

Oberrheinischer Meister

Paradiesgärtlein, um 1410/20

Pr055 / M259 / ehem. Kasten 11

Seit 1922 als Dauerleihgabe im Städel Museum, Inv. Nr. HM 54.



Technologischer Befund

Eichenholz

H.: 26,3 cm; B.: 33,4 cm (± 0,1); T.: 0,6 cm (± 0,1)

Siehe die Ausführungen in Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 93.

Zustand

Siehe die Ausführungen in Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 93.

Restaurierungen

Siehe die Ausführungen in Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 93.

Rahmen und Montage

Siehe die Ausführungen in Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 93.

Beschriftungen

Auf dem blauen Hadernpapier, braune Tinte: „260“, „J: Burgmaier“; Bleistift: „55“.

Ausstellungen

Düsseldorf, 1904 (vgl. Lit.)

Städel Museum Frankfurt/Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 2006/07 (vgl. Lit.)

Musée de l'Œuvre Notre Dame Strasbourg, 2008 (vgl. Lit.)

Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, 2012/13 (vgl. Lit.)

Städel Museum Frankfurt 2015/16 (vgl. Lit.)

Städel Museum Frankfurt, 2017/18 (vgl. Lit.)

Quellen

Möglicherweise identisch mit Morgenstern Auftragsbuch 2, S. 296, Nr. 18: 1831, für Carl Prehn: „Garten mit dem kleinen Kristinke Engel und anderen Figuren Pergament auf Holz 11 [fl.] – [xr.]“

Provenienz

Unbekannt

Literatur

Aukt. Kat. 1829, S. 10: „259. Aelteste deutsche Kunst. Eine Legende mit acht Figuren in einem reich mit Blumen gezierten Garten dargestellt. b. 12¼. h. 9½. Z. Holz.“

Passavant 1843, S. 9: „55. Stephan, der Kölner Dombildmeister, blühte um 1410, oder Schule. In einem Blumengarten sitzt die h. Jungfrau bei einer Heiligen die Zitter spielt. Vöglein aller Art singen hiezu im Chor. Eine andere heilige Frau schöpft Wasser aus einer Quelle und eine dritte pflückt Kirschen von einem Baume. Zur Rechten, gegenüber, sitzt auf der Wiese der h. Georg bei dem Erzengel Michael, denen sich ein heiliger Jüngling, an einen Baum gelehnt, zugesellt. Den Garten heiliger Freuden umschliesst zum Schutz gegen Störungen von der Aussenwelt, eine mit Zinnen versehene Mauer. b. 12¼. h. 9½. Holz.“

Verzeichnis Saalhof 1867, S. 29 (Wiedergabe Passavant 1843); Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 64f. (als oberrheinisch und mit Wiedergabe Aukt. Kat. 1829); Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 93–120 (Oberrheinischer Meister)

Die maßgebliche Literaturliste bei Brinkmann/Kemperdick 2002, S.119f. kann durch folgende Angaben ergänzt werden:

Konversationsblatt 1842, S. 1083 (als Stephan Lochner); Krug 1845, S. 250 (als Kölner Dombildmeister); Hotho 1855, S. 251f.; Waagen 1862, Bd. 1, S. 158–160 (als Umkreis des Stephan Lochner); Bd. 2, S. 60 (als Meister Wilhelm oder Schule); Grotefend 1881, S. 255 u. 262 (Kölner Schule oder oberdeutsch); Demmin 1883, S. 6 (als Stephan Lochner); Pfau 1888, S. 496f. (als Kölner Schule des Stephan Lochner); Biese 1888, S. 123f.; Firmenich-Richartz 1895, bes. Sp. 305 (als Kölner Schule); Frimmel 1900, S. 72 (als Stephan Lochner); Quilling 1900, S. 54, Anm. 56 (als Schule Meister Wilhelm); Quilling 1902, S. 65f. mit Abb. (als Schule Meister Wilhelm); Fries 1904, S. 2f. (als Deutscher Meister); AK Düsseldorf 1904, S. 8, Nr. 11a und Taf. 11a (Firmenich-Richartz; als Rheinischer Meister); Back 1910, S. 96f. (als Kölnischer Meister); Kalender 1981 (Mai) (als Oberrheinischer Meister); Zipelius 1992/93, bes. S. 57 (als Oberrheinischer Meister); Lorentz 1997, hier Bd. 1, S. 65–151, Bd. 2, S. 315f. (als Straßburger Meister); Thürlemann 1998, S. 321f. (als Oberrheinischer Meister); AK Colmar 2001, S. 81–84, Abb. 34 (als Oberrheinischer Meister, Straßburg?); Hess 2002, bes. S. 375–377 (als Oberrheinischer Meister); Heuser 2004; Hauschild 2005, S. 12, 22, 26, 29–31, 65, 67, 73, 77–79, 83f., 88, 93–96; Müller 2006, S. 129; AK Frankfurt/München 2006/07, S. 24f. (als Oberrheinischer Meister); Pirker-Aurenhammer 2007, S. 18f.; Gast 2008, bes. S. 278f. (als Oberrheinischer Meister); Lorentz 2008 (als Straßburger Meister); Büttner 2008, S. 36–38; AK Straßburg 2008, S. 162f., Kat. Nr. 21 (als Straßburger Meister); Cilleßen/Ellinghaus 2012, S. 73, S. 76, Abb. 89, S. 94 (als Oberrheinischer Meister); AK Rotterdam 2012/13, S. 194–196, Kat. Nr. 37 (als Oberrheinischer Meister, Straßburg?); AK Berlin 2015/16, S. 30–33 (als Oberrheinischer Meister); AK Berlin/Frankfurt 2017/18, Abb. 1, S. 44

