

Salzburger Kreuzigung

Laib, Conrad

1449

Österreich; Wien; Österreichische Galerie Belvedere

Inhaltsverzeichnis

Objekt: Salzburger Kreuzigung

Bildnis 1

→ Laib, Conrad

Diskussion: ALS ICH CHVN - das und mehr

Literaturverzeichnis

Künstler: Laib, Conrad

Objekt



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: BotMultichillT

Quelle: Digital Belvedere

Lizenz: CC-BY-SA 4.0

Bildbearbeitung: Farbe bearbeitet

Alternativtitel Deutsch:	Kreuzigung Christi; Kreuzigung im Gedräng; Volkreicher Kalvarienberg
Titel in Originalsprache:	Kreuzigung Christi
Titel in Englisch:	Crucifixion of Christ
Datierung:	1449
Ursprungsregion:	deutschsprachiger Raum
Lokalisierung:	Österreich; Wien; Österreichische Galerie Belvedere
Lokalisierung (Detail):	Inventarnummer: 4919
Medium:	Altarbild; Tafelbild
Material:	Öl; Gold
Bildträger:	Holz (Fichte)
Maße:	Höhe: 179 cm; Breite: 179 cm
Maße Anmerkungen:	die Tafel dürfte mit zwei Flügeln mit Szenen aus dem Marienleben auf den Vorder- und Heiligendarstellungen auf den Rückseiten ausgestattet gewesen sein; Maße der Flügel: je 89 x 79 cm
Ikonografische Bezeichnung:	Kreuzigung Christi; Kreuzigung im Gedräng
Iconclass:	73D6 - the crucifixion of Christ: Christ's death on the cross; Golgotha (Matthew 27:45-58; Mark 15:33-45; Luke 23:44-52; John 19:25-38)
Signatur Wortlaut:	ohne
Datierung Wortlaut:	1449
Signatur/Datierung Position:	datiert: auf der Satteldecke des Pferdes in Rückenansicht unter dem mittleren Kreuz; zweite Datierung auf der roten Fahne im Hintergrund rechts
Inschriften:	d / PFENNING / 1449 / ALSICHCHVN; auf der Satteldecke des Pferdes in Rückenansicht unter dem mittleren Kreuz [IN]RI; oberhalb des Nimbus Christi diverse Zeichen; auf der grünen Fahne
Auftraggeber/Stifter:	unbekannt
Provenienz:	Salzburger Franziskanerkirche (vormals Stadtpfarrkirche) (?); Fürsterzbischöfliche Sammlung Salzburg; kurz vor 1806 an Marchese Frederico Manfredini gegeben, von diesem dem Stift St. Peter geschenkt; 1807 im Bestand der kaiserlichen Gemäldegalerie; 1953 vom Kunsthistorischen Museum der Österreichischen Galerie Belvedere übergeben
Zugänglichkeit zum Entstehungszeitpunkt:	unbekannt

Zu Details zu technischen Befunden und Restaurierung,¹ zum ehemaligen Gesamtensemble des Altars, möglicherweise mit zwei Flügeln mit Mariendarstellungen,² zu Detailbetrachtungen zur Ikonografie³ und zu einer detaillierten Analyse der Provenienz und des ursprünglichen Aufstellungsortes.⁴

Verweise

-
1. Vgl. u. a. Koller 1997; Stöbe 1997.↵
 2. Zum Altar bzw. den Marienflügeln in Venedig und Padua vgl. u. a. Köllermann 2007, 42-59; Rosenauer 1983; Söding 1997, 27-29.↵
 3. Vgl. u. a. Köllermann 2007, 25-31, bes. 25-27; o. A. 1997, 190f; Roth 1967, zum volkreichen Kalvarienberg allgemein, zu Laib bes. 77-79.↵
 4. Köllermann 2007, 19-21.↵

Bildnis 1



Bildrechte

URL: Webadresse

Copyright: BotMultichillT

Quelle: Digital Belvedere

Lizenz: CC-BY-SA 4.0

Bildbearbeitung: Detail extrahiert; Farbe bearbeitet

Lokalisierung im Objekt:	links vor dem mittleren Kreuz
Ausführung Körper:	Ganzfigur auf einem Pferd sitzend; Rückenfigur
Ausführung Kopf:	im Profil

