



Wertvolles Kunstgut aus der Nürnberger Frauenkirche

MARIA UND JOSEPH VOM HOCHALTAR DES HANS PEISSER

Der Hochaltar der Frauenkirche, auch Welseraltar genannt, war neben dem von Dürer entworfenen Altaraufsatz für das Allerheiligenbild der Landauerkapelle das bedeutendste Renaissance-Retabel Nürnbergs. Es verdankt seine Entstehung am Vorabend der Reformation der Spendenfreudigkeit des bekannten Handelsgeschlechts der Welser. Als Stifter traten nach Auskunft der ehemals am Altar angebrachten Wappen sowie der älteren Literatur Jakob I. Welser (1468–1541) und seine Gemahlin Ehrentraud Thumer († 1529) auf¹. Der aus Augsburg stammende Kaufmann hatte 1493 in Nürnberg das Bürgerrecht erworben, war im folgenden Jahr in den Größeren Rat und 1504 in den Inneren Rat, das eigentliche Machtzentrum der Reichsstadt Nürnberg, aufgenommen worden. Durch den Fernhandel mit Safran und anderen Gewürzen sowie durch sein Engagement im Bergbau hatte Jakob Welser beträchtlichen Reichtum erlangt, der ihm großzügige Ausgaben zugunsten von Kirche und Kunst gestattete².

Neben den riesigen Dimensionen trägt die fortschrittliche Gestaltung nach Art einer mächtigen Kirchenfassade zum Rang des Altarwerkes bei (Abb. 2)³. Bewegliche Flügeltafeln und antikiisierende Formensprache waren in dem Retabel auf eigentümliche und neuartige Weise kombiniert⁴. Das durch korinthische Säulenstellungen gegliederte Hauptgeschoss enthielt neben der heute noch im Chor der Kirche gezeigten Madonnenfigur aus dem mittleren 15. Jahrhundert eine Reihe von Gemälden zum Marienleben, denen im triumphbogenartigen Obergeschoss drei plastische Szenen entsprachen⁵. In Christoph Gottlieb von Murr (1733–1811) Beschreibung aus dem Jahre 1804 heißt es: »Der Hauptaltar hat vortreffliche Kunststücke, und ist mit gedoppelten Flügeln verwahrt. Die Gemälde sind von sehr alten Meistern [...] Oben sind drey gewölbte Bogen, der mittlere ist sehr hoch. Auf diesem stehen Maria und Joseph, zwischen ihnen ist das Jesuskind in der Krippe. In dem kleinern Bogen zur rechten Hand ist die heil. Jungfrau und Elisabeth. In dem Bogen zur linken Hand ist der englische Gruß. Zu oberst ist in einem sehr grossen rothen Glaße der heil. Geist, in Taubengestalt herabfliegend vorgestellt« – ein sonst nur aus barocken Werken bekannter Effekt⁶. Abweichend

von dieser Beschreibung ist in einer älteren, 1696 datierten Ansicht und deren späteren Wiederholungen die Geburt Christi in der rechten Abteilung des Obergeschosses zu erkennen (Abb. 2)⁷. Es erscheint denkbar, dass die Gruppen anlässlich einer Reparatur oder Übermalung im Laufe des 18. Jahrhunderts vertauscht wurden.

Mit Ausnahme des ehemals im Zentrum der Weihnachtsszene liegenden Jesuskindes sowie Ochs und Esel haben sich die Figuren aller drei plastischen Gruppen erhalten: Die Verkündigung befindet sich im Chorraum der Frauenkirche (Abb. 3), die Heimsuchung schmückt die Nordwand der Nürnberger St. Jakobskirche (Abb. 4), und Maria und Joseph aus der Geburt Christi werden im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrt (Abb. 1)⁸.

Mehrere Autoren haben die Zerstörung des Welseraltars auf die Erneuerung der Ausstattung durch Johann Lorenz Rotermond (1760–1820) anlässlich der Neueinrichtung der Kirche 1815–1816 zurückgeführt⁹. Demgegenüber legt Johann Carl Osterhausens Beschreibung Nürnbergs aus dem Jahr 1819 den weitgehenden Verlust der Kirchengestaltung schon unmittelbar nach dem Übergang der Reichsstadt an den Bayerischen Staat 1806 nahe¹⁰. In dem Büchlein heißt es von der Frauenkirche: »Aus dieser Kirche wurden alle in früheren Beschreibungen angeführte Kunstwerke, Gemälde und Alterthümer zuerst weggenommen und nur die verödeten Mauern gelassen, dann wurde sie erst wieder für den katholischen Kultus ganz neu eingerichtet, und 1816 geweiht«¹¹. Dass der Welseraltar in der Tat schon vor 1815/16 in seine Bestandteile zerlegt war, wird durch die seit 1811 verbürgte Ausstellung einzelner von ihm stammender Tafelgemälde auf der Nürnberger Burg fast zur Gewissheit¹². Dennoch dürften einige Ausstattungsreste in der Kirche verblieben sein. Denn als August Essenwein, der von 1866 bis 1892 das Amt des Ersten Vorstands des Germanischen Nationalmuseums bekleidete, 1881 bis 1883 eine neuerliche Restaurierung der Kirche leitete, fand er noch eine Reihe älterer Relikte vor. Die Zeit der Baumaßnahme überstanden sie im Museum, dem bei der anschließenden Neueinrichtung der Kirche nicht mehr verwendete Stücke, darunter offenbar die Marien- und Josephsfigur vom Welseraltar, als Deposita überlassen wurden¹³. Im Jahr 1909 wurde ihr Verbleib in der Sammlung durch einen Ankauf besiegt¹⁴.

Abb. 1 Maria und Joseph aus dem Welseraltar, Hans Peisser, Nürnberg, um 1522/24. Zustand nach der Restaurierung

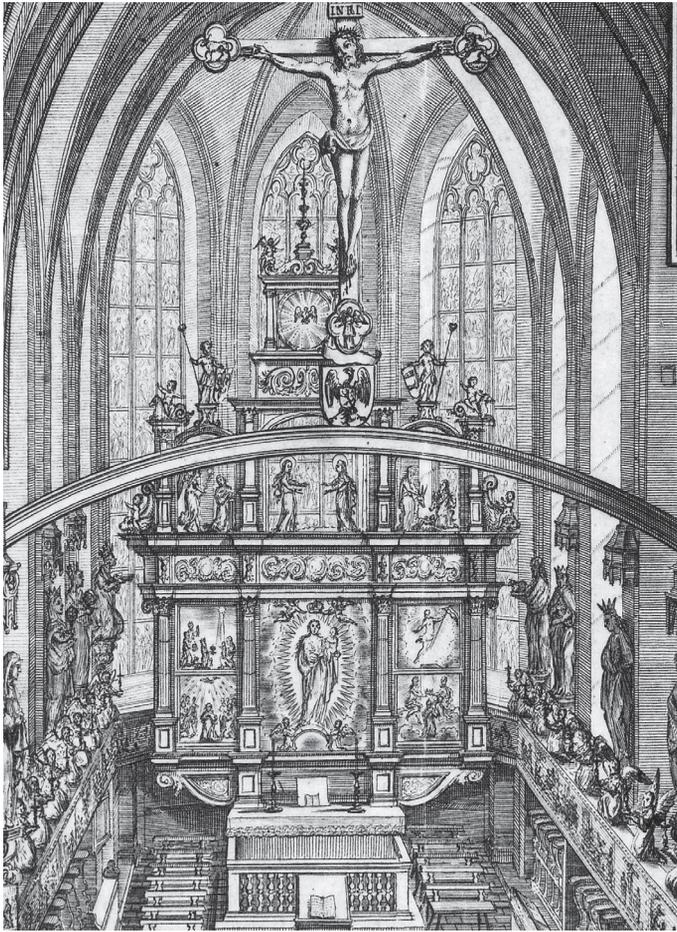


Abb. 2 »Prospect der Mariae-Kirche, zu unser Lieben Frauen genannt, in Nürnberg«, Kupferstich, Detail, Johann Ulrich Kraus, Augsburg, 1696

