

ZUR NÜRNBERGER MALEREI DER II. HÄLFTE DES XV. JAHRHUNDERTS

VON E. HEINRICH ZIMMERMANN

In den vorausgehenden Ausführungen Lutz'es ist das Absterben der Nürnberger Tradition der 1. Jahrhunderthälfte geschildert. Die teilweise recht späten Datierungen zeigen, daß diese Richtung nicht plötzlich verschwand, sondern ganz allmählich versickerte. Es gilt nun noch eine Lücke zu schließen, die zwischen dem Material der Ausstellung Nürnberger Malerei von 1350 bis 1450 und den in der Dürer-Ausstellung zusammengestellten Altären klafft. Das sind die oft besprochenen Werke des Ueberganges: Der Epiphanie-Altar in St. Lorenz und der Löffelholzaltar im Westchor der Sebalduskirche. Der ausgezeichnet erhaltene Dreikönigs-Altar, von dem wir Abbildungen nach seiner kürzlich im Germanischen Museum durchgeführten Reinigung geben, ist ein zweifelloses Werk Hans Pleydenwurffs (Abb. 24—29). Das hatte schon Thode¹⁾ richtig gesehen, der auch die beiden prachtvollen Tafeln mit den Dominikaner-Heiligen Dominikus und Thomas v. Aquino im Germanischen Museum mit ihm in Beziehung setzte. Fries hatte im Katalog der Dürer-Ausstellung (Nr. 10) bereits angemerkt, daß diese beiden Tafeln die abgesägten Rückseiten der Flügel des Dreikönigs-Altars seien, der auf der Epistelseite der Predigerkirche stand. Nur war die Datierung „um 1470“ zu spät gegriffen. Der Altar muß zeitlich vor Pleydenwurffs Breslauer Altar (1462) gesetzt werden, also um 1460 entstanden sein. Die engen Zusammenhänge zwischen den beiden Altären dokumentiert außer der Uebereinstimmung im Stil (auch die für Pleydenwurff charakteristische violettgraue Farbe kehrt auf dem Anbetungsbilde am Gewand des zweiten Königs wieder) die landschaftliche Staffage. Wir finden im Hintergrunde das gleiche große, typisch fränkische Wasserwerk (Abb. 29) dargestellt, wie auf der Kreuzabnahme des Breslauer Altarwerkes²⁾. Das Bild der Stadt im Hintergrunde mit dem Zuge der Reiter verrät andererseits wie die ganze Komposition des Bildes unverkennbar den starken Einfluß Rogiers. Pleydenwurff war es, der die Errungenschaften der niederländischen Malerei an der Quelle studierte und in Nürnberg einführte. Die Tafeln der Dominikaner-Heiligen dokumentieren auch seine Bedeutung auf dem Gebiete der Blumenmalerei. Die dunkelblaue Schwertlilie, die vor der schwarzen Mönchskutte steht, braucht in der Exaktheit der Zeichnung und in dem farbigen Raffinement den Vergleich mit Dürers Pflanzenstudien nicht zu scheuen.

¹⁾ Die Malerschule von Nürnberg. Frankfurt 1881, S. 115, 116.

²⁾ Vgl. Neuerwerbungen des Germanischen Museums, 1925—1929, Tafel 15.



Nürnberg, St. Lorenz.

1,64 h., 1,15 br.

Abb. 23. Hans Pleydenwurff, Dreikönigs-Altar. Mittelbild.



Germanisches Museum.

Je 1,65 h., 0,52 br.

Abb. 24. Hans Pleydenwurff, Der Hl. Dominikus und Thomas v. Aquino.
Dreikönigs-Altar, Flügelrückseiten.



Nürnberg, St. Lorenz.

0,80 h., 0,52 br.

Abb. 25. Hans Pleydenwurff, Verkündigung.



Nürnberg, St. Lorenz.

0,80 h., 0,52 br.

Abb. 26. Hans Pleydenwurff, Geburt.

Flügelbilder vom Dreikönigs-Altar.



