



## ZWISCHEN FRANKREICH UND BÖHMEN: NÜRNBERGER MALEREI UND GLASMALEREI

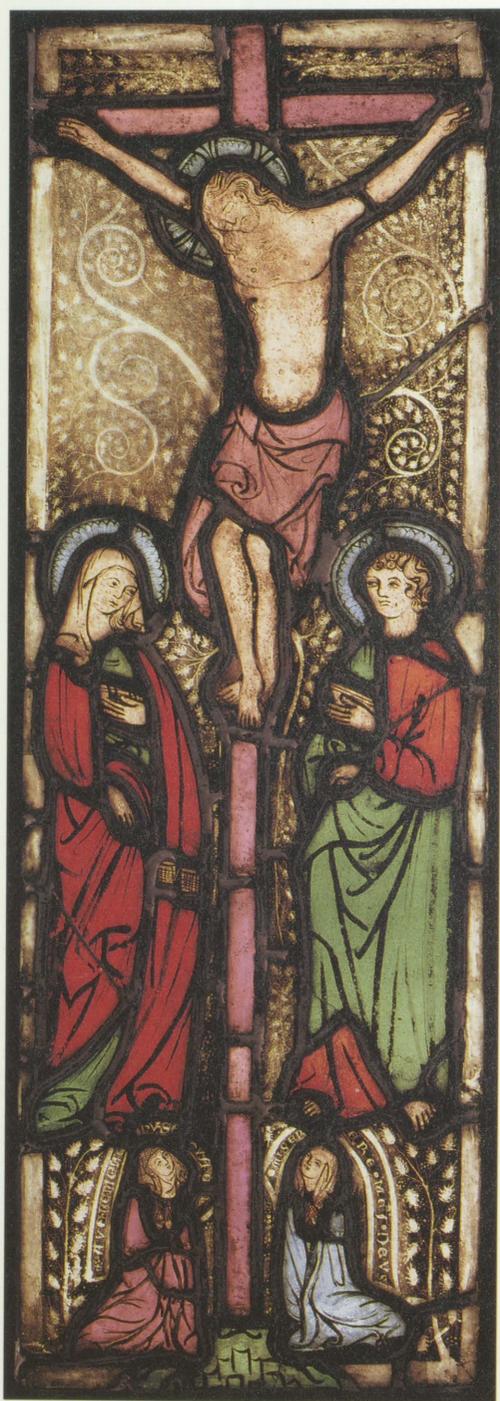
---

Im territorial zersplitterten fränkischen Raum konnten weder die drei Hochstifte Würzburg, Bamberg und Eichstätt, noch die zollernschen Burg- und späteren Markgrafen eine Landesherrschaft mit einem entsprechenden kulturellen Mittelpunkt errichten. Daher spielte die Reichsstadt Nürnberg seit ihrem beispiellosen wirtschaftlichen und politischen Aufschwung im 14. Jahrhundert eine wachsende Rolle und stieg noch vor 1400 zu einer Kunstmetropole von überregionaler Bedeutung auf. Auch wenn die äußerst lückenhafte Überlieferung bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts keine gesicherten Aussagen zur Lokalisierung von Werkstätten zulässt, sind die meisten erhaltenen Werke der fränkischen Malerei und Glasmalerei aus dem frühen 14. Jahrhundert mit Nürnberg zu verbinden.

Dies gilt insbesondere für das Glasgemälde mit einer Kreuzigung Christi (*Abb. 303, 109, Kat. 449*) und das Reliquienaltärchen (*Abb. 261, 304, 305, Kat. 455*), die zu den frühesten erhaltenen Zeugnissen der regionalen Malerei und Glasmalerei überhaupt zählen. Das Glasgemälde stammt nach alter Überlieferung aus der Kapelle des Nürnberger Hauses »zum Goldenen Schild«, das sich bis zu seiner Veräußerung 1387 im Besitz der Nürnberger Patrizierfamilie von Grundherr befand. Das ab 1633 wieder in Grundherrlichem Besitz befindliche Haus wurde 1854 verkauft<sup>1</sup>. Ein Jahr später sollen die Fürther und Nürnberger Antiquare und Kunsthändler Pickert das Glasgemälde von der Familie Grundherr erworben haben. Die Herkunft der Scheibe aus dem »Haus zum Goldenen Schild« ist damit letztlich nicht zu beweisen, selbst wenn das kleine Format für die Verwendung in einer Hauskapelle zu sprechen scheint. Angesichts der beiden unterhalb der Kreuzigung knienden Stifterinnen ist auch eine Herkunft aus einem Frauenkloster in Erwägung zu ziehen, da die Bekleidung der Stifterinnen nicht eindeutig als weltlich oder als Ordenstracht zu bestimmen ist.

