unter die Haube gelangter«) Frauen, kommt zudem die Vorstellung zum Ausdruck, dass sie trotz ihrer Mutterrolle zeitlebens Jungfrau und damit rein blieb. Marias gedankenverhangener Blick geht in Richtung des Kindes, das sie auf beiden Händen vor sich hält, und weist auf die ihm vorbestimmte Passion hin. An dieses künftige Schicksal erinnert auch die Nacktheit des Knaben, denn Christus wurde vor dem Kreuzestod seiner Kleider beraubt, zugleich versinnbildlicht sie seine Menschwerdung und Verletzlichkeit. Das transparente Tuch wiederum, auf dem das Kind liegt, gilt als Zeichen der Ehrerbietung, die Maria ihm als Gottes Sohn erweist. Die aus roten und weißen Perlen zusammengesetzte Kette schließlich, die Jesus spielerisch in seinen Händen hält, dürfte eine Gebetschnur darstellen, womit nicht nur eine Verbindung zwischen Mutter und Kind, sondern auch zum andächtigen Betrachter des Bildes geschlagen wird: Solche aus unterschiedlichen Gliedern bestehende (und zumeist als Rosenkränze bezeichnete) Schnüre dienen den Gläubigen der Memorierung einer bestimmten Abfolge von Gebetsformeln, die vor allem Anrufungen Marias und Betrachtungen des Lebens Jesu aus ihrer Sicht umfassen.

Dieses Mittel persönlicher Frömmigkeitsübung verweist auch auf die Zweckbestimmung des Bildes selbst, denn es wird, wofür auch seine geringe Größe spricht, für die Andacht im privaten Rahmen geschaffen worden

sein, und zwar als Einzeltafel. So kann praktisch ausgeschlossen werden, dass sich rechts (Marias Wendung entsprechend) noch ein gleichgroßer Flügel mit der Darstellung des Stifters oder von Christus als Schmerzensmann anschloss, womit es ein Diptychon gebildet hätte:<sup>3</sup> Sowohl die Haltung des Kindes, das auf seine Mutter hin ausgerichtet ist, als auch die Wand, die nach links in die Tiefe fluchtet, schließen die Komposition an dieser Seite ab. Die Wand weist einen großen Fensterausschnitt auf, der den Blick in eine hügelige Landschaft mit einem Gewässer freigibt. Einige Details wie der nach rechts kurvende Weg im Vordergrund, die am oder im Wasser stehenden Gebäude und die breite, sandige Uferzone kehren teils modifiziert, doch in gleicher Anordnung im linken Hintergrund eines großen Mariengemäldes in Coburg wieder, das plausibel als Frühwerk des Augsburger Hans Burgkmair d.Ä. (1473 – 1531) eingeordnet worden ist (Abb. 2, 4 u. 5).<sup>4</sup> Wohl kurz vor 1500 entstanden, kann es als wichtigster künstlerischer Beleg für Burgkmairs Wanderschaft an den Oberrhein gelten, wo er anscheinend 1488 bei dem in Colmar ansässigen Martin Schongauer (1445/50 – 1491) in die Lehre ging.<sup>5</sup> Mit seinen meisterhaften Kupferstichen und Gemälden hatte Schongauer schon früh eine fundamentale Wirkung auf die Kunst seiner Zeit entfalten können, wie eindrucksvoll nicht zuletzt die monumentale Muttergottesfigur auf Burgkmairs Tafel bezeugt, die unverkennbar auf Schongauers vergleichbar große *Rosenhag-Maria* (1473) in Colmar zurückgeht (Abb. 3). Doch auch das Landschaftsmotiv dürfte Burgkmair während seiner Gesellenzeit am Oberrhein kennengelernt haben, wo auch die *Benda-Madonna* nach einhelliger Meinung der Forschung entstanden sein muss. Diese Lokalisierung, die auf stilistischer Grundlage erfolgte, ließ sich erst in jüngerer Zeit durch naturwissenschaftliche Untersuchungen untermauern, denn die Tafel wurde auf Brettern einer süddeutschen

3 Die Tafel selbst liefert heute keine weiteren Hinweise auf ihre ursprüngliche Verwendungsweise, da sie rückseitig parkettiert war und einen modernen Rahmen hat. Das Parkett wurde bei der jüngsten Restaurierung entfernt; originale Tafelrückseite und -ränder sind nicht erhalten (gedünnt und allseitig beschnitten).

4 Diese Beobachtung machte Tilman Falk, *Naturstudien der Renaissance* in Augsburg, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 82/83, 1986/87, S. 79–89, hier S. 85. Zum Coburger Gemälde (Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. M.412. Holz, 207 x 142 cm) siehe AK *Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt*, bearb. von Isolde Lübbecke in Zusammenarbeit mit Bruno Bushart, Schweinfurt (Altes Rathaus), Schweinfurt 1985, Nr. 6 (Isolde Lübbecke).

5 Dies behauptet Burgkmair in einer Aufschrift auf der Rückseite eines Männerbildnisses (München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 1027), in dem er höchstwahrscheinlich Schongauer postum porträtiert hat. Siehe Peter Strieder, *Einige Feststellungen und Mutmaßungen zum Bild eines jungen Mannes mit der Aufschrift ‚Hipsch Martin Schongauer Maler‘ von Hans Burgkmair in der Alten Pinakothek*, in: *Le beau Martin. Études et mises au point; actes du colloque organisé par le Musée d’Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991*, hg. von Albert Châtelet, Colmar 1994, S. 39–47.



Abb. 2  
Hans Burgkmair d.Ä., *Maria mit Kind auf der Rasenbank*,  
gegen 1500. Coburg, Kunstsammlungen der Veste



Abb. 3  
Martin Schongauer, *Maria im Rosenhag*, 1473.  
Colmar, St. Martin



Abb. 4  
Detail aus Abb. 1



Abb. 5  
Detail aus Abb. 2

Eiche ausgeführt, und zwar frühestens 1487, wahrscheinlich jedoch erst in der Zeit nach 1490 (siehe den Beitrag von Anneliese Földes).<sup>6</sup> Während niederländische und westdeutsche Maler üblicherweise auf Eichenholz als Bildträger zurückgriffen, fand es am Oberrhein weit seltener Verwendung. Eine Ausnahme davon bilden anscheinend jedoch kleinformatige bzw. feinmalerische Gemälde, wie eine Durchsicht von Stanges Verzeichnis der spätgotischen Tafelbilder in dieser Region nahelegt.<sup>7</sup> Als ein solch betont exquisites und aufwändig gefertigtes Werk gibt sich auch unsere Madonnen tafel zu erkennen, deren prachtvolle Wirkung sich vor allem den tiefen Rottönen, den kostbaren Stoffen und Perlen und nicht zuletzt den zahllosen Glanzlichtern verdankt, die diese Bildelemente als feine Grate oder Punkte überziehen. Von ausnehmend präziöser Erscheinung zeigt sich Maria selbst, mit ihren feingliedrigen Händen und einem Kopf mit hoher, gewölbter Stirn und vollen, vornehm-traurigen Gesichtszügen. Ein außergewöhnliches Merkmal stellen dabei die kräftig modellierten Inkarnate und deren metallischer, fast perlmutterhafter Schimmer dar.

<sup>6</sup> Vgl. dendrochronologisches Gutachten von Peter Klein (Hamburg) vom 27. Mai 2012 (<https://rkd.nl/en/explore/technical/500842I>, letzter Zugriff 4.1.2023).

<sup>7</sup> Siehe Stange 1979 (wie Anm. 2), Nrn. 1-172, von den bekannteren Gemälden seien hier nur das Frankfurter *Paradiesgärtlein* (Nr. 9), Schongauers *Anbetung der Hirten* in Berlin (Nr. 75), dessen *Muttergottes im Fenster* in Los Angeles (Nr. 76) und die *Maria vor der Rosenhecke* aus dem Umkreis Schongauers in Leipzig (Nr. 90) genannt.

## ...und sein Meister

Die besonderen Qualitäten der Tafel (und ihres Urhebers) waren schon Ludwig Baldass, Kustos an der Gemäldegalerie, ins Auge gefallen, als er einzelne Werke des kurz zuvor an das Museum gelangten Legats besprach.<sup>8</sup> So lobte er das Madonnenbild – übrigens das einzige deutsche Gemälde, das zu Bendas Vermächtnis gehörte – als Arbeit eines höchst individuellen Künstlers, der nach einer Schulung in den Niederlanden an den Oberrhein gewandert sei. Dort habe er um 1480 die Tafel gemalt, ohne sich jedoch von Schongauer und dessen Werken berührt zu zeigen. Ganz anders beurteilte Alfred Stange die Bedeutung dieses Ausnahmekünstlers für unseren Anonymus, dem er in seinem 1955 publizierten Überblicksband zur spätgotischen Malerei am Oberrhein noch weitere Tafelbilder zuschreiben und damit letztlich zu dessen Notnamen verhelfen konnte: Der Maler, den er als »eigenwüchsige Persönlichkeit mit sehr ausgeprägtem, hochgezüchtetem Formempfinden« charakterisierte, sei

<sup>8</sup> Ludwig Baldass, *Das Legat Benda an das Kunsthistorische Museum in Wien*, in: Pantheon, Bd. 9, 1932, S. 152-158, hier S. 158 m. Tf. Welche Vorbesitzer das Bild hatte und wo Benda es erwarb, ist unbekannt. Kurios mutet die gleich im Anschluss an Baldass' Erstpublikation veröffentlichte These Hans-Heinrich Naumanns an, dass die Wiener Tafel ein um 1484/86 entstandenes Frühwerk Grünewalds sei (*Le premier élève de Martin Schongauer: Mathis Nithart*, in: Archives Alsaciennes Bd. 14, 1935, S. 1-158 m. Abb. 109, hier S. 139f.).