Ikonografischer Kontext:	Figur wohnt der Kreuzigung direkt unter dem Kreuz Christi bei
Blick/Mimik:	Blick in Richtung Christus; Sprachgestus
Gesten:	hinweisende Geste mit der rechten Hand (Richtung Christus); linke Hand nicht sichtbar
Körperhaltung:	aufrecht sitzend; Oberkörper leicht nach links gebeugt; Kopf und erhobener rechter Arm Richtung Christus am Kreuz ausgerichtet; linker Arm angewinkelt
Interaktion/Raum-, Bildraumbeziehung/ Alleinstellungsmerkmal:	<p>die Rückenfigur unter dem Kreuz bildet mit den beiden rot gekleideten Figuren links (Bogenschütze) und rechts (Maria Magdalena) eine pyramidale Formation unter dem Kreuz Christi, die als Gesamtes durch das Maultier links und das Pferd rechts vom Rest des Figurenpersonals abgegrenzt scheint; Blick- und Bewegungsrichtung (Geste) der Figur ist durch die identische Blickrichtung des Bogenschützen betont; der Bogenschütze ist nahezu in derselben Profildarstellung erfasst (Blick, Kopfneigung); er trägt eine farblich mit der des Reiters korrespondierende Kopfbedeckung, zudem halten Goldbordüren an den Kleidungsstücken die Gruppe formal zusammen, nur die Farbe des Obergewandes ist im Falle des Reiters durch Weißhöhungen stark zurückgenommen; Farbe der Oberbekleidung und Faltenwurf am Rücken des Reiters sind dem Inkarnat und den Rippenformulierungen von Jesus eigentümlich ähnlich; Reiter und Pferd sind trotz horror vacui kaum überschritten (der Mann gar nicht); der Kopf des Reiters ist vom Maultier links und dem Pferd rechts gerahmt; neben dem ebenfalls gut einsichtigen Kreuz ist die Rückenfigur durch dessen ruhige braune Fläche betont; neben dem Bogenschützen gehört der Reiter zu den wenigen Figuren, die die Szene mit Blickrichtung Christus aus dem Vordergrund erschließen (BetrachterInnenanleitung?); die Fingerspitzen der weisenden Hand befinden sich exakt an der Seitenkante des Kreuzes, die Hand weist auf die Füße Christi, eine direkte Berührung ist durch die Einwärtskrümmung des linken großen Zehs des Heilands abgewehrt (im Leerraum zwischen Fingerspitze und dem Fuß Christi ist ein fruchtbarer Moment impliziert); die Figur ist durch die isolierte horizontale Positionierung wie wenige andere herausgehoben (auf Höhe des Kopfes findet sich keine weitere Figur im Bild, trotz des ansonsten häufig eingesetzten Stilmittels der isokephalen Reihen); gemeinsam mit dem Reiter im rechten Vordergrund (mit ähnlichem Kopfschmuck und Zaumzeug) beschreibt die mögliche Selbstporträtfigur einen Bewegungsbogen von rechts außen bis hin zum Kreuz; sie wirkt als Repoussoirfigur; nach Köllermann bilden die beiden Reiter (Rückenfigur und Reiter im rechten Vordergrund) eine Einheit</p>
Formale Besonderheiten:	Gold; integrierter Schriftzug auf der Satteldecke
Attribute:	Schwert
Kleidung:	Rock mit Goldbordüre über der Rüstung; turbanartiger Stoffkranz über dem Helm
Zugeordnete Bildprotagonisten:	Bogenschütze links neben der Figur; Maria Magdalena rechts der Figur; Christus; Reiter im rechten Vordergrund; weiterer Reiter auf braunem Pferd in der rechten Bildhälfte

Forschungsergebnis: Laib, Conrad

Künstler des Bildnisses:	Laib, Conrad
Status:	kontrovers diskutiert
Andere Identifikationsvorschläge:	der gute Hauptmann; der fromme Hauptmann Longinus; orientalisches gewandeter Reiter; römischer Reiter

Typ	Autor/in	Jahr	Referenz	Seite	Anmerkungen
Erstzuschreibung	Rainer/ Rainer	2003	Rainer, Rainer 2003 - Conrad Laib	434	-
Skeptisch/ verneinend	Köllermann	2007	Köllermann 2007 - Conrad Laib	22f, 25, 31-41	Details Köllermann sieht in erster Linie die Inschrift als selbstreferenzielles Moment.
Bejahend	Krabichler	2024	Krabichler 2024 - Vor aller Augen	222- 226	-

Die Reiter erfuhr verschiedene Interpretationen, die ihn sowohl im christlichen, fernöstlichen als auch römischen Umfeld verorten. Er wurde als guter Hauptmann,¹ frommer Hauptmann Longinus,² orientalisches gewandeter Reiter³ und römischer Reiter eingeschätzt.⁴

Rainer und Rainer (2003) vergleichen die beiden Rückenfiguren in Laibs Kreuzigungen (Stephaton in der Grazer Tafel und den Reiter in der Salzburger Tafel) und schließen wegen Übereinstimmungen der Darstellungen auf einen Zusammenhang der Figuren mit der Person des Künstlers rück: „Vielleicht ist jeweils ein in Bescheidenheit abgewandeltes Selbstporträt gemeint.“ Weiterführend argumentieren die Autoren, dass das verdeckte Gesicht spätestens seit Entwicklungen der Brüder Limburg „ein Topos der Künstlerselbstdarstellungen“ sei.⁵

Köllermann (2007) spricht sich gegen eine herkömmliche Lesart der bei Laib als Selbstdarstellungen diskutierten Figuren in den beiden Kreuzigungstafeln in Wien und Graz aus. Sie schreibt von „Laibs Selbstdarstellung im ritterlichen Habitus“ und weiter: „[O]bwohl man bei Laib natürlich nicht auf den Gedanken käme, es handle sich um ein Porträt im eigentlichen Sinne.“⁶ Die Autorin analysiert Laibs Signaturen und Inschriften hinsichtlich ihrer Potenz als selbstbewusste Selbstinszenierungen und stellt dabei sowohl offene Fragen als auch weiterführende Überlegungen in den Raum. Wie Köllermann herausarbeitet, sind sowohl die prominente Position auf der Satteldecke als auch der Wortlaut der Laib’schen Inschrift im Salzburger Bild ungewöhnlich.⁷ Dieser weise weder auf eine Bitte noch auf eine Fürbitte hin, vielmehr sei die Inschrift auf eine berufliche Handlung ausgerichtet: Denn obwohl der Künstlername nicht genannt ist, ist Laib durch das Motto präsent.⁸ Die Figur vereine devotionale, selbstbezeichnende und künstlerische

