

DIE TAFELMALEREI

VON E. HEINRICH ZIMMERMANN

Das Epitaphbild für den 1350 gestorbenen Abt Friedrich von Hirzlach in der ehemaligen Klosterkirche zu Heilsbronn (Tafel 23) ist das früheste datierte Nürnberger Tafelbild. Im 19. Jahrhundert bis auf den Grund heruntergeputzt und darauf neu zugemalt, ist es heute nur mehr in seiner Gesamtsilhouette zu werten. Die groß gesehene Gestalt des Schmerzensmannes gemahnt in Stil und Auffassung an die überlebensgroßen Fresken, die oft die Höhe einer ganzen Kirchenwand einnahmen. „Es ragt das Riesenmaß der Leiber weit über menschliches hinaus“.

Die Richtung auf das Monumentale finden wir in den verwandten und zeitlich wohl bald darauf entstandenen Heilsbronner Tafeln von einem Passionsaltar nur zu einem Teil fortgesetzt. Die Feiertagsseite verzichtet in ihrem An- und Uebereinanderreihen von vier Szenen der Passionsgeschichte bewußt auf eine einheitliche kompositionelle Gesamtwirkung (Tafel 25—29). Eine Verbindung schafft hier nur der wundervoll erhaltene ornamentierte Goldgrund; wie denn der koloristische Reiz der Tafel und der gehaltene Ernst der Figuren, deren Seelenleben ganz in den Augen konzentriert zu sein scheint, über eine gewisse Leere der Formen und Mängel in der Zeichnung hinwegtäuschen. Ganz anders wirkt die Rückseite mit der Hälfte einer Kreuzigungsdarstellung, die, frei von allen kleinlichen Befangenheiten, weit über die Vorstellungswelt der Vorderseite hinausgeht (Tafel 24). Es ist ein großer Verlust, daß nur diese eine Tafel auf uns gekommen ist und die Rückseite noch dazu in einem stark ruinösen Zustande. Alle Gesichter mit dem fatalen dunkelbraunen Ton, der auch in der Abbildung erkenntlich wird, sind Machwerke des 19. Jahrhunderts, unter denen keine alten Spuren der ursprünglichen Malerei mehr erhalten waren. Die Abhängigkeit dieser Komposition von italienischen Vorbildern springt in die Augen; die beiden Gestalten im Vordergrund links, sowie die vom Rücken gesehene Figur, die den Kopf ins Profil dreht und die Hände staunend zum Gesicht emporhebt, wirken wie aus einem italienischen Bilde entnommen. Aber ein fester Stand der Figur wird noch nicht erreicht. Der Krieger mit Schild und Lanze im Vordergrund zeigt noch die geknickte Beinstellung, ein deutlicher Beweis dafür, daß das volle Verständnis für die Funktion der Gelenke dem Maler noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen ist.

Diesem Nebeneinander von miniaturhafter Malerei und monumentaler Gestaltung in der gleichen Werkstatt, ja wie hier beim gleichen Altarwerk, begegnen wir auch weiterhin in der frühen Nürnberger Malerei. Eine Richtung, der eine gewisse Bindung zur Buchillustration auch in der Tafelmalerei anhaftet, geht neben einer monumentale Wirkung erstrebenden Malerei einher. Bei dem bis auf die seitlichen Fialen wohl erhaltenen kleinen Haus-

altar im Germanischen Museum (Tafel 30—32), der sich den Heilsbronner Tafeln anreihet, ist ein gewisser Ausgleich dadurch vollzogen, daß bei geschlossenen Flügeln die beiden Darstellungen des Oelberges und der Kreuztragung durch den in einer gleichen Kurve verlaufenden gemeinsamen Terrainstreifen zusammengefaßt und die Gestalten gegeneinander ausbalanciert sind (Taf. 31).

Nicht genug zu bewundern ist die Stilisierung des Oelbaumes, der, weit mehr als die schlafend in einer Erdwelle zusammengeduckten beiden Jünger in die Komposition einbezogen, wie eine zweite handelnde Figur wirkt, die von dem Geheimnis der Nacht am Oelberg zu künden scheint. Die Vorderseite zeigt wieder Kompositionen auf den Flügeln, die keinen Bezug aufeinander haben und selbst in den Maßstäben differieren: Auf der einen Seite das eindrucksvolle Gegenüber der beiden großen Figuren des an der Säule gefesselten Heilands, dessen Glieder vor Schmerz zucken, und des vor ihm tänzelnden, ihn verhöhnenden Schergen, auf der anderen die kleinliche Gruppe der Beweinung Christi (Tafel 30). Auf der Rückseite wirkt die Figur des Schmerzensmannes wie eingeklemmt zwischen die sie umgebenden Symbole (Tafel 32). Der Zusammenhang mit dem Hirzlach-Epitaph ist deutlich zu spüren, wenn auch die Starrheit der Gestalt gemildert und die Funktion der Glieder besser verstanden ist.

Der nur in Bruchstücken auf uns gekommene Clarenaltar (Tafel 33—39) betont stärker das rein illustrative Element, und seinen Zusammenhang mit der Miniaturmalerei hat B. Kurth¹⁾ durch den Hinweis auf die Dresdener Handschrift der Clarenlegende einwandfrei festgestellt. Noch bedeutender jedoch für die zeitliche und örtliche Festlegung war Lutze's Auffindung einer miniaturgeschmückten Urkunde des Clarenklosters zu Nürnberg aus dem Jahre 1362 im Münchener Hauptstaatsarchiv (vgl. S. 10 ff. u. Tafel 2). Ihre Uebereinstimmung mit dem Clarenaltar ist so überzeugend, daß an der Identität der Werkstatt gar kein Zweifel aufkommen kann. Damit sind alle Hypothesen über den Bamberger Ursprung der Tafeln ein für alle Mal abgetan, und wir haben ein sehr viel früheres festes Datum für den Altar gewonnen, als bisher angenommen wurde²⁾. Eine einwandfreie Rekonstruktion des Clarenaltares läßt sich mit den bisher bekannt gewordenen Fragmenten nicht durchführen. Da jedoch im Laufe der letzten Jahre nicht weniger als fünf Täfelchen bekannt geworden sind, können wir hoffen, daß auch die fehlenden Stücke nach und nach wieder auftauchen werden, zumal die Tafeln starkes Holz besitzen, das fest mit der glasharten Malschicht verbunden ist. In dem aus zwei an ganz entlegenen Stellen aufgetauchten Stücken zusammengesetzten Bilde des Todes und der Krönung der Hl. Clara (Tafel 33) lernen wir die ungefähre ursprüngliche Höhe des Altares kennen. Die Gestalten der trauernden Nonnen am unteren Bildrande sind zwar beschnitten, so daß wir

¹⁾ Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. III. 1929, S. 25 ff.

²⁾ Daß es Kunsthistoriker geben würde, die nach dem Besuch der vorjährigen Ausstellung an dem fränkischen Charakter der Tafeln des Clarenaltars zweifeln, hätte ich nicht für möglich gehalten. Dennoch sind diese Tafeln von einem Wissenschaftler, dessen Namen ich lieber verschweigen will, öffentlich als mittelrheinisch bezeichnet worden.

hier noch etwas hinzurechnen müssen. Einen sicheren unteren Bildrand läßt allein das kleine Fragment des als Hl. Bartholomäus umfrisierten Verkündigungsgengels erkennen (Tafel 39). Er gibt uns gleichzeitig einen Fingerzeig, daß wir möglicherweise mit einem predellenartigen unteren Streifen zu rechnen haben.

Der auf der gleichen Stilstufe stehende Altenberger Altar im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. mag als Beispiel dafür dienen, daß in jener Zeit für die Komposition auf Flügelbildern noch nicht ein durchgehendes gleiches Maß Vorschrift war, sondern die zur Verfügung stehende Fläche nach Gutdünken aufgeteilt wurde, sodaß breite und schmale Kompositionen nebeneinander zu stehen kamen.

Die in technischer Hinsicht höchst vollendeten Täfelchen der Clarenlegende besitzen einen großen Reiz. Hell leuchten die klaren Farben vor goldenem Grund, dessen Wirkung durch die zierliche Punzierung noch gesteigert wird. Sie haben den Schmelz einer schönen kunstgewerblichen Arbeit, und man kann sich denken, daß die Nonnen des Clarenklosters großes Gefallen daran fanden. Warum es ausgeschlossen erscheint, in diesen kleinen Altärchen Arbeiten kunstverständiger Nonnen zu sehen, werden wir unten bei der Besprechung des Jakobsaltares auseinandersetzen.

Schon beim Durchblättern der Abbildungen fällt die Verbundenheit des Clarenaltares mit den vorausgehenden Nürnberger Werken auf. Eine Weiterentwicklung der Formen erkennt man am besten, wenn man etwa die Figur der betenden Maria auf dem Bilde der Himmelfahrt Christi in Heilsbrunn (Tafel 29) mit der der betenden Hortolana (Tafel 34) oder der Hl. Clara (Tafel 37) vergleicht.

Außer dem auf Eichenholz gemalten Clarenaltar existiert noch ein auf Fichtenholz gemaltes Bruchstück eines zweiten Altares dieser Heiligen (Tafel 40), das auf der Rückseite charakteristischerweise die untere Hälfte einer Darstellung „Christi als Schmerzensmann mit den Leidenssymbolen“ zeigt, die aufs engste der Rückseite des kleinen Altärchens im Germanischen Museum verwandt ist. Die etwas volleren Gesichtsformen, die bei einem Vergleich mit derselben Szene vom ersten Clarenaltar ersichtlich werden, verbinden dieses Fragment mit einem dritten kleinen Altar der Werkstatt, einem Martha-Magdalenen-Altar, der auch nur in Bruchstücken auf uns gekommen ist (Tafel 41—45). Die oben spitz zulaufenden Flügel des Hausaltärchens im Germanischen Museum sind auf dem Münchener Fragment durch eine Einfassung mit Farbstreifen ersetzt. Aller Wahrscheinlichkeit nach bildete die Tafel „Christus der Maria Magdalena erscheinend“ einen der Außenflügel (Tafel 41). Die abgesägte Rückseite der Mitteltafel mit der Darstellung eines goldenen Weinstockes mit goldenen und silbernen Vögeln (Tafel 43) — eine analoge Darstellung in roher Ausführung befindet sich in der Dresdener Handschrift der Clarenlegende — läßt durch die alten Scharnierspuren unten und den durch den Weinstock geführten Schnitt deutlich erkennen, daß die Mitteltafel früher bedeutend größer war. Dafür spricht auch der teilweise erhaltene Trennungstreifen mit Inschrift auf der Vorderseite.