Kunsthistorische Einordnung

In der Ecke eines von einer weißen Zinnenmauer an zwei Seiten umschlossenen Gartens haben sich mehrere Personen eingefunden. Den größten Teil der Bildfläche nimmt die Aufsicht auf den mit Blumen übersäten Rasen ein; die rückwärtige und zum linken Bildrand führende Mauer ist so weit nach oben gesetzt, dass nur ein schmaler Streifen des leuchtend blauen Himmels zu sehen ist. Vor einer mit Holz eingefassten und mit Blumen bepflanzten Rasenbank sitzt Maria demütig auf einem großen roten Kissen. Das offene blonde Haar schmückt nur eine goldene Krone. Sie trägt einen weiten blauen Mantel über weißem Kleid und ist gerade im Begriff, eine Seite des dicken, rot eingebundenen Buches umzuschlagen, in dem sie mit geneigtem Kopf liest. Auf einem sechseckigen weißen Steintisch neben ihr sind zu beiden Seiten eines Spitzläufers Äpfel (ganze in einer Schale und zerteilte) und ein Nuppenbecher mit Wein angeordnet. Weiter im Uhrzeigersinn haben sich unter einem Baum drei Männer eingefunden, deren Mimik mit den geöffneten Mündern darauf schließen lässt, dass sie möglicherweise gerade singen.¹ In dem geflügelten Mann mit Ährenkrone ist der hl. Michael zu erkennen, dessen Attribut – ein kleines Teufelchen in Affengestalt – zu seinen Füßen sitzt. In Denkerpose, den Kopf auf die rechte Hand gestützt, schaut er auf den vor ihm sitzenden hl. Georg, dessen Erkennungszeichen – der getötete Drache – hier in Miniaturformat rücklings auf dem Rasen liegt. Ein nicht zu identifizierender, elegant gekleideter Mann steht, den Baumstamm umfassend, hinter den beiden Heiligen und beugt sich zu ihnen hinab.

Von dieser Gruppe durch einen Baumstumpf mit zwei aufgesteckten Reisern getrennt, sitzt in der unteren Bildmitte das nimbierte Jesuskind in weißem Kleidchen und spielt auf einem Hackbrett, das ihm von einer Frau in rotem Kleid und weißem Mantel hingehalten wird. Auch ihr offenes langes Haar wird von einer Ährenkrone geschmückt. Direkt hinter ihr hat sich eine blaugekleidete Frau mit weißem Schleier über eine auf steinigem Grund rechteckig eingefasste Quelle gebeugt und schöpft mit einer angeketteten Kelle von dem klaren, von Fischen belebten Wasser. Auf der hölzernen Ablaufrinne, die zum vorderen Bildrand führt, hat ein Eisvogel Platz genommen, der schon einen Fisch als Beute im Schnabel trägt. Im Rücken der beiden sitzenden Frauen steht eine weitere weibliche Person, die von dem Kirschbaum am linken Bildrand pflückt, dessen fruchttragender Stamm sich um einen abgestorbenen Trieb windet. Der geflochtene Henkelkorb mit Fuß vor ihr ist erst zur Hälfte gefüllt, dennoch sammelt sie weitere

¹ Keazor 2001 (zit. nach Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 102).