Aussagen.⁹ Zwar fordere der „Künstler mit seiner Selbstdarstellung Ruhm ein[...]“, was er „zugleich aber demütig zurücknimmt.“ Eine Vielzahl hintergründig eingesetzter Mechanismen weisen die Figur als bildliche Umsetzung der „paulinische[n] Humilitas“ aus.¹⁰ In einer ikonografisch weitreichenden Analyse fokussiert die Autorin auf Verbindungsebenen der hier diskutierten Figur mit dem Reiter im rechten Vordergrund, den sie als Miles Christianus interpretiert.¹¹ Aus formalen Bezugnahmen der beiden (Rüstungen, Kopfbedeckungen, Schmuckelemente) und einer korrespondierenden Erfassung in Unter- (Reiter vorne) und Aufsicht (Reiter hinten) leitet die Autorin eine neue These ab: „Seine Kleidung [die des Reiters in Rückensicht] scheint anzuzeigen, daß er [...] einen geringeren Rang einnimmt. Vorsichtig ließe sich schließen, daß sich der Reiter in der Bildmitte – und mithin jener Reiter, in dem sich der Maler unserer Überlegung nach selbst artikuliert – als im Dienste jener Idealgestalt eines Ritters stehend versteht, mit der [...] der Künstler Vorstellungen von der Idealgestalt eines miles christianus verbindet.“¹² Weiterführend befragt Köllermann die Inschrift hinsichtlich ihrer Schnittmengen mit dem Motto ALS ICH CAN von Jan van Eyck und stellt neben prinzipiellen Übereinstimmungen auch Abweichungen fest. Während van Eycks Slogan zumeist in Verbindung mit seinem Namen überliefert ist, verzichtet Laib auf diese Benennung. Einerseits sei dies als weitere Demutsgeste anzusehen, andererseits könne die Inschrift doch starke selbstreferenzielle Aussagen bergen. Die Autorin zieht Parallelen zwischen dem artikulierten Motto, dem fehlenden Namen, dem erhobenen, auf Christus ausgerichteten Arm und dem Redegestus der Figur (geöffneter Mund) und resümiert: „In Gestalt des Reiters – so meine These –, wendet sich der Maler dem Gekreuzigten zu, um ihm zu sagen, daß er leistet, soviel er vermag, daß er sein Können [...] dem Gekreuzigten darbringt.“¹³ Dieser Überlegung steht ein direkter Vergleich mit den deutlich bescheideneren Inschriften auf der Grazer Tafel entgegen, der die Möglichkeit stützt, dass es sich bei der Salzburger Kreuzigung um eine Stiftung Laibs handeln könnte.¹⁴ Neben der devotionalen Aussage sei durch die bewusste (und einzigartige) Referenz an Jan van Eyck Künstlerstolz inhärent: „Durch die Adaption der Eyck’schen Devise – so könnte eine mögliche These lauten – bezeugt der Maler gegenüber sich selbst und einem informierten Publikum auch, daß er den Wettbewerb mit seinem berühmten Vorbild nicht scheut.“¹⁵ Zudem nimmt Köllermann unter Berücksichtigung der Forschungslage¹⁶ eine Diskussion auf, nach der in van Eycks Motto sein Name im Sinne einer phonetischen Referenz integriert ist (im ICH klingt Eyck an) und stellt Überlegungen zu einer ähnlichen Vorgehensweise bei Laib an; dieser könnte durch eine bewusste Abänderung eines Buchstabens auf seinen Vornamen referiert haben (CHUN wie Chuntz oder Chunrad¹⁷). Über „Chunrad“ könnte eine Verbindung zum „d“ zu Beginn der Inschrift gemacht werden, womit Anfang und Ende Laibs Namens in verschlüsselter Form in der Inschrift präsent wären.¹⁸ Zudem ergäbe sich eine Verbindungsebene zu van Eyck über einen Vergleich mit dem Genter Altar. Zwei Bildnisse in diesem, die sich im Gefolge der christlichen Reiter befinden, wurden in der Literatur als Selbstdarstellungen der Gebrüder Eyck (Jan und Hubert) vorgeschlagen. Obwohl die Autorin einräumt, dass diese Selbstporträtthesen nicht gesichert sind, könne dies eine weitere Parallele aufzeigen. Schließlich beendet Köllermann ihre Überlegungen zur Figur mit der einschränkenden Feststellung, dass alle auf van Eyck aufbauenden Interpretationen nur eine Bewertung der Inschrift hinsichtlich selbstdarstellerischer Gesichtspunkte rechtfertigen.¹⁹

