



Wartiges Landauer hat ruffig volbracht
das gottes haus der ewig bruder
samf der stiftung und dieser thafel
noch xps. grund in ccccc. x. ior.

Skulptur der Dürerzeit: Traditionelle Motive und neue Formen

Seit 1585 ist der monumentale Rahmen des berühmten, heute in Wien aufbewahrten Allerheiligenbildes von Albrecht Dürer seines Zentrums beraubt (*Kat. 323, Abb. 27*). Damals war es Kaiser Rudolf II. gelungen, sich der Tafel aus der Kapelle des von Matthäus Landauer gestifteten Zwölfbrüderhauses in Nürnberg zu bemächtigen. Gegen die Zahlung eines Ehrengeschenks von 700 Gulden an die Landauersche Stiftung fügte er sie seiner Gemäldegalerie auf der Prager Burg ein.

Skulptur und Plastik in Nürnberg

Dass vermutlich rasch ein entsprechender Ersatz an die Stelle des ursprünglichen Gemäldes getreten war, ändert an der Fragmentierung des Ensembles ebenso wenig, wie die spätere Ergänzung des 1875 ins Germanische Nationalmuseum überstellten Rahmenwerkes mit einer von der Wiener Malerin Maria Schöffmann 1891 angefertigten Kopie des Bildes. Meisterliche architektonische Konzeption und hohe bildnerische Qualität fallen aufgrund der leeren Mitte allerdings besonders deutlich ins Auge.

Predellenartiger Sockel und Rahmenelemente des Retabels sind einschließlich der beiden kannelierten Säulen, die den oberen Abschluss tragen, mit einem diffizil geschnitzten Weinlaubrankenwerk übersponnen. Der Architrav bildet den Fond für ein feingliedriges vielfiguriges Relief, das die Scheidung der Auferstandenen in Erlöste und Verdammte schildert, wobei in der Mitte ein höchst dramatisches Handgemenge um eine der Seelen in Szene gesetzt ist. Der Weltenrichter sowie die kniend Fürbitte haltende Gottesmutter und Johannes der Täufer erscheinen in Form einer Deesis in der Lünette, flankiert von thronenden Putti, die kraftvoll in hoch erhobene Posaunen stoßend den Dienst der Gerichtsenkel ausüben.

Dürer orientierte sich mit seiner 1508 datierten Entwurfszeichnung des Altaraufbaus nicht nur, wie bisher angenommen, an architektonischen Vorbildern. Wesentliche Inspirationsquelle bildete vermutlich eine neuartige flügellose Retabelform, die in Oberitalien um 1500 verbreitet war. Davon angeregt schuf er mit dem Architektur und Skulptur auf eigentümliche Weise verquickenden flügellosen Monument die »Inkunabel eines neuen Altartyps« in der deutschen Kunst¹. In Anlehnung an den im Alten Testament beschriebenen Tempel erinnert diese Komposition der

²⁷ Altarretabel aus der Kapelle des Nürnberger Zwölfbrüderhauses, Nürnberg, 1511



architektonischen Elemente an ein geöffnetes Portal². Eingedenk des für den Rahmen geschaffenen Altarbilds, das den Blick in das himmlische Reich Gottes öffnete, wurde die Landauerkapelle somit als »Haus der Anbetung«, als Tempel des Neuen Bundes definiert.

Während man im 19. Jahrhundert glaubte, Dürer auch als Bildhauer und damit als Schöpfer des Rahmenwerks ansehen zu können, geht man heute von zwei Bildschnitzern aus, die im engsten Umkreis des Malers wirkten und seine Idee künstlerisch eigenständig und in höchster Qualität umzusetzen vermochten. Der Deesis nächstverwandt sind die Figuren der 1510 entstandenen Stirnplatte des Krakauer Grabmals von Kardinal Friedrich Kasimir Jagiełło aus der Nürnberger Vischer-Werkstatt. Neben der anonymen, von diesem Objekt repräsentierten und offenbar in der Herstellung von Gussmodellen versierten Adam Kraft könnte Ludwig Krug, ein vor allem durch virtuose Kleinbildwerke bekannter Nürnberger Künstler, beteiligt gewesen sein. Der Fries der Auferweckten und die Putti stehen den für ihn gesicherten Arbeiten stilistisch nahe.

