

DER MEISTER DES WOLFGANGALTARES IN DER LORENZKIRCHE ZU NÜRNBERG UND SEIN KREIS

VON EBERHARD LUTZE

I.

Schon einmal im 15. Jahrhundert, vor dem Auftreten des Tucheraltarmeisters, waren die Gleise der Nürnberger Maltradition in einem Maße ausgefahren gewesen, daß bei aller künstlerischen Achtbarkeit der in ungewöhnlich breitem Fluß geschaffenen Altäre und Andachtsbilder entwicklungs-geschichtlich die Gefahr des Versandens bestanden hatte. Nach dem Ableben der überragenden Persönlichkeit des Tucheraltarmeisters wiederholt sich die Beobachtung einer Verödung. Aber freilich: auch der Tucheraltarmeister und der Meister des Ehenheimepitaphs wurzelten in Dingen der handwerklichen Fertigkeit, der Anwendung von Mustern und erlernbaren zeichnerischen Eigenheiten in der Formenwelt der Bamberger-, Deocarus- und Vierzehnnothelferaltäre. Die Frage nach der persönlichen Leistung des einzelnen Meisters überschneidet sich mit dem Problem, das der Entwicklungsgeschichte als Ganzem nachgeht. Trotz der klaffenden Lücke nach dem Tode des großen Anonymus reißt der Faden der Entwicklung nicht ab. Er wird nur mangelhafter gesponnen, und er wird an zwei verschiedenen Enden aufgenommen. Der Werkstattkreis des Bamberger Altarmeisters und das einmalige Werk des Tucheraltares sind die beiden Ansatzpunkte.

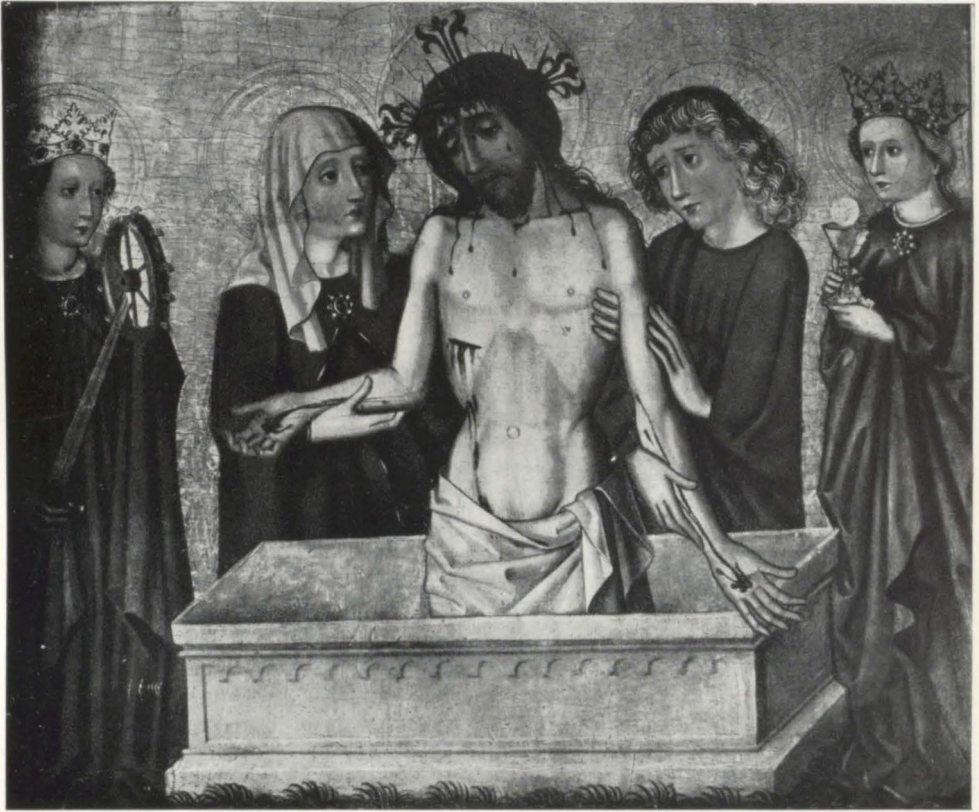
Der Nothelferaltar in Hl. Kreuz ist in der Qualität uneinheitlich, worauf bereits E. H. Zimmermann hingewiesen hat¹⁾. Die Flügel mit den stehenden männlichen Heiligen sind flau im Ausdruck, aber ihre Farbigkeit besitzt einen warm tönenden Klang. Die Hand dieses Gehilfen hat in zwei Arbeiten nachgewirkt: im Epitaphbild des Adam Lidwacher aus der Dominikanerkirche zu Nürnberg (Dijon) und im Barbara-Altar in der Pfarrkirche zu Veitsbronn (Mfr.). Verwandt ist das Epitaphbild des Hans Stromer im Germanischen Museum und das Epitaph eines Ehepaars in der Nürnberger Frauenkirche²⁾.

Das Lidwacherepitaph, das ehemals noch einen von Schwarz mitgeteilten Inschriftstreifen trug und den Stifter mit seiner Familie zeigte, ist

¹⁾ Nürnberger Malerei 1350/1450, Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums. Jahrgänge 1930/31. S. 34, Tf. 181 ff.

²⁾ Anzeiger 1930/31, Tf. 194/195. Vgl. auch die Darbringung auf Schloß Egg, Tf. 135.

durch die Auskunft bei dem genannten Autor auf das Jahr 1443 datierbar (Abb. 2³⁾). Ikonographisch sich der Reihe des Wipplar (sog. Rymensnider)-Epitaphs, des Imhoff-Altars in St. Lorenz und eines Fragmentes in süddeutschem Privatbesitz anschließend, arbeitet dieser Meister ganz in der Art des Nothelfer-Altars: mit dem Unterschied, daß der Ausdruck weichlich, die Hände spinnig, die Gewänder aufgebrochen werden. Der salbige Farbauf-



Dijon, Museum.

0,61 h., 0,72 br.

Abb. 2. Der Schmerzensmann mit Maria und Johannes, sowie der Hl. Katharina und Barbara. Lidwacherepitaph. 1443.

trag und die Lichtmodellierung im Inkarnat wird maniert überspitzt: tupfige Lichtflecken rufen einen festen, emailartigen Glanz hervor.

Der Barbara-Altar in Veitsbronn zeigt geöffnet im Schrein die Statue der Heiligen mit dem Turm, die beweglichen Flügel in zwei Zonen übereinander die Heiligen Veit, Stephanus, Sebastian und Katharina. Zu Paaren geordnet sind auf die Außenseite der Klapp- und der Standflügel 16 Heilige gemalt (Abb. 3). Der geschlossene Altar wirkt durch das Thema der stets

³⁾ Schwarz, Joh. Jak., Beschreibung und Abzeichnung aller in der Dominikanerkirche befindlichen Monumente. 1737. Nürnberg, Stadtbibliothek (Will II, 1395. 2^o), S. 11.



Veitsbronn, Mfr.

1,726 h., 0,504 br.
Standflügel: 0,525 br.

Abb. 3. Barbara-Altar (bei geschlossenen Flügeln).



Germanisches Museum.

1,21 h., 1,02 br.

Abb. 4. Jüngstes Gericht. Hans Stromaner-Epitaph.

wiederkehrenden *Santa conversazione* festlich, der farbige Eindruck ist locker und hell⁴⁾). Die Predellenflügel tragen auf beiden Seiten je vier Heilige in Brustbildern, welche ein Abendmahl umschließen. Ohne Ausnahme sind dieselben heiligen Jungfrauen und Märtyrer dargestellt wie auf den Schreinflügeln. Soweit der nicht einheitliche Erhaltungszustand der Malereien eine kritische Beurteilung zuläßt, ist die Pinselführung flüssig, nur die Predella ist spröder im Auftrag und trockener gemalt. Leider läßt die Erhaltung viel zu wünschen übrig⁵⁾). Auf der Abbildung kommt die geschlossene Wirkung des Werkes eher günstiger heraus als vor dem Original.

Die Figuren sind aktionslos nebeneinander geordnet, ebenso wie das bei der Reihung der Nothelfer in Hl. Kreuz der Fall ist. Die Proportionen richten sich nach dem gleichen gedrungenen Kanon, nur die Einzelfiguren der Innenseite sind dem gegebenen Raum entsprechend in die Länge gezogen. Der Stil steht dem Nothelferaltar noch näher als das Lidwacherepitaph in Dijon, auch die mit vegetabilen krautigen Mustern prunkende Brokatierung, die Zeichnung der Kronen und dergl. rufen den großen Nürnberger Flügelaltar in Erinnerung.

Die genannten Arbeiten umreißen den Umfang der Werkstattproduktion in den 40er Jahren des 15. Jahrhunderts, sie erläutern das Nachlassen der konzentrierten Formensprache, wie sie bei dem monumentalen Auftrag für Hl. Kreuz doch noch in Übung war. Dörfliche Ansprüche und die karger bemessene Geldtasche nichtpatrizischer Stifter lassen billiger arbeitende Maler zu Wort kommen. Seiner kleinlichen Gesinnung nach muß der Meister des Hans Stromer-Epitaphs im Germanischen Museum in diese Linie eingestellt werden (Abb. 4). Der Ausstellungskatalog 1931 (Nr. 77, S. 49) weist die Datierung in die Jahre gegen 1450 nach, obwohl der Mann bereits 1421 gestorben war. Der Körper Christi ist dem Schmerzensmann in Dijon sehr verwandt, Kopfbildung, Gesten, die reichgemusterten Gewänder schließen sich dem Kreis der aufgezählten Malereien an. Das Gefühl für Größe ist dem Meister gänzlich verloren gegangen. Die Seligen und Verdammten sind in miniaturenartiger Skizzierung niedergeschrieben; es wimmelt wie in einem Ameisenhaufen, und es gibt weder Symmetrie, noch irgendeine Achsenbezogenheit des Stifterstreifens zu dem byzantinisierenden Gerichtsbild.

Ein Predellenflügel mit der Hl. *Margarethe* im Germanischen Museum (Abb. 5) ist zwar von einer anderen Hand gemalt wie das Epitaph, fügt sich aber zwanglos der Entwicklung von 1440—1450 ein, die man als Ausläufer des Stiles von dem Nothelferaltar in Hl. Kreuz bezeichnen kann.

Drei Darstellungen des Marientodes können als Beispiele dieser stilistischen Auflösung noch erwähnt werden. Das Epitaphbild der *Agnes Glock-*

⁴⁾ Leider gibt es keinen historischen Anhaltspunkt zur Datierung des Veitsbronner Werkes. V. wurde 1337 als Filial von Herzogenaarach dem Heiliggeistspital in Nürnberg unterstellt, welcher Zustand bis 1534 erhalten blieb (Würfel, Verzeichnis . . . , S. 397, 579).