Bei der unbeweglichen Ruhe der Formen, die viel zur feierlichen Haltung der Tafeln dieser ganzen Gruppe beiträgt, lag die Gefahr nahe, daß sie in Starrheit übergehen und bei dem Nachdruck, der auf die technische Ausführung der Tafeln gelegt wurde, war fast zu befürchten, daß diese Werkstatt in einer leeren Ikonenmalerei verflachen würde. Umsomehr überrascht es, daß das nächste Werk — wenn wir von dem Epitaphbild des Bischofs Berthold († 1365) absehen, das wegen seiner durchgreifenden Restaurierung von 1497 als Werk des 14. Jahrhunderts ausscheidet — von einer solchen Größe der Formenauffassung ist, daß alle früheren Nürnberger Arbeiten lediglich wie Vorstufen hierzu wirken.

Daß der Hochaltar der Nürnberger Jakobskirche in der deutschen Kunstgeschichte noch nicht den ihm gebührenden Platz einnimmt, ist nur durch die gänzliche Uebermalung im 17. Jahrhundert zu erklären. Der Gesamteindruck des Altarwerkes wird auch heute nach der Freilegung der Flügel dadurch empfindlich beeinträchtigt, daß der Mittelteil, seines alten plastischen Schmuckes beraubt, als Ersatz schwächliche Reliefs nach Heideloffs Entwürfen erhalten hat. Auch die Rückseite des linken Flügels mit der grandiosen Darstellung der Anbetung der Heiligen drei Könige ist leider von verständnislosen Händen vor der Uebermalung so stark verschliffen worden, daß die Komposition in der Abbildung fast besser zu erkennen ist als auf dem Original (Tafel 46). Gerade dieses Bild hätte die Bedeutung des Altares innerhalb der Geschichte der deutschen Kunst am eindringlichsten dokumentiert, denn der Zug der Reiter, der sich die hügelige Landschaft hinabwindet, bedeutet in der deutschen Malerei jener Zeit eine unerhörte Kühnheit.

Gut erhalten ist neben den Innenseiten der Flügel das Bild der Kreuzigung bis auf den abgeschliffenen Kopf des Mannes am linken oberen Bildrande und das Gesicht Marias und der sie umgebenden Frauen (Tafel 47, 50, 51).

Während die Rückseiten der Flügel die großkomponierten Szenen der Anbetung der Könige und der Kreuzigung Christi füllen, sind auf den Vorderseiten in die Arkadenbögen Einzelfiguren eingepaßt, die auch dort, wo sie mit den Nebenfiguren zu einer Komposition verbunden sind, auf die trennenden Säulen nicht verzichten (Tafel 48, 49); ja bei der Verkündigung Mariens wird sogar die Figur des Engels von der Architektur überschritten (Tafel 56). Es herrscht hier noch die strenge Gebundenheit der mittelalterlichen Altararchitektur. Auch beim Heilsbronner Flügel brachte ja die Vorderseite eine Häufung von Einzeldarstellungen, während die Rückseite das monumentale Kreuzigungsfragment schmückte. Noch verwandter ist in der Komposition der Klosterneuburger Altar, der auf den Vorderseiten die emaillierten Einzel tafeln des Nikolaus von Verdun aus dem Jahre 1181 besitzt und auf den Rückseiten die Malereien, die als gleichzeitig mit der Renovierung des Altares in den Jahren 1324—29 entstanden angenommen und von B. Kurth als Vorbilder der fränkischen Tafelmalerei betrachtet werden. Allerdings stehen diese Bilder in Oesterreich ziemlich vereinzelt, wenn wir von der schwächlichen Nachfolge der Tafeln im Bayerischen Nationalmuseum und im Klosterneuburger Museum absehen. Eine fortlaufende Entwicklung wie in Nürnberg

vermögen wir hier nicht aufzuzeigen. Stimmt das Datum der Bilder auf der Klosterneuburger Altar-Rückseite, so haben wir ferner mit einer Differenz von mehreren Jahrzehnten zu rechnen. Daß eine Stilverwandtschaft im weiteren Sinne besteht, soll nicht geleugnet werden, aber diese erklärt sich zur Genüge durch die gemeinsame italienische Grundlage.

Die im Kataloge der Ausstellung auf Grund der Beobachtungen von der Verwendung gleicher Punzen und der Uebereinstimmung der Behandlung der Goldhintergründe ausgesprochene Werkstattgemeinschaft zwischen dem Jakobs- und dem Clarenaltar haben viele stutzig gemacht; wie ich glaube zu Unrecht. Es ist notwendig, derartige technische Eigentümlichkeiten herauszuarbeiten und nicht nur aus Stilvorstellungen Schlüsse zu ziehen, die ja doch erst auf Grund ebensolcher durch minutiöse Vergleichung gewonnener Erkenntnisse den sicheren Boden für ihre Konstruktionen erhalten. Ich glaube daher, daß man an der gleichen Werkstatt vom Claren- und Jakober-Altar festhalten muß, was den Gedanken, daß es sich beim Clarenaltar um Klosterarbeiten der Nonnen handeln könne, ausschließt. Nur hat natürlich nicht der gleiche Meister diese Werke geschaffen, vielmehr sind die Grundlagen des Jakoberaltares sehr viel umfassendere. Vor allem verdient hier der um 1360 entstandene Gobelin erwähnt zu werden, dessen eine Hälfte sich im Germanischen Museum, die andere im Metropolitan-Museum in New York befindet³⁾, sowie die leider stark ruinösen Fresken in der Katharinenkirche. Sie beweisen eine Verbindung des Jakober-Altars mit den Fresken und dem Gobelinstil und geben damit eine Erklärung für die großzügige Gestaltung der Flügel-Außenseiten. Auch die Einzelfiguren der Propheten und Apostel sowie der drei Frauen am Grabe sind von einem inneren Reichtum der Form und einer Zartheit in der Schattierung der in einem Ton gegebenen Gewänder, die weit über das Niveau des Clarenaltares hinausgehen. Wieder werden wir an einen Gobelin erinnert, das Rückklaken mit den Prophetenfiguren, das aber keine Vorstufe, sondern eine Weiterbildung ist⁴⁾. Aber man erkennt daraus doch, daß der Jakobsaltar in Nürnberg keine Ausnahmeerscheinung, sondern in der Nürnberger Entwicklung fest verankert ist.

Von der gleichzeitigen böhmischen Malerei sind direkte Einwirkungen beim Jakobsaltar nicht zu spüren. Was verwandt ist, liegt im allgemeinen Zeitstil, wie beispielweise der Kopf des Propheten (Tafel 60), der in seiner breiten Massigkeit stark an böhmische Köpfe erinnert. Eine Parallele zu dem Bilde der Anbetung der Könige suchen wir in der ganzen böhmischen Malerei vergebens. Wie schon bei den Heilsbronner Bildern ist es Italien, von dem die Anregungen, speziell auch beim Anbetungsbilde, ausgehen.

Der Jakobsaltar geht zweifellos auf den einheitlichen Gesamtentwurf eines Künstlers zurück, aber selbstverständlich ist ein so großer Altar nicht

³⁾ Ausstellung Nr. 83; Tafel 16 des Kataloges; besonders lehrreich ein Vergleich der Gestalt des Evangelisten Johannes mit der des Jakober Altares.

⁴⁾ Ausstellung Nr. 84. Abb. bei B. Kurth, Die Deutschen Bildteppiche des Mittelalters. Wien 1926. Bd. III, Tafel 240—241.

von einer Hand gemalt. Es nimmt daher nicht wunder, daß wir in der Ausführung bedeutende qualitative Unterschiede bemerken. Am hervorragendsten ist das Kreuzigungsbild mit den auch geistig wundervoll erfaßten Figuren, vor allem des Johannes, Jakobus und Hauptmanns, aber auch die Apostel- und Prophetenreihe dieses Flügels sowie die Figuren der drei Frauen am Grabe sind von äußerster Delikatesse in der Zeichnung und farbigen Behandlung (Tafel 47, 48, 59). Die Innenseite des anderen Flügels ist derber gemalt: die Köpfe sind unlebendiger und die Modellierung der Gewänder summarischer (Tafel 49). Beim rückwärtigen Bilde der Anbetung der Könige macht der ruinöse Zustand Einzelbeobachtungen illusorisch. Für die Datierung des Altares sind wir allein auf Stilvergleiche angewiesen. Gegenüber den Tafelchen des Clarenaltares ist der Faltenstil wesentlich entwickelter, ganz abgesehen von der höheren künstlerischen Qualität. Das Neue, was der Jakober-Altar bringt, ist die innere Lebendigkeit der Gestalten. Am verwandtesten ist zweifellos das Mengot-Epitaph in Heilsbronn (Tafel 63), das 1370 datiert ist. Nur ist dieses Bild, verglichen mit dem Jakobsaltar, ein eiliges Machwerk, dessen koloristischer Reiz heute durch die starken Verletzungen eher gesteigert wird. Die stilistische Verwandtschaft wird sogleich klar, wenn wir die Figur Mariens mit der ersten Frau am Grabe des Jakobsaltars (Tafel 59) und Christi Gestalt mit dem Auferstehenden vergleichen (Tafel 58). Daß das Mengot-Epitaph zudem die gleichen Punzen am Bildrande verwendet, sei nur nebenbei angemerkt. Wir erhalten somit für den Jakober-Altar die Datierung: um 1370.

Es ist erstaunlich, daß uns von der Stilstufe des Jakobsaltars lediglich das Mengot-Epitaph erhalten ist und daß Denkmäler der Nürnberger Tafelmalerei der Zeit von 1370—1410 bisher vollkommen fehlen. Denn kaum vor 1410 sind die Flügel eines Marienaltars entstanden, deren bisher bekannt gewordene 6 Kompositionen sich im Germanischen Museum und im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M. befinden (Tafel 64—69). Einen festen Anhalt für die Datierung dieses Stils gibt uns das Epitaph für Anna Imhoff, geborene Rotflasch in St. Sebald, die 1413 starb. Zwar ist dieser Tafel durch wiederholte Restaurierungen böse mitgespielt, aber ein Vergleich des Kopfes der sitzenden Maria (Tafel 64) mit dem der stehenden Katharina (Tafel 74) des Epitaphs zeigt deutlich, in wie nahen Beziehungen die Bilder zueinander stehen. Die starke Häufung der herabfallenden Faltenzipfel und überhaupt das Kleinteiligere in der Gesamtdisponierung deuten auf eine etwas spätere Entstehung des Epitaphs hin. Aber ich sehe keinen Grund, mehr als höchstens ein halbes Jahrzehnt dafür anzunehmen. Für eine nicht zu frühe Datierung des Marienaltars spricht auch der 1419—20 entstandene Katharinenaltar in der Allerheiligenkapelle in Kleinschwarzenlohe bei Kornburg, der noch deutliche Zusammenhänge mit dem Marienaltar besitzt, wie vor allem die Figur der sitzenden Maria des leider stark ruinierten Mittelbildes beweist (Tafel 71—73). Der in der Literatur bisher nicht erwähnte Altar ist wichtig als Verbindungsglied zwischen dem Marienaltar und dem Imhoffaltar, die Figur des Johannes auf der Rückseite des linken Flügels des Kornburger

Altare läßt darüber keinen Zweifel aufkommen (Tafel 73). Nur müssen wir uns bewußt bleiben, daß das Imhoff-Rotflaschepitaph wie der Kornburger Altar relativ rohe Machwerke sind, verglichen mit dem Marien- und dem Imhoffaltar; ihnen kommt lediglich entwicklungsgeschichtliche Bedeutung zu. Es verdient noch angemerkt zu werden, daß der Besteller des Imhoff-Rotflaschepitaphs der gleiche Konrad Imhoff war, der den Imhoffaltar in Auftrag gab. Auch so schließt sich also der Kreis.

