

Frank Matthias Kammel

Ein unbekanntes Vesperbild von Philipp Koch

Zur Beziehung des Freiburger Bildschnitzers zu Peter Breuer

Zweifellos gehört Philipp Koch, der »Meister der Freiburger Domapostel« zu den bedeutendsten Bildschnitzern der Spätgotik in Sachsen. Walter Hentschel nannte ihn eine »mächtige Persönlichkeit« und stellte fest, daß er »der ganzen Freiburger Kunst seiner Zeit den Stempel aufgedrückt« habe.¹ Hans Burkhardt bekundete, innerhalb der Freiburger Schnitzerschule um 1500 sei er »die stärkste Kraft« gewesen,² und Michael Stuhr kennzeichnete Koch als »zentrale und stilbildende Gestalt« innerhalb der Freiburger Kunst am Ende des Mittelalters.³

Unsere Kenntnisse zu Leben und Werk dieses Künstlers gehen im wesentlichen auf Forschungen von Walter Hentschel zurück, der sich allein auf die bescheidenen Vorarbeiten der älteren Forschung stützen konnte.⁴ Hans Burkhardt ergänzte später aufgrund aufgefundener Archivalien. Der Lebensweg des Künstlers läßt sich seither zwischen dem ausgehenden 15. Jahrhundert und dem Jahr 1539 grob rekonstruieren: 1498 erwarb Koch nämlich das Bürgerrecht in Freiberg, der damals neben Leipzig größten Stadt Sachsens. Da ihm der Rat bald darauf ein Darlehen für einen Hauskauf gewährte, muß er bereits in jener Zeit über ein gewisses Ansehen verfügt und einen guten Leumund besessen haben. 1503 war er in Brandenburg tätig; 1506 wird er als verheiratet genannt – mit Margarethe Fleischer, einer Freiburgerin. In jener Zeit mögen die Apostel für die Pfeiler des Domes in seiner Werkstatt entstanden sein, der Zyklus, der seinen Notnamen bestimmte.⁵ Wenig später kamen wahrscheinlich die Klugen und Törrichten Jungfrauen (Abb. 1) in derselben Kirche hinzu. Da die Marienstiftskirche wie alle anderen Gotteshäuser der Stadt beim Brand von 1484 in Mitleidenschaft gezogen worden war, ließ die Auftragslage für Künstler um 1500 wohl kaum zu wünschen übrig. 1508 bestellte der Annaberger Rat einen

»Ölberg in hölzernen Bildern« für die Stadtkirche bei Koch. Gleichzeitig arbeitete der Schnitzer am Hochaltarretabel für die Rochlitzer Kunigundenkirche, das 1513 vollendet wurde.⁶ 1514 kaufte Koch ein Haus, das bis dahin dem Maler Arnold Heiligabend gehört hatte und bediente sich wiederum eines Darlehens des Freiburger Rates. Daß finanzielle Engpässe sein Leben begleiteten, belegen die Quellen. Wahrscheinlich spiegeln sie jedoch nicht einen unsteten Lebenswandel, sondern die Situation des Unternehmers, der oft kostspieliges Material und Löhne für seine Mitarbeiter vorschießen mußte, da die Auftraggeber üblicherweise erst bei Vollendung der Werke bezahlten. Allzumal muß Koch ein angesehenes Bürger gewesen sein, denn mehrmals akzeptierte man ihn als Bürgen, und als Schöffe wirkte er außerdem. In den Jahren 1525 und 1526 sowie 1529 und 1530 übte er das Amt des Obermeisters in der Freiburger Innung der Kramer und Maler aus. 1528 und im darauffolgenden Jahr war er als städtischer Brotaufzieher tätig. 1539 scheint er gestorben zu sein.