Über die Einordnung der Figuren herrschte in der älteren Fachliteratur keine Klarheit. So heißt es bei Hans Bösch 1890, Joseph stamme aus der Zeit um 1460 und erinnere noch »an Elfenbeinschnittwerke des 14. Jahrhunderts«¹⁵. Maria ist in derselben Publikation unter der Rubrik »Veit Stoß und seine Schule« verzeichnet¹⁶. Walter Josephi sah schließlich in beiden Figuren Stoßsche Werkstattarbeiten¹⁷. Diese Klassifizierung wurde 1912 durch den Stoß-Kenner Loßnitzer verworfen¹⁸. In einem Museumskatalog von 1922, im Katalog der Nürnberger Veit Stoß-Ausstellung von 1933 und in einem Lexikonartikel von 1939 figurierten Maria und Joseph dessen ungeachtet weiterhin als Werke der Stoß-»Werkstatt« bzw. »Schule«¹⁹. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte durch Heinz Stafski die Eingliederung des gesamten Skulpturenbestands des Welseraltars in das Œuvre von Hans Peisser (um 1505–nach 1571)²⁰. Diese Zuschreibung stützt sich in erster Linie auf einen Vergleich mit dem für Peisser gesicherten ehemaligen Hochaltar der Stiftskirche Kremsmünster, der sich in etwas veränderter Form in Grünau im Almtal erhalten hat²¹. Der aus Haßfurt am Main nach Nürnberg zugewanderte Peisser war ein bedeutender und vielseitiger Künstler, der Architekturzeichnungen,

kleinplastische Goldschmiedemodelle und Plaketten ebenso schuf wie Modelle für Brunnenfiguren und Altarskulpturen²². Bisher nahezu unbeachtet blieb ein ebenfalls vom Welseraltar stammender, erst in den 1930er Jahren erworbener Kinderengel (Abb. 5)²³. Laut Vorbesitzer Hubert Wilm, der den Putto 1923 erstmals publizierte, stellte dieser »vermutlich gleichzeitig eine Verkörperung von Mars und Bacchus vor. Die Attribute, möglicherweise ein Bogen und ein Trinkglas, fehlen.«²⁴ Offenbar mit Blick auf dieses vermeintliche Sujet betrachtete Wilm die Skulptur als Arbeit des für seine bacchantischen Kinderdarstellungen bekannten Peter Flöner (um 1490–1546)²⁵. Ein Vergleich des Bildwerks mit der erwähnten Ansicht des Welseraltars von 1696 (Abb. 2) erweist den Putto indes als einstigen Träger des Stifterwappens. Die Zuschreibung des Puttos wurde in jüngerer Zeit nicht mehr explizit diskutiert²⁶; doch wird man Stafskis Zuweisung der ganzen Altarskulptur an Peisser auch auf den Putto beziehen dürfen²⁷.

Zur Datierung

Die 1546 verfasste Nürnberger Künstlerchronik des Schreibmeisters Johann Neudörffer (1497–1563) setzt die Entstehung des Altarwerks in das Jahr 1504. Dort heißt es über Veit Stoß: »Ao. 1504 hat er den Altar bei Unserer Lieben Frauen, so von dem Welser gestiftet, gemacht.«²⁸ Die Glaubwürdigkeit dieser von Würfel und anderen wiederholten Nachricht ist in mehrfacher Hinsicht zweifelhaft²⁹. So sind Retabelarchitektur und Figurenstil weder mit Stoß noch mit dem frühen Zeitpunkt zu vereinbaren. Vielleicht hat Neudörffer hier eine ältere Information nachträglich falsch zugeordnet. Stafski vermutet vielleicht zu Recht, der Schreibmeister habe eine Notiz zur Rosenkranztafel des Veit Stoß missverstanden³⁰.

Eine Stiftung der Welser für die Frauenkirche ist im Übrigen erstmals für das Jahr 1522 dokumentiert. Laut einer 1909 angeblich noch schwach lesbaren Inschrift stammte aus diesem Jahr das sogenannte Welserfenster der Frauenkirche, von dem nur geringe Reste der Ausführung sowie eine Entwurfszeichnung des Hans Süß von Kulmbach erhalten sind³¹.

Ob zu diesem Zeitpunkt auch das Retabel bereits im Entstehen begriffen war, ist ungewiss. Einen Terminus ante quem für die Fertigung dieses Kunstwerks liefert die Einführung der Reformation im Jahre 1524. Damals wurde die katholische Messe aus dem Gotteshaus verbannt³², die Geistlichkeit entlassen und die Verehrung eines bis dahin vorhandenen Mariengnadenbildes unterbunden³³. Gleichzeitig notierte der Schaffer, das heißt der älteste Kaplan von St. Sebald: »In diesem Jahre hat man dem Papst Urlaub gegeben«³⁴. Dass nach diesem Zeitpunkt noch das eine altherwürdige Marienstatue³⁵ umgebende Retabel mit Szenen aus dem Leben der Heiligen Jungfrau errichtet worden wäre, erscheint wenig plausibel³⁶.

Nur scheinbar widerspricht diese Eingrenzung den Lebensdaten des nach einhelliger Forschungsmeinung verantwortlichen



Abb. 3 Verkündigung an Maria aus dem Welseraltar, Hans Peisser, Nürnberg, um 1522/24. Nürnberg, Frauenkirche

Bildhauers Peisser, der erst 1526 das Nürnberger Bürgerrecht erlangte. Den allgemeinen Gepflogenheiten seiner Zeit entsprechend wird er sich aber schon einige Jahre zuvor in der Stadt aufgehalten und in dieser Zeit mit dem Retabel beschäftigt haben³⁷. Fasst man sämtliche Anhaltspunkte zusammen, so wird man an der bereits von Löcher angegebenen Datierung des Altaraufsatzes in die Zeit um 1522 bis 1524 festhalten dürfen³⁸.

Die Darstellung

Die Anbetung des Kindes und die übrigen Figurengruppen des Obergeschosses waren in Arkaturen frei aufgestellt, so dass sie im sanften Gegenlicht der farbig verglasten Kirchenfenster erschienen. Durch das Fehlen einer erzählerischen Hintergrund- oder

Rahmengestaltung blieb es der Phantasie des Betrachters überlassen, die weihnachtliche Figurengruppe mit dem Stall von Bethlehem in Verbindung zu bringen (Abb. 1). Maria und Joseph sind einander zugewandt. Maria neigte sich in ruhiger Andacht und mit betend gefalteten Händen von rechts über den neugeborenen Knaben, dessen Darstellung leider verlorengegangen ist. Über ihrem eng anliegenden Kleid trägt sie einen in Hüfthöhe geschürzten Mantel. Ihr rundliches, von Locken gerahmtes Gesicht strahlt innere Sammlung aus. Den Hinterkopf verhüllt ein schlichtes, bis auf die Schultern herabreichendes Kopftuch. Auch Joseph ist, mit einer Kerze in der Hand, hinzugetreten und im Begriff niederzuknien. Während er den Kopf gedankenverloren oder um vom Schein der – heute verlorenen – Kerze nicht geblendet zu werden, zur Seite wendet, schützt er die Flamme mit der rechten Hand vor dem Verlöschen. Er trägt ein langärmeliges Untergewand und



Abb. 4 Heimsuchungsgruppe aus dem Welseraltar, Hans Peisser, Nürnberg, um 1522/24. Nürnberg, St. Jakob

einen großen Mantel, dessen Kapuze sein buschiges, wohlfrisiertes Haupthaar nur ansatzweise bedeckt. Seine Füße, von denen nur einer sichtbar ist, stecken in breit geschnittenen Kuhmaulschuhen, wie sie seit ungefähr 1510 anstelle der spitzen Schnabelschuhe in Mode gekommen waren³⁹. Über die verschollene Figur des Kindes lässt sich anhand des Stiches von 1696 mutmaßen, dass es nackt in Stroh gebettet lag; von hinten beugten sich Ochs und Esel darüber. Die Darstellungsweise folgt, wenn auch in leicht verkürzter Form, der für zahlreiche spätmittelalterliche Weihnachtsdarstellungen maßgeblichen Vision der heiligen Birgitta von Schweden. In der Niederschrift der Vision heißt es etwa: »Als die Jungfrau fühlte, dass sie schon geboren hatte, neigte sie ihr Haupt, faltete die Hände und betete den Knaben mit großer Ehrfurcht an. [...] Da-

nach trat Joseph ein, fiel auf die Knie und betete den Knaben an«⁴⁰. Das Kind ruhte Birgitta zufolge nackt auf dem Erdboden. Die Mystikerin erwähnte ferner die Kerze des heiligen Joseph, die durch ein übernatürliches Licht, das vom Jesuskind ausging, überstrahlt worden sei⁴¹. All diese Einzelheiten waren schon an älteren Schnitzaltären spätgotischer Prägung häufig zu sehen. Die wohl schönsten Beispiele, der um 1485 von Hans Klocker geschaffene Krippenaltar im Bayerischen Nationalmuseum, München, und der um 1500 entstandene Krippenaltar der Franziskanerkirche in Bozen, stammen aus Tirol⁴². Wenngleich sich in den älteren Inszenierungen Maria stets von links und nicht, wie in unserem Fall, von rechts nähert, folgt die Darstellungsweise der Nürnberger Gruppe doch im Wesentlichen einem traditionellen Schema.



