

## Der Meister des Hersbrucker Altares

In einem kurzen Beitrag hatte vor Jahren Erich Abraham auf die Umrißzeichnung nach der großen, Pleydenwurff-artigen Kreuzigung hingewiesen, die in dem dünnen Bilderheft der Sammlung des Nürnberger Buchhändlers, Verlegers und Kunstfreundes Campe abgebildet war und die, wie so manches andere Werk dieser bedeutenden Sammlung, als verschollen gelten mußte<sup>1</sup>). Aus händlerischen Gründen hatte Campe seine Bilder in London zur Auktion bringen lassen. Der erhoffte Erfolg blieb aus. Die altdeutschen Bilder fanden wenig Anklang und zerstreuten sich unbemerkt im englischen Handel und Privatbesitz. Die Möglichkeit, daß dieses im Original unbekannt gebliebene bedeutende Werk der altdeutschen, speziell fränkischen Tafelmalerei des späten 15. Jahrhunderts einmal wieder in England auftauchen würde, war gegeben. Sie hat sich auch erfüllt. Nach mancherlei Geschicken befindet sich die große, 1,47 mal 1,42 m messende Tafel heute in der Sammlung des Lieutn.-Col. F. Meynell, London. Auf der Veranstaltung des Burlington Fine Arts Club im Sommer 1936 wurde sie nach langer Zeit der Öffentlichkeit wieder bekannt<sup>2</sup>) (Abb. 1 u. 2).

In der Sammlung Campe galt das Bild wegen des aufgefälschten A.D.-Monogrammes als Arbeit Dürers. Abraham hatte schon nach der Umrißzeichnung diese Irreleitung richtiggestellt, indem er die Tafel als eine Arbeit der Wolgemut-Werkstatt bestimmte und auf den engen Zusammenhang mit der Pleydenwurff-Kreuzigung der Münchner Pinakothek hinwies. Das Original erlaubt jetzt eine genauere Bestimmung. Mit den beiden Meistern der spätgotischen Malerei Frankens und Nürnbergs, Wolgemut und Pleydenwurff, hat die Kreuzigung nur mittelbar etwas zu tun. Sie ist vielmehr eine wichtige Arbeit des Meisters der Passionszenen des Hersbrucker Altares, jenes eigenwilligen, temperamentvollen, manchmal robusten, koloristisch hoch begabten Generationsgenossen Wolgemuts, dessen Werk eine besondere Stellung neben der gepflegten, von dem Reichtum der niederländischen Malerei befruchteten Kunst Pleydenwurffs und der strengen, verhaltenen, aber etwas engen Welt Wolgemuts einnimmt. Wie der Maler des Augustinaltares von 1487 oder der Meister des Strachaltares gehört der Hersbrucker zu den nürnbergisch-fränkischen Künstlern, denen neben den namentlich bekannten Meistern manchmal ein geringeres Interesse gilt, obwohl gerade sie die Entwicklung und das Bild der spätgotischen Malerei Frankens entscheidend bereichert haben; der Meister des Augustinaltares als Erzähler und Erfinder, der Strachemeister und der Hersbrucker als Koloristen.

Die farbenkräftige Tafel ist von einer erstaunlich guten Erhaltung. Einige Retuschen am Kopf der Maria, im Gewand der knieenden Magdalena und etwas breitere Sprünge durch die Risse der Tafel bleiben geringfügig. Der einzig tiefere Eingriff ist der sicher später