⁵⁾ Abgeblätterte Stellen, grob übermalte Gründe und plumpe Ergänzungen, welche direkt auf den Kreidegrund gesetzt sind.



Germanisches Museum

0,29 h., 0,21 br.

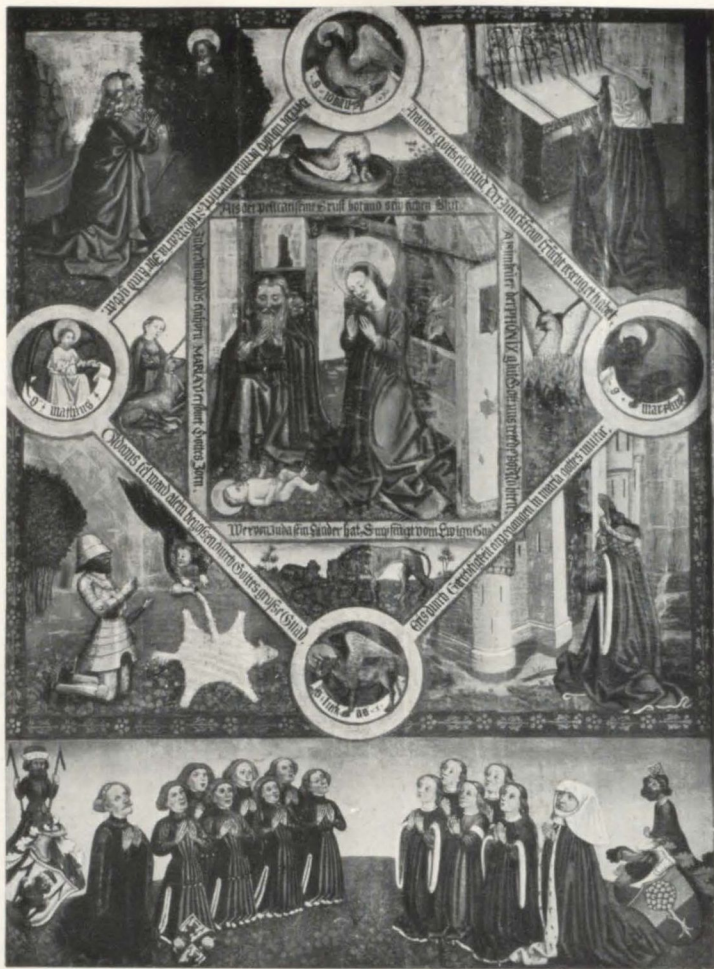
Abb. 5. Hl. Margarethe. Predellenflügel.



Nürnberg, St. Sebald.

1,15 h., 0,91 br.

Abb. 6. Verkündigung an Maria.
Epitaphbild für Margarethe Löffelholz († 1448).



Nürnberg, St. Sebald.

Abb. 7. Geburt Christi und Symbole der Jungfräulichkeit Mariä.
Epitaph der Elsbeth Starck († 1449).



Nürnberg, St. Lorenz.

Abb. 8. Geburt Christi und Symbole der Jungfräulichkeit Mariä.
Epitaph des Friedr. Schön († 1464).

kengießer († 1433) zeigt in der Typenbildung ganz die Merkmale der um den Deocarusaltaar gruppierten Werke, wenn auch in größerer Nuancierung und durchsetzt von Nachwirkungen des Münnerstädter Altares⁶⁾. Die gleiche Hand ist sonst nicht mehr nachweisbar. Das Gedächtnisbild für Hans Lechner († 1466?) in St. Lorenz übernimmt im wesentlichen die Komposition, es bereichert in Einzelheiten und reduziert die Schrägstellung des Bettes im Sinne einer schärfer erfaßten Perspektive. Die Gedrängtheit bleibt, die Proportionen werden klobiger: deutliche Einwirkungen vom Stil des Tucheraltarmeisters. Die gleichen Beobachtungen lassen sich am Marientod in der Dorfkirche zu Kalchreuth wiederholen, der sich auf 1476 datieren läßt⁷⁾. Stilistisch ist zweifellos der Meister des Wolfgangaltares vorausgesetzt, aber die Abfolge des gleichen Themas veranschaulicht klar das zähe Festhalten am Ererbten. Bei diesen Gedächtnisbildern zweiter Qualität fehlt eine selbständige Formulierungsgabe: man kombiniert und weiß sich anzupassen.

Die Erscheinung des Tucheraltarmeisters muß tief beunruhigend auf die landesübliche Produktion gewirkt haben. Er hat keine eigentlichen Schüler gehabt. Sein Einfluß ist nur indirekt abzulesen. Er macht sich in einem Aufbruch der Gewandgebung bemerkbar. Das Epitaph der Margarethe Löffelholz († 1448, Abb. 6) und der Elsbeth Starck († 1449, Abb. 7) sind hierfür bezeichnend. Die reiche Brokatierung im Gewand des Verkündigungse Engels und am Kissen der Sitzbank wurzeln noch in der Tradition des Bambergeraltarmeisters. Aber die Gewänder fallen schwer, knicken sich brüchig und bilden ausgehöhlte Faltenester am Boden. Die Gesichter der kurzstämmigen Gestalten sind kantig-breitwangig — mehr kann bei dem mäßigen Erhaltungszustand nicht aus ihnen herausgelesen werden. Die breit sich stauenden Gewandmassen der Maria auf dem allegorischen Gedächtnisbild zeigen dieselben Verwerfungen: man vergleiche die Gestalt mit dem Christus am Oelberg auf dem Halleraltare, um die Nähe mit der Werkstatt des Tucheraltarmeisters zu erkennen⁸⁾. Charakteristisch für das Figürliche des Epitaphs ist die Komplizierung jeder Situation: die halb vom Rücken her genommenen heiligen Männer im Gebet, die verkürzte Vorderansicht des knieenden Joseph, der übereck gestellte Stall mit dem schadhafte Mauerbewurf. Ich komme auf diese Merkmale noch weiter unten zurück. Hier genügt die Feststellung, daß gegen 1450 in einem Teil der Nürnberger Produktion der Stil des Tucheraltars kolportiert wird: Die Entwicklung führt über den Halleraltare in St. Sebald zu den Löffelholz- und Starckepitaphien ebendort. Man halte sich dabei gegenwärtig, daß noch 1449 eine Arbeit wie die Imhoffmadonna in St. Lorenz entstehen konnte⁹⁾. Es gibt mindestens drei Ströme, die miteinander parallel laufen. Sie münden alle drei in die Werkstatt des Wolfgangaltarmeisters ein. Gerade auf dem Veitsbronner Altare gibt es neben dem konservativen Festhalten auch Züge, die schon auf diese Werkstatt hinführen. Eine

⁶⁾ Anzeiger 1930/31, Tf. 141. Vgl. Tf. 87.

⁷⁾ Vgl. Sauer mann, S. 44 f., Tf. II.

⁸⁾ Anzeiger 1930/31, Tf. 151.

⁹⁾ Anzeiger 1930/31, Tf. 138.

ebensolche Uebergangsstellung nimmt eine Verlobung der Hl. Katharina im Deutschen Museum zu Berlin ein (Nr.1232; Abb.9), welcher sich zwei eine Monstranz haltende Engel im Städtischen Museum zu Erfurt anschließen (Leihgabe des Berliner Museums, Nr.1231)¹⁰⁾. Die beiden Tafeln sind bis auf geringfügige Ausbesserungen gut erhalten und dürften das linke und das mittlere Stück einer Predella darstellen. Das Berliner Bild (aus der Sammlung Solly) ist rechts durchgeschnitten; die Flügelspitze des anschließenden Engels ist sichtbar. Die Erfurter Tafel ist außerdem am unteren Rand verkürzt. Entsprechend verhalten sich die Maße zueinander: 0,34 m h., 0,52 m br. bzw. 0,356 m h., 0,657 m br.



Berlin, Deutsches Museum.

0,34 h., 0,52 br.

Abb. 9. Verlobung der Hl. Katharina. Bruchstück von einer Predella.

Die vollen Gesichter gleichen den Heiligen auf der Veitsbronner Predella. Einzelheiten wie die fleischlosen Hände, wie der Fluß der gelbblonden Haare, die Binnenzeichnung in Gewändern und Köpfen lassen die gleiche Werkstatt herkunft erkennen.

¹⁰⁾ L. Baldaß (Städel-Jahrbuch VII/VIII. 1932, S. 72) schließt die Berliner Verlobung Katharinä einem Bild gleichen Themas im Archäologischen Museum zu Bukarest an (Abb. 51), welches er dem Meister des Deocarusaltares zuschreibt. Das Bukarester Stück und zwei Tafeln im Erzbischöflichen Museum zu Gran, von Baldaß an gleicher Stelle veröffentlicht (Abb. 53), erscheinen bei schlechtem Erhaltungszustand auf den Abbildungen erheblich qualitätsloser als jede Werkstattarbeit dieses Meisters, sodaß sie wahrscheinlich kaum fränkisch in weiterem Sinn sind. Auf keinen Fall kann der Stil des Meisters des Wolfgangaltars aus ihnen abgeleitet werden.

Für die Datierung hilft ein Gedächtnisbild für den Pfarrer Johannes Paur von Pechthal vom Jahre 1456 weiter, das aus der Nürnberger Katharinenkirche stammt und im Bayerischen Nationalmuseum verwahrt wird (Gm. 334)¹¹⁾. Die Tafel ist vollkommen übermalt und im vorigen Jahrhundert ihres Stilcharakters entkleidet. Der auf der Rückkehr von einem Zug gegen die Türken in Wien verstorbene Pfarrer wird von der Hl. Katharina an Maria



Reutles, Felixkapelle.

Abb. 10. Kreuzigung Christi.

empfohlen. Das auf dem Arm der Madonna sitzende Christuskind läßt trotz der Uebermalung noch die wörtliche Uebereinstimmung mit dem Jesusknaben auf dem Berliner Fragment sehen. Die Tafeln in Berlin und Erfurt und der typenreichere Veitsbronner Altar geben genügend Anhaltspunkte, sich das

¹¹⁾ Vgl. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 25. 1924, S. 104 f. (W. Fries).

ursprüngliche Aussehen des Münchener Gedächtnisbildes so zu rekonstruieren, daß das auf ihm verzeichnete Datum 1456 auch für die beiden anderen Arbeiten eine Datierung an die Hand gibt.

II.