Abb. 5 Putto vom Welseraltar, Hans Peisser, Nürnberg, um 1522/24, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Zum Figurenstil

Anknüpfungspunkte an das bereits erwähnte Œuvre des Veit Stoß bieten die auffallenden Unterschneidungen bestimmter, in sich knittig strukturierter und sich überlagernder Gewandpartien. Als Beispiel sei der schürzenartige Zipfel des Marienmantels aus der Geburtsszene genannt. Auch das zerkufte Gesicht des Joseph oder die gelockten Haare der Maria sind ohne Weiteres mit der bildnerischen Sprache von Stoß zu verbinden. Trotz solcher Übereinstimmungen sind jedoch auch Unterschiede erkennbar. So wird das Körpervolumen durch die Gewandkomposition teils betont und nicht bloß verschleiert. Die Proportionen der Figuren sind – abgesehen von den geradezu winzigen Händen – denkbar ausgewogen, die Bewegungen abgeklärt, die Umrisse geschlossen. Die



Abb. 6 Heimsuchung, Holzschnitt aus dem Marienleben, Albrecht Dürer, Nürnberg, 1504

in Details noch nachklingende Spätgotik scheint durch eine der Renaissance zuneigende Formensprache nahezu überwunden. Diese Tatsache tritt umso deutlicher zutage, je mehr man neben Stoß auch andere Stilquellen für die Altarfiguren Peissers in Betracht zieht. Geradezu unumgänglich ist aufgrund der Nürnberger Herkunft der Skulpturen ein vergleichender Blick auf die künstlerischen Impulse Albrecht Dürers. Wenn eine solche Gegenüberstellung auch angesichts der Weihnachtsszene weniger lohnend erscheint, so ist sie es umso mehr in Bezug auf die Gruppe der Heimsuchung. Nicht zu übersehen sind hier die zahlreichen motivischen Übereinstimmungen mit der Heimsuchungsszene aus Dürers Holzschnitt zum Marienleben (Abb. 6). Besonders markant ist das Zitat der merkwürdig nach hinten verrutschten und umgeschlagenen Schürze Elisabeths und des abstehenden Mantels Mariens. Die künstlerische Selbständigkeit Peissers im Umgang mit der Vorlage zeigt sich in dem weitaus ruhigeren Aufeinandertreffen der beiden Frauen, welche die größere Dynamik der Dürerschen Erfindung ersetzt.



Abb. 7 Trauernder Johannes, Fragment einer Kreuzigungsgruppe, Hans Daucher, Augsburg, um oder vor 1524. London, Victoria & Albert Museum

Neben Nürnberg zählte Anfang des 16. Jahrhunderts Augsburg zu den wichtigsten deutschen Kunstzentren. Augsburger beziehungsweise schwäbische Einflüsse lassen sich gut an der Verkündigungsgruppe demonstrieren⁴³. Als mögliches Zwischenglied sei dieser eine Figur des trauernden Johannes aus einer Kreuzigungsgruppe im Victoria & Albert Museum, London, zur Seite gestellt, die trotz bedenkenwerter Einwände seit langem Hans Daucher zugeschrieben wird (Abb. 7)⁴⁴. Sie weist ein ähnlich kantiges Gesicht, eine etwas perückenhafte Lockenfrisur und eine vergleichbare, durch parallele oder abwehrende, teils durch die Bewegungsrichtung der Figur motivierte Gewandfalten auf wie der Engel Gabriel der Verkündigung. Dies erscheint umso relevanter, als das »um oder vor 1524« datierte Londoner Stück einst gleichfalls für die Aufstellung in einer Nürnberger Kirche bestimmt war⁴⁵. Vielleicht nimmt Peisser aber auch auf den schwäbischen »Parallelfaltenstil« Bezug, wie es von seinen späteren Arbeiten die aus Kremsmünster stammenden Altarfiguren in Grünau nahelegen⁴⁶. Schließlich wird die Verwandtschaft des Welseraltars mit dem schwäbischen Kunstkreis durch architektonische Merkmale des Altaraufbaus bestätigt⁴⁷. Neben der allgemeinen Typenähnlichkeit des Annaberger Altars von Daucher verbindet die Verwendung von Volutenkonsolen, von gerüsteten Putten als Wappenhalter auf dem Gesims und die Anbringung weiterer, auf Delphinen reitender Putten die beiden Retabel miteinander auch im Detail (Abb. 8)⁴⁸.

All diese – hiermit keineswegs erschöpfend behandelten – Bezüge zu Werken anderer Meister zeigen die hohe Aufmerksamkeit, mit welcher der Bildhauer das für ihn greifbare Kunstschaffen seiner Zeit verfolgt haben muss. Was die Qualität seiner Arbeiten betrifft, so bestätigt sich in gewisser Weise das Urteil Stafskis, der den Altarfiguren Peissers einen hohen Stellenwert zuerkannte⁴⁹. Bei ihnen handelt es sich um Gewandfiguren, die vom Bildhauer eine völlig andere Herangehensweise verlangten als das vom Meister ebenfalls beherrschte, aber dem profanen Bereich vorbehaltene Sujet der Aktdarstellung. Wenngleich Peisser mit der Skulptur des Welseraltars die Schwelle zur Renaissance bereits hinter sich gelassen hat, zählen die Figuren Mariens und Josephs doch auch zu den letzten Bildwerken, die in der Reichsstadt noch der Bildtradition und der meditativen Gestimmtheit traditioneller Frömmigkeit verpflichtet waren. Dabei ist es als glückliche Fügung zu werten, dass sich trotz ihres wechselvollen Schicksals alle wichtigen Bestandteile des Altarschmucks immer noch in der Stadt ihrer Entstehung befinden.

Zu Herstellungstechnik und Erhaltungszustand

Die Figuren Maria und Joseph sind jeweils halbrund aus einem radial geschnittenen Lindenblock herausgearbeitet (Abb. 1)⁵⁰. Mit den gleichmäßigen, tiefen Höhlungen der Skulpturenrückseiten wurde das spannungsreiche Kernholz vollständig entfernt (Abb. 9).



Abb. 8 St. Annen-Altar, Hans Daucher und Mitarbeiter, Augsburg 1519–1521. Annaberg-Buchholz, St. Annenkirche

In der Josephsfigur bildeten sich trotz dieser Maßnahme mehrere Risse. Einen schon frühzeitig entstandenen vertikalen Riss durch die Skulptur sichern mehrere handgeschmiedete wie auch industriell gefertigte Nägel. Die vom Bildschnitzer separat gearbeiteten und mit Nägeln befestigten Hände waren im Zuge einer früheren Bearbeitung von der Marienfigur abgenommen und in leicht hängender Position befestigt worden.

Dem Zusammenspiel von matter Ölvergoldung und glänzender Polimentvergoldung, matten azuritblauen Gewändern sowie polimentversilberten Partien mit rotem Lüster verdanken die Skulpturen

ihre ursprünglich kostbare Erscheinung⁵¹. Dazu wurden die weiß grundierten Figuren in den zu vergoldenden bzw. versilbernden Gewandpartien mit rotbraunem Poliment unterlegt und das entsprechende Blattmetall aufgebracht. In den Inkarnatpartien ist eine dicke, gelbliche Leimschicht zwischen Grundierung und dünner Inkarnatfarbe für die Fassung der Altarfiguren charakteristisch.

