



Abb. 60: Crailsheim, Evangelische Stadtkirche: Hochaltarretabel (Foto: R. Müller)

Rebecca Müller

## Der Hochaltar der Johanneskirche in Crailsheim

### Ein Flügelretabel aus der Werkstatt des Michael Wolgemut in Nürnberg<sup>1</sup>

Das Flügelretabel des Hochaltars der evangelischen Stadtkirche St. Johannes in Crailsheim (Abb. 60) besitzt weder Signatur noch Datierung, ebensowenig gibt es Aufschluss über seinen Stifter. Auch archivalische Anhaltspunkte, die auf den Auftraggeber, die beauftragte Werkstatt sowie den Zeitpunkt der Stiftung hinweisen könnten, fehlen. Die entsprechend dieser Quellenlage rein stilkritische Beurteilung von Skulptur und Malerei führte in der Literatur zu divergierenden Zuschreibungen, die kaum durch überzeugende Vergleiche begründet wurden. Weitgehende Einigkeit konnte lediglich über eine Datierung um 1490 erzielt werden.

Obwohl das Retabel stets als beachtenswert eingeschätzt wurde, stand es bislang nicht im Zentrum einer monografischen Untersuchung und ist zu großen Teilen auch fotografisch unpubliziert.<sup>2</sup> Daher soll im Folgenden die Frage nach der kunsthistorischen Einordnung des Crailsheimer Retabels und seiner Provenienz neu gestellt werden. Die hier vertretene Zuschreibung der Flachmalerei an die Werkstatt Michael Wolgemuts kann neben stilistischen Überlegungen erstmals durch motivische und maltechnische Aspekte gestützt werden.

### Historischer Hintergrund

Im Jahr 1440 wurde die Johanneskirche mit acht Altären geweiht, vermutlich 1456 war das Dach vollendet.<sup>3</sup> Dieser Neubau und seine Ausstattung markierten, neben einigen anderen geistlichen Einrichtungen, in dem fränkischen, heute zu Baden-Württemberg gehörenden Städtchen Crailsheim den sich im 15. Jahrhundert vollziehenden Aufstieg zur Amtsstadt der Markgrafen von Brandenburg.<sup>4</sup> Im Vergleich mit den benachbarten Reichsstädten und deren kirchlichen Bauvorhaben nimmt sich die Kirche jedoch bescheiden aus.<sup>5</sup> Zwei Quellen geben Auskunft über die Altarausstattung: Pfarrer Johann Sattler führt in seinem um 1480 angelegten Pfarrbuch einige Altäre der Johanneskirche auf, wobei er meist den Patron, teilweise auch den Stifter, in einigen Fäl-

len nur den Standort bezeichnet.<sup>6</sup> Zum Hochaltar macht er keine näheren Angaben. 1720 nennt die Stadtchronik des Jeremias Christoph Bauer die Altäre und in einigen Fällen ihre Stifter; auch hier bleibt es bei der Auflistung des Hochaltars ohne einen Hinweis auf das Retabel.<sup>7</sup> Beide Nennungen geben keinen Anhaltspunkt für die Datierung des heutigen Flügelretabels; sollte um 1480 bereits ein Altaraufsatz vorhanden gewesen sein, stammte er vermutlich aus der Zeit der Kirchenweihe. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts wäre er dann aus unbekanntem Gründen durch das heutige Retabel ersetzt worden, das keine Hinweise für eine nachträgliche Aufstellung aufweist: Thematisch entspricht die Johannesvita der Werktagsseite dem Patronat des Hochaltars, in seinen Ausmaßen ist das Retabel dem Chor angepasst, indem es in geöffnetem Zustand zwei Drittel der Chorweite einnimmt.<sup>8</sup>

Hypothetisch bleibt die Identifikation des oder der Stifter. Zwar befindet sich in der linken unteren Ecke der »Predigt des Täufers« auf der Flügelaußenseite ein kaum mehr erkennbarer Gegenstand, der aufgrund seiner Platzierung an prominenter, nahezu zentraler Stelle der Werktagsseite an ein Stifterwappen denken lässt. Doch erlaubt der schlechte Zustand der Malschicht keine sichere Identifizierung.<sup>9</sup> Auch die Untersuchung von Quellen über jene Familien, die im Zusammenhang mit der Finanzierung der Kirche oder ihrer Ausstattung belegt sind und damit für die Stiftung prädestiniert erscheinen, ergibt allenfalls Anhaltspunkte: Im Chor befand sich eine Gruft der Markgrafen, ihr Wappen findet sich an zahlreichen Stellen in St. Johannes.<sup>10</sup> Eine fürstliche Stiftung des Retabels scheint aufgrund des finanziellen Aufwands naheliegend. Dabei wäre jedoch eine umfangreichere, über ein bloßes Wappen hinausgehende Kennzeichnung der Stiftung zu erwarten, wie sie bei dem durch Albrecht Achilles errichteten »Schwanenritteraltar« in Ansbach oder dem von Friedrich dem Älteren gestifteten Heilsbronner Hochaltarretabel zu finden ist.<sup>11</sup> Auch ist es unwahrscheinlich, dass eine markgräfliche Stiftung keine Erwähnung in schriftlichen Überlieferungen wie der Stadtchronik gefunden haben sollte. Neben der Möglichkeit, dass die Gemeinde selbst den Auftrag vergeben hat, kommt daher eher ein Vertreter des durch Grabdenkmäler in der Kirche zahlreich in Erscheinung tretenden lokalen Adels in Frage.<sup>12</sup> Sichere Ergebnisse sind jedoch, wenn überhaupt, erst von zukünftigen archivalischen Funden zu erwarten.

## Der Stand der Forschung

Im Mittelpunkt der Diskussion stand stets die Frage nach der Herkunft des Retabels aus der Werkstatt Michael Wolgemuts, der herausragenden Nürnberger Malerwerkstatt des späten 15. Jahrhunderts.<sup>13</sup> Dabei sind drei grundsätzliche Positionen erkennbar.

Die Autoren des letzten Jahrhunderts wiesen die Flachmalerei der Schreinflügel Wolgemut selbst zu, während die Predellentafeln als schwächer bewertet wurden. So ordnete bereits Heinrich Merz 1861 die Malerei ein, dessen weitgehend beschreibende Ausführungen als erste Erwähnung des Retabels fassbar sind.<sup>14</sup> Die Schreinfiguren wurden erstmals von Wilhelm Lübke als Arbeiten des Veit Stoß bezeichnet.<sup>15</sup>

Als innerhalb der Wolgemut-Werkstatt, die schon früh zu einem Sammelbecken undifferenzierter Zuschreibungen wurde,<sup>16</sup> präziserte Henry Thode die Stellung der Gemälde. Dabei relativierte er die künstlerische Bedeutung Wolgemuts, ja er kam zu einer negativen Neubewertung. Dem Crailsheimer Retabel räumte Thode noch den höchsten Rang ein, es müsse *fraglos als das Bedeutendste betrachtet werden, was Wolgemut überhaupt geschaffen hat [...]. Es bezeichnet einen Moment in seiner Entwicklung, in dem er [...] als der unbestrittene Führer auf dem Gebiet der heimischen Malerei betrachtet werden mochte.*<sup>17</sup> Auch später vertraten einige Autoren die Zuschreibung der Gemälde an Wolgemut oder hielten zumindest an einer deutlichen Abhängigkeit von seiner Werkstatt fest.<sup>18</sup> Einen deutlichen Einfluss Wolgemuts konstatierte Berthold Daun zudem bei den Skulpturen, für deren »letzte Überarbeitung« er wie bei anderen Schnitzwerken den Meister selbst verantwortlich sah und sich damit gegen ihre Zuweisung an Veit Stoß aussprach.<sup>19</sup>

Eine Gegenposition nahmen Friedrich Dornhöffer und Erich Abraham ein, indem sie eine Nürnberger Herkunft ausschlossen. Entsprechend der geografischen Lage Crailsheims beurteilten sie das Retabel als *schwäbisch-fränkische Grenzkunst*, ohne die Werkstatt näher zu lokalisieren.<sup>20</sup> Schwäbische Elemente hob auch Gerhard Betz hervor, der den Altar in seinem Katalog der Werke Wolgemuts unter den Fehlzuschreibungen aufführte.<sup>21</sup> Ihm folgte Alfred Stange, der eine Werkstatt in Rothenburg ob der Tauber in Erwägung zog.<sup>22</sup> Als möglicherweise unter der Beteiligung Albrecht Dürers während seiner Gesellenzeit in der Wolgemut-Werkstatt entstandenes Werk war das Retabel 1928 für die Dürer-Ausstellung in Nürnberg erbeten worden. Dort glaubte man je-

doch diese Zuschreibung nicht mehr vertreten zu können und prägte den Notnamen »Meister des Crailsheimer Hochaltars«, um zu betonen, dass es sich um einen unabhängigen, zu Wolgemut zumindest gleichwertigen Maler handele. Walther Fries betonte im Ausstellungskatalog, dass das Retabel in einem Kunstzentrum entstanden sein müsse und trat damit dem unbestimmten Begriff einer »Grenzkunst« entgegen: sowohl die Malerei als auch die Skulptur seien nürnbergisch.<sup>23</sup> Zumindest im Hinblick auf die Gemälde folgten dem einige Autoren, die in dem Crailsheimer Meister einen *völlig selbständigen und hervorragenden nürnbergischen Generationengenossen Wohlgemuts* erkannten.<sup>24</sup>

## Erhaltungszustand

Der Zustand des Retabels und sein Eindruck auf den Betrachter werden heute beeinträchtigt durch das Fehlen einiger Bestandteile und die Folgen von Übermalungen. Die zu einem



Abb. 61: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Schrein um 1900 (ex: GRADMANN [1907] 48)

unbekannten Zeitpunkt einfarbig übermalten Flügelaußenseiten wurden anlässlich einer Restaurierung 1856 freigelegt, wobei es zu erheblichen Substanzverlusten kam.<sup>25</sup> Gleichzeitig erhielten die Skulpturen einen Anstrich aus steingrauer Ölfarbe.<sup>26</sup> Vermutlich ersetzte man zu dieser Zeit auch die ursprüngliche, schlecht erhaltene oder gar nicht mehr vorhandene geschnitzte Schreindekoration durch einen neugotischen Auszug und Maßwerk in Form eines Eselsrückens (Abb. 61).<sup>27</sup> Aufschlussreich im Hinblick auf heute fehlende Bestandteile ist die bereits erwähnte Beschreibung von Merz. Er führt ein Kreuz in der linken Hand der Andreasskulptur im Schrein an und nennt *rechts und links [vom Kruzifixus] zwei kleine, [...] geschnitzte und bemalte Engel, welche Kelche in den Händen halten, um das Blut des Gekreuzigten darin aufzufangen*.<sup>28</sup> Wann Kreuz und Engel verloren gingen, bleibt unklar.

Eine Restaurierung des Retabels fand anlässlich der Dürer-Ausstellung im Frühjahr 1928 in Nürnberg statt.<sup>29</sup> Hier kamen bei den Skulpturen unter zwei Ölfarbschichten Reste der originalen Fassung zum Vorschein. Erstmals erwähnt wird in dem Bericht über die Restaurierung eine ältere Neuvergoldung des Gemäldegrundes der Festtagsseite, die jedoch zunächst belassen wurde. Ihre Abnahme erfolgte 1962/63; gleichzeitig wurden in einem Bild, vermutlich in der »Verbrennung des Täufers«, umfangreiche Retuschen ausgeführt. In den 1980er Jahren fanden zwei mehrjährige Kampagnen zur Sicherung des Altars statt.<sup>30</sup>

Heute wird das Retabel nur in geöffnetem Zustand präsentiert; in der Chorwand verankerte Träger stützen die Flügel und entlasten damit die Scharniere. Bezüglich des Erhaltungszustands sind neben den erwähnten Verlusten als wichtigste Erneuerungen das Kreuz sowie das Kopfhaar samt der Dornenkrone Christi hervorzuheben. Darüber hinaus sind bei den Schreinskulpturen deutliche Verluste der Fassmalerei zu konstatieren. Der Eindruck der glanzvergoldeten Gewänder wird zusätzlich durch das vor allem in den Faltenantiefen verwendete, heute oxydierte Zwischgold beeinträchtigt. Die verwendeten Pressbrokate und die Bemalung des Schreins erscheinen stark abgerieben.<sup>31</sup>

### Bildprogramm und Vorlagen

Das Altarretabel setzt sich aus einem querrrechteckigen Schrein mit einstufig überhöhter Mitte, einem entsprechend geformten Flügelpaar und einer Staffel mit halbrund einge-

zogenen Seitenwänden zusammen.<sup>32</sup> Auch der Predellenschrein ist mit einem Paar Klappflügeln versehen. Den Altarschrein rahmen gekahlte Profile in Rot, Blau und Gold; in diesen Farben ist auch die profilierte Sockelbank gehalten. Das Schreinnere ist blau gestrichen und trägt applizierte kleine Sterne. In der unteren Hälfte hinterfängt ein Vorhang aus vergoldetem Pressbrokat die eingestellten Figuren. Die Seitenwände weisen auf den Außenseiten großflächig gemalte grüne Ranken auf. Der Predellenschrein zeigt auf seinem oberen und unteren Abschlussprofil eine grüne Marmorierung, die Seitenwände sind grün, während die Rückseite wie die des Altarschreins braun gestrichen ist. Die Bildflächen der Predella sind in Rot und Gold gerahmt. Die beiden Schreinflügel tragen auf Vorder- und Rückseite jeweils zwei übereinander angeordnete Bildfelder, die durch mehrfach profilierte Rahmen eingefasst sind. Dabei folgen diejenigen der Feiertagsseite in der Farbgebung dem Schreinprofil, während die Rahmen der Werktagsseite dunkelgrün und rot marmoriert sind. Die sich durch den gestuften Mittelschrein ergebenden Ecküberhöhungen sind in das jeweilige Bildfeld einbezogen.

Die Festtagsseite (Abb. 62, 63) gibt, von links oben nach rechts unten zu lesen, Stationen aus der Passion Christi vor graviertem Goldgrund wieder. Das erste Bildfeld, Christi Gebet am Ölberg, zeigt neben den schlafenden Jüngern und der von Judas angeführten Häschergruppe bemerkenswerterweise auch einen sitzenden Soldaten im Garten Gethsemane. Die Ecküberhöhung wird von einem Kreuz tragenden Engel eingenommen. Es folgt die Geißelung des an eine Säule gefesselten Christus; mehrere Schergen schlagen mit Marterinstrumenten auf ihn ein, während ein weiterer die Rute bindet und ein im Vordergrund sitzender Häscher die Fessel straff zieht. Ein unbeteiligter Mann am rechten Bildrand deutet auf das Geschehen und blickt aus dem Bild. Über ihm wird in der Ecküberhöhung eine fensterartige Öffnung sichtbar, in der zwei Männer in Halbfigur erscheinen. Vermutlich handelt es sich um Pilatus, der auf die Geißelung deutet, und einen Boten seiner Gemahlin, der ihn von seinem Urteil abbringen soll.<sup>33</sup>

Es schließt sich die Dornenkrönung an, der Maria über eine Brüstung hinweg zusieht.<sup>34</sup> Der Zyklus endet mit der Kreuztragung. Der nach rechts auf eine Anhöhe im Hintergrund ziehende Zug enthält als Hauptmotive den unter seiner Kreuzeslast in die Knie sinkenden Christus, die Verspottung Marias und des Evangelisten Johannes vor dem Stadttor

durch einen »Maulreißer« sowie Veronika mit dem Schweiß-tuch.

Im Altarschrein befinden sich fünf lebensgroße Skulpturen, die auf der durchlaufenden Sockelbank in roten und schwarzen Minuskeln namentlich gekennzeichnet sind.<sup>35</sup> In der Mitte erhebt sich über einem Totenschädel auf Gebeinen der Kreuzifix; Christus ist mit drei Nägeln an das Kreuz geheftet. Neben ihm stehen auf polygonalen Basen vier Heilige, die mit ihren charakteristischen Attributen ausgestattet sind. Unter dem Kreuz stehen Maria und der Jünger Johannes (der gleichzeitig als Evangelist gekennzeichnet ist),<sup>36</sup> wobei sich

die Gottesmutter an der traditionell bevorzugten Seite zur Rechten Christi diesem mit gefalteten Händen zuwendet. Die Trauergruppe ist erweitert durch Johannes den Täufer, der entsprechend seiner Bedeutung als Titelheiliger der Kirche und Altarpatron ebenfalls rechts platziert ist, und den Heiligen Andreas. Trotz der Zugehörigkeit dieses Heiligen zu den ersten vier Aposteln wären bei einer Auswahl nach der theologischen Bedeutung die Apostelfürsten an der prominenten Stelle im Schrein zu erwarten. Daher ist eher ein lokalhistorischer Grund für das Auftreten des Hl. Andreas zu vermuten: Wie von den beiden Johannes besaß die Kirche auch von ihm



Abb. 62: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Innenseite des linken Flügels (Foto: R. Müller)

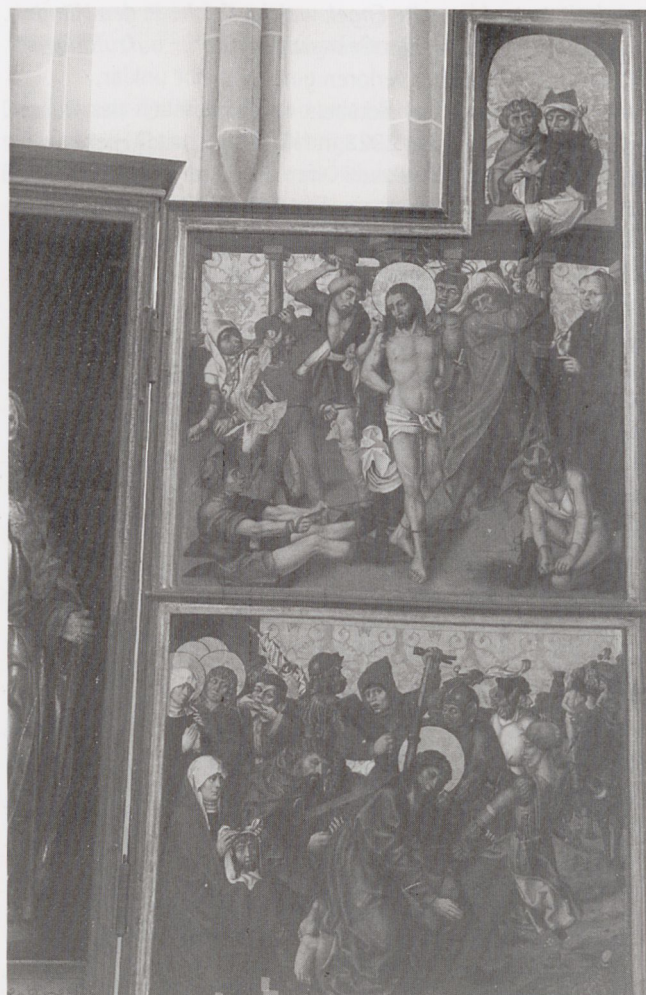


Abb. 63: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Innenseite des rechten Flügels (Foto: R. Müller)

Reliquien, auf welche die Statue wohl hinweisen sollte.<sup>37</sup> Denkbar wäre auch ein Stifter, der seinen Namenspatron an herausragender Stelle platzieren ließ.<sup>38</sup>

Die Passion setzt sich in der Predellenskulptur fort,<sup>39</sup> auf der die Grablegung Christi durch Joseph von Arimathäa und Nikodemus dargestellt ist. Hinter dem Leichnam sind zwischen einer angedeuteten Hügellandschaft die trauernde Maria, Johannes der Evangelist und die drei Marien mit Salbgefäßen als Halbfiguren sichtbar. Die geöffneten Predellenflügel sind in Flachmalerei mit graviertem Goldgrund ausgeführt und präsentieren je drei Heilige in Halbfigur mit ihren charakteristischen Attributen: links Lorenz, Martin und einen Pilgerheiligen,<sup>40</sup> rechts Dorothea, Ursula und Wolfgang (Abb. 64, 65).

Die Werktagsseite gibt auf den Flügeln Szenen aus dem Leben Johannes des Täufers wieder, die entgegen dem Uhrzeigersinn zu lesen sind (Abb. 66, 67).<sup>41</sup> Wie es für die alltäglich sichtbaren, weniger aufwändig gestalteten Retabelaußen-seiten charakteristisch ist, zeigen die Bilder dieses Zyklus' Landschaftshintergründe. Rechts oben ist der Täufer predigend vor der Volksmenge zu sehen. Daneben folgt die Taufe Jesu im Jordan. Links unten sind zwei in den Evangelien räumlich getrennte Handlungen in eine Bildeinheit zusammengefasst.<sup>42</sup> In der linken Hälfte ist die Übergabe des Johanneshauptes an Salome durch den Henker dargestellt, der mit blutigem Schwert neben dem Leichnam steht. Zwei Männer beugen sich über eine Brüstung in den Raum, einer deutet auf das Geschehen. Rechts sind Herodes und Salome

beim Gastmahl gezeigt, zu dem zwei Musikanten aufspielen. Der Zyklus wird abgeschlossen durch die Verbrennung des Leichnams des Täufers.<sup>43</sup> Sie wird auf Befehl des Kaisers Julian Apostata vollzogen, der in dem aufwändig gekleideten Mann zu sehen ist, der von links in den loggienartig geöffneten Raum blickt und auf das Geschehen weist. Zwei Knechte drücken den Leichnam in die Flammen, ein weiterer facht diese mit einem Blasebalg an, während von hinten ein Scherge Brennholz reicht.