Philipp Kochs Œuvre ist zweifellos nur sehr fragmentarisch erhalten. Vieles ging verloren über die Zeiten. Schon in den Jahren nach der Reformation wurde manches zerstört – so der für Annaberger geschaffene Ölberg.⁷ Bis in die Mitte des vergangenen Jahrhunderts wurden Werke Kochs wie andere dem zeitgenössischen Geschmack widersprechende Arbeiten des Mittelalters achtlos vernichtet,⁸ und selbst von Hentschel noch in Augenschein genommene Stücke sind inzwischen verschwunden, da im Feuerbrand des letzten Krieges zugrunde gegangen.⁹ Auch im Lebensweg des Bildhauers klaffen noch Lücken. Woher der Künstler stammte, wissen wir nicht. Da er das Bürgerrecht in Freiberg erwarb, kann er hier nicht geboren sein. Ob er seine Fertigkeiten auf einer Wanderschaft



1 Törrichte Jungfrau, Philipp Koch, um 1510. Freiberg, Dom St. Marien

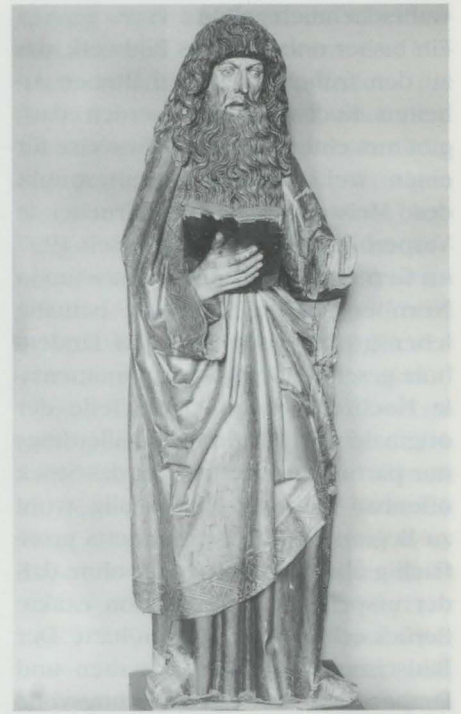
vervollständigt hat oder allein – wie Walter Hentschel vermutete – beim »Meister des Altares von Geyer« in die Lehre gegangen ist, bleibt ungewiß.¹⁰ Sowohl das Frühwerk als auch das Spätwerk Philipp Kochs liegen im Dunkeln. Freilich, stilistische Kriterien sprechen für eine Ausbildung bei dem

anonymen Bildschnitzer, der um 1490 in Freiberg wirkte und der nach dem Altarretabel aus der Laurentiuskirche von Geyer benannt ist.¹¹ Die Thronende Madonna von dort, die in die Dresdner Skulpturensammlung gelangte,¹² als auch die einst im Sächsischen Altertumsmuseum in Dresden befindlichen Figuren der heiligen Erasmus und Nikolaus weisen den Namenlosen als einen aus Süddeutschland stammenden Schöpfer kraft- und charaktervoller Gestalten aus. Wohlproportionierte Körper verstand er in großzügig drapierte Gewänder zu hüllen, in Mäntel mit geschlungenen, kurvenden Saumlinien und aus zu gratigen Faltengebirgen gestauchten Stofflagen, aus Stegen, die in den verschiedensten Richtungen gegeneinanderstehen und die den Figuren, deren Antlitze Gelassenheit ausstrahlen, ein bewegtes, unruhiges Element applizieren. Markante Hautfalten durchziehen die Männergesichter und verleihen der Epidermis seiner Schädel eine füllige Geschmeidigkeit. Feste, glatte Haut überspannt dagegen seine weiblichen und die Kinderköpfe, so daß sie feiner und zierlicher wirken. Minutiös angelegtes Haar – ob in der Lockengestalt der wallenden Bärte oder den langen Strähnen des Hauptes – kennzeichnen den Sinn des Schnitzers für das Ornamentale. Koch schloß sich seinem Lehrer in verschiedener Hinsicht an. Doch baute er seine Figuren noch herber und statuarisch-kraftvoller. Kantiger sind seine Gesichter, ausdrucksbetont und mit fesselnden, in die Ferne gerichteten Blicken begabt. Die Gewandfalten reduzierte er und ordnete sie so, daß sie dem Grundzug der körperlichen Gestalt unterworfen bleiben und anstatt ein Eigenleben zu führen, die straffe innere Festigkeit der Figur noch zu betonen oder eine Bewegung zu unterstreichen versuchen. Besonders deutlich zeigen dies die um 1505 datierten Apostel an den Pfeilern des Freiburger Domes. Markant ist auch die Frisurenformung. Perückenhaft übergestülpt wirken die Schöpfe, wie angeklebt dagegen die Bärte, die ohne Tiefe wie gekerbte Bretter nach unten hängen und abrupt – so beispielsweise beim Apostel Andreas (Abb. 2) – schnittkantentartig enden. Ob Philipp Koch allein von seinem Lehrer beeinflusst wurde