Was die Lokalisierung und Datierung des Glasgemäldes betrifft, ist der Vergleich mit dem aus der Sammlung des Museumsgründers Hans von Aufseß stammenden Reliquienaltärchen aufschlussreich: Trotz einiger retrospektiver Züge im Typus der farbigen Figur vor Grisaillegrund, im Ornament hintergrund und in der Anlage

*305 Beweinung Christi vom rechten Innenflügel des Reliquienretabels, Detail, Nürnberg, um 1340*



303 Kreuzigung Christi  
mit zwei Stifterinnen,  
Nürnberg, um 1330/40

der Gewänder von Maria und Johannes werden in der Christusfigur und im kleinen, kindlichen Gesicht des Johannes Zusammenhänge mit den Flügelnenseiten des Reliquienaltärs deutlich. Selbst die formelhafte Reduktion des Bodens unterhalb des Kreuzfußes bestätigt diese Verbindung. Sie gibt in vereinfachter Übersetzung jene über die italienische Trecentomalerei vermittelten, letztlich auf spätantikes Erbe zurückgehenden, zerklüfteten Terrainsockel wieder, die seit den 1330er Jahren in der westeuropäischen Malerei begegnen. Mit den Ansätzen zu einer dreidimensionalen Raumangabe und zur plastischen Ausbildung von Figur und Gewand sowie in der Wiedergabe von Gemütsbewegungen schließen die Gemälde an aktuellste Entwicklungen an.

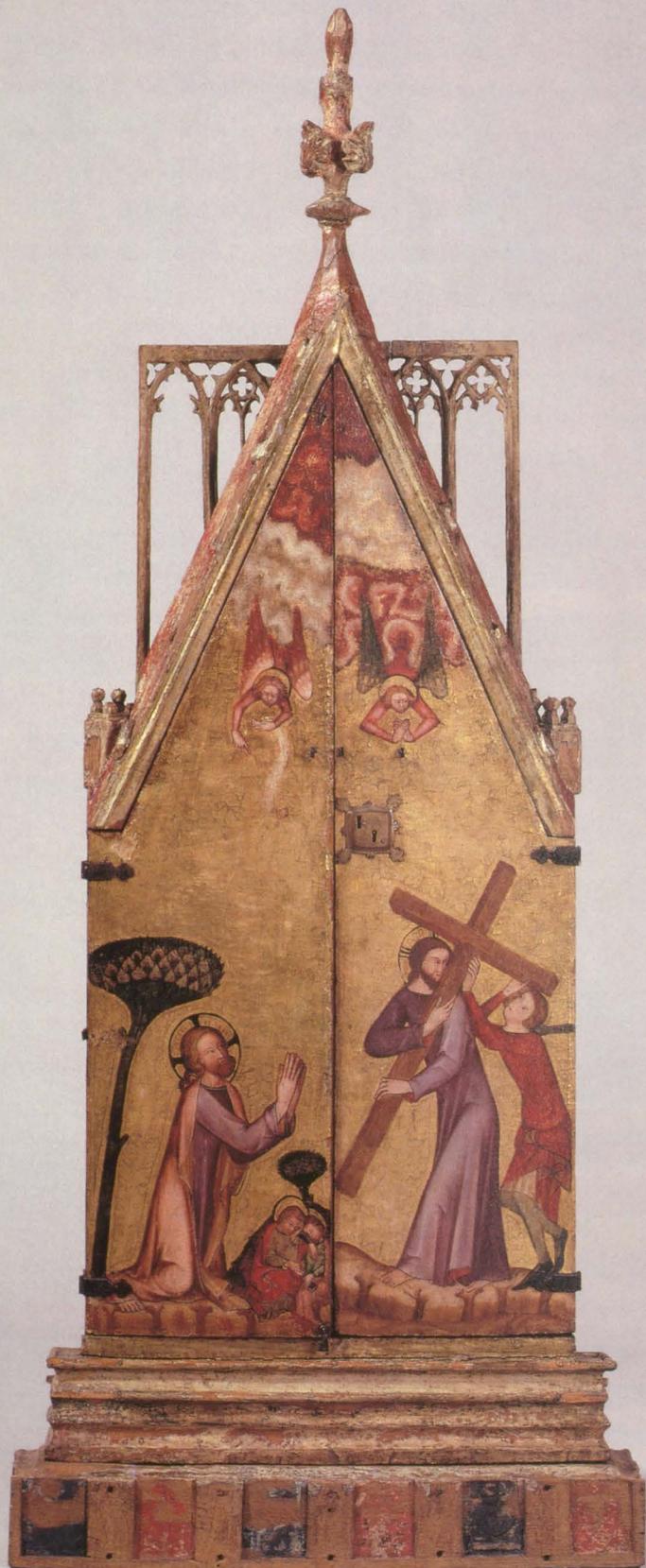
Diese Neuerungen manifestieren sich in stilistisch etwas anderer Ausprägung auch im Flügel eines um 1340/50 entstandenen Passionsretabels in der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche Heilsbrunn. Das Retabel ist wohl in einer Nürnberger Werkstatt entstanden, da das Kloster unter der Schirmvogtei der Burggrafen von Nürnberg stand, die dort spätestens im ausgehenden 13. Jahrhundert ihre Familiengrablege eingerichtet und mit entsprechenden Fensterstiftungen ausgestattet hatten<sup>2</sup>.