In geschlossenem Zustand zeigt die Predella auf einem durchgehenden Bildfeld die gemalten Halbfiguren des Salvators inmitten der Apostel (Abb. 68), die durch Namensbeschriften auf ihren Nimben und die charakteristischen Attribute gekennzeichnet sind.

Auf eine umfassende ikonografische Analyse kann an dieser Stelle verzichtet werden, da das kohärente, der liturgischen Funktion eines Wandelaltars entsprechende Programm in zahlreichen süddeutschen Altären Vergleiche findet. Lediglich einige motivische Besonderheiten und die Herkunft der Vorlagen sind im Folgenden anzusprechen.

Bereits erwähnt wurde die Anwesenheit des bildeinwärts auf einer Holzbrüstung sitzenden Soldaten im Ölbergbild. Er gehört nicht zu der erst im Hintergrund auftauchenden Härscherschar. Formal ähnelt er entfernt dem Typ des Wächters bei der Auferstehung Christi. Die neben der Gefangennahme einzige Begegnung Christi mit Soldaten, die in der bildenden Kunst dargestellt wurde, erzählt das Johannesevangelium:



Abb. 64: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Innenseite des linken Predellenflügels (Foto: R. Müller)



Abb. 65: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Innenseite des rechten Predellenflügels (Foto: R. Müller)



Abb. 66: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Außenseite des linken Flügels (Foto: Landesamt f. Denkmalpflege Baden-Württemberg)



Abb. 67: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Außenseite des rechten Flügels (Foto: Landesamt f. Denkmalpflege Baden-Württemberg)

Bei ihrer Suche nach Jesus erhalten die Häscher von ihm die Antwort »Ich bin's«, weichen zurück und fallen zu Boden. Diese Szene wurde um 1500 in der Tafelmalerei kaum dargestellt – eine Ausnahme bildet die Gefangennahme auf dem Retabel des Schwabacher Hochaltars – war jedoch als Bestandteil illustrierter Fassungen des *Speculum Humanae Salvationis* und mittels anderer Druckgrafik verbreitet.<sup>44</sup> Eine einseitige bildliche Umsetzung zusammen mit dem Gebet am Ölberg ist mir nicht bekannt, zudem zeigt das Crailsheimer Bild lediglich einen Soldaten und diesen in ruhiger Pose, so dass ein völliges Missverständnis der Vorlagen postuliert werden müsste. Bleibt also nur, den Soldaten als Zuschauer zu interpretieren, der den Betrachter im Bild repräsentiert. Alle Passionsbilder des Retabels, auch die der *Johannesvita*, enthalten Figuren, die diese Aufgabe übernehmen. Die Hinzufügung solcher Zuschauer war im Spätmittelalter ein gängiger Kunstgriff, um dem Betrachter eine Identifikationsmöglichkeit zu bieten und nachdrücklich auf die Handlung hinzuweisen; doch ist eine derartige Häufung des Motivs bemerkenswert und könnte den »ikonografischen Eindringling« erklären.

Eine weitere Besonderheit weist in diese Richtung: Bei der Dornenkrönung ist die Gottesmutter präsent, indem sie nicht durch ein kleines Fenster blickt – wie dies bei einigen früheren Retabeln zu beobachten ist,<sup>45</sup> sondern als Halbfigur die Schmalseite des Bildraumes einnimmt. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts ist die Gegenwart Mariens bei Passionszenen in der Grafik zu finden, und zwar meist in Verbindung mit der

Geißelung,<sup>46</sup> kaum jedoch auf Altarbildern. Vermutlich gehen diese Darstellungen auf die Visionen der heiligen Birgitta von Schweden zurück, die von einer Erscheinung der Passion Christi in Anwesenheit Mariens berichtet. Auch wenn die *Revelationes* erst 1492 in lateinischer Erstausgabe erschienen, erreichten sie schon vorher Bekanntheit durch handschriftliche Versionen.<sup>47</sup> Eine derartige bildliche Umsetzung der Vision ist auch als Anregung für die Crailsheimer Dornenkrönung anzunehmen, da sich so die Möglichkeit bot, im Gegensatz zum Ölberg sinnvoll eine Zuschauerrolle bei der Passion zu besetzen, ohne etwa Pilatus zu wiederholen. Die tradierte Ikonografie wird dadurch nicht grundlegend verändert, sondern um ein in dieser Gattung nicht mehr übliches Element bereichert. Die auch in der Kreuztragung thematisierte *compassio Mariae* lässt die Muttergottes in ihrem Mit-leiden zum Vorbild für den Betrachter werden, der sich ihre Anteilnahme vergegenwärtigen und sie andächtig nachvollziehen soll.

Unter den Bildern der Werkstagsseite ist die »Verbrennung« als bemerkenswerter Bestandteil eines Johanneszyklus hervorzuheben. Im Gegensatz zum Kopf des Tüfers, der sich in der plastischen Gattung der Johannesschüsseln als selbstständiges Bildthema emanzipierte, wurde die Reliquiengeschichte des übrigen Körpers selten bildlich umgesetzt. Die Verbrennung der Knochen zeigt der Altar des Geertgen tot Sint Jans für die Kirche der Haarlemer Johanniter.<sup>48</sup> Jedoch ist weder formal noch inhaltlich ein Bezug zum Crailsheimer Altar herzustellen, da bei Geertgen der Schwerpunkt auf der Legitimation der im Besitz der Johanniter befindlichen Armreliquie liegt, die ein Mönch gerettet haben soll.

Besser vergleichbar ist die Szene auf der Mitteltafel des Brügger Johannes-Altars von Hans Memling. Wie in Crailsheim wird hier im Widerspruch zu den Quellen, die von jahrhundertealten Gebeinen sprechen, der noch bekleidete Körper verbrannt.<sup>49</sup> Doch erschöpfen sich darüber hinaus die Übereinstimmungen in dem Auftreten eines Holztragenden Knechts und zweier Zuschauer. Der Verbrennung in Crailsheim am nächsten steht die Darstellung auf dem 1511 datierten Retabel des Hochaltars der Johanneskirche in Gutenstetten (Abb. 69). Hier drücken zwei Knechte den gebundenen Leichnam mit Stangen ins Feuer, während im Hintergrund der Herrscher und sein Gefolge aus dem Palast blicken. Die Forschung zum Gutenstettener Retabel konnte keine Vorlage benennen; lediglich Bacigalupo erkannte den Zusammenhang mit dem Crailsheimer Retabel.<sup>50</sup> Zieht man die Seltenheit der Darstellung und



Abb. 68: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Außenseite der Predellenflügel (Foto: R. Müller)



eine mögliche Entstehung beider Werke in Nürnberg in Betracht, so erscheint ihre Abhängigkeit von einer unbekannt-ten Vorlage oder die Vorbildwirkung der Crailsheimer Verbrennung naheliegend.<sup>51</sup> Andererseits liegen – abgesehen von der im Vordergrund angesiedelten Hauptszene und dem Landschaftsausblick über eine Brüstung – keine formalen Gemeinsamkeiten vor. Auch wenn sich für einzelne Motive am Crailsheimer Retabel Vergleiche in anderen Themenbereichen finden,<sup>52</sup> bleibt festzuhalten, dass für die Verbrennung des Täufers kein unmittelbares Vorbild auszumachen ist. Der Grund für die Aufnahme dieser Episode aus der Reliquiengeschichte in den nur vierteiligen Johanneszyklus<sup>53</sup> kann in dem Vorhandensein der Johannesreliquien vermutet werden.<sup>54</sup> Für ihre Legitimation wäre es zwar naheliegender gewesen, die Rettung einiger Knochen darzustellen, wie sie auf dem Altar des Geertgen für die Johanniter gezeigt wird;



Abb. 69: Gutenstetten, St. Johannes, Hochaltar, Verbrennung des Täufers (Foto: Zwicker-Gerberich, Würzburg-Gerchheim)

doch bleiben die Crailsheimer Reliquien des Täufers die einzig mögliche Begründung für die Themenwahl.

Für die Vorlagen der Altarbilder ist vor allem auf Kupferstiche Martin Schongauers zu verweisen, besonders auf den in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts entstandenen Passionszyklus.<sup>55</sup> Teils wurden nur einzelne Motive übernommen, teils ganze Figurengruppen. So diente in der Geißelung der thematisch entsprechende Stich Schongauers (L. 22, Abb. 70) als Vorlage für den von Jesus aus rechts hinter ihm stehenden, ausholenden Schergen und für Jesus selbst. Bei diesem sind Körperbildung und Haltung ohne die Vorlage nicht denkbar, auch Details wie die überdeutliche Angabe des Schlüsselbeins oder die muskulöse Bildung der Arme haben hier ihren Ursprung. Daneben lässt sich die kombinierte Verwendung zwei-



Abb. 70: Martin Schongauer: Geißelung Christi aus der Kupferstich-Passio-n (Lehrs 22)

er Stichvorlagen Schongauers nachweisen. Für die Kreuztragung wurden von Schongauers *Großer Kreuztragung* (L. 9, Abb. 71) seitenverkehrt der niedersinkende Christus und Teile des Zuges einschließlich der Schächer übernommen, während aus der *Kleinen Kreuztragung* (L. 26, Abb. 72) die Maria-Johannes-Gruppe mit der halb knienden Veronika vor dem Stadttor stammt. Eine Kompilation aus beiden Stichen stellt die *Vera Ikon* dar: Während das Motiv an sich aus L. 26 stammt, erklärt sich das dornengekrönte, blutbefleckte Antlitz erst aus dem frontal dem Betrachter zugewandten Gesicht des Kreuztragenden in L. 9. Um dieses nicht zweimal und in der Wirkung konkurrierend zeigen zu müssen, wählte der Maler für Jesus selbst die Dreiviertelansicht.

Mehrfache Übereinstimmungen lassen sich auch zu der 1491 in der Wolgemut-Werkstatt entstandenen Holzschnittsammlung des *Schatzbehalters* erkennen, die im Gegensatz zu den Stichen Schongauers nicht als häufig rezipierte Vorlage zu bewerten ist.<sup>56</sup> Die Crailsheimer Taufe, die in ihrer grundsätzlichen Anlage auf Schongauer (L. 8) zurückgeht, wiederholt mit dem aufgestellten linken Bein des Täuflers und der Gestaltung des von dem Engel bereitgehaltenen Gewandes Züge der 34. Figur des *Schatzbehalters*, die sich so bei Schongauer nicht finden. Auch bei der Kreuztragung ist die erwähnte Stichvorlage in seitenverkehrter Entsprechung zur 81. Figur des *Schatzbehalters* (Abb. 73) verändert: Maria hält in Crailsheim nicht – wie bei Schongauer – die verhüllte



Abb. 71: Martin Schongauer: Kreuztragung Christi, Kupferstich (Lehrs 9)

Hand vor die niedergeschlagenen Augen, sondern verfolgt unmittelbar und mit bittend gefalteten Händen das Leiden ihres Sohnes. Übereinstimmend mit dem Holzschnitt ist die Gruppe der Heiligen durch Nimben gekennzeichnet und wird durch den »Maulreißer« verspottet, der in dem Schongauer-Stich nicht vorkommt.<sup>57</sup>

### Stilistische Einordnung. Die Skulpturen

Für die stilistische Einordnung sind Schrein- und Predellen-skulpturen aufgrund ihrer offensichtlichen stilistischen Differenzen unabhängig voneinander zu behandeln, während für die Malerei eine zusammenhängende Betrachtung sinnvoll ist.



Abb. 72: Martin Schongauer: Kreuztragung Christi aus der Kupferstich-Passion (Lehrs 26)

Die im Zusammenhang mit den Crailsheimer Schreinskulpturen (Abb. 74) diskutierten Vergleichsbeispiele sind vorwiegend Nürnberger Provenienz.<sup>58</sup> Als stilistisch eng verwandt kann lediglich die erstmals von Berthold Daun angeführte *Beweinung* in der Nürnberger Jakobskirche überzeugen.<sup>59</sup> Die Gruppe wird um 1500 datiert und gilt als nürnbergische Arbeit, vermutlich wurde sie in der Wolgemut-Werkstatt gefasst.<sup>60</sup> Ihre Anlage in drei dicht gedrängte, gestaffelte Figuren erlaubt einen Vergleich mit den ebenfalls frontseitig konzipierten, aber frei stehenden Einzelstatuen weniger hinsichtlich statuarischer Qualitäten als im Hinblick auf die Detailgestaltung. Die Crailsheimer Skulpturen kennzeichnet eine bei den bärtigen Heiligen annähernd quadratische, sonst dreieckige Gesichtsbildung, die von großen, in den Li-



Abb. 73: Werkstatt Michael Wolgemuts: Schatzbehälter, 81. Figur: Kreuztragung Christi (Foto: Stadt Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek)

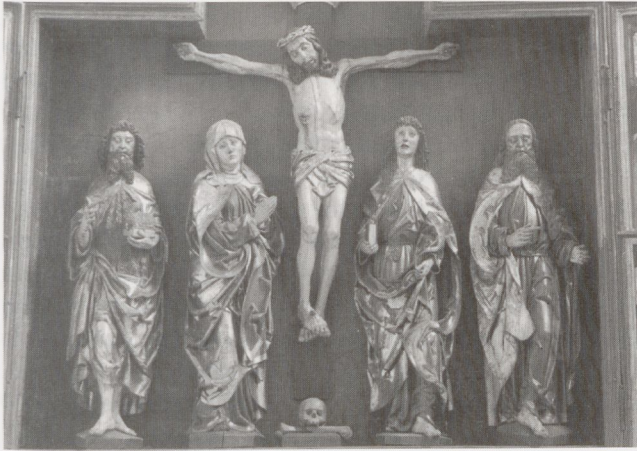


Abb. 74: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Schrein (Foto: R. Müller)



Abb. 75a: Nürnberg, St. Jakob, Beweinung, Hl. Johannes Ev. (Foto: R. Müller)

den stark plastisch akzentuierten Augen dominiert wird. Bei den männlichen Heiligen herrscht eine konkave Wangenbildung vor, die ihnen in Verbindung mit den hohen Backenknochen einen ausgezehten Eindruck verleiht. Die Gesichtsfläche ist durch wenige markante, die Stirn schematisch teilende und von den Nasenflügeln ausgehende Falten geprägt, die als mimische Ausdrucksträger fungieren. Jede detaillierte Ausbildung fehlt. Eine derartig akzentuierte Mimik, die auf Einzelheiten weitgehend verzichtet, findet sich auch bei den hohlwangigen männlichen Figuren der Beweinungsgruppe. Besonders der Vergleich der beiden Evangelistenfiguren lässt deutliche Übereinstimmungen erkennen (Abb. 75a-b). Sie verbindet die Gestaltung des Profils mit spitzem Kinn und hervorstehendem Kehlkopf. Ihre leicht gestuften, kompakten, in der Tiefe nur gering ausgearbeiteten Haare haben – ganz auf die Vorderansicht ausgerichtet – im vorderen Bereich eingedrehte Locken mit kreisrund eingerollten



Abb. 75b: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Hl. Johannes Ev. (Foto: Landesamt f. Denkmalpflege Baden-Württemberg)

Spitzen. Ein Vergleich der Christus- und Marienköpfe lenkt jedoch die Aufmerksamkeit auf die gröbere Bearbeitung der Beweinungsgruppe. So lassen die Augen eine betont erhabene Bildung der Lider vermissen, ebenso differiert die stärker summarische Angabe der (Bart-)Haare. Auch manifestiert sich am Crailsheimer Kruzifixus, beispielsweise in der Bauchzone, durch plastisch modellierte Muskelgruppen in höherem Maß das Streben nach naturnaher anatomischer Bildung des nackten Körpers, als dies bei dem schematischer gestalteten Nürnberger Christus der Fall ist.

Ein Vergleich der Gewandbildung wird durch den Unterschied in Größe und Figurentyp erschwert, aber beide Werke zeichnen sich durch eine weitgehend dem Körper angepasste, nicht verselbstständigte Gewandführung aus. Dies wird an den Knien des Christus der *Beweinung* ebenso deutlich wie bei denen des Crailsheimer Andreas: der Verlauf der Extremitäten bleibt unter dem Gewand nachvollziehbar. Auch die Faltenbildung selbst erscheint vergleichbar in ihrem Formenreichtum, scharfgratigen, sehr erhabenen Stegen und wie aufgesetzt wirkenden Faltenformationen, wie sie vor allem in den Mänteln Mariens und des Evangelisten auftreten, für die jedoch in der *Beweinung* nur in Ansätzen Raum

bleibt. Eine abschließende Bewertung dieses Vergleichs ist aufgrund der noch fehlenden technischen Untersuchung an dieser Stelle nicht möglich. Die enge stilistische Beziehung zwischen den Kunstwerken deutet auf eine übereinstimmende Herkunft und eine auch zeitliche Nähe; die Zuschreibung an *eine* Werkstatt muss hypothetisch bleiben.

Daun sah darüber hinaus einen engen Zusammenhang der Crailsheimer Schreinskulpturen zu weiteren Schnitzwerken, die wie diese unter dem direkten Einfluss Wolgemuts entstanden, ja sogar von ihm selbst überarbeitet seien: die Beweinung Christi im Schrein des vermutlich 1486 vollendeten Retabels des Sebald Peringsdörfer aus der Werkstatt Wolgemuts, heute in der Nürnberger Friedenskirche, und die vier aus einem verbrannten Flügelretabel stammenden Schreinfiguren auf der Nürnberger Burg (Abb. 76).<sup>61</sup> Eine Identität der Schnitzer ist



Abb. 76: Nürnberg, Kaiserburg, Oberkapelle: Statue des Konstantin aus einem verlorenen Retabel (Foto: R. Müller)

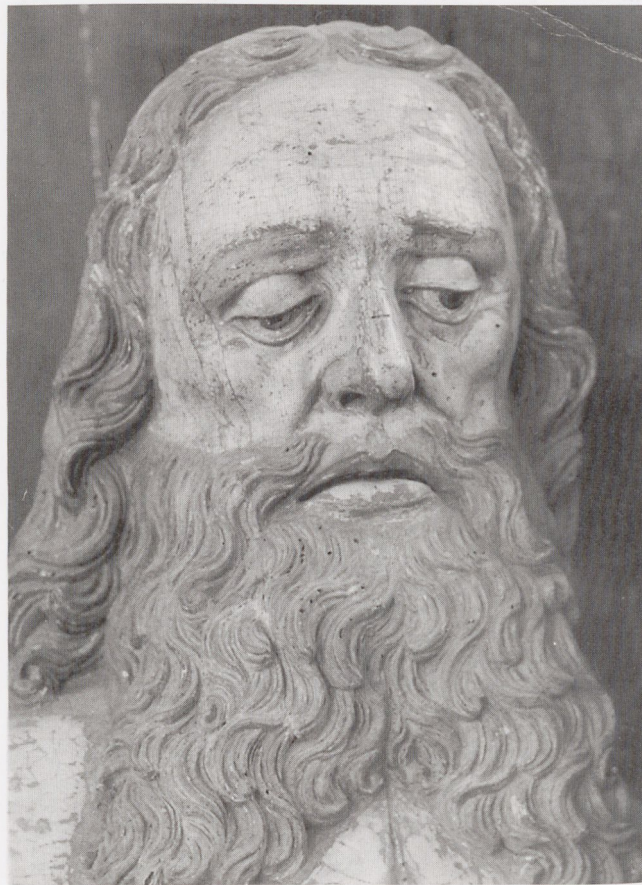


Abb. 77: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Hl. Andreas (Foto: Slg. Hans Gräser)

jedoch in beiden Fällen auszuschließen, da die Details ganz unterschiedlich ausgearbeitet sind. Beispielsweise zeigen die männlichen Heiligen des Burgaltars kleinteiliger modellierte Gesichter und gerade die von Daun hervorgehobenen Augen- und Mundformen der Beweinungsfiguren differieren deutlich von denen der Crailsheimer Skulpturen. Auch bestehen Unterschiede in der Gesamtauffassung des Körpers bei der Umsetzung in Skulptur. So charakterisiert die Figuren der Beweinung eine geringere Körperhaftigkeit, die unter der Fülle der Gewänder das Körpervolumen verbirgt und sich in einer schwächeren anatomischen Erfassung des Leichnams offenbart.