Die Bilder des Marienaltars überraschen durch das feste Gefüge ihrer Kompositionen, die einem liegenden Rechteck eingepaßt sind. Diese Bildform ist kein Zufall, da auch die Miniaturen der Spitalbücher der gleichen Zeit überraschenderweise dieses Format bevorzugen. Die Komposition des Oelberges (Tafel 67) bringt bereits ein im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts entstandener Gobelins⁵⁾; nur besitzt er noch eine Stilisierung des Landschaftlichen, die auf ältere italienische Terrainwiedergaben zurückgeht. Diese sind jedoch souverän zu einem faszinierenden Landschaftsbilde verarbeitet, das in seiner Stilisierung die stärker realistischen Landschaftskulissen des Frankfurter Bildes weit überragt. Der römische Kunsthändler glaubte übrigens in dem letztgenannten Bilde ein Werk von Gentile da Fabriano zu besitzen, was immerhin insofern nicht ganz unrecht war, als italienische Vorbilder beim Zustandekommen dieses Stiles mitbestimmend waren. Doch will es mir scheinen, daß der Zyklus des Marienaltars nicht unter direktem Einfluß italienischer Vorbilder entstanden ist, sondern daß ihm eine Verarbeitung böhmischen und italienischen Materials in Nürnberg zugrunde lag, wofür auch die Architekturabbreviaturen auf dem Bilde des Kindermordes (Tafel 65) und vor allem der Geißelung (Tafel 69) sprechen. Es bleibt jedoch alles in einer gewissen Typik stecken. Psychischen Ausdruck suchen wir in den starren Köpfen vergebens. Auch die Stilisierung der Gewänder folgt einem Schema, das keine individuellen Züge kennt. Es ist eine technisch sehr vollendete Kunstform, die ohne Naturbeobachtung einen festen Formenkanon absolviert.

Zwischen dem Jakobsaltar und dem Marienaltar liegt das Paulusfresko in St. Sebald mit einem stark böhmischen Einschlage, das Dorsale der 12 Propheten mit Spruchbändern aus St. Lorenz, dessen Weiterentwicklung das Gobelinfragment früher im Besitze von Dr. List in Wien⁶⁾ bildet, das farbige bereits zu dem Wirkteppich mit den Szenen aus der Legende des Hl. Sebald⁷⁾ überleitet. In die Nähe des Marienaltars gehört der Bildteppich mit dem Erbärmdechristus in Wien⁸⁾.

Ganz ohne Verbindung mit dem Jakobsaltar ist der Marienaltar jedoch nicht, denn die farbige Uebereinstimmung zwischen dem Kindermord des Marienaltars und der linken Hälfte des Kreuzigungsbildes des Jakober Hochaltars trat auf der Ausstellung überraschend hervor; nur ist die Auflichtung der Farben durch Weiß beim Kindermord sehr viel intensiver. Die Model-

⁵⁾ Ausstellung Nr. 85. Abb. bei B. Kurth, Bildteppiche. Bd. III, Tafel 243.

⁶⁾ Abb. ebenda, Tafel 242.

⁷⁾ Ausstellung Nr. 87. Abb. ebenda, Tafel 248—249.

⁸⁾ Ausstellung Nr. 86. Abb. ebenda, Tafel 257.

lierung geschieht überhaupt nach dem Rezept, daß die belichteten Stellen weiß gehöhlt werden und die dunklen Schattenpartien ziemlich abrupt daneben einsetzen, ein Verfahren, das beim Kornburger Altar ohne feinere Uebergänge erfolgt. Auch der Meister des Imhoffaltares hält noch an diesem System fest, handhabt es aber mit größerer Feinheit.

Nur mit Vorbehalt möchte ich diesem Kreise die kleine Tafel der Maria mit dem Jesuskinde aus einer Darstellung der Anbetung der Könige in Wiener Privatbesitz anschließen (Tafel 70). Formgebung und Faltenzüge stimmen zwar überein, doch steht das Bild in farbiger Beziehung etwas isoliert da; es ist noch heller in den Tönen und in der Ausführung delikater.

Abschluß und Krönung dieser idealisierenden Richtung, die sich auf der trecentesken italienischen Malerei aufbaut, bildet der Imhoff-Altar auf der Imhoff-Empore in der Lorenzkirche, der zwischen 1418 und 1422 entstanden ist (Tafel 80—86). Gegenüber den vorausgehenden Werken fällt die größere Beseeltheit der Gestalten, der Adel in den Formen, die Zurückhaltung in den Bewegungen und der Wohlklang der Farben auf; ein in jeder Beziehung harmonisches Werk von inniger Frömmigkeit.

Die nachhaltigste Wirkung in der späteren Nürnberger Malerei hat die Rückseite des Altares ausgeübt: Christus im Grabe stehend zwischen Maria und Johannes (Tafel 81). Die hier gebotene Lösung muß als geradezu klassisch empfunden worden sein, denn noch das 1443 entstandene Bild in Dijon kopiert diese Darstellung fast wörtlich⁹⁾.

Man könnte daran denken, daß der Marienaltar, das Imhoff-Rotflasch-Epitaph und der Kornburger Altar der gleichen Werkstatt entstammen wie der Imhoff-Altar. Aber die Qualität des Imhoff-Altars ist doch so überragend, daß die genannten Werke nur als Vorbereitung gelten können. Eine Besonderheit des Imhoff-Altars ist die starke Weißhöhung der Hände, die auf die Modellierung wenig Rücksicht nimmt. Diese Eigentümlichkeit finden wir auch auf dem Bilde des Todes der Maria in Münnerstadt (Tafel 87), dem einzigen Werke, bei dem wir mit großer Bestimmtheit den Meister des Imhoff-Altars annehmen können¹⁰⁾.

⁹⁾ Abb. Belvedere, 10. Jahrgang, 1931, S. 22 f. (Hugelshofer).

¹⁰⁾ Es war für die Ausstellung und die Kunstwissenschaft ein großer Verlust, daß ein Vergleich dieses Bildes mit dem Imhoff-Altar wie der ebendort aufbewahrten Predella mit dem Deichsler-Altar in letzter Stunde unmöglich gemacht wurde; denn beide Bilder sind in einem Monstrum von Altar des 19. Jahrhunderts eingebaut und an Ort und Stelle so gut wie nicht zu sehen. Immerhin erkennt man, daß sich das Bild des Todes der Maria in einem Zustande befindet, der eine baldige Restaurierung zu einer dringenden Pflicht macht. Leider mußten die Abbildungen der beiden Münnerstädter Bilder nach Klischees der Kunstdenkmäler Bayerns hergestellt werden, da Neuaufnahmen in der Kirche kein besseres Ergebnis zeitigt hätten und vor der Restaurierung der Bilder auch zwecklos gewesen wären. Die Predella besitzt im Original übrigens zu beiden Seiten der Maria je vier Heilige, sodaß links und rechts je ein Heiliger, bzw. eine Heilige in Fortfall gekommen sind. Mit der Kirche in Münnerstadt haben die Bilder ursprünglich nichts zu tun. Sie stammen von Nürnberger Altären, die nach der Ueberrahme der Stadt durch Bayern dem Abbruch verfielen und sind Anfang des 19. Jahrhunderts aus dem Handel erworben.

Von den gleichen Vorbildern ausgehend (man vergleiche etwa die Figur der Hl. Elisabeth mit der am Boden kauernnden Mutter des Kindermordes vom Marienaltar) und in vielem dem Imhoff-Altar sehr verwandt ist der um 1419 zu datierende Deichsler-Altar im Deutschen Museum zu Berlin (Tafel 75—79). Trotzdem können beide Werke, die fast gleichzeitig entstanden sind, nicht von demselben Künstler herrühren. Der auffallendste Gegensatz ist das verschiedene Größenverhältnis der Figuren auf der Vorder- und Rückseite des Deichsler-Altars, ferner die noch stärker gotische Drehung der Figuren, vor allem des Johannes, sowie der retrospektivere Faltenstil. Die farbige Erscheinung der Tafeln ist heute nicht richtig zu würdigen, da ein dicker gelber Firnis alle Töne verfälscht.

Unter allen gleichzeitigen Nürnberger Bildern steht die Münnerstädter Predella (Tafel 75b) dem Deichsler-Altar so nahe, daß die Annahme, sie stamme vom gleichen Altar, sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich hat. Vor allem kehrt auf ihr die fortschrittlichste und persönlichste Gestalt des Altars, die des Hl. Petrus Martyr, fast identisch wieder.

Das Epitaphbild einer Witwe im Nationalmuseum zu München (Taf. 136) zeigt in der Figur der Hl. Elisabeth deutlich eine Anlehnung an den Deichsler-Altar. Das Volumen der übrigen Figuren und besonders die Gruppe der Maria mit dem Jesuskinde zeigen aber, worauf der Ausstellungskatalog gleichfalls schon hinwies, Beziehungen zum Bamberger Meister. Ich möchte glauben, daß uns in dem Bilde das Werk eines in der Tradition des Deichsler-Altar-Meisters aufgewachsenen Künstlers vorliegt, auf den später Einflüsse des Stiles des Bamberger Meisters einwirkten. Die Datierung dieses Bildes zwingt daher zur äußersten Vorsicht. Ich möchte es trotz seines altertümlichen Farbcharakters nicht vor den dreißiger Jahren entstanden denken.

Bald nach dem Imhoff-Altar entsteht in Nürnberg ein Altarwerk, das einer gerade entgegengesetzten Richtung angehört: der Bamberger Altar von 1429 im Bayerischen Nationalmuseum in München (Tafel 89—96). Nicht die lyrischen Töne des Meisters des Imhoff-Altars erklingen hier, sondern laute Fanfarentöne schmettern uns entgegen. Bis auf geringe Reminiszenzen werden alle Nachwirkungen des Meisters des Imhoff-Altars durch dieses Werk ausgelöscht.