Soweit sich anhand dieser wenigen isolierten Werke allgemeine Aussagen zur Nürnberger Malerei und Glasmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts treffen lassen, zeigen sich Anklänge an eine Gruppe von Wiener Werken, die im Umfeld des Klosterneuburger Passionsaltars um 1330/35 entstanden sind. Diese knüpfen an französische und englische Vorbilder aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts an, in denen im Kreis um Jean Pucelle die fundamentalen Entdeckungen Giotto und Duccios in der Darstellung von Räumlichkeit, Plastizität und Gemütsbewegung mit der geschmeidigen Linienführung und Eleganz der älteren Pariser Tradition verschmolzen worden sind<sup>3</sup>.

Da die Nürnberger Werke rund zehn Jahre später als die Wiener Gemälde datiert werden – wofür allerdings historische Anhalts-

punkte fehlen – sind sie bislang vom Wiener Werkstattkreis hergeleitet worden<sup>4</sup>. Mit Blick auf die Vermittlung von italienisch-französischem Formengut sind jedoch auch Werkkomplexe des fränkischen und bayerischen Umfelds zu berücksichtigen. Hierzu zählen neben der Altartafel aus Weissenburg (um 1327) mit aktuellsten italienischen Einflüssen auch verschiedene Buch-, Tafel- und Glasmalereien aus der Zeit Ludwigs des Bayern (reg. 1314–1347), die in diesem Zusammenhang intensiver zu untersuchen wären<sup>5</sup>. Darüber hinaus kommt eine Reihe von oberrheinischen und

304 Reliquienretabel  
mit geschlossenen Flügeln,  
Nürnberg, um 1340

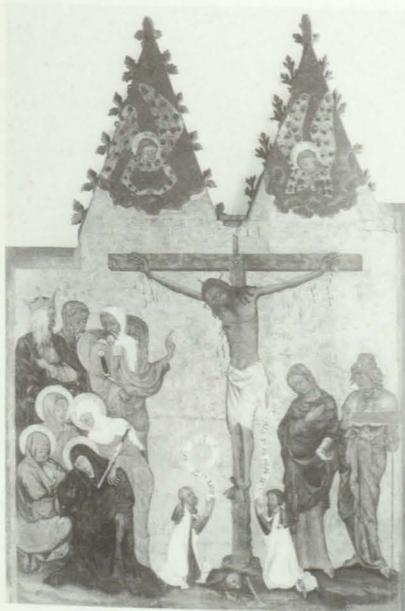


schwäbischen Werken aus dem ersten Drittel des 14. Jahrhunderts als Vermittler der neuen Stileinflüsse nach Nürnberg in Frage<sup>6</sup>.

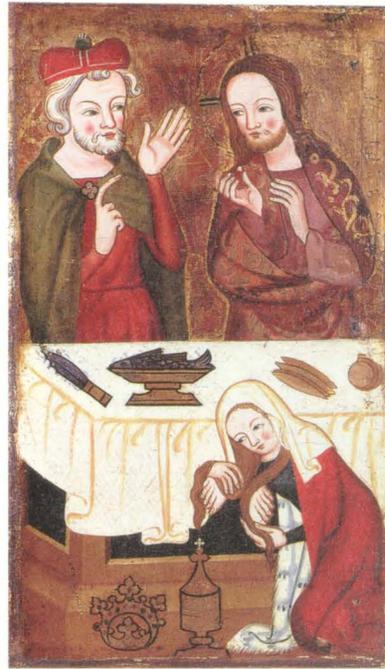
Auf französische und frankoflämische Vorbilder nehmen auch die Nürnberger Gemälde der nächsten Generation Bezug, die im Kreis des Hochaltars der Deutschordenskirche St. Jakob um 1360/70 entstanden sind (Abb. 306). Der Jakobsaltar, der sich nach der jüngsten Restaurierung 2003 wieder als herausragendes Zeugnis der deutschen Malerei des 14. Jahrhunderts präsentiert, besticht durch einen kraftvoll plastischen Monumentalstil mit ausdrucksstarken Figuren. Dem kapitalen Werk sind die kleinformatischen Fragmente zweier Klarenaltäre und eines Martha- und Maria-Magdalenen-Altars (Abb. 267–268, 265–266, 307–309, 346, 452–453, Kat. 456–458) unmittelbar anzuschließen, auch wenn die Figuren dort flächiger und puppenhaft-naiver aufgefasst sind.