Früchte in ihrem geschürzten roten Kleid. Sie schließt den Personenkreis zu Maria hin. Zahlreiche benennbare Pflanzen und Flugtiere (Vögel, Libellen, Schmetterlinge) beleben den Garten.²

Während noch 1821 die vier Bildchen zur *Legende der hl. Godelieve* (Pr051–Pr054, → Flämisch) als offensichtlich nennenswerteste Werke im Prehn'schen Kabinett angesehen wurden, zählen bereits die Städel-Administratoren bei ihrer Beurteilung der Kleinbildersammlung zwecks Aufnahme in ihr Institut 1837 das *Paradiesgärtlein* zu den herausragenden und qualitativ hochwertigen Arbeiten.³ Mit der Hervorhebung des Täfelchens in Krugs Beschreibung der Stadt Frankfurt von 1845 und der ersten kunsthistorischen Bearbeitung durch Franz Kugler 1847⁴ stieg der Bekanntheitsgrad des *Paradiesgärtleins* beinahe kometenhaft an. In der kunsthistorischen Fachwelt entbrannte eine heftige Diskussion um die Lokalisierung des Werkes, die schon 1888 Ludwig Pfau etwas müde konstatieren ließ: „Im ganzen genommen scheint das kleine Bild etwas überschätzt worden zu sein.“ Während Kugler 1847, Hotho 1855 und Waagen 1862 einen kölnischen Ursprung um Stephan Lochner oder „Meister Wilhelm“ (heute Veronika-Meister) annahmen, wurde bereits 1881 (Grotfend) eine oberdeutsche Herkunft des Bildes in Erwägung gezogen, die vermutlich darauf fußt, dass der Basler Museumsdirektor Eduard His-Heusler das Bildchen erstmals „mit einem neuerdings in Solothurn aufgefundenen Bildchen *Madonna im Rosenhag*“⁵ in Verbindung gebracht hatte.⁶ Die Diskussion wurde zu dieser Zeit sicherlich auch dadurch intensiviert, dass seit 1879 in der Literatur erste Reproduktionen des Täfelchens auftauchten, zunächst in gestochener Form, ab der Jahrhundertwende auch als Fotografie.⁷

Eine ganze Reihe oberrheinischer Werke ist in der Folge bezüglich ihrer Zusammengehörigkeit zum *Paradiesgärtlein* diskutiert worden. Es sei hier auf die hervorragende Bearbeitung von Brinkmann/Kemperdick 2002 hingewiesen, die in wenigen Sätzen zusammengefasst werden soll: Aus derselben Werkstatt wie Pr055 stammen vermutlich die beiden *Marientafeln* in Straßburg⁸ und die *Vier Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers* in Karlsruhe⁹. Von derselben Hand – aber zu einem späteren Zeitpunkt – sind hingegen, wenn überhaupt, nur die Straßburger Tafeln, die eine vergleichbare Malweise (sogar trotz beachtlichem Größenunterschied der Werke) aufweisen. Die Figuren der Karlsruher Bilder hingegen wirken in ihren Proportionen zu schwerfällig und plump, um demselben Maler zugeschrieben zu werden.¹⁰ Der Sitz dieser Werkstatt lässt sich in Straßburg vermuten.¹¹ Eine Identifizierung des ausführenden Malers mit Hans Tiefental von Schlettstadt – wie gelegentlich vorgeschlagen – wird von den Autoren abgelehnt.¹²

Das *Paradiesgärtlein* lässt sich – da ein künstlerisch nahestehendes und datiertes Vergleichsstück fehlt – wegen des hier bereits voll entwickelten Weichen Stils nur ungefähr in die Zeit 1410/20 einordnen.¹³ Außergewöhnlich für die westeuropäische Malerei dieser Zeit ist die auf genauen Naturbeobachtungen beruhende Wiedergabe der Pflanzen und Tiere. Sie sind

2 Zur Bestimmung siehe Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 111.

3 Frankfurt, Städel Museum, Archiv, Kasten P 1, Ankauf älterer Bilder, Prehn'sche Sammlung betr., 1837–1838; hier Brief der Administratoren Veit (?) und Wendelstadt vom 14.11.1837.