Die erstaunliche Tatsache, dass im künstlerisch hochproduktiven und innovationsfreudigen Milieu Nürnbergs zu Beginn des 16. Jahrhunderts Spitzenwerke der Bildhauerei entstanden, deren Meister bis heute nicht namhaft gemacht werden konnten, wird von einer »Ikone« der deutschen Kunst bestätigt. Wiewohl die Kunstgeschichtsschreibung seit Jahrzehnten Vorschläge für die Autorschaft der »Nürnberger Madonna« unterbreitet, ließ sich dieses Rätsel bis heute nicht lösen (*Kat.* 321, *Abb.* 28). Die nahezu lebensgroße, um 1510 geschaffene Figur der Schmerzensmutter gehörte zur Kreuzigungsgruppe auf dem Lettner der 1807 abgebrochenen Nürnberger Dominikanerkirche. Der zugehörige Kruzifixus hängt seit 1830 in der Kapelle der Kaiserburg, während die Figur des Johannes verloren ist³. Schöpfer der Bildwerke war ein von der Kunst des Hans Süß von Kulmbach beeinflusster Bildschnitzer. Vermutlich kooperierte er sogar mit dem Dürer eng verbundenen Maler, der ebenfalls an der Ausstattung des Lettners in jener Nürnberger Klosterkirche beteiligt war.

Die fast gänzlich ohne Anstückungen aus einem Lindenholzblock gewonnene Skulptur bezeugt die technischen Fer-



29 Drachenleuchter,
Veit Stoß, Nürnberg, 1522

tigkeiten, die einheitliche, den schlanken Körper der mädchenhaften Mater dolorosa durchströmende Bewegung die künstlerischen Fähigkeiten des Meisters. Selbst unter der Voraussetzung, dass er – wie jüngst vorgeschlagen – einem Entwurf Hans von Kulmbachs folgte, ist die Figur eine Meisterleistung⁴. In der extremen Streckung der Proportionen und der Großzügigkeit der elegant fließenden Draperie formuliert sie das Figurenideal einer neuen Zeit und somit den Bruch mit der spätgotischen deutschen Bildschnitzerkunst wie kaum ein anderes Werk.

Auch der bekannte Drachenleuchter, den Veit Stoß 1522 im Auftrag des Nürnberger Patriziers Anton II. Tucher schnitzte, folgt dem Entwurf eines Malers (*Kat.* 326, *Abb.* 29). Die Visierung für das ungewöhnliche Gehänge, das sein Besteller zur Beleuchtung der Regimentsstube des Nürnberger Rathauses fertigen ließ, lieferte Albrecht Dürer. Stoß setzte die Vorgabe phantasievoll und eigenwillig um. Dem geschuppten Untier mit drei grässlichen Hundeköpfen, die an die mythische Höllensbestie Cerberus denken lassen, sind Flügeln ähnlich Geweihstangen eines Rentiers angesetzt. Schnitzwerk und Naturobjekt – eine schon ab Mitte des 14. Jahrhunderts für Geweihleuchter gebräuchliche Verbindung – sind hier auf so raffinierte Weise ineinander verschränkt, dass eine neuartige qualitative und geistige Dimension eines Kunstwerks erreicht worden ist.

Das hohe künstlerische Niveau der Nürnberger Bildnerei trug wesentlich dazu bei, der in der Reichsstadt tätigen Vischer-Hütte den Ruf eines Herstellers absoluter Spitzenleistungen figürlicher Bronzeplastik zu verschaffen. Neben der handwerklichen Präzision waren es die innovativen Bilderfindungen, die dazu führten, dass Interessenten aus aller Herren Ländern in der Gießerei der Vischer bestellten. Grabplatten, die sie an den Oberrhein, nach Mitteleuropa, an die Ostseeküste und nach

28 Die Nürnberger
Madonna, Meister der
Nürnberger Madonna,
Nürnberg, um 1510



30 Hl. Wenzel, Gussmodell für die Figur des Leuchters im Prager Veitsdom, Werkstatt Hans Vischer d. J., Nürnberg, um 1530

Polen lieferte, zeugen wie ihre selbst in Welschtirol begehrten Brunnen vom Renommée der Rotschmiede-Dynastie⁵.