Dass diese Unterschiede nicht allein auf den kleineren Maßstab zurückzuführen sind, machen die Fragmente eines weiteren, auf verschiedene Sammlungen verstreuten Klarenaltars deutlich, der in seiner malerischen Qualität und Kostbarkeit die Grundlage für den Jakobsaltar wie die Nürnberger Klarenaltargruppe gelegt haben dürfte<sup>7</sup>. Über die formalen Verbindungen hinaus stehen die drei Werkgruppen trotz ihrer jeweils individuellen Ausprägung auch durch teilweise identische Punzierungen und Dekorelemente in engem Zusammenhang. In der Zunahme an körperlichem Volumen und räumlicher Ausdehnung illustrieren sie einen um 1350 nördlich der Alpen einsetzenden allgemeinen Stilwandel. Die Forschung hat für diese Entwicklungen lange italienische und böhmische Einflüsse geltend gemacht, was angesichts der zentralen Bedeutung Nürnbergs für Kaiser Karl IV. nahe lag. Erst in jüngerer Zeit nahm man die engen Bezüge zu Werken der französischen und frankoflämischen Malerei deutlicher wahr, die den Nürnberger Werkstätten als Orientierung gedient haben dürften<sup>8</sup>.

306 Kreuzigung Christi auf dem rechten Außenflügel des Hochaltars der Nürnberger Jakobskirche, Nürnberg, um 1360/70



Zum Kreis um den Jakobsaltar ist auch eine Stickerei mit Christus in der Kelter und einem Gnadenstuhl (Abb. 284, 310, Kat. 446) zu zählen, die vielleicht als Antependium gedient hat. Die Proportionierung der Figuren, die langgezogenen Köpfe mit hoher Schädelkalotte, die Physiognomie und der Faltenwurf mit eng über den Unterarm gespanntem Gewand lassen sich mit dem Jakobsaltar oder dem Epitaph des Magisters Mengot in Heilsbronn verbinden<sup>9</sup>. Als weitere Parallele zum Jakobsaltar ist die Verwendung innovativer Bildmotive anzuführen: Gilt der als Reiselandschaft bezeichnete Zug der Könige in der Anbetung Christi auf dem Jakobsaltar als eine der frühesten Darstellungen dieses auf italienischen Vorbildern beruhenden Motivs nördlich der Alpen, handelt es sich bei der Stickerei um eine der ersten Ausprägungen des Kelterbildes als Andachtsbild mit eucharistischer Bedeutung. Anspruch und Qualität beider Werke dokumentieren eindrücklich die Eigenständigkeit und das hohe Niveau der Nürnberger Kunst um 1360/70.



308 Fragment eines Martha- und Maria-Magdalenen-Altars mit dem Gastmahl im Haus des Pharisäers Simon, Nürnberg, um 1360/70

309 Fragment eines Klarenaltars mit Bestätigung der Ordensregeln durch Papst Innozenz IV., Nürnberg, um 1360/70



307 Flügel eines Klarenaltars mit Tod und Krönung der hl. Klara, Nürnberg, um 1360/70

Unter Karl IV. aus dem Geschlecht der Luxemburger rückte Nürnberg zu den führenden Städten des Reiches auf und wurde 1356 durch die in der Goldenen Bulle neu kodifizierte Reichsverfassung neben Aachen und Frankfurt zur dritten bedeutenden Stadt im Reich. Zum sichtbaren Ausdruck dieser neuen, auf Kaiser und Reich ausgerichteten Bedeutung Nürnbergs wurde die dem Prager Augustiner-Chorherrenstift



**310** Stickerie mit Christus in der Kelter, Detail, Nürnberg, um 1370

unterstellte Frauenkirche. Die über nahezu quadratischem Grundriss von 1350 bis 1358 – anstelle der abgerissenen Synagoge – errichtete Hallenkirche mit einfachem Polygonalchor ist der erste Hallenbau Frankens. Er steht in unmittelbarer Abhängigkeit des Prager Parlerstils, auch wenn eine maßgebliche Beteiligung des seit 1356 den Neubau des Prager Domes leitenden Architekten Peter Parler nicht belegt werden kann.