Nürnberg, St. Lorenz.

0,80 h., 0,52 br.

Abb. 27. Hans Pleydenwurff, Flucht nach Aegypten.



Nürnberg, St. Lorenz.

0,80 h., 0,52 br.

Abb. 28. Hans Pleydenwurff, Kindermord.

Flügelbilder vom Dreikönigs-Altar.

Die enge Verwandtschaft der Komposition der Verkündigung auf dem linken Flügel des Dreikönigs-Altars (Abb. 25) mit der des Hofer Altars³⁾ ist ein weiterer Beweis für die Annahme, daß die Anlage des Hofer Altars (1465), wie ich schon früher vermutete, auf Pleydenwurff zurückgeht. Abraham hatte den umgekehrten Schluß gezogen und den Epiphanie-Altar Wolgemut gegeben. Diese These dürfte wohl nunmehr endgültig erledigt sein.

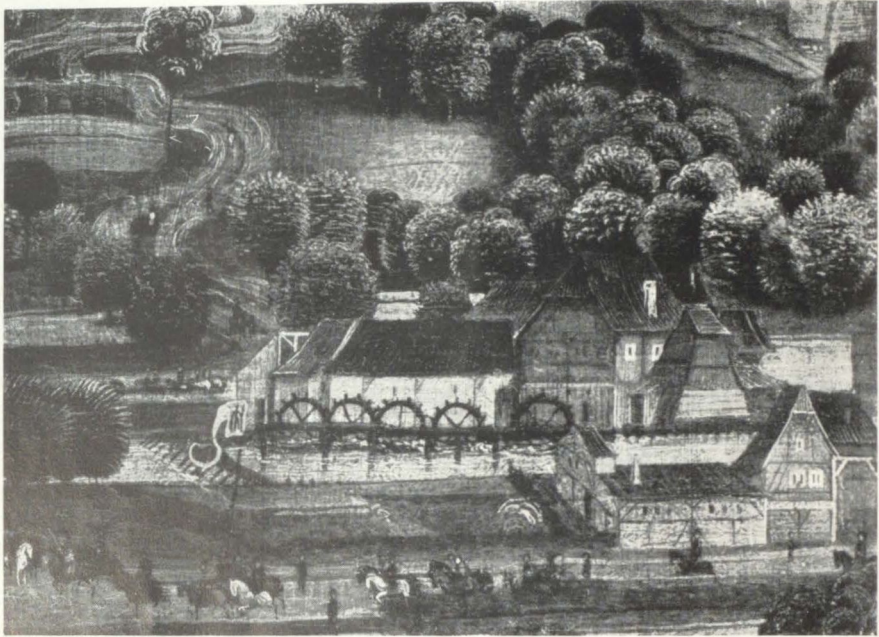


Abb. 29. Fränkisches Wasserwerk. (Teilaufnahme von Abb. 23).

Bereitet die Einordnung des Epiphanie-Altars keinerlei Schwierigkeiten, so bildet der Löffelholz-Altar eine um so härtere Nuß (Abb. 30—33). Zunächst ist festzustellen, daß die auch von Abraham⁴⁾ vertretene Ansicht, daß Epiphanie- und Löffelholz-Altar von der Hand des gleichen Meisters seien, ebenso abwegig ist, wie die Zuteilung beider Werke an Wolgemut; mit letzterem hat auch der Löffelholz-Altar nichts zu tun. Die gewisse Stilverwandtschaft, die die Außentafeln des Löffelholz-Altars mit den Werken Pleydenwurffs besitzen, erklärt sich daraus, daß der Meister des Löffelholz-Altars Pleydenwurffs Schüler war. Daß es sich hier um zwei verschiedene Künstler handelt, beweist neben der gröberen und trockeneren Malerei und der primitiveren Art der Komposition am Löffelholz-Altar am eindruckvollsten ein Vergleich der Bilder der Anbetung der Könige beider Altarwerke, die nur wenige Jahre auseinanderliegen (Abb. 23 u. 32). Dies führt uns auf die Datierung des Löffelholz-Altars, der nach der Inschrift auf der Predella 1453 entstanden sein müßte. Die Inschrift lautet: „Anno di mccccliii an s thomas

³⁾ Abb. Abraham, Tafel VII.