oder auch Prägungen aus anderer Richtung erfuhr, ist bisher nicht erörtert worden. Im allgemeinen geht man davon aus, »daß der Stil des Freiburger Apostelmeisters in der Stadt selbst verbreitet gewesen sein muß, daß sein persönlich wirkender Stilcharakter in der stilistischen Tradition Freibergs in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurzelte«¹³. Daß er sich über den »Meister des Altares von Geyer« hinaus an anderen Künstlern seiner Zeit orientierte, seine Augen an den Werken anderer Bildschnitzer zu schulen versuchte, wäre jedoch nicht außergewöhnlich und darf angenommen

2 *Apostel Andreas, Philipp Koch, um 1505. Freiberg, Dom St. Marien*

3 *Vesperbild, Philipp Koch, um 1502/03. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum*



werden. Der belegte Aufenthalt in Brandenburg führte ihn durch zahlreiche Städte, in denen er gewiß auch Bildwerke studierte, die sich dort an Fassaden und in Kirchen befanden.

Daß er zumindest bei Auftragsannahme und bei Aufrichtung des Retabels in Rochlitz weilte, auch wenn das Werk wohl weitgehend in seiner Werkstatt in Freiberg entstand, darf ebenso als

wahrscheinlich gelten.

Ein bisher unbekanntes Bildwerk, das zu den frühesten der erhaltenen Arbeiten Kochs gezählt werden darf, gibt nun einige konkrete Hinweise für einen weiteren Orientierungspunkt des Meisters: Das beeindruckende Vesperbild (Abb. 3), das sich seit 1997 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet, besitzt beinahe lebensgroße Ausmaße.¹⁴ Aus Lindenholz geschnitzt trägt das monumentale Hochrelief noch große Teile der originalen Polychromie, die allerdings nur partiell zu Tage tritt, da das Stück offenbar mehrmals, letztmalig wohl zu Beginn des 20. Jahrhunderts großflächig überfaßt worden ist, ohne daß der ursprüngliche Farbkanon exakte Berücksichtigung gefunden hätte. Der Bildschnitzer ordnete Gestalten und Draperie so, daß eine wirkungsvolle Dreieckskomposition entstand. Auf felsigem Grund kniet die Schmerzensmutter in einem hochgegürteten Kleid und in einem weiten Mantel. Dessen Saum, der ursprünglich mit heute verlorenen Holzkügelchen besetzt war, windet sich frei in der Luft, während die Flächen des Stoffes in harte Knitter gelegt sind. Bis auf das Lendentuch nackt liegt der Leichnam Christi bildparallel vor Maria gebreitet, das linke Bein waagrecht ausgestreckt, das rechte dagegen leicht angewinkelt. Ein Mantelzipfel Mariens reicht bis zu der rechts aufsteigenden Klippe, auf den der Oberkörper Christi gebettet wurde, und stellt für ihn eine pietätvolle Polsterung dar. Schwer fällt der Kopf mit der aus groben Ästen geflochteten Dornenkrone in den Nacken des Toten, und das schulterlange Haar hängt strähnig und doch bretthaft wie ein flacher Vorhang hinter dem Haupte herab. Während der linke Arm Christi leicht angezogen nach unten fällt und den vom Nagel durchstoßenen Handteller demonstrativ vorweist, ergreift die Mutter behutsam die rechte Hand und führt so den angewinkelten Arm bis in die Höhe ihres Leibes empor. Hinter dem Gestus schlägt ihr Mantel gleichsam als Folie eine hohe Falte, die in ihrer Dreiecksform eine reduzierte Parallele zur Gestalt Mariens darstellt. In der Linken hält die Trauernde ein zusammengeknülltes Tuch, um sich damit die Tränen zu trocknen. Dahin-