In noch stärkerem Maß sind die Heiligenskulpturen der Burg Gewandfiguren, deren labile, den Beinverlauf verunklärende Haltung der Stützung durch den Mantel bedarf. Bei den Crailsheimer Standfiguren tritt hingegen der kräftige Korpus unter der Gewandhülle als plastisch ausgebildetes, belebtes Volumen in Erscheinung. Besonders beim Evangelisten ist der organische und funktionale Zusammenhang der Einzelglieder nachvollziehbar; der weitgehend unabhängig vom Gewand entwickelte Körper erhält Stabilität. Die tatsächlichen Übereinstimmungen beider Werke mit den Crailsheimer Skulpturen liegen in der Ausprägung ähnlicher Typen, so besitzen der Konstantin der Burg (Abb. 76) und der Joseph von Arimathäa des Peringsdörfer Altars wie die Crailsheimer Heiligen Andreas (Abb. 77) und Johannes Baptista einen annähernd quadratischen Gesichtsschnitt mit hohen Backenknochen und konkaven Wangen sowie eine ähnliche Anlage der Haare. Auch die Frauengesichter sind in Grundzügen vergleichbar; bereits bei den jugendlichen männlichen Heiligen – man stelle die Evangelisten in Crailsheim und im Peringsdörfer-Schrein nebeneinander – erschöpfen sich jedoch die Parallelen. Eine derartige, aber nicht umfassende Typenähnlichkeit ist bei übereinstimmender Provenienz, i. e. Nürnberg, zu erwarten; hingegen lässt sich ein Werkstattzusammenhang, wie er von Daun und anderen postuliert wurde, damit nicht belegen.<sup>62</sup>

Die angedeuteten Unterschiede in der skulpturalen Gesamtanlage lassen die Crailsheimer Figuren fortschrittlicher im Sinne eines neuen Körperverständnisses erscheinen und rechtfertigen eine Datierung der Crailsheimer Figuren nach den beiden diskutierten Werken, die eher als Vorläufer denn als direkte Vergleichsbeispiele zu werten sind.

Im Hinblick auf zeitliche Nähe ist auf die von Sitzmann angeführten, lebensgroßen Schreinfiguren in St. Helena (Kreis Nürnberger Land) hinzuweisen (Abb. 78).<sup>63</sup> Die Skulpturen

von Konstantin, Helena und Heraklius, die mit ihren raumgreifenden Gewändern und Gesten die Enge des – modernen – Schreins sprengen, sind in ihrer Standfestigkeit, dem organischen Zusammenspiel der Glieder sowie der monumentalen Gesamterscheinung mit den Crailsheimer Figuren vergleichbar. Vor allem die beiden links Stehenden zeigen eine ähnliche Gewandführung und blockhafte Umrissbildung. Die Gewänder charakterisiert in der Ausführung jeweils eine tiefe Bildung von Falten, die stark in sich gebrochen, dabei jedoch wesentlich reicher und voluminöser sind. Die Köpfe weisen hingegen eine kantige, unorganische Gesichtsbildung auf, die Haartrachten der Kaiser sind stilisiert und von ornamentartiger Steifheit. Da das Werk undatiert ist und selbst lediglich auf dem Weg der Stilkritik um 1500 angesetzt werden kann, ergibt sich kein Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung der Crailsheimer Skulpturen.

Nur zusammenfassend ist auf die mehrfach postulierten Beziehungen zu Veit Stoß einzugehen. Den Zusammenhang mit der »Richtung des Veit Stoß« sah Böhling aufgrund der vermeintlichen Nähe der Crailsheimer Schreinfiguren zu Maria und Johannes aus einer Kreuzigungsgruppe im Chor der Nürnberger Sebalduskirche.<sup>64</sup> Einen *Stoßsche[n] Einschlag* erkannte auch Schahl, der die Apostelköpfe des Krakauer Al-



Abb. 78: St. Helena, Ev. Pfarrkirche, Skulpturen eines verlorenen Retabels (Foto: R. Müller)

tars, den mittleren König in der Anbetung des Bamberger Altars und den Maria stützenden Jünger im Marienod des Hauses Wettin als Vergleiche anführte.<sup>65</sup> Abgesehen von Problemen der Chronologie sind im Hinblick auf die Crailsheimer Skulpturen deutliche Qualitätsunterschiede zu den Werken der Stoß-Werkstatt zu konstatieren; zudem wird keine markante Übernahme ihres Formenschatzes augenfällig.<sup>66</sup> Gemeinsam sind diesen Werken und den Crailsheimer Skulpturen nur physiognomische Typen, die wiederholt werden. Von einem »Umkreis« des Stoß, geschweige denn einer Eigenhändigkeit, kann jedoch nicht gesprochen werden. In der Ausführung sind die Crailsheimer Skulpturen von der Präzision des »deskriptiven Realismus« der Krakauer Zeit des Meisters ebenso entfernt wie von dem hohen *Grad von Einsicht in eine menschliche Situation*, die Schädler der späten Rochusstatue in Florenz beimaß.<sup>67</sup>



Abb. 79: Hl. Johannes d. T., eh. Nürnberg, GNM (Foto: GNM)

In die Diskussion soll ein Werk neu eingeführt werden, das aufgrund seines unbekanntem Verbleibs nur unter Vorbehalt anhand von Fotografien beurteilt werden kann. Eine zuletzt in Nürnberg nachgewiesene Skulptur Johannes des Täufers<sup>68</sup> (Abb. 79) zeigt weitgehende Übereinstimmungen mit den Schreifiguren. Die Anlage der Figur in Schrittstellung und mit vor den Unterkörper gezogenem Mantel entspricht der des Crailsheimer Täufers. Dabei bleibt die kleinere Nürnberger Johannesplastik weit mehr Gewandfigur, zeigt jedoch in der scharfkantigen Faltenführung mit aufgesetzt wirkenden Stegen von Schüsselfalten deutliche Nähe zu den Altarskulpturen. Während Gewand und Extremitäten – soweit erkennbar – in ihrer summarischen Angabe hinter denen der Crailsheimer Figuren zurückbleiben, weist besonders das Gesicht auch in den Einzelheiten Parallelen auf. Die großen Augen mit ihren nach unten schwingenden, erhabenen Lidern stimmen überein. Auch die starken Backenknochen über eingefallenen Wangen, die schematischen Stirnfalten und die Bildung des Mundes finden ihre Entsprechung vor allem bei der Täufer- und der Andreasfigur, aber auch bei dem Gekreuzigten. Ebenso sind Haar- und Bartbehandlung vergleichbar. Die Gegenüberstellung erlaubt eine Einordnung der verschollenen Johannesfigur in zeitliche sowie räumliche Nähe zum Crailsheimer Retabel. Möglicherweise ist von einem Werkstattzusammenhang auszugehen, weil Details wie die charakteristische Augenbildung nicht als stilistisches »Nürnberger Allgemeingut« gewertet werden können. Da die Skulptur jedoch weder fest datiert noch stichhaltig geografisch bestimmt ist, ergibt sich kein weiterer Anhaltspunkt für eine Einordnung des Crailsheimer Retabels.<sup>69</sup>

Abschließend sei noch auf einen möglichen Vergleich für die Crailsheimer Maria hingewiesen. Die Anna Selbdritt aus dem Gesprenge des Schwabacher Hochaltarretabels<sup>70</sup> ähnelt ihr in dem flächigen Gesichtsfeld und der Ausprägung der Einzelformen. Auch das Verhältnis von Körper zu Gewand, d. h. die einsetzende *Entfaltung des Körpers [...] und [...] Unterordnung des Gewandes*,<sup>71</sup> konnte an den Crailsheimer Figuren beobachtet werden. Die Überprüfung und Beurteilung dieser Übereinstimmungen wird durch die hohe Platzierung der Anna Selbdritt im Gesprenge erschwert. Zumindest wird deutlich, dass die Marienfigur, zu der bei den bisherigen Vergleichsbeispielen Ähnlichkeiten nur in Grundzügen festgestellt werden konnten, ebenfalls Parallelen in der Nürnberger Plastik besitzt. Auf den ersten Blick scheint sich die Predellenskulptur hier nur schlecht einzufügen (Abb. 80). Entsprechend der gerin-

geren Sichtbarkeit bleiben die Haarbehandlung und andere Details summarisch; die Extremitäten der hinteren Figuren sind ohne organische Verbindung angesetzt und bei übertriebener perspektivischer Verkleinerung wenig ausgearbeitet. Der schräg präsentierte Leichnam ist in seiner Anatomie schematischer als sein Pendant im Schrein, auch hier ist eine gröbere Ausführung zu bemerken. Im Gegensatz zu den Schreinfiguren ist den Figuren in der Predella eine runde Gesichtsförmigkeit mit breiter Wangenpartie und kleinem, akzentuiertem Kinn gemeinsam. Bei Johannes und den Frauen gehen die kugeligen Backen konturlos in den kräftigen Hals über, während Nikodemus und Joseph von Arimathäa stärker kleinteilig modellierte Gesichtsoberflächen mit betonten Wangenknochen zeigen. Bei Christi Kopf ist die Bemühung abzulesen, die Kraftlosigkeit des Leichnams auszudrücken, indem die untere Gesichtshälfte (ablesbar an der gebogenen



Abb. 80: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Predella (Foto: Landesamt f. Denkmalpflege Baden-Württemberg)

Linie Nase – Lippen – Bartspitzen) entsprechend der Seitenlage nach unten verrückt ist. Die daraus resultierende Asymmetrie des Gesichts wirkt jedoch unnatürlich, zumal sich diese Schwere und Entspannung nicht auf die Haare überträgt, die starr bleiben.

Die Crailsheimer Predellenskulptur erfuhr bislang keine stilistische Einordnung, lediglich eine im Vergleich zu den Schreinfiguren geringere Qualität wurde konstatiert. Ein Bezug ist zu der Pietà im Liebfrauen-Münster in Wolframs-Eschenbach (Krs. Ansbach) herzustellen.<sup>72</sup> Relevant sind bei diesem kaum beachteten Werk vor allem die Köpfe Mariens und des Leichnams, da der Körper Christi weitgehend überarbeitet zu sein scheint (Abb. 81).<sup>73</sup> Besonders im Vergleich der Muttergottes mit den hinteren Figuren in Crailsheim ergeben sich deutliche Übereinstimmungen in der runden Anlage des Untergesichtes, den akzentlosen Wangen und dem kräf-



Abb. 81: Wolframs-Eschenbach, Liebfrauenmünster, Pietà, Detail (Ansichtskarte)



tigen Hals. Auch Details wie die sich zwischen ausgeprägten Lidern schlitzartig öffnenden Augen, die schmal zulaufende Nase mit akzentuierter Rundung und die Mundform sind vergleichbar. Darüber hinaus wiederholen sich mit den Kinnmulden und den lochartig eingezogenen Mundwinkeln Charakteristika der persönlichen Handschrift des Schnitzers. Ebenso stimmen die Christusköpfe in Anlage und Details überein, zu nennen sind vor allem die Asymmetrie auch des Wolframs-Eschenbacher Kopfes und die etwas unsichere, gekrümmte Nasolabialfalte.

Zumindest den stilistischen Beobachtungen zufolge sind also beide Werke derselben Hand zuzuschreiben, weitere Aufschlüsse wären erst nach technischen Untersuchungen zu erwarten. Für die Bestimmung der Crailsheimer Predella ist die Pietà jedoch nur bedingt hilfreich, da ihre Herkunft unbekannt ist und die Datierungsvorschläge zwischen 1480 und 1510 schwanken.<sup>74</sup> Zumindest legt das Vesperbild nahe, dass die Unterschiede zwischen den Crailsheimer Schreinfiguren und der Predella nicht nur auf die Anbringung an der meist geringer bewerteten Stelle zurückzuführen ist, sondern dass es sich bei dem Autor der Predella um einen stilistisch eigenständigen Schnitzer handelt.<sup>75</sup> Ein Vergleich beispielsweise mit den qualitativ höher stehenden, aber in den Grundzügen Übereinstimmungen aufweisenden Schreinfiguren des Kreuzigungsaltars der Hersbrucker Spitalkirche (Abb. 82) macht deutlich, dass die Formgebung der Predellenskulptur im Nürnberger Umkreis nicht fremd ist.<sup>76</sup> Eine vorsichtige Einordnung hinsichtlich ihrer Provenienz kann jedoch vorderhand über »fränkisch« nicht hinausgehen.

### Die Malerei

Der stilistischen Einordnung der Malerei sei ein Blick auf die Kompositionsprinzipien vorangestellt. Die Bilder der Schreinflügel zeigen jeweils eine Szene mit einem Handlungsschwerpunkt. Lediglich die Tafel mit der Überreichung des Johanneshauptes und dem Gastmahl ist in zwei Szenen aufgeteilt, die nur die Blickführung eines Musikers verbindet. Die Randfiguren sind bildeinwärts gewandt und oft durch eine hinweisende Geste sowie ihre Blickrichtung auf die Handlung ausgerichtet, sie dienen damit der Geschlossenheit der Komposition. Eine Zusammenfassung der Einzelbilder zu einer Gesamtkomposition der ganzen Ansicht ist nur für die Feiertagsseite zu erkennen: Im Ölbild ist eine abfallende Kompositionslinie

vom Engel bis zum Petruskopf angelegt, der eine gegenläufige Linie von Pilatus bis zu dem ausholenden Schergen in der Geißelung entspricht. Beide enden auf Kopfhöhe der Schreinfiguren und treffen sich in dem Kruzifixus. Auch die Schreinfiguren sind durch Fußstellung und Gesten formal auf den Gekreuzigten bezogen, so dass dieser entsprechend seiner inhaltlichen Bedeutung auch den formalen Mittelpunkt bildet. Innerhalb der einzelnen Darstellungen vermittelt die architektonische Gestaltung des Bildraumes eine nur geringe Tiefenerstreckung. Der bildparallele Abschluss nach hinten und kulissenartige seitliche Begrenzungen bilden einen bühnenhaften Kastenraum. Deutliche Unsicherheiten in der perspektivischen Konstruktion der architektonischen Elemente verhindern auch innerhalb dieser Begrenzung den Eindruck einer kontinuierlichen Räumlichkeit. Die im Verhältnis zum



Abb. 82: Hersbruck, Spitalkirche, Kreuzigungsaltar, Maria im Schrein (Foto: R. Müller)

Bildraum und der Architektur auffallende Größe der Figuren intensiviert den Bühnencharakter. Einen stärkeren Eindruck von Tiefe bieten die Landschaftsausblicke der Johannesvita durch die Anwendung der Warm-Kalt- und der Hell-Dunkel-Perspektive. Die abrupte perspektivische Verkleinerung der Landschaftselemente und eine sehr hohe Horizontlinie verhindern jedoch eine kontinuierliche Tiefenerstreckung.

Die einzelnen Figuren sind jeweils direkt über dem unteren Bildrahmen, räumlich gesehen also im Vordergrund, platziert.<sup>77</sup> In ihren bildparallelen Bewegungen wirken sie nicht Raum konstituierend. Es wird jedoch das Bemühen deutlich, ihre räumlichen Bezüge untereinander und durch Schattenschlag ihre Position im Raum zu klären. Trotz der Beschränkung auf den Vordergrund wird so ein Vor- und Hintereinander deutlich, beispielsweise bei der halbkreisförmigen Anordnung der Schergen in der Geißelung. Die Figuren spiegeln in ihrer Gestaltung die Ambivalenz zwischen Aktion in der Fläche und raumbeanspruchender Körperlichkeit. Die Bewegungen sind meist in der Fläche ausgebreitet, um jedes Handlungsmoment einzufangen. So zeigen die Knechte an den Stangen auf der Dornenkrönung jeweils übertrieben hochgezogene Arme, die den Verlauf auch der hinteren Stangen verdeutlichen sollen. Diesem Prinzip entsprechend ist der am Seil zerrende Scherge der Kreuztragung unnatürlich verdreht in der Dreiviertelansichtigkeit des Oberkörpers bei gleichzeitiger Profil- und Aufsichtigkeit der Beine. Diese werden durch Aufhellung und Schattierung plastisch ausgebildet und verdeutlichen in der Angabe von Gelenken und Muskeln unter dem Stoff die kraftvolle Anspannung. In Verbindung mit dem straffen Seil wird dem Knecht eine in dieser Haltung bemerkenswerte Standfestigkeit verliehen und seine Handlung überzeugend bildlich umgesetzt, die Körperverdrehung wird durch die (frei nach Schongauer) bauschenden Schöße überspielt und fällt dabei kaum ins Gewicht. Einen funktionalen Einsatz des Körpers führt auch der sitzende Knecht der Geißelung vor (Abb. 83). Seine bloßen Arme und Beine weisen ausgesprochen plastisch modellierte Muskeln auf, die in ihrer Anspannung seine Zugkraft verdeutlichen. Das organische Zusammenspiel der Körperteile und seine gezielte Ausrichtung auf eine Aktion finden in dieser Figur ihren Höhepunkt, sind aber auch dem Rutenbinder und – in der Verbrennung – dem Knecht am Blasebalg eigen. Die durch Lichthöhungen und Schattierungen erzielte Plastizität kommt besonders bei den engbekleideten Personen zum Tragen, die körperliche Präsenz erlangen. Einschränkung ist bei einigen Figuren der Johannesvita, wie dem

Henker oder dem linken Knecht der Verbrennung, eine labile Stellung zu bemerken, die sie von den Schergen der Christuspassion unterscheidet. Das Streben nach plastischer Durchbildung vor allem nackter Körperteile hat bei der Christusfigur der Geißelung eine bereits übertrieben wirkende muskulöse Ausbildung zur Folge, die in keinem Verhältnis zur lockeren Haltung steht. Trotz anatomischer Unkorrektheiten wird hier durch die Plastizität erzielende Umsetzung der Vorlage der nackte Körper eindrucksvoll präsentiert. Weniger überzeugend ist die Darstellung der mit langen, stoffreichen Gewändern bekleideten Figuren. Ihr körperliches Volumen kommt unter der durch starke Hell-Dunkel-Kontraste charakterisierten, scharfkantigen Faltenbildung kaum zur Geltung. Hinzu tritt eine Unsicherheit im Standmotiv, die sich besonders in dem predigenden Johannes und dem Engel der Taufe offenbart.

Im Gegensatz zu dem einheitlichen Bildaufbau können besonders bei den Physiognomien innerhalb der Flügelbilder Unterschiede aufgezeigt werden, was angesichts der annähernd achtzig dargestellten Figuren hier nur summarisch geschehen kann. Die älteren männlichen Heiligen der Predellenbilder und zumeist auch der Passionsbilder der Festtagsseite zeichnen sich durch hohe Wangenknochen und starke, rötlich schattierte Faltenbildungen in der Wangenpartie aus (Abb. 84). Mehrfach durch Falten geteilte Oberlider und große, faltige Unterlider rahmen die Augen. Meist teilt eine markante senkrechte Furche die Nasenwurzel. Die Gesichter erlangen mittels starker Schattierungen einen hohen Grad an Plastizität.



Abb. 83: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Geißelung, Detail (Foto: R. Müller)

Die Johannesszenen zeigen hingegen glattere Gesichter mit geringerer Binnengliederung und gerundeten Konturen (Abb. 85). Dies gilt jedoch nicht einheitlich, so sind der Henker und die Musikanten des Gastmahls eher der ersten Gruppe zuzurechnen. Ebenso unterscheiden sich die Frauen, wobei jedoch auch spezifische Darstellungstraditionen – beispielsweise die »Zeitlosigkeit« der Heiligen – zu berücksichtigen sind. Die weiblichen Figuren der Johannesvita tragen zarte, geglättete Züge. Die Passion Jesu enthält dagegen stärker plastisch gestaltete Frauengesichter; die heiligen Frauen der Predella erweisen sich in ihrer einheitlichen Ausprägung als stark typisiert.



Abb. 84: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Dornenkrönung, Detail (Foto: R. Müller)

Nur unter Vorbehalt ist die Farbgebung zu bewerten, da die Johannesszenen sehr gelitten haben. Dennoch sind auch hier Unterschiede zwischen Alltags- und Festtagsseite zu konstatieren, die sich nicht ausschließlich durch deren übliche Differenzierung erklären lassen. Das Kolorit der Johannesvita ist in der Gesamtwirkung kühler, häufig sind gebrochene Töne verwendet. Die Christuspassion und die Predellenbilder besitzen eine stärkere Leuchtkraft, kräftige und klare Farbtöne herrschen vor, so dass sich – nicht nur ikonografisch bedingt – ein bunter Gesamteindruck ergibt.