⁴⁾ a. a. O. S. 49 ff.

tag de aqvin vschied frau kunigund wilhelm Löffelholzin d'got gnadt.“ Dies würde, da Pleydenwurff erst 1457 nach Nürnberg kommt, die ganze Entwicklung der Nürnberger Malerei auf den Kopf stellen. Abraham⁵⁾ hat überzeugend nachgewiesen, daß eine spätere Restaurierung aus einer X eine I gemacht haben muß. Wenn Wilhelm Löffelholz, der Stifter des Altares, seine erste Frau, eine geborene Paumgärtner verwitwete Ebner, 1446 heiratet und diese ihm vier Söhne und sechs Töchter schenkt, so kann sie schon aus dem Grunde nicht 1453 gestorben sein. Zu allem Ueberfluß führt aber Wilhelm Löffelholz selbst an, daß sie 1462 verstorben sei. Da er 1464 eine geborene Hirschvogel heiratet, so muß der Altar zwischen 1462 und 1464 entstanden sein⁶⁾. Den Schrein des Altares füllen die beiden plastischen Szenen des Radwunders und der Enthauptung der Katharina⁷⁾. Die gemalten, bis auf das Bild des Ritters Georg schlecht erhaltenen Flügel zeigen auf den Innenseiten zwei Szenen aus der Katharinenlegende, links die Disputation Katharinas mit den Philosophen vor Kaiser Maxentius, rechts die Verbrennung der heidnischen Gegner (Abb. 30 u. 31); auf den Außenseiten links die Anbetung der Könige, rechts den Kampf des Hl. Georg mit dem Drachen, mit der knieenden Figur eines Ritters aus dem Geschlecht der Löffelholz (Abb. 32 u. 33). Es fällt auf, daß das Größenverhältnis der Figuren zum Bildganzen auf Innen- und Außenseiten ein sehr verschiedenes ist. Auch der Unterschied in der Komposition scheint nicht allein durch die Verschiedenheit der Darstellung bedingt. Vor den Bildern der Anbetung der Könige und des Kampfes des Hl. Georg werden wir viel eher an Kompositionen von Schüchlin erinnert, während die Innenseiten durchaus nürnbergisch anmuten. Dabei ist jedoch der Altar sicherlich von einem Maler ausgeführt. Es genügt, die Zeichnung des gut erhaltenen Rockärmels des knieenden greisen Königs mit dem der Hl. Katharina auf beiden Bildern zu vergleichen, da mit den, speziell auf dem Anbetungsbilde, stark übermalten Köpfen nicht viel auszurichten ist. Auch die Malereien der Predella, die außen den Stifter des Altares und seine verstorbene Frau nebst ihren Kindern zeigt und innen die ganz übermalten Halbfiguren Christi, des Apostels Thomas, des Evangelisten Johannes, des Kaisers Heinrich und der Kaiserin Kunigunde sowie des Bischofs Otto von Bamberg bringt, sind ebenfalls vom gleichen Künstler gefertigt.

Thode und nach ihm Abraham⁸⁾ haben das Bild der Verlobung der Hl. Katharina in St. Lorenz mit dem Löffelholz-Altar in Verbindung gebracht. Letzterer wollte sogar darin einen abgetrennten Flügel dieses Altares sehen. Bei einer Renovierung dieses Bildes im Germanischen Museum stellte sich heraus, daß es sich um ein reines Epitaphbild handelt, von dessen Adoranten der untere Teil abgeschnitten und der übrige durch einen Farbton gedeckt

⁵⁾ a. a. O. S. 51 ff.

