

# Frank Matthias Kammel

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

## Der Meister der Heilsbronner Marienkrönung Nürnberger Bildschnitzerei im Umkreis von Veit Stoss

---

Neben der Forschung zu Leben und Werk von Veit Stoss gehören die Fragen nach der Struktur seiner Werkstatt, seiner Schülerschaft und der Ausstrahlung seines Stils zu den interessantesten Problemfeldern, die sich mit dem Namen des großartigsten deutschen Bildschnitzers am Übergang von der Spätgotik zur Renaissance verbinden. Die Ergebnisse, die auf diesem Gebiet bislang erzielt wurden, sind zu vielfältig und zu unterschiedlich, als dass sie in ihrer Breite hier nur annähernd referiert werden könnten. Sicherlich gilt Schülern und Nachfolgern jedes großen Künstlers, insbesondere dann, wenn sie dessen Fähigkeiten in einigermaßen ebenbürtiger oder aber vollkommen andersgearteter Weise fortzusetzen verstanden, grundsätzlich das Interesse der Kunstgeschichtsschreibung. Die Tatsache, dass bei Veit Stoss diesbezüglich offenbar keinerlei zeitgenössische Nachrichten und verlässliche Quellen vorliegen, fordert die Untersuchung dieses Aspektes aber besonders heraus. Anders als beispielsweise bei seinem Würzburger Zeitgenossen Tilman Riemenschneider, dessen Lehrlinge namentlich in einem Verzeichnis festgehalten worden waren, fehlen solche Dokumente für den Nürnberger Meister<sup>1</sup>.

Die Ausbreitung des Stoss'schen Stiles vor allem zu Beginn des 16. Jahrhunderts ist offensichtlich. Karl Oettinger, der dem Bildschnitzer stilkritisch 12 Schüler nachzuweisen versuchte, die aus den Werkstätten in Krakau und Nürnberg hervorgegangen sein sollen, resümierte 1954 in dieser Hinsicht, Veit Stoss sei „der weitaus erfolgreichste Lehrer seiner Kunst in seiner Epoche“ gewesen<sup>2</sup>. Neun dieser sämtlich mit Notnamen bezeichneten Kräfte ordnete er der Nürnberger Zeit zu. Ihre Ausbildung bzw. Kooperation mit dem Werkstattvorstand hätte zwischen 1496 und 1503 stattgefunden, das heißt der Rückkehr des Künstlers aus Krakau nach Nürnberg und der Ahndung seiner Wechselfälschung. Zu den Konsequenzen seiner Verurteilung sei, so Oettinger, nämlich nicht nur das Versiegen der Aufträge zu zählen. Wie in älteren und neueren Monographien nicht selten zu lesen, meinte auch er, die Werkstatt sei aufgrund der Verfehlung des Künstlers und dessen peinlicher Bestrafung 1503 aufgelöst worden. Stoss habe fortan Gesellen und Lehrlinge weder beschäftigen können noch dürfen. Gottfried Sello sah in diesem wirtschaftlichen Handicap, der Folge der mit der Brandmarkung verbundenen sozialen Entrechtung, sogar „für die Nachwelt ein Glück: Die Arbeiten sind weitgehend eigenhändig“<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Vgl. I. Kalden-Rosenfeld, *Tilman Riemenschneider. Der Bildhauer und seine Werkstatt*, Königstein im Taunus 2004, S. 137-139.

<sup>2</sup> K. Oettinger, *Die Schüler des Veit Stoß*, „Jahrbuch für fränkische Landesforschung“ 134, 1954, S. 181-189, hier S. 183.

<sup>3</sup> G. Sello, *Veit Stoß*, München 1988, S. 12.



1. Meister der Heilsbronner Marienkrönung, Himmelfahrende Muttergottes, Nürnberg, um 1520, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Ohne Zweifel ist es eine Aufgabe der kunstgeschichtlichen Forschung, solche und ähnliche Topoi immer wieder zu hinterfragen. Sicher ist schließlich in unserem Fall nur, dass das Ansehen des Bildschnitzers aufgrund des öffentlichen Schandurteils und dem damit zusammenhängenden Ehrverlust bei Bürgern wie der Geistlichkeit und damit bei den Auftraggebern genauso wie bei seinesgleichen, Gesellen und potentielle Schüler eingeschlossen, grundlegend erschüttert worden war. Darüber hinaus kann Stoss eine Werkstatt im eigentlichen Sinne nicht während seines Münnerstädter Exils 1504/1505 geführt haben, da er sich trotz strengstem vom Magistrat verhängten Verbotes für längere Zeit absentiert hatte. Versuche, nach seiner Rückkehr ältere Außenstände einzutreiben, wurden von Bertold Daun beispielsweise mit der „sehr eingeschränkten künstlerischen Tätigkeit“ erklärt, die jene Jahre seines Lebens gekennzeichnet habe<sup>4</sup>.

Dass damals niemand Arbeit bei Stoss nehmen wollte, ist also nicht überliefert, sondern weitgehend eine wenn auch berechtigte Vermutung, die vor allem auf Schlüssen basiert, die seine wirtschaftliche Situation erraten lassen, und die vom Mangel an Quellen zu Aufträgen ausgeht, der wiederum zum Eindruck von einem eher bescheidenen Geschäft führt. Auch wie lange die dem Meister sicherlich entgegengebrachte „Missachtung der Welt, insbesondere seiner Handwerksgelegen“ tatsächlich andauerte, wissen wir nicht<sup>5</sup>. Angenommen werden könnte, dass mit dem kaiserlichen Gnadenerlass, der seine bürgerlichen Rechte wiederherstellte, ein wesentlicher Hinderungsgrund entfiel, sich bei ihm zu verdingen oder in die Lehre zu gehen. Zwar durfte Stoss diesen Rehabilitationsbrief von 1506 weder öffentlich aushängen noch verkünden lassen, doch hatte ihm der Rat zumindest Schutz gegen ungerechte Behandlung durch andere Meister und Gesellen zugesagt. Beschäftigte er also schon in jener Zeit, der Entstehung des Schwabacher Hochaltares, wieder Gehilfen? Existierte demnach damals bereits wieder ein von Mitarbeitern bevölkertes Atelier?