Abb. 6 (links, mittig)  
Meister der Benda-Madonna, *Verkündigung an Maria* (Außenseiten des linken und rechten Flügels eines Marienretabels), um 1490/1500. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



Abb. 7 (rechts)  
Meister der Benda-Madonna, *Hll. Dorothea und Barbara* (Innenseite des rechten Flügels eines Marienretabels), um 1490/1500. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle



nicht nur wesentlich von Schongauers Stichen geprägt worden, sondern habe in den 1480er Jahren sogar eine Weile in dessen Colmarer Werkstatt gearbeitet.<sup>9</sup> Stange betrachtete die *Benda-Madonna* als das früheste, noch in diesem Jahrzehnt geschaffene Werk und wies zudem noch auf den stark strichelnden Farbauftrag in den Gemälden hin. Aufgrund dieses auffallenden Merkmals hielt er es für möglich, dass der Benda-Meister auch als Kupferstecher tätig gewesen sei.

Als das zweite Hauptwerk des Benda-Meisters können zwei doppelseitig bemalte, doch heute gespaltene Flügel eines Marienretabels in der Karlsruher Kunsthalle gelten, dessen übrige Teile verschollen sind (Abb. 6 u. 7).<sup>10</sup> Von

diesen zu unterschiedlichen Zeitpunkten ins Museum gelangten Bildern waren Stange nur die beiden Seiten des ehemals rechten Flügels bekannt; die des linken Flügels, der unten leider stark beschnitten wurde, tauchten erst später zu unterschiedlichen Zeitpunkten auf. Im geschlossenen Zustand, also als Werktagansicht, präsentierten die Außenseiten als flügelübergreifende Szene die Verkündigung an Maria in einem Innenraum, wobei sich auf dem linken Flügel, der den Erzengel Gabriel zeigt, unten noch der Oberkörper der männlichen Stifterfigur erhalten hat. Die mit gemusterten Goldgründen ausgezeichneten Innenseiten dagegen werden jeweils von zwei weiblichen Heiligen eingenommen, die auf Kachelböden stehen; es sind links (ebenfalls unten erheblich beschnitten) die hll. Apollonia und Katharina und rechts die hll. Dorothea und Barbara. Die allesamt mit prachtvollen

<sup>9</sup> Stange 1955 (wie Anm. 2), S. 26f., das Zitat auf S. 27

<sup>10</sup> Inv.-Nrn. 2933 (*Engel der Verkündigung mit männlichem Stifter*, linker Außenflügel), Lg 775 (*Maria der Verkündigung*, rechter Außenflügel), 2957 (*Hll. Apollonia und Katharina*, linker Innenflügel) u. FK 43 (*Hll. Dorothea und Barbara*, rechter Innenflügel), Nadelholz. Die Bilder sind heute allesamt allseitig beschnitten; im Original müssen die Flügel jeweils etwa 156 x 72,5 cm gemessen haben (siehe Jan Lauts, *Ein neues Werk vom Meister der Bendaschen Madonna*, in: *Festschrift Klaus Lankheit zum 20. Mai 1973*, Köln 1973, S. 135-138, hier S. 135). Zu den Teilen des Marienretabels vgl. Stange 1955 (wie Anm. 2), S. 26f., Abb. 50 u. 52; Stange 1979 (wie Anm. 2), Nr. 129 (jeweils nur zu den gespaltenen Seiten des rechten Flügels); AK *Spätgotik am Oberrhein. Maler und Werkstätten 1450-1525*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Stuttgart 2001, S. 260, Kat.-Nr. 145a u. b (Markus Dekiert, zu den Außenseiten); Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 47, 2010 (Holger-Jacob Friesen, zur

Erwerbung der hll. Apollonia und Katharina); Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Doppelbd. 48/49, 2011/12, S. 153f. (Holger-Jacob Friesen, zur Erwerbung der hll. Dorothea und Barbara); zuletzt Anna Moraht-Fromm, *Das Erbe der Markgrafen. Die Sammlung deutscher Malerei (1350-1550) in Karlsruhe*, Ostfildern 2013, S. 280-284. Der rechte Flügel war im noch ungespaltenen Zustand bereits 1929 bzw. 1934 in Gutachten von Max J. Friedländer und Walter Hugelshofer als ein oberrheinisches, aus Schongauers Nähe stammendes Werk der Jahre um 1490 bestimmt worden. Siehe Jan Lauts (Bearb.), *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Neuerwerbungen Alter Meister 1966-1972*, Karlsruhe 1973, S. 8.

Kronen versehenen Heiligen wurden früh schon als jungfräuliche Märtyrerinnen verehrt und mit Ausnahme der hl. Apollonia zur Vierergruppe der »Virgines capitales«, der bedeutenden Jungfrauen gezählt. In den Bildkünsten begegnen sie üblicherweise als Begleiterinnen der Jungfrau Maria, weshalb auch das verlorene, wohl als Skulpturenschrein ausgeführte Retabelzentrum eine Darstellung der Muttergottes mit dem Jesusknaben gezeigt haben wird.

Wie schon Stange erkannte, weisen diese Heiligenpaare konzeptionell und in der Malweise, aber auch in Einzelheiten wie den voluminösen Gewandbildungen, den kostbaren, teils changierenden Stoffen oder den metallspanartigen Locken enge Bezüge zu zwei Flügeln eines ansonsten verloren gegangenen Retabels im Zisterzienserinnen-Kloster Lichtenthal bei Baden-Baden auf, die ebenfalls jeweils zwei weibliche Heilige vereinen.<sup>11</sup> Allerdings erscheinen Inkarnate und Hände der Lichtenthaler Flügel schematischer und lassen die für den Künstler so charakteristische, betont plastische Durchmodellierung vermissen, weshalb diese Tafeln wohl von einem Gehilfen ausgeführt wurden. Drei weitere Werke, die Stange mit unserem Anonymus in Verbindung gebracht hatte, werden heute dagegen nicht mehr ihm oder seinem Umkreis zugeschrieben.<sup>12</sup>

## Oberrhein, Schongauer und die Niederlande – Zum Werdegang des Malers

Wann und wo der Künstler am Oberrhein wirkte, lässt sich nur ansatzweise anhand dieser wenigen ihm zugewiesenen Tafelbilder erhellen. Eine einigermaßen verlässliche Datierungshilfe liefert bislang lediglich die bereits erwähnte Untersuchung zur Altersbestimmung des Eichenholzes, das für die Wiener Tafel verwendet wurde;

<sup>11</sup> Nadelholz, je 150 x 80 cm. Vgl. Stange 1955 (wie Anm. 2), S. 27, Abb. 51 (als in Karlsruhe befindlich); Stange 1979, Nr. 131; AK *Faszination eines Klosters. 750 Jahre Zisterzienserinnen-Abtei Lichtenthal*, hg. von Harald Siebenmorgen, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Sigmaringen 1995, S. 245, Kat.-Nr. 73 (Dietmar Lüdke); AK Karlsruhe 2001 (wie Anm. 10), S. 262, Kat.-Nr. 146 (Markus Dekiert).

<sup>12</sup> Siehe Stange 1955 (wie Anm. 2), S. 27, Abb. 49 u. 51; Stange 1979 (wie Anm. 2), Nrn. 130, 132 u. 133. Die *Kreuzabnahme* (Fragment) in Cambridge/Mass., Harvard Art Museums, Inv.-Nr. 1912.46, gilt heute als niederländische Arbeit (<https://hvr.dart/o/231980> [letzter Zugriff 11.2023]); das 1491 datierte *Bildnis eines jungen Mannes* in New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 23.255, wird richtigerweise nach Franken bzw. Nürnberg lokalisiert (siehe Maryan W. Ainsworth & Joshua P. Waterman, *German Paintings in The Metropolitan Museum of Art, 1350–1600*, New Haven/Conn. 2013, 251–53, 321–22, Nr. 58 [Maryan Ainsworth]). Der Verbleib des dritten Werkes, eines Triptychons mit der Schutzmantelmaria, ist unbekannt, doch unterscheiden sich die puppig-gedrunghenen Köpfe allzu deutlich von denen des Benda-Meisters. Abb. bei Paul Ganz, *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz*, Zürich 1924, S. 89f., Tf. 46. Jüngst wollte noch Moraht-Fromm 2013 (wie Anm. 10), S. 284f., Anm. 140, zwei Werke in den Umkreis des Malers einordnen.