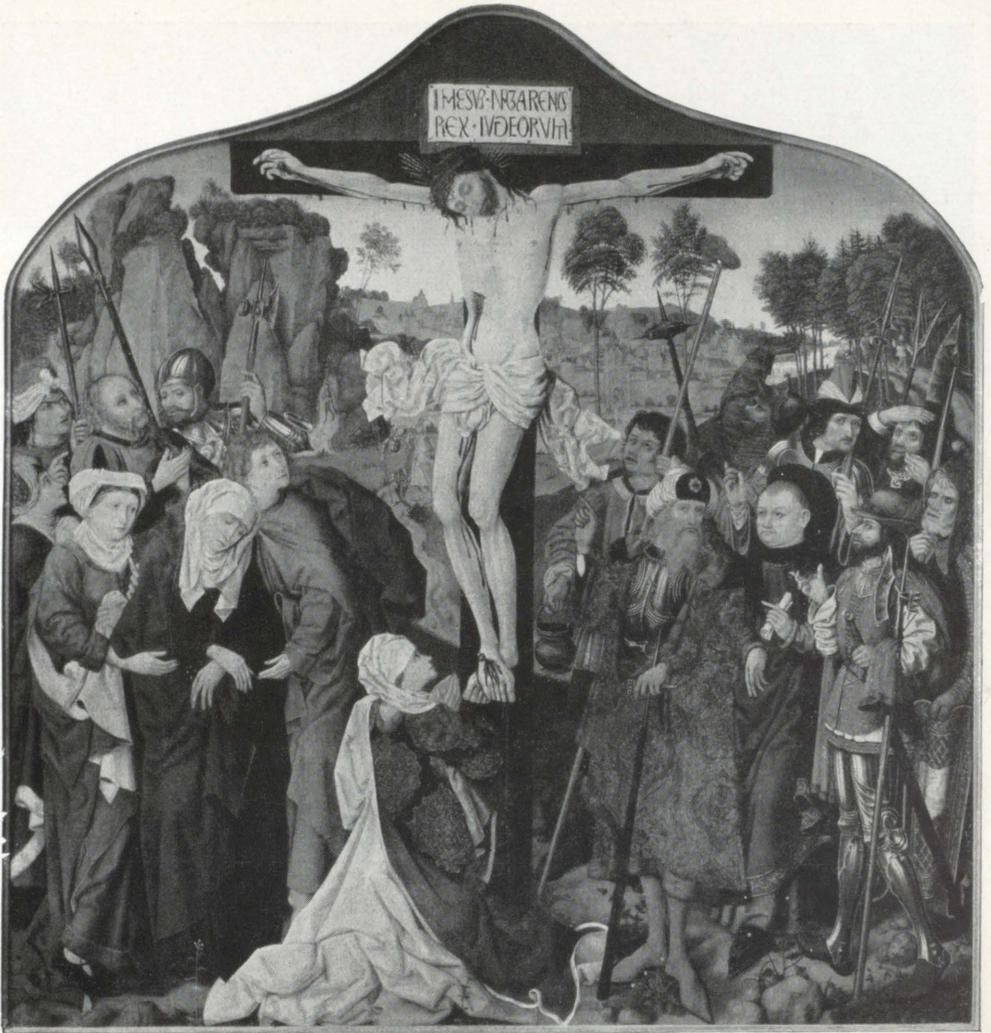


Abb. 1. Meister des Hersbrucker Altares. Kreuzigung  
London, Privatbesitz

veränderte obere Abchluß. Bei dem abrundenden Zuschneiden ist ein Teil des Himmels verloren gegangen; daher wirkt die Komposition etwas gedrückt und eng. Die Rückseite zeigt auf blauem Grund mit goldenen Sternen in flüchtiger trockener Temperamalerei zwei schwebende Engel mit dem Schweiß Tuch der Veronika in der üblichen künstlerisch unbedeutenden Mal- und Dekorationsart, die immer wieder auf den Schreinrückseiten dieser Zeit in Nürnberg erscheint. Die enge Übereinstimmung, fast Kongruenz der Typen und Farben schließt einen Zweifel an der Zusammengehörigkeit mit den Hersbrucker Passionszonen und den Malereien auf der Festtagsseite der Innenflügel, Geburt Christi und Tod Mariae aus. Die knochigen, durchgeformten Gesichter mit den langen, scharfen Nasen, die Art schwer, eckig und unbeholfen sich zu geben, die dunkle, tonige und gebundene Farbigkeit, die strichelnnde Zeichnung der Haare beweisen eindeutig die gleiche ausführende Hand. In einem unterscheiden sich aber beide Werke. Die Hersbrucker Bilder sind in der Erzählung, im Ausmalen einer Situation oder eines Charakters um einige Grade robuster, derber (Abb 3).



Abb. 2. Ausschnitt aus Abbildung 1

Ihre Eindringlichkeit grenzt oft an das Karrikaturhafte. Die Kreuzigungsdarstellung des Hersbrucker Flügels und die Londoner Tafel zeigen diesen Unterschied deutlich (Abb. 4). Die Londoner Komposition ist gefälliger, „niederländischer“, dem fränkischen Formenklang weniger eingeschmolzen als die Hersbrucker. Dieser stilistische Unterschied ist zweifellos ein entwicklungsgeschichtlicher.