Krabichler (2024) bezieht sich in ihrer Dissertation zu Selbstporträts in Assistenz auf ihre hier vorliegenden Ausführungen und bietet eine Zusammenschau der bei Laib als Selbstbildnisse thematisierten Porträts. Eingebettet in ein Kapitel zu österreichischen Selbstporträts im 15. Jahrhundert bewertet sie die Entwicklungen Laibs hinsichtlich der Kombinationen von Inschriften/Signaturen und Selbstbildnissen als herausragend. In einer Gegenüberstellung der Selbstbildnisse in der Salzburger und in der Grazer Kreuzigung fokussiert Krabichler auf metareferenzielle Tendenzen der Bildnisse (u. a. Verortung einer bildinternen BetrachterIn, bewusste Formulierung von Hinweisen auf auktoriales Schöpfertum, auf Profession und künstlerische Selbstpositionierung, Ausreizen von Systemen von Bild- und BetrachterInnenraum, Real- und Transzendentalraum, sakralen, historischen und zeitgenössischen Zeitebenen). Sie resümiert, dass die bewusst eingesetzten Selbstinszenierungen miteinander kommunizieren und eventuell als Qualitätsmarken eingesetzt wurden. Zudem arbeitet Krabichler heraus, dass Laibs System der Selbstdarstellung auf den Maler Rueland Frueauf d. J. und dessen Selbstinszenierungen einwirkte.²⁰

Verweise

1. Baldass 1946, 12.↵
2. Stiassny 1903, 55; Thode 1891, 66.↵
3. Biedermann 2010, 275.↵
4. O. A. 1997, 191.↵
5. Rainer/Rainer 2003, 434.↵
6. Köllermann 2007, 39.↵
7. Hierzu betont die Autorin das häufige Auftreten von Inschriften in der deutschen Tafelmalerei und führt als Beispiele Gemälde von Lucas Moser, Hans Multscher und Konrad Witz an, vgl. ebd., 22f.↵
8. Ebd., 25.↵
9. Die Verankerung der Figur unter dem Kreuz referiere auf eine überlieferte Möglichkeit individueller Positionierung unter Wahrung devotionaler Aussagen; die Darstellung als Reiter erinnere an traditionelle Darstellungsweisen von Pferden mit heraldischen Kennzeichnungen, die der Identifizierung der Reiter dienen; das schwierige Motiv der Verkürzung stelle eine Herausforderung dar, deren Annahme das Selbstbewusstsein des Malers vorführt. Vgl. ebd., 34f, 37.↵
10. Dies drückt sich über die Position unter dem Kreuz, die Nähe zu Maria Magdalena, die Darstellung als Rückenansicht und das untergeordnete Verhältnis zum als Miles Christianus bezeichneten Reiter (s. u.) aus. Vgl. ebd., 37.↵
11. Ebd., 31-35, bes. 31.↵
12. Köllermann 2007, 36. Köllermann stützt ihre These über einen Vergleich mit Pisanellos Medaillen von Johannes VIII. Palaiologus und Gianfrancesco Gonzaga, in denen sie vergleichbare Machtverhältnisse vorführt. Die Medaillen zeigen die jeweils porträtierten Machthaber hoch zu Ross in Kombination mit reitenden Knappen in Rückenansicht.↵
13. Ebd., 38.↵

14. Ebd., 41. Vgl. weiterführend den Katalogeintrag zu Laibs Kreuzigung in Graz.↵

15. Ebd., 38.↵

16. Zum Forschungsstand zu Jan van Eycks Motto vgl. den Vortext zu Laib.↵

17. Diese Möglichkeit wurde von Suida nach einem Abgleich mit dem Germanisten Zwierzina 1931 thematisiert, vgl. Suida 1931, 105.↵

18. Köllermann 2007, 179 (Anm. 149), mit weiterführender Literatur.↵

19. Ebd., 39.↵

20. Krabichler 2024, 222-226.↵

ALS ICH CHVN - das und mehr

Wie bereits im Einleitungstext zu Conrad Laib betont, wurde die in aller Deutlichkeit an Jan van Eycks Motto erinnernde Inschrift Laibs auf der Satteldecke des Pferdes der hier als Selbstporträt diskutierten Figur - ALSICHCHVN - nur selten als Hinweis auf eine Selbstdarstellung gelesen.¹ Vielmehr konzentrierten sich die Überlegungen zunächst lange auf den Textteil PFENNING, der einerseits als Name eines (weiteren) Malers, andererseits als Hinweis auf eine wirtschaftliche Transaktion interpretiert wurde.² Erst mit Köllermanns detaillierter Analyse wurden die Forschungsmeinungen zusammengeführt und abweichende Theorien rund um die Inschrift hinsichtlich selbstbezüglicher Tendenzen Laibs entwickelt, die sich vorrangig auf die Ähnlichkeit des Slogans zu van Eycks Motto ALS ICH CAN sowie den Signaturwert der Inschrift über einen Bezug zum eigenen Namen (CHVN wie Chunrad) stützen.³ Die bei Köllermann zudem thematisierte Theorie, nach der das kleine „d“ zu Beginn der Wortfolge zugleich den Endbuchstaben des Vornamens von Laib symbolisieren würde, könnte um eine weitere Interpretation ergänzt werden: Wie ein „Rad“ schlingt Con„rad“ seinen Namen um seinen Leib („Laib“).⁴ Auch wenn der Schriftzug Deutungsspielraum bietet, der nach Biedermann vom Maler selbst als „spannungserhöhendes“ Moment eingesetzt worden sein dürfte,⁵ ist offensichtlich, dass es sich um ein weiterentwickeltes Zitat nach Jan van Eyck handelt. Die Inschrift öffnet Interpretationsebenen vielfältiger Art, die, allesamt selbstreferenzieller Natur, auf mehrere Metaebenen inhaltlicher Erweiterung verweisen: PFENNING auf Aspekte der Profession, ALSICHCHVN auf künstlerischen Stellenwert und Kenntnisse internationaler Entwicklungen und (insbesondere) CHVN (d) auf die Person des Malers. Bewusst eingesetzt kommt der Schriftzug einem selbstsicheren Statement gleich, das Laib in erster Linie wohl an sich selbst richtete und erst in zweiter Instanz an einen vermutlich elitären Kreis von RezipientInnen, die das hochintellektuelle Wortspiel verstanden haben könnten. Diese Beobachtung verstärkt sich durch den Befund der Bildanalyse: Während der Kultbildcharakter des Gemäldes bereits aus der Fernsicht durch die feierliche Strenge der Komposition deutlich wird, werden die Details und damit weiterführende, inhaltliche Aspekte erst in der Nahaussicht erfahrbar.⁶ Die Inschrift nimmt eine Ausnahmestellung ein: Sie zieht die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen als bedeutungsperspektivisch hervorgehobenes Segment schnell auf sich.