sie legt eine Entstehung des Bildes wohl erst nach 1490 nahe, also später als Baldass und Stange vermuteten. Die selektive und klug verstellte Rezeption von Gewandmotiven aus verschiedenen Kupferstichen Schongauers, auf die noch weiter unten einzugehen sein wird, hilft demgegenüber kaum weiter: Da der Colmarer Künstler keinen einzigen seiner heute bekannten 115 Drucke mit einer Jahreszahl versehen hat, lassen sich diese selbst nur durch frühe Reflexe, durch die Wasserzeichen der Papiere und die unterschiedlichen Monogrammformen grob datieren bzw. chronologisch reihen. So waren die vom Benda-Meister für die Verkündigungsszene herangezogenen Stiche nachweislich bereits um 1480/81 und damit zu einer Zeit in Umlauf, als Schongauer ohnehin schon das Gros seines druckgraphischen Werkes geschaffen haben dürfte.<sup>13</sup> Gegen einen derart frühen Ansatz des Karlsruher Retabels sprechen freilich die manierierten Züge und die im Vergleich zu Schongauers Werken voluminöseren Gestalten, weshalb es auch durchweg in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts und damit in die zeitliche Nähe des Wiener Bildes datiert worden ist. Für welchen Ort das Altarwerk entstand, muss gleichfalls offenbleiben, obgleich der Umstand, dass zwei der Fragmente im 19. Jahrhundert in Rottweil auftauchten, auf eine Herkunft aus dieser Reichsstadt hinweisen könnte.<sup>14</sup> Das Retabel hingegen, zu dem die heute noch in Lichtenthal befindlichen Flügel ursprünglich gehörten, ist höchstwahrscheinlich für die dortigen Zisterzienserinnen selbst geschaffen worden. Damit könnte zugleich ein Hinweis auf den Ort vorliegen, an dem der Benda-Meister seine Werkstatt betrieb, denn die Lichtenthaler Ordensfrauen hatten den Großteil der Ausstattungsstücke aus Straßburg bezogen.<sup>15</sup>

Eine persönliche Berührung mit dem Anfang 1491 verstorbenen Schongauer, etwa in Form der von Stange vermuteten Schulung in dessen Colmarer Werkstatt, scheint insgesamt wenig wahrscheinlich.<sup>16</sup> Dagegen spricht vor allem der Befund, dass die Malweise unseres Anonymus wenig Vergleichbares bei Schongauer findet, was auch für seinen Einsatz von Farbe bzw. Licht gilt;

<sup>13</sup> Zur Datierung der Stiche siehe Stephan Kemperdick, *Martin Schongauer*, Petersberg 2004, S. 36–60, bes. S. 37.

<sup>14</sup> Zu den Provenienzen siehe Lauts 1973 (wie Anm. 10), S. 137f., Anm. 3; Moraht-Fromm 2013 (wie Anm. 10), S. 282. Bei dem Stifter im Talar kann es sich nicht um einen Geistlichen handeln, da er keine Tonsur hat, sondern vielmehr um einen Kanoniker oder Gelehrten (frdl. Hinweis von Stephan Kemperdick, Berlin). Lüdkes Meinung, dass im Fensterausblick der Verkündigungsmaria Rottweil dargestellt sei (mitgeteilt bei Moraht-Fromm 2013 [wie Anm. 10], S. 284, Anm. 138), lässt sich bei einem Vergleich mit der Vogelschau-Ansicht der Stadt auf der sog. Pürschgerichtskarte von 1564 (Rottweil, Stadtmuseum) jedoch nicht nachvollziehen.

<sup>15</sup> Dies vermutet Dekiert in AK Karlsruhe 2001 (wie Anm. 10), S. 262, Kat.-Nr. 146.

<sup>16</sup> So auch Sven Lücken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*, Textbd. u. Katalog (CD), Göttingen 2000, S. 187.



Abb. 8  
Martin Schongauer, *Verkündigung an Maria*, Kupferstich, um 1470/80.  
New York, The Metropolitan Museum of Art



Abb. 9  
Martin Schongauer, *Noli me tangere*, Kupferstich, um 1470/80.  
New York, The Metropolitan Museum of Art

folglich wird dieser ihm kaum die Grundlagen der Tafelmalerei oder andere besondere Fertigkeiten vermittelt haben. So demonstrieren die als eigenhändig geltenden Malwerke des Colmarers einen emailhaft dichten, fein vertriebenen Farbauftrag und eine subtile Lichtregie, während der Benda-Meister auf effektvolle Glanzlichter setzt und nur selektiv modelliert. Besonders augenfällig zeigt sich dies am Gegensatz zwischen den betont plastisch durchgebildeten Inkarnaten und Stoffen einerseits und den flächig anmutenden, weil gleichmäßig ausgeleuchteten Innenräumen andererseits, die zudem ohne Schlagschatten auskommen. Darüber hinaus setzt er stärker als Schongauer den Pinsel in graphisch-zeichnerischer Weise ein, d.h. er umreißt mit ihm nicht allein Konturen, sondern zieht ihn auch zur Strukturierung von Oberflächen bzw. Binnenformen heran. Die in Größe und Motivik vergleichbaren Landschaftshintergründe auf Schongauers Berliner *Anbetung der Hirten* und der *Benda-Madonna* können exemplarisch diese Unterschiede in der Machart (und den Ergebnissen) vorführen: Wo sich beim Colmarer ein miniaturhaft feiner, realistisch anmutender Fernblick präsentiert, der mit der übrigen Darstellung ein atmosphärisch stimmiges Ganzes bildet, dominieren bei unserem Maler streifig aufgetragene, teils unvermischte Farben, die im Verbund mit den Weißhöhlungen dem Ergebnis einen geradezu gläsern-abstrakten Charakter verleihen. Was er von Schongauer lernen konnte, dürfte ihm daher hauptsächlich durch dessen Kupferstiche vermittelt worden sein, und zwar die statuarische Auffassung seiner Heiligen und vor allem deren betont plastische Gewandbildungen. Bei dieser Vorbildrolle ist es nicht überraschend, dass sich auch einzelne direkte Übernahmen von Faltenmotiven aus Schongauers Werk nachweisen lassen. Für seine *Maria der Verkündigung* in Karlsruhe bediente sich unser Maler gleich bei zwei von dessen Drucken:<sup>17</sup> Die rechte Seite des Mantels, den die Jungfrau teilweise unter ihren Arm geklemmt hält, entnahm er der entsprechenden Partie in Schongauers *Verkündigung im Gemach* (Abb. 8) – diesem Blatt verdankt sich darüber hinaus auch die Idee des vom Engel gerafften Vorhangs. Erst bei näherem Hinsehen fällt dagegen auf, dass ein großer Teil der linken Mantel-seite der knienden Maria Magdalena im *Noli me tangere*-Stich (Abb. 9) abgeschaut worden ist, und zwar die weißen Stoffmassen unterhalb des s-förmig ausschwingenden Saumes. Obgleich die Faltenformationen quasi wörtlich zitiert werden, zeugt der Rückgriff auf eine themenfremde Vorlage und das geschickte Einfügen des Übernommenen in den neuen Kontexte von einer bemerkenswert kreativen Arbeitsweise.

<sup>17</sup> Hierzu Lauts 1973 (wie Anm. 10), S. 136f.



Abb. 10  
Detail aus Abb. 6

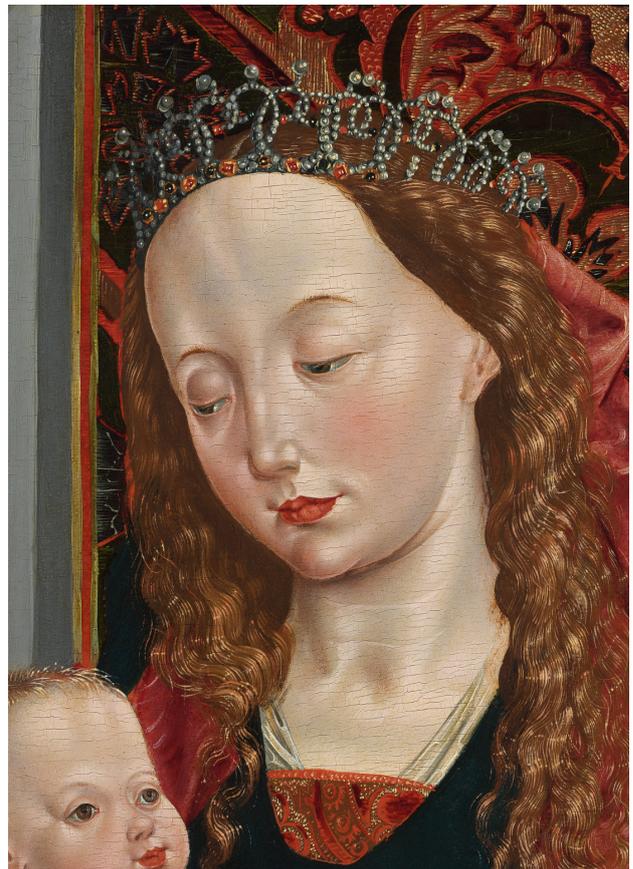


Abb. 11  
Detail (gespiegelt) aus Abb. 1

Eine persönlichere Note spricht offenkundig aus dem ungeschliffenen Charakterkopf des männlichen Stifters auf dem Karlsruher Flügel mit dem Verkündigungengel; er ist genauso wenig schongauerisch wie der kantige Schädel des Jesusknaben auf der *Benda-Madonna*, die zackige Formgebung des Tuches, auf dem das Kind dort ruht, oder das morphologisch gut vergleichbare Liniengefüge der Unterzeichnung der Wiener Tafel, in der gerade, zügig gesetzte Pinselstriche dominieren. Anders verhält es sich wiederum mit den stilisierten Häuptern der weiblichen Heiligen unseres Malers: Auch sie haben ein fremdes Modell zur Voraussetzung und sind untereinander gleichsam austauschbar, wie beispielsweise ein Vergleich des Gesichts der Karlsruher Maria mit dem gespiegelten der *Benda-Madonna* belegt (Abb. 10 u. 11).<sup>18</sup> Nachdem schon Stange diesen Typus auf das Studium von Schongauers Stichen zurückführen wollte, wiesen Lauts und ihm folgend Moraht-Fromm auf die auffallenden Ähnlichkeiten dieser Köpfe mit der schon erwähnten

<sup>18</sup> Entsprechend gegenübergestellt bei Moraht-Fromm 2013 (wie Anm. 10), S. 285, Abb. 53 u. 54.