Von der ursprünglichen Verglasung sind im Achsenfenster des Chores lediglich drei Einzelfelder mit dem Apostel Paulus, der thronenden Maria einer Anbetung der Könige und dem hl. Christophorus erhalten. Zwei weitere Scheiben gelangten in das Germanische Nationalmuseum; sie zeigen einen König der Anbetung sowie einen Ritterheiligen (Abb. 311, 450, Kat. 450). Jüngst konnte außerdem ein weiteres, bislang unbekanntes und nicht lokalisiertes Feld mit dem Pilgerheiligen Jakobus erworben werden. Aquarelle des 18./19.

Jahrhunderts halten darüber hinaus die verlorene Darstellung des thronenden Kaisers Karl IV. sowie eine Stifterscheibe mit dem vor dem Kaiser knienden Ulrich Stromer fest<sup>10</sup>. Dieser hatte im Namen der Stadt von Karl IV. das Privileg erwirkt, das Judenviertel abzurechen, um Platz für den heutigen Hauptmarkt zu schaffen und die Frauenkirche zu errichten. Von den erhaltenen Glasgemälden dürfte einzig die Scheibe mit dem Ritterheiligen aus dem Kaiserfenster stammen: Der jugendliche Ritter mit offenem, wallenden Haar, mit Schwert in der Linken und Fahne in der Rechten wurde als hl. Palmatius gedeutet. Diese Identifizierung stützt sich auf die eng verwandte Darstellung auf dem Triptychon von Tommaso da Modena aus den Jahren 1355/59 über der Kleinodiennische der Heiligkreuzkapelle auf Burg Karlstein, auf dem die heiligen Palmatius und Wenzel die Muttergottes mit Kind flankieren<sup>11</sup>. Palmatius soll der Thebäischen Legion angehört und in Trier sein Martyrium erlitten haben. 1356 ließ Karl IV. die Reliquien des Trierer Lokalheiligen in die Burg Karlstein überführen, um damit die Kontinuität der luxemburgischen Linie und den Anspruch auf die 1355 erhaltene lombardische Krone – Palmatius war Patron der Lombardei – zu dokumentieren. Für das ehemalige Achsenfenster der Frauenkirche ist demnach ein politisch-religiöses Programm zu vermuten, das die Frömmigkeit und die herrschaftlichen Ansprüche Karls IV. zum Ausdruck brachte.

Die stilistische Einordnung der zur Chor- oder zur Gesamtweihe der Kirche 1355 beziehungsweise 1358 fertiggestellten Verglasung wirft angesichts der lückenhaften Überlieferung der Nürnberger Malerei und Glasmalerei viele Fragen auf und führt mitten in das komplizierte Beziehungsgeflecht von westlichen und östlichen Stilströmungen in den Jahrzehnten um 1350. Das traditionelle Formenvokabular von Langpass und Ornament sowie die Ansätze zu einer blockhaften Verfestigung der Figur lassen sowohl an lokale Kräfte wie an Prager Werkstätten denken. Gleiches gilt auch für Werke wie die wohl von Karl IV. um 1370/80 gestiftete Chorverglasung der Hersbrucker Stadtkirche, die sich auf Grund der lückenhaften Überlieferung in Franken und Böhmen nicht sicher verorten lässt<sup>12</sup>.

Vor dem Hintergrund solcher Stiftungen rücken Künstler wie der von 1348 bis vor 1370 nachweisbare Nürnberger Maler Sebald Weinschröter ins Zentrum des Interesses. Als Hofmaler Karls IV. kommt er zunächst vor allem für die Ausführung kaiserlicher Aufträge in Frage, insbesondere für die Ausmalung der im Zweiten Weltkrieg zerstörten Moritzkapelle mit Szenen aus dem Leben Karls IV. und seines in Nürnberg geborenen Sohnes Wenzel<sup>13</sup>. Die um 1365 entstandenen Wandmalereien bieten einen Ausgangspunkt für die Einordnung der rund zehn Jahre später entstandenen Chorfenster der Nürnberger Sebalduskirche mit dem von König Wenzel gestifteten, 1514 jedoch erneuerten Achsenfenster im Zentrum. Mit der Verglasung des Sebalders Chores setzte in der Nürnberger Glasmalerei eine beispiellose Hochphase mit der Ansammlung von annähernd zwanzig Meistern ein. Über Exporte und Filiationen strahlte die Produktion nach Thüringen und Bayern sowie an den Oberrhein aus und prägte das Bild der süd- und mitteldeutschen Glasmalerei für Generationen<sup>14</sup>.