⁶⁾ Wenn in Herrn Hanns Wilhelm v. Löffelholz's Familienbuch von 1702 auch das Datum 1453 auf der Zeichnung des Altares mit übernommen ist, so will das nicht viel besagen, da auf der Predella auch seine zweite Frau, eine geborene Hirschvogel, mit ihren Kindern vorkommt.

⁷⁾ Berthold Daun, Veit Stoß. Künstlermonographien. Velhagen & Klasing, Bd. 81, S. 4.

⁸⁾ a. a. O. S. 56.



Nürnberg, St. Sebald.

Abb. 30. Disputation der Hl. Katharina.



Nürnberg, St. Sebald.

Abb. 31. Verbrennung der heidnischen Gegner.

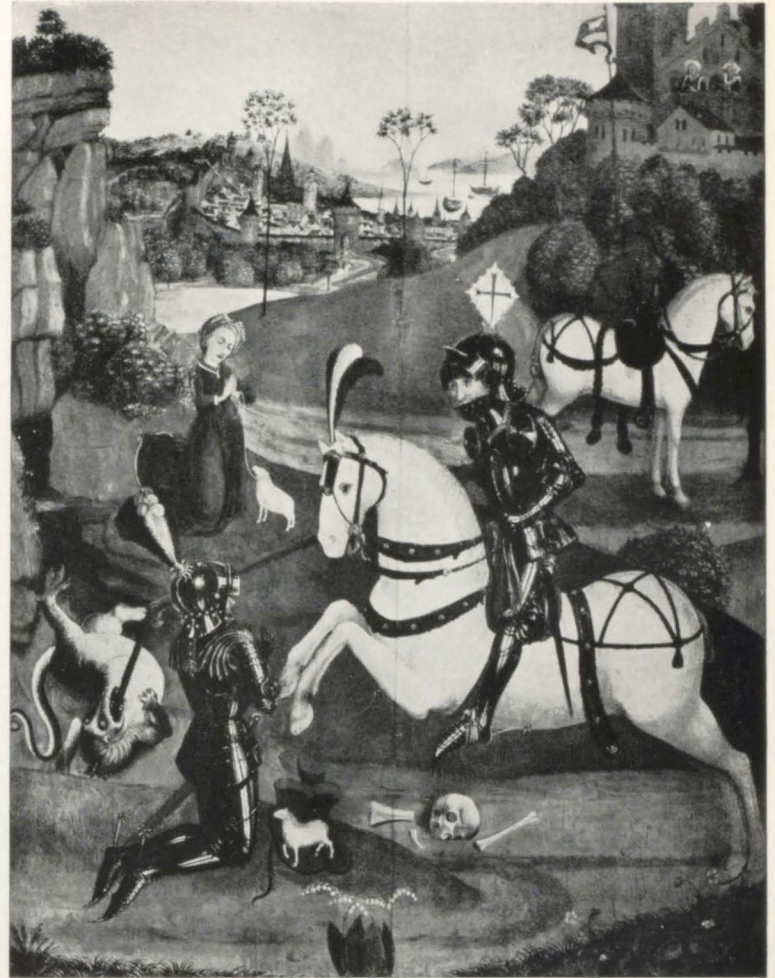
Innenbilder der Flügel vom Löffelholz-Altar.



51

Nürnberg, St. Sebald.

Abb. 32. Anbetung der Könige.



Nürnberg, St. Sebald.

Abb. 33. Drachenkampf des Hl. Georg.

Außenbilder der Flügel vom Löffelholz-Altar.

wurde (Abb. 34). Es handelt sich, wie Dr. Fries feststellte, um ein Epitaph der Elsbeth († 1461) und Anna Rech († 1481), das in die Dominikanerkirche gestiftet war⁹⁾. Das Epitaph ist das Werk eines altertümlichen Nürnberger Meisters der 80er Jahre, der keine führende Stellung einnahm; gewissermaßen



Nürnberg, St. Lorenz.

Abb. 34. Maria mit dem Kinde zwischen der Hl. Katharina und Barbara.
Rech-Epitaph. 1481.

eine Parallelerscheinung zu vielen Schnitzaltären in den Dorfkirchen der näheren Umgebung Nürnbergs.