Der Heilige Mauritius, ein Zweitguss der an der Stirnseite des Grabmals für Erzbischof Ernst von Wettin im Magdeburger Dom angebrachten Figur des Reichspatrons, ist ein herausragendes Beispiel für die Meisterschaft dieser Werkstatt (*Kat. 102, Abb. 148*). Die Plastik wurde um 1507 für den mit Peter Vischer d. Ä. befreundeten Patrizier Peter Imhoff d. J. geschaffen. Der hohen Qualität des Gusses ebenbürtig sind bildnerische Aspekte wie bewegter Umriss, energischer Stand und lebhaftige Haltung, Detailreichtum der Rüstung und markige Physiognomie. Auch die Mehransichtigkeit der Figur lässt auf einen hochbegabten Bildschnitzer als Autor des hölzernen Gussmodells schließen.

Offensichtlich kooperierte Peter Vischer mit herausragenden Bildhauern. Daher ist es umso bedauerlicher, dass die Identität dieser Künstlerpersönlichkeiten, bis auf Peter Flötner, noch immer weitgehend ungeklärt ist. Selbst die für die folgende Generation der Gießfamilie tätigen Schnitzer blieben anonym. Zwei liegende Löwen beispielsweise bezeugen

die hohe technische Qualifikation ihres Schöpfers (*Kat. 322, Abb. 455, 556*). Sie dienten als Probegüsse für die tragenden Elemente des zwischen 1508 und 1512 ausgeführten Grabmals für Elisabeth und Hermann VIII. von Henneberg in der Stiftskirche zu Römhild. Die souveräne Wiedergabe der geschmeidigen Tierleiber und die reiche Durchbildung der Mähnen bescheinigen dem Modellschnitzer die präzise Erfassung von Wirklichkeit. Gleiches gilt für das Modell einer Figur des heiligen Wenzel (*Kat. 329, Abb. 30*), die das Zentrum eines monumentalen Leuchters bildet. Von Hans Vischer für die Wenzelskapelle des Prager Veitsdomes 1532 gegossen, war die Lichtkrone von der Zunft der Brauer und Mälzer der böhmischen Kapitale noch bei dessen Vater, Peter Vischer d. Ä., in Auftrag gegeben worden. Der Autor des Gussmodells schildert den Landespatron Böhmens seiner fürstlichen Herkunft gemäß in Rüstung, mit Herzogshut, Schwert, Lanze und Schild. Aus der Synthese von raumgreifender Körperlichkeit und lässigem Kontrapost resultierende souveräne Haltung sowie fein und individuell formulierte Gesichtszüge zeugen von seiner Könnerschaft.

Zeitweise waren in Nürnberg auch Bildschnitzer tätig, die ihre Ausbildung zumindest teilweise in Schwaben, etwa in der Bischofs- und Handelsstadt Augsburg, genossen haben müssen. Dazu zählt der aus Haßfurt am Main stammende Hans Peisser, der als Schöpfer des monumentalen, 1522 vom Geschlecht der Welser gestifteten Marienretabels für den Hochaltar der Nürnberger Frauenkirche gilt. Von diesem letzten großen Werk vor Einführung der Reformation in der Reichsstadt im Jahr

31 Putto in Rüstung, Hans Peisser, Nürnberg, um 1522/24

32 Muttergottes des Melchior Pfinzing, Leonhard Magt und Stephan Godl, Mühlau bei Innsbruck, um 1518

1525 beherbergt das Museum drei Figuren: Maria und Joseph der Geburt Christi (*Kat. 327, Abb. 458*) sowie einen Putto, dessen einst leuchtend farbiger Harnisch extravaganten Bildschmuck in Form gegenständiger Fabelwesen und als Gesichter gebildeter Knie- und Oberarmkacheln aufweist (*Kat. 328, Abb. 31*). Der eng anliegende, Leder imitierende Brustharnisch spiegelt nicht zuletzt Kenntnisse modernster plastischer Schilderung von Leiblichkeit. Geschlossener Umriss sowie beruhigte Körper- und Gewandsprache der Figuren erklären sie zu Zeugnissen der Renaissance und sind von der Graphik Albrecht Dürers, aber auch von Werken schwäbischer Künstler wie Hans Daucher inspiriert.