Colmarer *Madonna im Rosenhag* von 1473 hin.<sup>19</sup> Allerdings stellt deren streng geformtes Antlitz eher eine Ausnahme in Schongauers Werk dar, dessen weibliche Heilige ansonsten rundlich-mädchenhaftere Züge haben. Vergleichbare herbe Gesichter mit hohen, kantigen Stirnpartien finden sich dagegen bei zahlreichen niederländischen Malern seit etwa der Mitte der 1460er Jahre, so beispielsweise bei Nachfolgern Rogier van der Weydens (1399/1400 – 1464) oder bei Hugo van der Goes (um 1440 – 1482/83). Folglich dürfte der Elsässer hier bewusst auf einen aktuellen niederländischen Typus zurückgegriffen haben, wohl weil dieser ihm für seine prestigeträchtige Marientafel, in der er auch sonst mit nördlichen Vorbildern wetteiferte, passend erschien.<sup>20</sup> Von Schongauer wird angenommen, dass er in den späten 1460er Jahren die Niederlande besucht hat, und Selbiges kann (freilich zu einem späteren Zeitpunkt) auch für den Maler der *Benda-Madonna* vermutet werden. Zum einen ließe sich so

<sup>19</sup> Vgl. Stange 1955 (wie Anm. 2), S. 27; Lauts 1973 (wie Anm. 10), S. 137; u. Moraht-Fromm 2013 (wie Anm. 10), S. 285.

<sup>20</sup> Siehe Kemperdick 2004 (wie Anm. 13), S. 176.



Abb. 12  
Niederländisch, *Madonna Lactans*, Holzschnitt,  
handkoloriert (gespiegelt), um 1470/80.  
Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Abb. 13  
Meister der Benda-Madonna, *Maria mit dem  
Kind* (sogenannte Benda-Madonna), um  
1490/1500. Wien, Kunsthistorisches Museum



Abb. 14  
Niederländisch oder Deutsch, *Maria  
mit dem Kind*, um 1490/1500.  
Heutiger Verbleib unbekannt

der Kopftypus seiner weiblichen Heiligen weit schlüssiger erklären als durch die Berührung mit einem einzigen Bild Schongauers. Zum anderen sprechen noch eine Reihe weiterer Indizien dafür, dass der Maler, bevor er sich am Oberrhein niederließ, in den Niederlanden gewesen sein muss. Lücken etwa beobachtete, dass die Ornamentik des Fayence-Krugs auf dem Karlsruher Marienflügel Parallelen auf dort gefertigten Fayencen findet.<sup>21</sup> Während er diese auch über Importstücke kennengelernt haben könnte, die in den deutschsprachigen Raum gelangt waren, zeigt die Maltechnik bemerkenswerterweise Parallelen zu Praktiken altniederländischer Künstler (siehe den Beitrag von Anneliese Földes). Eine starke niederländische Prägung weist das Wiener Gemälde aber auch sonst auf, betrachtet man nur die langen, feingliedrigen Hände, die enge Entsprechungen in Werken Rogier van der Weydens finden, oder den hochgezogenen Mantel der Muttergottes, der für einen deutschen Maler dieser Zeit ungewöhnlich ist. Die halbfigurige Maria, die ihre Hände nebeneinander geführt hat, und das in ihnen halb sitzende, halb liegende Kind leiten sich ebenfalls von einem niederländischen Madonnentypus ab. Dieser dürfte aus dem Kreis des Meisters von Flémalle (um 1410 – 1440) stammen und am verlässlichsten in einem großen Einblattholzschnitt vom Ende des 15. Jahrhunderts überliefert worden sein (Abb. 12), der eine »Madonna Lactans«, also die stillende Maria mit entblößter Brust zeigt.<sup>22</sup> Dass auch

die Wiener Tafel (Abb. 13) zu den zahlreichen Filiationen dieses Typus zu zählen ist, wird sofort deutlich, wenn sie dem gespiegelten Druck gegenübergestellt wird – so steht dieser nämlich seiner Vorlage näher, die, wie die ungewöhnlich malerische Durcharbeitung und die auffallende Größe des Holzschnittes klarstellen, sicher ebenfalls ein Tafelbild war. Selbst die Handhaltungen des Jesusknaben scheint der Benda-Meister dem von ihm konsultierten Modell entlehnt zu haben, wengleich schon dieses das Kind mit Gebetsschnur dargestellt haben könnte. Ein heute verschollenes und eher mediokres Marienbild, das vielleicht ebenfalls von einem deutschen Maler stammt (Abb. 14), bietet eine vergleichbare Abwandlung dieses als »Madonna Lactans« gebildeten Urtyps in eine Maria mit Kind, das eine Gebetsschnur hält. Auch das Ehrentuch findet sich wieder. Dass dieser Künstler seiner Vorlage insgesamt eng gefolgt sein muss, lässt sich am Kind beobachten, das dem im Holzschnitt, und zwar samt dessen textiler Unterlage, quasi entspricht. So erweist sich die hohe Qualität der *Benda-Madonna* auch in der selbstständigeren, fast verstellenden Umsetzung eines niederländischen Modells.

XV. Einbl. WB 2.12. Vgl. Friedrich Winkler, *Vorbilder primitiver Holzschnitte*, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 12, 1958, S. 37-50, hier S. 37-46, Abb. 1; Dirk De Vos, *De Madonna-en-Kindtypologie bij Rogier van der Weyden en enkele minder gekende Flemalleske voorlopers*, in: Jahrbuch der Berliner Museen 13, 1971, S. 60-161, hier S. 80, Abb. 14; u. De Vos 1999, S. 318 (als flémallesk).

21 Lücken 2000 (wie Anm. 16) S. 393, unter Anm. 692.

22 Holzschnitt: Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr.

# Aus der Sicht der Restauratorin

Die eingehende technologische Untersuchung des Gemäldes erbrachte wertvolle Informationen, mit denen es möglich war, das Profil des unbekanntes Künstlers schärfer zu umreißen.

Der Bildträger besteht aus zwei unterschiedlich breiten, tangential aus dem Stamm geschnittenen Eichenholzbrettern mit vertikaler Holzfaserrichtung, die stumpf miteinander verleimt wurden. Die Herkunft des Eichenholzes konnte durch dendrochronologische Untersuchung in den süddeutschen Raum eingeordnet werden und zeigt somit, dass der Meister der Benda-Madonna auf lokal verfügbares Holz zurückgegriffen hat.<sup>1</sup> Eichenholz kommt als Bildträger am Oberrhein seltener vor, ist jedoch für kleinformatige Gemälde nicht ungewöhnlich (siehe den Beitrag von Guido Messling). Dies könnte auf den damals herrschenden Eichenholzmangel zurückzuführen sein, wobei nachweislich dessen Nutzung reglementiert wurde.<sup>2</sup> Laut dendrochronologischer Analyse der leicht beschnittenen Tafel könnte das Gemälde ab 1487 entstanden sein – wegen der verlorenen Jahrringe verlagert sich eine wahrscheinliche Entstehung in die 1490er Jahre. Ein in Resten erhaltener unbemalter Rand und Grundiergrat weisen auf einen mit der Bildentstehung verbundenen, früheren Nutrahmen hin. Über eine mehrteilige Gewebekaschierung der Tafelvorderseite wurde eine weiße Kreidegrundierung in mehreren Schichten aufgetragen, die nach der Trocknung sorgsam geschliffen wurde.

Die Infrarotuntersuchung gewährt uns Einblicke in den Schaffensprozess des Malers und die mehrstufige Entwicklung der Bildanlage. Es wird eine dünne flüssige Unterzeichnung sichtbar, die sich auf die spärliche lineare Bezeichnung der Gesichtskonturen sowie des Faltenwurfes beschränkt (Abb. A). Auf diese folgt eine tonale



Abb. A  
Detail Infrarotreflektogramm

Untermalung, welche die Formgrenzen verschiebt und somit die Unterzeichnung in den Hintergrund drängt. Die Auslassung über der Stirn der Madonna, die vermutlich für einen größer geplanten Schmuckstein dienen sollte (wie beispielsweise auf Mariendarstellungen Schongauers zu sehen), wurde in dieser frühen Phase verworfen. Korrekturen findet man in unterschiedlichen Stufen der Bildentstehung, die ein Suchen nach der Form dokumentieren. Bei der Genese des Kindes wird dies deutlich: Sein Kopf wurde mindestens dreimal vergrößert.

<sup>1</sup> Vgl. dendrochronologisches Gutachten von Peter Klein (Hamburg) vom 27. Mai 2012 (<https://rkd.nl/en/explore/technical/5008421>, letzter Zugriff 28.2.2023).

<sup>2</sup> Vgl. Michaela Rößger, *Holzversorgung und Holzhandel*, in: Sönke Lorenz & Thomas Zotz (Hgg.), *Spätmittelalter am Oberrhein. Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525*, Stuttgart 2001, S. 225–229, hier: S. 226.