Wenn wir uns nun unter dem reich erhaltenen Material der Nürnberger Tafelmalerei der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts nach Werken umsehen, die dem Löffelholz-Altar stilverwandt sind, so bieten die sechs Tafeln der Katharinenlegende in St. Lorenz die engsten Analogien (Abb. 35—41). Diese Reste

⁹⁾ Vgl. Schwarz, Verzeichnis 1737, S. 10 ff.



Nürnberg, St. Lorenz.

1,05 h., 0,60 br.

Abb. 35. Die Erziehung der Hl. Katharina durch den Eremiten.



Nürnberg, St. Lorenz.

1,05 h., 0,60 br.

Abb. 36. Die Bekehrung der Kaiserin durch die Hl. Katharina.



Nürnberg, St. Lorenz.

1,05 h., 0,60 br.

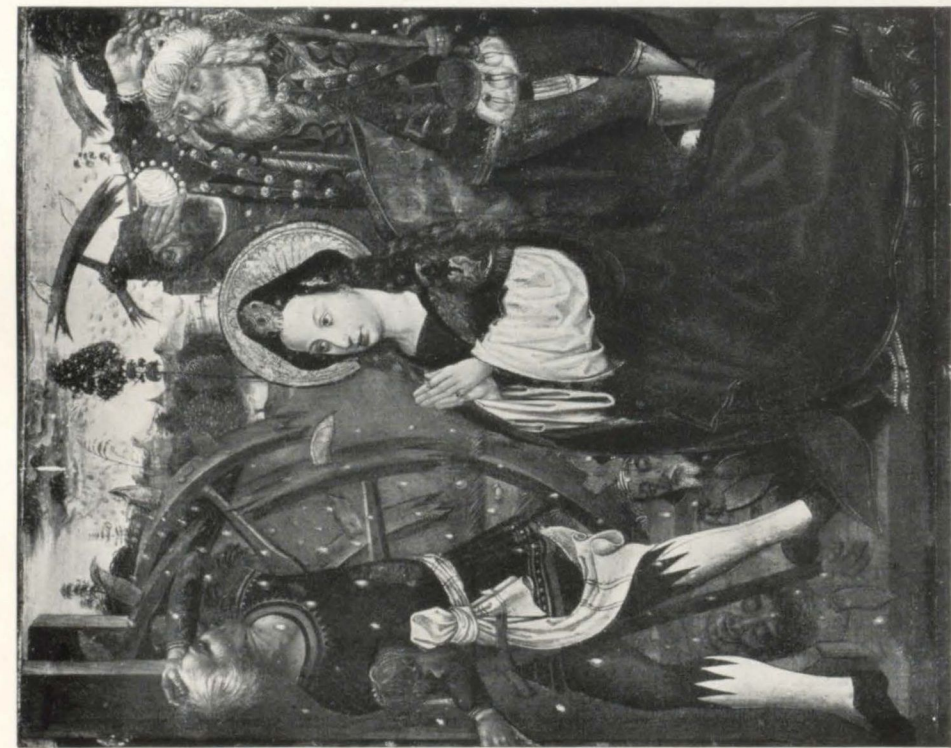
Abb. 37. Die Disputation der Hl. Katharina.



Nürnberg, St. Lorenz.

0,77 h., 0,60 br.

Abb. 38. Die Verbrennung der heidnischen Gelehrten.



Nürnberg, St. Lorenz.

0,77 h., 0,60 br.

Abb. 39. Das Radwunder der Hl. Katharina.



Nürnberg, St. Lorenz.

0,77 h., 0,60 br.