Die Entstehungszeit des Altars fällt also zusammen mit der Vollendung des Genter Altars der Gebrüder van Eyck, aber keinerlei Fäden verbinden den Bamberger Altar mit der niederländischen Entwicklung; sein Stil gemahnt vielmehr an oberitalienische Fresken. Es ist ein Werk von ungeheurer Wucht; alles ist in ihm groß gesehen und groß wiedergegeben. Seine ganze Bedeutung kam eigentlich erst auf der Ausstellung heraus, wo es, tief gehängt und von dem größten Schmutz und den störendsten Uebermalungen befreit, genau zu studieren war. Mag es mit den italienischen Anregungen stehen wie es will, die Hauptsache bleibt, daß hier ein Künstler zu uns spricht, der wie keiner seiner Vorgänger in Nürnberg den Blick für monumentale Gestaltung besaß und dieser jegliches Detail opferte. Das Bild der Kreuzigung

auf der Mitteltafel des Bamberger Altares (Tafel 89) ist ein ganz großer Wurf von einer seltenen Einheitlichkeit im Stil und Eindringlichkeit im Ausdruck. Die einzelnen Gruppen stehen hier fest gefügt und doch miteinander verbunden, wie die Pfeiler eines Baues. Es ist eine herbe, männliche Kunst; bestimmt und ungeschminkt wie die äußere Erscheinung der Gestalten sind auch ihre Gebärden, ihr seelischer Ausdruck. Im Jahre 1429 muß dieses Werk in Nürnberg erschreckend gewirkt haben durch die Realistik der Formen und Drastik der Gebärden. Eine solche Magdalena mit Turmschädel und einem Bau der Glieder, der kaum mehr an weibliche Bildungen gemahnt, war man nicht gewohnt, unter dem Kreuze knieen zu sehen. Und überraschend dürfte auch der sture Dorftrottel mit dem Essigschwamm gewirkt haben, der den ergriffenen Longinus, dessen Hände sich zum Gebete falten, verständnislos angrinst.

Daß der farbige Charakter des Altarwerkes gegenüber der Koloristik der vorausgehenden Generation eine bewußte Abkehr bedeutet, nimmt nach dem Vorausgesagten nicht mehr wunder. Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken zwischen den Farben des Imhoff-Altars, bei dem Karminrot und Ziegelrot dunklem Blau und dunklem Grün gegenüberstehen und durch weiße Lichter die Modellierung erfolgt, und dem Bamberger Altar, wo die Farben in breiten Flächen aufgetragen werden, das Inkarnat den weißlichen Ton verliert und neben hellem Blau und rotschattiertem Schwefelgelb, Braun-Rot-Töne vorwalten. Dabei müssen wir beim Bamberger Altar immer noch die Einschränkung machen, daß sein farbiger Charakter noch nicht völlig wiederhergestellt ist. Noch bedecken an vielen Stellen dicker trüber Firnis und Uebermalungen die alte Farbschicht.

Daß Thode den Imhoff-Altar und Bamberger Altar dem gleichen Künstler, seinem Meister Bertold gab, wird heute niemand mehr verstehen. Der Unterschied im Temperament ist so groß, daß man auch mit dem Argument verschiedener Entwicklungsstufen diese beiden Altäre einer Persönlichkeit nicht zuschreiben kann. Und doch hatte er insofern recht, als gewisse Typen, speziell von der Rückseite des Imhoff-Altars, aber auch die Apostelfiguren der Flügel in den Besitzstand des Meisters des Bamberger Altares übergegangen sind. Ein Schülerverhältnis braucht hieraus nicht konstruiert zu werden, es ist mehr die lokale Ueberlieferung, die trotz der Einwirkung neuer Vorbilder nicht abreißt.

Die Kreuzigung ist zweifellos die grandioseste Schöpfung des monumentalen Altarwerkes. Die Verspottung Christi (Tafel 92) kommt ihr in der Geschlossenheit der Komposition und der klaren Gliederung der großen Farbflächen am nächsten. Wundervoll, wie, durch die Farbe unterstützt, das Deckengewölbe die Gruppe fest zusammenfaßt; auch so beseelte Köpfe wie der des nachdenklichen Pilatus und seiner durch ein Traumgesicht erschreckten, ihn warnenden Frau, kehren auf den anderen Flügelbildern nicht wieder. Die Kreuzabnahme (Tafel 91) besitzt nicht das klare Maß, mit dem auf dem Mittelbild die einzelnen Teile in formale und inhaltliche Beziehung gesetzt sind. Auch die Kreuzschleppung (Tafel 90) und Darstellung Christi (Tafel 93)

vermögen trotz eindrucksvoller Komposition nicht die gleiche geistige Spannung zu übermitteln wie das Hauptbild.

Die Kunst des Bamberger-Altar-Meisters barg jedoch eine große Gefahr in sich. Die äußere Formel konnte zwar leicht weitergegeben werden, aber in den Händen untergeordneter Künstler mußte sie, gerade da sie ganz auf das Große gerichtet war, zur leeren Schablone erstarren. Sie bildete gewissermaßen ein Instrument, auf dem nur ein Meister spielen konnte.

Dafür ist ein Beweis schon das dem Bamberger Altar am nächsten stehende Werk, das noch größere Ausmaße besessen haben muß und nur in Teilstücken auf uns gekommen ist (Tafel 130—135). Die bedeutenden Dimensionen des Altares, dem, wie die Langenzenner Stücke beweisen, ein monumental empfundener Entwurf zugrunde liegt, haben jedoch dazu geführt, daß eine gewisse Leere der Formen eintritt, die in den kleinen Fragmenten noch deutlicher fühlbar wird. Entstanden dürfte das Werk bald nach dem Bamberger Altar sein, wie die Ähnlichkeit der Typen, vor allem die Gruppe der Frauen, beweist.

An italienische Vorbilder erinnern neben den Kosmatensäulen auf den Fragmenten (Tafel 132—134) die Köpfe auf dem Bilde der Verweigerung des Opfers; besonders der männliche Kopf am rechten Bildrand (Tafel 131).

Ein sicheres Datum ergibt das Prünsterer-Epitaph von 1434 (Tafel 120), das auch stilistisch zwischen dem Bamberger Altar und dem Deocarus-Altar (Tafel 102—117) steht, dessen Sarg zweimal das Datum 1437 trägt. Auffallend ist die Beruhigung, die eingetreten ist. Es hat den Anschein, als habe das Temperament des führenden Künstlers der Werkstatt sich durch das Verblässen der Eindrücke seiner italienischen Wanderjahre und unter dem Einfluß des großen Atelierbetriebes gelegt. Jedenfalls fließt die Produktion in wesentlich beruhigteren Bahnen dahin, um endlich in seinen letzten Ausläufern in eine unerträgliche Langeweile auszumünden. Auch in der koloristischen Haltung können wir eine Entwicklung von stärkerer Farbigkeit zu mehr dumpfen erdigen Tönen (charakteristisch für die Spätzeit sind vor allem die braungedeckten Goldbrokatmuster) konstatieren.

Daß Sarg und Altar des Hl. Deocarus nicht nur in einer Werkstatt, sondern auch etwa gleichzeitig entstanden sind, wurde schon im Katalog vermerkt und durch die Ausstellung restlos geklärt. Man hat, um eine zeitliche Differenz zu konstatieren, den Umstand herangezogen, daß auf den beweglichen Flügeln der Vorderseite des Sarges die gleichen Szenen aus dem Leben des Heiligen wiederkehren, wie auf den Rückseiten der Flügel des Altares. Dieser Grund ist jedoch nicht stichhaltig. Auf der Ausstellung begegneten beispielsweise bei dem Passionstriptychon in St. Johannis die gleichen Szenen der Vorderseite wieder auf den Flügelrückseiten, und das kleine Hausaltärchen (Tafel 31) bringt zweimal die Darstellung des Oelberges.

Die Originalität der Komposition des Bamberger Altares besitzt der Deocarus-Altar nicht (Tafel 102—117). Ein gewisses Erlahmen in der Konzeption der dargestellten Szenen ist nicht zu leugnen und wird in den Bildern der Christusszenen lediglich durch die Nachwirkung italienischer Vor-

bilder weniger offenbar. Die letzteren machen sich besonders bemerkbar in den drei bewegten Figuren der Geblendeten auf der Verklärung (Tafel 106) und der Gestalt Christi auf dem Fischzuge Petri (Tafel 104). Durch den Zusammenhang von Skulptur und Malwerk, durch den sonoren Klang der Farben und die durchgehend feierliche Haltung, vor allem der beiden Bilder des Heiligen im Sarge, übt der Altar eine weihevoll und geschlossene Wirkung aus. Am altertümlichsten sind die Figuren der zwölf Apostel auf den Außenseiten der Sargflügel, die fast noch eine Erinnerung an die Apostel des Imhoff-Altars bewahrt haben (Tafel 116, 117).

Die Rückseiten des 14-Nothelfer-Altars der Kreuzkirche (lange Zeit in der Sakristei der Jakobskirche aufbewahrt) beweisen klar, wie eng dieser Altar mit dem Deocarus-Altar zusammengeht (Tafel 126, 127). Die in der Komposition weniger interessante Feiertagsseite, deren Flügel noch dazu durch rohe Behandlung unangenehm auffallen, zeigt jedoch in der noch stärker tonigen Gesamthaltung und der rundlichen Gesichtsbildung Symptome einer etwas späteren Entstehung (Tafel 121 ff.). Weit über 1440 mit der Datierung des Altars hinauszugehen, verbietet jedoch das erst unlängst bekannt gewordene Fragment aus Dijon, das zwar seiner Stiftertafel beraubt, aber nach der Beschreibung einwandfrei von Dr. Fries festgestellt werden konnte und damit für 1443 gesichert ist. Der Stil dieses Bildes zeigt jedoch schon den Stil der Werkstatt in seiner letzten Phase der Ermüdung.

Mit dem 14-Nothelfer-Altar hängt wieder der Katharinen-Altar zusammen, speziell dessen Mittelbild, das sich einst in der Sammlung Chillingworth befand (Tafel 118, 119). Dem Katharinen-Altar in der Ausführung eng verwandt ist die Aehrenmadonna im Bayer. Nationalmuseum (Tafel 101); ja man könnte bei diesen beiden Werken sehr wohl an einen eigenen Meister in der Werkstatt denken¹¹⁾. Nur ist die Aehrenmadonna, deren Aehren übrigens in ihrem öden Schema neueren Datums sind und neben den noch erkennbaren alten stehen, von sehr viel besserer Ausführung, speziell in der Modellierung der Köpfe. Solche Roheiten wie das zeichnerisch und konstruktiv unmögliche rechte Bein des Christuskindes auf dem Mittelbilde des Katharinen-Altars begegnen hier nicht. Gemeinsam sind beiden Bildern die ganz in Gold gehaltenen Engel. Hier muß auch das Epitaphbild der Nonne Ferin aus dem Jahre 1443 angeschlossen werden, das der Madonna des 14-Nothelfer-Altars in der Komposition am verwandtesten ist, wenn auch die Malerei bereits von etwas spröderer, kreidigerer Wirkung ist und die Zeichnung stärker betont wird (Tafel 137). Dieses Epitaph stützt wiederum die Datierung des 14-Nothelfer-Altars in die Zeit um 1440.