4 Kugler 1847, S. 249f.

5 Pfau 1888, S. 497; die genaue Stelle in den Schriften His-Heuslers ließ sich bislang nicht eruieren. Brinkmann/Kemperdick (2002, S. 97) weisen erst Carl Gebhardt 1905 die Lokalisierung an den Oberrhein zu inklusive der Verbindung zur Solothurner Madonna.

6 Ein ausführlicher Literaturbericht bei Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 97–102.

7 Vgl. hierzu Lorentz 2008, S. 54, Anm. 1.

8 Oberrheinischer Meister, *Geburt Mariens und Zweifel Josephs*, um 1430/40, Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre-Dame (Brinkmann/Kemperdick 2002, Abb. 89, 90).

9 Oberrheinischer Meister, *Heimsuchung, Geburt und Namensgebung, Jesus und Johannes in der Wüste, Befragung des Täufers durch die Priester und Leviten*, um 1420/30, Kunsthalle Karlsruhe (Brinkmann/Kemperdick 2002, Abb. 91, 92).

10 Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 108. Für ein umfassenderes Œuvre des Meisters des *Paradiesgärtleins* spricht sich hingegen Lorentz (2008, S. 64–66) aus.

11 Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 108.

12 Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 110.

13 Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 103.

nicht nur in Größe, Form und Farbe richtig erfasst, sondern auch nach ihren natürlichen Lebensgewohnheiten ins Bild gesetzt: der Schmetterling etwa sitzt auf einer Blüte, die Libellen hingegen schwirren in Wassernähe.¹⁴

Die Assoziation mit dem Paradies sprach erstmals Kugler 1847 aus.¹⁵ Seinen Namen „Paradiesgärtlein“ erhielt das Bild bereits 1855 von Heinrich Gustav Hotho.¹⁶ Eine klassische Verbildlichung des biblischen Garten Eden ist hier aber nicht zu sehen; es fehlen der eindeutig zu identifizierende Baum der Erkenntnis sowie die vier Paradiesflüsse.¹⁷ Das Bildmotiv kombiniert frei die „Madonna im Rosenhag“ mit der „Virgo inter Virgines“ und der „Sacra Conversazione“. Zugleich wird hier aber auch die Bildtradition des weltlichen Liebesgartens (polygonaler Steintisch mit Erfrischungen, erfrischender Brunnen, die Art des Zeitvertreibs durch lesen, musizieren oder spielen, Kirschen als erotisch konnotierte Früchte) verarbeitet, deren Kombination mit dem geistigen Gehalt des Bildes verwundert, und die möglicherweise der Grund dafür war, dass im Auktionskatalog von 1829 das Bildthema sehr irdisch als eine „Legende mit acht Figuren in einem reich mit Blumen gezierten Garten“ benannt wurde. Schwierigkeiten bei einer stimmigen Deutung entstehen auch dadurch, dass sich einer der Männer und alle drei Frauen nicht konkret identifizieren lassen.¹⁸ Möglicherweise liegt aber gerade hierin nach dem Deutungsversuch von Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick der Schlüssel zum Verständnis der Tafel: Durch die Namenlosigkeit der Figuren werden diese für jedermann vereinnahmbar, können als jedweder Namenspatron angesprochen werden.¹⁹ Es ist daher denkbar, dass Pr055 einem größeren Betrachterkreis – etwa in einem Frauenkloster – als Andachtsbild diente. In diesem Zusammenhang lässt sich auch auf die vielfach in Nonnenklöstern existierenden textilen „Gärtlein“ verweisen, die mit ihren in Blumenpracht eingebetteten Reliquien – wie das Frankfurter *Paradiesgärtlein* möglicherweise – „Einblick in die Gefilde der Seligen“²⁰ geben wollen.

Inwieweit die hier vorgeschlagene Identifizierung des *Paradiesgärtleins* mit einem Eintrag im Auftragsbuch der Familie Morgenstern korrekt ist, das als „Garten mit dem kleinen Kristinke Engel und anderen Figuren“ beschrieben wird (siehe Quellen), lässt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen. Während das angegebene Bildmotiv zu keinem anderen Gemälde aus der Sammlung des Konditormeisters Prehn passen würde, verwundert die Materialangabe „Pergament auf Holz“. Ob Johann Friedrich Morgenstern sich hier durch die miniaturhafte Ausführung und die unter der Malschicht liegende Metallfolie inklusive des zarten Goldrandes, der das Bild umgibt (siehe Technologischer Befund), irritieren ließ und von einer aufgezogenen Buchmalerei ausging, ist fraglich.