Durch eine Reihe von Konjekturen und stilkritischen Beobachtungen hat Niels Bonfels versucht, die von Dörnhöffer und dann später auch von anderen Forschern vorgeschlagene Gleichsetzung des Hersbrucker Meisters mit dem Bamberger Hofmaler Wolfgang Katzheimer zu beweisen und zu erhärten<sup>3)</sup>. Dörnhöffer hatte seinerzeit vorsichtig seine erste Vermutung mit einem „vielleicht“ eingeführt<sup>4)</sup>. Urkundlich überliefert ist Wolfgang Katzheimers Tätigkeit vor allem für die Holzschnitte der Bamberger Halsgerichtsordnung von 1508. Nach diesen zu urteilen, erweist er sich als ein etwas lahmer, wenig temperamentvoller und nicht sehr phantasiereicher Zeichner und Erfinder. Die beiden Bamberger Bartholomäus-Bilder, auch die Zeichnung der Feuerprobe der Hl. Kunigunde in London<sup>5)</sup> fügen sich unschwer an. Trotz der Verschiedenheit ihrer Technik und damit in ihrem Aussehen, zeigen sie doch genügend Gemeinsamkeiten, um die gleiche Hand erkennen zu lassen. Anders die Hersbrucker Flügel und die Teilbilder des zerstörten Johannesaltares. Außer der Londoner Kreuzigung sind Bonfels die Werkstatt-Zeichnungen der ehemaligen Sammlung Lahmann und des Stuttgarter Kabinettes unbekannt geblieben, die fast figurengleich mit der Kreuz-

tragung in St. Florian und der Dornenkrönung im Münchner Nationalmuseum sind<sup>6)</sup>). Mit jedem neuen Werk wird der Unterschied zwischen den beiden Gruppen größer statt geringer, so daß es nicht möglich ist, sie unter einem Künstler und zwar unter dem Namen Wolfgang Katzheimers zu vereinigen, den wir in seinem Stil nur als Künstler der Bamberger Halsgerichtsordnung, wahrscheinlich der beiden Bartholomäusbilder und vielleicht der Londoner Kunigunden-Zeichnung kennen. Die Ähnlichkeit mancher Köpfe und Figuren, auch eine gewisse farbige Verwandtschaft, ist nur ein Reflex des als Zeichner, Erfinder und Maler ungleich viel bedeutenderen Hersbrucker Meisters.

In der Reihe der großen figurenreichen Kreuzigungen, die die Ikonographie der „Kreuzigung mit Gedräng“ in der fränkischen Malerei des späteren 15. Jahrhunderts fortführen, ist das Londoner Bild ein wichtiges neues Glied. Der Typ des Bamberger Altares von 1429, der Kreuzigungen aus Hiltpoltstein, Nürnberg St. Sebald und Haidau (Breslau, Museum der bildenden Künste) wurde durch Pleydenwurff und seine Werkstatt in der Richtung der niederländischen Malerei verwandelt und bereichert. Die Münchener Kreuzigung, die Löwenstein-Tafel im Germanischen Nationalmuseum bilden den Ausgang für die Werkstatt- und Schularbeiten, die die Pleydenwurffschen Fassungen teils erweitern (Ebern, Dinkelsbühl), teils vereinfachen. Das Londoner Bild schließt sich unter allen Fassungen den beiden eigenhändigen Lösungen Pleydenwurffs in München und Nürnberg am engsten an. Bildschema, einzelne Gruppen, Figuren oder Köpfe, wie etwa der Knecht mit dem Effigkübel, der rundköpfige Schriftgelehrte mit der Pergamentrolle in den Händen, sind fast identisch mit den Typen der Pleydenwurff-Werkstatt, so daß eine enge werkstattmäßige Verbindung gewiß ist. Gleichzeitig ist aber das Trennende nicht zu übersehen. Die gefällige, gepflegte und typifizierende Art der niederländischen Malerei, die bei Pleydenwurff in seinen frühen Werken noch ganz ausgeprägt vorhanden ist, wird von dem Hersbrucker schon in diesem ersten Werk entschieden in das Eckige, Derbe, Volkstümliche und Individualisierte des fränkisch-nürnbergischen Formendialektes noch stärker umgeschmolzen, als es bei Pleydenwurff selbst schon geschehen war. Im Hersbrucker Altar ist die Entwicklung beendet. Das Fremdartige ist ausgehoben oder völlig umgeformt. Es ist die gleiche Wandlung wie im Schaffen von Pleydenwurff und Wolgemut.