Andererseits wird Weinschröter schon seit längerem mit dem Jakobsaltar in Verbindung gebracht. Dies würde die Möglichkeit eröffnen, die wohl wenig späteren und naiveren, aber auf Grund identischer Punzen in der Werkstattkontinuität entstandenen Klarenaltartafeln seinem Sohn zuzuschreiben<sup>15</sup>. Welchen der beiden stilistisch unterschiedlichen Komplexe man Sebald Weinschröter auch gibt, lassen sich die Nürnberger Verhältnisse dadurch nicht klären. Für die Malerei und Glasmalerei des zweiten Drittels des 14. Jahrhunderts kann deshalb einstweilen lediglich festgehalten werden, dass ab 1340 aktuellste westliche Strömungen das Stilbild nachhaltig prägten. Es ist daher zu überlegen, ob neben Malern wie dem als Hofmaler Karls IV. tätigen Straßburger Nikolaus Wurmser auch Nürnberger Künstler in der Vermittlung französischer und frankoflämischer Einflüsse nach Prag eine entscheidende Rolle gespielt haben könnten<sup>16</sup>. Die bislang etwas einseitig als von der Wiener und der Prager Malerei abhängig beurteilte Malerei Nürnbergs erschiene damit in neuem Licht.

In das Geflecht der Wechselwirkungen zwischen Prag und Nürnberg führen auch die Flügel eines Marienretabels aus der Zeit um 1400/10 (Abb. 262–263, 312–313, 454, Kat. 459). Von der geöffneten Schauseite mit Szenen des Marienlebens auf Goldgrund sind erhalten: Maria und Elisabeth mit den beiden Knaben Jesus und



311 Rechteckscheibe mit einem Ritterheiligen (hl. Palmatius?) aus dem Chor der Nürnberger Frauenkirche, Nürnberg oder Prag, um 1355/1358



Johannes, der Bethlehemitische Kindermord und die Grabtragung Mariae; von der in geschlossenem Zustand sichtbaren Passionsseite: das Gebet am Ölberg, die Gefangennahme und die Geißelung Christi. Durch zwei bislang unbekannte, dem Museum seit 2005 als Leihgabe aus Privatbesitz zur Verfügung gestellte Fragmente eines Marien- und Johanneskopfes (Abb. 314–315) lässt sich der Bestand um die Darstellung einer Kreuzigung Christi erweitern.

Der Marienaltar gilt als Inkunabel der Nürnberger Malerei des Weichen Stils und greift ältere, in Nürnberg etablierte ikonographische Themen auf. So zeigt die Grabtragung Mariae den frevelhaften Angriff zweier Ungläubiger auf den Sarkophag der Gottesmutter. Die zur Strafe gelähmten Hände der Frevler werden durch Johannes und Petrus geheilt, als die Sünder sich zu Christus und Maria bekennen. Das im Westen seltene, aus der italienischen Malerei des Trecento bekannte Motiv wurde von der nordalpinen Skulptur übernommen und begegnet unter anderem auch auf dem um 1320 entstandenen Tympanonrelief des Marienportals am nördlichen Langhaus der Nürnberger Sebalduskirche. Letzteres dürfte als direktes Vorbild für den Marienaltar gedient haben, der neben dem Maßwerkmedaillon des Schneiderfensters im Langhaus des Freiburger Münsters um 1280 als älteste Darstellung der Szene in der deutschen Malerei gilt<sup>17</sup>. Eine vergleichbare Rolle spielte das rechte Westportaltympanon der Nürnberger Lorenzkirche aus der Zeit um 1355/60 für die Aufnahme des Bethlehemitischen Kindermords in die Szenen des Marienlebens.

Über den Umweg der Glasmalerei in Ulm lassen sich für die Tafel mit Maria und Elisabeth bei der häuslichen Arbeit weitere Vergleichsbeispiele finden, die auf lokale