4 Vesperbild, Peter Breuer, um 1500/02. Zwickau, Stadtpfarrkirche St. Marien

ter steht ein Teil des Umhanges wie vom Wind gebauscht und bildet somit einen erhabenen Fond. Links, das heißt hinter dem Rücken Mariens, baut sich der Mantel als Gebilde aus vertikalen Faltenzügen, aber ohne Tiefe auf und wirkt aufgrund des steil ansteigenden Faltensteiges bis zum Haupt hinauf wie eine Stützkonstruktion für die Kniende. Die Mutter richtet ihren von stiller Trauer erfüllten Blick in die Ferne, und es scheint als erlebe sie eine innere Schau.

Die exakt vertikal gezogenen Kanten des Felsengrundes lassen auf die ursprüngliche Einpassung des Bildwerkes in einen Schrein schließen, wobei dessen Rückwand mit Preßbrokat verziert oder aber mit einer Hintergrundslandschaft bemalt gewesen sein könnte. Zweifellos ist das Vesperbild der Hand Philipp Kochs zuzuschreiben. Dafür spricht zunächst die physiognomische Gestaltung. So wie den greisen Apostelasketen (Abb. 2)

scharfe Falten durch das Antlitz gezogen sind, zeigen sich die Wangen Christi markant durchfurcht und schaffen den Eindruck körperlichen Verfalls. Das Antlitz Mariens steht denen einiger Törichter Jungfrauen nahe, wie jener, die ein Tüchlein zur Wange führt (Abb. 1). Auch in der Formung der männlichen Hände aus breiten Rücken und kurzen Fingern gibt sich eine Eigentümlichkeit. Charakteristisch ist außerdem die Draperie. Der weite Mantel der Schmerzensmutter weist sowohl die großgeführten, langen Stege auf, deren Firste sich sowohl unregelmäßig verjüngen als auch verbreitern, und die auch den Apostelgewändern eignen. Um den hervortretenden Oberschenkel der Knienden zieht sich eine lange, spitz zulaufende Dreiecksfalte, deren Stege abgknickt und breitgedrückt sind sowie Dellen aufweisen, sehr ähnlich der großen Faltenkomposition vor dem Schoß der genannten Törichter Jungfrau. Den auffälligen Kontrast



5 Hl. Christophorus, Philipp Koch, um 1520.
Freiberg, Dom St. Marien

zwischen weich ausschwingenden Saumlinien und hart gebrochenen Binnenfalten weist noch der Mantel des um 1520 entstandenen Christophorus (Abb. 5) Kochs im Freiburger Dom auf. Einzelne der Jungfrauengewänder wie die Mantelsäume der Schmerzensmutter zeigen zudem, daß in der Werkstatt kleine Holzkügelchen als Schmuckelemente der Kleider benutzt worden sind.

Als besonders kennzeichnend darf außerdem die Behandlung der Haare gelten. Die tiefenlose Strukturierung einer Holzfläche und der abrupte waagerechte Schnitt können am Haupthaar Christi wie am Bart seines Jüngers Andreas (Abb. 2) besonders eindrucksvoll studiert werden. Schließlich ist auf den ebenso unplastisch gedachten Felsgrund zu verweisen. Nicht Geklüft, sondern eine säuberlich aufgeschichtete, wie mit der Richtschnur gezogene Mauer erhebt sich, aus der kein

Stein zu weit hervorragt und stets mit einer glatten Fläche aus dem Verband weist. Noch beim Heiligen Christophorus (Abb. 5), der im Jordan als einer von einem Mäuerchen eingefassten Quelle wadet, wurde dasselbe Prinzip gestaltet.