Von den Arbeiten des Hersbrucker Meisters ist leider keine datiert oder durch stilistische Vergleiche auf eine Zeitspanne von weniger als einem Jahrzehnt festlegbar. Daher ist das Verhältnis sowohl zu Pleydenwurff, dem sicher Älteren und Gebenden, wie zu einem anderen Künstler, der, sei es anregend oder nehmend, mit unserem Maler in Verbindung stand, dem sogenannten Meister des Strachealtares, vorläufig nur lose zu bestimmen; denn auch seine Bilder sind nicht fest datiert. Nach ihrer Qualität zu urteilen, ist ihr Maler der originellere und begabtere gewesen. Man wird den Zusammenhang in einer gewissen Typenähnlichkeit erkennen, in den Köpfen mit den kleinen tief liegenden Augen und dem manchmal stehenden Blick, der scharfen Einfattelung an der Nasenwurzel. Auch maltechnisch zeigen sich Übereinstimmungen. Die graue Untermalung in den Schattenteilen der Gesichter und Hände, die oft die strichelnde Vorzeichnung noch durchscheinen läßt, ist einander äußerst verwandt. Vor allem aber ist in der ähnlichen Palette und der Vorliebe für eine warme, gebundene Tonigkeit die Verbindung zu sehen, die vielleicht auf einer gleichen Schulung beruht. In dieser Farbigkeit unterscheiden sich beide Maler von allen zeitgenössischen fränkischen, speziell nürnbergischen Künstlern. Warmes Moosgrün, dunkles Weinrot, seidig schimmerndes Graulila, ein dunkles Blau, prächtige schwere Brokatfarben, ein fast violett wirkendes dunkles Burgunderrot neben Dunkelbraun binden sich zu einem vollen warmen Gesamton, aus dem keine Farbe schrill als Kontrast oder Lokalfarbe herausfällt. Auch Pleydenwurff hat



Abb. 3. Meister des Hersbrucker Altares. Geißelung Christi  
Hersbruck, Stadtkirche

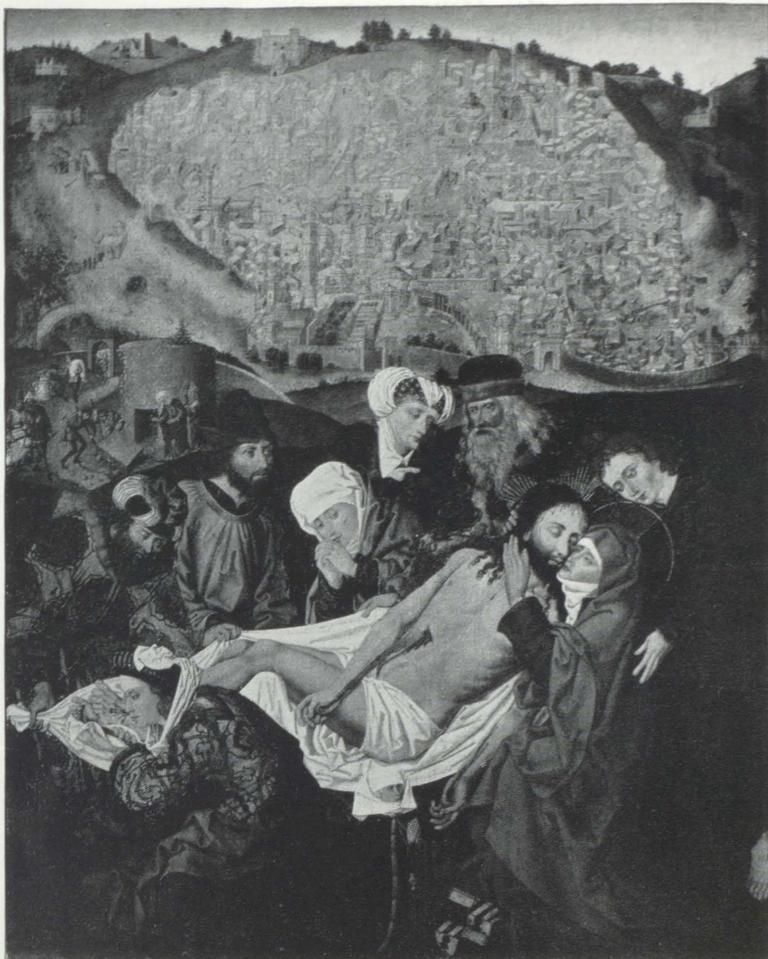
diese Palette ursprünglich gepflegt – das Löwensteinbildnis im Germanischen Nationalmuseum ist dafür ein Beweis – später sich aber immer mehr der buntschekigen, ganz lokalfarbig ungebundenen Nürnberger Gewöhnung angepaßt. Der Strachemeister war sicher kein Nürnberger. Seit Weinbergers Vorschlag gilt er als Bamberger bzw. Oberfranke<sup>8)</sup>. Nach Bamberg weist noch eine Spur, die Tafeln des ehemaligen Hochaltars der Bamberger Klarenkirche, der wahrscheinlich zwischen 1460 und 1462 errichtet wurde. Von der hohen Qualität der leider zum Teil nicht gut erhaltenen Flügelbilder, die heute in der Bamberger Galerie hängen, gibt die guterhaltene Franziskusafel<sup>9)</sup> eine Vorstellung. Völlig unabhängig von aller gleichzeitigen fränkischen Gewöhnung – in Nürnberg arbeitete noch der Wolfgangsalter-Meister, Pleydenwurff malte an dem Epiphaniealtar in St. Lorenz<sup>10)</sup> – ist in diesen Tafeln, die sicher nach Bamberg zu lokalisieren und wahrscheinlich auch dort entstanden sind, zum ersten Mal jene malerisch weiche, gewählte warme Tonigkeit zu erkennen, die für den Strachemeister und den Hersbrucker charakteristisch ist. Der weiche durchsichtige Gesamtton, zu dem das helle satte Oliogrün der Landschaft mit dem köstlichen anekdotischen Reichtum, das Erdgrau der Kutte des Franziskus, der mehr ins Bläuliche hinüberspielende gedämpfte Grauton des Habites seines Begleiters Leo sich vereinen, ist eine Meisterleistung dieser malerisch tonigen Begabung. Für eine engere Verknüpfung mit Bamberg sprechen außer diesen schul- und werkstattmäßigen Zusammenhängen noch einige andere historische Momente, die es wahrscheinlich