Heute zeigen die Oberflächen beider Skulpturen deutliche Spuren früherer Überarbeitungen. Im Zuge einer Freilegung wurden nicht nur Übermalungsschichten entfernt, sondern zudem



Abb. 9 *Maria und Joseph, Rückseiten*

originale Farbschichten derart beschädigt, dass sie zum Teil nur noch fragmentarisch als Inseln auf der weißen Grundierung liegen. Den größten Schaden erlitt dabei die Bemalung von Josephs Gesicht (Abb. 10), in dem Mariens befanden sich weiterhin dunkle Farbreste der früheren Übermalung (Abb. 11), an den Händen fehlt die Inkarnatschicht fast vollständig. Die ehemals goldenen Haare Mariens boten einen unruhigen Anblick, da hier in den meisten Partien die blassorange Unterlegung freiliegt. Die blauen Gewänder und rot gelüsterten Innenseiten sind ebenfalls in der originalen Oberfläche reduziert. Einzig die goldenen Mäntel besitzen trotz des Alterskrakeeles und bis auf die Polimentunterlage beriebener Partien ein vergleichsweise geschlossenes Erscheinungsbild. Wenige Ausbrüche störten besonders am Mantelsaum und den Faltenstegen Mariens, wo sie die Formen verunklärten. Auf dem Haarband Mariens sind keine Reste einer älteren Fassung erhalten. Vermutlich war es in Blau und Rot bemalt⁵².

Die Restaurierung

Die ursprüngliche Wirkung der beiden Skulpturen wieder erfahrbar zu machen, ist angesichts des Zustands unmöglich. Dennoch konnte durch behutsame restauratorische Maßnahmen ein geschlossener Eindruck geschaffen werden, der es erlaubt, die Formensprache der Bildwerke und die erhaltenen Reste der ursprünglichen Fassung wieder deutlicher wahrzunehmen. So wurde der Riss, der die Figur des Josephs optisch in zwei Hälften teilte, mit Holz geschlossen und eingetönt⁵³. Die Hände Mariens konnten in ihrer ursprünglichen Position befestigt werden, so dass der Gestus der Anbetung erneut erlebbar wird.

Nach Abnahme des stumpf und matt erscheinenden Wachs-Harz-Überzugs einer früheren Restaurierung leuchtet die gut erhaltene, metallische Oberfläche der vergoldeten Mäntel wieder prunkvoll (Abb. 1)⁵⁴.

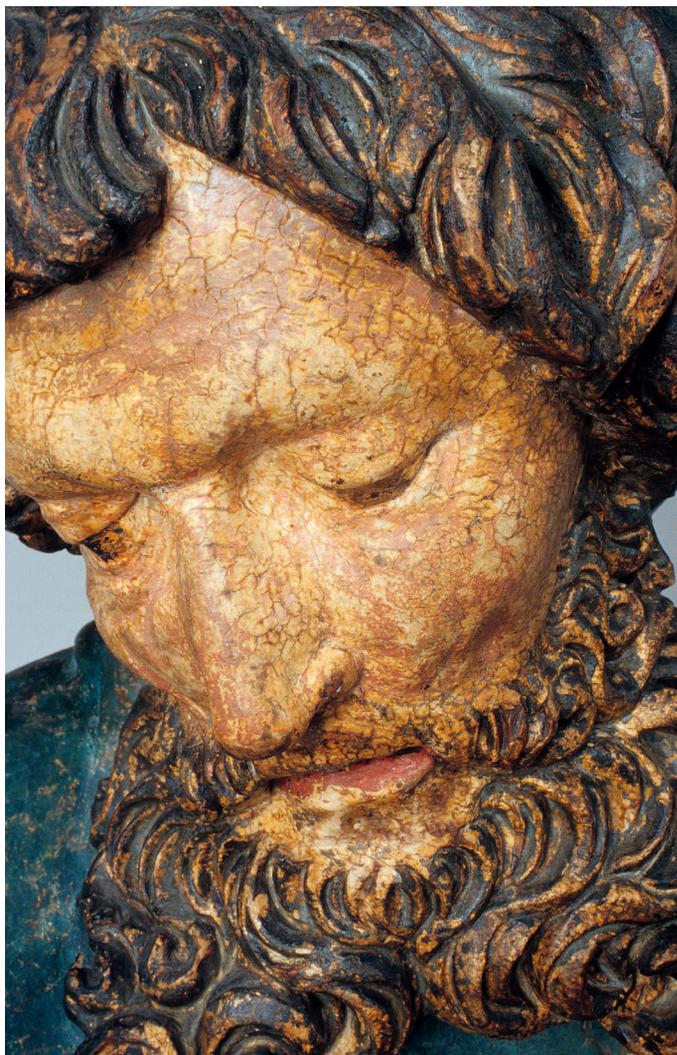


Abb. 10 Joseph, Gesicht vor der Restaurierung

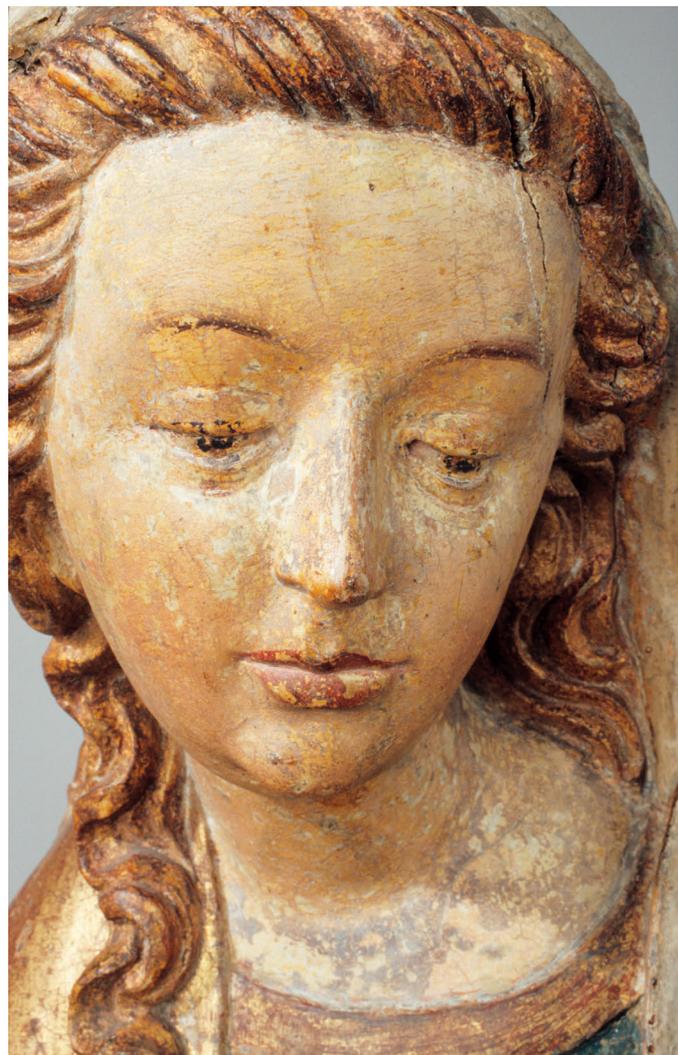


Abb. 11 Maria, Gesicht vor der Restaurierung

Das Hauptaugenmerk der restauratorischen Maßnahmen lag auf der Kittung auffälliger Ausbrüche in der Fassung der Gewänder, vor allem der Marienfigur, und einer umfangreichen Retusche. Ihre wichtigste Aufgabe bestand in der Zusammenführung der Farbschichtfragmente in den Inkarnaten und den unsauber freigelegten Grenzflächen zwischen unterschiedlichen Farbpartien (Abb. 12). Auf die mit Leim-Kreide-Kitt geschlossenen Ausbrüche und die beschädigten grundierungssichtigen Partien in den Inkarnaten wurde eine Punktretusche mit Trockenpigmenten in dem Kunstharz Mowilith 20 ausgeführt.

Zur Einspanntechnik

Sowohl Maria als auch Joseph und ein Engel aus dem gleichen Altarretabel besitzen in der Mitte der Schädelkalotte ein ähnliches, stark konisch zulaufendes Loch mit einem Durchmesser

von etwa 1,6 bis 2 cm. Bohrlöcher in Skulpturenköpfen sind nichts Ungewöhnliches. Für die Forschung zur spätmittelalterlichen Bildhauertechnik von besonderem Interesse ist jedoch der im Röntgenbild klar zu erkennende Rest einer abgebrochenen eisernen Schraube im Kopf der Josephsfigur (Abb. 13). Das noch 4,3 cm lange und 1,3 cm dicke, handgefeilte, konische Holzschraubenfragment steckt in vertikaler Richtung 6,5 cm tief im Kopf der Lindenholzskulptur⁵⁵. Daneben finden sich keine weiteren Bohrlöcher oder Abdrücke in den Figurenoberseiten (Abb. 14).