Laibs in der Forschung vielfach untersuchter, innovativer Eklektizismus⁷ endet in Bezug auf Methoden der Selbstdarstellung kaum bei der Abwandlung des Eyck'schen Mottos. Etwa ist

in Nördlingen, dem Herkunftsgebiet Laibs,⁸ mit Friedrich Herlin ein Maler beheimatet, der sich selbst vermutlich mehrfach in Bildverbänden porträtierte, was auf eine Tradition bzw. ein Bewusstsein für das Sujet in der Region schließen lässt, die bzw. das Laib bekannt gewesen sein könnte. Herlin verstand es, sich im Bildzusammenhang zu integrieren⁹ und hinterließ zudem ein Selbstporträt als Stifterfigur.¹⁰ Die Selbstinszenierung als Stifter ist auch ein Aspekt, der bei Laib relevant sein könnte. Neben Theorien rund um die Inschrift (insbesondere um den Textteil PFENNING, der von Suida in einer umstrittenen These bereits 1908 über einen semantischen Vergleich mit dem althochdeutschen „Pfand“ in Zusammenhang gebracht wurde¹¹) zeigt nach Köllermann auch der direkte Vergleich der prominent platzierten Inschrift in der Salzburger Kreuzigung mit der versteckten Signatur in der Grazer Tafel die Möglichkeit, dass es sich bei der Salzburger Kreuzigung um eine Stiftung Laibs handeln könnte¹² – bei der Figur auf dem Pferd in weiterer Folge um eine Selbstdarstellung als Stifter. Augenfällig ist allemal, dass sich ansonsten kein Stifterporträt im Bild findet. Andere Bezugnahmen in Laibs Gemälden führen zu italienischen Meistern, die ebenfalls integrierte Selbstporträts schufen. Eine wesentliche Motivanlehnung stellt etwa gerade die Rückenfigur auf dem Pferd dar, die u. a. im Zusammenhang mit einem, ebenfalls von hinten erfassten, Reiter in Altichieros um 1379 entstandener Kreuzigung im Oratorio San Giorgio in Padua verhandelt wird.¹³ In derselben Kapelle schuf Altichiero Fresken zum Leben der Heiligen Georg, Katharina und Lucia; im Zyklus zu letzterer werden frühe Selbstdarstellungen vermutet. Ein Beispiel hierfür ist eine im Profil erfasste Schwellenfigur am rechten Bildrand im Bildfeld der Exequien der hl. Lucia.¹⁴ Laibs Darstellung im Profil führt als gängiges frühes System für Selbstbildnisse aber weit über Altichiero hinaus.¹⁵

Laib bedient sich zahlreicher formaler Methoden der Kennzeichnung und Betonung der Figur, die eine Individualisierung und Herauslösung aus dem Bildverband bedingen.¹⁶ Daneben schuf er ein System der BetrachterInnenansprache und der Kommunikation von Bild- und BetrachterInnenraum, was sich etwa durch die Verbindung des Reiters als Rückenfigur mit dem Reiter vorne rechts zeigt. Der gemeinsame Bewegungsbogen der beiden sowie der daran anschließende Blick und die Geste der Rückenfigur leiten direkt zu Christus als Hauptmotiv.¹⁷ Es ist u. a. dieses Vorgehen, das Hinweise auf das konzeptionelle Herangehen des Malers liefert. Wie Köllermann zudem überzeugend ausführt, arbeitete Laib mit Schablonen und legte seine Kompositionen in nachvollziehbaren Systemen an. Die Figuren in Laibs Kreuzigungen lassen sich in Folge dieser Prozesse in verschiedene, physiognomisch zusammenhängende Gruppen ordnen.¹⁸ Entsprechende Übereinstimmungen finden sich auch bei den beiden Profildarstellungen, die in den Tafeln als Selbstporträts diskutiert werden: Beide zeichnen sich durch eine schlanke Gesichtsform, ein spitzes Kinn, ausgeprägte Konturen im Wangenbereich, einen leichten Höcker auf der Nase in Kombination mit einer runden, leicht erhobenen Nasenspitze aus. Das Gesicht in der Grazer Tafel wirkt deutlich definierter, was evtl. auf einen Alterungsprozess zurückgeführt werden könnte. Obwohl physiognomische Vergleiche und Ähnlichkeiten nur mit höchster Vorsicht zur Identifizierung herangezogen werden können und kaum mehr als Indizien darstellen, erhärtet die Beobachtung den Verdacht, dass es sich bei den Porträts zumindest um hervorgehobene Personen handeln sollte – insbesondere, da sie sich über ihre Gesichtszüge von den meisten anderen Figuren