Anders als bei der Skulptur nannte die Forschung, sieht man von Alfred Stange ab, nur wenige Vergleichsbeispiele für die Flachmalerei; und zumeist wurde sie aufgrund ihres *stilistischen Charakters* bewertet, ohne diesen zu analysieren.<sup>78</sup> Abraham versuchte, das Vorhandensein einer besonderen *schwäbisch-fränkischen Grenzkunst* mit einem *stilverwandten*, 1495 datierten Fresko in der Crailsheimer Liebfrauenkapelle und dem um 1500 entstandenen Retabel in der kleinen Marienkirche des nahen Mariäkappel zu belegen.<sup>79</sup> Beides sind weitgehend unerforschte Werke,<sup>80</sup> und den Marienaltar hat Abraham nach eigenen Angaben nicht gesehen. Sie sind schon in Umfang und Qualität nicht mit dem Crailsheimer Altar vergleichbar; der vage stilistische Bezug weist lediglich auf die gemeinsame Entstehungszeit hin. Bezeichnenderweise unterstützt Abrahams Argumentation, wo sie nachvollziehbar bleibt, eher einen Bezug zu Nürnberg, als ihm zu widersprechen: *Zwar führen etwa die Frauen der Staffel zu Wolgemutischen Werkstattarbeiten wie dem Krellschen Hei-*



Abb. 85: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Verbrennung des Leichnams Johannes d.T., Detail (Foto: R. Müller)

*ligenbilde hinüber, aber der Künstler kann seinen halb schwäbischen Stammescharakter nicht verleugnen. So verraten seine Männer mit den vollrunden Köpfen und den gebogenen [...] Nasen ein Nürnberg fremdes Geschlecht. Doch hat der Künstler von der scharfen Nürnberger Charakteristik gelernt und ist auch in seinen Farben der Entwicklung um 1490 gefolgt.<sup>81</sup>*

Einzig Stange präziserte seine Ansicht über die Provenienz des Retabels. Ein gewisser *Lokalstil*, charakterisiert durch eine Mischung von fränkischen und schwäbischen Elementen, verbinde den Crailsheimer Maler mit dem so genannten Meister der Rothenburger Passion. Beide müssten als in Rothenburg ob der Tauber nebeneinander ansässig und in einem Schulzusammenhang gesehen werden: *Die nürnbergische Herbeheit erscheint gemildert, das Kolorit hat die lichte Leuchtkraft mainfränkischer Malerei. [...] Nicht nur Äußerlichkeiten wie die strähnige Haarbehandlung, die Perückenfrisuren und die in die Stirn gelegten Löckchen verknüpfen sie, ein gleichgestimmtes Ethos, eine gleichgeartete Anschauung lassen sie verwandt erscheinen. Dabei war der Maler des Crailsheimer Altars der stärker plastisch empfindende Künstler.<sup>82</sup>*

Jüngere Untersuchungen belegen, dass der aus zwölf Tafeln bestehende, 1494 datierte Passionszyklus, der sich heute im

Rothenburger Reichsstadtmuseum befindet, in der Werkstatt des in Rothenburg ansässigen Martin Schwarz entstanden ist.<sup>83</sup> Die von Stange postulierte enge Beziehung zum Crailsheimer Altar ist – über eine zeitliche Nähe hinaus – nicht nachzuvollziehen und wurde von der Forschung zur Rothenburger Passion nicht aufgenommen.<sup>84</sup> Beide Werke verbindet ein ähnlicher Bühnenhafter Bildaufbau und das Vorbild der Kupferstiche Schongauers, wobei sich Schwarz und seine Gesellen enger an die Vorlagen hielten. Vergleichbar ist daneben die Plastizität sowohl der Gesichter als auch der Körper und Gewänder, wobei die Ausführung differiert. Über die Abhängigkeit von den Stichen hinaus fehlen motivische Übereinstimmungen in den präsentierten Personentypen und in der Detailgestaltung, so dass dem von Stange unternommenen Vergleich von Mimik und Haarbehandlung nicht zu folgen ist. Daneben erscheinen die Figuren des Rothenburger Zyklus weniger klar in ihrer räumlichen Anordnung und von geringerer Standfestigkeit. Ihre Bewegungen wirken ungelenker, oft aber auch spontaner und lockerer. Das Kolorit ist bereits aufgrund der maltechnischen Unterschiede kaum zu vergleichen, denn die Rothenburger Tafeln sind *alla prima*, ohne flächendeckende Grundierung, auf das Holz gemalt. Daher ist ihnen eine weniger kräftige und brillante Farbigeit eigen.<sup>85</sup>



Abb. 86: Nürnberg, Predella, GNM (Foto: GNM)

Die weiteren Zuschreibungen Stanges an die Werkstatt des »Meisters des Crailsheimer Altars« können ebenfalls nicht überzeugen.<sup>86</sup> Lediglich zwei von Stange aufgeführte Flügel einer Predella, die bereits im Bestandskatalog des Germanischen Nationalmuseums von 1937 als dem Stil des Crailsheimer Hochaltars nahestehend bezeichnet wurden (GNM, Gm 197/198; Abb. 86), bieten sich als Vergleich an.<sup>87</sup> Gegenüber der in der Literatur vertretenen Datierung »um 1490« ist ein etwas späterer Ansatz vorzuziehen.<sup>88</sup> Die Predellenflügel zeigen jeweils in Halbfigur die trauernde Maria und Christus, der seine Wundmale präsentiert. Beide sind von gemalten goldenen Laubwerkbögen auf silbernen Säulen überfangen; der Hintergrund wurde vermutlich übermalt. Ein Vergleich des Schmerzensmannes mit dem kreuztragenden Christus in Crailsheim lässt über den physiognomischen Typ hinaus Übereinstimmungen in Details, wie dem Augenschnitt und den angedeuteten Tränensäcken, erkennbar werden. Die



Abb. 87: Nürnberg, Epitaph des Jodokus Krell, GNM (Foto: GNM)

Schmerzensmutter verbindet mit der weinenden Maria der Kreuztragung eine ähnliche Gestaltung des Gesichts durch modellierende Schattierungen und die Form der geröteten Augen, besonders des in beiden Fällen perspektivisch unsicher verkürzten hinteren Auges. Auch die Faltenbildung von Hülle und Rise ist vergleichbar. Die Farbigkeit wirkt auf dem Crailsheimer Retabel kontrastreicher, es müssen jedoch die offensichtlichen Übermalungen der Predellentafeln berücksichtigt werden. Wenn die Werke auch ohne technische Untersuchungen kaum derselben Hand zuzuschreiben sind, spricht ihre stilistische Nähe doch für eine etwa zeitgleiche Entstehung und entsprechende Provenienz. Damit soll keineswegs die von Stange vertretene Lokalisierung des Crailsheimer Altars unterstützt werden, vielmehr ist die Verwandtschaft als Hinweis auf eine Lokalisierung in Nürnberg zu werten, die für die Predellentafeln bereits von Lutze und Wiegand vertreten wurde.<sup>89</sup>

Als Ausgangspunkt für die Bestätigung der Nürnberger Provenienz der Crailsheimer Bilder und zugleich zur weiteren Einengung auf eine bestimmte Werkgruppe kann das bereits von Abraham erwähnte Epitaph des Jodokus Krell dienen (GNM, Gm 141; Abb. 87).<sup>90</sup> Das ungefähr auf dessen Todesjahr 1483 zu datierende Gedächtnisbild wird stilkritisch und aufgrund der verwendeten Pressbrokate der Wolgemut-Werkstatt zugeschrieben. Die heiligen Frauen weisen eine weitgehende Ähnlichkeit mit den weiblichen Heiligen sowie dem jugendlichen Laurentius auf den Crailsheimer Predellenflügeln auf (Abb. 64, 65). Weitere Werke aus der Wolgemut-Werkstatt, wie die Ver-



Abb. 88: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Predellenaußenseite, Hl. Petrus (Foto: R. Müller)

lobung der Heiligen Katharina des Memminger-Altars (Nürnberg, St. Lorenz, um 1485), das Epitaph für Michael Raphael (Nürnberg, Frauenkirche, 1489) oder die Predellentafeln des Schwabacher Hochaltarretabels (Stadtpfarrkirche St. Martin, vollendet 1508), wiederholen jenen Typus, der in dieser Ausprägung nicht auf anderen, von der Wolgemut-Werkstatt unabhängigen Nürnberger Werken vorkommt.<sup>91</sup> Die Gesichter zeichnen sich durch eine rundovale Form, kugelige Augäpfel mit gewölbten Unterlidern und feine, gebogene Brauen aus. Sie sind jeweils an den gleichen Stellen um Augen und Mund schattiert, auch die Verteilung der Weißhöhungen entspricht sich. Dabei erweisen sich die Crailsheimer Figuren als ausgesprochen plastisch modelliert.

Noch vielfältiger sind die Bezüge, die für die verschiedenen Ausprägungen des Typus »alter Mann« festzustellen sind, so dass hier nur einige beispielhaft aufgeführt seien. Der Petrus-Typ der Predella und des Ölbergs in Crailsheim (Abb. 62, 88) wiederholt sich auf dem Marien-Altar des Peringsdörfer-Altars und des Marienretabels in Feuchtwangen (ehem. Stiftskirche) sowie auf der Feuchtwangener Anbetung der Könige (Abb. 89).<sup>92</sup> Auf beiden Altären finden auch der Pilgerheilige sowie der Simon der Crailsheimer Predella (Abb. 64, 68) nah Verwandtes. Neben der jeweiligen typischen Gesichtsform sind ihnen die markante steile Falte zwischen den Brauen sowie rötlich schattierte Hautwülste und -falten im Wangenbereich gemeinsam. Charakteristisch sind ebenfalls eine oder mehrere das Oberlid unterteilende Falten. Diese Züge kennzeichnen auch den Typus des nichtbärtigen alten Mannes, wie ihn auf

der Crailsheimer Predella der Heilige Wolfgang und Judas (Abb. 68) sowie der auf der Geißelung rechts stehende Jude (?), darüber der warnende Bote und der Henker in der Salome-Szene vertreten (Abb. 67). Solch dunkel schattiertes, als Einzelform über den Hautwülsten des Halses gebildetes Kinn zeigen auch Nikolaus als Nothelfer auf dem Memminger-Altar, einige Apostel auf dem Epitaph der Anna Fürer (Abb. 90) und, stark schematisiert, einige Vertreter der Geistlichen Stände.<sup>93</sup> Unter den männlichen Köpfen sind die des Crailsheimer Altars meist durch starke Faltenbildungen und Schattierungen plastischer gestaltet. Hierin steht ihm neben einer auf 1490 datierten Christophorustafel und einer etwa zeitgleichen Jakobusdarstellung, deren Entstehung in der Wolgemut-Werkstatt jedoch nicht belegt ist, vor allem das erwähnte Fürer-Epitaph nahe.<sup>94</sup> Wie die stilistische Analyse verdeutlichte, herrscht am Crailsheimer Retabel selbst keine Einheitlichkeit. Unterschiedliche Gestaltungsmerkmale sind noch bis in den Entstehungsprozess einzelner Figuren nachzuvollziehen, so sind bei dem Herodes des Gastmahls in der Unterzeichnung Gesichtsfalten angelegt, die in der Malerei nicht zur Ausführung kamen. Aufnahme und Wiederholung vorbildhafter Muster können als isoliertes Argument eine Entstehung des Retabels in der Wolgemut-Werkstatt sicher nicht belegen. Sie schließen jedoch eine Entstehung außerhalb Nürnbergs und völlig unabhängig von dieser Malerwerkstatt aus, da derart zahlreiche und weitgehende Entsprechungen sich nicht aus der flüchtigen Kenntnis beispielsweise eines durchreisenden Gesellen erklären lassen.



Abb. 89: Feuchtwangen, Ev. Pfarrkirche, Marienaltar, Anbetung der Könige (Foto: R. Müller)



Abb. 90: Nürnberg, St. Lorenz, Epitaph der Anna Fürer, geb. Tucher (Foto: R. Müller)

Ein Blick auf die Kompositionsweisen der Wolgemut-Werkstatt bestätigt die Möglichkeit dieser Provenienz. Betz und Stange werteten die *friesartig breite Komposition* der Crailsheimer Bilder als schwäbisches Charakteristikum.<sup>95</sup> Besonders das für Wolgemut gesicherte Zwickauer Hochaltarretabel, dessen Zyklen in ihrer Kompositionsweise offensichtlich differieren, macht deutlich, dass ein Bildaufbau ohne Mittelgrund bei relativer Großfigurigkeit weder gegen Nürnberg als Entstehungsort noch gegen diesen Meister spricht.<sup>96</sup> Dem Crailsheimer Altar in ihrer Komposition vergleichbar sind gerade die Wolgemut als eigenhändig zugeschriebenen Szenen des Marienlebens in der zweiten Wandlung;<sup>97</sup> Strieders Analyse gewinnt auch Geltung für die Bilder des Crailsheimer Altars: *Wolgemuts Bildkomposition wird durch die Figuren der Bildhandlung bestimmt, die groß in der vordersten Bildebene aufgebaut sind. Der Ort der Handlung bleibt in seiner Realität schwer festzulegen [...]. Um alles Gewicht den Figu-*



Abb. 91: Schwabach, Ev. Pfarrkirche, Hochaltar, Predigt Johannes d.T. (Foto: Ev.-luth. Pfarramt St. Martin)

*ren zuzuteilen, wird der Blick in die Tiefe, wo immer es geht, verstellt.*<sup>98</sup>

Konkrete, bislang unbemerkte motivische Parallelen erhärten die Zuschreibung an die Wolgemut-Werkstatt. Bereits erwähnt wurden Übereinstimmungen mit Details der Taufe Christi und der Kreuztragung des *Schatzbehalters*, der im Gegensatz zu Schongauers Passionszyklus nicht als gängige Vorlage zu werten ist. Noch bemerkenswerter sind weitreichende Entsprechungen der Crailsheimer Bilder zum Schwabacher Retabel (Abb. 91): In beiden Darstellungen der Predigt verläuft der Fluss nicht, wie üblich, im Hintergrund, sondern trennt den Täufer von der Volksmenge. Ebenso verbindet die unmotivierte Schrittstellung des Täufers, die Platzierung des Kindes und des Hundes (dieser wiederum nach Schongauer und ähnlich versatzstückartig bereits auf dem Zwickauer Retabel verwendet) beide über die Komposition hinaus.<sup>99</sup>

Auch die Taufdarstellungen können kaum unabhängig voneinander entstanden sein: Wie die entsprechende Szene im *Schatzbehälter* zeigen beide den Täufer mit von der Stichvorlage abweichendem, aufgestelltem linken Fuß.<sup>100</sup> Nicht auf Schongauer zurückzuführende Übereinstimmungen in der Landschaftsgestaltung und die gleichwertig in den Vordergrund gerückte Engelsfigur sind ebenfalls zu nennen.

Die verantwortliche Leitung für das Schwabacher Retabel hatte bekanntermaßen der Unternehmer Wolgemut; hinsichtlich der Zuschreibung der Tafelbilder divergieren die Forschungsmeinungen. Neben der Predella wurden gerade die Predigt und, mit Einschränkungen, auch die Taufe mit Wolgemut selbst in Verbindung gebracht.<sup>101</sup> Technische Untersuchungen erwiesen für beide Darstellungen einen altertümlichen Stil der Unterzeichnungen.<sup>102</sup> Sie können einem älteren Maler zugeschrieben werden, ohne dass dieser sicher mit Wolgemut zu identifizieren wäre. Unabhängig davon ist für die angesprochenen Szenen in Crailsheim und Schwabach sowie diejenigen des *Schatzbehalters* von den gleichen Vorbildlichen Musterblättern aus der Wolgemut-Werkstatt auszugehen, da sonst die verbindenden Elemente nicht zu erklären sind.<sup>103</sup>

Angefügt sei der Hinweis auf ein für die Crailsheimer Flügelbilder charakteristisches Motiv der Gewandbildung. Betz erkannte, *daß Wolgemut eine eigenartige Vorliebe für Formbereicherung mittels verschlungener, geknoteter und herabhängender Tücher hat.*<sup>104</sup> Nicht zuletzt aufgrund der Rezeption der Stiche Schongauers fanden diese Motive weite Verbreitung,

jedoch erreicht in der Pleydenwurff-Werkstatt und in ihrer Nachfolge in derjenigen Wolgemuts die Verselbstständigung und Ornamentalisierung der Formen ihren Höhepunkt. Die um den Kopf gebundenen und wider alle Schwerkraft um die Beine wirbelnden Tücher, die als Ausdrucksträger innere und äußere Bewegtheit verdeutlichen, finden ebenso wie die Vielzahl kleinerer Knoten nur hier ihre Parallelen.<sup>105</sup>

### Maltechnische Beobachtungen und Retabeltypus

Die Zuschreibung an die Wolgemut-Werkstatt kann durch bisher unberücksichtigte maltechnische Beobachtungen be-

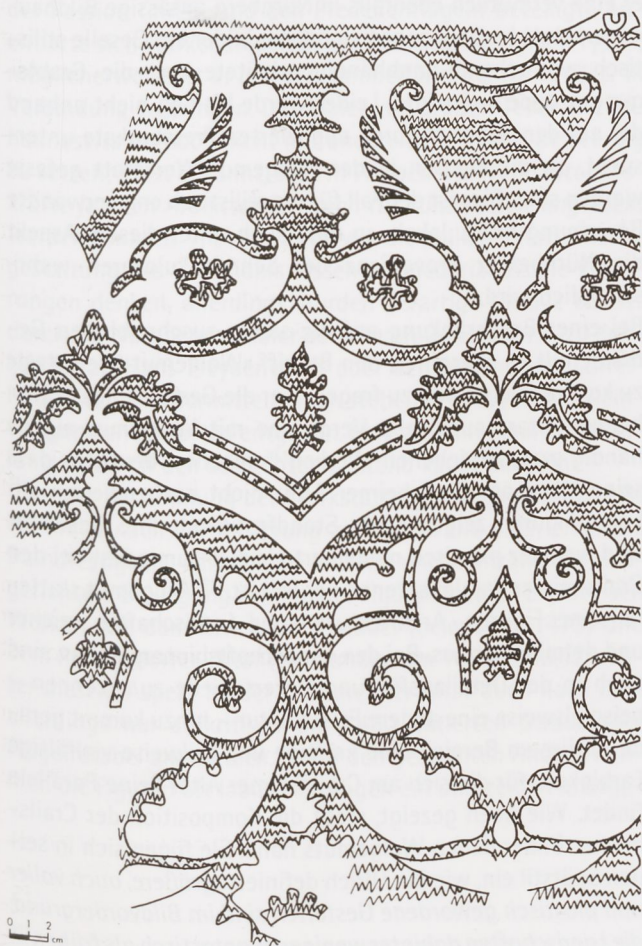


Abb. 92: Crailsheim, Ev. Stadtkirche: Hochaltarretabel, Festtagsseite, Muster des gravierten Goldgrundes (ex: WESTHOFF/HAHN [1996] 112).

stätigt werden. Den Ausgangspunkt bildet das Muster des gravierten Goldgrundes auf den Festtagsbildern (Abb. 92).<sup>106</sup> Auf dieselbe Lochpause gehen die Goldgründe von drei in Nürnberg entstandenen Werken zurück: die bereits als stilistisch nahestehend erwähnte Himmelfahrt der Anna Fürer,<sup>107</sup> das Epitaph des 1488 gestorbenen Leonhard Spengler<sup>108</sup> und eine 1495 für Friedrich Gerung gestiftete, geschnitzte Ährenkleidmadonna, die auf einer gebogenen Tafel mit graviertem Goldgrund angebracht ist.<sup>109</sup> Während der Bezug zu dem nicht näher einzuordnenden Gerung-Epitaph lediglich erneut auf die nürnbergische Herkunft hinweist, lässt sich über die beiden gemalten Epitaphien die Verbindung zur Wolgemut-Werkstatt herstellen. Diese wird bestätigt durch ein am Retabel des Schwabacher Hochaltars verwendetes Muster: Die gemalten Chormäntel der Engel auf der Predellenrückseite gehen auf die gleiche Pause wie die oben genannten Werke zurück.<sup>110</sup> Geringfügige Unterschiede sind auf die »freihändige« Ausführung der Gravuren beziehungsweise Malereien zurückzuführen; im Gegensatz zu Pressbrokaten ist das Herstellungsverfahren nicht rein mechanisch.<sup>111</sup> Einen weiteren Hinweis auf die Verwendung einer identischen, nicht von anderen Werken kopierten Pause gibt der bei den genannten gravierten Goldgründen übereinstimmende Ansatz innerhalb des Rapportes.<sup>112</sup> Es ist angesichts der mittelalterlichen Geheimniskrämerei der Werkstätten, dem scharfen Konkurrenzkampf um die Aufträge, besonders am Ende des 15. Jahrhunderts, davon auszugehen, dass Modellformen für Pressbrokate, Musterblätter und -pausen als »Werkstattsigel« ebenso wie Rezepte nicht willkürlich weitergegeben wurden, sondern innerhalb einer Werkstatt blieben.<sup>113</sup> Eine Vielzahl von Mustern gehörte zum Fundus einer Werkstatt, das einzelne fand oft über einen längeren Zeitraum Verwendung.<sup>114</sup> Vermutlich konnten die Muster durch Wanderschaften oder verwandtschaftliche Beziehungen überliefert und – begrenzt – verbreitet werden. So wurde an einem Flügelaltar in St. Wolfgang (Lkr. Erding) ebenfalls das Crailsheimer Goldgrundmuster verwendet.<sup>115</sup> Ob hier möglicherweise ein Zusammenhang mit Wolgemuts Lehre 1470–71 bei Gabriel Mälesskicher in München besteht oder das Muster überhaupt ursprünglich aus dessen Werkstatt kam, konnte nicht weiter verfolgt werden. Die Beobachtung mahnt jedoch zur Vorsicht: Die Identität der Pausen kann nur als ein Beleg für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Werkstatt gelten und ist durch stilistische und motivische Argumente zu stützen, wie sie im Hinblick auf den Crailsheimer Altar oben formu-



liert wurden. Die Altarbilder können daher begründet der Wolgemut-Werkstatt zugeschrieben werden.