Abb. 40. Die Enthauptung der Hl. Katharina.

eines Katharinenaltars gehören nicht zum alten Bestande von St. Lorenz, sondern sind aus der Katharinenkirche übernommen und bildeten zusammen mit der Figur der von Engeln zu Grabe getragenen Katharina, jetzt im Germanischen Museum, einen Altar, den nach Murr's Merkwürdigkeiten¹⁰⁾ und Carbachs Nürnbergischem Zion¹¹⁾ ein Mitglied der Familie Fütterer¹²⁾ gestiftet hat. Den Altar hat Loßnitzer in seinem gehaltvollen Buche über Veit Stoß nach der alten Beschreibung rekonstruiert¹³⁾. Darnach befanden sich in der obersten Reihe der Darstellungen: Katharina wird vom Eremiten auf das Bild der Maria hingewiesen (Abb. 35), sie bekehrt im Gefängnisse ihre Besucherinnen (Abb. 36) und disputiert mit den Philosophen vor ihrem königlichen Vater (Abb. 37). Im Mittelteile: Verbrennung der Gelehrten (Abb. 38), Zerstörung des Rades durch himmlisches Feuer (Abb. 39) und die Enthauptung der Heiligen (Abb. 40). Im unteren verlorenen Teile: In der Mitte die Bestattung der hl. Katharina durch Engel auf dem Berge Sinai, links der Stifter mit vier Söhnen und dem hl. Andreas und das Wappen der Fütterer, rechts die Stifterin mit sechs Töchtern und dem hl. Bartholomäus, sowie zwei nicht überlieferte Wappen¹⁴⁾. Bei aufgeschlagenem Mittelteile wurde die Figur der von Engeln zu Grabe getragenen Katharina sichtbar. Nur daraus ist auch die verschiedene Höhe der Tafeln der oberen und mittleren Zone zu erklären (105 bzw. 77,5 cm). Wahrscheinlich hatte die Tafel der untersten Zone wieder dieselbe Größe wie die oberste. Gerade die verschiedenen Größenverhältnisse der Tafeln sprechen also dafür, daß die Loßnitzer'sche Rekonstruktion das Richtige trifft, denn einem Altar der üblichen Form wären die Tafeln garnicht einzugliedern. Hinzukommt, daß nach Josephi die Holzfigur der hl. Katharina in der Gruft von St. Lorenz wiederaufgefunden wurde. Diese Figur ermöglicht uns eine ungefähre Datierung des Altares, denn während im Katalog der Historischen Ausstellung der Stadt Nürnberg 1906 die Tafeln der Katharinenlegende (Nr. 52 der Ausstellung) noch in die Zeit um 1460 gesetzt wurden, weist die Skulptur der hl. Katharina deutlich in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts¹⁵⁾. Man hat bei dieser Figur den Namen Veit Stoß genannt. Dann könnte der Altar nicht vor dessen Rückkehr aus Krakau, wo er von 1477 bis 1495 tätig war, entstanden sein. Josephi und Loßnitzer nehmen aber mit Recht an, daß die Plastik nicht von Veit Stoß selbst, sondern lediglich von einem ihm nahestehenden Künstler gefertigt sei.

¹⁰⁾ 1778, S. 288. 1801, S. 113.

¹¹⁾ 1733, S. 120.

¹²⁾ Es kann sich nur um Georg Fütterer handeln, der 1438 geboren und 1506 gestorben ist. Nach der im Germanischen Museum vorhandenen Handschrift Nr. 1837 besaß er von seiner ersten Frau Barbara Trachtin ein Kind, von der zweiten Frau Apollonia Graserin 9 Kinder; das jüngste, Magdalena, starb 1505. Die Geburtsdaten der Kinder sind leider nicht bekannt. Beide Ehegatten starben im Pestjahr 1506.

¹³⁾ Max Loßnitzer, Veit Stoß. Leipzig 1912, S. 115 ff.

¹⁴⁾ Die Wappen waren Murr und Carbach unbekannt, da die beiden Ehegattinnen Tracht und Graser nicht zum Patriziat gehörten.

¹⁵⁾ Abraham hat a. a. O. S. 200 ff. die Bilder schon richtig in die Zeit von 1490—1500 datiert.