machen, daß die Werkstatt des Hersbruckers in Bamberg war. Bonsels wies auf die politischen Verbindungen von Bamberg zu Hersbruck beziehungsweise dem Amt Vilsbiburg hin, die vielleicht die Grundlage für die Lieferung des mächtigen Altarwerkes von Bamberg nach Hersbruck gebildet haben könnten<sup>11</sup>). Wichtig ist auch die Tatsache, daß kein Werk des Hersbruckers oder dieser Richtung aus dem engeren Nürnberger Kunstgebiet stammt, das sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in der Regel mit dem Gebiet der Nürnberger Patronate und Pflegämter so ziemlich deckt. Hersbruck kam erst nach dem Landshuter Erbfolgekrieg als Eroberung 1504 unter Nürnberger Oberhoheit. Die Darstellung aus der Kilianslegende auf dem zerstörten Johannes-Altar deutet auf Mainfranken und nicht auf Nürnberg als ehemaligen Standort dieser Werkstattarbeit. Auf nichtnürnbergischem Gebiet, in der Martinskirche des ehemals bambergischen Forchheim, hängen eine Reihe von Tafeln, Reste des ehemaligen Hochaltars, die derbe Schularbeiten sind<sup>12</sup>).

Ein weiteres Glied in dieser Indizienreihe der Bamberger Herkunft des Hersbruckers ist ein großes, bisher noch nicht behandeltes Beweinungsbild im Nürnberger Privatbesitz (Abb. 5). Die guterhaltene farbenreiche Tafel bereichert den Bilderkreis der Werkstatt des Hersbruckers um ein Bedeutendes. Maria, Johannes, Magdalena und die anderen bemühen sich um Christus und sind dabei, den Toten in das Grabtuch einzufchlagen. Der warme, sonore Klang der gebundenen tonigen Farbigkeit steht in einem eigentümlichen Gegensatz zu der mit schwarzen