An dieser Stelle sei der von Buchner und in der Folge von Stange vorgebrachte Einwand berücksichtigt, es gebe für die Form der Altarflügel mit ihren Ecküberhöhungen in Nürnberg kein Analogon.<sup>116</sup> Die Flügelform des Crailsheimer Altars ist abhängig von der überhöhten Schreinmitte, die den Kruzifixus hervorhebt und die Zentrierung der Komposition unterstreicht. Die in Nürnberg vorherrschende Retabelform zeigt einen einfachen rechteckigen Schrein.<sup>117</sup> Doch wie es schon früher Ausnahmen mit einzelnen, kapellenartigen Nischen bei polygonal gebrochenem Schrein<sup>118</sup> oder Flügel mit runden Ecküberhöhungen gibt,<sup>119</sup> finden sich auch eckig überhöhte Flügel, so bei einem kleinen, von Nikolaus Paumgärtner gestifteten Martha-Altar, nach Stange dem Meister des Rochus-Altars zuzuschreiben.<sup>120</sup> Möglicherweise besaß auch der Straubinger Altar bereits in seiner ursprünglichen Form einen einstufig überhöhten Mittelschrein.<sup>121</sup> Mit dem Vorbehalt, dass die Darstellung von Retabeln auf Altarbildern nicht notwendigerweise tatsächlich existierende Formen wiedergeben muss, sei auch auf den gemalten, mit Ecküberhöhungen versehenen Altaraufsatz in der Martinsmesse des Schwabacher Retabels hingewiesen.<sup>122</sup> Auch wenn die in Crailsheim gewählte Retabelform häufiger bei mainfränkischen und schwäbischen Werken vorkommt, ist sie nach den genannten Ausnahmen kein Argument gegen eine Nürnberger Provenienz; die nürnbergische Altarbaukunst ist nicht auf eine Retabelform zu reduzieren. Es wäre auch zu überlegen, ob sich der Auftraggeber an der Form eventuell bereits in der Johanneskirche vorhandener Altaraufsätze orientieren wollte und daher die für Nürnberg eher unübliche Form forderte.

### Der Crailsheimer Altar – ein Retabel aus der Werkstatt Michael Wolgemuts

Die Auftragsvergabe an eine Nürnberger Werkstatt kann nicht erstaunen. Da Crailsheim selbst keine bedeutenden Malerwerkstätten besaß, musste für ein aufwändigeres Werk auf eines der umliegenden Kunstzentren zurückgegriffen werden. Hier sind vor allem Ulm, Augsburg, Würzburg und Nürnberg zu nennen. Crailsheim liegt im Westen Mittelfrankens und wurde trotz der Lage im Grenzgebiet zu Schwaben im 16. Jahrhundert von einer Bevölkerung fränkischer Herkunft bewohnt.<sup>123</sup> Durch ihre Zugehörigkeit zum Fürstentum

Ansbach war die Stadt wesentlich enger mit Franken als mit Schwaben verbunden, so dass nicht nur die geografische Nähe, sondern auch die historischen Beziehungen für das fränkische Zentrum Nürnberg sprachen.

Mit der Zuschreibung der Gemälde an die Wolgemut-Werkstatt ist noch keine Aussage über die Skulpturen getroffen. Wolgemut war vermutlich weder selbst als Bildhauer tätig noch beschäftigte er Schnitzer in der eigenen Werkstatt, da die Skulpturen seiner Altäre untereinander stilistisch differieren.<sup>124</sup> Es ist davon auszugehen, dass Wolgemut nach der Anfertigung des Gesamtentwurfs und der Auftragsannahme als verantwortlicher Leiter den skulpturalen Anteil an einen selbstständigen Schnitzer vergab.<sup>125</sup> Für Crailsheim scheint er eine vermutlich ebenfalls in Nürnberg ansässige Bildhauerwerkstatt herangezogen zu haben, in der ein Geselle stilistisch weitgehend unabhängig arbeitete und die Grablegungsgruppe anfertigte. Leider wurde bislang nicht anhand der auf den Schreinfiguren applizierten Pressbrotkate untersucht, ob die Figuren in der Wolgemut-Werkstatt gefasst worden sind. Dies ist der Fall für die stilistisch eng verwandte Beweinung in St. Jakob, so dass auch unter diesem Aspekt die Nürnberger Provenienz der Schreinskulpturen wahrscheinlich wird.

Bei einer Beschränkung auf die sicher zuschreibbaren Gemälde gilt es allerdings, den Begriff »Wolgemut-Werkstatt« zu konkretisieren und zu fragen, wer die Gemälde des Crailsheimer Altars ausführte. Vergleiche mit Wolgemut eigenhändig zugeschriebenen Werken<sup>126</sup> machen deutlich, dass seine Hand am Crailsheimer Altar nicht nachzuweisen ist. Seine Figuren zeigen kaum Standfestigkeit; ihre Gesichter sind weniger plastisch modelliert als dies zumindest bei den Crailsheimer Passionsszenen der Fall ist.<sup>127</sup> Wolgemut stattete seine Figuren, Architekturen und Landschaften reicher und detaillierter aus. Bei den Landschaftshintergründen sind auch in der Detailausführung Unterschiede zu erkennen – beispielsweise eine andere Felsstruktur –, hinzu kommt gerade in diesem Bereich eine kräftige und teilweise vielfältige Farbigkeit, für die sich am Crailsheimer Altar keine Parallele findet. Wie oben gezeigt, steht die Komposition der Crailsheimer Bilder denen Wolgemuts nahe. Sie fügen sich in seinen Spätstil ein, wie ihn Ulrich definiert: *größere, auch voller und plastisch gewordene Gestalten sind im Bildvordergrund, die Landschaften dahinter weniger phantastisch als früher.*<sup>128</sup> Dies legt nahe, dass der Entwurf des Crailsheimer Retabels von Wolgemut selbst stammt, wie es bei einem in seiner

Werkstatt, also unter seiner Verantwortung angefertigten, Altar wahrscheinlich ist. Bislang wurden keine Infrarotaufnahmen der Gemälde durchgeführt, so dass sich über die Unterzeichnungen nur wenig aussagen lässt. An einigen Stellen sind sie durch Verseifen sichtbar geworden und machen deutlich, dass ihnen die Maler nicht genau gefolgt sind.<sup>129</sup> Ob der Unterzeichner möglicherweise mit Wolgemut identifiziert werden kann, ist ohne eine maltechnische Untersuchung nicht zu entscheiden. Damit muss offen bleiben, inwieweit der Meister im künstlerischen Bereich überhaupt eingriff.<sup>130</sup>

Für die malerische Ausführung ist nach der Stilanalyse von mindestens zwei Gesellen auszugehen. Der maßgeblich an der Passion Christi und den Predellenflügeln Beteiligte orientierte sich stärker an den in der Werkstatt gängigen Typen, möglicherweise ist er mit der Himmelfahrt der Anna Fürer in Verbindung zu bringen. Der Maler von großen Teilen der Johannesvita ist noch nicht mit anderen Werken in Beziehung zu setzen; es ist bekannt, dass *in Wolgemuts Werkstatt Hilfskräfte je nach Arbeitsanfall auch für kürzere Zeit angestellt werden konnten*<sup>131</sup>. Einige Züge wie die stilllebenhafte Tischgestaltung des Gastmahls lassen an niederländische Erfahrungen denken, allerdings wurden derartige Motive bereits durch die Nürnberger Maler der älteren Generation – zu denken ist an Hans Pleydenwurff oder den Meister des Löffelholz-Altars<sup>132</sup> – vermittelt, auch stehen dem die wenig kleinteiligen Landschaften entgegen. Eine abschließende Beurteilung ist durch den schlechten Zustand kaum möglich.

Über die Bestimmung der Werkstattzugehörigkeit hinaus ist die Frage nach der Datierung zu stellen. Die oben erkannte Standfestigkeit, körperliche Präsenz und kontrollierte, ausgerichtete Bewegung zahlreicher Figuren sind m. E. erst nach Werken wie dem Zwickauer Retabel (belegt für 1479) und dem Peringsdörfer-Altar (entstanden um 1486) denkbar; unter diesem Aspekt ist der Crailsheimer Altar auch nach dem allerdings nur stilkritisch um 1490 datierten Straubinger Flügelretabel anzusetzen.<sup>133</sup> Auf den genannten Altären nehmen die Figuren oft labile Haltungen ein und zeigen unorga-

nisch entwickelte Bewegungsmotive, sie beanspruchen meist keinen fest definierten Ort. Wie erwähnt, gilt dies auch für einige Figuren der Crailsheimer Johannesvita, jedoch deuten die Crailsheimer Passionsszenen auf eine spätere Entstehung. Dagegen markiert die harte, metallisch wirkende Faltengebung, die auf den Crailsheimer Flügelbildern bis zu einer Verselbstständigung einiger Gewänder in ornamentale Faltengeschiebe in schematischer Ausführung reicht, die Grenze nach oben. Der Crailsheimer Altar ist – und dies wird natürlich nicht nur in der Gewandführung deutlich – nur vor dem nach mehrjähriger Entstehungszeit 1508 geweihten Schwabacher Retabel denkbar.<sup>134</sup> Auf diesem setzt sich in einem mittels der Unterzeichnungen nachvollziehbaren Prozess eine fließende, in der Formgebung beruhigte, maltechnisch anders realisierte Gewandführung durch, die sich von dem Wolgemut'schen Malstil in seinen früheren Ausprägungen unterscheidet.<sup>135</sup> Auch das noch in der Werkstatt-Tradition stehende, um 1509 entstandene Epitaph der Anna Gross zeigt bereits vor allem im Mantel der Anna eine von Crailsheim verschiedene, weichere Bildung, die den stofflichen Charakter betont.<sup>136</sup>

Diese hier nur umrissene Einordnung der Flachmalerei des Crailsheimer Altars in die Werke der Wolgemut-Werkstatt deutet auf eine Entstehung 1495/1500 hin. Damit fällt jener innerhalb der Werkstattentwicklung in einen Zeitraum, aus dem nur wenige Werke, vor allem kaum Retabel, bekannt sind. Die Holzschnittfolgen der *Weltchronik* und des *Schatzbehalters* waren ebenso vollendet wie die Verglasung der Obergadenfenster im Chor von St. Lorenz.<sup>137</sup> 1493 bis 1497 wurden die Druckstöcke für den *Archetypus Triumphantis Romae* vorbereitet, der vermutlich ungedruckt blieb.<sup>138</sup> Um 1495 wird das teilweise verlorene Retabel aus der Dominikanerkirche angesetzt,<sup>139</sup> noch vor 1498 ist der kleine Apostelaltar des Andreas Harsdörffer zu datieren.<sup>140</sup> Der Crailsheimer Altar wird damit zu einem Zeugnis für die fortgesetzte, noch der Tradition Wolgemuts verpflichtete Werkstatt-Tätigkeit am Ende des 15. Jahrhunderts – vor den grundlegenden Veränderungen, wie sie sich am Schwabacher Retabel manifestieren.

## Literatur

- Erich ABRAHAM: *Nürnberger Malerei der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts*, Straßburg 1912.
- Albrecht Dürer, Nürnberg, GNM, Ausst.-Kat., bearb. von Walther FRIES, Nürnberg 1928.
- Alte Meister in Köln, in: *Weltkunst* 11/20–21/1937, S. 2.
- Ausstellung alter deutscher Meister im Kunsthaus Malmedy, in: *Pantheon* 19/1937, S. 162.
- Th. BAECHLE: *Marienkirche Mariäkappel, Crailsheim o. J.*
- Italo BACIGALUPO: *Der Gutenstettener Altar. Ein Werk der Nürnberger Meister Hans Peheim und Veit Wirsberger*, in: *Ars Bavarica* 45–46/1987, S. 1–181.
- Günther BAUER (Hrsg.): *Der Hochaltar der Schwabacher Stadtkirche*, Schwabach 1983.
- Renate BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN: *Bamberger Plastik von 1470 bis 1520*, in: *BHVB* 104/1968, S. 5–353.
- Christian BAUR: *Die Tafelbilder*, in: BAUER (1983), S.83–117.
- Richard BELLM (Hrsg.): *Stephan Fridolin, Der Schatzbehälter. Ein Andachts- und Erbauungsbuch aus dem Jahre 1491*, Wiesbaden 1962.
- Hans BELTING/Christiane KRUSE: *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994.
- Erika BENNER: *Studien zum Hochaltar von St. Jakob in Straubing. Schicksal eines spätgotischen Flügelretabels*, in: *Jahrbücher des historischen Vereins für Straubing* 86/1984, S. 185–311.
- Beschreibung des Oberamts Crailsheim*, hrsg. vom Königlichen Statistisch-topographischen Bureau, Stuttgart 1884, Neudruck Magstadt 1967.
- Gerhard BETZ: *Der Nürnberger Maler Michel Wolgemut und seine Werkstatt*, 2 Bde., Diss. masch. Freiburg 1955.
- Luise BÖHLING: *Die spätgotische Plastik im Württembergischen Neckargebiet*, Reutlingen 1932.
- Thomas BRACHERT: *Pressbrakat-Applikationen, ein Hilfsmittel für die Stilkritik. Dargestellt an einer Werkstatt der Spätgotik*, in: *Jahresbericht des schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft* 1963, S. 37–55.
- Günther BRÄUTIGAM: *Ehemaliger Hochaltar aus der Karmeliterkirche zu Nürnberg*, in: *Veit Stoß in Nürnberg* (1983), S. 333–350.
- Edgar BREITENBACH: *Speculum Humanae Salvationis. Eine typengeschichtliche Untersuchung*, Straßburg 1930.
- Angela BROWN/Ortrun DAUERT: *Die Passion*, in: KROHM/NICOLAISEN (1991), S. 95–111, Kat. Nr. 12, Abb. 15–26.
- Ernst BUCHNER: *Besprechung der Nürnberger Dürerausstellung*, in: *Pantheon* 1/1928, S. 284–290.
- Albert CHATELET: *A propos des Johannites de Haarlem et du retable peint par Geertgen tot Sint Jans*, in: *Bulletin des relations artistiques France-Allemagne* 5/1951, o. S.
- Wilhelm CRECELIUS: *Das Pfarrbuch von Crailsheim*, in: *Zs des historischen Vereins für das württembergische Franken* 10/1/1875, S. 37–47; 10/2/1877, S. 119–129.
- Berthold DAUN: *Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen*, Leipzig 1903, 2. Aufl. 1916.
- Georg DEHIO: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Bayern I, Franken*, bearb. von Tilmann BREUER u. a., München 1979.
- Der Schwabacher Hochaltar. Internationales Kolloquium anlässlich der Restaurierung in Schwabach* (Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 11), München 1982.
- Friedrich DORNHÖFFER: *Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 29/1906, S. 441–467.
- Günther P. FEHRING/Anton RESS: *Die Stadt Nürnberg (Bayerische Kunstdenkmäler X. Kurzinventar)*, 2. Aufl. München 1977, bearb. v. Wilhelm SCHWEMMER.
- Günther P. FEHRING/Gunter STACHEL: *Archäologische Untersuchungen in der Stadtkirche St. Johannes d.T. zu Crailsheim*, in: KÖNIG (1967), S. 9–35.
- Richard FIELD: *Fifteenth Century Woodcuts and Metalcuts. From the National Gallery of Art, Washington*, Washington o. J.
- Eduard FLECHSIG: *Albrecht Dürer. Sein Leben und seine künstlerische Entwicklung*, 2 Bde., Berlin 1928 u. 1931.
- Wilhelm FRANK: *Die Grabstätten in der Johanneskirche*, in: KÖNIG (1967), S. 65–79.
- Ursula FRENZEL: *Michael Wolgemuts Tätigkeit für die Nürnberger Glasmalerei. Dargestellt an der Bildnisscheibe des Dr. Lorenz Tucher von 1495*, in: AGNM 1970, S. 27–46.
- Max J. FRIEDLÄNDER: *Ein neuerworbenes altniederländisches Bild in der Gemädegalerie*, in: *Amtliche Berichte aus den Königlichen Sammlungen* 30/9/1909, S. 210f.
- Eugen GRADMANN: *Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Jagstkreis*, hrsg. von Eduard von PAULUS, Esslingen/N. 1907.
- Karl GRÖBER/Felix MADER: *Die Kunstdenkmäler von Bayern. Regierungsbezirk Mittelfranken 6, Bezirksamt Gunzenhausen*, München 1937.
- Roland HAHN: »Daß Du immer echtes Gold und gute Farben gebrauchst.« *Beobachtungen zur Polychromie an Ulmer Retabeln um 1500*, in: *Meisterwerke massenhaft* (1993), S. 277–293.
- Max HASSE: *Der Flügelaltar*, Dresden 1941.
- Reiner HAUSSHERR: *Der Bamberger Altar*, in: *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions* (1985), S. 207–228.
- Markus HÖRSCH: *Kleinschwarzenloher Altar und Heilsbronner Schutzmantelmadonna. Studien zu zwei Stiftungen der Nürnberger Familie Kötzler*, in: AGNM 1994, S. 129–151.
- Markus HÖRSCH: *Michael Wolgemut – neue Forschungen zur fränkischen Tafelmalerei des späten Mittelalters. Kolloquium in Nürnberg*, 21.2.–22.2.1997, in: *Kunstchronik* 51/2/1998, S. 51–57.
- Ferdinand HOLBÖCK u. a.: *Birgitta von Schweden*, in: BÄUMLER/SCHOFFE-ZYK (1988) I, S. 489–492.
- Joachim HOTZ u. a.: *Liebfrauen-Münster Wolframs Eschenbach*, München/Zürich 1978, 5. Aufl. 1992.
- Hans HUTH: *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Augsburg 1923, 3. Aufl. Darmstadt 1977.
- Theodor INNITZER: *Johannes d. T. nach der heiligen Schrift und der Tradition*, Wien 1908.
- Walter JOSEPHI: *Über einige Neuerwerbungen der Skulpturensammlung des Germanischen Museums*, in: *MGNM* 1906, S. 117–140.
- Walter JOSEPHI: *Die Werke plastischer Kunst* (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums), Nürnberg 1910.
- Rainer KAHSNITZ: *Heiliger Andreas. Nürnberg, St. Sebald*, in: *Veit Stoß in Nürnberg* (1983), S. 259–269.
- Rainer KAHSNITZ: *Veit Stoß in Nürnberg. Eine Nachlese zum Katalog und zur Ausstellung*, in: AGNM 1984, S. 39–70.
- Iris KALDEN: *Tilmann Riemenschneider – Werkstattleiter in Würzburg. Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer- und Steinbildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter*, Amersbek 1990.
- Ottmar KATZ: *Crailsheimer Kunstwerk zum Verkauf angeboten*, in: *Hohenloher Tagblatt*, 8.3.1961.
- Zdislaw KEPINSKI: *Veit Stoss*, Warschau 1981.
- Paul KEPPLER: *Der Altarschrein der Hauptkirche zu Crailsheim. Aufgenommen und Selbstverlag von H. Schuler*, Heilbronn 1895.
- Hans-Joachim KÖNIG (Hrsg.): *Die Johanneskirche in Crailsheim*, Kirchberg/Jagst 1967.
- Hans-Joachim KÖNIG: *Die Embhart. Eine fränkische Baumeisterfamilie des 15. und 16. Jahrhunderts*, in: *Württembergisch Franken* 53/1969, S. 54–62.
- Hans-Joachim KÖNIG: *Die Pfarrei Crailsheim im 15. Jahrhundert* (Bilder aus der Geschichte der Stadt Crailsheim 4), Crailsheim 1983.