Obwohl die Form der Löcher in den beiden anderen Figuren dem der Schraube stark ähnelt, lassen sich hier weder im Röntgenbild noch im Streiflicht Rillen eines Gewindes nachweisen.

Bohrungen in den Köpfen von Holzskulpturen werden als Werkspur vom Befestigen und Einspannen in der Schnitzbank oder vom Hantieren und Arretieren während der Fassarbeit gedeutet⁵⁶. Als Gegenstücke sieht man Vertiefungen und Löcher in den Standflächen an. Die Unterseiten Marias und Josephs zeigen

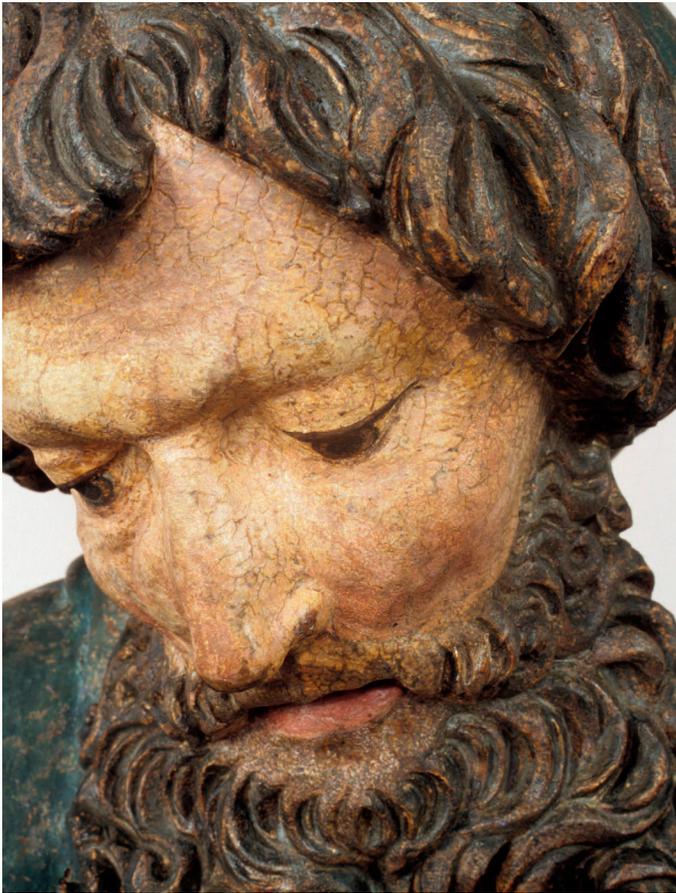


Abb. 12 Joseph, Gesicht nach der Restaurierung

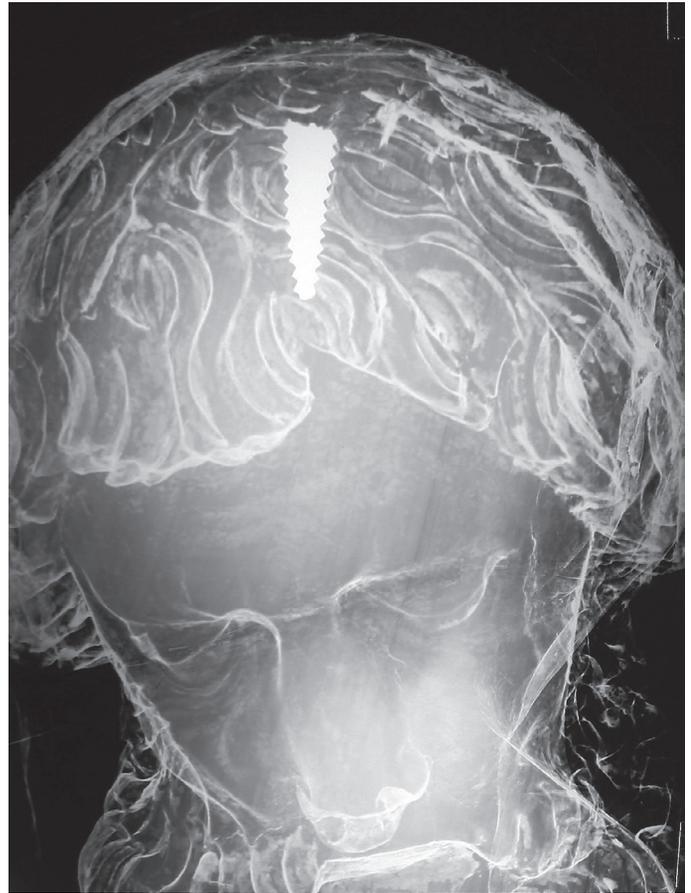


Abb. 13 Joseph, Röntgenaufnahme des Kopfes mit abgebrochener Schraube

jeweils ein Paar 4,5 cm tiefer Einstiche von vierkantigen Dornen, deren Übereinstimmung in Maß, Abstand und Form auf die Verwendung der gleichen Gabel zum Einspannen in einer Werkbank für beide Skulpturen schließen lässt (Abb. 15). An den Einstichen in der Standfläche Josephs ist zu erkennen, dass man das Holz vor dem Einschlagen der Dorne vorbohrte. Für die Löcher in den Schädelkalotten ist ebenfalls von einem Anbohren auszugehen. Ein zeittypischer Holzbohrer (Löffelbohrer oder Schneckenbohrer) hätte ein gerades, zylinderförmiges Loch geschaffen, welches für die konische Form der Schraube wahrscheinlich weiter ausgearbeitet werden musste. Wie für Wirbellöcher an Streich- und Zupfinstrumenten könnte hierfür mit einer Reibahle gearbeitet worden sein⁵⁷. Bei der Verwendung von recht frischem Lindenholz ist es auch denkbar, dass die Schraube ohne weitere Vorbereitung in ein zylindrisch gebohrtes Loch eingeführt werden konnte.

Die heutige Forschung geht davon aus, dass die Schnitzbänke des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts im Detail variantenreicher konstruiert waren, als man aus zeitgenössischen Darstellungen und abgeleiteten Rekonstruktionen schließen kann⁵⁸. Die



Abb. 14 Joseph, Schädelkalotte, Einspannloch mit abgebrochener Schraube



Abb. 15 Joseph, Standfläche mit Einspannlöchern



Abb. 16 Ähnlich einer Figurenschraube einzuschraubendes Werkzeug, angeblich aus dem Büttnerhandwerk, Deutschland, 17./18. Jahrhundert. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Frage der Befestigung der Kopfoberseiten ist oftmals ungeklärt. Dabei scheint das Abschnitzen des während des gesamten Schnitzvorgangs belassenen Holzstücks an der Kopfoberseite der häufigste Grund für den Verlust der Befestigungsspuren zu sein⁵⁹.

Die Verwendung von Schrauben zur Befestigung der Werkblöcke in den Schnitzbänken wurde neben dem Gebrauch von Eisendornen theoretisch angenommen, konnte bislang aber nicht belegt werden⁶⁰. Schrauben schaffen eine kraftschlüssigere Verbindung, als es mit Dornen möglich ist; ihr Einsatz ist dort sinnvoll, wo häufiges Lösen und Wiederbefestigen angestrebt wird. In diesem Zusammenhang ist auf ein als »Handbohrer der Büttner« inventarisiertes Werkzeug im Germanischen Nationalmuseum zu verweisen (Abb. 16)⁶¹. Die auffällige Ähnlichkeit im Gewinde dieses eher als einzuschraubender Griff zu bezeichnenden Geräts zu der abgebrochenen Schraube im Kopf der Josephsfigur ist nicht zu übersehen. Dass sich die konische Form bis heute für sogenannte Figurenschrauben, wie sie aktuell in Handwerkskatalogen zur Holzbildhauerei zu finden sind, beibehalten hat, lässt den Schluss zu, dass zur Entstehungszeit der Altarfiguren Figurenschrauben in vergleichbarer Form im Gebrauch waren⁶².

