

noch engere Beziehungen mit den Reliefs des Sebalder-Chörleins und dem kleinen Verkündigungengel vom Hause Burgstraße 1 verknüpfen und der letzten Endes dem Schulkreis des Osthormeisters von St. Sebald entstammt.

Obwohl die Geschichte der Mohrenapotheke zur Genüge geklärt ist, liefert sie uns keinerlei Material für die am Hause angebracht gewesene Madonna. In der Zeit nämlich, welcher die Figur angehört, d. i. zu Anfang des 15. Jahrhunderts, befand sich die Apotheke zum Mohren nicht im jetzigen Hause, sondern in dem oder an dem nordwärts des alten gotischen Rathhauses gelegenen Eckhause in der Gilgengasse (jetzt Theresienstraße) „beim Predigerkloster“. Erst im Herbst des Jahres 1578 wurde sie in die Gewölbe im Hause des Joachim Nüßel bei St. Lorenzen, d. h. in das Eckhaus Königstraße 32, südwestlich der Lorenzkirche, verlegt.

Aus dem um 1701 geschaffenen Boenerschen Prospekt der Imhöffischen Häuser geht hervor, daß sich die Madonna damals nicht unmittelbar vor der Ecke des Hauses, sondern dicht neben dieser an der Nordwand befand. Dagegen ist sie auf dem Prospekt der Engellands-Apotheke bei St. Lorenzen vom Jahre 1716, einer in unserem Kupfersich-Kabinett verwahrten Sepiazeichnung (Hz. 2323), vor der Hausecke angebracht. Anscheinend steht mit dieser Veränderung die Aushöhlung der Figur in Zusammenhang.

Der Oelberg der Clarakirche in Nürnberg, ein Werk der Adam Kraff-Schule.

Von Fritz Traugott Schulz.

In dem Vertrag, den Hans Imhoff am 25. April 1493 mit Adam Kraff über die Ausführung des Sakramentshäuschens in der Lorenzkirche abschloß, mußte sich der Meister für seine Person und die von ihm zu bestellenden vier oder mindestens drei Gesellen verpflichten, bis zur Vollendung ausschließlich an diesem und keinem anderen Werk zu arbeiten, Für die Aufträge aber, die er unter den Händen hatte, und für solche, die noch zu erwarten waren, hatte er



Abb. 12. Johannesfigur aus dem Oelberg der Clarakirche in Nürnberg.
Adam Kraff-Schule. Sandstein. 1,20 m lang.



Abb. 13. Kopf des Jakobus aus dem Oelberg der Clarakirche in Nürnberg. Sandstein.

Reliefszenen aus der Legende vom hl. Kreuz an der Sebaldus-Kirche (siehe Dorothea Stern a. a. O. S. 110). Dies berechtigt zu der Annahme, daß Adam Kraff in seiner Werkstatt Gehilfen beschäftigte, die mehr als einfache Gesellen oder Handwerker waren, sondern die, geschult an des Meisters Art, eigene künstlerische Befähigung besaßen. Dahin gehört vor allem der Schöpfer des im Jahre 1498 von Wolf Haller gestifteten Sakramentshäuschens in der Dorfkirche zu Kalchreuth, das H. M. Sauer mann in seiner Studie über „Die golische Bildnerei und Tafelmalerei in der Dorfkirche zu Kalchreuth“ (S. 96 ff) im Anschluß an Daun als eigenhändige Arbeit Kraffs ansprechen möchte, während es Dorothea Stern (S. 70) zwar für ein feines, anmutiges Werk erklärt, aber im übrigen so viel grundsätzliche Abweichungen von des Meisters Eigenart feststellt, daß wir uns damit begnügen müssen, in ihm die Arbeit eines Künstlers zu erblicken, der sichlich vom Lorenzer Sakramentshäuschen angeregt war, aber durch Anbringung seines Zeichens an auffallender Stelle seine eigene Autorschaft betont wissen wollte. Auch der Meister des um 1520 geschaffenen, in der Literatur sehr häufig erwähnten Sakramentshäuschens in Kaßwang dürfte wohl aus der Schule Kraffs hervorgegangen sein. Schon Bode hat den Bau als das Werk eines „tüchtigen“ Kraffschen Gehilfen bezeichnet. Bedeutender aber ist der Meister des Kaßwanger Oelbergs, der Adam Kraff entschieden näher steht als der Meister des Sakramentshäuschens. Auch dürfte der Oelberg dem Sakramentshäuschen etwa um ein Jahrzehnt vorangehen. Bode betont, daß die große Gruppe des Kaßwanger Oelbergs (abgebildet, jedoch etwas flau, in