- Hans-Joachim KÖNIG: *Ein Streifzug durch die Baugeschichte der Johanneskirche* (Bilder aus der Geschichte der Stadt Crailsheim 7), Crailsheim 1986.
- Hans-Joachim KÖNIG: *Vom Leben in Crailsheim im 16. Jahrhundert* (Bilder aus der Geschichte der Stadt Crailsheim 8), Crailsheim 1987.
- Hartmut KROHM: *Die Rothenburger Passion*, Rothenburg 1985.
- Hartmut KROHM/Jan NICOLAISEN: *Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin 1991.
- Volker LIEDKE: *Landshuter Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik*, in: *Ars Bavarica* 11–12/1979, S. 1–150.
- Kurt LÖCHER: *Hochaltar Schwabach*, in: *Veit Stoß in Nürnberg* (1983), S. 309–333.
- Charlotte LOOSE: *Der Schnitzaltar in Mittelfranken im 15. Jahrhundert*, Straßburg 1928.
- Wilhelm LÜBKE: *Altes und Neues. Studien und Kritiken*, Breslau 1891.
- Eberhard LUTZE/Eberhard WIEGAND (Bearb.): *Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts* (Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg), Leipzig 1937.
- Remigius BÄUMLER/Leo SCHEFFCZYK (Hrsg.): *Marienlexikon*, 6 Bde. St. Ottilien 1988–94.
- Alexandre MASSERON: *Saint Jean-Baptiste dans l'art*, Paris 1957.
- Heidemarie MAY: *Die Entwicklung der fränkisch-nürnbergischen Malerei von 1495–1525 unter besonderer Berücksichtigung des Schwabacher Hochaltars*, 2 Bde., Diss. Tübingen 1989.
- Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Ausst.-Kat., Stuttgart 1993.
- Heinrich MERZ: *Die Johanneskirche in Crailsheim und ihr Hochaltar*, in: SCHÖNHUTH, Ottmar (Hrsg.): *Die Burgen, Klöster, Kirchen und Kapellen Württembergs*, Bd. 5, Stuttgart 1861, S. 393–402.
- Genoveva NITZ: *Compassio Mariae*, in: BÄUMLER/SCHEFFCZYK (1989) II, S. 82–85.
- Eike OELLERMANN: *Dokumentation der Arbeitsweisen der Künstler und Handwerker*, in: BAUER (1983), S. 119–162.
- Eike OELLERMANN: *Der Choralter in der St. Michaelskirche in Lindenhart*, in: Zs des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1991, S. 131–157.
- Walter PAATZ: *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik*, Heidelberg 1963.
- Kurt PILZ: *Die St. Jakobskirche in Nürnberg. Ihre Geschichte und ihre Kunstwerke*, Nürnberg 1964.
- Kurt PILZ: *Kalchreuth und seine Kunstwerke. St. Andreas. Geschichte und Kunstwerke*, in: *Erlanger Bausteine zur fränkischen Heimatforschung* 21/2/1974, S. 55–105.
- Siegfried PÜCKLER-LIMPURG: Rezension zu DAUN (1903), in: *Kunstchronik* N.F. 15/11/1903–04, Sp. 198–201.
- Jörg RASMUSSEN: *Die Nürnberger Altarbaukunst der Dürerzeit*, Hamburg 1974.
- Erwin REDSLOB: *Die fränkischen Epitaphien im 14. und 15. Jahrhundert*, in: *MGNM* 1907, S. 3–76.
- Stefan ROLLER/Ulrich SCHÄFER: *Das Hochaltarretabel der evangelischen Stadtkirche in Neustadt an der Aisch. Ein Beitrag zur Nürnberger Skulptur der Spätgotik*, in: *BfK* 3/1997, S. 133–170.
- Ingo SANDNER: *Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen*, Dresden/Basel 1993.
- Alfred SCHÄDLER: *Stetigkeit und Wandel im Werk des Veit Stoß*, in: *Veit Stoß in Nürnberg* (1983), S. 27–46.
- Adolf SCHAHL: *Meisterwerke spätgotischer Plastik in Württembergisch Franken in ihren stilgeschichtlichen Beziehungen*, in: *Württembergisch Franken* 50/1966, S. 94–110.
- Kristine SCHERER: *Martin Schwarz. Ein Maler in Rothenburg o. T. um 1500* (Beiträge zur Kunstwissenschaft 47), München 1992.
- Edmund SCHILLING: *Nürnberger Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Freiburg 1929.
- Herbert SCHINDLER: *Der Schnitzaltar*, Regensburg 1978.
- Jutta SCHNACK: *Der Passionszyklus in der Grafik Israhel van Meckenems und Martin Schongauers* (Bocholter Quellen und Beiträge 2), Münster 1979.
- Marie SCHUETTE: *Der schwäbische Schnitzaltar*, Straßburg 1907.
- Günther SCHUHMAN: *Die Markgrafen von Brandenburg-Ansbach. Eine Bildokumentation zur Geschichte der Hohenzollern in Franken*, Ansbach 1980.
- Johann SCHUMM (Hrsg.): *Heimatbuch Crailsheim*, Crailsheim 1928.
- Reinhard SEYBOTH: *Die Markgrafentümer Ansbach und Kulmbach unter der Regierung Markgraf Friedrichs des Älteren (1486–1515)*, Göttingen 1985.
- Karl SITZMANN: *Hans Nussbaum, ein Bamberger Bildschnitzer der Dürerzeit*, in: *BHVB* 90/1950, S. 279–320.
- Karl SITZMANN: *Künstler und Kunsthandwerker in Ostfranken*, Kulmbach 1957.
- Heinz STAFSKI: *Die Bildwerke im Hochaltar der Zwickauer Marienkirche*, in: *Zs des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 22/1968, S. 149–177.
- Alfred STANGE: *Deutsche Malerei der Gotik*, 11 Bde. München/Berlin 1934–61.
- Alfred STANGE: *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, Bd. 3: *Franken*, hrsg. von Norbert LIEB, bearb. von Peter STRIEDER und Hanne HÄRTLE, München 1978.
- Peter STRIEDER: *Zur Struktur der spätgotischen Werkstatt*, in: *Der Schwabacher Hochaltar* (1982), S. 24–28.
- Peter STRIEDER: *Tafelmalerei in Nürnberg 1350–1550*, Königstein i. Ts. 1993.
- Peter STRIEDER: *Michael Wolgemut – Leiter einer »Großwerkstatt« in Nürnberg*, in: *Lukas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Veste Rosenberg, Kronach 17. 5.–21. 8.1994 (Haus für Bayerische Geschichte), Ausst.-Kat. Kronach/Augsburg 1994, S. 116–123.
- Robert SUCKALE: *Das ehemalige Hochaltarretabel der Nürnberger Karmelitenkirche und sein altkirchliches Programm*, in: *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions* (1985), S. 229–244.
- The illustrated Bartsch 10. Sixteenth century German Artists. Albrecht Dürer*, bearb. von Walter L. STRAUSS, New York 1981.
- Henry THODE: *Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer*, Frankfurt/Main 1891.
- Friederike TSCHOCHNER: *Geißelung*, in: BÄUMLER/SCHEFFCZYK (1989) II, S. 609–610.
- Eva ULRICH: *Studien zur Nürnberger Glasmalerei des ausgehenden 15. Jahrhunderts* (Erlanger Studien 23), Erlangen 1979.
- Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, hrsg. vom GNM, München/Berlin 1985.
- Veit Stoß in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung*, Nürnberg, GNM, Ausst.-Kat., München 1983.
- Ewald M. VETTER: *Überlegungen zur Ikonographie des Schwabacher Hochaltars*, in: *Der Schwabacher Hochaltar* (1982), S. 52–82.
- Jacobus de VORAGINE: *Legenda Aurea*, hrsg. von Johann Georg Theodor GRAESSE, Dresden/Leipzig 1848.
- Dirk de VOS: *Hans Memling. Das Gesamtwerk*, Stuttgart/Zürich 1994.
- F. WAGNER: *Die Aufenthaltsorte Markgraf Friedrichs des Älteren von Brandenburg*, in: *Archiv für Geschichts- und Altertumskunde von Oberfranken* 14/3/1880, S. 5–26.
- Adolf WEINMÜLLER: *Münchner Kunstversteigerungshaus Rudolf Neumeister*, Katalog 48, Auktion 76, März 1961.
- Hans WESTHOFF u. a.: *Verzierungsstechniken an spätmittelalterlichen Altarretabeln*, in: *Meisterwerke massenhaft* (1993), S. 295–299.
- Hans WESTHOFF/Roland HAHN: *Verzierungsstechniken in Malerei und Skulptur*, in: *Graviert, Gemalt, Gepresst. Spätgotische Retabelverzierungen in Schwaben*, Stuttgart 1996, S. 18–31.
- Eberhard WIEGAND: *Der Meister des Gutenstettener Altars*, in: *Zs des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 5/3/1938, S. 125–141.

Elisabeth ZACHMEIER: *Studien zur nürnbergischen Holzplastik der Spätgotik*, Diss. masch. Erlangen 1956.

Ernst ZIMMERMANN: *Die Albrecht-Dürer-Ausstellung in Nürnberg*, in: *Zs für Bildende Kunst* 62/1928–29, S. 49–54.

Fritz ZINK: *Die Passions-Landschaft in der oberdeutschen Malerei und Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts* (Würzburger Studien zur Kunstgeschichte 1), München 1941.

## Anmerkungen

- 1 Dem Aufsatz liegt meine 1995 bei Gunter Schweikhart, Bonn, entstandene Magisterarbeit zugrunde, die durch den Crailsheimer Historischen Verein e.V. unter seinem Vorsitzenden Hans Gräser ange-regt und durch die Kreissparkasse Crailsheim–Schwäbisch Hall finan-ziell unterstützt wurde. Eine verkürzte Fassung erscheint in der FS zur 600-Jahrfeier der Johanneskirche mit Farbbildungen. Für wertvolle Hinweise bin ich Markus Hörsch (Bamberg), Hartmut Krohm (Berlin), Kurt Löcher (Nürnberg) und Eike Oellermann (He-roldsberg) zu Dank verpflichtet.
- 2 Die Fotosammlung von KEPLER (1895) scheint bis auf das Titelblatt im Stadtarchiv Heilbronn in keinem zugänglichen Exemplar mehr zu existieren. Gastmahl des Herodes und Geißelung Christi bei STANGE (1958) IX, Abb. 244–245.
- 3 Die Weihe ist in dem um 1480 von Pfarrer Sattler angelegten Pfarr-buch belegt. In Auszügen veröffentlicht durch CRECELIUS (1875–77) 40; vgl. auch KÖNIG (1967) 43, Anm. 14. 1456 werden auswärtige Handwerker zur Erstellung des Dachstuhls befragt; 1458 wird Holz vom Hof abtransportiert, KÖNIG (1967) 43, Anm. 15; KÖNIG (1986) 4.
- 4 Crailsheim gehörte zum Fürstentum Ansbach, das nach dem Tod des Markgrafen und Kurfürsten Albrecht Achilles an Friedrich den Älte-ren gefallen war, SEYBOTH (1985).
- 5 Zum Kirchengebäude FEHRING/STACHEL (1967) 9–35.
- 6 StA Ludwigsburg, B. 70. 41, auszugsweise publiziert bei CRECELIUS (1875–77).
- 7 StAN, Rep. 120, Ansbacher Ämterbeschreibung 18a. Wertet man die Angaben bei Sattler und Bauer aus, so ist von mindestens 15 Altären in St. Johannes auszugehen.
- 8 Breite ca. 6,50 m bei einer Chorweite von 10,32 m; technische Anga-ben nach den Akten des Württembergischen Landesdenkmalamts Stuttgart, deren Einsicht Andreas Menrad und Helmut R. Reichwald mir freundlicherweise ermöglichten.
- 9 Ltd. Restaurator Eike Oellermann, Heroldsberg, wies mich freundli-cherweise darauf hin, dass die Kennzeichnung der Altarstiftung zu einem späteren Zeitpunkt absichtlich zerstört worden sein könnte. – Drei nicht eindeutig zu identifizierende Zeichen auf den Predellen-flügeln – auf der Säge des Simon, der Hellebarde des Matthäus und dem Beil Wolfgangs – sind wohl nicht als Signatur oder Hinweis auf einen Stifter zu verstehen, sondern kennzeichneten in dieser Art zeitgenössische Metallwaren.
- 10 Die Gruft wurde nur wenig genutzt; der größte Teil der markgräfl-ichen Familie fand seine Grabstätte im Kloster Heilsbronn, vgl. die Übersicht bei SCHUHMANN (1980) 630.
- 11 Zum Schwanenritteraltar in Ansbach, St. Gumbert, STANGE (1978) Nr. 347, zum heutigen Hochaltarretabel der Heilsbronner Klosterkir-che STRIEDER (1993) Nr. 80. Hier sind auf der Predella bzw. den Flü-geln Familienmitglieder und Untergebene gezeigt, wiederholt er-scheinen die Wappen. Abb. bei SCHUHMANN (1980) 50f., 62f. Zu dem veränderten Retabel in Neustadt/Aisch mit brandenburgisch-sächsischen Wappen vgl. ROLLER/SCHÄFER (1997). Nach WAGNER (1880) 19 ist nur ein Besuch Friedrichs in Crailsheim belegt, am 7.1.1499. Mit ihm steht wohl die Stiftung des Sakramentshäuschens in Zusammenhang, das u. a. das markgräfliche Wappen und die Da-tierung 1499 trägt. Trotz aller Einwände gegen eine markgräfliche Stiftung bleibt festzuhalten, dass der Termin gut zu der unten vertre-tenen Datierung des Altars passen würde.
- 12 Ein Überblick über die mehr als dreißig Grabplatten, Kenotaphien und Epitaphien bei FRANK (1967) 65–79. Es wäre z. B. an die Herren von Wollmershausen zu denken, die in besonderem Maße den Kir-

- chenbau unterstützten und von denen zahlreiche Familienmitglieder in der Johanneskirche beigesetzt sind. Wedel von Schrotzberg war bei der Stiftung des Sakramentshauses beteiligt. Ebenso sind die Herren von Crailsheim in Erwägung zu ziehen, die St. Johannes ebenfalls als Begräbnisstätte nutzten; Wilhelm von Crailsheim und seine Frau traten um 1500 als Stifter eines Altars in Bronnholzheim in Erscheinung (Nürnberg, GNM, Pl. O. 162; JOSEPHI [1910] Nr. 295). Laut Bauers Chronik fand auch der markgräfliche Amtmann Gottfried Graf von Hohenlohe (1477–1497) seine letzte Ruhestätte in St. Johannes hinter dem Hochaltar. Wie für die Herren von Crailsheim sind auch für den Amtmann – im Gegensatz zu den von Wollmershausen und den von Schrotzberg – keine Altarstiftungen in der Kirche überliefert.
- 13 Zu Wolgemut ist noch immer grundlegend die mit einem Katalog versehene Untersuchung von BETZ (1955), zum aktuellen Forschungsstand HÖRSCH (1998), ein Überblick zu Leben und Werk bei STRIEDER (1993) 65–85. Wolgemut als Unternehmer und seine Werkstattorganisation stehen im Zentrum der Überlegungen von OELLERMANN (1983) 119ff. und STRIEDER (1994).
- 14 MERZ (1861) 393–402.
- 15 LÜBKE (1891) 323f.
- 16 Zur Entwicklung der Wolgemut-Forschung BETZ (1955) 1,19.
- 17 THODE (1891) 140; er vertrat eine frühe Datierung um 1475, vor dem 1479 entstandenen Retabel der Marienkirche in Zwickau.
- 18 SCHUETTE (1907) 32, 134, 162f.; SITZMANN (1957) 403; SCHAHL (1966) 101f.
- 19 DAUN (1916) 220, 223.
- 20 DORNHÖFFER (1906) 453; ABRAHAM (1912) 199f. Ebenso erkannte LOOSE (1928) 34 einen *eigenartigen Mischstil*, sah jedoch auch eine Verbindung zu der *Gruppe der Wolgemutaltäre*. Vgl. auch BUCHNER (1928) 286.
- 21 BETZ (1955) II,67; auf dieser Seite des Originalexemplars der Dissertation fehlt die letzte Zeile, so dass nicht klar wird, wohin Betz den Altar lokalisiert.
- 22 STANGE (1958) IX,116; STANGE/STRIEDER (1978) III,131f. *Albrecht Dürer* (1928) 38.
- 24 THIEME/BECKER (1950) XXXVII, 73 (ohne Autor). Ähnlich ZIMMERMANN (1928–29) 50; FLECHSIG (1931) II,518; kurze Erwähnungen bei HASSE (1941) 117 und RASMUSSEN (1974) 97, Anm.5.
- 25 LÜBKE (1891) 324 bezeichnete die Johannesszenen als *übel zuge richtet*.
- 26 Die in der Literatur angegebenen Daten widersprechen sich; da die einzige zeitgenössische Quelle, der Bericht des Dekan Stock von 1852, ausdrücklich erwähnt, dass der *schöne Hochaltar [...] noch nicht renoviert* sei (zit. nach KÖNIG [1967] 55), kann der Neuanstrich erst später erfolgt sein, also vermutlich bei der »Restaurierung« 1856. Von ihr zeugt die Jahreszahl rechts auf der Sockelbank. Die Eingriffe wurden von MERZ (1861) 402 noch positiv bewertet. Bereits KEPPLER (1895) erwähnt die *(leider) restaurierten Gemälde*, die Skulpturen seien *mit häßlicher Steinfarbe überzogen*.
- 27 Am 19. April 1928 schrieb die Direktion des Germanischen Nationalmuseums an die Crailsheimer Kirchenverwaltung im Hinblick auf die Restaurierung des Altars anlässlich der Dürer-Ausstellung: *Der Schrein besitzt ein sehr grobes und störendes neugotisches Masswerk und Gespräng. Diese von einer Wiederherstellung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herrührenden Teile wurden während der Ausstellung nicht gezeigt. Nimmt man den Bericht des Landesdenkmalamts an das Evangelische Dekanatamt vom 27. Oktober 1927 wörtlich, ist jedoch nicht auszuschließen, dass es sich zumindest bei dem Gesprenge noch um originale Bestandteile handelte: zu beseitigen sind die Reste des gotischen Aufbaus auf dem Schrein, vielleicht kann auch das neugotische Laubwerk im Schrein etwas verbessert werden* (beide Berichte im Württembergischen Landesdenkmalamt). Laut SCHUETTE (1907) 162 wurde das Gesprenge *des Glasfensters wegen [...] herabgenommen*; nach älteren Abb., vgl. KÖNIG (1983) 9, handelte es sich dabei nur um den mittleren Teil über der erhöhten Schreinmitte.
- 28 MERZ (1861) 400. Die Engel finden zuletzt Erwähnung bei GRADMANN (1907) 48.
- 29 Der Bericht vom 19. April 1928 über die durch C. Barfuss durchgeführte Restaurierung findet sich bei den Akten des Württembergischen Landesdenkmalamtes.
- 30 Durchgeführt durch das Württembergische Landesdenkmalamt. Bislang liegt kein Restaurierungsbericht vor, so dass vor allem zu den Ergänzungen des Christuskopfes sowie dem Zustand hier keine näheren Aussagen möglich sind. Im Folgenden werden nur die für die kunsthistorische Beurteilung wichtigsten Veränderungen des Originalzustandes erwähnt.
- 31 Vergoldete Pressbrokate sind auf die Gewänder der Andreas- und der Täufer skulptur appliziert, ebenso wurde Pressbrokat für den die Skulpturen hinterfangenden Vorhang im Schrein verwendet.
- 32 Höhe des gesamten Altars einschließlich der Mensa 5,20 m; Breite bei geöffneten Flügeln 6,50 m. Höhe der Flügel einschließlich des inneren Rahmenprofils 2,49 m, mit Ecküberhöhungen 3,18 m; deren Breite durchschnittlich 1,49 m. Die Flügel bestehen aus Nadelholz in 6 bis 9 senkrecht verlaufenden Brettern. Arretierungsmöglichkeiten sind nicht vorhanden, der linke Flügel mit Schlagleiste. Predellenhöhe 0,70 m, Breite am oberen Abschluss 3,30 m; die Predellenflügel sind jeweils 0,58 m hoch und zusammen 1,58 m breit (gerundete Maße).
- 33 Zu dieser Interpretation SCHNACK (1979) 36. Vergleichsbeispiele sind der Ecce-homo-Stich Israhel van Meckenems (L. 148) und die Dornenkrönung Martin Schongauers (L. 23).
- 34 Bereits GRADMANN (1907) 48 bemerkte die ungewöhnliche Anwesenheit Mariens, ohne jedoch nach einer Begründung zu fragen.
- 35 Höhe der Christusfigur 1,73 m, Spannweite 1,64 m; Höhe der Täuferfigur 1,73 m, Marias 1,76 m, des Evangelisten Johannes 1,77 m, Andreas' 1,72 m. Material: Lindenholz, jeweils aus einem Block geschnitten, der Kern rückseitig vom Schulterbereich bis einschließlich Sockel entfernt. Bei der Täuferfigur, deren Gewand nicht bis auf den Sockel fällt, lediglich auf dessen Höhe entkernt; bei Christus der Oberkörper ausgehöhlt. Keine Verschlussbretter. Punktapplikationen auf dem Buch des Evangelisten und den Gewändern. Zeitgenössische Anstückungen und Metallklammern, die schon während der Bearbeitung vorhandene Risse zusammenhalten sollten. Kaschierung von Durchschnitzungen mit Werg und Leinwand, bei der Andreasfigur und Johannes d. T. mit Papier, das in gotischen Buchstaben bedruckt ist (bislang nicht ausgewertet).
- 36 An beide waren Jesu letzte Worte gerichtet, als er seine Mutter in die Obhut des Jüngers gab (Joh 19,26f.).
- 37 KÖNIG (1986) 9. Insgesamt besaß die Kirche Reliquien der beiden Johannes, der Apostel Andreas, Matthäus, Jakobus, der Heiligen Wendelin, Ursula, Bartholomäus, Apollinaris, Ägidius, Veronika und Maria Magdalena; vgl. SCHUMM (1928) 217.
- 38 Dies ist z. B. der Fall beim Hochaltar der St.-Andreas-Kirche Kalchreuth (um 1498), einer Stiftung des Wolf III. Haller und seiner Frau Ursula. Beider Namenspatrone stehen neben anderen Heiligen im Schrein, vgl. PILZ (1974) 98–105, Abb.4. – Keinesfalls ist davon auszugehen, dass der Bildhauer eine Statue seines Namenspatrons aufgestellt hätte, wie es in der *Beschreibung* (1884) 198 in Erwägung gezogen wurde.