Eine etwa gleichzeitig entstandene, heute holzsichtige Muttergottes weist stilistische Parallelen zum Formenrepertoire eines anderen Augsburger Künstlers auf, des vor allem als Medailleur bekannten Hans Schwarz (*Kat. 325, Abb. 457*)⁶. Vor ihrer Übernahme ins Museum stand die Marienfigur an der Fassade des Anwesens Tuchergasse 8, war ursprünglich aber sicherlich in einem Sakralraum platziert. Ob sie als Importstück zu betrachten ist oder aber von einem in Nürnberg tätigen Meister stammt, der sich formal an Schwarz orientierte, ist ungewiss. Der Augsburger weilte jedenfalls 1519/20 in der Stadt, um Porträtmedaillen für ihr Patriziat zu schneiden, wurde aber aufgrund einer heftigen Prügelei ausgewiesen.

Auch mit der erzenen Madonna, die der Propst der Nürnberger St. Sebalduskirche Melchior Pfinzing um 1518 für sein Gotteshaus stiftete, wurden auswärtige Kräfte beauftragt (*Kat. 324, Abb. 32*). Wahrscheinlich hatte der Geistliche die Plastik für seine geplante Grablege fertigen lassen, die jedoch nicht zustande kam. 1518 zum Propst von St. Alban in Mainz ernannt, wurde er dort 1535 beerdigt⁷. Der Entschluss, zwei für Kaiser Maximilian I. in Mühldorf bei Innsbruck tätige Künstler, den aus Augsburg stammenden Bildschnitzer Leonhard Magt und den Gießer Stephan Godl, zu engagieren, wurde wohl 1515 im Zusammenhang eines Besuchs der bei Innsbruck gelegenen Hütte gefasst. Seit 1508 arbeitete man dort an dem gewaltigen Grabmalsprojekt des Monarchen für die Innsbrucker Hofkirche.

Die bis auf das Postament in einem Stück gegossene Marienfigur zeichnet sich durch überaus fein verzierte, kompliziert





33 Muttergottes,
Hans Leinberger,
Landshut, um 1515/20

drapierte und unterschrittene Gewänder aus. Sie stellen wie die spiralförmig gedrehten Locken der Jungfrau, der bewegte Fransenteppich und die saumtragenden Kinderengel höchst originelle Bildfindungen dar und dokumentieren außerdem die herausragenden Fähigkeiten des Gießers. Offensichtlich kam es Pfinzing darauf an, in der für die hohe Qualität ihrer künstlerischen Güsse bekannten Stadt Nürnberg einen eigenen Akzent zu setzen, der seine herausgehobene Stellung als Hofchronist und Ratgeber Kaiser Maximilians I. signalisierte.

Da die Statue Teil eines geplanten Grabmals war, ist die kaiserliche Bügelkrone der Gottesmutter aber auch als eschatologische Reminiszenz zu lesen, als Verweis auf das Ende der Zeit, wenn nach zeitgenössischem Verständnis die Toten auferweckt und die irdischen Herrschaftsinsignien an Christus ausgehändigt werden. Außerdem verleiht die signifikante Kopfbedeckung dem von Scholastikern, Mystikern und in der geistlichen Dichtung ab dem 11. Jahrhundert für Maria gebrauchten Ehrentitel »imperatrix«, Kaiserin, sichtbaren Ausdruck⁸. Darüber hinaus war das aus der kaiserlichen Hütte stammende, den Bronzeplastiken Nürnberger Provenienz mindestens ebenbürtige Werk zweifellos ein Dokument der Nähe des Stifters zum Kaiserhof.