eigene Gesellen zu halten. Es war ihm gestattet, diesen alle Tage eine Stunde lang für die von ihnen auszuführenden Arbeiten Anweisungen zu geben. Einem seiner Mitarbeiter am Sakramentshäuschen in der Lorenzkirche — sie hießen, wie aus den ältesten Stiftungsrechnungsbüchern des Freiherrlich v. Imhoffschens Archivs hervorgeht, mit Vornamen Christoph und Ulrich (freundliche Mitteilung des Herrn Direktors Dr. Hampe) — erlaubte Adam Kraff, sein Zeichen (Gesellenzeichen) an dem Bauwerk anzubringen (abgebildet bei Dorothea Stern, Der Nürnberger Bildhauer Adam Kraff, S. 57). Das gleiche Zeichen begegnet neben einem anderen in den Rundbogen der Umrahmung des Tympanons mit



Abb. 14. Christusfigur aus dem Oelberg der Clarakirche in Nürnberg.
Adam Kraft-Schule. Sandstein. 1,45 m hoch.

der Studie „Unseren Lieben Frauen Pfarrkirche zu Kaßwang“ von Hermann Timm, Tafel VI) durch freie Anordnung und namentlich durch die sehr individuelle, ausdrucksvolle Gestalt Christi zu den besten Darstellungen dieser Art in Deutschland gehört. Ich glaube, dem gleichen Meister das Lazarus-Relief von St. Sebald vom Jahre 1520, jetzt im Lapidarium des Germanischen Museums, zuschreiben zu dürfen („Das neue Lapidarium des Germanischen Museums“, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Jahrgang 1921, S. 22, mit Abb. auf S. 23).

So viel ist klar, die Kraffische Art lebte nach des Meisters Tode, die Ende 1508 oder Anfang 1509 erfolgte, fort. Er hinterließ Schüler und Gehilfen, welche die Werkstatt-Tradition fortsetzten und sich je nach dem Grad ihres engeren oder geringeren Anschlusses an ihn sowie je nach dem Maßstab ihrer eigenen Befähigung entweder als greifbare Künstlerpersönlichkeiten über die übrigen heraushoben oder als einfache Handwerker recht und schlecht ihren Beruf erfüllten.

Die Mitte zwischen diesen beiden Gattungen der Schulnachfolge Adam Kraffs hält der Meister des Oelbergs der Clarakirche in Nürnberg, aus dem jüngst die Figuren Christi und seiner drei Jünger als Leihgaben zu uns kamen und in dem kleinen östlichen Lichthof auf der Nordseite der Kirche Aufstellung fanden, inne.

Die vier Figuren sind nicht unversehrt auf uns gekommen; sie sind bis auf die Christusfigur (Abb. 14), deren Gipshände dem 19. Jahrhundert angehören, mehr oder minder stark ruinos und in den Feinheiten beeinträchtigt, die Nasen zumeist abgeschlagen. Schon ein flüchtiger Blick lehrt, daß wir ein Werk der in der Kraff'schen Schule wurzelnden handwerklichen Tüchtigkeit vor uns haben, dem durch die Einstellung auf malerische Erscheinung ein Eigengepräge verliehen erscheint. Allgemein kraffisch sind die ruhigen Bewegungen, das Streben nach Natürlichkeit in der Behandlung der Köpfe (ich gebrauche hier teilweise Worte aus dem schon genannten Buche von Dorothea Stern), das Treuherzige, Kleinbürgerliche, Leidenschaftslose in den Typen, die dekorativ spielende Unruhe in der Fallengebung, das Streben, die Finger zu isolieren (Petrus), das Gemütvolle in der Auffassung. Der Fallstil der Christusfigur erinnert an denjenigen des Christus am Landauerschen Grabmal in der Tetzkapelle der Egidienkirche (1503). Das Barthaar ist in der für Kraff bezeichnenden Art zu Spiralen gedreht. Petrus hat im Gesichtstyp Ähnlichkeit mit dem älteren Gesellen am Sakramentshaus in der Lorenzkirche. Die Bewegtheit der liegenden Gestalt des Johannes (Abb. 12) hat an dem Oelbergrelief ebendort ein Analogon. Am besten erhalten ist der edelgearbeitete, natürlich gedrehte Kopf des Jakobus (Abb. 13), dessen linke Hand im Gewand verborgen ist. Die S-förmige Strähnung des Backenbartes kommt in gleicher Art vor an dem Kopf des Königs links von der Madonna der Pergensdorfferschen Grabtafel in der Frauenkirche (um 1498).