Abb. 4. Meister des Hersbrucker Altars. Kreuzigung  
Hersbruck, Stadtkirche



*Jan 1486*

Abb. 5. Gedächtnisbild für Adelheid Tucher-Gundelach. 1473

*18 1483*

*+1482*

Nürnberg, Privatbesitz

*(Baron H. Chr. v. Tucher)  
Schoppershof - Nbg.*

Konturen ganz holzschnittartig gezeichneten Darstellung Jerusalems, das im Hintergrund vieltürmig und häuserreich sich aufbaut<sup>13</sup>). Die Stifterin mit dem Wappen und der vielleicht später hinzugefügten Jahreszahl 1483 gibt einen Anhalt für die Herkunft und die Bestimmung des Bildes. Es handelt sich um die vereinigten Wappen Tucher-Gundelach. Die Tafel ist also das Gedächtnisbild für Adelheid Tucher, die Frau des Endres Tucher, der durch sein Baumeisterbuch – die unschätzbare Quelle für die Nürnberger Baugeschichte und Baupolizei des 15. Jahrhunderts – bekannt ist. Seine Frau Adelheid war eine geborene Gundelach und stammte aus Bamberg. Da die 1446 geschlossene Ehe kinderlos blieb, ging Endres Tucher mit der Zustimmung seiner Gattin 1475 als Konversenbruder in die Nürnberger Kartause. Er starb 1507. Adelheid Tucher-Gundelach kehrte zu ihren Verwandten nach Bamberg zurück. Sie starb am 4. 12. 1482 und wurde in St. Jakob zu Bamberg begraben<sup>14</sup>). Der Eintrag in das Nekrologium von St. Jakob lautet: Ao. 1482 in vig. s. Barbaræ vg. ob. honesta dna. Adelheidis Tucherin als. cognomie parentum Gundelochin dicta. sepulta in ambitu eccle nre<sup>15</sup>). Die Tucherische Verwandtschaft feierte die Exequien in St. Sebald. Das Bild hing

also ehemals in dem Collegiatstift St. Jakob in Bamberg. Daher erklärt sich auch die fehlende Erwähnung unter den Tucherischen Gedächtnistafeln der Nürnberger Kirchen.

Dieses Ergebnis ist in zweifacher Hinsicht wichtig. Das Datum 1482 bzw. 1483 erlaubt nicht nur einen Rückschluß auf die Datierung der ganzen Gruppe, sondern bietet auch einen leidlichen Anhalt für die Entstehungszeit des Hersbrucker Altars. In dem Faltenstil und den Figuren setzt die Tucherische Beweinung den Hersbrucker Altar voraus, der also damit vor oder um 1480 entstanden sein wird und nicht wie Bonfels ihn datiert, um 1497. Zum anderen haben wir zum ersten Male eine sichere bambergische Provenienz für ein Werk der Werkstatt des Hersbruckers, die bisher nur durch mehr oder minder stichhaltige Indizien erschlossen wurde. Daß die Tafel von Nürnberg nach Bamberg geliefert wurde, ist nach den Lebensschicksalen der Stifterin unwahrscheinlich.

Die Zahl der Tafelbilder, die die Barockzeit mit ihrer intensiven Bautätigkeit und Umbauten, die Säkularisation und die Restaurierungszeit des 19. Jahrhunderts überstanden haben, ist in Bamberg sehr klein und das Entwicklungsbild der Bamberger spätgotischen Malerei daher mehr als nur lückenhaft. Fast scheint es, als ob das Schaffen des Klarenaltarmeisters, des Strachemeisters und des Hersbruckers nur eine kurze Episode gewesen ist, in der das Bamberger Kunstleben selbständig eine eigene Färbung in dem Gesamtbild der fränkischen Malerei angenommen hat. Vorher und nachher war Nürnberg gebend. Der große Bamberger Altar von 1429 ist eine Nürnberger Arbeit, und was nach der kurzen Epoche eigener Prägung in der Dürer-Zeit in Bamberg entstand, ist nur ein Abglanz der Nürnberger Kunst.