Eine Kuriosität stellt im Zusammenhang mit dem Gemälde das Fragment eines geschnitzten Holzreliefs dar, das (etwas verkleinert) den unteren Teil der Komposition wiedergibt (Abb.1).²¹ Es gilt als Frankfurter Fälschung der Zeit zwischen 1800 und 1825. Demnach müsste es im Haus Johann Valentin Prehns entstanden sein (oder nach einer Zeichnung, die jemand von dem Original gemacht hätte). Inwieweit der Konditor selbst – der als dilettierender Künstler

14 Vgl. Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 113.

15 Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 97.

16 Hotho 1855, S. 251 („Am freundlichsten aber bekundet die gleiche Richtung das Paradiesgärtlein aus der Prehn'schen Sammlung in der Frankfurter Bibliothek.“); Waagen (1862, Bd. 2, S. 60) benutzt ebenfalls diese Bezeichnung („Ein kleines, aber höchst anziehendes Bildchen ist das Paradiesgärtlein der Prehn'schen Sammlung in der Frankfurter Bibliothek.“).

Brinkmann/Kemperdick (2002, S. 97) setzen die Einführung des eingängigen Titels erst für 1911 an.

17 Das folgende nach der Inhaltsdeutung bei Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 114-118.

18 Zu den immer wieder vorgeschlagenen Benennungen siehe Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 116f.

19 Kritisch diskutiert bei Lorentz (2008, S. 57), der die drei namenlosen Frauen vielmehr in Analogie zu den drei Marien in Passionsszenen sieht. Dies wiederum abgelehnt vom AK Rotterdam 2012/13, S. 196, Ann. 1.

20 Brinkmann/Kemperdick 2002, S. 118. Zu den von Nonnen im 16. und 17. Jahrhundert aus Kunstblumen gestalteten Paradiesgärten in Altären aus Mecheln, den sogenannten „Besloten Hofjes“, siehe zuletzt AK Löwen 2016/17 mit den Beiträgen von Barbara Baert (S. 49-43) und Lieve Watteeuw (S. 212f.) sowie Kat. Nr. 32-34 (S. 214-227); Pearson 2017. Auf die vor 1487 entstandenen *Epsdorfer Paradiesgärtlein* verweist Fabian Wolf in AK Frankfurt 2015/16, S. 30 u. Abb. S. 33.

21 Buchsbaumholz, max. 7,0 x 21,5 cm, London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 4213-1857 (Jopek 2002, S. 150-151, Kat. Nr. 70 mit Abb.



Wachsreliefs herstellte und gedrechselt haben soll²² – als Schnitzer anzusehen ist, wurde bislang noch nicht diskutiert. Die Abbildung zweier Backmodeln von ihm verrät jedenfalls eine geschickte Hand in der Herstellung eines fein strukturierten Flachreliefs.²³

Die herausragende Stellung des *Paradiesgärtleins* in der Kunstgeschichte führte 1922, nach langen und heftigen Auseinandersetzungen zwischen Experten und zuständigen Organen der Stadt – als Frankfurter „Bilderstreit“ in die Geschichte eingegangen – zur Herauslösung des Bildchens aus seinem historischen Kontext und zur Überstellung an das Städelische Kunstinstitut. Um einen Bruch mit dem ursprünglichen Stifterwillen zu vermeiden, wurde kurzerhand ein neuer Vertrag mit deren „unbekannten Erben“ aufgesetzt.²⁴

[J.E.]

22 Vgl. Wettengl/Schmidt-Linsenhoff 1988, S. 33, 35f. mit Abb. 38.

23 Rapp 1942, Abb. S. 12 unten.

24 Zum Bilderstreit ausführlich Hansert/Oevermann 1992, S. 178–186, bes. S. 184–186.



Abb. 1, Frankfurter Künstler, Paradiesgarten, 1. Viertel 19. Jh. (?), Buchsbaumholz, max. 7,0 x 21,5 cm, London, Victoria and Albert, Inv. Nr. 4213-1857 © Victoria and Albert Museum, London