Abb. B  
Makroaufnahme, Mund-Nasen-Partie der Madonna



Abb. C  
Makroaufnahme, strukturiert ausgeführte Brustfältelung

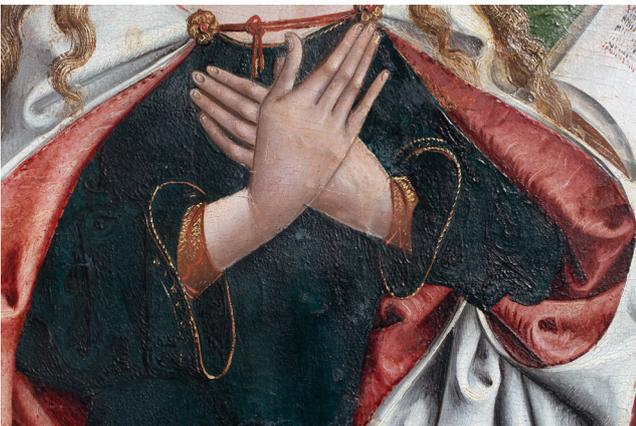


Abb. D  
Detail des Gewands der Karlsruher Verkündigungsmaria

Der Meister der Benda-Madonna setzt unterschiedliche Techniken ein, um eine ganz eigene Oberflächenqualität durch die stilisierte Übermittlung von Materialeigenschaften zu erzielen, und führt dies mit einem hohen handwerklichen Können aus.

Das Inkarnat der Madonna, dessen perlmutthafter Schimmer durch eine grisailleartige Untermalung gesteigert wird, ist meisterlich ausgeführt mit einer kontrastreichen Licht- und Schattenmodellierung. In Schattenbereichen finden sich Fingerabdrücke, die das feine Vertreiben der obersten Farbschicht in diesen Zonen belegen. Neben diesen fließenden Übergängen wurde unvermisches Weiß zielgerecht gesetzt, um leuchtende Lichthöhungen zu schaffen (Abb. B).

Der blaue Mantel und das Kleid sind sehr strukturiert gestaltet: Faltenhöhen wurden erzeugt, indem die oberste pastose Farbe verschieden dicht stuftend auf eine helle Untermalung aufgetragen wurde, und die in strichelnd modellierender Malweise ausgeführte Brustfältelung hat geradezu eine reliefartige Oberfläche (Abb. C). Die stilisierten Falten finden sich im Gewand der Karlsruher Verkündigungsmaria wieder (Abb. D), und ihr graphisch-zeichnerischer Charakter weist enge Parallelen zu Darstellungen in Kupferstichen auf (siehe den Beitrag von Guido Messling). Sowohl das blaue Gewand als auch blaue und grüne Details im Brokat des Ehrentuches der Wiener Madonna präsentieren sich heute in einem verdunkelten Zustand, was auf eine Interaktion von harz- und ölhaltigen Komponenten mit den Kupferpigmenten zurückzuführen ist.

Eine Besonderheit in der Palette des Meisters der Benda-Madonna ist der Einsatz von Vivianit, einem natürlich vorkommenden blauen Mineralpigment, dessen Verwendung in der Tafel- und Leinwandmalerei bislang recht selten nachgewiesen worden ist.<sup>3</sup> Das wasserhaltige Eisenphosphat wurde in der bleiweißhaltigen Untermalung der Mantelaußenseite und – neben Azurit – in blauen Farbschichten identifiziert (Abb. E).

Ein wesentlicher maltechnischer Aspekt ist die Verwendung von farblosem zermahlenem Glas, welches in den außergewöhnlich gut erhaltenen roten Farblackpartien enthalten ist (Abb. F). Das Innenfutter des Mantels ist flächig mit einer dünnen opaken Basis aus orangerotem Zinnober unterlegt, auf dem eine streifige purpurfarbene Zwischenschicht aus Bleiweiß, rotem Farblack und ein

<sup>3</sup> Die aktuelle Forschungslage sieht die Verwendung des Pigments häufiger, als die Nachweise widerspiegeln, und seine schwierige Detektierbarkeit in komplexen Ausmischungen als Grund, warum es oft übersehen wird. Vgl. Marika Spring, *New Insights into the Materials of Fifteenth- and Sixteenth-century Netherlandish Paintings in the National Gallery, London*, in: *Heritage Science* 5/40 2017, DOI: <https://doi.org/10.1186/s40494-017-0152-3>, S. 10–11; David A. Scott & Gerhard Eggert, *The Vicissitudes of Vivianite as Pigment and Corrosion Product*, in: *Studies in Conservation* 52/1, 2007, S. 3–13, DOI: <https://doi.org/10.1179/sic.2007.52.Supplement-1.3>.

wenig Azurit liegt. Das Ganze wurde mit einer Mischung aus rotem Farblack sowie fein zermahlenem Zinnober lasiert; die Modellierung erfolgte mit Bleiweiß für die Höhen und körperhaftem Farblack für die Tiefen. Dieser komplexe Schichtaufbau ist auf Gemälden altniederländischer Meister und Werkstätten zu finden und auf deutschen Werken seltener zu beobachten.<sup>4</sup>

Die Wolken im Landschaftsausblick wurden besonders virtuos gestaltet: Die noch nasse Farbe wurde mit einem Pinsel sgraffitoartig in Schlangenlinien herausgewischt und stellenweise ineinander gezogen, die blaue Himmelsfarbe unterschiedlich stark freilegend (Abb. G).

Solch raffinierte und ausgeklügelte Techniken offenbaren die künstlerische Handschrift des anonymen Meisters und zeichnen ihn als sehr eigenständige Persönlichkeit aus.

<sup>4</sup> Vgl. Rachel Billinge & Lorne Campbell & Jill Dunkerton et al., *Methods and Materials of Northern European Painting in the National Gallery, 1400-1550*, in: Diana Davies & Jan Green (Hgg.), *National Gallery London Technical Bulletin*, Vol. 18, London 1997, S. 6-55, hier: S. 38-39.



Abb. E  
Mikroskopaufnahme, Detail des Madonnengewandes mit sichtbarer hellblauer Untermalung der Mantelaußenseite

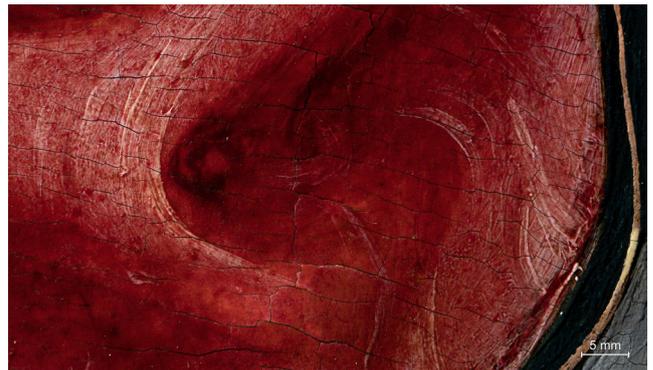


Abb. F  
Makroaufnahme, rotes Innenfutter des Madonnenmantels



Abb. G  
Makroaufnahme, Gestaltung der Wolken im Landschaftsausblick

# Das Legat Gustav von Benda

»Am 7. Februar 1932 ist Gustav von Benda hochbetagt gestorben, einer der feinsinnigsten Wiener Kunstsammler der letzten 50 Jahre.«<sup>1</sup> So begann Hermann Julius Hermann, damals Direktor der »Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe« (der heutigen »Kunstammer« des Kunsthistorischen Museums) und zugleich »Erster Direktor« des gesamten Museums, seinen Text, mit dem er einer kunstinteressierten Öffentlichkeit die Übernahme der Sammlung Benda durch das Kunsthistorische Museum bekannt gab und eine Auswahl an darin enthaltenen Skulpturen vorstellte (die Besprechung der Gemälde besorgte Ludwig Baldass im selben Artikel – s. den Beitrag von Guido Messling). Die Sammlung Benda galt seinerzeit als »die bedeutendste Wiener bürgerliche Privatsammlung«<sup>2</sup>. Sie enthielt zahlreiche Skulpturen, Gemälde, Möbel, Prunkwaffen der Renaissance, Gold- und Silberschmiedearbeiten, Majoliken und diverse andere Kunstgegenstände. Es war dem noblen Bürgersinn des alleinstehenden und kinderlosen Mäzens Benda (1846–1932) entsprungen, dies alles nach seinem Tod der Republik zu vermachen. In seinem Testament legte er fest, dass der Großteil der Werke ans Kunsthistorische Museum gehen sollte. Sein Porzellan, Keramiken und die Möbel erhielt das damalige »Österreichische Museum für Kunst und Industrie«, das heutige MAK – Museum für angewandte Kunst in Wien.