In der Felixkapelle zu Reutles bei Großgründlach (Mfr.) befindet sich ein dreiteiliger Flügelaltar, der seinem Stil nach zu schließen um 1450/60



Schwabach, Stadtkirche.

1,87 h., 0,93 br.
Flügel: 0,46 br.

Abb. 11. Veits-Altar.

Mittelbild: Kreuzigung Christi. Flügel: Legende des Hl. Veit.

entstanden ist (Abb.10). Die Mitteltafel stellt die Kreuzigung Christi, die Flügelvorderseiten die Hl. Felicitas mit ihren sieben Söhnen bzw. den ritterlichen Titelheiligen dar. Auf den Rückseiten ist das Martyrium der Mutter und ihrer Kinder erzählt, die unter Kaiser Marc Aurel oder Antoninus Pius in Rom den Tod fanden.

Der Altar ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts restauriert worden. Man hat der Modellierung, Zeichnung und Vergoldung gelegentlich etwas reichlich nachgeholfen, aber im wesentlichen ist die Malerei intakt¹²⁾. Die Kreuzigung erinnert in der Gruppierung der Gestalten und besonders in der Haltung des Johannes an den Halleraltar in St. Sebald¹³⁾. Die Proportionen sind verändert, Christi Leib ist in den Gelenken artikuliert, die Assistenzfiguren wirken eleganter als die des Halleraltars, aber sie haben das geistige Feuer, das auch in den Werkstattarbeiten des Tucheraltarmeisters noch brannte, endgültig eingehüßt. Am Altar in Reutles setzt, vermischt noch mit den Nachwirkungen der Kunst des Tucheraltarmeisters, am vernehmlichsten der Stil der um 1460 in Nürnberg führenden Werkstatt ein, die seit Thode nach dem Wolfgangaltar in St. Lorenz benannt wird.

Für die Chronologie der Arbeiten aus dieser Werkstatt stehen drei Daten zur Verfügung: gegen 1460, spätestens anlässlich des Todes des Peter (nach anderen Jörg) Zenner († 1460) wurde der Passionsaltar in St. Lorenz gestiftet. Am 12. X. 1464 starb der Professor Friedrich Schön, dessen Epitaph in St. Lorenz eine typische Arbeit der Werkstatt ist. 1465 gelangte als Stiftung des Ritters Hans v. Wallenrod der Katharinenaltar zu Schwabach in die dortige, bis 1469 erhalten gewesene alte St. Johanniskirche. Der Stil dieser datierbaren Werke weicht so wenig voneinander ab, daß ihre Daten als ungefähre Grenzen der Haupttätigkeit des Meisters in Anspruch genommen werden dürfen.

Innerhalb des erhaltenen Materials lassen sich noch zwei Unterteilungen vornehmen. Der Wolfgang- und der Passionsaltar in St. Lorenz bilden mit einigen weiteren Bildern die eine, der Marienaltar in Breslau und die Reste eines großen Altares in Mähingen die andere Gruppe.

Der Veits-Altar in der Stadtkirche zu Schwabach (Abb. 11). — Das Werk muß an die Spitze gestellt werden, da sich in der Komposition und in der Farbgebung am deutlichsten Beziehungen zum Bamberger Altar von 1429 erkennen lassen. Es ist mit Sicherheit vor dem Passionsaltar gegen 1460 entstanden: um 1450. Auf der Mitteltafel ist die Kreuzigung Christi dargestellt, in sehr steilem Format. Die Assistenzfiguren staffeln sich links in dreifacher Schicht. Weniger gereiht ist die Gruppe der Krieger rechts. Auf beiden Seiten fehlt jedes Gefühl für räumliche Tiefe. Die Szene ist ganz axonometrisch gesehen, auf schmaler, rasenbestandener Bühne. Der Gekreuzigte gleicht in der Haltung und der Anordnung des Schamtuches genau dem Kruzifix in der Kapelle zu Reutles. Die zeichnerische Modellierung des Körpers ist noch um einen Grad schärfer geworden. Der lineare Eindruck beherrscht auch die farbige Behandlung, die mit lichten gelblichen Tönen arbeitet. Wein- und Ziegelrot, Grasgrün und Blau antworten in den

¹²⁾ Ueber die Stiftung des Altares bzw. der Kapelle ist nichts bekannt. Die älteste Nachricht geht auf das Jahr 1379 zurück, in dem Kunigunde Behaim die „sant Felixenkapelle bei Poxdorf“ mit einem Legat bedenkt.

¹³⁾ Anzeiger 1930/31, Tf. 150.

Gruppen unter dem Kreuz aufeinander. Eckig und unstofflich zerkanten die Falten den Fluß der Gewänder; man sieht z. T. die harte Vorzeichnung in geradliniger Strichführung durchscheinen.

Die gemeinsame Quelle für den Christus von Reutles und Schwabach ist der Gekreuzigte auf dem Bamberger Altar¹⁴). Die Abmagerung des Körpers, die Reduktion des wellig sich schwingenden Schamtuches auf eine kargere Form liegen in der allgemeinen Tendenz um und nach der Jahrhundertmitte. Stephaton und Longinus sind ebenfalls auf der großen Komposition von 1429 wiederzuerkennen. Entsprechend der Wandlung der räumlichen Wohligkeit in die steile Gedrängtheit der Schwabacher Komposition haben sich die Typen der beiden ebenfalls umgebildet. Das Gelb und der Orangeton, der durch die Rotschattierung des Gelb entsteht, dieser Ton, der sonst außer auf dem Bamberger Altar nur auf dem Deocarusaltar von 1436/37 anzutreffen ist, kommt im Gewand des glatzköpfigen Schwammträgers und im Turban eines Kriegers auf dem Veitsaltar wieder vor. Der Meister hat demnach den Bamberger Altar recht genau gekannt und studiert. Daß der Altar von 1429 so intensiv in den beiden Kreuzigungen, allgemein stilistisch überhaupt eine breite Nachfolge auf Nürnberger Boden gefunden hat, in Bamberg aber so gar kein Echo dieses Hauptwerkes sich hören läßt, das ist ein neuer, nicht unwesentlicher Beitrag für seine Lokalisierung nach Nürnberg.

Auf den Flügeln ist die Geschichte des Hl. Veit in vier Szenen vorgeführt, einfältig und anspruchslos; gerade, daß die Tatsachen der väterlichen Züchtigung, der Heilung des Kaisersohnes und des Märtyrertums deutlich werden. Auf den Rückseiten sind die Heiligen Jakobus Maior und Minor, Veit und Johannes d. T. als Standfiguren vor blauem besternten Grund dargestellt. Der Hl. Veit steht wörtlich schon so auf dem linken Flügel des Veitsbronner Altares. Der Stil hat fast unmerklich eine Tendenz zum Spitzigen und Linearen erfahren. Der Anteil persönlicher Leistung oder allgemeiner Entwicklung läßt sich hier kaum näher bestimmen.

Im Jahr 1355 war eine Frühmesse zu St. Veit als ältestes Kaplanei-Benefizium der Schwabacher Bürgerschaft gestiftet worden. Für diesen Altar dürfte das Triptychon bestimmt gewesen sein. Das hat Geyer mit Recht betont, wenn auch seine, Waagen folgende Frühdatierung fehlt. 1713 wird der Altar in der Staudacher'schen Beschreibung der St. Johanniskirche erwähnt, aus der er dann in die Stadtkirche gelangte¹⁵).

Der Passions-Altar in St. Lorenz. Gegen 1460. (Abb. 12.) — Die Bestimmung des Stifters Peter Zenner ist möglich seit dem Nachweis der Predigerkirche als ehemaligem Aufstellungsort infolge der Erwähnung in dem

¹⁴) Anzeiger 1930/31, Tf. 89.

¹⁵) Es war an der Zeit, daß der in altem Rahmen erhaltene Altar 1933 restauriert wurde. Durch den Mittelteil liefen zwei Sprünge, die Rückseiten waren weitgehend abgeplatzt. Die Malerei selbst ist jedoch bis auf geringe Ausbesserungen von Uebergehungen verschont geblieben.

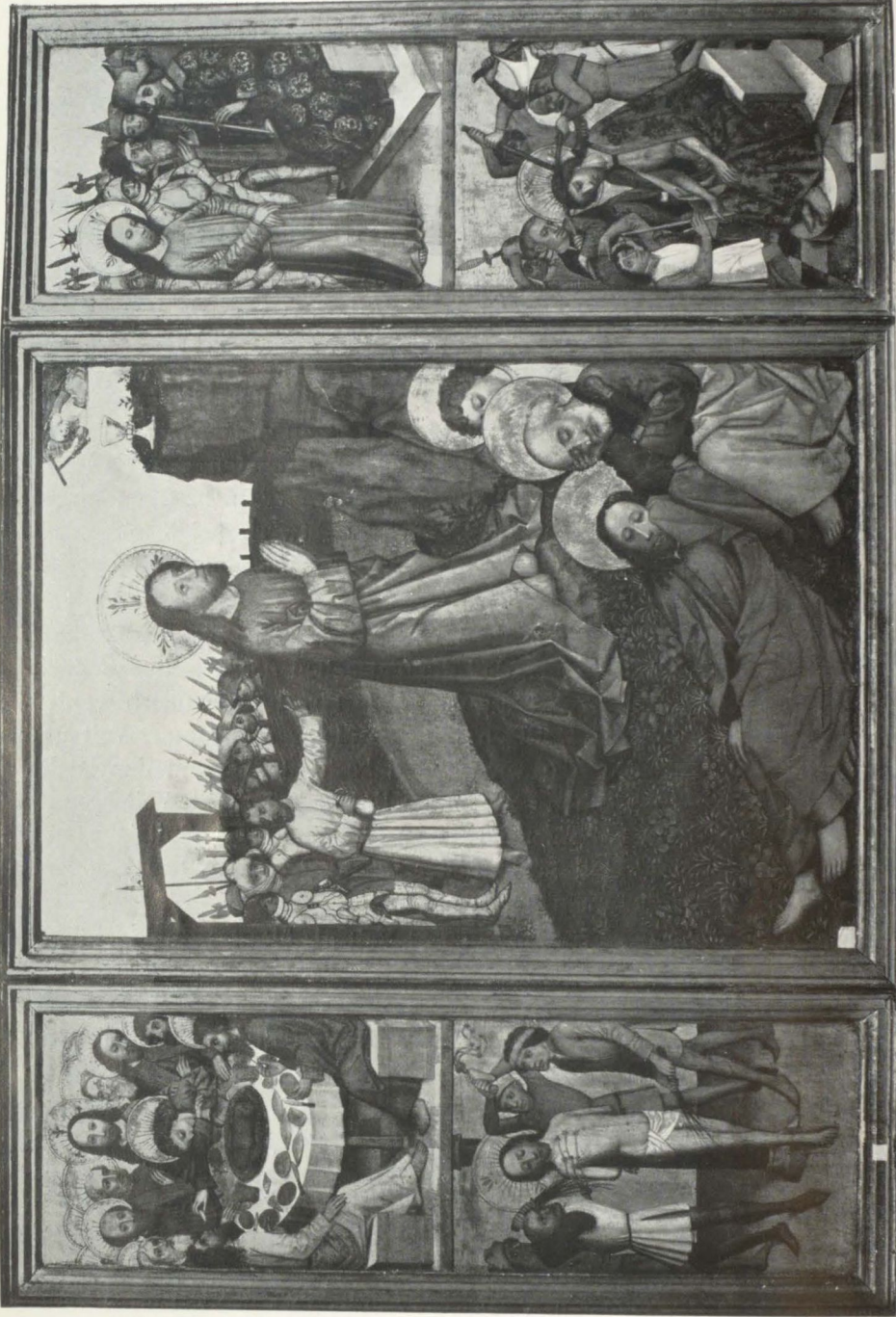


Abb. 12. Passions-Altar. Um 1460.