unterscheiden. In der Salzburger Tafel sind neben den direkt umliegenden Figuren der pyramidalen zentralen Gruppe (Bogenschütze und Maria Magdalena), deren Gesichtsformen ansatzweise mit der Rückenfigur übereinstimmen (wobei sie sehr gerade Nasen ohne Höcker haben), keine weiteren mit überzeugenden Ähnlichkeiten zu finden.¹⁹ Ein anderes Stilmittel Laibs sind individuelle Erzählungen, die in der Vermischung von Erzählebenen resultieren.²⁰ Diese Feststellung kann ein weiterer Anhaltspunkt für die Befürwortung der Selbstporträtfigur sein: Weshalb sollte sich Laib nicht in Rollen begeben haben, etwa in die Rolle eines völkerverbindenden Reiters (römische Rüstung, orientalische Oberbekleidung) – oder in die Rolle einer historischen Figur (Stephaton in der Grazer Tafel)?

Es gibt in Laibs Kompositionen keine Zufälligkeiten²¹ – so ist es kaum denkbar, dass das konzentrierte Zusammenspiel unterschiedlichster Merkmale der Figur (Inscription, hervorgehobene, prominente Position, Kennzeichnungsmechanismen, Systeme der BetrachterInnenansprache, differenzierte Physiognomie, Übereinstimmungen mit der signierten Figur in der Grazer Kreuzigung...) den Reiter unter dem Kreuz nicht als konsequent und gezielt eingesetztes Selbstporträt ausweisen sollte.

Verweise

1. Zum Forschungsstand zu van Eycks Motto umfassend vgl. u. a. Belting/Kruse 1994, 62-65; De Vos 1983; Gludovatz 2005; Künstler 1972; Scheller 1968. Zur Verbindung von Eycks Mottos mit seinem Namen vgl. u. a. Campbell 1998, 214; Gludovatz 2005, 137.↵
2. Lange Zeit galt der Textteil PFENNING als Malername, vgl. u. a. Pächt 1929, 74; Schnaase 1862, 209f. Weiterführend zur frühen Forschung vgl. u. a. Köllermann 2007, 16 (Anm. 1). Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden die Tafeln als von Laib gemalt erkannt, vgl. Fischer 1908, 73f; Suida 1908, 41, vgl. zudem Suida 1931, 105. Heute ist diese Zuordnung unbestritten, der Wortlaut der Inschrift gibt nach wie vor Rätsel auf. Der Zusammenhang des Textteils ALSICHCHVN mit dem Motto von Jan van Eyck ist evident, anders verhält es sich mit PFENNING. Nach einem von Suida publizierten Vorschlag von Benesch handle es sich um den Hinweis auf einen Bürgerpfennig. Dieser sei Laib bei seiner Aufnahme als Bürger in Salzburg erlassen worden, woraufhin er als Ausgleich das Bild gestiftet habe, vgl. Suida 1908, 41; Suida 1931, 105. Zum Forschungsstand zur These sowie zu weiterführenden Informationen zum Salzburger Bürgerbuch vgl. u. a. Köllermann 2007, 23-25. Zur kritischen Hinterfragung der These vgl. u. a. Köllermann 2007, 39f.↵
3. Köllermann 2007.↵
4. Der Name Konrad kommt vom althochdeutschen „kuoni“ (kühn) und „rät“ (Rat(geber)); vgl. Debus 1987, 40. Trotzdem der folglich fehlenden etymologischen Verknüpfung des Namens mit einem Rad gibt, könnte im Sinne eines Wortspiels eine entsprechende Verbindung hergestellt worden sein.↵
5. Wie die meisten AutorInnen thematisiert Biedermann die Möglichkeit einer Selbstdarstellung nicht, bestätigt aber die Sonderstellung, die der Figur aufgrund der Inschrift zukommt. Er beschreibt die Figur als morgenländisch gekleideten Reiter, hinter dem sich ein weiterer Orientale verberge und der über die Nähe zum Kreuz und die auf Christus weisende Geste rhetorischen Charakter habe und in „direktem Blickkontakt zu Christus“ stehe. Biedermann 2010, 275.↵
6. Zur Bildanalyse mit Fokus auf fern- und nachsichtiger Wahrnehmung und deren Konterkarieren vgl. Köllermann 2007, 25-27.↵
7. Vgl. den Einleitungstext zu Conrad Laib.↵