In dem Imhoff-Epitaph von 1449 finden wir schließlich das starke Festhalten der Werkstatt an den einmal übernommenen Vorbildern bestätigt (Tafel 138). Die böhmische schöne Madonna, die hier zugrunde liegt, wird

¹¹⁾ Wie denn die Aufteilung an verschiedene Hände sicherlich noch weiter durchgeführt werden könnte. Worauf es zunächst ankommt, ist die Gruppierung des Materials und die Klarlegung der Entwicklung.

wohl schon in einer früheren Fassung der Werkstatt ihre nürnbergische Umbildung erfahren haben; möglicherweise in dem Tetzl-Epitaph von 1437 in der Egidienkirche, dessen rohe barocke Uebermalung das Werk des 15. Jahrhunderts nicht mehr erkennen läßt. Lebendiger wirkt die kleine Erinnerungstafel aus dem gleichen Jahre 1449 mit der knieenden Beter-Gestalt Anton Imhoffs, in der wir deutlich wieder die gleiche Werkstatt erkennen (Tafel 140 b).

Etwas schwieriger einzuordnen ist der Cadolzburger Altar, jetzt bis auf die in Cadolzburg zurückgebliebenen Standflügel im Berliner Schloß (Tafel 97—100). Dieser früher irrthümlich mit dem Namen Meister Bertolds zusammengebrachte Altar zeigt in der Kreuzigungsgruppe noch Reminiszenzen an den Meister des Imhoff-Altars, doch kann hier kein Zweifel bestehen, daß er zur Werkstatt des Bamberger-Altar-Meisters gehört. Besser als die durch mehrfache Restaurierung arg mitgenommene Feiertagsseite zeigt die Verkündigung auf der Rückseite der Flügel diesen Zusammenhang (Tafel 98). Man vergleiche die Architektur mit der auf dem Langenzener Fragment, den Schnitt des Kopfes des Engels mit den Typen des Bamberger Altars, vor allem aber ist die unberührte farbige Erscheinung des Engels, das Schwefelgelb und Gelbrot ganz die gleiche Farbenzusammenstellung, wie sie der Scherge mit dem Essigschwamm auf dem Bamberger Altar aufweist. Ich kenne hierfür kein drittes Beispiel in der gleichzeitigen Nürnberger Malerei. Auch die Darstellung von Sonne und Mond oberhalb des Kreuzesstammes entspricht genau der auf dem Bamberger Kreuzigungsbilde: Der frontale Kopf der männlichen Sonne von züngelnden Flammen umgeben, der Mond ein volles weibliches Gesicht in Dreiviertelansicht. Die Vergleiche mit Werken des Bamberger-Altar-Meisters lassen sich noch weiter führen. So könnte der Engel über der Hl. Cäcilie mit dem Engel auf dem Bild des Todes des Hl. Deocarus verglichen werden. Schließlich ist die nahe Verwandtschaft der Figuren des Hl. Urbanus und des Hl. Sigismund auf den Standflügeln mit denen der Heiligengestalten auf dem 14-Nothelfer-Altar augenfällig. Allerdings muß der Cadolzburger Altar früher entstanden sein, wofür schon der Zusammenhang mit dem Bamberger Altar spricht. Er dürfte in die erste Hälfte der dreißiger Jahre gehören. Mit dem Cadolzburger Altar wurde schon im Ausstellungskatalog die Pietà zusammengebracht, die sich im Besitze von Dr. Nüßlein in Nürnberg befindet (Tafel 139). Ein Vergleich der Figuren der beiden Marien genügt, um sich von der Richtigkeit dieser Beobachtung zu überzeugen. Der Kopf Christi wirkt beim Cadolzburger Altar durch die Verkürzung gedrückter, doch ist die Gliederung des Körpers, ja selbst die Führung des Schamtuches und der reichlich strömenden Blutspuren unter dem Lendentuch hindurch eng verwandt. Besonders stark ist wieder die Abhängigkeit von der Rückseite des Imhoff-Altars. Die Einflüsse der Meister des Imhoff- und des Bamberger Altars scheinen sich hier zu überschneiden. Das gilt gleichfalls von dem 1433 datierten Glockengießer-Epitaph mit der Darstellung des Todes Mariä (Tafel 141), dessen Komposition enge Zusammenhänge mit dem Imhoffmeister besitzt, während die Aposteltypen

wie eine Vorbildung der Gestalten auf dem Deocarus-Altar erscheinen. In die Zeit des Deocarus-Altars gehört wohl auch die große Predella im Germanischen Museum, die durch Uebermalung arg verdorben ist, so daß das Werk heute unbefriedigend wirkt (Tafel 140 a).

Das sogenannte Rymensnider-Epitaph in St. Lorenz gehört wohl kaum der Werkstatt des Bamberger-Altar-Meisters an; ich möchte mit Wenke die Hand eines eigenen Meisters, von dem bisher kein weiteres Werk sich feststellen ließ, annehmen (Tafel 88). Die Uebereinstimmung der Komposition mit der Rückseite des Imhoffaltars ist ohne weiteres klar, aber das Werk verrät eine durchaus eigene Formauffassung. Die Gruppe besitzt noch nicht den strengen Aufbau des Imhoffaltars, sie wirkt intimer, wie auch die Modellierung der Köpfe und des Oberkörpers Christi eine sehr viel weichere ist. Auch die Gewandmotive und die korkzieherartigen Locken des Johannes scheinen darauf hinzuweisen, daß hier Erinnerungen an ein früheres Vorbild nachwirken. Das etwa gleichzeitig entstandene Epitaphbild braucht daher nicht eine Kopie der Rückseite des Imhoffaltars zu sein; vielleicht gehen beide Werke auf ein verschollenes (böhmisches?) Original zurück.

Immerhin ist auch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß uns kein Nürnberger Erzeugnis, sondern ein östliches Importstück vorliegt. Hierfür spricht Dr. Lützes Bestimmung des Stifterwappens als das der Familie von Wipplar, die seit dem 14. Jahrhundert in der Gegend von Ratibor nachweisbar ist und später nach Mähren hinüberwechselt. Der Aufenthalt eines Mitgliedes der Familie von Wipplar in Nürnberg konnte bisher nicht festgestellt werden, wie auch das Frauenwappen noch seiner Auflösung harret.

Mit den Werken, die vom Meister des Marienaltars ausgehend, über den Deichsleraltar und den Imhoffaltar bis zur Werkstatt des Meisters des Bamberger Altars reichen, sind die Denkmäler der Nürnberger Malerei jener Zeit jedoch noch nicht erschöpft. Daneben her ging in völliger Unabhängigkeit eine Richtung mit ganz anderen Kompositionstendenzen, die weniger monumental in der Auffassung, nicht so sehr die Einzelfigur herausstellte, als auf Gruppenwirkung abzielte. Es besteht sogar eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß diese bisher kaum beachtete Gruppe von Werken in nächster Beziehung zu dem Meister Bertold steht, dessen Name bisher ganz willkürlich mit dem Imhoff-Altar und anderen frühen Nürnberger Arbeiten verbunden wurde. Das früheste Bild dieser Reihe ist der Hiltpoltsteiner Altar (Tafel 142—144).

Erst nach der Freilegung der alten Malschicht dieses wahrscheinlich aus der Nürnberger Dominikanerkirche stammenden Altars ließ sich seine große Bedeutung für die Nürnberger Malerei erkennen, in der er zunächst wie ein Fremdling wirkte. Der farbige Charakter, der leuchtendes Rot und helles Grün neben gedämpftem Blau bevorzugt, unterscheidet sich nicht sehr von dem des Marienaltars, nur sind die Farben beim Hiltpoltsteiner Altar feuriger, die Weißhöhung sehr gering und nicht so stereotyp, vor allem aber treten die drei Hauptfarben nicht so isoliert auf, sondern werden durch gelbliche, bräunliche und schwärzliche Töne verbunden. Das entspricht dem

Wechsel in der Bildgestaltung, den wir oben schon anmerkten: der statuenhafte Charakter der Figuren weicht einer reicher bewegten, kleinteiligen Komposition. Die Formauffassung ist, wie vor allem die drei Hauptfiguren des Mittelbildes, Johannes, Maria und Veronika mit ihren überschlanken Proportionen beweisen, die der ersten Dezennien des 15. Jahrhunderts, und nicht später als Anfang der 20er Jahre wird der Altar entstanden sein. Für eine relativ frühe Datierung spricht auch die Uebermalung der Flügelrückseiten in der Werkstatt des Tuchermeisters gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts.



Erlangen, Univ. Bibl.

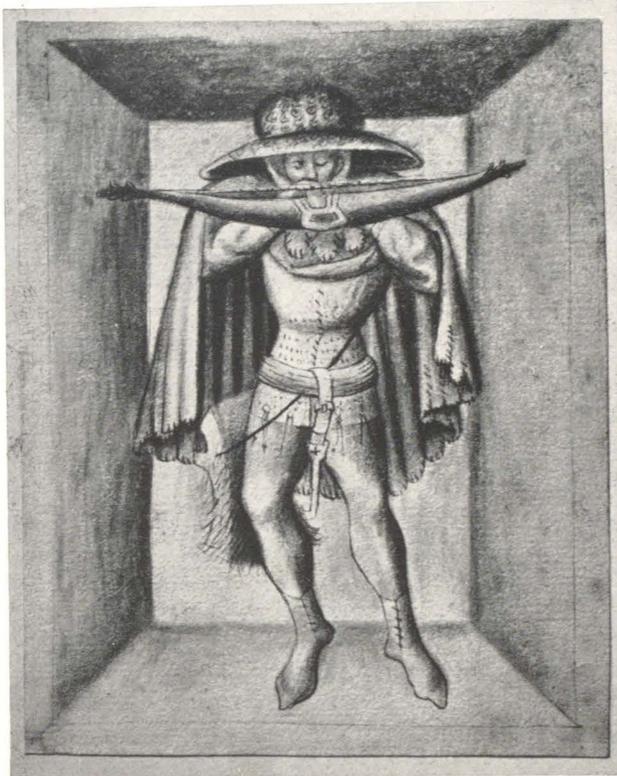
0,136 h., 0,195 br.

Abb. 2. Marter des Hl. Laurentius.

Die auffallenden Bewegungsmotive auf dem Hiltlpoltsteiner Altar, speziell auf den Flügeln, das merkwürdige Abspreizen und Drehen der Beine, ja die absichtliche Zurschaustellung dieser Akrobatenstücke an den Figuren der vordersten Ebene verbinden diesen Altar mit einer Zeichnung in der Sammlung der Erlanger Universitätsbibliothek: dem Martyrium des Hl. Laurentius (Abb. 2)¹²⁾. Es sind jedoch nicht nur die Bewegungen dieser trotz schwierigster Beinstellung äußerst geschäftigen Schergen, sondern der Stil des ganzen Blattes trägt unverkennbar das Gepräge des gleichen Kunstkreises. Auch der Umstand, daß auf der Rückseite das Martyrium der Hl. Katharina dargestellt

¹²⁾ E. Bock, Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen. Frankfurt 1929. Nr. 9.

ist, daß also gerade zwei für die alte Reichsstadt so charakteristische Heilige auf dem gleichen Blatte erscheinen, deutet auf Nürnberg. Hinzukommt, daß, wie schon Bock beobachtet hat, diese Zeichnung mit anderen Erlanger Blättern ursprünglich ein Skizzenbuch bildete. Da ist es denn von allergrößter Wichtigkeit, daß auf einem dieser zugehörigen Blätter jener „Bogenschütze“ erscheint (Abb. 3), von dem der Erlanger Katalog bereits anmerkt, daß eine ähnliche Darstellung sich unter den Fresken am Nürnberger Rathause befand¹³⁾.