1,57 h., 1,02 br.
Flügel: 0,49 br.

Nürnberg, St. Lorenz.



Nürnberg, St. Lorenz.

Abb. 13. Wolfgang-Altar.

1,385 h., 0,93 br., Flügel: 0,398 br.

Mittelbild: Auferstehung Christi. Flügel: Die Hl. Konrad und Wolfgang.

Verzeichnis von Schwarz¹⁶). Die Flügelrückseiten tragen die Allianzwappen des Peter Zenner (vgl. den Ausstellungskatalog 1931, Nr. 81). Sein Todesjahr 1460 hat als terminus ante quem Bedeutung, denn es ist nicht sicher, ob die Stiftung erst anlässlich des Todes erfolgte. Dagegen, daß die Witwe die Stiftung gemacht habe, könnte die Anbringung beider Frauenwappen sprechen.

Im allgemeinen hat man gegenüber dem Veitsaltar den Eindruck größerer Reife. Die Typen kehren zwar unverändert wieder, aber dem Ganzen liegt eine selbständigere künstlerische Ueberlegung zugrunde. Es geht still zu auf den einzelnen Szenen. Christus kniet demütig-ergeben auf blumigem Rasen, unberührt von dem Nahen der Kriegsknechte, unbekümmert um die schlafenden Jünger. Wie leidenschaftlich war das Oelberggebet noch auf dem Halleraltar dargestellt worden! An die Stelle der gedrängten Wucht in dem älteren Werk ist nun eine harmonische Weite und Lichtheit getreten. Man hat zwar nicht die Vorstellung einer großen Tiefe dieses Gartens, hinter dessen Zaun sich der Zug der Häscher staut, aber die Gesamtdisposition des Bildes erzeugt eine freundliche Weiträumigkeit, die der Mildigkeit im seelischen Ausdruck aufs Haar entspricht. Es liegt in derselben Richtung, wenn die Nebenszenen genau achsial übereinander geordnet sind, wenn die Massen des rechten Flügels der Beruhigkeit auf der Gegenseite nur ein gedämpftes Lautsein und die für die Verspottung vorgeschriebenen dramatischen Bewegungen mit aller Mäßigung des Temperamentes entgegenstellen.

Die Qualität im Handwerklichen ist gut¹⁷). Trotz der bereits notierten Hartlinigkeit der Faltenbrüche und der spröden Aufteilung der Gewänder hat hier der ölig vertreibende Pinsel mit Lichtern und Schattierung Abwechslung hineingebracht. Da sich das angewandte Prinzip in den übrigen Hauptwerken gleichbleibt, genügt eine einmalige genauere Beschreibung. In der Farbe herrscht nicht so sehr ein gelblicher Eindruck vor, als eine ungemein zarte, gedämpfte Mattigkeit, die von einem silbrigen Grau, blassen Karmin- und Ziegelrot, Hellblau und kräftigem Grün bestimmt wird. Das Karnat ist rosig, mit zart vertriebenen roten Wangen. Lichter, z. T. in strichelnder Schraffur aufgetragen, beleben die Köpfe. Die Masse der Bärte und Haare wird in spitzpinselig gekräuselte Löckchen aufgelöst. Als durchgehendes Kennzeichen der Werkstatt bleibt endlich noch der rotbraune, breite Strich zu notieren, mit dem die Konturen angegeben und die Binnenzeichnung durchgeführt ist. Farbige Delikatesse und handwerkliche Tüchtigkeit verbinden sich in dem Passionsaltar, so daß in ihm eine der bedeutendsten Leistungen des Meisters vorliegt.

Der Wolfgang-Altar in St. Lorenz (Abb. 13). — Das Denkmal, nach dem der Meister benannt wird, kann stilistisch in einem Atem mit dem Passionsaltar in derselben Kirche genannt werden. Die Auferstehung könnte

¹⁶) Schwarz, Beschreibung S. 5. — Das Nürnbergische Zion (S. 116) beschreibt den Altar gleichfalls in der Dominikanerkirche, wo er sich mit zwei weiteren Altären im nördlichen Seitenschiff befunden hat.

¹⁷) Der Goldgrund ist erneuert; auf dem Mittelbild einzelne niedergelegte und ausgefüllte Stellen.

als inhaltliche Fortsetzung der Passion im Anschluß an den besprochenen Altar gemalt sein. Der Altar gehört zur alten Ausstattung der Kirche. Im Nürnbergischen Zion (S. 19) wird er zwar nur als „kleiner Altar“ angemerkt, Würfel führt ihn jedoch in seinen Lebensbeschreibungen (1756, S. 13) als „St. Wolfgangaltar“ auf und weiß zu berichten, daß die Pfründe dazu 1316 von dem Nürnberger Bürger Cunz Keßler gestiftet, und für den neuen Pfründner 1348 ein Haus gekauft worden sei¹⁸⁾. Belege über die Neustiftung des Altares gegen 1460 lassen sich nicht nachweisen, wir bleiben also auf die stilistische Einordnung angewiesen. Die Mitteltafel mit der Auferstehung Christi wird flankiert von den heiligen Bischöfen Konrad und Wolfgang, auf den Flügelrückseiten von den Heiligen Levinus und Erhard. Die Standflügel tragen die Bilder der Heiligen Servatius und Georg. Die Predellenflügel umschließen eine geschnitzte Gruppe der Grablegung Christi. Das Noli me tangere und die Frauen am Grab sind auf der Innenseite des Sarges, die Standfiguren der Heiligen Christophorus, Konrad (?), Wolfgang und Eustachius auf der Außenseite dargestellt¹⁹⁾. Räumlich herrscht die gleiche Stimmung wie auf dem Passionsaltar: der halbrund abschließende Zaun, der schräggestellte Sarkophag schaffen im Gegensatz zu der Enge im Vordergrund, wo sich die zusammengekauerten Kriegsknechte stoßen, eine gefühlmäßig eingängige Raumklarheit. Im Grunde arbeitet der Meister noch ganz mit den überlieferten Mitteln — wenn man die Rückenfigur des Schlafenden hinter dem Sarkophag abrechnet —, aber er schaltet geschickt mit seinem Erbgut. Er richtet sich nach dem seit Multscher 1437 in Deutschland klassisch gewordenen ikonographischen Schema: Christus steigt durch den verschlossenen Deckel, sein linkes Bein steckt noch im Sarkophag. In der Behutsamkeit des Schrittes und der sakralen Würde des Gestus gelingt dem Meister ein Ausdruck von Bedeutung, eine Art Größe, die ihm sonst meist versagt bleibt. Wieder macht sich ein ausgeprägtes Gefühl für Strenge und Bindung geltend.

Der Farbton ist wärmer als auf dem Passionsaltar. Die funkelnden Waffen, Kettenhemden und Rüstungen der Wächter kontrastieren zu der ruhigen roten Farbe in der Bildmitte. Die persönlichste Leistung auf dem Altar ist der Titelheilige. Ein scharf geschnittener, bleicher Asketenkopf. Die Rechte greift in das tiefgrüne, gemusterte Pluviale, dessen weinrotes Futter im Umschlagen sichtbar wird und über die blaßkarminrote Kasel zu liegen kommt.

Das Epitaphbild für den Professor Friedrich Schön († 12. 10. 1464) in St. Lorenz (Abb. 8). — Das Schema dieses Bildes für Schön, der 1433 und 1441 Rektor der Universität Erfurt war, ist dasselbe wie auf dem Epitaph der Elsbeth Starck, nur daß der umlaufende Text bei dem Gelehrtenbild lateinisch abgefaßt ist. Die Tafel zeigt im Vergleich zu dem älteren Werk die typische Reduktionstendenz des Wolfgangaltarmeisters. Wie

¹⁸⁾ Diese Nachricht erscheint bei Hilpert (S. 17) mit den Daten 1416 und 1448, wohl als Versuch, die Stiftung der Pfründe an den Stil des Altares heranzurücken.

¹⁹⁾ Der Erhaltungszustand ist bis auf ausgefüllte Sprünge, kleine Uebergungen und Verschmutzung (insbesondere des Goldgrundes) gut.



Schwabach, Stadtkirche.

Je 1,489 h., 0,688 br.

Abb. 14. Katharinen-Altar. 1465. Außenbilder der Flügel: Verlobung der Hl. Katharina; die Hl. Johannes d. T. und Bartholomäus.

schon Redslob beobachtet hat, ist die Geburtsszene von der Darstellung auf dem Epitaphbild der Walpurg Prünsterer († 1434) beeinflusst²⁰). Was da an Engeln im Dachwerk, an Ausmalung des Stalles von Bethlehem aufgewendet war, wird hier nun in eine karge Knappheit verwandelt, die ärmlich wirkt. Das Starckepitaph hat einen steinernen Stall, dessen Putz abfällt, Joseph hockt in komplizierter Frontalansicht, Ezechiel kniet vor einem vieltürmigen Tor. Jedes ikonographische Detail wird nun in schrumpfender, vereinfachender Tendenz abgewandelt. Die Szenen werden dadurch klarer gefaßt, daß

²⁰) Mitteilungen a. d. Germ. Nat.-Mus. 1907, S. 24 f. (Redslob). — Vgl. Anzeiger 1930/31, Tf. 120.

die Hauptfiguren sich in ihren Umrissen und ihrer Zeichensprache deutlich vom Grund abheben. Es ist Silhouettenwirkung erreicht. Die Summe ergibt dann ein lockeres, etwas gebrechliches Gefüge. Jede Figur ist durchaus im Stil des Wolfgangaltars gemalt und nicht schlecht gemalt. Der Stifter im Domherrenornat — die einzige „moderne“ Gestalt gegenüber der älteren Komposition, wenn man will — mag dafür angeführt werden²¹).