Wenn Dorothea Stern (a. a. O. S. 154) unseren Oelberg als „eine ganz handwerkliche Arbeit“ bezeichnet und der Meinung zuneigt, daß er in Motiven der Christusfigur und des Johannes mit den Resten des Harsdorfferschen Oelbergs übereinstimmt, so daß anzunehmen sei, unser Meister habe sich ebenso wie der Katzwanger Oelberg-Meister den von Neudörfer so sehr gerühmten, jetzt am Fuße der Burg aufgestellten Oelberg von der Karthäuserkirche zum Vorbild genommen, so führt ein stilistischer Vergleich zu einer anderen Auffassung. Die Abweichungen sind zu erheblich, um die

Annahme einer Abhängigkeit zu rechtfertigen. Die Haltung Christi ist bei unserem Oelberg im Ganzen vornehmer, der Kopf individueller, der Bart mehr gesträhnt, als zu Locken aufgerollt, der Fluß des Haupthaares freier. Das Herannahen des Mantelzipfels in den linken Winkel des Ellbogens ist gleichartig, aber die Faltengebung sorgfälliger und reicher gegliedert. Der Umriß des Johannes ist bewegter. Die Glieder sind kräftiger markiert, der Faltenwurf lebendiger, Gesicht und Haare ansprechender. Die Wellenlinie von dem kräftig herausgedrückten Oberschenkel und dem scharf eingewinkelten Knie fehlt bei dem Johannes des Burgölbergs ganz. Was die Jakobus-Figur betrifft, so finden wir hier statt der erzwungenen Gesamthaltung dort ein freieres Sitzen. Die Hände sind nicht über dem hochgezogenen Knie über Kreuz gelegt, sondern die Rechte ruht auf dem rechten Knie, während die Linke im Gewand verborgen ist. Und dann das Antlitz! — Dort derb, hier von einer erstaunlichen Feinheit und Natürlichkeit in der Durchbildung. Hier ist der Unterschied auch in der Qualität groß! Auch die Petrus-Figur weist weitgehende Verschiedenheiten auf. Der Petrus unserer Gruppe wirkt realistischer, er gibt sich als die bessere Arbeit zu erkennen. Kopf- und Barthaare sind mit Fleiß gesträhnt. Sehr bezeichnend sind die Falten an der Nasenwurzel. Hinzuweisen ist auch auf die Hände, die schlanken Finger und die Betonung der Gelenke.

Bei alledem ist nicht zu übersehen, daß der Ölberg von der Karthäuserkirche wiederholt (1615, 1683, 1687 und 1759) restauriert wurde und heute kaum noch kraftsche Züge an sich trägt. Ich kann mir aber auch nicht denken, daß er sie je besessen hat. Er ist trotz der rühmenden Hervorhebung Neudörfers aus des Meisters Werk zu streichen. Der jetzige verdient das zierende Beiwort „schön“ keinesfalls. (Vgl. auch Ernst Mummenhoff, Die Burg zu Nürnberg, 3. Aufl., 1913, S. 83, der einen ähnlichen Standpunkt vertritt).

Unter diesen Umständen schaltet der Ölberg von der Karthäuserkirche als „Vorbild“ für unseren Ölberg aus. Der Clarakirchenmeister ist kein bloßer Handwerker. Er ist ein aus der Werkstatt Adam Krafts hervorgegangener Steinmetz, der sich nach des Meisters Tode selbständig machte und eine gewisse, wenn auch bescheidene Eigenart nicht verkennen läßt. Seine weitere Tätigkeit zu umgrenzen, ist vor der Hand nicht möglich und auch hier nicht beabsichtigt; doch dürfte dieser Ölberg schwerlich sein einziges Werk sein.

Die zeitliche Einstellung wird durch die Formenauffassung bestimmt. Die Ruhe, Größe, Klarheit und Schlichtheit im Ausdruck, die Erkenntnis des richtigen Verhältnisses des Körperbaues zum Gewand, das Herausfühlen der Konturen und Rundungen der Glieder aus dem Stoff, die Überwindung des Scharfen, Harten und Eckigen in der Faltengebung zu Gunsten größerer Weichheit, alles das sind Merkmale, welche unsere Figuren bereits in die neuere Zeit, in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts einrücken. 1503 wurde Caritas Pirckheimer, die hochgebildete Schwester Willibalds, Äbtissin des Claraklosters. Von ihr sagt Andreas Würfel: „Ist ein gelehrtes Frauenzimmer gewesen. Die an ihren Bruder Herrn Willibald Pirkam. an Herrn Dr. Christoph Scheuerl und an Conrad Celtem lateinische Briefe geschrieben, davon etliche in Druck gekommen sind. Hat 29. Jahr regieret und Closter wohl ausgebauet, und sich viele Bücher gesammelt, starb, alt 66. Jahr“. Alles spricht dafür, daß sie auch die Errichtung des auf der südlichen Chorseite angelegten Ölbergs veranlaßt hat.