313 Grabtragung Mariae,  
Nürnberg, um 1400/10

ikonographische Traditionen zurückgehen. Das 1395/1400 entstandene Annen-Marien-Fenster im Chor des Ulmer Münsters zeigt nicht nur eine vergleichbare häusliche Szene mit Maria am Spinnrocken, sondern in der Verkündigung an Anna sogar das in diesem Kontext vereinzelt Genremotiv der Garnhaspel<sup>18</sup>. Für die Nürnberger Bildtradition sind diese Vergleichsbeispiele insofern von Bedeutung, als die für das Ulmer Annen-Marien-Fenster verantwortliche Werkstatt aus Nürnberg stammt und sich in den kurz zuvor entstandenen Fenstern der Nürnberger Spitalkirche St. Martha greifen lässt<sup>19</sup>. Wie von selbst erklären sich vor diesem Hintergrund auch die möbelartigen architektonischen Versatzstücke im Marienaltar: In Motiv und räumlicher Wirkung lassen sie sich auf die kunstvoll aufeinander getürmten und ineinander verschachtelten Bildarchitekturen zurückführen, die für die Nürnberger und von Nürnberg abzuleitenden Glasmalereien aus der Zeit um 1400 charakteristisch sind. Ein bislang als erfurtisch geltendes, neuerdings nach Nürnberg lokalisiertes Täfelchen in der Berliner Gemäldegalerie gehört ebenfalls in den Kreis dieser Werke: Es zeigt Maria und Joseph in einem den Nürnberger Tafeln verwandten Architekturgehäuse und die Gottesmutter wiederum bei der Arbeit am Spinnrocken<sup>20</sup>.

Die Summe dieser Zusammenhänge spricht für eine Entstehung der Marienaltar-Tafeln in Nürnberg, auch wenn die böhmischen Einflüsse unverkennbar zu Tage treten. Inwieweit mit einem Austausch zwischen Nürnberg und Prag zu rechnen ist, muss angesichts der lückenhaften Überlieferung und der stilistisch isolierten Stellung des Marienaltars in der Nürnberger Malerei und Glasmalerei im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts offen bleiben.



314, 315 Marien- und  
Johanneshaupt aus  
einer Tafel der Kreuzigung  
Christi, Nürnberg,  
um 1400/10

Bezüglich der Lokalisierung des großformatigen und für die Nürnberger Malerei um 1400 hochbedeutenden Retabels wurde auf Grund des ikonographischen Programms schon immer der Chor der Frauenkirche vermutet. Erst kürzlich ist es gelungen, diese Lokalisierung durch überzeugende Argumente abzusichern<sup>21</sup>. Das außergewöhnliche Bildprogramm hängt nämlich direkt mit dem Reliquienschatz der Frauenkirche zusammen, der neben Reliquien der »unschuldigen kindlein« auch Überreste »des grabs unnser frauen zu Josaphat« enthielt sowie den goldenen Gürtel Mariae und Überreste »von irem gespünn«, womit die Szene mit Maria am Spinnrocken plausibel zu erklären ist. Die Übereinstimmungen zwischen dem Reliquienbesitz und der außergewöhnlichen Auswahl der Marienszenen auf dem Retabel sind derart eng, dass ein Zufall kaum denkbar ist. Das erst vier Jahrzehnte nach Fertigstellung des Chors entstandene monumentale Flügelretabel stand offensichtlich im Chor, wurde dort jedoch spätestens im Zuge der Neuausstattung des Chores in den Jahren 1522/1524 abgebaut und an eine andere Stelle versetzt. Damals entstand der monumentale, den gesamten Chorraum ausfüllende Hochaltar mit Gemälden von Hans Sebald Beham und Skulpturen von Hans Peisser mit einer älteren, um 1440 entstandenen Muttergottesstatue im Zentrum<sup>22</sup>.

Die Werkstatt des Nürnberger Marienaltars übte einen prägenden Einfluss auf die folgende Generation aus, wie eine Reihe prominenter Tafelgemälde bis in die 1430er Jahre bezeugt<sup>23</sup>. Die Glasmalerei indes scheint nach den großen Verglasungskampagnen des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts zum Erliegen gekommen zu sein. Aus dem Zeitraum bis zu ihrer zweiten Hochblüte, die mit der Chorverglasung der Lorenzkirche um 1456 einsetzt, sind nur wenige Einzelwerke wie das Glasgemälde mit Mariae Tempelgang aus dem Kreuzgang des Augustiner-Chorherrenstifts Langenzenn (*Abb. 316, Kat. 452*) überliefert. Obwohl schlecht erhalten und von künstlerisch durchschnittlichem Niveau, schlägt es doch eine Brücke zu Werken wie den Fragmenten eines Marienaltars aus Langenzenn. Sie zählen zu den letzten Ausläufern des Weichen Stils und sind wenige Jahre vor dem Tucher-Altar entstanden, der einen neuen Abschnitt in der Nürnberger Malerei einleitete.