8. Zur Herkunft Laibs und der Kunstentwicklung in Nördlingen vgl. u. a. Suckale 2000, 56.↵
9. Etwa: Friedrich Herlin, Einholung der Pilger, 1466, Rothenburg ob der Tauber, St. Jakob (Bildfeld im Hochaltar).↵
10. Friedrich Herlin, Familienaltar, 1488, Nördlingen, Museum der Stadt Nördlingen.↵
11. Suida 1908, 41. S. o.↵
12. Köllermann 2007, 41.↵
13. Zu Laibs künstlerischen Bezugnahmen vgl. den Einleitungstext zu Conrad Laib. Zum Sujet „Pferde von hinten“ vgl. Siede 1999. Speziell zu den Bezugnahmen zu Altichiero vgl. u. a. Frodl-Kraft 1999, 158 (Anm. 4), 159 (Anm. 5), mit weiterführendem Forschungsstand. Zu Altichieros Rückenfigur zu Pferd und dessen Inspiration für Laib vgl. u. a. Köllermann 2007, 35-37.↵
14. Altichiero da Zevio, Exequien der hl. Lucia, 1379-84, Padua, Oratorio San Giorgio. Zur Selbstdarstellung Altichieros vgl. u. a. Horký 2003, 79-81.↵
15. Vgl. weiterführend Rainers und Rainers Überlegungen, denen prinzipiell zuzustimmen ist. Allerdings handelt es sich bei Laib nicht wie angegeben um Darstellungen im „verlorenen Profil“. Ein Rückschluss auf Selbstdarstellungen bei den Gebrüdern Limburg gestaltet sich insofern schwierig, da diese bislang nicht eindeutig verifiziert werden konnten. Zu Überlegungen zu Porträts und Künstlerselbstporträts bei den Gebrüdern Limburg vgl. Rainer/Rainer 2003, 434; weiterführend Camille 2001, 181; Perkinson 2008, 145. Profildarstellungen zählen prinzipiell zu den frühen Formen von Selbstdarstellungen. Beispiele sind etwa von Agnolo Gaddi überliefert. Der Maler integrierte im untersten Register des Freskenzyklus zur Legende der Wiederauffindung des Heiligen Kreuzes innerhalb einer Simultandarstellung von der Hinrichtung des Perserkönigs und dem Einzug des Kaisers Heraklius in Jerusalem zwei Künstlerselbstbildnisse (Florenz, S. Croce, um 1380).↵
16. Vgl. Ausführungen im Feld „Interaktion“ im Abschnitt „Bildnisfigur“.↵
17. Die Bezugnahmen zu Jan van Eyck bzw. den Errungenschaften der Altniederländer erschöpfen sich bei Laib nicht in der Adaption der Inschrift, vielmehr zeigen sie sich auch in formalen und kompositorischen Details. Wesentlich sind hierbei etwa Spiegelungen von Fenstern auf der Rüstung des vorderen Reiters, die als Reflexionen des Aufstellungsraums lesbar sind. Vgl. Köllermann 2007, 31.↵
18. Ebd., 150-159. Vgl. den Einführungstext zu Conrad Laib.↵
19. In der Grazer Tafel lassen sich, soweit in den größeren Figuren ersichtlich, keine der diskutierten Selbstbildnisfigur ähnliche Physiognomien finden.↵
20. Eine Form dieser Vermischung sind Laibs Inszenierungen zeitenübergreifende Figuren. Etwa sind Gestalten wie der Centurio rechts vorne oder Longinus trotz ihrer historischen Belegung mit zeitgenössischen Rüstungen angetan. Vgl. Biedermann 2010, 273.↵
21. Ebd., 271.↵

Literatur

Baldass, Ludwig: Conrad Laib und die beiden Rueland Frueauf (Sammlung Schroll), Wien 1946.

Belting, Hans/Kruse, Christiane (Hg.): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994.

Biedermann, Gottfried: Bemerkungen zu Conrad Laibs „Kreuzigungstafeln“ in Wien und Graz - vor allem auch vor dem Hintergrund der osmanischen Bedrohung, in: Madersbacher, Lukas/Steppan, Thomas (Hg.): De re artificiosa. Festschrift für Paul von Naredi-Rainer zu seinem 60. Geburtstag, Regensburg 2010, 269-281.

Camille, Michael: For Our Devotion and Pleasure: The Sexual Objects of Jean, Duc de Berry, in: Art History, 24. Jg. 2001, H. 2, 169-194.

Campbell, L.: *The Fifteenth Century Netherlandish Schools* (National Gallery Catalogues), London 1998.

De Vos, Dirk: *Nogmaals ALS ICH CAN*, in: *Oud-Holland*, 97. Jg. 1983, H. 1, 1-4.

Debus, Friedhelm: *Reclams Namenbuch. Deutsche und fremde Vornamen nach Herkunft und Bedeutung erklärt*, Stuttgart 1987.

Fischer, Otto: *Die altdeutsche Malerei in Salzburg* (Kunstgeschichtliche Monographien, 12), Leipzig 1908.

Frodl-Kraft, Eva: *Conrad Laib. Die Kreuzigungstafel von 1449 und das Grazer Dombild von 1457*, in: *Römische Historische Mitteilungen*, 41. Jg. 1999, 157-169.

Gludovatz, Karin: *Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerselbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 54. Jg. 2005, H. 1, 115-176.