Der Katharinenaltar in der Stadtkirche zu Schwabach. 1465. (Abb. 14.) — Falckenstein (S. 172) teilt einen Brief mit, darin der Bischof zu Eichstätt, Wilhelm v. Reichenau, bestätigt, daß Ritter Hans v. Wallenrod im gleichen Jahr eine nach ihm genannte Pfründe auf dem Katharinenaltar gestiftet habe und gibt seiner Freude über die Stiftung Ausdruck. Der Ritter starb am 12. 5. 1473. Ihm ist wahrscheinlich der Neubau der Kirche seit 1469 zu danken²²). Es ist zwar nicht auszumachen, ob der Altar schon vor der Wallenrodstiftung bestanden hat, aber der Stil der Malereien, der genau zu diesem Datum paßt, macht wahrscheinlich, daß die Stiftung mit der Herstellung des Altares zusammenfällt.

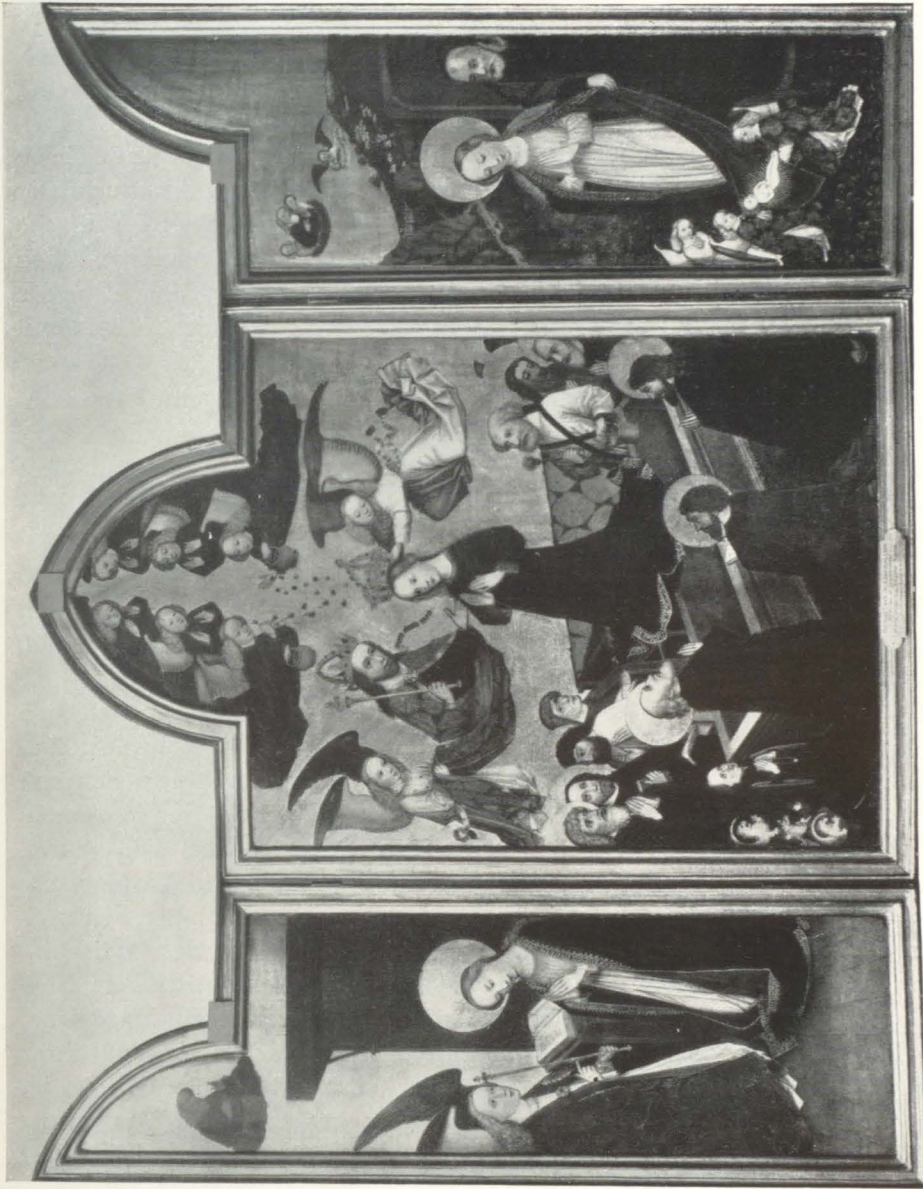
Das Werk ist ein intakter Baldachinaltar. Zweiteilige Flügel mit Heiligenfiguren umschließen eine Skulptur der Hl. Katharina. Links innen sind die Apostelfürsten Petrus und Paulus, außen Johannes d. T. und Maria mit dem Kinde, die sich mit der Hl. Katharina auf dem Gegenflügel zu einer Verlobungsdarstellung zusammenschließt; rechts innen die Heiligen Barbara und Maria Magdalena, außen Bartholomäus und Katharina dargestellt²³).

Die Figuren sind auf Fliesenboden, vor blauen bzw. roten besternten Grund gestellt. Sie flankieren die Baldachinplastik in sachter Besinnlichkeit. In leichter Drehung wenden sich die beiden Paare zu. Die Farben ihrer Gewänder: kräftiges Grün und Ziegel-, bzw. blasses Lachsrot halten sich die Waage. Das Untergewand der Barbara ist mit den typischen Brokatmustern, wie sie um 1460 aufkommen, besetzt. Die locker hingestrichenen Köpfe sind genaue Wiederholungen der von den Lorenzer Altären bekannten Typen. Vergleicht man sie mit den Rückseiten des Schwabacher Veitsaltares, so ergibt sich für Johannes d. T. die engste Verwandtschaft. Die Malweise auf dem Triptychon ist jedoch spröder. Die übereinander gehängten Schüsselfalten des Hl. Jakobus kommen zwar auch bei der Madonna des Baldachinaltares vor, aber sie falten sich selbstverständlicher, in organischerem Fluß und erscheinen begründeter aus der Haltung der Figur. Die Hl. Magdalena, auch Bartholomäus, weichen in der Gedrungenheit ihres Wuchses und ihrer breiten Kopfform von dem üblichen Kanon der Werkstatt ab. Die Malweise ist noch um einen Grad flüssiger. Gegenüber der hergebrachten Drapierung der Hl. Barbara wirkt die Heilige mit dem Salbgefäß ungleich reicher. Der

²¹) Der Erhaltungszustand beeinträchtigt die Beurteilung. Zahlreiche überarbeitete Stellen, übermalter Goldgrund (altes Gold noch darunter).

²²) Wallenrod wurde mit seiner Gattin zwar noch in der alten Johanniskirche beigesetzt, sein Grabstein aber ebenso wie der Katharinenaltar in die Stadtpfarrkirche übertragen.

²³) Die Tafeln (Lwd. auf Tanne, je 1,475 m hoch, 0,34 m breit) sind nur an wenigen Stellen stärker übergangen.



Breslau, Mus. d. Bild. Künste.

Abb. 15. Marien-Altar.

1,28 bzw. 1,63 h., 1,05 br. Flügel: 0,46 br.

Habitus der Figur und die weite Fülle ihres Gewandfalles gehen im Grund auf schwäbische Schöpfungen zurück. Der Gehilfe, der den Hl. Bartholomäus und die Hl. Magdalena gemalt hat, mag von dort zugewandert sein, wo er Arbeiten aus dem Multscherkreis studiert hat. Ich vermag seine Hand in dem übrigen Bildervorrat nicht wiederzuerkennen. Möglich, daß seine Eigenart von dem Werkstattkanon aufgesogen worden ist.

Altarflügel in Allerheiligen zu Kleinschwarzenlohe bei Kornburg. — In der reizvollen Kapelle vor den Toren Nürnbergs haben sich zwei kleine Altarflügel erhalten, die ehemals gleichfalls eine plastische Mittelfigur in einem Baldachinaltar umschlossen haben. Auf den Vorderseiten vor erneuertem blauen Grund sind die Heiligen Georg und Barbara, auf den Rückseiten vor Rot die Heiligen Sebastian und Laurentius dargestellt. Den Flügeln ist durch Restaurierung böse mitgespielt, so daß über ihr genaues Verhältnis zum Katharinenaltar schwer Sicheres zu sagen ist. Gewiß gehören sie aber in die zeitliche Nähe dieses Altares. Die Hl. Barbara wiederholt sich auf beiden Denkmälern fast wörtlich. Das einmal angeschlagene und immer wieder begangene Thema der aktionslosen Standfiguren — es fehlt auf keinem Stück der ganzen Gruppe — wird hier einmal, immer mit dem gedämpften Temperament des Meisters gesehen, ein wenig dramatisiert. Mit dieser Mäßigung und Zurückhaltung ist stets zu rechnen, so daß es wohl verständlich ist, wenn das Fragment einer Petrusdarstellung im Vorrat der Berliner Galerie (Nr. 1220) dort als „schwäbisch“ bezeichnet wird. Der Kopf, um 1460, ist im Stil des Passionsaltares in St. Lorenz und des Katharinenaltares gemalt.

Der Marienaltar im Museum der Bildenden Künste zu Breslau (Abb. 15). — Der im Breslauer Museum verwahrte Marien-Altar weist sich durch einen jugendlichen Stifter aus der Familie Imhoff als Nürnberger Arbeit aus. Der Altar stammt aus der Breslauer Elisabethkirche. Leider ist aber kein unverheiratetes Mitglied der Nürnberger Familie aus den Geschlechterbüchern festzustellen, das die Stiftung gemacht haben könnte. Auch für die Möglichkeit, auf die Thode hingewiesen hat, daß der Altar aus einer der Nürnberger Kirchen erst später nach Schlesien verschlagen worden sei, fehlt jeder Anhalt. Wir müssen uns mit der Mutmaßung begnügen, daß der Stifter vielleicht einer der von Nürnberg gegründeten „Nebenbranchen“ des 15. Jahrhunderts angehörte, die „von keiner langen Dauer gewesen, sondern nach und nach wieder ausgegangen sind“²⁴⁾.