Erlangen, Univ. Bibl.

0,13 h., 0,103 br.

Abb. 3. Nürnberger Stadtschütze.

Ueber den Freskenschmuck des alten Nürnberger Rathauses wissen wir nur sehr wenig. Wir erfahren aus den Rechnungsbüchern der Stadt und dem Memorial des Endres Tucher lediglich, daß im Jahre 1423 verrechnet wurden „150 Guld. new meister Berchtolten moler von dem rothaws czu malen auszen hinden, vornen, neben und unter dem rothawse von czwein stuben, und vom rothawse ynnen von dem gemaelde czu bessern . . .“ Man weiß wie solche „Besserungen“ damals ausfielen. Sicherlich hat Meister Bertold den Darstellungen ganz seinen eigenen Stil aufgedrückt, der alles Aeltere verwischte.

¹³⁾ Bock Nr. 12.

Nun hat Kauffmann im Repertorium Band 39, S. 17 nachgewiesen, daß Nikolaus von Cusa 1450 auf seiner Reise durch Deutschland in Nürnberg einen „sagittarius“ „in foro Nurnibergensi“ gesehen habe. Damit kann nur das alte Rathaus gemeint sein, da dieses, obgleich nicht direkt am eigentlichen Hauptmarkt gelegen, auch heute noch zu diesem Bereiche gerechnet wird. Bei dem genannten Erlanger Blatte handelt es sich zweifellos um die Nachzeichnung eines Freskos, wie die spezifische Wiedergabe der Nische, in der der Schütze steht, deutlich beweist. (Kopien von Bildern, Fresken oder Zeichnungen liegen hier in allen Fällen vor.) In den Wiederholungen dieses Blattes in München (zwei wenig von einander abweichende Exemplare) und Dresden sind die Wandleibungen bezeichnenderweise weggelassen. Dies spricht wieder dafür, daß das Erlanger Skizzenbuch Zeichnungen enthält, die in Nürnberg vor den Monumenten gemacht worden sind, während die Zeichner der Münchener und Dresdener Blätter nur mehr das Bewegungsmotiv als solches, ohne Rücksicht auf seine Umgebung interessierte und sie wahrscheinlich nur eine Zeichnung kopierten.

Von den anderen Erlanger Blättern könnte eventuell der Reiterkampf sowie das Turnier¹⁴⁾ gleichfalls nach den Fresken des Nürnberger Rathauses skizziert sein, da ja gerade diese Darstellungen als Fassadenschmuck sehr beliebt waren und ein großes Turnier in Hochrelief aus dem XVII. Jahrhundert noch heute den westlichen Korridor des II. Stockes des Rathauses schmückt.

Wenn wir bedenken, daß der Hauptstock der Erlanger Handzeichnungen aus einer Nürnberger Sammlung stammt und daß sich darin geschlossene Bestände Nürnberger Werkstätten befinden — so das einzige noch erhaltene Skizzenbuch des Wolgemut-Kreises und die große Folge von Zeichnungen Peter Flötners —, so bildet dies gleichfalls eine Unterstützung unserer These. Die besprochenen Erlanger Blätter sind demnach Teile eines Skizzenbuches, das das Formengut einer bestimmten Nürnberger Werkstatt der 20er Jahre des XV. Jahrhunderts wiedergibt (möglicherweise der Werkstatt Meister Bertolds) und gleichzeitig die frühesten erhaltenen Nürnberger Handzeichnungen.

Diese Blätter erweitern in erfreulicher Weise unsere Vorstellung von dem Werk des Meisters des Hiltpoltsteiner Altares. Wir können seinem Oeuvre unbedenklich neben den bereits genannten Darstellungen (Laurentius-Marter, Bogenschütze, Reiterschlacht, Turnierszene) auch die der Verspottung und der Grablegung Christi¹⁵⁾ hinzurechnen. Dagegen dürfte die Komposition der Enthauptung der Hl. Katharina auf der Rückseite der Laurentiusmarter eher dem Kreise des Meisters des Bamberger Altares entstammen. Diese Zeichnungen wurden zuletzt von Benesch in seiner Besprechung der Publikation der Erlanger Handzeichnungen mit weiteren in Wien, Basel, München und London zusammengebracht und als österreichisch bestimmt, wofür aber jeder schlüssige Beweis fehlt¹⁶⁾. Die gewisse Aehnlichkeit der Wiener Zeichnung der Kreuztragung mit den Schnitzereien des im Wiener Staatsmuseum depo-

¹⁴⁾ Bock Nr. 13 und 16.

¹⁵⁾ Bock Nr. 10.

¹⁶⁾ Belvedere, 9. Jahrgang, 1930. 2. S. 76 f.



Wien, Albertina.

Abb. 4. Kreuztragung Christi.

0,324 h., 0,237 br.

nierten Altares ist sehr oberflächlich, und charakteristischerweise enthält dieser Altar Malereien, die gar nichts mit dem Stil der Zeichnungen zu tun haben, sondern einer alten abgestandenen Richtung entstammen. Uns interessiert vor allem das aus der Sammlung Rodriguez stammende, jetzt in der Albertina aufbewahrte Blatt der Kreuztragung Christi (Abb. 4), da sein Zu-

sammenhang mit einem kleinen Gemälde der Kreuztragung, das sich heute in der Sammlung Worcester in New York befindet (Tafel 145), außer Zweifel steht. Diese Tafel steht nämlich keinem Bilde so nahe wie dem Hiltpoltsteiner Altar. Es hat die gleichen leuchtenden Farben, und die auffallenden stilistischen Falten des Gewandes Christi kehren genau wieder bei dem Schergen der Hiltpoltsteiner Dornenkrönung. Allerdings ist das Gemälde in amerikanischem Privatbesitz später entstanden als der Altar in Hiltpoltstein, was aus den entwickelten Gesichtstypen und Bewegungen klar hervorgeht. Es dürfte um 1430 zu datieren sein. In der Fortsetzung der farbigen Tendenzen des Hiltpoltsteiner Altares mit besonderer Richtung auf das Minutiöse steht das Gemälde bisher allein. Wie sich die landläufige Kirchenmalerei weiterentwickelte, zeigt die Geißelung Christi, ein Löffelholz'sches Epitaphbild von 1435 in St. Sebald (Tafel 146), das schon im Katalog der Ausstellung mit dem Altar zusammengebracht wurde. Die stilistischen Unterschiede des Epitaphs gegenüber dem Hiltpoltsteiner Altar sind durch den zeitlichen Abstand der beiden Werke bedingt; um wie viel näher steht beispielsweise die Erlanger Zeichnung der Verspottung Christi dem Hiltpoltsteiner Altar, die beide den zwanziger Jahren des XV. Jahrhunderts entstammen. Immerhin ist auf dem Löffelholz-Epitaph die Stellung Christi ziemlich unverändert übernommen, wenn auch auf die Artikulierung der Gelenke sehr viel mehr Wert gelegt ist. Das Abrupte der Bewegung findet sich noch in dem Schergen hinter Christus, dem durch die Heftigkeit des Schlages der Mantel herabzurutschen droht, sodaß der Oberkörper fast nackt hervorkommt. Die Marmorierung der Säule ist übrigens in ganz verwandter Strichelung gegeben wie der Fußboden auf dem Bilde der Hiltpoltsteiner Dornenkrönung. Die Figuren kleben jedoch nicht so eng aneinander. Standbein und Spielbein sind besser verstanden und durchgeführt. Die Gewänder der beiden Standespersonen zeigen die typisch gemusterten Goldbrokat-Stoffe der dreißiger Jahre.

Hält sich dieses Epitaph immerhin noch auf einer respektablen Höhe, so ist ein zweites Löffelholz-Epitaph (Tafel 147), worüber auch sein ruinöser Zustand nicht hinwegtäuschen kann, nur das eilige, rohe Machwerk der gleichen Stilstufe.

Weiter spinnen sich nun die Fäden zu zwei Werken, dem Kreuzigungsbilde in St. Sebald (Tafel 148) und dem Passionsaltar in der St. Johanniskirche (Tafel 177 ff). Aus dem lyrischen Andachtsbilde der Kreuzigung Christi des Hiltpoltsteiner Altares ist beim Sebalder Bilde eine mit Spannung gefüllte dramatische Szene geworden. Man vergleiche nur die verschiedene Auffassung der beiden Christuskörper. Beim Sebalder Bilde spürt man die Nähe des Tuchermeisters in den mit Energie geladenen Akten. Wie unkonventionell und ausdrucksvoll sind Haltung und Bewegung des bärtigen Schächers in der Drehung des Oberkörpers und der Beine, deren einer Fuß im Profil, der andere fast in Aufsicht gegeben ist. Welch' eine herkulische Gestalt zeigt dieser verstockte Sünder, während der Reuige mild sinnend zu Christus hinübersieht, fast dem Mönchskopf des Hl. Leonhard des Tucheraltars verwandt. Wenn die Löffelholz-Epitaph im weiteren Sinne noch zur

Werkstatt des Hiltoltsteiner Meisters gerechnet werden können, so verbinden den Künstler der Sebalder Kreuzigung nurmehr lose Fäden mit dem Hiltoltsteiner Altar. Ein anderer Geist weht hier; ein starkes Vorbild hat hier umgestaltend gewirkt. Aber die im Vordergrunde knieende Figur des spottenden Henkersknechtes kann ihre Abkunft von den stark bewegten Figuren des Hiltoltsteiner Altares ebenso wenig verleugnen, wie der Hund mit dem aus-rasierten Rücken der gleichen Rasse angehört, wie der auf dem Löffelholz-Epitaph von 1435. Wichtig wird in diesem Zusammenhange die Zeichnung einer Gruppe unter dem Kreuz im Städel'schen Institut (Abb.5)¹⁷⁾. Die Ver-



Frankfurt, Städel.

0,153 h., 0,233 br.

Abb. 5. Gruppen unter dem Kreuz.

wandtschaft mit dem Sebalder Bilde, speziell der Vordergrundfigur springt in die Augen. Andererseits stellt die Frankfurter Zeichnung nach rückwärts die Verbindung mit der Zeichnung der Kreuztragung in der Albertina und dem Bilde in New York her.