Horký, Mila: *Der Künstler ist im Bild. Selbstdarstellungen in der italienischen Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts*, Berlin 2003.

Koller, Manfred: *Zur Werkstattpraxis und Maltechnik von Conrad Laib*, in: Saliger, Arthur (Hg.): *Conrad Laib* (Wechseleausstellung der Österreichischen Galerie, 211; Ausstellungskatalog, Museum mittelalterliche Kunst - Unteres Belvedere, Orangerie, 19.9.-26.10.1997), Wien 1997, 110-142.

Krabichler, Elisabeth: *Vor aller Augen. Das integrierte Selbstporträt als Metabild in der Frühen Neuzeit* (Dissertation, Universität Innsbruck), Innsbruck 2024.

Köllermann, Antje-Fee: *Conrad Laib. Ein spätgotischer Maler aus Schwaben in Salzburg* (Neue Forschungen zur deutschen Kunst, 8), Berlin 2007.

Künstler, Gustav: *Jan van Eycks Wahlwort „Als ich can“ und das Flügelaltärchen in Dresden*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 25. Jg. 1972, 107-127.

Perkinson, Stephen: *Likeness, Loyalty, and the Life of the Court Artist: Portraiture in the Calendar Scenes of the Très Riches Heures*, in: *Querendo*, 38. Jg. 2008, 142-174.

Pächt, Otto: *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, Augsburg u. a. 1929.

Rainer, Michael/Rainer, Thomas: *Conrad Laib. Kreuzigung. Katalogbeitrag 204*, in: Rosenauer, Artur/Fillitz, Hermann (Hg.): *Spätmittelalter und Renaissance* (Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 3), München 2003, 434-435.

Rosenauer, Artur: *Zu einer Tafel von Conrad Laibs Kreuzigungsaltar von 1449*, in: *Institut für Kunstgeschichte der Universität Salzburg* (Hg.): *Von österreichischer Kunst. Franz Fuhrmann gewidmet*, Klagenfurt 1983, 29-36.

Roth, Elisabeth: *Der volkreiche Kalvarienberg in Literatur und Bildkunst des Spätmittelalters* (Philologische Studien und Quellen, 2), Berlin (2. Aufl.) 1967.

Scheller, R. W.: *Als ich can*, in: *Oud-Holland*, 83. Jg. 1968, H. 2, 135-139.

Schnaase, Karl: *Zur Geschichte der österreichischen Malerei im XV. Jahrhundert*, in: *Mittheilungen der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 7. Jg. 1862, H. 8.

Siede, Irmgard: *„Pferde von hinten“ in der New Yorker Doppeltafel. Eine unberücksichtigte Pathosformel und die Rolle Italiens bei ihrer Verbreitung*, in: *Pantheon*, 57. Jg. 1999, 22-32.

Stiassny: *Altsalzbürger Tafelbilder*, in: *Jahrbuch des kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 24. Jg. 1903, H. 6.

Stöbe, Erhard: *Die Kreuzigungstafel von 1449 - Gedanken zur Restaurierung*, in: Saliger, Arthur (Hg.): *Conrad Laib* (Wechseleausstellung der Österreichischen Galerie, 211; Ausstellungskatalog, Museum mittelalterliche Kunst - Unteres Belvedere, Orangerie, 19.9.-26.10.1997), Wien 1997, 104-109.

Suckale, Robert: *Ein Nürnberger Bild aus der Frühzeit des Konrad Laib*, in: *Germanisches Nationalmuseum* (Hg.): *Begegnungen mit alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand* (Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Wissenschaftliche Beibände, 17), Nürnberg 2000, 51-60.

Suida, Wilhelm: Zur Geschichte der altösterreichischen Malerei, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, 31. Jg. 1908, 37-41.

Suida, Wilhelm: Zwei altdeutsche Bilder in Padua, in: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 52. Jg. 1931, 101-106.

Söding, Ulrich: Conrad Laib und sein Werk. Anmerkungen zur Chronologie, in: Saliger, Arthur (Hg.): Conrad Laib (Wechselausstellung der Österreichischen Galerie, 211; Ausstellungskatalog, Museum mittelalterliche Kunst - Unteres Belvedere, Orangerie, 19.9.-26.10.1997), Wien 1997, 22-39.

Thode, Henry: Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer, Frankfurt am Main 1891.

o. A.: 4. Conrad Laib. Kreuzigung Christi. 1449, in: Saliger, Arthur (Hg.): Conrad Laib (Wechselausstellung der Österreichischen Galerie, 211; Ausstellungskatalog, Museum mittelalterliche Kunst - Unteres Belvedere, Orangerie, 19.9.-26.10.1997), Wien 1997, 188-203.

Zitiervorschlag:

Krabichler, Elisabeth: Salzburger Kreuzigung (Katalogeintrag), in: Metapictor, <http://explore-research.uibk.ac.at/arts/metapictor/katalogeintrag/laib-conrad-salzbürger-kreuzigung-1449-wien-österreichische-galerie-belvedere/pdf/> (19.05.2026).

Integrierte Selbstbildnisse in der Malerei des 15. Jahrhunderts

Eine systematische Erfassung (FWF-Einzelprojekt P 33552)

Universität Innsbruck - Institut für Kunstgeschichte