Der Altar läßt sich mit Wahrscheinlichkeit in das Jahrzehnt 1450/60 datieren. Wenn im Nürnberger Ausstellungskatalog 1931 (Nr. 79) der Versuch gemacht wurde, in dem Meister des Marienaltares eine selbständige Persönlichkeit dem Wolfgangaltarmeister entgegenzustellen, so wird man dies

²⁴⁾ Germanisches Museum Hs. 16 998, um 1670: Sammlung zur Geschichte der Familie Imhoff. — Auf die Personalbeziehungen zwischen Nürnberg und Schlesien ist in der Literatur mehrfach hingewiesen worden. Die Nürnberger Familien Imhoff und Scheurl blühten auch in Breslau. Vgl. H. Salomon, der Breslauer Barbaraaltar. Breslau, Diss. 1926, S. 62 f. — Braune-Wiese, Ausstellungswerk 1926, Nr. 187.



Maihingen.

0,91 h., 0,723 br.

Abb. 16. Verkündigung an Maria.



Maihingen.

0,905 h., 0,724 br.

Abb. 17. Geburt Christi.



Maihingen.

0,865 h., 0,692 br.

Abb. 18. Auferstehung Christi.



Maihingen.

1,748 h., 1,53 br.

Abb. 19. Ausgießung des Hl. Geistes.

dahin einschränken müssen, daß er zwar eine besondere Note innerhalb der Werkstatt dieses Meisters vertritt, diese Sonderart aber doch nicht ausreicht, ihn als eigenen Unternehmer zu fassen.

Die Brillanz der Oberflächenbehandlung, die makellose Erhaltung und der Reichtum der Komposition stehen im Breslauer Altar unerreicht da. Raumlos, enthoben über zeitliche und örtliche Bedingnisse fährt Maria gen Himmel. Hinter dem Sarkophag steht die Bahre, auf der die in lockeren Dreier- und Vierergruppen verteilten Jünger die Entschlafene herbeitrugen. Christus als Himmelskönig spricht sein: „veni electa mea“, und sechs Engel streuen Blumen auf das gekrönte Haupt Mariens. Diese bedächtige Engelseligkeit macht auch die Geburtsszene bemerkenswert, wo der strahlenumleuchtete Christusknabe von Engeln auf dem Mantel der Mutter gehalten wird. So harmonisch die Gesamtkomposition ist, sie trägt doch eine gewisse Müdigkeit und Gleichgültigkeit zur Schau, die um so mehr auf Schwarzweißabbildungen in Erscheinung tritt, als die Palette des Bildes verhaltene Glut und einen Oberflächenschimmer, ähnlich dem Feuer von Edelsteinen, hat. Tiefgeschattetes Dunkelblau und gesättigtes Karminrot sind die entscheidenden Töne. In starkem Kontrast löst sich ein weißes Gewand aus solcher farbgedeckten Umhüllung; Goldschmiedearbeiten und Brotkatmuster an den Kleidern leuchten metallisch daraus hervor. Der matteren Farbigkeit der bereits besprochenen Tafeln setzt der Breslauer Altar die Satttheit und farbige Schwere des Tucheraltars entgegen.

Die Altarflügel in Maihingen (Abb. 16—19). — Dem Breslauer Altar gliedern sich fünf bisher nicht beachtete Altarflügel in der Sammlung des Fürsten Oettingen-Wallerstein zu Maihingen an. Die ursprüngliche Zusammensetzung der Tafeln ist nicht mehr zu rekonstruieren. Vielleicht hat die Pfingstdarstellung mit den Resten eines Weltgerichtes auf der Rückseite (1,748 m h., 1,53 m br.) die Mitte gebildet, die übrigen Tafeln (ca. 0,90 m h., 0,72 m br.) haben möglicherweise zu je zweien übereinander gesessen. Jedenfalls liegen die Reste eines stattlichen Altares vor, dessen Herkunft leider unbekannt ist.

Es bedarf keiner genaueren Nachweise, daß die Typen der Dargestellten, ihre eckigen Bewegungen, die Befangenheit in der geistigen Haltung dieselben sind wie auf dem Marienaltar. Die Farbigkeit setzt sich aus den gleichen Tönen wie dort zusammen. Schwarzgrau tritt in der Versammlung der Apostel noch hinzu, so daß das weiße Gewand des Bartholomäus als einziger Kontrast herausleuchtet. Die technische Anlage und Zeichnung hält sich genau an die Werkstatt-Tradition.

Das Verkündigungsbild (Abb. 16) läßt sich mit dem Flügel des Breslauer Altares vergleichen. Im wesentlichen der gleiche Aufbau. Gottvater fehlt. Die Haltung des Engels ist in Maihingen wiederholt. Die Proportionen sind ein wenig gedrungener, die zum Gruß erhobene Hand z. B. wesentlich gröber²⁵⁾. Auf der Rückseite sind der hl. Antonius und ein hl. Bischof dar-

²⁵⁾ Abgeplatzte Stellen. Im oberen Teil übergangener Goldgrund.

gestellt. Die Geburt (Abb. 17) hat gegenüber der Darstellung auf dem Epitaph vom Jahre 1464 mehr Massigkeit. Die Dinge schieben sich enger zusammen. Infolge der gedrängten Füllung erhält die Komposition eine neue Festigkeit und Geschlossenheit. Sie wirkt gebaut, das Epitaph locker gefügt. Auf der Rückseite stehen zwei hl. Bischöfe nebeneinander. — In der Darstellung der Auferstehung (Abb. 18)²⁶⁾ ist die Vorstellung räumlicher Tiefe mit anderen Mitteln als auf dem Wolfgang-Altar versucht. Christus steht vor dem parallel der Bildebene gestellten Sarkophag. Die Kriegsknechte sitzen dahinter. So ist die Szene reinlich in zwei Zonen zerlegt. Die Soldaten sind Varianten der Wächter auf dem Wolfgang-Altar, Christus selbst im Akt und in der Drapierung des Mantels aufs engste dem Auferstandenen dieses Altares verwandt. — Die Rückseite bringt die Standfiguren der Heiligen Heinrich und Kunigunde.

Das Pfingstbild (Abb. 19) ist nicht ohne Größe. Wie die heilige Versammlung unter dem Steinbogen zusammengeschlossen wird, die Taube die Mittelachse betont, und die Blickrichtungen der Apostel gegen diese Achse verschoben sind, das ist eindringlich und auch kraftvoll gelöst. Maria ist nicht mehr die jungfräuliche Magd wie auf den anderen Tafeln, sondern eine reife Frau, die in voller Frontalansicht, in fast italienischer Feierlichkeit aus dem Bild blickt²⁷⁾.

Am schwächsten bleibt der Marien Tod. — Auf der Rückseite befinden sich die Darstellungen der Heiligen Nikolaus und Leonhard.

Man kommt im Ganzen zu dem Ergebnis, daß die Maihinger Bilder am engsten mit dem Breslauer Altar zusammengehen und daß dieser wiederum aus der Werkstatt des Wolfgangaltarmeisters hervorgegangen ist. Die Maihinger Tafeln sind im allgemeinen derber als die zierlichen Geschöpfe des Imhoff'schen Marienaltars. Ich möchte sie aber ebenfalls um 1460 ansetzen.

Hl. Christophorus und Himmelfahrt der Hl. Maria Magdalena in der Stadtkirche zu Schwabach. — Die zeitliche Grenze für die Tätigkeit des Meisters dürften zwei Flügel in der Pfarrkirche zu Schwabach bezeichnen. Sie gehörten ursprünglich zu einem Baldachinaltar oder waren die Flügel eines größeren Altarwerkes. Beide Darstellungen sind vor blauen Himmel gestellt: ein Novum innerhalb der Werkstatt. Der hl. Christophorus ähnelt dem heiligen Riesen auf dem Sarg des Wolfgangaltars. Der Mantel ist in Schwabach schwerfaltiger um den Rücken geschlagen, man spürt seine Stofflichkeit stärker, das Standmotiv ist stämmiger gefaßt; der Heilige blickt wirklich unter der Last gebückt zu dem Christkind auf, das merkwürdig luftig und hurtig auf der Schulter des Riesen hockt. Die Werkstatt leistet hier eine mit dem ihr eigenen Formenvorrat größtmögliche Aufnahme von naturalistischen Tendenzen. Es mag das um 1465 der Fall gewesen sein.

²⁶⁾ Sehr schlecht erhalten.

²⁷⁾ Auf dem Jüngsten Gericht der Rückseite ist nur noch die allgemeine Anlage zu erkennen: Christus mit Schwert und Palme, die Deesis, die Seligen und Verdammten. Ueber ihnen die Inschriften: „kumt für gericht“ und „kumt ir toren“.

Filiationen. — Die Nürnberger Werkstatt hat auch außerhalb ihres engeren Wirkungsgebietes Kreise gezogen. Zwei Flügel, die 1919 über die Burg zu Nürnberg aus einer unbekanntenen Franziskanerkirche in das Germanische Museum gelangten, beweisen das (Gm. 1063, 1064). In lichten Farben, mit Kenntnis italienischer Stadtbilder ist die Ablehnung der Bischofswürde durch den hl. Bernhardin von Siena und das Blutwunder der Franziskanermönche von Marokko dargestellt²⁸⁾. Im Gefolge der Chorherren, die dem frommen Franziskaner die Bischofsmitteln von Siena, Ferrara und Urbino antragen, finden sich Köpfe, die sich aus dem Stil des Wolfgangaltarmeisters herleiten, jugendliche, zarte Köpfe, in halbes Profil geschoben. Die technische Malweise stimmt mit der des Nürnberger Meisters überein. Die glasige Klarheit insbesondere der Ablehnung der Bischofswürde führt aber über seinen Stil hinaus. Der Fortschritt ist auf das Konto florentinischen Einflusses zu setzen, einer Tatsache, deretwegen die Tafeln bisher nach Brixen lokalisiert wurden. Auch Buchner²⁹⁾ hat auf die andersartige, helle Farbigkeit hingewiesen. Sie kommt verwandt nur bei dem Pollinger Meister von 1444 vor, von dem sich Werke in Kremsmünster, München, Nürnberg und Schleißheim befinden. Ich betrachte deshalb die beiden Franziskanerlegenden als Ausstrahlungen auf das bayerische Gebiet und datiere sie um 1460/70.

Vier Darstellungen aus der Legende des Hl. Petrus befinden sich als angeblich alter schlesischer Bestand in dortigem Privatbesitz³⁰⁾. Buchner notiert dieselbe lichte, freundliche Farbigkeit wie auf den beiden Tafeln in Nürnberg. Die schlesische Folge ist jedoch nicht von derselben Hand. Es kommen derbere Köpfe auf ihr vor, die Handlung wird in einem dem Wolfgangaltarmeister verwandteren Temperament vorgeführt. Die Stilstufe und die Raumbehandlung stimmen ebenfalls mit unserem Meister überein, sodaß die Annahme eines begabten Schülers, der sich in den 60er Jahren in Schlesien niedergelassen hat, viel für sich hat.