Hinsichtlich der Gesamtkomposition, aber auch bezüglich einzelner Gesten besitzt das Vesperbild Philipp Kochs eine prominente Parallele innerhalb der obersächsischen Spätgotik: Gemeint ist die berühmte Pietà (Abb. 4) von Peter Breuer in der Marienkirche von Zwickau.¹⁵ Dem Aufbau dieses Bildwerkes, das ursprünglich ein Schrein umschloß, liegt ebenfalls das Dreieck zugrunde. Freilich muß dem Stück des Zwickauer Künstlers höhere Qualität zugebilligt werden. Großartiger ist der kompositorische Wurf, ausgefeilter die Raffinesse der handwerklichen Ausführung. Schon der nach hinten stützenartig abstehende Mantel, den Breuer gern bei knienden Figuren einsetzte – so bei der Magdalena in der Chemnitzer Johanniskirche, dem König der Anbetung in der Prager Nationalgalerie, der Verkündigungsmadonna im Freiburger Stadtmuseum sowie den Figuren von Maria und Joseph in Hartmannsdorf und aus Röthenbach¹⁶ – bezeugt dies beispielhaft und deutlich. Mittels stärkerer Knitterung strukturierte er den Mantelstoff dramatischer und verlieh dem Körper Mariens gegenüber der »Rückenstütze«, die tiefer zurückgesetzt und damit teilweise verschattet wird, die Dominanz. Ebenso stellt die überkreuzte Lagerung der Beine Christi die überzeugendere künstlerische Lösung dar, zumal die Gliedmaßen in dieser Lage eine stärkere Bildtiefe evozieren. Überhaupt ist das Zwickauer Stück von plastischeren Werten bestimmt als das im Vergleich bretthaft flach erscheinende Hochrelief Kochs. Die mangelhafte Umsetzung der Räumlichkeit läßt sich sowohl der Gewandbildung, der körperlichen Durchmodellierung und der Gebärdensprache als auch der gestalteten Örtlichkeit nachweisen. Während Breuer den Leichnam auf einem aus Geröll und scharfkantigen Gesteinsbrocken bestehenden Gestade von hohem Realitätsgrad ausbreitete, bettete Koch seinen Toten auf einen seichten Vor-

sprung einer aufgemauert scheinenden Kulissee. Die Übernahme von Motiven und Details läßt zudem die Dornenkrone sehr deutlich erkennen. Den hohen Zylinder, der aus vier übereinandergetürmten dicken, dornigen Gerten besteht und mittels eines biegsamen Zweiges über der Stirn verschnürt ist, verlieh der Zwickauer Bildschnitzer seinen Schmerzensmännern in Freiberg, Waldenburg und Niedercrinitz sowie seinen Gekreuzigten.¹⁷ Philipp Koch hat sie an dem Zwickauer Vesperbild und wohl auch am Freiburger Christus in der Rast (Abb. 6) vor Augen gehabt. Letzteres Bildwerk Peter Breuers entstand um 1500 möglicherweise für den Freiburger Dom und befand sich im 19. Jahrhundert vor den Überführung ins Museum in der Nicolaikirche der Stadt. Die Skulptur, die kurz vor dem 1502 aufgestellten Zwickauer Vesperbildes entstanden sein wird, ist also ein Exportstück des Zwickauer Ateliers.¹⁸ Ob Breuer zur Aufstellung oder Abrechnung selbst in Freiberg weilte, ist nicht zu ermitteln; möglicherweise wurden bei dieser Gelegenheit die Kontakte zwischen den beiden Bildschnitzern geknüpft, die einen Besuch Kochs in der westsächsischen Metropole um 1502 nach sich gezogen haben könnten. Immerhin gab es dort für einen jungen Bildschnitzer vieles zu sehen: 1479 war der