Gustav von Benda stammte aus einer Kaufmannsfamilie in Prag. Über seine Kindheit und Jugend ist kaum etwas bekannt. Etwa 1870 kam er nach Wien, wo er die hiesige Niederlassung der Firma »Waldek, Wagner und Benda«, Zulieferer »sämtlicher technischer Bedarfsartikel für die gesamte Industrie in Österreich«<sup>3</sup> führte. Die Geschäfte waren einträglich. Ab etwa 1880 begann Benda Kunst zu sammeln.<sup>4</sup>

Für das Kunsthistorische Museum bedeutete es einen Glücksfall, seine Sammlung übernehmen zu können. 265 Kunstobjekte kamen so neu ans Museum. Bendas Sammlergeschmack kann als durchaus eklektizistisch beschrieben werden. Es war ihm nicht daran gelegen, eine umfassende oder spezialistische Sammlung aufzubauen. Vielmehr war er darauf bedacht, Werke verschiedenster Art und Sparten, aber durchwegs in hoher Qualität zu erwerben. Insofern scheint er in seinen Bestrebungen die Habsburgischen Sammlerpersönlichkeiten, denen sich das Kunsthistorische Museum hauptsächlich verdankt, im kleinen, gediegen bürgerlichen Stil nachgeahmt zu haben. Einen gewissen Schwerpunkt hatte Benda dabei auf Skulptur und Plastik der italienischen Frührenaissance gelegt. Dadurch (auch) unterschied sich seine Sammlung von der großen alten kaiserlichen, spielten dort doch Kunstwerke des 15. Jahrhunderts eine eher geringe Rolle. Von daher aber ergänzte Bendas Kunstbesitz die Bestände des Kunsthistorischen Museums auf glückliche Weise, als die Werke den Besitzer wechselten, besaß doch das Museum nun Skulpturen so wichtiger Künstlerpersönlichkeiten des italienischen Quattrocento wie Desiderio da Settignano, Luca della Robbia oder aus dem Umkreis keiner geringeren als des Verrocchio und sogar des Donatello (Abb. 1, 2, 3). Die Bedeutung dieser Einzelstücke und ihre prominente Stellung innerhalb des Gesamtbestands des Museums muss daher, neben der antisemitischen Missgunst der Akteure, auch als Grund dafür angenommen werden, dass wenige Jahre nach Bendas Tod, in der NS-Zeit die Museumsleitung entschied, den letzten Willen des Stifters nicht mehr zu respektieren und die Objekte nicht mehr als »Sammlung Benda« zusammen auszustellen, sondern auf die verschiedenen Museums-sammlungen aufzuteilen. Denn Benda hatte im Testament verfügt, seine Stücke sollten »als ‚Sammlung Benda‘ in einem eigenen Raume möglichst so aufgestellt« werden, »wie es derzeit in meiner Wohnung [Adresse Wien I, Opernring 8] der Fall ist.«<sup>5</sup> 1932 unter dem Direktorat Hermanns hatte man dem Rechnung getragen, indem die Sammlung geschlossen inventarisiert und in eigenen

<sup>1</sup> Hermann Julius Hermann, *Das Legat Benda an das Kunsthistorische Museum in Wien*, in: Pantheon 9, 1932, 152-158, 152.

<sup>2</sup> Ebenda.

<sup>3</sup> Wiener Zeitung, 8. August 1903, 86.

<sup>4</sup> Vgl. zur Geschichte der Sammlung, zur Person Gustav von Bendas und zum Schicksal seiner jüdischen Familie während der NS-Zeit: Susanne Hehenberger & Monika Löscher, *Die Sammlung Gustav Benda*, in: Eva Blimlinger & Heinz Schödl (Hgg.), *Die Praxis des Sammelns. Personen und Institutionen im Fokus der Provenienzforschung* (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung 5), Wien & Köln & Weimar 2014, 13-29.

<sup>5</sup> Testament Gustav von Bendas, März 1930, zitiert nach Hehenberger & Löscher 2014 (wie Anm. 4), 21.



Abb. 1  
Luca della Robbia, *Madonna mit Kind*,  
Florenz, 3. Viertel 15. Jh., Terracotta, glasiert,  
H. 53 cm. Kunsthistorisches Museum Wien,  
Kunstammer, Inv.-Nr. KK 9114



Abb. 2  
Andrea del Verrocchio,  
Umkreis, *Putto oder Jesusknabe  
mit Feige und Weintraube*,  
Florenz, 4. Viertel 15. Jh.,  
Terracotta, gefasst, H. 65 cm.  
Kunsthistorisches Museum Wien,  
Kunstammer, Inv.-Nr. KK 9111



Abb. 3  
Donatello, Nachfolge, *Madonna mit Kind und zwei  
musizierenden Engeln*, Florenz, um 1460, Stuck,  
farbig gefasst; Rahmen (modern): Holz, farbig  
gefasst, H. (mit Rahmen) 90,3 cm. Kunsthistorisches  
Museum Wien, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 9101

Räumen in der Neuen Burg in einem wohnraumartigen Setting aufgestellt wurde (Abb. 4 eine Raumabbildung). 1937 wurde die Sammlung in den 2. Stock des Kunsthistorischen Museums überführt.<sup>6</sup> Nach dem Anschluss Österreichs an Hitler-Deutschland im März 1938 wurde dann das Legat Benda von der neuen, nationalsozialistischen Museumsleitung aufgelöst und die Objekte in die einzelnen Sammlungen des Museums entsprechend eingegliedert.<sup>7</sup> Selbst von Hinweistafeln wurde der Name Gustav von Benda gelöscht. Dieser Zustand dauert bis heute an.



Abb. 4  
Blick in Saal II der Sammlung Gustav von Benda in der  
Aufstellung von 1932 in der Neuen Burg. Kunsthistorisches  
Museum Wien, Archiv, Inv.-Nr. AR XV 1715

<sup>6</sup> Vgl. Herbert Haupt, *Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring. Hundert Jahre im Spiegel historischer Ereignisse*, Wien 1991, 108. Das 1932 angelegte Inventar »Legat Benda« befindet sich im Archiv der Kunstammer Wien. Es wurde unter der Aufsicht des Direktors Hermann nach der Übernahme der Sammlung Benda verfasst und stellt hinsichtlich Datierungen und Zuschreibungen einen wissenschaftlichen Fortschritt gegenüber dem »Verzeichnis der vom Kunsthistorischen Museum übernommenen Gegenstände der Sammlung Benda« dar, das ebenfalls 1932 erstellt wurde, aber früher, und die kunsthistorische Einordnung der Objekte, die noch bei Benda selbst gültig war, wiedergibt (vgl. Anm. 16).

<sup>7</sup> Ebenda; s. weiters den Beitrag von Guido Messling sowie Hehenberger & Löscher 2014 (wie Anm. 4), 23.



Abb. 5  
Desiderio da Settignano, *Lachender Knabe*, Florenz, um 1460/64, Marmor, H. 33 cm.  
Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 9104



Abb. 6  
Historische Aufnahme des *Lachenden Knaben* von Desiderio da Settignano, abgebildet in: Hermann Julius Hermann, *Das Legat Benda an das Kunsthistorische Museum in Wien*, in: Pantheon 9, 1932, 152-158, 156



Abb. 7  
Schule des Desiderio da Settignano, *Johannes der Täufer als Knabe*, Florenz, 2. Hälfte 15. Jh., Marmor, H. 23 cm.  
Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 9113

In seinem Testament hatte Gustav von Benda Desiderio da Settignanos Büste »Lachender Knabe« (Abb. 5) als sein »Haupt- und Lieblingsstück« bezeichnet: »Ich bitte die Herren des Museums, sich mit Liebe meiner Gegenstände anzunehmen und mein Haupt- und Lieblingsstück, das entzückende ‚Lachende Kind‘ von Desiderio (oder Donatello), gut aufzustellen.«<sup>8</sup> Zweifellos war diese Skulptur das berühmteste Objekt der Sammlung Benda und stellt auch heute ein Highlight der Kunstammer des Kunsthistorischen Museums dar. Kleinformatische lebensnahe Knabenbüsten aus Marmor, die oft als Idealbildnisse des Jesuskinds oder des Johannesknaben gedeutet wurden und werden, waren die Spezialität Desiderios. Die hier besprochene Wiener Büste gehört dabei zu den prominentesten Exemplaren. Das unbeschwerte Lachen verleiht dem Bildnis eine einzigartige Lebendigkeit. Man hat sogar ein reales Porträt darin vermutet und es als eines der frühesten Kinderporträts der Kunstgeschichte gedeutet.<sup>9</sup> Benda hatte die Skulptur 1892 von einer anderen Wiener Privatsammlung, der Sammlung Miller-Aichholz, gekauft. Sie kostete ihn 40.000 Gulden.<sup>10</sup> Wie die alte schwarz/weiß Photographie, die in Hermanns Artikel in Pantheon 9, 1932 vom »Lachenden Knaben« abgebildet ist, erkennen lässt, war

die Büste damals teilweise farbig gefasst und trug um den Hals eine billige Kette aus großen künstlichen Perlen (Abb. 6). Die Büste weist einen alten Bruch am Hals auf, der früher stark sichtbar war und auf diese Weise cachiert wurde. Heute ist der Bruch dank ausgezeichneter Arbeit der Restaurierungswerkstatt der Kunstammer (zuletzt anlässlich der Neuaufstellung der Kunstammer 2013) mit bloßem Auge nur mehr zu erahnen. Die veristische Polychromie, wohl aus dem 19. Jahrhundert, wurde längst entfernt. Gustav von Benda muss aber einen sehr anderen Eindruck von dieser Knabenbüste gehabt haben als wir heute. In der Sammlung Miller-Aichholz und teilweise auch noch später (vgl. das oben angeführte Zitat Bendas) galt die Büste als ein Werk Donatellos. Es war der Berliner Kunsthistoriker und Museumsdirektor Wilhelm von Bode, mit dem Benda in regem Briefwechsel stand und der den Sammler bei Ankäufen beriet, der die Skulptur mit Entschiedenheit Desiderio da Settignano zuschrieb.<sup>11</sup> Die Zuschreibung gilt heute als unbestritten.

Wahrscheinlich weil ihm der »Lachende Knabe« so gut gefiel, legte sich Benda einige Jahre später noch eine zweite marmorne Knabenbüste zu – Johannes den Täufer als Kind, zu erkennen am Fellgewand, das den Kamelhaarmantel, das Attribut des Täufers, darstellen soll (Abb. 7). Wie erwähnt ein beliebtes Sujet innerhalb des Oeuvres Desiderios, weist diese Kinderbüste allerdings hinsichtlich

<sup>8</sup> Testament Gustav von Benda, März 1930, zitiert nach Hehenberger & Löscher 2014 (wie Anm. 4), 21. Der »Lachende Knabe« trägt heute die Inv.-Nr. KK 9104.