Anmerkungen

- 1 Die Stifternamen nennt Johann Neudörffer: Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben 1546. Nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden 1660. Nürnberg 1828, S. 25.
- 2 Wolfgang Stromer: Welser Augsburg und Welser Nürnberg. Zwei Unternehmen und ihre Standorte. In: Die Welser. Neue Forschungen zur Geschichte und Kultur des oberdeutschen Handelshauses (Institut für Kulturgeschichte der Universität Augsburg. Colloquia Augustana. Hrsg. von Johannes Burkhardt und Theo Stammen. Bd. 16). Hrsg. von Mark Häberlein. Berlin 2002, (S. 215–222), S. 216–217.
- 3 Vgl. Heinz Stafski: Zur Rezeption der Renaissance in der Altarbaukunst Süddeutschlands. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 41, 1978, (S. 134–147), S. 135.

Rare Quellen und wenige erhaltene Beispiele sprechen für den selbstverständlichen Einsatz von Schrauben zu dieser Zeit. Neben gelöteten Gewinden waren gefeilte weit verbreitet⁶³. Für Metallschrauben gibt Besson noch 1565 an, wie Schrauben mit Lineal und dreieckiger Feile herzustellen sind⁶⁴. Die Verwendung einer Drehbank zur Schraubenherstellung war in Nürnberg streng verboten, so dass hier alle Gewinde von Hand geschnitten werden mussten. Die Fertigung lag bei den Windenmachern, Schlossern und Schraubenmachern⁶⁵.

Wenn man den hohen Standard handwerklicher Werkzeugproduktion und -verwendung im frühen 16. Jahrhundert gerade auch in Nürnberg sieht, scheint die Verwendung von Figurenschrauben in Schnitzbänken naheliegend. Im Zusammenhang mit der Herstellung des größten Nürnberger Altarretabels dieser Zeit⁶⁶ und der Fertigung weiterer vielfiguriger Objekte waren ökonomische Arbeitsweise und die Ausnutzung technischer Neuerungen für Arbeitsgeräte in der Werkstatt Hans Peissers wohl selbstverständlich.

Johannes Hamm, Elisabeth Taube, Anke Lorenz

- 4 Vgl. Jörg Rasmussen: Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit. Dissertation, München 1970, S. 80–81.
- 5 Zu den zwei Flügelpaaren, von denen sich das äußere im Germanischen Nationalmuseum erhalten hat, siehe Kurt Löcher: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 63–68.
- 6 Christoph Gottlieb von Murr: Beschreibung der Marienkirche oder Kaiserkapelle, Mariensaal genannt in Nürnberg, nebst Urkunden. Nürnberg 1804, S. 7–8.
- 7 Kupferstich von Johann Ulrich Kraus »Prospect der Mariae-Kirche, zu unser Lieben Frauen genannt, in Nürnberg«, 1696, nach einer Zeichnung von Johann Andreas Graff.
- 8 Die Identifizierung der drei Szenen erfolgte durch Max Loßnitzer: Veit Stoß. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben. Leipzig 1912, S. 156.
- 9 M. Loßnitzer (Anm. 8), S. 154. – Berthold Daun: Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen (Kunstgeschichtliche Monogra-