6 Christus in der Rast, Peter Breuer, um 1500.
Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum



neue Hochaltar der Marienkirche aus der Nürnberger Wolgemut-Werkstatt aufgerichtet worden,¹⁹ Breuer hatte um 1500 das große Retabel für die Nicolaikirche,²⁰ dessen Fragmente sich heute im Museum für Kunsthandwerk in Leipzig befinden, geschnitzt. Zwischen 1500 und 1502 war das Vesperbild, das wohl als testamentarisch niedergelegte Stiftung Georg Blancks, des 1492 verstorbenen kurfürstlichen Amtmannes in Zwickau, die »Tafel« für den Altar Compassionis oder »in der ere Marie mitleydung« in St. Marien darstellte, in Arbeit. Und vielleicht befand sich der Lugauer Kruzifixus, der 1502 datiert ist und als eines der Hauptwerke Breuers gilt, noch im Atelier. Daneben wirkten natürlich zahlreiche weitere Werkstätten, Bildschnitzer und Maler, in der Stadt, deren Erzeugnisse einem auswärtigen Kollegen zumindest zur Überprüfung des eigenen Niveaus und zur Inspiration dienen konnten.

Das neuentdeckte Vesperbild Philipp Kochs ist somit in mehrfacher Hinsicht bedeutsam. Zunächst erhellt es das Frühwerk des Freiburger Meisters wesentlich. Daneben dokumentiert es den künstlerischen Austausch innerhalb der obersächsischen spätgotischen Plastik beispielhaft, belegt den Kontakt zwischen seinem Schöpfer und dem bedeutendsten Zwickauer Bildschnitzer der Zeit. Schließlich weist es zudem die rasche Wanderung eines in Franken entwickelten Bildmotivs bis ins mittlere Obersachsen aus. Walter Hentschel nämlich wies nach, daß sich Breuer beim Schema der Beweinungsgruppe einer kompositorischen Erfindung seines Lehrers Tilman Riemenschneider bedient hat, die der fränkische Meister bereits im Hassenbacher Vesperbild zu Anfang der neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts umgesetzt hatte.²¹

Die Vorfahren der Besitzer, die die Plastik dem Germanischen Nationalmuseum als langfristige Dauerleihgabe zur Verfügung stellten, stammen aus dem sächsischen Raum südlich von Leipzig. Koch hat ihn durchquert als er 1503 nach Brandenburg ging, und er hielt sich zwischen 1506 und 1513 wahrscheinlich mehrmals in Rochlitz auf, für dessen Stadtkirche er mit dem Hochaltarretabel beauftragt worden

war. Da die Beweinung aufgrund der Qualität und des stilistischen Entwicklungsstandes als frühe Arbeit zu gelten hat, die wohl noch vor den Freiburger Domaposteln anzusetzen ist, muß ihre Datierung eher in die Zeit um oder bald nach 1502 erfolgen. Man kann mutmaßen, daß Koch die Arbeit auf seinem Weg nach Brandenburg schuf, daß er auf dieser Reise Zwickau besuchte und auf einer eingelegten Reisestation im nördlichen Obersachsen das Vesperbild schnitzte. Freilich müssen diese Überlegungen auf dem Felde der Spekulation verbleiben. Dennoch rücken sie gemeinsam mit dem neuentdeckten Vesperbild den Freiburger Meister wieder stärker ins Licht der Aufmerksamkeit und zeigen sehr deutlich, daß das Wissen um sein Werk und sein Wirken noch längst nicht genügend aufgehellt ist.

Anmerkungen

- 1 Walter Hentschel: Sächsische Plastik um 1500. Dresden 1926, S. 16.
- 2 Hans Burkhardt: Philipp Koch in Annaberg. Ein Beitrag über Leben und Werk des »Meisters der Freiburger Domapostel«. In: Sächsische Heimatblätter, 19. Jg., 1973, S. 82.
- 3 Michael Stuhr: Plastik. In: Deutsche Kunst 1470 - 1550. Architektur und Plastik. Hrsg. von Ernst Ullmann. Leipzig 1984, S. 321.
- 4 Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen. Heft 3. Bearb. von R. Steche. Dresden 1884, S. 62. - Konrad Knebel: Die Mal- und Zeichenkunst in Freiberg. In: Mitteilungen des Freiburger Altertumsvereins, Bd. 36, 1899, S. 45.
- 5 Heino Maedebach: Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg. Katalog der Plastiksammlung. 1. Teil. Bildwerke in Holz. Freiberg 1955, Kat.Nr. 19-31.
- 6 Hentschels Vermutung, die prächtigen Flügelmalereien stammten von der Hand Hans Dürers, des Bruders des großen Nürnberger Malers, und seine Annahme, er wäre in Kochs Werkstatt beschäftigt gewesen, hielten einer genaueren Prüfung nicht stand. Vgl.: Walter Hentschel: Ein Frühwerk von Hans Dürer. In: Festschrift Friedrich Winkler. Berlin 1959, S. 213-220. Die Gegenposition u.a. bei Brunhild Werner-Gonschor: Die Kunigundenkirche und die Petrikirche in Rochlitz (Das Christliche Denkmal, Heft 102). Berlin 1976, S. 21. - Ingo Sander: Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen. Dresden 1993, S. 140-143.
- 7 H. Burkhardt (Anm. 2), S. 83.
- 8 H. Burkhardt (Anm. 2), S. 85, Anm. 14.
- 9 W. Hentschel (Anm. 1), Tf. 4.
- 10 W. Hentschel (Anm. 1), S. 15. M. Stuhr