Bildschnitzerei in Bayern und Österreich

In Süddeutschland waren Anfang des 16. Jahrhunderts vor allem Reichsstädte, Bischofs- und Fürstenresidenzen stets auch Zentren bildhauerischer Produktion beziehungsweise Sitz einzelner bedeutender Werkstätten. In München etwa wirkten Erasmus Grasser und der anonyme Meister der Blütenburger Apostel. In Landshut führte Hans Leinberger eine weit ausstrahlende Werkstatt. Mit seinem dramatischen Erzählstil, der Kombination krasser Naturwiedergabe mit expressiven Bewegungsmotiven und Figurationen mit dynamisch zerfließender Kontur formte er das Bild der niederbayerischen Skulptur seiner Zeit neu. Eine einst sicher in einem Retabel positionierte und später fragmentierte Figur der Muttergottes belegt seine künstlerische Handschrift mit wallenden, wirbelnden Mantelfalten sowie gewellten und gebauschten Säumen beispielhaft (*Kat. 282, Abb. 33*). Der unter den Stoffschichten plastisch ablesbare Leib Mariens und die ausdrucksstarke, teilweise derbe Gliedmaßenbildung des nackten Knaben sind Kennzeichen seiner Auffassung vom menschlichen Körper. Dem schwermütigen Antlitz der Mutter zeichnete Leinberger die Vorahnung der Passion des lebhaften Jesuskindes feinsinnig ein. Mit der Übergabe des Granatapfels – dem mehrdeutigen Symbol für Schönheit und Tugendreichtum der



heiligen Jungfrau wie für Tod und Auferstehung Christi – schuf er eine großartige Metapher von der Bedeutung Mariens für die Erlösung der Menschheit.

Peter Dell, ein Schüler Tilman Riemenschneiders, wirkte im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts als Geselle bei Hans Leinberger. Sein Stil wurde von dem Landshuter Künstler weit stärker beeinflusst als von seinem Lehrmeister in Würzburg. Vermutlich war Dell an der Anfertigung des monumentalen Hochaltarretabels der Moosburger Stiftskirche St. Kastulus beteiligt, einem 1514 vollendeten Großprojekt und Hauptwerk des Leinbergerschen Ateliers⁹. Ein wohl in jener Zeit entstandener Heiliger Sebastian repräsentiert sein Können und seine Ausdrucksmöglichkeiten in der großformatigen Skulptur (*Kat. 281,*

Abb. 34). Die athletisch gebaute Figur, die an einen Baumstamm gefesselt ist und das Pfeilmartyrium scheinbar in heiligem Gleichmut erleidet, zeichnet sich durch die muskulöse, anatomisch jedoch nicht gänzlich korrekte Gestaltung von Gliedmaßen und Brustkorb aus. Phantastisch gekurvtem Lententuch und seltsam im Wind flatterndem Schopf eignen ornamentale, in parallele Züge gefasste Strukturen. Man findet hier bereits die Tendenz zu Übertreibungen und das eklektizistische Moment – Aspekte, die auch Dells später in Sachsen und Würzburg geschaffenen Werke charakterisieren. Diese kleinteilig aufgebauten Reliefs zählen zu den Inkunabeln protestantischer Ikonographie auf dem Gebiet der Bildnerei (*Kat. 401, Abb. 89*).

Ein anderer Schüler Leinbergers, den man mit dem Notnamen Meister von Dingolfing bezeichnet, wird von einer aus Christus und dem ungläubigen Thomas bestehenden Gruppe vertreten (*Kat. 285, Abb. 441*)¹⁰. Pathetisch-sentimentale Mimik und die gen Boden wallenden, dekorativ bewegten Draperien sind bestimmende Elemente des an den Vorgaben seines Lehrers orientierten, doch eigenwillig modifizierten Stils.

Zu jenen Kunstlandschaften, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts besonders innovative und wegweisende Kräfte hervorbrachten, gehört die Donauregion zwischen Passau und Wien. In der niederbayerischen Domstadt wirkte vermutlich der Meister des Kefermarkter Altares¹¹, in Oberösterreich eine ganze Anzahl nennenswerter Altarwerkstätten¹². In Wien ist wahrscheinlich der Meister des Zwettler Altares zu verorten, der nach seinem Hauptwerk, einem heute im mährischen Adamsthal (Adamov) aufgestellten Retabel aus dem Zisterzienserkloster Zwettl im Waldviertel benannt ist¹³.