- phien, Bd. 17). Leipzig 1916, S. 179. – Katalog der Veit Stoss-Ausstellung im Germanischen Museum. Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. von Eberhard Lutze. Nürnberg 1933, Kat.Nr. 57, (S. 51–52), S. 52. – Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, Bd. 3. Hrsg. von Manfred Grieb. München 2007, S. 1651.
- 10 Vgl. Robert Leyh: Die Frauenkirche zu Nürnberg. Kath. Pfarrkirche Unserer Lieben Frau, München – Zürich 1992, S. 6. – Michael Diefenbacher (Hrsg.): Stadtlexikon Nürnberg, Nürnberg 1999, S. 303.
- 11 Georg Christian Wilder-Johann Carl Osterhausen: Neues Taschenbuch von Nürnberg, Nürnberg 1819, S. 45–46.
- 12 Vgl. K. Löcher (Anm. 5), S. 63.
- 13 Zugangsregister des Germanischen Nationalmuseums, S. 898, Nr. 1883/8707 b. – Zur Restaurierung von 1878–1881 siehe auch August Essenwein: Der Bildschmuck der Liebfrauenkirche zu Nürnberg. Nürnberg 1881.
- 14 Walter Josephi: Die Werke plastischer Kunst (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums). Nürnberg 1910, Kat.Nr. 296 und 297, S. 171.
- 15 Hans Bösch: Katalog der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890, Nr. S. 257, S. 36.
- 16 H. Bösch (Anm. 15), Nr. 327, S. 44.
- 17 W. Josephi (Anm. 14), S. 171. – Die Meinung Josephis wiederholt E. Lutze (Anm. 9), S. 52.
- 18 M. Loßnitzer (Anm. 8), S. 156. – Pückler-Limpurg hatte zuvor bereits die damals noch nicht als zum Welseraltar gehörig erkannte Heimsuchungsgruppe der Nürnberger St. Jakobskirche aus dem Stoß-Werk ausgegliedert; vgl. Siegfried Graf Pückler-Limpurg: Berthold Daun, Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn (Rezension). In: Kunstchronik, N.F., Bd. 15, 1904 (Sp. 198–201), Sp. 200.
- 19 Hubert Wilm: Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg. München 1922, S. 26 mit Tafel 63. – E. Lutze (Anm. 9), S. 53. – Theodor Müller: Veit Stoß. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, Bd. 32. Leipzig 1939, (S. 131–138), S. 134.
- 20 Heinz Stafski: Hans Peisser als Großplastiker. In: Germanisches Nationalmuseum. 96. Jahresbericht. Nürnberg 1951 (S. 11–16), S. 13.
- 21 H. Stafski (Anm. 20), S. 13. – Als Beleg für die Urheberschaft Peissers am Hochaltar aus Kremsmünster gilt das 1551/52 von Caspar Bruschius verfasste Manuskript einer Stiftschronik, in der es über den seit 1526 regierenden Abt Johannes II. Habenzagel heißt: »Fecit fieri inter caetera multa ingeniosissimam tabulam arae maximae, sculptam manu Joannis Peysseri, insignis Statuarii et Phidiae norici, cognati mei.« Caspar Bruschius: Supplementum Bruschanum, sive Gasparis Bruschi ... Monasteriorum et Episcopatum Germaniae Praecipuorum ac maxime illustrium Chronicon [...] in Peregrinatione ejusdem Pannonica a 1551 et 1552 collecto. Wien 1692, zit. nach: Leonore Pühringer-Zwanowetz: Metamorphosen eines Kunstwerks. Der Hochaltar der Pfarrkirche von Grünau im Almtal und seine Vorgeschichte im Raum der Stiftskirche von Kremsmünster, 1511–1712. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 23, 1974, (S. 83–139), S. 100. – Die von Pühringer-Zwanowetz, S. 100–107, gegen die übliche Deutung dieser Quelle und somit gegen die Autorschaft Peissers ins Feld geführten Argumente wurden von H. Stafski (Anm. 3), S. 135–140, ausführlich widerlegt.
- 22 Nürnberger Künstlerlexikon (Anm. 9), Bd. 2, S. 1121.
- 23 Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. Pl.O. 2724.
- 24 Hubert Wilm: Die gotische Holzfigur. Ihr Wesen und ihre Technik. Leipzig 1923, S. 181.
- 25 H. Wilm (Anm. 24), S. 181.
- 26 In der Nürnberger Peter Flötner-Ausstellung des Jahres 1947 war die Skulptur als Teil des Welseraltars mit dem Hinweis »Nürnberg, um 1525/30« ausgestellt; vgl. Peter Flötner und die Renaissance in Deutschland. Ausst. Kat. Fränkische Galerie am Marienort, Nürnberg. Hrsg. von der Stadt Nürnberg und dem Germanischen Nationalmuseum. Nürnberg 1946, Kat.Nr. 17, S. 27.
- 27 Vgl. Anm. 14.
- 28 J. Neudörffer (Anm. 1), S. 25.
- 29 Andreas Würfel: Diptycha Cappellae B. Mariae, das ist Verzeichnüs und Lebensbeschreibungen der Herren Prediger und Herren Diaconorum welche seit der gesegneten Reformation biß hieher, an der Capelle zu St. Marien oder Marien-Saal gedienet, nebst einer Beschreibung der Kirche und bey derselben angerichteten Gesellschaft der Fürspänger gefertigt von Andreas Würfel. Nürnberg 1761, S. 15. – Vgl. dagegen die stilistische Einordnung in die 1520er Jahre bei Berthold Daun: Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen (Kunstgeschichtliche Monographien XVII). Leipzig 1916, S. 180.
- 30 Heinz Stafski: Die Rosenkranztafel aus der Nürnberger Frauenkirche. Zu den angeblichen Entlehnungen aus der Graphik Dürers. In: Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum und vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. München 1985, S. 245–259, hier S. 259.
- 31 Vgl. M. Loßnitzer (Anm. 8), S. 154 sowie Franz Stadler: Hans von Kulmbach. Wien 1936, Kat.Nr. 122, S. 130.
- 32 J. Metzner: Stephan Schuler's Saalbuch der Frauenkirche in Nürnberg. Bamberg 1869, S. VIII.
- 33 R. Leyh (Anm. 10), S. 10.
- 34 Adolf Engelhardt: Die Reformation in Nürnberg, I. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Bd. 13, 1936, S. 1–258, hier S. 162.
- 35 A. Würfel (Anm. 29), S. 15, gibt neben dem angeblichen Entstehungsdatum des Hochaltars 1504 noch das Jahr 1444 an, in dem dessen Stiftung erfolgt sein soll. Letztere Jahreszahl könnte auf die Stiftung des Vorgängeraltars zu beziehen sein, in dessen Zentrum wohl die genannte, heute noch vorhandene Madonna gestanden hat.
- 36 Die Aufforderung des Rates an Veit Stoß von 1532, künftig keine Bildwerke mehr in seinem Verkaufsstand an der Frauenkirche feilzubieten, ist, wie aus dem oben Gesagten hervorgeht, nicht als Datum für den Beginn des protestantischen Kultus in der Kirche bzw. als möglicher Vollendungstermin des Altarwerks zu vernehmen. Vgl. M. Loßnitzer (Anm. 8), S. 154.
- 37 Klaus Pechstein: Zu den Altarskulpturen und Kunstkammerstücken von Hans Peisser. Studien zur süddeutschen Renaissanceplastik II. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1974, (S. 38–47), S. 42.
- 38 K. Löcher (Anm. 5), S. 63 und 66.
- 39 Kunstlexikon. Hrsg. von Peter W. Hartmann. Wien 1996, S. 870.
- 40 Birgitta von Schweden: Revelationes caelestes, zitiert nach: Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. I, Inkarnation, Kindheit, Taufe, Versuchung, Verklärung, Wirken und Wunder Christi. Güthersloh 1966, S. 88.
- 41 Vgl. G. Schiller (Anm. 40).
- 42 Vgl. Erich Egg: Gotik in Tirol. Die Flügelaltäre. Innsbruck 1985, Abb. 52, S. 100 und Abb. 57, S. 106.
- 43 Zum Augsburgener Einfluss siehe M. Loßnitzer (Anm. 8), S. 155–156. Wenn Loßnitzer den Verkündigungengel von dieser Einordnung ausnahm, so deshalb, weil er jenen zeitweise fälschlich mit der Verkündigungsmaria kombinierten Engel meinte, der heute an der Chorsüdwand der Frauenkirche steht (vgl. den alten Zustand bei Berthold Daun: Beiträge zur Stoß-Forschung. Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn. Leipzig 1903, Abb. 37, S. 73). Der eigentlich zugehörige Engel stand seinerzeit in der Michaelskapelle. Die richtige Zusammensetzung der Verkündigungsszene wurde zwischenzeitlich rekonstruiert.
- 44 Vgl. Thomas Eser: Hans Daucher. Augsburgener Kleinplastik der Renaissance. München–Berlin 1996, Kat.Nr. 30, (S. 216–219), S. 219.
- 45 Vgl. T. Eser (Anm. 44), S. 218. An welche Kirche der Auftraggeber dachte, ist nicht überliefert. Zur geplanten Aufstellung in Nürnberg kam es nicht mehr, da Heiligenfiguren aufgrund des neuen Bekenntnisses nicht mehr erwünscht waren.
- 46 Vgl. Klaus Pechstein: Der Bildschnitzer Hans Peisser. Studien zur süddeutschen Renaissanceplastik I. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1973, S. 84–106, hier Abb. 5, S. 88. – Zum Phänomen des Parallelfaltenstils siehe Luise Böhling: Die schwäbischen Werkstätten des Parallelfaltenstils. In: Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Bd. 58, 1937, S. 26–39 und S. 137–152. – Alfred Schädler: Die Werke des Meisters von Ottobeuren. In: Ottobeuren 764–1964. Beiträge zur Geschichte der Abtei. Augsburg 1964, S. 136–152.
- 47 M. Loßnitzer (Anm. 8), S. 155.
- 48 Als weitere Vorläufer der »Hippokampenreiter« kommen entsprechende Figuren am Nürnberger Sebaldusgrab in Betracht. Vgl. Klaus Pechstein: Zu den Altarskulpturen und Kunstkammerstücken von Hans Peisser. Studien zur süddeutschen Renaissanceplastik II. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1974 (S. 38–47), S. 43.
- 49 H. Stafski (Anm. 20), S. 16.
- 50 Die holzanatomische Bestimmung führte Diplom-Restauratorin Ilona Stein, Germanisches Nationalmuseum, durch.
- 51 Die Fasstechniken der beiden Skulpturen entsprechen einander.
- 52 Die Marienfigur der Verkündigungsgruppe vom gleichen Altar, die sich heute im Chor der Nürnberger Frauenkirche befindet, zeigt in einer Überfassung eine solche Gestaltung.
- 53 Aufgrund seiner Elastizität und seines geringen Schwundes wurde Balsaholz verwendet.
- 54 Der Überzug ließ sich durch Abradieren mit dem Radierstift und nachfolgendes Abnehmen der Radierrückstände mit Methylethyketon entfernen.
- 55 Das Schraubenfragment misst 1,3 cm an der breitesten Stelle. Die Bezeichnung Holzschraube meint eine Schraube für Holz und nicht aus Holz, die sich selbst mit ihrem Gewinde in das Material schneidet. Zitiert nach: Franz Maria Feldhaus: Die Technik der Vorzeit, der geschichtlichen Neuzeit und der Naturvölker. München 1965, S. 981.