- 39 Die Skulptur ist aus einem Lindenstamm geschnitzt, der nach rechts hin an Stärke verliert. H. 0,42 m, B. 1,54 m, T. 0,35 m. Die Rückseite ist nicht ausgehöhlt; ein Einspannloch findet sich nur auf der rechten Seite, vermutlich wurde der zu breite Stamm vor dem Einsetzen links leicht beschnitten.
- 40 Dieser, ausgestattet mit Kappe und Stab, ist wohl nicht als Jakobus maior zu identifizieren, der bereits in die Apostelreihe aufgenommen ist, sondern eher als Wendelin oder Jodokus.
- 41 Diese Leserichtung ist unüblich, jedoch wohl nicht als Planungsfehler zu werten, da auch bei anderen Altären von dem verbreiteten Schema – links oben, rechts oben, links unten, rechts unten – abgewichen wird, vgl. SCHUETTE (1907) 22. Zur Anordnung der Bildfolgen auch SANDNER (1993) 50f.
- 42 Nach Mt 14,10f. und Mk 6,27f. wird Johannes im Gefängnis getötet und der Kopf dann zur Tafel gebracht.
- 43 Die Verbrennung geht nicht auf biblische Quellen zurück, sondern, wie große Teile der Reliquiengeschichte des Täufers, auf die in der 1. H. des 5. Jh.s entstandene Kirchengeschichte des Theodoret und das Chronikon Paschale, verfasst um 630. Über diese fand sie Eingang in die *Legenda Aurea* und damit weite Verbreitung. Ihrzufolge bestatteten Schüler des Johannes den Leichnam in Sebaste (Palästina). Julian Apostata ließ im Jahr 362 die Gebeine ausgraben und verstreuen, da sie wundertätig waren. Als die Wunder anhielten, befahl er ihre Verbrennung; einige sollen durch Mönche gerettet worden sein, vgl. VORAGINE: *Legenda Aurea* (1848) 569 (Kap. 125); INNITZER (1908) 395; MASSERON (1957) 139.
- 44 Die Szene spielt sich im Hintergrund der Schwabacher Gefangennahme ab, vgl. LÖCHER (1983) 310. Ausführlich zu diesem Thema als Bestandteil der Illustrationen des *Speculum Humanae Salvationis* BREITENBACH (1930) 170. Daneben siehe u. a. den Kupferstich L. 90 des Israhel van Meckenem.
- 45 Die Köpfe von Maria und Johannes werden im Hintergrund, u. a. auf den Passionsretabeln in St. Johannis (Nürnberg) und der Langenzener Friedhofskapelle, beide dem Meister des Tucher-Altars zugeschrieben, sichtbar; STRIEDER (1993) Nr. 18, Nr. 25.
- 46 Vgl. einen schwäbischen Holzschnitt um 1470, FIELD (o.J.) Nr. 103. Zur Präsenz Mariens bei der Geißelung vgl. TSCHOCHNER (1989) II, 609f.
- 47 FIELD (o.J.) Nr. 103; HOLBÖCK (1988) I, 489–492; NITZ (1989) 82.
- 48 CHATELET (1951) o.S.; BELTING/KRUSE (1994) 265f.
- 49 Die Szene ist rechts hinter dem stehenden Johannes gezeigt. Detailabbildung bei DE VOS (1994) Abb. 51.
- 50 WIEGAND (1938) 134 beurteilt die Darstellung als die *eigenste Erfindung des Malers*. BACIGALUPO (1987) 40 sah in diesem Bild die *Darstellung eines Wunderbeweises [...], der vor die Überlassung des Leichnams an die Jünger zur Bestattung [...] eingeschoben ist. Der Maler hat sich mit dieser unbiblischen Szene nicht etwa eine Eigenmächtigkeit erlaubt; er folgte vielmehr einer unbekanntem Vorlage, wie sie auch der entsprechenden Darstellung [...] in Crailsheim zugrundeliegt*. Im Hinblick auf den Gutenstettener Altar ist Bacigalupo zuzustimmen, da hier der Herrscher des Gastmahls, also Herodes, wiederholt ist. Allerdings kann ein Missverständnis der literarischen Vorlage nicht ausgeschlossen werden. In Crailsheim ist jedoch ein anderer Herrscher gezeigt, so dass hier sicher die *Legenda Aurea* als Quelle anzunehmen ist.
- 51 MAY (1989) I, 257 sieht in dem Gutenstettener Meister einen in Regensburg ansässigen Maler, der seine Gesellenzeit bei Wolgemut verbracht hat. Einen längere Zeit in Nürnberg ansässigen Meister vermuten LÖCHER in: *Veit Stoß in Nürnberg* (1983) 331 und BACIGALUPO (1987) 44–56, letzterer identifizierte ihn mit Hans Peheim. – Eine weitere Verbrennung auf einem Scheibenriss des Hans Schäufelein, SCHILLING (1929) Nr. 35, steht in keiner Verbindung zu Crailsheim. Die vergleichsweise häufige Aufnahme des Themas im Nürnberger Raum ist jedoch auffällig.
- 52 Vgl. für den Holzträger und den Kaiser die Verbrennung der Philosophen auf dem Katharinenaltar des Wilhelm Löffelholz, Nürnberg, St. Sebald, STRIEDER (1993) Nr. 41. Ein kniender Mann mit Blasebalg findet sich auf dem Martyrium des Hl. Veit, Biberach a.d. Riss, Braith-Mali-Museum, MAY (1989) II, Abb. 142.
- 53 Der Gutenstettener Zyklus besteht aus acht Bildern; das letzte stellt die in diesem Zusammenhang ebenfalls ungewöhnliche Anbetung des Hauptes dar. Wie wenig selbstverständlich die Verbrennung als Element einer Johannesvita ist, verdeutlicht der 1508 datierte, in einer Zwickauer Werkstatt entstandene Altar in Langenhessen, der in seiner ersten Wandlung acht Szenen aus dem Leben des Täufers zeigt, darunter die Bergung seines Kopfes und die Grablegung des Leichnams, jedoch nicht dessen Verbrennung, SANDNER (1993) Taf. 46.
- 54 Vgl. Anm. 36.
- 55 Auf eine Anregung durch Schongauer-Stiche wies bereits STANGE (1958) IX, 117 hin, ohne dies jedoch zu konkretisieren. – Zum Passionszyklus Schongauers u. a. KROHM/NICOLAISEN (1991) 95–111, zur *Großen Kreuztragung* S. 91–93.
- 56 Die Vorlagen für den *Schatzbehalter* wurden von Michael Wolgemut, Wilhelm Pleydenwurff und mindestens einem weiteren Gesellen angefertigt, die Drucklegung erfolgte bei Anton Koberger, vgl. BELLM (1962).
- 57 Eine Bewertung dieser motivischen Parallelen erfolgt unten im Zusammenhang mit dem Problem der Werkstattzugehörigkeit.
- 58 Lediglich ABRAHAM (1912) 199 formulierte einen abweichenden Vergleich, der später nicht mehr aufgenommen wurde. Er sah die *Figuren, die wohl noch niemand für Nürnbergisch [sic] gehalten hat [...] verwandt mit denen im Sakramentshäuschen der Kirche [...] von Endris Embhardt*. Embhart, Bürger in Crailsheim, war hier mit der Errichtung einiger Bauten beauftragt und fertigte 1499 das Sakramentshäuschen. Er wird in den Bauamtsrechnungen als *maister Andres Staynmetz* aufgeführt, KÖNIG (1969) 57–60. Seine Beteiligung am Altar ist auszuschließen, auch zeigen die Figuren des Sakramentshäuschens zu diesem keine stilistische Nähe. Im Hinblick auf die frühe Forschung muss einschränkend daran erinnert werden, dass die Skulpturen bis 1928 nahezu zur Unkenntlichkeit zumindest der schnitzerischen Details mit Ölfarbe übermalt waren.
- 59 Höhe 1,38 m. DAUN (1903) 159 und (1916) 215f., 223; ZACHMEIER (1956) Nr. 155; PILZ (1964) 45f. Der Vergleich wurde von SITZMANN (1957) 403 (s.v. Nussbaum) und SCHAHL (1966) 102 wiederaufgenommen.
- 60 Laut freundlicher Mitteilung von Eike Oellermann stammen die verwendeten Pressbrotke aus der Wolgemut-Werkstatt.
- 61 Zum Peringsdörfer-Altar (Schreinmaße 2,15 x 1,81 m) DAUN (1903) 154 und (1916) 217–219, hier unter der Bezeichnung *Hallersche Beweinung*, die bis 1927 üblich war, vgl. BETZ (1955) II,8. Die Datierung um 1486 (u. a. STRIEDER [1993] Nr. 55) kann nicht als völlig gesichert gelten, vgl. BETZ (1955) I,288, Anm. 1 und 2, der eine Entstehung in den späteren 1480ern nicht ausschließt. – Zum Burgaltar (Figurenhöhe durchschnittl. 1,15 m), der nach FEHRING/RESS (1977) 160 im Jahr 1487 von Kaiser Friedrich III. gestiftet wurde: DAUN (1903) 161 und (1916) 223; ZACHMEIER (1956) Nr. 118. – Gegen den ebenfalls von Daun vorgebrachten Vergleich mit der Pietà im Chor der Nürnberger Jakobskirche polemisierte bereits sein Rezensent PÜCKLER-LIMPURG (1903–04) Sp. 200. Tatsächlich ist die Figurengruppe deutlich später entstanden, möglicherweise um 1512 als

- Stiftung des Hans Murr und stilistisch ohne Beziehung zu Crailsheim. Daun selbst behielt diesen Vergleich noch in seiner 2. Auflage (1916) 222f. bei. Zur Pietà auch PILZ (1964) 43 sowie ZACHMEIER (1956) Nr. 159 (*um 1520*).
- 62 Einen Zusammenhang besonders mit dem Burgaltar erwähnen, ohne weitere Ausführungen, SITZMANN (1957) 403 und, in Anlehnung an Daun, SCHAHL (1966) 102.
- 63 SITZMANN (1950) 295, Taf. 8; SITZMANN (1957) 403. Das Retabel ist meines Wissens bislang nicht eingehend untersucht. – Sitzmann erwähnt daneben zwei angeblich aus Höchststadt an der Aisch stammende, zu einer dort noch vorhandenen Georgsfigur gehörige Figuren des Hl. Johannes d. T. und des Hl. Andreas, die zusammen in einem Altarschrein gestanden hätten. Diese Skulpturen sind 1945 in Nürnberg verbrannt und nur in wenigen Abbildungen überliefert, Pl.-O. 2072f.; JOSEPHI (1910) Anm. 11, Nr. 324f., Taf. 35. Soweit diese ein Urteil zulassen, stand der Höchststädter Andreas den Crailsheimer Andreas- und Täuferfiguren in der Gesichtsbildung nahe, während bei ersterem die Faltengebung der Gewänder deutlich rundere Formen zeigt und auch in den Einzelmotiven abweicht. Im Ganzen gesehen erscheint die Ausführung schlichter und gröber als in Crailsheim. Eine Bewertung dieses Vergleichs ist problematisch, zumal auch die Datierung und die künstlerische Herkunft der beiden Skulpturen – nach Josephi 1. Viertel 16. Jahrhundert, *nürnbergisch?* – unbekannt sind. Die von Sitzmann suggerierte Identität des Schnitzers ist zumindest anhand der Fotografien nicht nachvollziehbar; ebenso befremdet die Zuschreibung aller in diesem Zusammenhang von Sitzmann erwähnten Werke an den Bamberger Hans Nussbaum. BAUMGÄRTEL-FLEISCHMANN (1968) 275 lehnt die These einer Bamberger Herkunft der Neustädter Figuren ab, ohne diese näher einzuordnen.
- 64 BÖHLING (1932) 240, Anm. 24. Die beiden in der Werkstatt des Stoß entstandenen Figuren – der Johannes gilt weitgehend als eigenhändig, während bei Maria ein größerer Anteil der Gehilfen erkannt wurde – können aufgrund eines Ratsverlasses um 1506/07 datiert werden; KAHSNITZ, in: *Veit Stoß in Nürnberg* (1983) Nr. 22; KAHSNITZ (1984) 54–56.
- 65 SCHAHL (1966) 102. Zum Krakauer Altar KEPINSKI (1981) 20ff.; zum ehemaligen Hochaltar der Karmeliterkirche in Nürnberg, heute im Bamberger Dom, BRÄUTIGAM, in: *Veit Stoß in Nürnberg* (1983) Nr. 30 sowie HAUSHERR (1985) und SUCKALE (1985); zum Marientod KEPINSKI (1981) 90f.
- 66 PÜCKLER-LIMPURG (1903–04) Sp. 200 sah umgekehrt *bestimmend[e]* Einwirkungen des Crailsheimer Schnitzers auf Stoß, die m.E. bereits durch dessen Aufenthalt in Krakau von 1477 bis 1496 auszuschließen sind. – Allenfalls kann eine motivische Übereinstimmung angeführt werden: Die Andreasfigur im Crailsheimer Schrein nimmt eine ähnliche Standposition ein wie die von Stoß geschaffene Figur des gleichen Heiligen in St. Sebald. Dessen vorgestelltes linkes Bein steigert als Stütze des wirbelnden Faltengeschiebes die Dynamik der Skulptur. Diese Haltung mit über Kreuz gesetztem Bein, das in der Seitenansicht nach vorne ausgreift, ist auch der Crailsheimer Andreasfigur eigen. Hier wird jedoch das Hauptmotiv des nach vorne und nach rechts raumgreifenden Mantelbauchs nicht aufgenommen. Überdeckt dieser bei der Andreasfigur in St. Sebald den Rumpfansatz und das zurückgestellte Bein, so offenbart sein Fehlen bei dem Crailsheimer Heiligen den labilen Stand einer beinahe tänzelnden Pose, die ihn von den anderen Schreinfiguren unterscheidet. Neben dem sonst – auch bei ergänztem Kreuz – kaum zu erklärenden Standmotiv kann der untypische Zeigegestus der rechten Hand als Indiz für die Vorbildwirkung des Apostels in der Sebalduskirche gewertet werden. Dieser bietet jedoch keinen sicheren Terminus post quem, da er selbst nur auf stilkritischer Basis meist in das erste Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts datiert wird. KAHSNITZ in: *Veit Stoß in Nürnberg* (1983) 266f. wies darauf hin, dass Endres II. Tucher ebenso wenig als Stifter zu belegen ist wie die Herkunft der Figur aus der Kartäuserkirche. Er ließ offen, ob *Veit Stoß die Figur des heiligen Andreas noch vor dem Herbst 1503 vollendet oder erst nach dem Sommer 1505 in Angriff genommen hat* (S. 267). SCHÄDLER (1983) 36 datierte hingegen *bald nach 1496*. Unabhängig davon könnten bereits vor der Entstehung der Statue in der Stoß-Werkstatt Musterblätter mit entsprechenden Figurentypen existiert haben; ob sie für Außenstehende zugänglich waren, ist für sie jedoch genauso fraglich wie für die Statue selbst, sollte sie tatsächlich ursprünglich in der Kirche des Kartäuserklosters aufgestellt gewesen sein.
- 67 SCHÄDLER (1983) 35, 38.
- 68 Höhe 1,28 m; Pl.-O. 2054; JOSEPHI (1910) Nr. 359, Abb. S. 211. Die Skulptur wurde 1906 aus Privatbesitz vom Germanischen Nationalmuseum erstanden und laut der freundlichen Mitteilung von Frank Matthias Kammel (GNM) 1921 an den Antiquar Heinrich Nüsslein weiterverkauft. Weitere Informationen über ihren Verbleib liegen nicht vor.
- 69 Bei JOSEPHI (1906) 134f. *um 1500* datiert und dem *nordschwäbischen Kunstkreise* zugeordnet; die angeführten Vergleiche, die Altäre in Besigheim und Bönnigheim, überzeugen jedoch nicht; bei JOSEPHI (1910) Nr. 359 dann als *schwäbisch-fränkisch?* klassifiziert.
- 70 BAUER (1983) Abb. 133. Die Skulpturen des Schwabacher Hochaltars wurden von Teilen der Forschung in Entwurf (und Ausführung) Veit Stoß zugeschrieben oder zumindest als unter seinem Einfluss entstanden beurteilt. Diskutiert wurden dabei jedoch meist die Schreinfiguren und Flügelreliefs, weniger die Figuren des Gesprenge. Zur Meisterfrage der Skulpturen siehe zusammenfassend LÖCHER (1983) 324–326, MAY (1989) 1,130–137.
- 71 So charakterisiert LÖCHER (1983) 323 überzeugend die Gesprengefiguren gegenüber den *repräsentativen Schreinfiguren*.
- 72 Höhe gesamt ca. 1,70 m. Die Vespergruppe wurde 1947 auf einen neugotischen Hochaltar gesetzt und mit einem vergoldeten Strahlenkranz hinterfangen, HOTZ (1992) 12, Abb. S. 16. Ihre hohe Anbringung lässt vor Ort die Details kaum erkennen. Nach der freundlichen Mitteilung des Kreisarchivpflegers Oskar Geidner ist die Pietà unpubliziert.
- 73 GRÖBER/MADER (1937) 312.
- 74 GRÖBER/MADER (1937) 312 datieren um 1480, ebenso HOTZ (1992) 12f. Dagegen ist die Pietà bei DEHIO (1979) 896 als *bewegte Spätgotik um 1510* charakterisiert.
- 75 Weitere Aufschlüsse könnte eine Untersuchung des Einspannlochs der Predellenskulptur bringen. Nach Fotografien im Württembergischen Landesdenkmalamt könnte es mit denen der Schreinfiguren identisch sein. Trifft dies zu, wäre die Zusammenarbeit zweier stilistisch deutlich unterschiedlicher Bildschnitzer an einer Werkbank bewiesen.
- 76 Die Schreinfiguren des um 1500 entstandenen Altars werden als *nürnbergisch* vage der Schule des Veit Stoß zugeschrieben, DEHIO (1979) 369. Allgemein zur bisher wenig beachteten Bandbreite der Nürnberger Plastik ROLLER/SCHÄFER (1997) 147.
- 77 Nur in einem Fall – der Kreuztragung – wird auch der Hintergrund mit Figuren bevölkert, dies geht aber auf die oben erwähnte Vorlage zurück.
- 78 So DORNHÖFFER (1906) 453.
- 79 ABRAHAM (1912) 200, dessen lokale Vergleichsbeispiele aber wie bei der Skulptur von der Forschung nicht aufgegriffen wurden.
- 80 Zur Liebfrauenkapelle KÖNIG (1983) 7; zu Mariäkappel BAECHLE (o. J.), v.a. Abb. S. 16 und S. 19.