Die Bilder der Katharinenlegende in St. Lorenz sind stilistisch eng verwandt mit den Standflügeln des Altares der Augustinerkirche (früher fälschlich Peringsdörfer-Altar genannt), dessen Tafeln sich nunmehr sämtlich im Germanischen Museum befinden¹⁶⁾. Die Verwandtschaft illustriert am besten ein Vergleich der Tafel des auf das Marienbild hinweisenden Eremiten (Abb. 35



Abb. 41. Die Hl. Katharina und der Eremit.
(Teilaufnahme von Abb. 35).

u. 41) mit dem Bilde des Todes des hl. Veit. Sowohl zwischen den Greisenköpfen wie den weiblichen Assistenzfiguren bestehen weitgehende Uebereinstimmungen. Mehr noch ist die Art der Komposition der einzelnen Bildtafeln verwandt, wenn auch nicht verschwiegen werden darf, daß die Ausführung

¹⁶⁾ Der Schule des „Peringsdörffer Meisters“ gab schon Dörnhöffer den Katharinenzyklus in St. Lorenz. Repert. XXIX (1906), S. 481.

des Katharinen-Zyklus eine mehr werkstattmäßige ist. Auf der Darstellung der Götzenverehrung ist deutlich das Datum 1487 zu lesen; es ist wie das Monogramm R. F. original und gut erhalten. Da die beiden Buchstaben auf Ruland Frueauf gedeutet werden können, hat man diesem jene Tafeln zugeschrieben. Ohne das Monogramm wäre man wohl nie darauf verfallen und mir scheint der



Wien, Kunsthist. Museum.

0,77 h., 0,64 br.

Abb. 42. Das Radwunder der Hl. Katharina.

Versuch, diese Bilder seinem Werke einzufügen, auch in keiner Weise gelungen. Ich möchte die Signatur als „Rebmann Fecit“ deuten¹⁷⁾. Albrecht Rebmann wird lediglich 1474 in einer Urkunde erwähnt¹⁸⁾. In dieser wird er ausdrück-

¹⁷⁾ Wie ich nachträglich sehe, hat Robert Vischer in den „Studien zur Kunstgeschichte“ 1886, S. 362 bereits die Auflösung des „R. F.“ in Rebmann fecit aufgeworfen, jedoch angenommen, daß dann Albrecht Rebmann „einen Sohn zum Schüler“ gehabt haben müßte.

¹⁸⁾ Die Urkunde, die Strauch, Pfalzgräfin Mechtild in ihren literarischen Beziehungen, Tübingen 1883, S. 4, 34 zuerst publizierte, wurde weiteren Kreisen von Klemm in den Ulmer Münsterblättern 1883, S. 174, bekannt gemacht.

lich als Maler von Nürnberg genannt und ihm mit seinem Schwager Schüchlin der Auftrag für eine Altartafel für die Martinskirche in Rottenburg a. N. erteilt. Leider ist dieses Altarwerk, das über beide Künstler erwünschtes Licht verbreiten würde, nicht mehr nachzuweisen. Ueber Rebmann besitzen wir außer dieser einen Urkunde keinerlei archivalische Nachrichten. Da sich die Tätigkeit seines Schwagers Schüchlin von 1469 bis ins 16. Jahrhundert nachweisen läßt, dürfen wir für Albrecht Rebmann wohl etwa die gleiche Schaffenszeit annehmen. Wolgemut, Schüchlin und Rebmann waren Generationsgenossen, für die ein zähes Festhalten an dem einmal erworbenen Stil charakteristisch ist. Ihr gemeinsamer Lehrer war Pleydenwurff. Bei Wolgemut, der die Witwe Pleydenwurffs heiratete, ist dies in seinen Werken leicht zu belegen. Bei Rebmann zeigen diesen Einfluß die Außenseiten des Löffelholz-Altars. Schüchlins Stil, wie er uns in seinem frühesten bekannten Werke, dem Tiefenbronner Altar von 1469, entgegentritt, hat so viel Verwandtschaft mit Pleydenwurffs Arbeiten und mit den Außenseiten der Flügel des Löffelholz-Altars, daß die Annahme einer gemeinsamen Schulung mit Rebmann bei Pleydenwurff umso näher liegt, als er sich aus der schwäbischen Malerei nicht ableiten läßt.