---

**ANMERKUNGEN:** 1 Fritz Traugott Schulz: Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung, Bd. 1, Teil 2. Leipzig–Wien 1933, S. 504–516. – Stadtlexikon Nürnberg. Hrsg. von Michael Diefenbacher/Rudolf Endres. Nürnberg 1999, S. 387. — 2 Scholz 2002, S. 188–198. – Zum Retabelflügel Strieder 1993, S. 14–17, 166. – Suckale 1993, S. 129–130. – Kemperdick 2006, Nr. 1655. — 3 Gabriela Fritzsche: Die Entwicklung des »neuen Realismus« in der Wiener Malerei 1331 bis Mitte des 14. Jahrhunderts (Böhlau Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 18). Wien 1983. – Zu den französischen Buchmalereien Charles Sterling: *La peinture médiévale à Paris 1300–1500*, Bd. 1. Paris 1987, S. 22–23, 76–86, 96. — 4 Betty Kurth: Die Wiener Tafelmalerei in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und ihre Ausstrahlungen nach Franken und Bayern. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge* Bd. 3, 1929, S. 25–55. – Strieder 1993, S. 14–17. — 5 Zur Weissenburger Tafel im Bayerischen Nationalmuseum in München Julian Gardner. In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, Bd. 49/50, 1996, S. 77–88. – Zur Glasmalerei Scholz 2002, S. 50–52. – Zu weiteren,

für Bayern beziehungsweise Wien in Anspruch genommenen Werken Suckale 1993, S. 124–139. – Kemperdick 2006, Nr. 1855. — 6 Erwähnt seien lediglich Werke wie die Kopie von Giotto's Navicella in Jung St. Peter in Straßburg, die Langhausverglasung des Freiburger Münsters, das Narthexfenster im südlichen Turm des Straßburger Münsters und schließlich die Thron-Salomonis-Tafel aus dem Sommerrefektorium des Zisterzienserklosters Bebenhausen in der Staatsgalerie Stuttgart. Zur Rezeption der italienischen Trecento-Malerei nördlich der Alpen Enrico Castelnovo: *Kunst der Städte, Kunst der Höfe zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert*. In: *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, Bd. 2. Hrsg. von Willibald Sauerländer. München 1991, S. 290–298. — 7 Kemperdick 2002. — 8 Kemperdick 2002, bes. S. 39–45. — 9 Strieder 1993, S. 168–169, Nr. 7, Abb. 215. — 10 Gottfried Frenzel: *Kaiserliche Fensterstiftungen des 14. Jahrhunderts in Nürnberg*. In: *Nürnberger Mitteilungen*, Bd. 51, 1962, S. 1–9. — 11 Franz Machilek. In: *Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen*. Hrsg. von Ferdinand Seibt. München 1978, S. 99. — 12 Scholz 2002, S. 226–231. — 13 Scholz 2002, S. 55–56. – Zu den Wandgemälden auch Ursula Schädler-Saub: *Gotische Wandmalereien in Mittelfranken (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, H. 109)*. München 2000, S. 133–135. — 14 Scholz 2002, S. 53–64. — 15 Hermann Beenken: *Zu den Malereien des Hochaltars von St. Jakob in Nürnberg*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 2, 1933, bes. S. 332–333. – Strieder 1993, S. 20. – *Ausst.Kat. New York 2005*, S. 15–16. — 16 Zu Nikolaus Wurmser *Ausst.Kat. New York 2005*, S. 10–12. — 17 Ingeborg Krummer-Schroth: *Glasmalereien aus dem Freiburger Münster*. Freiburg im Breisgau 1978, Taf. XV. — 18 Maria mit Spinnrocken und offenem Buch begegnet außerdem in dem ebenfalls von der Nürnberger Glasmalerei abzuleitenden Hornbeck-Fenster von 1412 in der Freisinger Benediktuskirche; Paul Frankl: *Der Meister des Astalerfensters von 1392 in der Münchner Frauenkirche*. Berlin 1936, Abb. 3, 7. — 19 Hartmut Scholz: *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm (CVMA Deutschland, Bd. 1,3)*. Berlin 1994, S. XLV, 33–34, 40–46, Abb. 87–89. — 20 Kemperdick 2006, Nr. 1874; in *Ausst. Kat. New York 2005*, Nr. 95, dagegen als böhmisch bezeichnet. — 21 Weilandt 2006. Ich danke dem Autor für das vorab zur Verfügung gestellte Manuskript. — 22 Zum Welseraltar Löcher 1997, S. 63–68. – Zur Muttergottesstatue Stefan Roller: *Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*. Berlin 1999, S. 170, Abb. 176. — 23 Strieder 1993, S. 26–36, 170–180.

**316** *Tempelgang Mariens aus dem Augustiner-Chorherrenstift Langenzenn, Nürnberg, um 1410/20*