<sup>9</sup> Vgl. Sabine Haag & Franz Kirchweger (Hgg.), *Die Kunstammer. Die Schätze der Habsburger*, Wien 2012, 88.

<sup>10</sup> Hehenberger & Löscher 2014 (wie Anm. 4), 19. Nach heutigem Wert wäre 1 Gulden von damals etwa 16 Euro – vgl. <https://www.eurologisch.at/docroot/waehrungsrechner/#/> (letzter Zugriff 8.2.2023).

<sup>11</sup> Zur Zuschreibung vgl. Hermann 1932 (wie Anm. 1), 152. Zum Austausch Bendas mit Bode vgl. Hehenberger & Löscher 2014 (wie Anm. 4), 19.

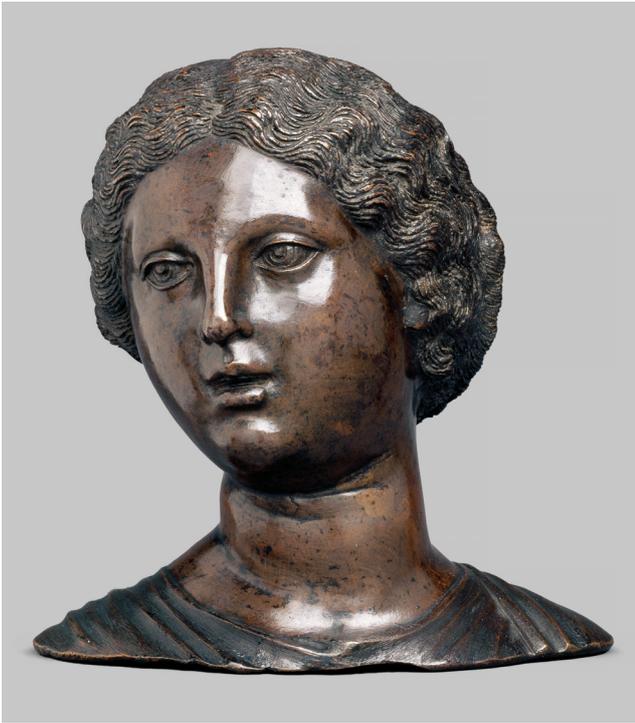


Abb. 8  
Antonio Lombardo (Modellierung), Severo da Ravenna (Guss),  
*Büste eines Mädchens*, Venedig, um 1505, Bronze, H. 17 cm.  
Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 9098

Ausdruck, Lebendigkeit und Plastizität deutliche Qualitätsunterschiede zum »Lachenden Knaben« auf, weshalb sie bereits im Inventar »Legat Benda« von 1932 nur der »Schule des Desiderio da Settignano« zugeschrieben wurde.<sup>12</sup> Die künstlerische Nachahmung des früh verstorbenen Desiderio war weit verbreitet. Benda selbst hielt den Johannesknaben aber für ein eigenhändiges Werk des Desiderio und bezeichnete diese Büste gegenüber seinem Berater Wilhelm von Bode als »ganz allerliebste«.<sup>13</sup> Er bezahlte sogar fast 8000 Gulden mehr für den Johannesknaben, den er aus Pariser Kunsthandel erwarb, als er für den »Lachenden Knaben« ausgegeben hatte – obwohl dieser damals als Werk des Donatello gegolten hatte. Es muss sich also beim Johannesknaben um einen echten Liebhaber-Einkauf gehandelt haben.

Einen zweiten Schwerpunkt seiner Sammlung legte Benda – wieder ganz im Stil eines Bewunderers der italienischen Renaissance – auf Bronzestatuetten und -reliefs des 16. Jahrhunderts. Das Inventar zählt hier immerhin 35 Stück auf. Hermann hob in seinem Artikel in Pantheon als exemplarisch unter anderem die »prachtvolle weibliche Büste von Tullio Lombardi, von der die Galleria Estense in Modena ein zweites Exemplar besitzt«<sup>14</sup> hervor (Abb. 8), sowie

<sup>12</sup> Inventar »Legat Benda«, 20, Nr. 145.

<sup>13</sup> Vgl. Hehenberger & Löscher 2014 (wie Anm. 4), 19-20.

<sup>14</sup> Hermann 1932 (wie Anm. 1), 155. Die venezianische Büste aus dem

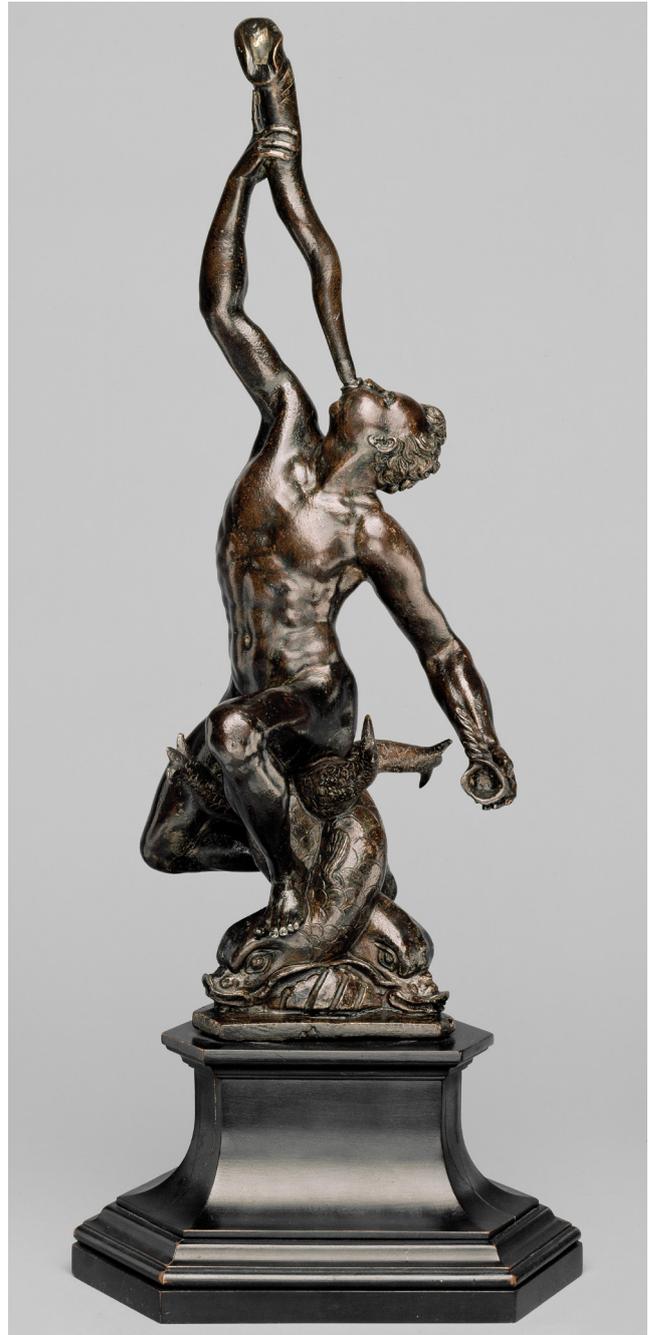


Abb. 9  
Giovanni Bologna, gen. Giambologna, Umkreis, *Triton*,  
Florenz, 2. Hälfte 16. Jh., Bronze, H. 44,8 cm. Kunsthistorisches  
Museum Wien, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 9115

eine »durch ihr Bewegungsmotiv interessante Statuette eines ins Horn blasenden Mannes«<sup>15</sup> (Abb. 9). Diese galt bei Benda als ein Werk des Benvenuto Cellini.<sup>16</sup> Bereits Hermann hegte daran jedoch (berechtigte) starke

frühen 16. Jahrhundert gilt heute als ein Guss von Severo da Ravenna, während Antonio Lombardo die Modellierung besorgte.

<sup>15</sup> Ebenda, 156.

<sup>16</sup> Vgl. »Verzeichnis der vom Kunsthistorischen Museum übernommenen Gegenstände der Sammlung Benda«, 3, Nr. 80, Archiv des Kunsthistorischen Museums Wien, ad Z. 12/I.D. ex 1952.



Abb. 10  
 Francesco di Giorgio Martini, *Maria mit Kind und drei Engeln*,  
 Urbino oder Siena, 4. Viertel 15. Jh., Bronze, H. 34 cm, B. 21,5 cm.  
 Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 9118

Zweifel.<sup>17</sup> Heute wird dieser Triton aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dem Umfeld des Giambologna zugeschrieben.

Im Zusammenhang mit dem Tafelbild »Madonna mit Kind«, der sog. *Benda-Madonna*, des Meisters der Benda-Madonna (s. den Beitrag von Guido Messling) ist innerhalb von Bendas Bronzen sicherlich das Relief »Maria mit dem Kinde und drei Engeln« des Sieneser Bildhauers Francesco di Giorgio Martini (1439 – 1501) hervorzuheben (Abb. 10). Auch Hermann erachtete es als ein besonders bemerkenswertes Stück und referierte die jüngere Erwerbungs-geschichte und die aufsehenerregende Geschichte seiner Zuschreibungen: »Unter den Bronzereliefs steht die berühmte sitzende Madonna mit zwei [sic!] Engeln obenan, die 1880 aus dem Besitze Stefano Bardinis [seinerzeit ein prominenter Florentiner Kunsthändler, Maler, Sammler und Mäzen] in die Sammlung Aynard in Lyon kam, bei deren Auktion sie Benda 1913 erwarb. Bertaux

<sup>17</sup> Hermann 1932 (wie Anm. 1), 156.