## Anmerkungen

- <sup>1)</sup> Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 35, 1912, S. 159 (E. Abraham). Umriffe zu Ölgemälden aus der Dr. Fr. Campe'schen Sammlung in Nürnberg, Taf. 4.
- <sup>2)</sup> Dem Besitzer Lieut. Col. F. Meynell, London, danke ich verbindlichst für die freundliche Erlaubnis der Veröffentlichung seines Bildes und Mr. Ch. Norris für seine liebenswürdigen Bemühungen und die Vermittlung der Aufnahmen.
- <sup>3)</sup> N. Bonfels, Wolfgang Katzheimer, Straßburg 1936. Stud. 3. deutsch. Kunstgesch. Heft 306, S. 57 ff.
- <sup>4)</sup> Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. 26, 1906, S. 444 und 454.
- <sup>5)</sup> Old Master Drawings 1926, E. Dodgson. Ament, Bamberg, 1929, Abb. S. 68. Degen, Die Bamberger Malerei des 15. Jahrhunderts, Straßburg 1931. Stud. 3. deutsch. Kunstgesch., Heft 280, Abb. 7, Taf. 4.
- <sup>6)</sup> E. Schilling, Altdeutsche Handzeichnungen aus der Sammlung Joh. Fr. Lahmann, München 1925, Taf. 2. — Buchner-Feuchtmayr, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst II, 1928, S. 497, Abb. 342 (Buchner).
- <sup>7)</sup> Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1930 31, Taf. 89, 142, 148, 149.
- <sup>8)</sup> Weinberger, Über die Herkunft des Meisters L. C3. Festschrift Heinrich Wölfflin, München 1924, S. 169.
- <sup>9)</sup> Fr. Fr. Leitschuh, Studien und Quellen zur Kunstgeschichte, Freiburg 1912, S. 39 ff. Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, Bd. IV, München 1919, S. 26 ff. (Buchheit). Bernhard Saran, Der Meister L. C3., Diff. München 1938. In der Arbeit wird der Versuch unternommen, den Clarenaltar als früheres Werk des Meisters L. C3. zu erweisen.
- <sup>10)</sup> Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1932, 33 S. 8 ff. (E. Luße) und S. 43 ff. (E. H. Zimmermann).
- <sup>11)</sup> Bonfels, a. a. O. S. 57 ff. Die spätgotische Plastik Bambergs und des Umlandes ist bisher zu wenig bekannt, um genau zu entscheiden, ob die Figuren des Hersbrucker Schreiners im Germanischen Nationalmuseum auch bambergisch sind. Ein wesentlicher Unterschied zu den Nürnberger Arbeiten dieser Zeit besteht bei ihnen allerdings nicht.

- <sup>12)</sup> K. Sitzmann, Forchheims Kirchen, ein Spiegel Bamberger Kunst, Forchheim 1922, S. 73, Abb. 44—77. Degen, a. a. O. S. 19 ff. Stödter Photo Nr. 31390—97. Zu diesen Tafeln gehören die beiden Bilder: Kreuzannagelung und Dornenkrönung im Bayerischen Nationalmuseum (Kat. VIII, Nr. 252 u. 253), derbe Werkstattarbeiten.
- <sup>13)</sup> Die Ansichten Jerusalems in der Schedelschen Weltchronik oder in Breydenbachs Reise nach dem Hl. Land kommen bei dem früheren Datum der Tafel als Anregung für die Darstellung Jerusalems nicht in Betracht. Der Holzschnitt in Rolevinks Fasciculus temporum, Köln 1474, ist freie Phantasie und gibt nur die Stadt-Silhouette, nicht die Aufsicht. Am ähnlichsten sind noch die Stadtbilder auf niederländischen Bildern, etwa bei Memling auf den sieben Freuden Mariä, München, Ältere Pinakothek oder den sieben Schmerzen Mariä, Turin. Die fränkische Darstellung wirkt wie eine planmäßige Umzeichnung dieser Stadtansichten.
- <sup>14)</sup> Bibliothek des Germ. Nat.-Museums Merkel Hs. 160, fol. 11 u. 12. Die Angaben entsprechen denen im großen Tucher-Buch, Nürnberg Freiherrlich Tucherisches Archiv. Ferner Bibliothek des Germ. Nat.-Museums: Hs. 1837, VII, fol. 29, die Angaben sind ungenau; und Merkel Hs. 393, fol. 9. Biedermann, Geschlechtsregister des hochadeligen Patriziates zu Nürnberg 1748, Taf. 507. Zu Endres Tucher: Allgemeine Deutsche Biographie; Einleitung zum Baumeisterbuch, Bibl. d. lit. Vereins Stuttgart Bd. 64, S. 14. Die Angaben sind dem Tucher-Buch entnommen.
- <sup>15)</sup> Siebenter Bericht des Hist. Vereins für Oberfranken 1844, S. 301: Schweitzer, Vollständiger Auszug aus den vorzüglichsten Calendarien des ehemal. Fürstentums Bamberg. Diesen Hinweis verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Oberregierungsrat Freiherrn Haller von Hallerstein, Nürnberg.