34 Hl. Sebastian,
Peter Dell d. Ä.,
Landshut, um 1515

35 Hl. Katharina,
Meister des Annenaltars,
Niederösterreich,
um 1520/25



Wohl ebenfalls in Wien war der Meister von Mauer tätig, dessen Name sich von dem um 1510/15 datierten Flügelaltar in der Marienkirche von Mauer bei Melk herleitet. Von einem Schüler beziehungsweise zeitweiligen Mitarbeiter dieses Bildschnitzers stammt eine aus Lindenholz bestehende Figur der hl. Katharina (*Kat. 286, Abb. 35*). In der raffinierten Kombination lamellenartiger Draperien, gequetschter Faltenkaskaden und leicht aufwirbelnder Säume repräsentiert die in elegantem Hüftschwung vorgeführte Jungfrau die Verbindung der spätgotischen Gewandfigur mit Ornamentformen der Renaissance. Der Autor, der die schlanke Gestalt auf eine kompliziert durchbrochene Plinthe platzierte, wird nach seinem 1518 datierten Hauptwerk in der Andreaskapelle der Erzbischöflichen Residenz in Wien als Meister des Annenaltars bezeichnet.

Kunst in den Reichsstädten Schwabens

Während über diesen Bildhauer keinerlei biographische Daten bekannt sind, ist unser Bild von einigen seiner schwäbischen Zeitgenossen um vieles fester umrissen. Daniel Mauch zum Beispiel, einer der bedeutendsten Künstler Ulms am Ende des Mittelalters, betrieb ab 1502/03 in der schwäbischen Reichsstadt ein florierendes Atelier. Die erhaltenen Werke lassen darauf schließen, dass er mehrfach mit der Herstellung mittelgroßer Altarschreine beauftragt worden sein muss, die Gruppen der Heiligen Sippe beziehungsweise der heiligen Anna selbdritt enthielten¹⁴. Das Germanische Nationalmuseum besitzt das qualitativste Exemplar dieser Spezies, die ein anrührendes Zeugnis der damals blühenden Marien- und Annenverehrung ist (*Kat. 305, Abb. 36*). Zarte Gestik unterstreicht die Zuwendung, die die beiden in

36 Hl. Anna selbdritt,
Daniel Mauch, Ulm,
um 1520

kunstvolle Gewandgebirge gehüllten Frauen dem kecken Jesusknaben entgegenbringen und dessen Weintraube sinnbildhaft auf sein Blutopfer am Kreuz vorausweist.

Typisch für den künstlerischen Lebensweg in jener Umbruchszeit ist nicht zuletzt Mauchs späterer Werdegang. 1529 musste er seine Heimatstadt aus wirtschaftlichen Gründen verlassen und wanderte nach Lüttich aus. Selbst die Anfertigung von Modellen für Goldschmiedewerke und reizvollen, die Sammelleidenschaft begüterter Schichten befriedigenden Kleinbildwerken konnte den prekären, nach Einführung der Reformation erfolgten Auftragseinbruch offensichtlich nicht kompensieren (*Kat. 430, Abb. 488*).

Unbekannt ist, wie Hans Thoman diesen tiefen, die Lebenswirklichkeit der bildenden Künstler verändernden Einschnitt erlebte. Der lange Zeit in der Kunstgeschichte als Meister von Ottobeuren geführte Bildschnitzer, der von Memmingen aus vor allem das Allgäu bis in die östliche Bodenseegegend, aber auch Auftraggeber in Graubünden





37 Die Heiligen Martin,
Barbara, Georg und
Margareta, Hans Thoman,
Memmingen, um 1515/20

und Südtirol belieferte, ist 1525 letztmalig im Zusammenhang mit dem Verkauf einer Wiese erwähnt. Vermutlich bei dem Memminger Bildhauer Hans Herlin geschult¹⁵, gehört er zu den Vertretern einer als »Parallelfaltenstil« bezeichneten Facette der schwäbischen Skulptur an der Schwelle zur Neuzeit. Seine Figuren zeichnen sich durch detailreich gestaltete Tracht mit aufgeworfenen Borten aus. Großen Partien der reich verzierten Gewänder verleiht die Linienrhythmik parallel fließender, rundrückiger Stegfalten einen monumentalen Schwung. Eindrucksvoll lässt sich dieses Charakteristikum einem Relief ablesen, das den alttestamentlichen König Salomo und die Königin von Saba bei der Anbetung eines Götzen zeigt (*Kat. 270, Abb. 436*).