Die Beziehungen der Tafeln der Katharinenlegende vom Löffelholzaltar zu den Bildern in St. Lorenz sind gelegentlich schon angemerkt, aber stets als eine Benützung alter Vorlagen erklärt worden. Eine solche Annahme ist irreführend, da sie die Zusammenhänge falsch sieht. Hier handelt es sich um eine Werkstatt-Tradition, die nicht abgerissen, sondern erstaunlich konservativ ist. Würde lediglich eine Anlehnung an ein älteres in der Stadt befindliches Altarwerk vorliegen, so wäre sicherlich die Komposition sklavischer kopiert worden. Ich bin der Ansicht, daß der Löffelholz-Altar eine frühe Arbeit, die Katharinenlegende in St. Lorenz ein Spätwerk der gleichen Werkstatt ist und daß aller Wahrscheinlichkeit nach Rebmann ihr leitender Künstler war, denn um einen großen Werkstattbetrieb muß es sich hier gehandelt haben. Selbst beim Katharinenzyklus in St. Lorenz lassen sich unschwer zwei Hände nachweisen. Die Tafeln der Zerstörung des Rades und der Enthauptung (Abb. 39, 40) zeigen nicht nur einen anderen Gesichtstyp der Heiligen, sondern auch die Farben sind von denen der übrigen Bilder verschieden; vor allem finden wir ein ganz anderes Rot, das zudem stark ausgebrochen ist, während sonst die Tafeln außerordentlich gut erhalten sind. Zweifellos aus der gleichen Werkstatt stammt die Tafel aus einem Katharinen-Martyrium (Abb. 42), die die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien vor einigen Jahren erworben hat. Ein Vergleich mit den Abb. 39 u. 40 beweist den engen Zusammenhang, auf den Buchner zuerst aufmerksam machte.

Vom Meister des Augustiner-Altars wurde auf der Dürer-Ausstellung 1928 ein Flügel mit der Figur des hl. Johannes Ev. (Nr. 15 d. Kat.; 1,22 m hoch, 0,345 m breit) bekannt, der sich im Besitze des Herrn von Nemes befand und in München versteigert wurde. Wir reproduzieren die Tafel (Abb. 43) in der Erwartung, daß dies zur Auffindung weiterer Teile des Altars führen möge.



Privatbesitz. 1,22 h., 0,345 br.
Abb. 43. Der Hl. Johannes Ev.

Flechsig hat nach Thodes Vorgang als Werk des Meisters des Augustineraltars auch den Rochusaltar in St. Lorenz genannt. Diese Bestimmung hält einer Prüfung nicht stand. Wir haben es vielmehr bei dem Maler der Flügelbilder des Rochus-Altars mit einer anderen Künstlerpersönlichkeit zu tun¹⁹⁾.

Ich bin mir wohl bewußt, daß der Aufstellung einer Werkstatt vom Löffelholz-Altar über den Augustiner-Altar zum Katharinen-Zyklus viel Hypothetisches anhaftet. Schlüssig in allen Punkten ist die Beweisführung nicht; dazu liegt eine zu lange, mit Denkmälern bisher nicht zu belegende Periode zwischen Beginn und Ausgang der Werkstatt. Vielleicht regt diese Formulierung aber an, die fehlenden Glieder aufzusuchen und eine bessere Lösung an ihre Stelle zu setzen.

¹⁹⁾ Im vergangenen Jahre wurden die Schmalflügel dieses Klappaltars im Germanischen Museum festgestellt und mit dem Altar in St. Lorenz wieder verbunden. Eine ältere Bleistiftnotiz im Imhoff'schen Memoirenbuch gibt als Stiftungsjahr des Altars 1499 an.