Erhöhte Bedeutung erhält nun die Sebalder Kreuzigung dadurch, daß in das Museum der bildenden Künste zu Breslau vor kurzem ein Altar aus Heidau gelangte, dessen Mittelbild eine wenig veränderte Kopie der Sebalder Kreuzigung ist (Tafel 149). Der Maler dieses Bildes ist aber kein anderer als der Meister des Barbara-Altars von 1447 im Altütermuseum zu Breslau. Die Zusammenhänge dieses Künstlers mit Nürnberg sind so evident, daß Thode ihn mit dem Tuchermeister identifizierte und Glaser ihn in der Geschichte der deutschen Malerei als fränkischen Meister aufführt.

¹⁷⁾ Prestel-Publikation VIII. 1.

Der Barbara-Meister ist in die Ausstellung Nürnberger Malerei und diese Veröffentlichung nicht mit aufgenommen, da er zum schlesischen Kunstkreise zählt; hier hat er schulbildend gewirkt. Ihn jedoch aus östlichen Vorbildern ableiten zu wollen, scheint mir verfehlt, auch Meister Franke hat bei ihm nicht Pate gestanden. Daß er seine Schulung in Nürnberg erhalten hat, dafür ist gerade das Kreuzigungsbild des Heidauer Altares ein neues wichtiges Beweisstück¹⁸⁾. Dafür, daß die Breslauer Tafel später ist als die Nürnberger spricht sowohl die Tracht vor allem der vom Rücken gesehenen Figur des Reiters in der rechten Bildecke, sowie der Ritter, wie auch die Komposition (man vergleiche die Gruppe der zusammensinkenden Maria mit Johannes und den heiligen Frauen), ferner das weniger Gefüllte der Bildfläche beim Breslauer Bilde (nur zwei Reiter neben dem Kreuze statt vier, auch die Gruppe der sich balgenden Kriegsknechte ist kleiner geworden). Vor allem aber ist der Vordergrund des Bildes stärker beschnitten, wobei der höhrende Kriegsknecht verloren ging. Dadurch, daß der Himmel mehr heruntergezogen und die Hintergrundslandschaft — die wir beim beschädigten Nürnberger Bilde nach der Breslauer Tafel genau zu rekonstruieren vermögen — nicht so weit heraufreicht, erscheint das Ganze in weniger starker Aufsicht gegeben. Bezeichnend ist, daß beim Nürnberger Bild der Himmel silbern, beim Breslauer naturalistischer wiedergegeben ist.

Es ist nun noch dem Einwande zu begegnen, daß beide Tafeln unabhängig voneinander von einem gemeinsamen dritten Bilde abstammen könnten. Ein Vergleich der beiden Gemälde zeigt jedoch, daß dies nicht in Frage kommt. An das Bestehen einer älteren Komposition glaube ich wohl, aber das Breslauer Bild ist von dieser nicht selbständig weiterentwickelt, sondern ist von der Durchgangsstufe der Sebalders Kreuzigung abhängig. Wenn man die Breslauer Komposition analysiert, so fällt es auf, daß der Gruppe der beiden Reiter neben dem Kreuze keine Reitergruppe korrespondiert. Die raufenden Kriegsleute sind dafür nur ein mäßiger Ersatz. Das Sebalders Bild steht dem Urbild näher. Es zeigt am Rande die Gruppe des Longinus, der den Speer in Christi Seite stoßen soll und dabei, da er blind ist, von einem Begleiter sekundiert wird. Diese Darstellung befindet sich auch an der richtigen Stelle auf dem Hiltpoltsteiner Altar. Beim Sebalders Bild ist sie nicht mehr verstanden, die Gruppe steht an der Seite hinter dem Kreuz des Schächers, und der Speer stößt ins Leere. Beim Breslauer Bild ist daher die Gruppe, da sie an dieser Stelle sinnlos geworden, fortgelassen. Beim Urbild war sie sicherlich neben dem Kreuz Christi vorhanden. Die würfelnden und zankenden Kriegsknechte, die wohl früher in der rechten Ecke des Vordergrundes ihren Platz hatten, haben sich dann an diese Stelle gedrängt. Der Scherge mit dem Essigschwamm, der beim Sebalders Bild wohl nach dem Beiseiteschieben der Longinusgruppe hineinkomponiert worden ist, fehlt in Breslau.

¹⁸⁾ Erwähnt ist der Heidauer Altar als Arbeit des Barbara-Meisters bereits in dem Werk über die Breslauer Ausstellung 1926 von Braune und Wiese (S. 84). Letzterem danke ich für die Photographie und die Erlaubnis der Reproduktion.

Daß der mit beiden emporgehobenen Armen Christus verhöhnende Reiter in Breslau im Galopp einhersprengt, erscheint mir als ein Mißverständnis des Nürnberger Pferdes, das deutlich mit dem rechten Vorderfuß auftritt und den rechten Hinterfuß anhebt. Alle diese Beobachtungen sind ein deutlicher Beweis für die Priorität der Nürnberger Tafel.

Nachwirkungen des Stiles des Hiltpoltsteiner Altares vermögen wir ferner bei dem gegenüber der Sebalder Kreuzigung ganz anders gearteten Passionsaltar in St. Johannis zu erkennen (Tafel 177—179, 182). Während beim Golphabilde in St. Sebald alles in Bewegung ist, würfelnde, balgende und höhrende Schergen neben den Reitergruppen die Bühne füllen, herrscht im Mittelbilde des Johannisaltars sanfte stille Trauer; nur zwei gegeneinander wohl abgewogene Gruppen nehmen die vordere Bildfläche ein, und der glatte goldene Hintergrund verstärkt den Eindruck der Ruhe. Zusammenhang mit dem Hiltpoltsteiner Altar zeigt vor allem die Komposition der Geißelung auf der Flügelvorderseite. Der Rutenbinder im Vordergrund, der im sicheren Vollbesitze aller Aktionsmöglichkeiten seiner Gliedmaßen ist, beweist gegenüber dem Hiltpoltsteiner Altar ebenso überzeugend eine neue Durchdringung durch italienische Vorbilder wie die Hallenbauten auf den Flügelbildern. Es geht nicht an, das Neue im Stil des Johannistriptychons auf Rechnung österreichischer Vorbilder zu setzen, wie Benesch¹⁹⁾ es tut, denn beim Nürnberger Altar treten die italienischen Vorbilder viel frischer und gehäuft auf, während sie sich bei einer Uebnahme aus Oesterreich doch eher hätten abschwächen müssen. Die trecentesken Kapitelle, der Schmuck mit antikisierenden Reliefs und Figuren, deren Beischriften allerdings unverstanden sind, die bleigedeckten Kuppeln, die beim Langenzenner Friedhofs-Altar wiederkehren und deutlich auf die Gegend von Venedig und Padua hinweisen, ja das auf dem Mittelbilde der Kreuzigung unverfälscht wiedergegebene oberitalienische Castell beweisen, wie die präziöse Figur der zusammenbrechenden Maria, einen direkten Zusammenhang mit italienischen Vorlagen. Diese sind in Nürnberg, das ja in lebhaftesten Handelsbeziehungen mit Italien stand, auch keineswegs auffallend; das Gegenteil würde es sein. Die Ähnlichkeit der Schächer mit denen auf österreichischen Bildern, vor allem der Kreuzigung in Wiener Privatbesitz²⁰⁾, erklärt sich eben nur durch das gemeinsame Vorbild Italien; denn nicht Burgund, wie Benesch annimmt, sondern Italien war die Nährquelle aller dieser Bilder. Daß aber Oesterreich in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der Nürnberger Malerei entscheidende Impulse gegeben hätte, dafür fehlen alle Anzeichen; dagegen spricht die Schwierigkeit, das nach einzelnen Werkstätten gruppierte Material der österreichischen Malerei jener Zeit sicher zu lokalisieren: also der eingestandene Mangel eines großen stoßkräftigen Zentrums.

An Italien gemahnt dann wieder der in seiner monumentalen Wucht überraschend wirkende Christuskörper des mit dem Johannistriptychon aufs

¹⁹⁾ Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N. F. IV, S. 167 f.

²⁰⁾ Pächt, Oesterreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg 1929, Tafel 10.

engste zusammengehenden Ehenheim-Epitaphs in St. Lorenz aus dem Jahre 1438 (Tafel 176)²¹⁾. Ein Vergleich der hier wiedergegebenen Details beider Werke (Tafel 180—182) enthebt mich der Notwendigkeit einer genauen Interpretation. Ihr Nebeneinander auf der Ausstellung ließ klar erkennen, daß ein Meister diese beiden Werke geschaffen hat, die auch zeitlich zusammengehören, und daß der Künstler nicht, wie bisher angenommen, der Tuchermeister, sondern eine eigene Persönlichkeit ist, worauf Wenke²²⁾ zuerst hinwies.

Aus dem Jahre 1438 stammt ferner das aus der gleichen Werkstatt hervorgegangene Imhoff-Volckamer-Epitaph in der Sebalduskirche, das leider schlecht erhalten und in der Figur Mariens stärker retrospektiv orientiert ist (Tafel 183).

Der Langenzener Friedhofs-Altar beweist dagegen deutlich seine Abhängigkeit vom Johannistriptychon, wenn er auch, ganz abgesehen von seiner schlechten Erhaltung, an Qualität weit dahinter zurückbleibt (Tafel 184—191). Mit seinen zwölf Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi repräsentiert er den ältesten geschlossenen Passionszyklus innerhalb der frühen Nürnberger Malerei.

Die besser erhaltene Innenseite der Predella mit den Halbfiguren Marias und der Hl. Jungfrauen (Tafel 191 b) zeigt jedoch deutlich die Abhängigkeit von den Predellenflügeln des Tucheraltars (Tafel 156). Das ist für uns ein Hinweis, mit dem Tucheraltar, für den ja leider bisher keine gesicherte Datierungsmöglichkeit besteht, nicht zu weit in die 40er Jahre hinaufzugehen. Eine ungefähre Datierung ermöglicht allein die Schutzmantelmadonna in der Klosterkirche zu Heilsbronn (Tafel 155), die mit größter Wahrscheinlichkeit für die im Jahre 1442 verbuchte Zahlung in Betracht kommt. Leider ist der Erhaltungszustand des Bildes ein derartig trauriger, daß man nur mit dem allergrößten Vorbehalt darüber urteilen kann. Außer den die Krone haltenden Engeln ist eigentlich nur die Gruppe der bärtigen Geistlichen einigermaßen gut erhalten. So wie das Bild sich heute repräsentiert, kann man es nur der Werkstatt des Tuchermeisters zurechnen²³⁾. Die Typen der bärtigen Geistlichen müssen mit denen des Tucheraltars annähernd gleichzeitig sein, sie erscheinen eher etwas entwickelter, wie auch die Figur der Maria und des Christuskindes. Wir kommen daher auch auf diesem Wege zu einer Datierung des Tucheraltars um 1440, die eine weitere Bekräftigung durch den vom Tuchermeister beeinflussten Barbaraaltar in Breslau erhält, der 1446 da-

²¹⁾ In diesem Falle sind wir in der Lage, auf eine analoge Lösung des gleichen Vorwurfs in Oesterreich hinweisen zu können: auf das Epitaph des Kanonikus Gens im Wiener Domherrnhof vom Jahre 1440. (Abb. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1929, Bd. VII, S. 145), das dem „Albrechtsmeister“ zugeschrieben wird. Wie lahm wirkt diese Komposition, welch' mangelhafte Formbeherrschung tritt uns da entgegen. Welch' himmelweiter Unterschied trennt die beiden Bilder.