III.

In die Jahre um 1460 bis 1475 sind mehrere Schulwerke des Wolfgangaltarmeisters zu setzen. Es muß genügen, die Arbeiten hier kurz aufzuführen, da ihre Qualität gering und der Erhaltungszustand teils sehr schlecht, teils durch ungeschickte Restaurierungen entsteht ist.

Der Baldachinaltar aus Trautskirchen (Mfr.) im Germanischen Museum (Pl. O. 157, Josephi Nr. 288) trägt auf den Flügelaußenseiten gemalte Darstellungen der Heimsuchung und der Verkündigung, ferner stehende weibliche Heilige³¹⁾. Die Heimsuchung auf der Rückseite des Marienaltars in Breslau ist am verwandtesten mit diesen Bildern.

²⁸⁾ Die Tafeln sind sehr ausgebessert.

²⁹⁾ Zeitschrift f. b. Kunst 60, 1926/27, S. 190 (Buchner).

³⁰⁾ Braune-Wiese, Ausstellungswerk 1926, Nr. 187 mit Abbildungen. — Buchner (a. a. O.) gliedert der Gruppe noch einen Marientod an, der 1925 im Münchener Kunsthandel war.

³¹⁾ Vier Engel der Innenseite, welche die Madonna umschweben, sind grob übermalt, die Außenseiten trümmerhaft erhalten.

Der aus der Kinderlehrkirche zu Weissenburg i. B. in das Bayerische Nationalmuseum gelangte Baldachinaltar (Gm. 335) mit den Heiligen Katharina und Barbara, Elisabeth und Apollonia auf den Flügeln steht den Trautskirchener Darstellungen nahe. Was bei Arbeiten des Meisters selbst für die weniger beachteten Teile des Altares gut genug war, das wird nun in spröder, kreidig-bröckelnder Malerei auch auf die Vorderseiten gemalt. Das Untergesicht der Dargestellten erscheint eigentümlich in die Länge gezogen, die Körper stehen regungslos in langfallenden Gewändern, die teils in stereotypem Faltenfall sich gliedern, teils in großen brokatgemusterten Flächen sich breiten. Neben dem dunklen, gestirnten Grund sind gemusterte Vorhänge als Abschluß beliebt.

Recht nahe stehen dieser Gruppe zwei Hochaltarflügel in der Kirche zu Velden (Pegnitz)³²⁾. Paarweise sind die Heiligen Johannes d. T. und Kaiser Heinrich, Elisabeth und Kunigunde einander zugeordnet. Das riesige Format ist der Qualität nicht zuträglich. Die Leere der Flächen übertönt den Eindruck einer gewissen Monumentalität und Statuarik der Gestalten, aus denen alles Leben entflohen ist. Der Marienaltar in der Beichtkapelle der Stadtkirche zu Langenzenn vertritt dieselbe Richtung (Abb. 22). Er ist wie der Veldener schlecht wiederhergestellt³³⁾. Die Klapp- und Standflügel sind wiederum mit stehenden Heiligen besetzt, auf Fliesenboden stehend, Vorhänge als Abschluß. Die Proportionen sind harmonischer als in Velden, die Gewänder faltenreicher drapiert. Aber im Ganzen sind die Langenzenner Heiligen dieselbe Rasse. Stilistisch sind sie um ein geringes fortschrittlicher.

Diese Altäre lassen sich auf indirektem Wege datieren. E. H. Zimmermann³⁴⁾ hat bereits darauf hingewiesen, daß 1931 die im 17. Jahrhundert mit Passionsszenen übermalten Flügel des Hochaltars zu Velden freigelegt wurden und daß die zutage getretenen alten Malereien mit dem Allerheiligenaltar aus Kornburg im Germanischen Museum³⁵⁾ zusammenhängen. Die mäßig erhaltenen Tafeln haben gleiche Maße wie die besprochenen Flügel in Velden (2,51 m h., 0,877 m br.). Sie bildeten wahrscheinlich die Klappflügel, die Arbeiten aus der Schule des Wolfgangaltarmeisters die Standflügel des Hochaltars. Dieser „Meister des Veldener Hochaltars“ hat seine Bilder auch gleichzeitig mit den Standflügeln gemalt: um 1470/75. Den Beweis gibt das Epitaphbild der Subpriorin des St. Katharinenklosters, Dorothea Schürstab vom Jahre 1475 im Germanischen Museum (Gm. 521; Abb. 20)³⁶⁾. Der Maler dieser Tafel ist mit dem Meister des Veldener Hochaltars identisch. Auf der Gregorsmesse kommen dieselben gedrungenen Heiligen wie in Velden vor, die aus vorquellenden Augen blicken und bei ihren

³²⁾ Abgebildet bei Seyfert, Abb. 17 u. 18.

³³⁾ Seit 1878 unter Leitung von Prof. Eberlein, dann von Prof. Steindorf. Man hat sich bemüht, die Ornamente in den Gewändern, Vorhängen und Nimben wiederherzustellen, die Köpfe nachzuziehen usw. Der Farbeindruck ist gänzlich verfälscht.

³⁴⁾ Anzeiger 1930/31, S. 48.

³⁵⁾ Anzeiger 1930/31, Tf. 192/193.

³⁶⁾ Nürnbergisches Zion, S. 123. — Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 25, 1924, S. 106 (W. Fries).

knappen Bewegungen die Hände abspitzen. Die gut erkennbare Malweise ist locker und vertrieben, die Farben stimmen mit denjenigen der freigelegten Altarflügel überein.

Als dritte Werkstattarbeit läßt sich ein Marienaltar in der Kirche zu Veitsbronn anreihen. Hier sind die Innenseiten der beweglichen Flügel



Germanisches Museum.

1,28 h., 0,93 br.

Abb. 20. Messe des Hl. Gregor.
Epitaph der Dorothea Schürstab († 1475).

aus der Werkstatt des Veldener Meisters hervorgegangen. Branstig in der Farbe, aber in fahrigem Temperament flockig auf die Leinwand (über Lindenholz) gemalt, weisen sich die schlecht erhaltenen vier Darstellungen unschwer als Geschwister der besprochenen Werke aus. Die Schreinmadonna des Altares ist von vier musizierenden Engeln umgeben, die in deutlicher Beziehung zur Werkstatt des Wolfgangaltarmeisters stehen. Ihre nächsten

Verwandten findet man in den Heiligen auf dem Sarg des Langenzener Marienaltars. Wir können also zweimal die Zusammenarbeit der beiden Werkstätten nachweisen. Beide sind einander verwandt im konservativen Festhalten am Ererbten. Die Gregorsmesse von 1475 bringt noch unverändert die Kapitälfiguren, deren Typus in Nürnberg erstmalig im Gestühl des Hl. Augustinus auf dem Tucheraltar erscheint und auf dem Allerheiligenaltar aus Kornburg vermehrt, auch in Gestalt von Trauernden, wieder da ist. Der sensible, wohl aus Westen zugewanderte Meister — die Kenntnis burgundischer Formen, der Multscher'sche Charakter seiner Pfingstdarstellung sprechen dafür — dieser in der Nürnberger Umgebung zunächst fremdartige Meister hat sich demnach im Laufe von etwa 20 Jahren mit seiner Werkstatt dem Ortsstil angeglichen.

Die bisherigen Untersuchungen lassen sich zu folgendem Ergebnis zusammenfassen: Der Meister des Wolfgangaltars vereinigt in seiner Tätigkeit die Tradition des Bambergeraltars und die Nachwirkung des Tucheraltarmeisters und faßt das sich zerfasernde Gewebe der Nürnberger Malerei wieder in feste Bahnen. Seine Hand ist am frühesten in den Passionsaltären zu Reutles und Schwabach in den 50er Jahren zu erkennen. Gegen 1460 bis ca. 1465 fällt dann die Entstehung der Hauptwerke. Das Jahr 1475 konnte als äußere Grenze der müde gewordenen Schultätigkeit nachgewiesen werden.

IV.

Es bleibt nach der Zusammenstellung des Werkes noch übrig, die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Meisters zu skizzieren. Zu diesem Zweck ist es nötig, auf die Beziehungen zur gleichzeitigen Nürnberger Plastik einzugehen, die Frage des niederländischen Einflusses zu berühren und die alte Maltradition mit der jungen Generation, also mit Hans Pleydenwurff und Michel Wolgemut, zu vergleichen.

Der Sarg des Wolfgangaltars ist mit der plastischen Gruppe der Grablegung Christi gefüllt. Wie schon Gerstenberg bemerkt, geht die im Ausdruck gut geratene Schnitzerei „stilistisch durchaus parallel mit den Gemälden“³⁷⁾. Dasselbe trifft auf die grob geschnitzte Abendmahlsgruppe im Sarg des Veitsbronner Barbaraaltars zu.

Aus der Frauenkirche gelangten 1883 fünf Figuren in das Germanische Museum, die gleichfalls in die dritte Dimension umgesetzte Schöpfungen des Wolfgangaltarmeisters sind. Ich vermute, daß sämtliche Figuren, Maria und Johannes (Pl. O. 7, 8), der Hl. Baldomar (Pl. O. 184), ein Hl. Bischof (Pl. O. 174) und der Apostel Petrus (Pl. O. 160) ursprünglich zu einem Altarwerk gehörten. Die Anordnung ist in der Art des Schreins vom Landauer Altar zu denken, dem sie stilistisch auch eng verwandt sind. Maria und der Jünger sind etwas altertümlicher, sie können aber noch mit guten Gründen um 1460 datiert werden.

Die bisher nicht wiedergefundenen Flügelbilder zu dem Behaim'schen Katharinen-Altar (Pl. O. 138) sind wahrscheinlich Werke aus der Nachfolge

³⁷⁾ K. Gerstenberg, Die Lorenzkirche zu Nürnberg. Burg 1928, S. 35. Abb. S. 83.

unseres Meisters gewesen. Jedenfalls ist die Plastik des Schreins vergleichsweise altertümlich. Erst sachte beginnt sich das Faltengeschiebe kantiger zu brechen. Der Datierung Loßnitzers: „um 1465“ schließe ich mich an³⁸⁾.

