

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.¹ 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.² 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.

¹ 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).

² 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:³ 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).⁴ 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.⁵ 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

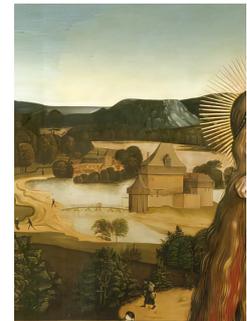


Abb. 5
Detail aus Abb. 2

Eiche ausgeführt, und zwar frühestens 1487, wahrscheinlich jedoch erst in der Zeit nach 1490 (siehe den Beitrag von Anneliese Földes).⁶ 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.⁷ 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.

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

⁷ 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.⁸ 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

⁸ 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.⁹ 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).¹⁰ 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

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

¹⁰ 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.¹¹ 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.¹²

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;

¹¹ 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).

¹² 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.¹³ 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.¹⁴ 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.¹⁵

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.¹⁶ 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;

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

¹⁴ 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.

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

¹⁶ 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:¹⁷ 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 Mantelseite der knienden Maria Magdalena im *Noli me tangere* (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.

¹⁷ Hierzu Lauts 1973 (wie Anm. 10), S. 136f.



Abb. 10
Detail aus Abb. 6

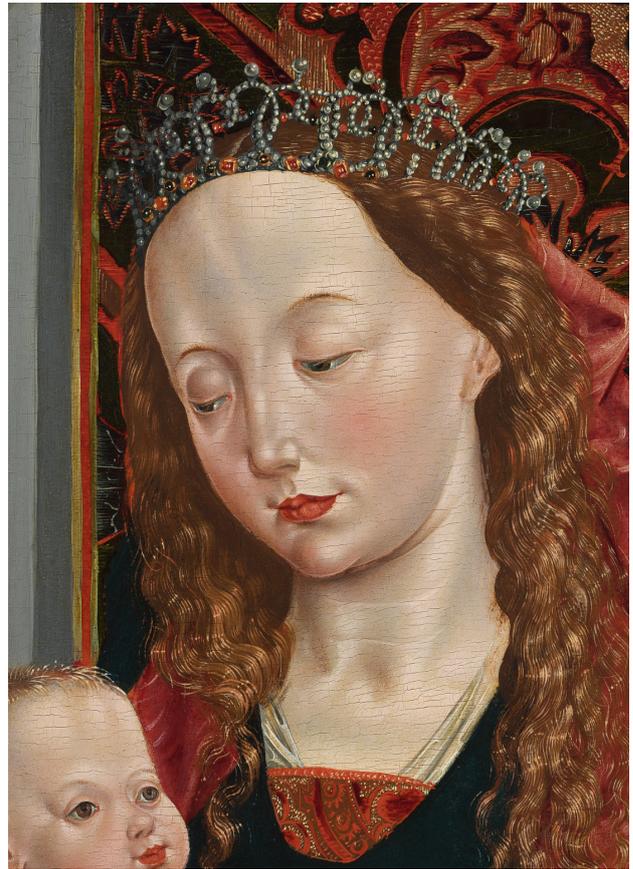


Abb. 11
Detail (gespiegelt) aus Abb. 1

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).¹⁸ 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

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

Colmarer *Madonna im Rosenhag* von 1473 hin.¹⁹ 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.²⁰ 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

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

²⁰ 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.²¹ 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.²² 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.