Neben dem dekorativen Linienspiel ist der künstlerische Rang des Meisters von der prägnanten Wiedergabe menschlicher Physiognomien bestimmt. Diese beiden Aspekte führen auch zwei monumentale Heiligengruppen vor Augen, die Martin von Tours bei einer Münzspende, den Ritter Georg sowie die knienden Märtyrerinnen Barbara und Margareta vereinen (*Kat. 283, 284, Abb. 37*). Gemeinsam mit einer Figur der zum Himmel auffahrenden Gottesmutter, heute in St. Leonhard zu Oberliezheim bei Dillingen an der Donau, und den Büsten Gottvaters und Christi, jetzt in der Peter Moores Foundation in Compton Verney bei Stratford-upon-Avon, gehörten sie zum skulpturalen Inhalt eines Flügelschreins mit der von den Heiligen staunend betrachteten Krönung der Jungfrau Maria.

So wie Hans Thoman Mitglied der Krämerzunft sowie Zeug- und Büchsenmeister seiner Heimatstadt Memmingen war, organisierten sich die meisten Künstler in Handwerkerkorporationen. Dass viele von ihnen öffentliche Ämter übernahmen, spricht für ihre gesellschaftliche Reputation. Der zunächst in Füssen ansässige Jörg Lederer zum Beispiel, Vorstand einer florierenden Werkstatt, gehörte nach seiner



38 Flucht der Heiligen
Familie nach Ägypten,
Oberrhein, um 1510/20

Übersiedlung ins benachbarte Kaufbeuren 1499 der dortigen Krämerzunft an und bekleidete zwischen 1530 und 1532 die Stelle des Stadtammanns. Der Meister, dessen Kunst sich von Einflüssen der Ulmer und der Augsburger Bildschnitzerei speiste, schuf zahlreiche Retabel für Kirchen im Allgäu, arbeitete aber auch für Auftraggeber in Tirol. Von seiner Handschrift und der Vorliebe für markige Männerköpfe zeugt ein gegen 1520/25 datiertes Relief der Zwölf Apostel, ein ursprünglich wohl aus der Predella eines Flügelaltars stammendes Fragment einer Himmelfahrt oder Krönung Mariens (*Kat. 304, Abb. 448*).

Einige Details der Komposition hatte Lederer offenbar dem gleichnamigen Holzschnitt in Albrecht Dürers 1510 gedrucktem Marienleben entlehnt. Damit bediente er sich einer überaus gängigen Praxis: Der Grad der Rezeption graphischer Vorlagen in Skulptur und Malerei spätgotischer Flügelaltäre reicht von der Benutzung als Inspirationsquelle bis hin zur minutiösen Übertragung von Formen und Motiven.

Bildhauerkunst am Oberrhein

Eine Darstellung der Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten, die wohl einst auf einen Retabelflügel montiert war, folgt ihrem graphischen Vorbild außerordentlich eng (*Kat. 267, Abb. 38*). Der anonyme am Oberrhein tätige Schöpfer der Szene kannte Martin Schongauers Kupferstich, der die in der biblischen Kindheitsgeschichte Jesu nur knapp erwähnte Begebenheit auf der Grundlage apokrypher Überlieferungen fabulierfreudig ausmalt und mit dem legendären Palmbaumwunder verquickt. Die auf dem Esel reitende Maria mit dem Kind bildet den Mittelpunkt der in eine phantastische Waldlandschaft verlegten Komposition. Wie ein schützendes Dach wölbt sich ein von Engeln gebeugter Baumstamm über die Gruppe. Joseph, eine Rückenfigur mit Reisegepäck, zerrt kräftig an einem der Äste, um Früchte zur Labung der Flüchtenden zu pflücken. Sein Ausfallschritt, die Staffelung der Landschaft und wie umgestülpte Tentakel wirkende Baumkronen sind einfallsreich eingesetzte Elemente, die zur Suggestion von Tiefenräumlichkeit beitragen. Das oberrheinische Bildwerk ist damit ausdrucksstarker Repräsentant einer für die künstlerische Entwicklung an der Wende vom Spätmittelalter zur Renaissance maßgeblichen deutschen Kunstlandschaft.