(Revue de l'art ancien et moderne 1906 I) hielt das Relief für ein Original Donatellos, im Auktionskatalog Aynard wird es als Schule Donatellos bezeichnet, Bode hingegen hat es als ein Meisterwerk Bertoldos bestimmt.«<sup>18</sup> Benda hatte stolze 48.896.- Gulden dafür ausgegeben – es war das teuerste Objekt seiner Sammlung.<sup>19</sup> Wie viele von Bodes Zuschreibungen an Bertoldo di Giovanni überzeugte auch diese die kunsthistorische Fachwelt auf Dauer allerdings nicht. Bereits 1938 erfolgte durch Carlo Ludovico Ragghianti die bis heute gültige Zuschreibung an Francesco di Giorgio.<sup>20</sup>

Das Relief ist sehr differenziert modelliert. Die Figuren heben sich vom Flachrelief bis zur vollen Plastizität vom Bildgrund ab. Wie die große kreisförmige Öffnung unterhalb der Madonna nahelegt, war das Objekt ursprünglich wohl als Tür eines Tabernakels oder Reliquiars gedacht. In der runden Öffnung wäre dann möglicherweise eine andersfarbige, ornamentierte Metallplatte eingelassen gewesen. Jedoch belegen die in der linken und in der rechten Bildhälfte unterschiedlich stark ausgearbeiteten Details (links wurde der Guss an der Gestalt des Putto und am Gewand der Madonna deutlich nachgearbeitet, rechts hingegen nicht), dass das Relief unvollendet blieb. Vermutlich hat es seine ursprünglich zuge-dachte Funktion nie erfüllt.

Als Andachtsbild wird es dennoch fun-giert haben. Der toskanische Künstler war bestrebt, die Madonna möglichst realistisch als einfache junge Frau und Mutter erscheinen zu lassen: Sie sitzt bescheiden auf dem Boden – allerdings erhöht auf einer postamentartigen Plattform (ein Stück ihres faltenreichen Gewandes hängt über den Rand wie an einer Brüstung hinunter und deutet so die Höhe an). Dabei hält sie das Jesuskind vor sich in den Händen und gibt ihm die Brust. Es handelt sich also um eine Kombination des Typs der Madonna humilitatis mit dem der Madonna lactans. Nur die drei das Hauptmotiv flankierenden, eine Girlande spannenden Putti deuten auf die himmlische Natur von Madonna und Kind. Hierin liegt ein reizvoller Vergleich zur etwa zeitgleich, aber in anderem Medium und anderer künstlerischer Tradition, nördlich der Alpen entstandenen sog. *Benda-Madonna*. Altar- und Andachtsbilder waren auch im 15. Jahrhundert die wichtigsten Bildthemen. Typisch für einen Künstler des späten 15. Jahrhunderts bemühte sich auch der Meister der Benda-Madonna um eine wirklichkeitsnahe Darstellung der Muttergottes, bediente sich dabei jedoch ganz

<sup>18</sup> Ebenda, 152-153.

<sup>19</sup> Vgl. die Kaufpreislite Legat Benda – »Verzeichnis eines grossen Teiles der gekauften Objekte«, 6, Nr. 68, Archiv des Kunsthistorischen Museums Wien, ad. Z. 12/1.D. ex 1932.

<sup>20</sup> Vgl. Manfred Leithe-Jasper, *Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna*, Washington D.C. 1986, 65, Nr. 5.



Abb. 11  
Hans Daucher, *Kaiser Maximilian I. zu Pferd als hl. Georg*,  
Augsburg, um 1522, Kalkstein, H. 22,9 cm, B. 15,6 cm.  
Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 7236

anderer Mittel (vgl. den Beitrag von Guido Messling). Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen der italienischen Frührenaissance einerseits und der zeitgleichen deutschen Spätgotik andererseits werden hier deutlich.

Es fällt auf, dass innerhalb der figurativen Kunst in der Sammlung Benda Mariendarstellungen ebenfalls einen gewissen Schwerpunkt bilden. Das Inventar zählt immerhin 17 Stück in den verschiedenen Medien – Malerei, Bronzeplastik, Holzskulptur – auf. Kein anderes ikonographisches Motiv ist hier ähnlich viel zu finden. Ob sich darin ein besonderer Hang zu marianischer Frömmigkeit des vom jüdischen zum katholischen Glauben konvertierten Sammlers ausdrückt, sei aber dahingestellt.<sup>21</sup>

Nicht erst mit seinem Vermächtnis hatte Benda die Sammlungen des Kunsthistorischen Museums gefördert. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg hatte er dem Museum verschiedene Kunstwerke gestiftet (zu den Gemälden siehe den Beitrag von Guido Messling). Als besonders prominentes und aufschlussreiches Beispiel hervorzuheben ist hier das Kalksteinrelief »Kaiser Maximilian I. zu Pferd als hl. Georg« von Hans Daucher (Abb. 11). Zum einen erweiterte das Objekt den kleinen, aber feinen Bestand des Museums an Skulpturen der süddeutschen Renaissance. Zum andern steht es zeitlich an der Spitze einer durchaus langen Reihe von kleinformatigen habsburgischen Reiterdenkmälern verschiedener Materialien, die vorwiegend aus dynastischen Ursachen im Museum vorhanden sind. Benda stiftete das Relief 1911 – zu einer Zeit also, da das »Kunsthistorische Hofmuseum« noch die »Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses« beherbergte. Ein Ende der Habsburgermonarchie war zu diesem Zeitpunkt wohl nicht absehbar. Benda bereicherte den Kunstbesitz des Kaisers mit seiner sinnigen Schenkung. Dies dürfte den Ehrgeiz und den Stolz verdeutlichen, die ihn als bürgerlichen Kunstsammler und Mäzen umtrieben.

<sup>21</sup> Benda trat 1895 aus der Jüdischen Kultusgemeinde aus und wurde im gleichen Jahr in der katholischen Pfarre Sankt Leopold im 2. Wiener Gemeindebezirk getauft – vgl. Hehenberger & Löscher 2014 (wie Anm. 4), 15, sowie die entsprechenden Einträge zu Benda, Gustav in der genealogischen Datenbank GenTeam: <https://www.genteam.at> (letzter Zugriff 3.4.2023).

# Danksagung

Ein herzlicher Dank geht an Nele Bordt (Karlsruhe), Dominik Cobanoglu (Wien), Martina Griesser (Wien), Gerlinde Gruber (Wien), Ingrid Hopfner (Wien), Holger Jacob-Friesen (Karlsruhe), Stephan Kemperdick (Berlin), Sonja Kocian (Wien), Teresa Krahl (Wien), Selma Kurtagić (Wien), Benjamin Mayr (Wien), Anna Moraht-Fromm (Berlin), Aylin Nedeljkov (Wien), Elke Ober-

thaler (Wien), Václav Pitthard (Wien), Georg Prast (Wien), Anke Schäning (Wien), Katja Schmitz-von Ledebur (Wien), Sabine Stanek (Wien), Agnes Stillfried (Kairo/Wien), Ute Tüchler (Wien), Katharina Uhlir (Wien), Andreas Uldrich (Wien), Stefan Zeisler (Wien) und last not least Karin Zeleny (Wien).

# Abbildungsnachweis

## *Beitrag Messling*

Abb. 2, 4 u. 5: Bildzitat aus AK *Altdeutsche Bilder der Sammlung Georg Schäfer Schweinfurt*, bearb. von Isolde Lübbeke in Zusammenarbeit mit Bruno Bushart, Schweinfurt (Altes Rathaus), Schweinfurt 1985, S. 67

Abb. 3: Archiv des Verfassers

Abb. 6, 7 u. 10: © Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

Abb. 8 u. 9: © The Metropolitan Museum of Art, New York

Abb. 12 u. 14: Bildzitat aus Friedrich Winkler, *Vorbilder primitiver Holzschnitte*, in: Zeitschrift für

Kunstwissenschaft 12, 1958, S. 37-50,

Abb. 1 (gespiegelt) u. 4

alle anderen: © KHM-Museumsverband

## *Beitrag Schlegel*

Abb. 6: Bildzitat aus Hermann Julius Hermann, *Das Legat Benda an das Kunsthistorische Museum in Wien*, in: Pantheon 9, 1932, S. 152-158, hier S. 156

alle anderen: © KHM-Museumsverband

## *Beitrag Földes*

alle: © KHM-Museumsverband

# Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung.

Kunsthistorischen Museum Wien

www.khm.at

23. Juni bis 12. November 2023

Medieninhaber: KHM-Museumsverband

Herausgeber: Guido Messling

Texte: Anneliese Földes, Guido Messling und Konrad Schlegel

Redaktion: Guido Messling

Lektorat: Karin Zeleny

Übersetzung: Agnes Stillfried

Graphik: Nina Fuchs

Photos: Michael Eder, Anneliese Földes, Christian

Mendez, Alexander Rosoli, Andreas Uldrich

Bildbearbeitung: Michael Eder



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Nicht-kommerziell-Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz (CC BY-NC-SA 4.0). Um eine Kopie der Lizenz einzusehen, besuchen Sie <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de> oder schreiben Sie an Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042.

ISBN: 978-3-99020-240-1

© 2023 KHM-Museumsverband