- 56 Vgl. Hans Huth: *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*. Darmstadt 2. Aufl. 1967, S. 34. – Hubert Wilm: *Die gotische Holzskulptur*. Stuttgart 2. Aufl. 1940, S. 30. – Arnulf von Ulmann: *Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance*. Darmstadt 1984, S. 43–44. – Hans Westhoff – Gerhard Weilandt: *Vom Baumstamm zum Bildwerk. Skulpturenschnitzerei in Ulm um 1500*. In: *Meisterwerke Massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Ausst.Kat. Stuttgart 1993, S. 245–264. – Peter Tangeberg: *Holzskulptur und Altarschrein*. München 2. Aufl. 1989, S. 175. – Peter Tangeberg: *Beobachtungen zu spätmittelalterlichen Holztechniken*. In: *Anna Morath-Fromm – Gerhard Weilandt: Unter der Lupe. Ulm–Stuttgart 2000*, S. 195–208. – Michael Rief: *Zur Retabelproduktion und Bildhauertechnik am Niederrhein im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert*. In: *Gegen den Strom*, Ausst.Kat. Suermondt-Ludwig-Museum. Aachen 1996, S. 39–50. – Julia Rief – Michael Rief – Sebastian Giesen: *Tiroler Schnitzbänke des 19. und 20. Jahrhunderts*. In: *Gefasste Skulpturen I, Restauratorenblätter 18*. Klosterneuburg–Wien 1997, S. 67–75.
- 57 Als Reibahle bezeichnet man ein Werkzeug, das zur Feinbearbeitung von Bohrungen durch Reiben verwendet wird. In diesem Fall kam eventuell eine konische Kegelreibahle zur Anwendung.
- 58 Vgl. P. Tangeberg 2000 (Anm. 56), S. 195. – Michael Rief, Sebastian Giesen: *Mittelalterliche Bildhauer und ihre Werkzeuge in zeitgenössischen Darstellungen*. In: *Restauratorenblätter 18*, (Anm. 56), (S. 43–51), S. 47 – J. Rief – M. Rief – S. Giesen (Anm. 56), S. 70–71. – M. Rief (Anm. 56), S. 42. – Zur Rekonstruktion von Schnitzbänken vgl. H. Westhoff – G. Weilandt (Anm. 56), S. 252. – Arnold Truyen: *De reconstructie van het retabel van Aldenhoven*. In: *Constructing Wooden Images*. Hrsg. von Carl van de Velde. Brüssel 2005, (S. 249–263), S. 261.
- 59 Ein Beispiel für ein erst zapfenähnlich belassenes Holzstück, das am Ende der Schnitzarbeit abgeschnitten wurde, gibt Rief (Anm. 56), S. 43. – Vgl. auch A. von Ulmann (Anm. 56), S. 132. – P. Tangeberg 2000 (Anm. 56), S. 202. Die heute bei dem überwiegenden Teil der Skulpturen dieser Zeit festzustellenden, mit Holzdübeln verschlossenen Bohrlöcher schreibt man dem Fassen zu. A. von Ulmann (Anm. 56), S. 53–54. – P. Tangeberg 2000 (Anm. 56), S. 196.
- 60 A. von Ulmann (Anm. 56), S. 48.
- 61 Inventarnummer: Z 30, Handbohrer der Büttner, deutsch, 17./18. Jahrhundert.
- 62 Von J. Rief – M. Rief – S. Giesen (Anm. 56), S. 71 werden für einige jüngere Schnitzbänke Figurenschrauben erwähnt. Die Autoren geben allerdings das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert für die Einführung der fußseitigen Figurenschraube an. – Aktuell bietet z.B. Dieter Schmid – *Feine Werkzeuge Figurenschrauben für die Holzbildhauerei* an: <http://www.feinwerkzeuge.de/G510302.htm>; Stand 26.06.2008.
- 63 F. M. Feldhaus (Anm. 55), S. 987. – Rudolph Kellermann – Wilhelm Treue: *Die Kulturgeschichte der Schraube*. München 2. Aufl. 1962, S. 155.
- 64 Zit. nach: Otto Dick: *Die Feile und ihre Entwicklungsgeschichte*. Berlin 1925, S. 27.
- 65 Walter Bernt: *Altes Werkzeug*. München 2. Aufl. 1977, S. 14. Zudem danken wir Dr. Sven Hauschke, Fürth, für seine hilfreiche Auskunft.
- 66 K. Löcher (Anm. 5), S. 66.

Abbildungsnachweis

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1, 9, 16 (Christian Heuer), 2 (Monika Runge), 3, 4, 5, 6 (Jürgen Musolf), 10, 11, 12 (Anke Lorenz), 13 (Martin Tischler), 14, 15 (Elisabeth Taube); London, Victoria & Albert Museum: 7; Bildarchiv Foto Marburg: 8.

Maria und Joseph

Hans Peisser (um 1505–nach 1571)

Nürnberg, um 1522/24

Lindenholz, radial geschnittener Stammblock, Anstückung der rechten Fußspitze (Joseph) und des hinteren Teils des Mantels (Maria), Hände angesetzt und mit handgeschmiedeten Nägeln fixiert. Skulpturenrückseiten gehöhlt und in jüngerer Zeit braun lasiert. In Schädelkalotten jeweils konisches Loch, in Josephsfigur mit abgebrochener, handgefeilter Schraube, vermutlich von Werkbank, (Lochdurchmesser Joseph: 1,5–1,6 cm, Tiefe bis zu Schraube 2 cm, Lochdurchmesser Maria: 1,8–2,2 cm, Tiefe 4,5 cm), in beiden Standflächen je zwei 4,5 cm tiefe, vorgebohrte Löcher von gleicher Einspannzange (Länge 1,3 cm, Breite 1 cm, rechteckiger Querschnitt, Abstand der Löcher 4,3 cm). Fassung mit weißer Grundierung, Polimentvergoldung, rot gelüsterter Polimentversilberung, Farbfassung mit Inkartrat, Blau (vermutlich Azurit) und Braun. Polimentstreifen am unteren Rand des Mariengewandes zeugt von ebenfalls mit Polimentvergoldung gestalteter Standfläche im Altar. Mehrere Finger Josephs und das Attribut (vermutlich Kerze) in seiner Hand fehlen. Maria: H. 93 cm, Br. 50 cm, T. 37 cm, Josef: H. 97 cm, Br. 42 cm, T. 37 cm

Depositum der Katholischen Kirchenstiftung Unserer Lieben Frauen, Nürnberg, seit 1883; Eigentum des Germanischen Nationalmuseums seit 1909

Inv.Nr. Pl.O. 95 (Maria), Pl.O. 161 (Joseph)

Literatur

Andreas Würfel: *Diptycha Cappellae B. Mariae, das ist Verzeichnüs und Lebensbeschreibungen der Herren Prediger und Herren Diaconorum welche seit der gesegneten Reformation biß hieher, an der Capelle zu St. Marien oder Marien-Saal gedienet, nebst einer Beschreibung der Kirche und bey derselben angerichteten Gesellschaft der Fürspänger gefertigt von Andreas Würfel*. Nürnberg 1761, S. 15. – Christoph Gottlieb von Murr: *Beschreibung der Marienkirche oder Kaiserkapelle, Mariensaal genannt in Nürnberg, nebst Urkunden*. Nürnberg 1804, S. 7–8. – Georg Christian Wilder-Johann Carl Osterhausen: *Neues Taschenbuch von Nürnberg*. Nürnberg 1819, S. 45–46. – Johann Neudörffer: *Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben 1546*. Nebst der Fortsetzung von Andreas Gulden 1660. Nürnberg 1828, S. 25. – Hans Bösch: *Katalog der im germanischen*

Museum befindlichen Originalskulpturen. Nürnberg 1890, Kat.Nr. 257, S. 36, Kat.Nr. 327, S. 44. – Walter Josephi: *Die Werke plastischer Kunst* (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums). Nürnberg 1910, Kat.Nr. 296, 297, S. 171. – Hubert Wilm: *Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg*. München 1922, S. 26 mit Tafel 63. – *Katalog der Veit Stoß-Ausstellung im Germanischen Museum*. Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Bearb. von Eberhard Lutze. Nürnberg 1933, Kat.Nr. 57, S. 51–53. – Theodor Müller: *Veit Stoß*. In: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer. Bd. 32, Leipzig 1939, S. 134. – Heinz Stafski: *Hans Peisser als Großplastiker*. In: *Germanisches Nationalmuseum. 96. Jahresbericht*. Nürnberg 1951, S. 11–16. – Klaus Pechstein: *Zu den Altarskulpturen und Kunstkammerstücken von Hans Peisser*. Studien zur süddeutschen Renaissanceplastik II. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1974, S. 38–42. – Jörg Rasmussen: *Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit*. Diss. München 1970, S. 80–88. – Heinz Stafski: *Zur Rezeption der Renaissance in der Altarbaukunst Süddeutschlands*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Bd. 41, 1978, S. 135. – Heinz Stafski: *Die Rosenkranztafel aus der Nürnberger Frauenkirche*. Zu den angeblichen Entlehnungen aus der Graphik Dürers. In: *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposiums*. Hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum und vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München. München 1985, S. 259. – Robert Leyh: *Die Frauenkirche zu Nürnberg*. Kath. Pfarrkirche Unserer Lieben Frau. Große Kunstführer, Bd. 167. München–Zürich 1992, S. 33–34. – Kurt Löcher: *Germanisches Nationalmuseum Nürnberg*. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Stuttgart 1997, S. 66. – *Stadtlexikon Nürnberg*. Hrsg. von Michael Diefenbacher. Nürnberg 1999, S. 303. – *Nürnberger Künstlerlexikon*. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Manfred H. Grieb. München 2007, Bd. 2, S. 1121 (zu Hans Peisser) und Bd. 3, S. 1651 (zu Jacob Welsler).

Untersuchung und Restaurierung: Diplom-Restauratorin Anke Lorenz, Nürnberg, in Kooperation mit den Mitarbeitern des Instituts für Kunsttechnik und Konservierung am Germanischen Nationalmuseum, Februar bis Juli 2008.