(Anm. 3), S. 321.

- 11 W. Hentschel: Der Altar von Geyer und sein Künstler. In: Mitteilungen des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz, Bd. 27, 1938, S. 251-269. - Heinrich Magirius: Der Dom zu Freiberg. Leipzig 1986, S. 222.
- 12 Verborgene Schätze der Skulpturensammlung. Ausst. Kat. Dresden 1992, Nr. 10.
- 13 H. Magirius (Anm. 10), S. 221.
- 14 Inv.Nr. Pl. O. 3218, H: 135 cm, Br: 117 cm. Die Inkarnate sind stark überfaßt, der goldene Mantel ist großflächig mit Goldbronze überstrichen, das Mantelfutter blau übermalt. Die Skulptur besteht aus sechs zu sammengefügten Holzblöcken. Sowohl die Schmerzensmutter als auch der Felsbereich sind auf der Rückseite stark ausgehöhlt. Für die freundlichen Mitteilungen danke ich Herrn Josef Pröll, Hauptrestaurator für Skulptur am Germanischen Nationalmuseum.
- 15 W. Hentschel (Anm. 1), S. 14. - W. Hentschel: Peter Breuer. Eine spätgotische Bildschnitzerwerkstatt. Dresden 1951, S. 203-205. - Wolf-Dieter Röber: Peter Breuer. Ein Zwickauer Bildschnitzer. Seine Werke in Stadt und Kreis Zwickau. Zwickau 1979, S. 31.
- 16 Vgl. W. Hentschel (Anm. 15), Abb. 53, 68, 101, 104, 105, 106.
- 17 Vgl. W. Hentschel (Anm. 15), Abb. 60, 89, 58, 59, 118-120. - W.-D. Röber (Anm. 15), S. 62. - Dasein und Vision. Bürger und Bauern um 1500. Ausst. Kat. hrsg. von Günther Schade. Berlin 1989, Nr. E 14.
- 18 W. Hentschel (Anm. 1), S. 14. - W. Hentschel (Anm. 15), S. 200. - H. Maedebach (Anm. 5), Nr. 63.
- 19 Siehe Heinz Stafski: Die Bildwerke im Hochaltar der Zwickauer Marienkirche. Ein Beitrag zur künstlerischen Herkunft des Veit Stoß. In: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 22, 1968, S. 149-177. - Michael Stuhr: Der Bildwerkerschmuck des Zwickauer Schreins. Ein Frühwerk des Veit Stoß? In: Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposiums. München 1985, S. 79-87.
- 20 W. Hentschel (Anm. 15), S. 197-199.
- 21 W. Hentschel (Anm. 15), S. 46-48, Abb. 14. - Justus Bier: Tilman Riemenschneider. Die späten Werke. Wien 1973, S. 152-153, Abb. S. 136.

Bildnachweis

Abb. 1, 2, 5, 6: Dresden, SLUB, Abt. Deutsche Fotothek
 Abb. 3: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum;
 Abb. 4: Spröda, Jürgen Maria Pietsch.

Autor

Dr. Frank Matthias Kammel
 Germanisches Nationalmuseum
 Postfach 119580
 90105 Nürnberg