²²⁾ Fränkischer Kurier, Unterhaltungsblatt. Nr. 173, 24. Juni 1931.

²³⁾ Die Hand des Meisters des Ehenheim-Epitaphs vermag ich in dem Bilde nicht zu erkennen.

tiert ist. Auffallend ist beim Tucheraltar das Zusammendrängen der drei Kompositionen des Mittelbildes (Tafel 157), vor allem im Verhältnis zu der Weiträumigkeit auf den Vorderseiten der Flügel. Speziell bei der Darstellung der Verkündigung (Tafel 160) verstärkt sich der Eindruck, daß eine größer entworfene Komposition durch Platzmangel zusammengedrückt sei, da sich die Konturen des Engels und der Maria fast überschneiden und die Flügel kaum Platz finden. Die Konzeption der Verkündigung dürfte etwa einer Zeichnung in Erlangen entsprechen, die ich nicht für einen Entwurf zum Tucher-Altar halte, die aber doch irgendwie mit ihm zusammenhängt²⁴). Mag es sich nun um eine frühere Zeichnung des Tuchermeisters oder um den Entwurf eines Vorgängers, der vom Bamberger Meister herkommt, handeln. Man beachte die fast völlige Identität der Figuren der Maria (wenn auch im Gegensinne). Die Verwandtschaft des Erlanger Blattes mit der von Benesch²⁵) herangezogenen Tafel in Tamsweg geht über das allgemein Typologische nicht hinaus.

Besitzen wir im Tucheraltar ein ganz vom Meister entworfenes und größtenteils eigenhändig ausgeführtes Werk, so erschwert beim Halleraltar die sehr ruinöse Erhaltung unser Urteil (Tafel 150—154). Alles erscheint dort spitzer, trockener in der Ausführung, kleinlicher in der Anlage. Der Halleraltar ist sicherlich in der Werkstatt des Tuchermeisters entstanden, wofür auch das geschnittene Rankenmuster auf Goldgrund spricht, aber in der Ausführung werden doch vorwiegend Gesellenhände tätig gewesen sein. Das folgt auch daraus, daß das erst kürzlich bekannt gewordene Fragment des Jüngsten Gerichtes (?) im Wallraf-Richartz-Museum (Tafel 174) trotz schlechter Erhaltung sowohl in der Formbehandlung wie in der starken geistigen Ausströmung die Handschrift des Meisters erkennen läßt.

Sicherlich ganz unter seinen Augen im Atelier ist die Beschneidung im Suermondt-Museum zu Aachen entstanden (Tafel 175). Auch hier wird wieder ganz am Rande der Tafel das geschnittene Rankenmuster auf Goldgrund sichtbar. Die gute Erhaltung der nur durch einen zu starken gelben Firnis in ihrer Farbigkeit getrübbten Tafel läßt uns ja hoffen, daß von diesem Altar doch noch weitere Stücke auftauchen werden. Dann wird man auch klarer sehen, ob es sich bei diesem Altar nur um eine Werkstattarbeit, worauf das Aachener Stück schließen läßt, handelt. Alle diese zuletzt genannten Werke liegen zeitlich nicht weit auseinander. Sollte die Kreuzigung in St. Sebald, die ja ganz vom Geiste des Tuchermeisters erfüllt ist, mit in diesen Kreis gehören, so ist sie zweifellos die altertümlichste Arbeit. Daß der Breslauer Barbameister im Heidauer Altar diese Komposition kopiert, könnte mit als Stützung einer solchen These herangezogen werden. Aber heute verfügen wir noch nicht über genügend Beweise, um die Sebalder Kreuzigung oder das Vorbild als Frühwerk des Tuchermeisters mit Sicherheit in Anspruch nehmen zu können.

²⁴) Bock, a. a. O., Nr. 4.

²⁵) Belvedere, 9. Jahrgang, 1930. S. 75 f., Tafel 61.

Wie ist nun das Verhältnis des Meisters des Ehenheim-Epitaphs zum Tuchermeister aufzufassen? Wie Lehrer und Schüler können sie nicht zueinander gestanden haben. Ich möchte zwar annehmen, daß die satte Kraft der Farben des Tuchermeisters auf den Meister des Ehenheim-Epitaphs abgefärbt hat, aber im Grunde stehen sie sich selbständig gegenüber als Produkte der gleichen Entwicklungsstufe; nur daß beim Ehenheim-Meister mehr italienische, beim Tuchermeister mehr westliche Einflüsse mitbestimmend waren. Einen Beweis für das Auftauchen solcher burgundisch-westlicher Formen in Nürnberg bildet die Miniatur des Socrates, Sozomenos und Theodoritos in dem 1435 datierten Codex Cent. III, 6 der Nürnberger Stadtbibliothek, die aus dem Dominikanerkloster stammt (Abb. 1). Mit gewisser Einschränkung können wir auch dieses Datum wieder für die Stützung der frühen Ansetzung des Tucheraltars heranziehen, denn die gedrungenen Proportionen der Figuren, das Schwere und Dumpfe im Ausdruck der Köpfe rückt die Miniatur ganz in die Nähe dieses Werkes. Diese fremden Einflüsse, die auch in der farbigen Haltung des Mittelbildes des Tucheraltars zu erkennen sind (mehr Weichheit in der Modellierung), dürfen uns jedoch nicht dazu verführen, die Zusammenhänge des Meisters mit der Nürnberger Tradition zu übersehen. Der Meister des Tucheraltars wie der des Ehenheim-Epitaphs sind nicht, wie später Pleydenwurff, zugereiste Künstler, die einen ganz neuen Stil importierten, sondern sie besitzen trotz aller Neuerungen Zusammenhänge mit der vorausgehenden Nürnberger Entwicklung. Die geniale Persönlichkeit des Tuchermeisters vermag durch ihre, das Niveau der vorangehenden Produktion weit überragende Schöpfung diesen Zusammenhang zu verdunkeln, aber fühlbar bleibt er dennoch. Von den stehenden Figuren des Deichsleraltars — vor allem des Hl. Petrus Martyr — (Tafel 79) über den Papst des Cadolzbürger Altars (Tafel 99) zu den Heiligenfiguren des 14-Nothelferaltars (Tafel 122—125) führt ein gerader Weg zum Tucheraltar, und ebenso finden wir im Ehenheim-Epitaph die Art der Stoffwiedergabe beim Hl. Laurentius in der Gestalt des liegenden Deocarus vorbereitet (Tafel 113), wie denn auch das Zeichnerische der Köpfe auf Arbeiten jener Werkstatt aufbaut. Des Zusammenhanges des Johannistriptychons mit älteren Nürnberger Arbeiten gedachten wir bereits weiter oben. Die Unterschiede zwischen dem Meister des Tucheraltars und dem des Ehenheim-Epitaphs beruhen im wesentlichen auf dem Gegensatze im Temperamente der Künstler. Während die Bilder des Ehenheim-Meisters eine abgeklärte Ruhe auszeichnet, scheinen die des Tuchermeisters von innerem Leben zu glühen. Welch' ein Gegensatz zum Meister des Imhoffaltars, wo der Wohllaut der Formen ein beredter Ausdruck der inneren Harmonie ist. Gegenüber dieser fast eleganten Lösung wirkt der Tuchermeister grüblerisch. Seinen ungelenten Gestalten scheint sich der geistige Ausdruck nur mühsam zu entringen; daher die Spannung, die die Bilder erfüllt und ihre unerhörte Lebendigkeit ausmacht.

Im Raum des Tuchermeisters hingen auf der Ausstellung auch zwei Flügel eines Altars, der aus der Kapelle Kleinschwarzenlohe bei Kornburg ins Germanische Museum gelangt ist und über den die seltsamsten Lokalisie-

rungen laut wurden (Tafel 192, 193). Ich glaube nach wie vor, daß der Künstler in den Umkreis des Tuchermeisters gehört, wie schon Gebhardt²⁶⁾ annahm. Die Gestalt des Hl. Leonhard scheint von der des gleichnamigen Heiligen vom Tucheraltar (Tafel 165 b) abzustammen, und die an Witz gemahnende gesammelte Kraft der leider arg zerstörten Figur Melchisedeks atmet den gleichen Geist. Nicht zu unterschätzen für die Beziehungen ist auch der Umstand, daß der geschnittzte Mittelteil des Altares im gleichen stumpfen Winkel gebrochen ist wie die Wimperge auf der Mitteltafel des Tucheraltars und die in den Grund geschnittenen der Innenflügel; auch ihre Ornamentik stimmt überein. Den besten Beweis für die Nürnberger Entstehung des Altares bilden zwei große beiderseitig bemalte Altarflügel in der Kirche zu Velden, die bisher durch schwache, darüber gespannte Leinwandbilder des 17. Jahrhunderts verdeckt waren und erst kurz nach der Ausstellung bekannt wurden. Die Malereien sind derb und weit entfernt von dem feinen koloristischen Reiz der Kornburger Flügel. Aber das Bild der Anbetung der Könige läßt keinen Zweifel über die Identität der Werkstatt aufkommen. Die in zwei Reihen übereinander angeordneten, sich paarweise gegenüber stehenden Heiligen auf den Rückseiten zeigen in den bärtigen Gestalten von Petrus und Paulus die gleichen Köpfe wie auf dem Kornburger Abendmahl. Der Hl. Leonhard gleicht seinem Namensheiligen ebendort, während die Hl. Bischöfe wie ein verdünnter Aufguß der Standflügel des Halleraltars wirken. Die Veldener Altarflügel sind nach ihrer ganzen Formensprache in die 50er Jahre, der Kornburger Altar ins Ende der 40er Jahre des 15. Jahrhunderts zu datieren. Das Epitaphbild eines unbekanntes Ehepaares, das wir zum Schluß abbilden (Tafel 194, 195), ist die Arbeit eines Außenseiters aus jener Zeit, wo die Nürnberger Werkstätten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Auflösung begriffen sind, und der Typenschatz der niederländischen Malerei jener Zeit noch nicht richtunggebend in die Nürnberger Entwicklung eingegriffen hatte, wie wir das bereits bei der gleichen Darstellung der Auferstehung Christi des Wolfgang-Altars in St. Lorenz bemerken können. Verwandt ist dem Gemälde, wie bereits Thode bemerkte, das Epitaph Paul Stromers in St. Lorenz, das aber in der Qualität noch geringer ist.

²⁶⁾ Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Straßburg 1908, S. 188 f.