- 81 ABRAHAM (1912) 200. Zum Krell-Epithaph STRIEDER (1993) Nr. 65.  
 82 STANGE (1958) IX, 116f.; STANGE (1978) III, Nr. 327.  
 83 KROHM (1985) 77–83, hier auch Farbabb. aller Tafeln, die ursprünglich am Lettner der Rothenburger Franziskanerkirche angebracht waren; vgl. auch SCHERER (1992) 110–112.  
 84 KROHM (1985) 92, Anm. 8, sowie freundliche mündliche Mitteilung (1995). SCHERER (1992) erwähnt Stanges Vermutung nicht mehr. Auch die übrigen Werke des Martin Schwarz lassen keine Nähe zum Crailsheimer Altar erkennen.  
 85 KROHM (1985) 11; SCHERER (1992) 111.  
 86 1. Vier Passionstafeln in fränkischem Privatbesitz waren mir nicht zugänglich, so dass die bei STANGE (1958) IX, 117, Abb. 246a u. b abgebildeten Tafeln der Kreuztragung und Beweinung nur unter Vorbehalt beurteilt werden können. Vermutlich handelte es sich um je ein Paar Stand- und Klappflügel. Zu ergänzen wären ein Ölberg und eine Kreuzigung; STANGE (1978) III, Nr. 328. Die Tafeln zeigen wesentlich schlanker proportionierte Figuren, die unsicher im Bildraum stehen. Auch existiert für keines der Motive eine auffallende Parallele, so dass ein Werkstattzusammenhang ausgeschlossen werden kann.  
 2. Ähnliches gilt für eine Darstellung des *Noli me tangere* (Nadelholz, 135 x 95 cm), die in München versteigert wurde und mir nur in der Reproduktion bekannt ist. Die überlängte proportionierten Figuren werden vom Gewand dominiert; der Oberkörper Christi ist weich und unabhängig vom Skelett angelegt und steht damit im Gegensatz beispielsweise zu dem Crailsheimer Geißelbelten. Auch die Physiognomien zeigen keine Nähe zu den Crailsheimer Gesichtern. Bei STANGE (1978) ist das Bild zwar nicht mehr aufgeführt, von Alfred Stange stammte jedoch das im Auktionskatalog erwähnte Gutachten »Meister des Crailsheimer Hochaltars, um 1500«, vgl. WEINMÜLLER (1961) Nr. 879, Taf. 61. Die Provenienz lässt sich bis in die Sammlung Wanamaker, New York, zurückverfolgen. Auf den diesbezüglichen Artikel KATZ (1961) machte mich freundlicherweise Hans Gräser, Crailsheim, aufmerksam. Das Bild wurde von einem fränkischen Privatmann erworben; vgl. KÖNIG (1983) 13.  
 3. Des weiteren ist der Vergleich mit einem Altarflügel, die Kreuztragung darstellend (Nürnberg, GNM, Gm 1230), abzulehnen, den STANGE (1955) VII, 51 zunächst einem Schüler des »Meisters des Salemer Altars« zugeschrieben hatte und dann (STANGE [1958] IX, 117) als Werkstattarbeit des »Crailsheimer Meisters« oder in seiner Nachfolge, dabei *ein wenig derber*, beurteilte; vgl. STANGE (1978) III, Nr. 330. ZINK (1941) 43, Abb. 9 konnte den Zusammenhang der Kreuztragung mit einer in Innsbruck befindlichen Auferstehung belegen, die einem tirolischen Meister zugeschrieben wird (freundlicher Hinweis von Kurt Löcher).  
 Die frühere Zuschreibung einer Verkündigung durch einen bzw. zwei ungenannte Autoren konnte ich nicht überprüfen. Es handelt sich um ein 1937 in der Frühjahrsausstellung des Kölner Kunsthauses Malmédé ausgestelltes Gemälde, das in zwei Ausstellungsbesprechungen als von dem schwäbischen »Meister von Crailsheim« stammend und um 1460 datiert erwähnt wird. Weder eine Abbildung noch ein Hinweis zum Käufer waren zu ermitteln; im Herbstkatalog des Kunsthauses findet das Bild keine Erwähnung mehr; vgl. Weltkunst (1937) 2 und Pantheon (1937) 162.  
 87 LUTZE/WIEGAND (1937) 129; STANGE (1978) III, Nr. 329.  
 88 Identisch in Motiv und Funktion sind die Predellentafeln des Peringsdörfer-Altars, vgl. STRIEDER (1993) Nr. 55, Abb. 322. Auch die Rahmung durch goldene Bögen auf silbernen Säulen wiederholt sich hier. Die Einzelfafeln des GNM erreichen jedoch nicht nur einen höheren Grad an Plastizität der unbedeckten Körperteile und damit Präsenz der Dargestellten, sondern weisen mit der gedrungeneren Proportionierung der Säulen und dichtem Laubwerk anstatt des filigranen Maßwerks bereits auf die Einfassung beispielsweise der Predellentafeln des Schwabacher Hochaltars voraus, vgl. BAUER (1983) Abb. 151. Daher ist eine größere zeitliche Distanz zu dem um 1486 entstandenen Peringsdörfer-Altar und eine Datierung der Predellentafeln um 1500 anzunehmen.  
 89 LUTZE/WIEGAND (1937) 129.  
 90 STRIEDER (1993) Nr. 65.  
 91 STRIEDER (1993) Nr. 53, 57, 62.  
 92 STRIEDER (1993) Nr. 64.  
 93 Zum Memminger-Altar vgl. STRIEDER (1993) Abb. 92. – Die vermutlich anlässlich des Todes der Anna Fürer 1487 entstandene Himmelfahrt (Nürnberg, St. Lorenz) wurde von der älteren Forschung der Wolgemut-Werkstatt zugeschrieben, während BETZ (1955) II, 458 lediglich einen nürnbergischen, von Wolgemut beeinflussten Künstler annahm. STANGE (1978) III, Nr. 157 sah hier den Maler des Feuchtwangener Altars aus der Wolgemut-Werkstatt als selbstständig ausführenden am Werk. Aufgrund des auch am Schwabacher Hochaltar verwendeten Musters des gravierten Goldgrunds ist das Werk vermutlich doch in der Wolgemut-Werkstatt zu lokalisieren, vgl. den folgenden Abschnitt. – Der Altarflügel mit der Darstellung der Geistlichen Stände (Nürnberg, St. Lorenz, um 1495) wird Wolgemut eigenhändig zugeschrieben, vgl. STRIEDER (1993) Nr. 59.  
 94 Der Christophorus (GNM, Gm 1179, Leihgabe der ev.-luth. Kirchenverwaltung St. Jakob, Nürnberg) nimmt eine Flügelinnenseite eines 1490 von Melchior von Neuneck gestifteten Martinsaltars ein, der in der älteren Literatur Wolgemut, in der jüngeren meist Wilhelm Pleydenwurff zugeschrieben wird, vgl. STRIEDER (1993) Nr. 69 (hier nur die Flügelaußenseiten abgebildet). – Von diesem Stifter stammt auch ein Altar in St. Jakob zu Nürnberg, der auf vier Flügelseiten je eine stehende Figur zeigt. Interessant im Zusammenhang mit Crailsheim ist v. a. der Hl. Jakob. Er wird Wolgemut bzw. seiner Werkstatt zugeordnet, STANGE (1978) III, Nr. 138.  
 95 BETZ (1955) II, 67; zitiert durch STANGE (1958) IX, 116.  
 96 STRIEDER (1993) Nr. 49, Abb. 77f.  
 97 Die Bilder der zweiten Wandlung werden als eigenhändige Arbeiten Wolgemuts beurteilt, während Geißelung und Kreuztragung einem »Gesellen« zugeschrieben werden, den STANGE (1958) IX, 53, 99 als selbstständigen Bamberger Meister bezeichnet; vgl. BETZ (1955) II, 22.  
 98 STRIEDER (1993) 67.  
 99 Der Hund stammt aus Schongauers Anbetung der Könige. In Zwickau erscheint er auf der Dornenkrönung (STRIEDER [1993] Abb. 74). – Für die Schwabacher Predigt verwies ABRAHAM (1912) 193 auf ein niederländisches Tafelbild, vgl. FRIEDLÄNDER (1909) 210f., mit Abb., das in einer felsigen Flusslandschaft den Täufer inmitten einer Menschenmenge zeigt. Er deutet auf Jesus hin, der auf dem gegenüberliegenden Flussufer wandelt. Abraham folgerte, *daß hier eine in der Wolgemutwerkstatt befindliche, im Anschluß an den niederländischen Typus geschaffene Skizze benutzt wurde*. Diese könnte zumindest in der Situierung der Predigt an einem Fluss Vorbildlichkeit auch für den Crailsheimer Altar erlangt haben.  
 100 BAUER (1983) Taf. XXIII. Nach VETTER (1982) 65 ist dieses Motiv auf einen Holzschnitt im *Horologium devotiois* des Bertholdus in der 1489 erschienenen Ausgabe zurückzuführen. Zu den Illustrationen darin, die u. a. der Wolgemut-Werkstatt und Dürer zugeschrieben wurden, vgl. Illustrated Bartsch (1981) 493, Nr. 1001.504.  
 101 Ausführlich BETZ (1955) I, 323; II, 16; MAY (1989) I, 109f.; STRIEDER (1993) 211.  
 102 Nach OELLERMANN (1983) 143 offenbaren die Unterzeichnungen am Altarganzen drei voneinander zu unterscheidende Hände: Predigt

- und Taufe stammen von einem älteren Maler mit »spätgotischen« Charakteristika; Erstere kam auch durch ihn zur Ausführung und wurde später von einem jüngeren Maler überarbeitet. Christian BAUER in: BAUER (1983) 90–97 identifizierte den älteren bzw. den jüngeren Maler mit Hans und Wolf Traut. Vgl. hingegen STRIEDER (1993) 211 sowie MAY (1989) I, 122f., der zufolge Wolgemut neben anderem Taufe und Predigt selbst entworfen hat, da er *als verantwortlicher Meister für ein so großes Retabel [...] sich [...] wahrscheinlich verpflichtet* fühlte, die ursprünglich für die beweglichen Flügel vorgesehenen Gemälde selbst zu entwerfen.
- 103 Damit findet auch die bereits von FLECHSIG (1928) I, 267f. erkannte Nähe zwischen dem sitzenden, sich an der Säule abstützenden Knecht auf der Geißelung Christi der *Großen Passion* Albrecht Dürers zu der entsprechenden Figur auf dem Craillsheimer Altar eine Erklärung: Flechsig postulierte Dürers Kenntnis des Altars oder seiner Entwürfe, schloss aber, wie erwähnt, dessen Entstehung in der Wolgemut-Werkstatt aus. Wahrscheinlicher erscheint aber eine Kenntnis der Musterblätter, wenn sie in der Werkstatt entstanden, in der Dürer selbst lernte, so dass sie dann als Vorlagen für die Altarbilder dienten.
- 104 BETZ (1955) I, 225.
- 105 So bei den Henken des Memminger-Altars (STRIEDER [1993] Abb. 319f.) und dem links im Vordergrund Stehenden bei der Kreuzauffindung der Innenseite (STRIEDER [1993] Abb. 93). Vgl. auch den mittleren und rechten Schergen im Vordergrund der Dornenkrönung des *Schatzbehalters*, BELLM (1962) 72, Fig.
- 106 Zur Technik gravierter Goldgründe WESTHOFF (1993) 295–299; WESTHOFF/HAHN (1996) 18–20.
- 107 Der Grund des Fürer-Epitaphs ist neu vergoldet, das Muster jedoch ursprünglich. Es kann nicht lediglich bei einer Restaurierung von dem daneben hängenden Spengler-Epitaph übernommen worden sein, da hier Teile des Musterrapportes erscheinen, die auf dem Spengler-Epitaph nicht vorhanden sind.
- 108 Nürnberg, St. Lorenz; STANGE (1978) III, Nr. 156, hier als Werk eines Wolgemut-Gesellen, des »Meisters des Feuchtwangener Altares«. Ich danke Eike Oellermann, der mir die Möglichkeit gab, den Craillsheimer Musterrapport direkt mit dem des Spengler-Epitaphs vergleichen zu können.
- 109 Nürnberg, GNM, Pl. O. 226. THODE (1891) 33; REDSLOB (1907) 57; JOSEPHI (1910) Nr. 265. – Es handelt sich um ein Säulenepitaph; der Goldgrund ist nur schlecht erhalten. Die Durchzeichnung des Musters vor Ort wurde mir freundlicherweise durch Birgit Hölzer ermöglicht. Zur Identität mit dem Craillsheimer Muster vgl. WESTHOFF/HAHN (1996) 112.
- 110 Zur Mustergleichheit zwischen der Schwabacher Predella und dem Spengler-Epitaph bereits OELLERMANN (1983) 156, Anm. 11, mit Abb. 110.
- 111 Zu möglichen Abweichungen bei gravierten Goldgründen, die aus einer Schablone stammen, WESTHOFF (1993) 299; WESTHOFF/HAHN (1996) 35f.
- 112 Freundlicher Hinweis von Eike Oellermann. Eine Ausnahme ist in Craillsheim die rechte Bildhälfte des Ölbergs, auf welcher der Rapport oben anders ansetzt. Dies ist bedingt durch den »richtigen« Ansatz in der Ecküberhöhung, deren Goldgrund sich fortsetzt. Vgl. im Gegensatz dazu die Geißelung, wo der Goldgrund durch die gemalte Architektur unterbrochen ist und neu angesetzt werden konnte.
- 113 BRACHERT (1963) 41; HUTH (1977) 58f. – Zu der seltenen Verwendung derselben Goldgründe in zwei verschiedenen Werkstätten, die sich dann in der Ausführung deutlich unterscheiden, WESTHOFF (1993) 295.
- 114 Auch für das bisher lediglich als »nürnbergisch« bezeichnete Gerung-Epitaph liegt damit nahe, dass es in der Wolgemut-Werkstatt zumindest gefasst wurde.
- 115 LIEDKE (1979) 69–81, Abb. 56f. Den Vergleich mit dem Muster aus St. Wolfgang ermöglichte mir freundlicherweise Erwin Emmerling, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München. Der Altar wurde von Liedke gegen 1490 datiert und einem Landshuter Maler zugeschrieben.
- 116 BUCHNER (1928) 286; STANGE (1958) IX, 116.
- 117 Zu diesem konservativ[en] [...] Retabeltypus PAATZ (1963) 70; SCHINDLER (1978) 258f. Auch RASMUSSEN (1974) 8f. schätzte *Nürnbergers Beitrag [...] zur Entwicklung des anspruchsvoll organisierten Retabels [...] recht gering ein; die erhaltenen Altarwerke lassen sich fast ausnahmslos auf ein paar nur nebensächlich variierte Grundschemata zurückführen, die angesichts der großartigen Ausbildung des Flügelaltars im übrigen Süddeutschland als veraltet bezeichnet werden müssen [...]. In den allermeisten Fällen hielt man sich [...] an einen großen rechteckigen Kasten mit glatter Rückwand, der den Skulpturen als Behälter zu dienen hatte. Von der kapellenartigen Tektonisierung des Gehäuses nahm man in Nürnberg ebensowenig Notiz wie von der Variabilität des abschließenden Konturs*. Vgl. auch BENNER (1984) 213f.
- 118 Kleinschwarzenloher Altar, Nürnberg, GNM, Gm 1225, M. 15. Jh., vgl. HÖRSCH (1994).
- 119 Marienaltar in Breslau, St. Elisabeth, STRIEDER (1993) Nr. 31; Annenaltar in Kalchreuth, St. Andreas, PILZ (1974) 127f., Abb. 8; beide nürnbergischen Ursprungs.
- 120 Nürnberg, GNM, Pl. 2065a, Leihgabe der Stadt Nürnberg; LUTZE/WIEGAND (1937) 103 (hier der Werkstatt zugeschrieben und 1498 datiert); STANGE (1978) III, Nr. 199.
- 121 Der Straubinger Altar zeigt einen einfach überhöhten Mittelschrein, jedoch nicht die passende Flügelform. Die Bewertung dieses Zustandes wird erschwert durch die Wiederverwendung der Altarteile in einem neugotischen Schrein; BENNER (1984) 213 stellte fest: *Entsprechende Täfelchen über den Flügelaußenseiten zur Abdeckung dieser erhöhten Mitte bei geschlossenem Schrein, wie dies üblich ist (sichtbar z. B. beim Blaubeurener Hochaltar), fehlen hier. Entweder waren die Täfelchen ursprünglich vorhanden und sind im Zuge der Wiederverwendungen [...] des Retabels abhanden gekommen, oder die Erhöhung der Schreinmitte wurde nachträglich geschaffen, z. B. bei der Errichtung des neugotischen Hochaltars*. Das Maßwerk im Schrein entspricht dessen Form, jedoch ist auch hier unklar, welche Teile original sind. BENNERS Folgerung (S. 214), dass die *Erhöhung der Schreinmitte eine spätere Veränderung darstellt*, allein aufgrund der Tatsache des Abweichens vom üblichen Nürnberger Schema, überzeugt nicht. Alle bei ihr abgebildeten Entwürfe für den neugotischen Altar zeigen den überhöhten Mittelschrein in der heutigen Form, so dass diese als offensichtlich maßgeblich und damit wohl als die ursprüngliche angesehen werden kann.
- 122 BAUER (1983) Abb. 147.
- 123 KÖNIG (1987) 4f.; die *Beschreibung* (1884) 98 erwähnt bereits einen großen Anteil von Schwaben an der Bevölkerung.
- 124 Die Schnitzwerke der Wolgemut-Altäre diskutierte STAFSKI (1968) 154–164. DAUN (1903) 158 schloss aus den *frappanten Übereinstimmungen* der Flachmalereien und der Schnitzwerke auf eine auch schnitzerische Tätigkeit Wolgemuts. PÜCKLER-LIMPURG (1903–04) Sp. 201 lehnte dies ab. LOOSE (1928) 15 erkannte einen *gewissen Zusammenhang zwischen der Malerei und dem figürlichen Schmuck der Altäre*, sah Wolgemut jedoch nur als Entwerfenden, nicht als Ausführenden. BETZ (1955) II, 83–87 stellte zusammenfassend fest,

- dass keine einzige Skulptur begründet Wolgemut zugeschrieben werden könne. *Vertretbar scheint es allein, die Skulpturen der Wolgemut-Altäre als »nürnbergisch« zu bezeichnen, solange sich kein Beweis erbringen läßt, daß Wolgemut in seiner Werkstatt Schnitzer beschäftigte, oder daß er gar selbst das Schneidmesser geführt habe* (S. 87). Er schloss im Hinblick auf die *entfernte Verwandtschaft mancher Skulpturen (meist minderer Qualität) zu Wolgemutscher Kunst* jedoch nicht aus, dass *Wolgemut Gesamt-Entwürfe von Altären anfertigte [...], wengleich er die Schnitzerei an fremde Schnitzer verdingte* (S. 88). Nach STRIEDER (1982) 26 haben zumindest die Formschneider in räumlicher Verbindung mit der Malerwerkstatt gearbeitet; vgl. auch OELLERMANN (1991) 145.
- 125 STRIEDER (1982) 25f. hob hervor, dass keine schriftlichen Belege für die Beziehungen und Abhängigkeiten existieren. Zu Wolgemut als Unternehmer siehe auch OELLERMANN (1983) 119 und STRIEDER (1994) 116f. Allgemein zur Frage der Auftragsvergabe an einen »Unternehmer« oder an Maler und Bildhauer getrennt HUTH (1977) 85f. Danach war es üblich, nur einen Künstler als Verantwortlichen zu beauftragen, und meist war dies der Maler. Es wurden jedoch auch davon abweichende Regelungen getroffen und *gegen Ende* [des 15. Jahrhunderts] *werden [...] auch in Deutschland die Fälle häufiger, in denen die Aufträge an Bildhauer und Maler gesondert gegeben wurden, und manchmal sogar in großen zeitlichen Abständen einander folgten*. Vgl. auch die Abrechnung des Sebald Schreyer für seinen nach Schwäbisch-Gmünd gestifteten Altar, der zufolge alle beteiligten Handwerker bis zum Schlosser einzeln bezahlt wurden; STRIEDER (1982) 24f.
- 126 Dazu gehören die Geschichte der Kindheit Jesu am Zwickauer Altar, STRIEDER (1993) Abb. 76–80, das Epitaph des Georg Keipper, Nürnberg, St. Lorenz, STRIEDER (1993) Nr. 52, Abb. 318, die Verlobung der Hl. Katharina und Kreuzauffindung des Memminger-Altars, STRIEDER (1993) Abb. 92f., Kreuztragung und Auferstehung des Peringsdörfer-Altars, STRIEDER (1993) Abb. 85f., der Straubinger Altar, STRIEDER (1993) Abb. 95f., Abb. 324–331 und die Geistlichen Stände, STRIEDER (1993) Abb. 333.
- 127 Zutreffend charakterisierte FRENZEL (1970) 31 Wolgemuts Malweise: *Schon am Zwickauer Altar werden plastische Wirkungen meist mit graphischen Mitteln erreicht. [...] Die graphische Umschreibung der einzelnen Gesichtsteile führt im Verlauf von Wolgemuts Schaffen zu linearer Übersteigerung und einem gewissen Formalismus. [...] die Liniengebilde um Stirn, Nase, Augen und Wangen verselbstständigen sich mehr und mehr. Sie erstarren gegen 1490 zur Manier*.
- 128 ULRICH (1979) 64.
- 129 Erwähnt wurde bereits das Gesicht des Herodes, das weniger Falten als ursprünglich geplant aufweist; im Gewand des Sitzenden der Geißelung sind ebenfalls Veränderungen und Vereinfachungen erkennbar (Abb. 63, 83). Dieses Phänomen lässt sich auch an anderen Werken Wolgemuts erkennen, vgl. HÖRSCH (1998) 56 (Vortrag von Peter Schmidt, hier über die jüngsten Untersuchungen zu den Unterzeichnungen in der Wolgemut-Werkstatt); allgemein zur Unterzeichnung HAHN (1993) 278f.
- 130 Vgl. das Feuchtwangener Retabel, das nach STRIEDER (1994) 119 zeigt, dass *die Werkstatt [...] einem Auftrag entsprechen (konnte), ohne daß der Inhaber und führende Meister sich selbst an der Ausführung beteiligte*, vgl. auch OELLERMANN (1991) 156f.
- 131 Dies wird durch das Bemühen Dürers deutlich, seinen jüngeren Bruder in Wolgemuts Werkstatt unterzubringen, wenn *er sein dörrft* [bedürfte], bis er selbst wieder aus Venedig zurück sei; STRIEDER (1994) 122. Vgl. auch die Werkstatt Tilman Riemenschneiders, in der nach KALDEN (1990) 142 *kurzfristig handwerklich begabte Gesellen* eingestellt wurden, *die sich zwar nach seinen Vorgaben zu richten hatten, aber durchaus persönliche Stileigenheiten entwickeln konnten*.
- 132 STRIEDER (1993) 52–64.
- 133 Zu den erstgenannten Altären s. o., zu Straubing, St. Jakob, STRIEDER (1993) Nr. 58.
- 134 Nach dendrochronologischen Untersuchungen setzte die Arbeit 1502 ein, OELLERMANN (1983) 161. Möglicherweise wurde der Altar jedoch nicht in der Wolgemut-Werkstatt begonnen, so dass diese Teile eines bereits angefangenen Altarwerkes übernahm (S. 162).
- 135 OELLERMANN (1983) 143–150.
- 136 Nürnberg, GNM, Gm 161; STRIEDER (1993) Nr. 63. Es handelt sich um das späteste Wolgemut zugeschriebene Werk, bei dem bereits der Einfluss Albrecht Dürers erkannt wird.
- 137 FRENZEL (1970) 34 legte überzeugend dar, dass die größtenteils in der Wolgemut-Werkstatt entstandenen Fenster spätestens 1482 vollendet waren, d. h. ein Jahrzehnt früher als in der Forschung bis dahin angenommen. Zuletzt fassbar im Bereich der Glasmalerei ist die Wolgemut-Werkstatt 1485 mit dem Chorfenster des Lorenz Tucher in Fürth, St. Michael, vgl. FRENZEL (1970) 27.
- 138 Dreiunddreißig einzelne Holzschnitte sind erhalten, BETZ (1955) II, 102–105.
- 139 Flügel mit der Darstellung der Geistlichen Stände, s. o., STRIEDER (1993) Abb. 333.
- 140 Nürnberg, St. Lorenz; STRIEDER (1993) Nr. 61. 1498 starb der Stifter. – Als Werk von geringerem Umfang ist das Bildnis des Hans Perckmeister, datiert 1496, anzufügen; Nürnberg, GNM, Gm 135; STRIEDER (1993) Nr. 60.