Mit dieser Liste sind die plastischen Arbeiten erschöpft, die stilistisch mit den Tafeln des Wolfgangaltarmeisters übereinstimmen. Die übrige Plastik geht andere Wege. Die Schreinfiguren sind im Vergleich mit den Flügelbildern fortschrittlicher gerichtet. Die Hl. Barbara in Veitsbronn ist im Faltenwurf reifer und üppiger. Sie fügt sich einer Entwicklung ein, die mit der Maria im Schrein des Hochaltares der Kirche zu Katzwang um 1450 ansetzt³⁹⁾. Die Art das Kind zu halten, kehrt dann in der Reihe der Madonnen zu Velden, aus Trautskirchen, im rechten Seitenaltar der Kraftshofer Kirche und im Hochaltar von Puschendorf wieder. Stilistisch schließt sich die Trautskirchener Muttergottes mit der Veldener am engsten zusammen. Die Puschendorferin ist die jüngste aus der Gruppe⁴⁰⁾. Eine Datierung gewinnt man mit Hilfe der Hl. Katharina in Schwabach (um 1465). Sie steht stilistisch zwischen der Veitsbronner Hl. Barbara und der Madonna aus Trautskirchen. Der Kopftypus bleibt bei allen drei Figuren unverändert (nicht mehr bei der Kraftshofer Statue, die reifer ist). Die in Röhrenfalten zerlegte Gewandgebung der Veitsbronner Heiligen wird über die wulstigen Gewandformen der Hl. Katharina in Schwabach in die zerknitterte Kleinteiligkeit der Trautskirchener Maria weitergeführt. Stilistische Situation: um 1470.

Hält man eine dieser Schreinfiguren neben die gemalten Flügelbilder, so ist der stilistische Fortschritt der Plastik nicht zu leugnen. Man braucht gar nicht den Langenzenner Marienaltar anzuführen, wo der außergewöhnlich tüchtige Schnitzer — es ist wohl sicher ein vom Oberrhein zugewandter Mann — es leicht hat, die späten Bilder aus dem Kreis des Wolfgangaltars auszustechen⁴¹⁾.

Äußerlich macht sich das Übergewicht der Plastik in dem größeren Umfang bemerkbar, der ihr in den Altaraufträgen angewiesen wird. Die Haupt-

³⁸⁾ Veit Stoß, Leipzig 1912, S. 25.

³⁹⁾ Abb. bei Timm, Tf. IX.

⁴⁰⁾ Eine qualitätslosere Abwandlung bringt die Schreinmadonna des Altares zu Veitsbronn, an dessen Flügeln der Meister des Veldener Hochaltares mitgearbeitet hat.

⁴¹⁾ Abb. bei Ch. Loose Tf. 5. — Hätte diese Arbeit planmäßiger den Vergleich von Malerei und Plastik durchgeführt, so hätte sie leicht zu festeren Ergebnissen führen können. So wie das Buch vorliegt, ist es kaum brauchbar. Es genügt nicht, die Hl. Katharina zu Schwabach „nach 1440“ anzusetzen (S. 68), die Katzwanger Madonna kann unmöglich mit der übrigen Altarplastik und den nach E. S. gearbeiteten Engeln in das „Ende des 15. Jahrhunderts“ (S. 52), der Langenzenner Marienaltar 1480/90 datiert werden (S. 54), und für den Veldener Altar darf man sich nicht mit der vagen Feststellung „Ende des 15. Jahrhunderts“ begnügen (S. 71). Genauere Analysen der von mir im Text angeführten Madonnen, deren Gewandgebung eine stilistische Chronologie geradezu aufdrängt, sucht man vollends in der Kölner Dissertation der Verfasserin vergeblich.

werke des Wolfgangaltarmeisters sind Triptychen bezw. vierteilige Flügelaltäre, an denen Schnitzereien nur an untergeordneter Stelle vorkommen. Im Lauf der Entwicklung ändert sich das. Die Malereien sind überhaupt nur noch in geschlossenem Zustand der Schreine sichtbar. Soziologisch wird sich das darin ausgewirkt haben, daß nicht der Vorsteher der Malerwerkstatt, sondern der Schnitzer für den Altar als Unternehmer verantwortlich gezeichnet hat.

Der Vorsprung der Plastik wird erst von der nächstfolgenden Generation wieder aufgeholt, infolge des Zuflusses neuer Kräfte in die Malerzunft und als Folge des niederländischen Einflusses. Dieser setzt freilich nicht erst bei Pleydenwurff und Wolgemut ein, aber er speist sich in ihren Werken aus der aktiven Kraft der Kunst Roger v. d. Weydens. Die frühesten Altäre Nürnbergs, die unter niederländischem Eindruck stehen, halten sich nicht an das Temperament Rogers, sondern an das des Dierick Bouts. Die Atmosphäre auf den Bildern des Wolfgangaltarmeisters, das Temperament und die Rasse seiner Menschen sind den Arbeiten aus der Frühzeit des Bouts nachempfunden. Der von Friedländer Bouts zuerkannte Fluß elegischer Lyrik strömt, verdünnt, auch in den Schöpfungen des Nürnbergers. Die vier von demselben Autor um 1445 datierten Marienaltäre im Prado zu Madrid umschreiben am deutlichsten den Kern der anregenden Kräfte⁴²). Hier ist der Urtyp des Verkündigungens Engels zu finden (Breslau, Maihingen), hier beten Engel das Christuskind an wie auf dem Breslauer Altar, hier wird das Bildschema geprägt, von dem Verkündigung, Geburt und Auferstehung (Breslau; Wolfgangaltar) sich herleiten. Der Löwener Meister führt weiter das emailhaft vertriebene, rosige Inkarnat ein. Seine Palette setzt sich aus satten Farben zusammen, die wie Edelsteine leuchten, aber nicht wie von geschliffenen Steinen, sondern „sanft gewölbt mit reinen Grenzen“.

In den datierten Bildern des Breslauer Elisabeth- (1462) und des Hofer Altares (1465, Abb. 21) ist die zaghafte Rezeption niederländischer Vorbilder überwunden. Als drittes Werk kommt der ehem. Hochaltar in der Katharinenkirche zu Nürnberg (Germanisches Museum) hinzu. Wenn auch die primär niederländische Herkunft im Stil dieser Malereien außer Frage steht, so darf doch ihre Verbindung mit der Kunst des Wolfgangaltarmeisters, also der Nürnberger Tradition, nicht übersehen werden. Die Auferstehungsbilder des Hofer und des Katharinenaltares schließen sich zwar gegen die gleiche Darstellung auf dem Wolfgangaltar stilistisch und ikonographisch zusammen, aber die beiden Schöpfungen aus Pleydenwurffs Werkstatt haben auch wiederum direkte Anklänge an den älteren Altar, in der Modellierung von Kopf und Körper. Dasselbe gilt von der datierten Rückseite des Hofer Altares, mit den Heiligen Bartholomäus und Jakobus Maior. Andererseits hat der kraftvolle Bartholomäus dieses Altares weitergewirkt: er kommt auf dem Mittelbild des Krell'schen Altares in St. Lorenz (1481) vor, er ist das Vorbild für den gleichen Apostel auf dem Langenzenner Marien-Altar (Abb. 21 u. 22).

⁴²) M. J. Friedländer, Die Altniederländische Malerei. Berlin 1925 ff. Bd. 3, Tf. I—IV.



München, Aeltere Pinakothek.

1,77 h., 1,12 br.

Abb. 21. Der Hl. Bartholomäus und Jakobus maior.
Rechter Außenflügel vom Hofer Altar. 1465.

Seit der Einführung Valentin Wolgemuts als Vater des berühmteren Sohnes ist der Versuch gemacht worden, ihn mit dem Meister des Wolfgangaltars zu identifizieren. E. Flechsig⁴³⁾ hat darauf hingewiesen, daß Valentin spätestens 1433 geheiratet haben muß und daß der 1434 geborene



Langenzenn, Stadtkirche. 1,50 h., 0,70 br.

Abb. 22. Der Hl. Bartholomäus.
Rechter Flügel eines Marien-Altars.

Michel um 1448 bei seinem Vater Lehrling geworden sein wird. In den Steuerlisten, die Murr noch benutzen konnte, kommt er 1461/69 als Maler vor. In dem Jahr 1469/70 muß er gestorben sein. Die Daten Wolgemuts d. Ä. stimmen also recht gut mit der Schaffenszeit unseres Meisters überein. Das verwandtschaftliche Verhältnis erklärte manche Beziehungen. Zwingend ist die

⁴³⁾ E. Flechsig, Albrecht Dürer. Berlin 1928 u. 1931, Bd. I, S. 39.

Identifizierung natürlich nicht, aber die Hypothese hat den Vorzug, die entwicklungsgeschichtliche Stellung des Wolfgangaltarmeisters gut zu illustrieren. Er ist konservativ, er ist passiv, er ist biegsam äußeren Einwirkungen aufgeschlossen. Seine Wegbereitung für die Malerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts in Nürnberg liegt in der Bewahrung einer reichen Tradition. Man möchte sich den Vater Michel Wolgemuts nicht ungern in dieser Vermittlerrolle vorstellen.

WICHTIGERE SPEZIALLITERATUR:

- Bauer, R., Das Augustiner-Chorherrenstift Langenzenn. Diss. Erlangen 1923.
(Maschinenschrift.)
- Einfalt, J. M., Geschichte der Stadt, des Klosters und der Pfarrei Langenzenn.
Ansbach 1910.
- Falckenstein, v., J. H., Chronicon Svabacense. Schwabach 1756.
- Geyer, Fr. W., Die alte Sankt-Johanniskirche zu Schwabach (Schwabach, Stadt und Bezirk, Bd. I). Schwabach 1930, S. 117, 172 ff.
- Langheinrich, E., Die Schnitzaltäre im Zenngrund. Diss. Erlangen 1924.
(Maschinenschrift.)
- Lehnes, G. L., Geschichte des Aurach-, Fembach-, Seebach- und Zenngrundes.
Neustadt a. A. 1841.
- Loose, Ch., Der Schnitzaltar in Mittelfranken. Studien zur deutschen Kunstgeschichte,
Heft 262. Straßburg 1928.
- Petzoldt, J. W., Chronik der königlich bayerischen Stadt Schwabach. Schwabach 1854.
- Sauermann, H. M., Die gotische Bildnerei und Tafelmalerei in der Dorfkirche zu Kalchreuth. (Beiträge zur Fränkischen Kunstgeschichte, Heft 1.), Erlangen 1911.
- Seyfert, W., Velden an der Pegnitz. (Beiträge zur Fränkischen Kunstgeschichte,
Heft 11.) Nürnberg 1927.
- Timm, H., Die Pfarrkirche zu Katzwang. (Beiträge zur Fränkischen Kunstgeschichte,
Heft 5.) Erlangen 1914.
- Wich, H., Geschichte der Allerheiligenkapelle bei Kleinschwarzenlohe. Nürnberg 1916.
-