Einer der bedeutendsten Vertreter der oberrheinischen Bildschnitzerei ist der auch als Meister des Breisacher Hochaltars bekannte Meister HL. Wilhelm Pinder hielt ihn für den »raffiniertesten Manieristen Süddeutschlands«¹⁶, Herbert Schindler bezeichnete ihn als »eine der kraftvollsten Gestalten des künstlerischen Aufbruchs und der geistigen Spannungen der Zeit um 1500«¹⁷. Ob der mit seinen Initialen signierende Künstler mit dem zwei Mal in Freiburger Zunftbüchern jener Zeit auftauchenden Loy Hering identisch ist, konnte bis heute nicht zuverlässig geklärt werden. Es steht jedenfalls fest, dass der Schöpfer des Altaraufsatzes in der St. Michaelskirche von Niederrotweil (1514/16), des Hochaltars im Breisacher Münster St. Stephanus (1523/26) und der beiden Figuren Johannes des Täufers und Johannes des Evange-



listen in Nürnberg, die ursprünglich die Flügel eines verlorenen Retabels besetzten, ein grandioser Bild- und Formenerfinder war (*Kat.* 268, 269, *Abb.* 39).

Die Gewänder seiner Gestalten vereinen nervöse Knitterungen auf vorher nicht gekannte Weise mit plissierten Bahnen, tosenden Schlingungen und bizarren Stülpungen der Stoffe. Trotz eigenwilliger, komplizierter Figurationen und heftiger, expressiver Formensprache erscheinen seine Formulierungen nicht chaotisch. Er beherrschte die Wiedergabe des menschlichen Körpers auf erstaunlich präzise und konsequente Weise. Den Nürnberger Täufer etwa charakterisierte er als ausgemergelten Asketen, unter dessen Fellgewand knochige Glieder und faltige Haut hervortreten, den Christusjünger als vergeistigten Denker mit wirr flatterndem Haupthaar. Sämtliche Körper- und Gewandkonstellationen dieser Skulpturen rechnen mit dem die Plastizität steigernden Spiel von Licht und Schatten. Suggestive Lebendigkeit paarte ihr wie es scheint alles Tradierte übersteigernder Erfinder mit Zügen zum Phantastischen und Visionären. Seine Werke spiegeln ein Menschenbild, das dem Mittelalter entwachsen ist.

ANMERKUNGEN: – 1 Rasmussen 1974, S. 20–32. – 2 Vgl. *Ez* 40, 49, I *Kö* 6, 29, I *Kö* 7, 14–22. – 3 Oellermann 2005/06, S. 206–215. – 4 Oellermann 2005/06, S. 207. – 5 Braun 1951, S. 195–203. – Hauschke 2006. – 6 Vgl. Kastenholz 2006. – Gegenüber der bei Kastenholz wiederholten Zuschreibung der Gruppe des ungerechten Richters aus dem Nürnberger Rathaus an Schwarz siehe die schlüssige Zuordnung in den niederbayerischen Kunstkreis bei Lein 2001. – 7 Weilandt: Sebalduskirche 2007, S. 363, 516. – 8 Stroppe 1930, S. 120–122. – 9 Kammel: Peter Dell 2004. – *Ausst. Kat. Landshut* 2007, S. 160–168. – 10 Lill 1942, S. 257–258. – *Ausst. Kat. Landshut* 2007, S. 170–173. – 11 Krone-Balcke 1999. – Vgl. dazu kritische Anmerkungen bei Kammel: *Altar* 2000. – Oellermann 2003. – 12 Schultes 2002. – Schultes 2005. – 13 Zu den neusten Forschungen siehe Kobler 2008. – 14 Wagini 1995, Nr. 64, 87, 97, S. 69–77. – 15 Miller 2007. – 16 Pinder 1929, S. 477. – 17 Schindler 1981, S. 52.