Das monumentale Retabel in der Pfarrkirche der nur wenige Kilometer südlich Nürnbergs gelegenen fränkischen Kleinstadt, der mit seiner Gesamthöhe von 15 Metern höchste spätgotische Flügelaltare in Süddeutschland, wurde 1507/08 unter der Leitung des fast 70jährigen Michael Wolgemut fertiggestellt. Trotz der bemerkenswert hohen Qualität der Schnitzereien von Schreinfiguren und Flügelreliefs – tief durchfurchten Gewändern mit virtuos erdachten sowie hauchdünn geschnitzten und sich frei in den Raum entwickelnden Faltengebilden – zog die Forschung in den letzten Jahrzehnten einen Schüler oder aber ehemalige Mitarbeiter in Erwägung und lehnte die Autorschaft von Veit Stoss selbst weitgehend ab<sup>6</sup>.

Heinz Stafski vertrat in dieser Hinsicht die These, der personelle Körper des aufgelösten Ateliers sei von Wolgemut übernommen worden. Die Kräfte wären somit unter fremder Leitung, aber unter Anwendung des Stoßsches Formengutes dort zum Einsatz gekommen<sup>7</sup>. Zoltán Gyalóky, der im Schwabacher Altar sicher zu recht einen wichtigen Ausgangspunkt für die Kunst Pauls von Leutschau sieht, schloss sich dieser Überlegung jüngst an<sup>8</sup>. Auch Jiří Fajt und Stefan Roller haben diese Beziehung unterstrichen, allerdings überzeugend für die Zuschreibung des Meisterwerks an Veit Stoss plädiert<sup>9</sup>. Hohe Qualität von Bilderfindung und handwerklicher Ausführung sprechen

<sup>4</sup> B. Daun, *Veit Stoß*, Bielefeld-Leipzig 1906, S. 45.

<sup>5</sup> *Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547*, hrsg. von G.W.K. Lochner, *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Bd. X, Wien 1875, S. 90.

<sup>6</sup> Vgl. *Der Hochaltar der Schwabacher Stadtkirche*, hrsg. von G. Bauer, Schwabach 1983; *Der Schwabacher Hochaltar. Internationales Kolloquium anlässlich der Restaurierung*, („Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege“, Bd. 11); München 1982. – *Veit Stoss in Nürnberg. Werke des Meisters und seiner Schule in Nürnberg und Umgebung*, [Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg], München 1983, Nr. 29 (K. Löcher).

<sup>7</sup> H. Stafski, *Die Skulptur*, [in:] *Der Hochaltar der Schwabacher Stadtkirche...*, S. 69-82. – H. Stafski, *Die Skulptur des Schwabacher Hochaltars und ihr Stilbezug zum Werk des Veit Stoß*, [in:] *Der Schwabacher Hochaltar...*, S. 102-108.

<sup>8</sup> Z. Gyalóky, *Der Hauptaltar in der Jakobskirche zu Leutschau und der Hauptaltar der Schwabacher Stadtkirche. Zur Herkunftsproblematik der Kunst des Bildschnitzers Paul von Leutschau*, [in:] *Die Länder der Böhmisches Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagiellonenkönige (1471-1526). Kunst-Kultur-Geschichte*, hrsg. von E. Wetter, Osterfildern 2004, S. 403-414.

<sup>9</sup> J. Fajt, S. Roller, *Maister Pavol z Levoče*, [in:] *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Bd. 2, [Ausst. Kat., Slovenská národná galéria], hrsg. von D. Buran, Bratislava 2003, S. 429-460, bes. S. 432-441.



tatsächlich eindeutig für diese Zuweisung. Außerdem sind hier die von der Predella bis zum Gesprenge bemerkbaren Handschriften zu differenziert, als dass von einem allein vor sich hin arbeitenden Bildschnitzer auszugehen wäre. Stoss, der vielleicht deswegen in den entsprechenden Quellen nicht auftaucht, weil sein Name in jener Zeit keinen guten Klang gehabt haben dürfte, muss hier gemeinsam mit einer kleinen Anzahl ihm zugeordneter Kräfte gearbeitet haben. Jener Bildschnitzer Paul, der im Jahr 1507 den Schrein für den Nikolausaltar in der Leutschauer St. Jakobskirche vollendete, könnte also zwischen 1503 und 1506 über einen mehr oder weniger langen Zeitraum diesem personellen Verbund angehört haben. Ohne Zweifel deuten die technisch-handwerklichen Aspekte, die seinen Personalstil auszeichnen, auf eine solche zeitweise Kooperation, zumal kaum vorstellbar ist, dass sie allein über visuelles Studium entsprechender Werke erlernt werden konnten. Also hätten sich dem Bildschnitzer nicht erst im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, wie Theodor Müller meinte, aufgrund der verbesserten Auftragslage erneut Mitarbeiter zugesellt. Ein Werkstattbetrieb funktionierte offenbar bereits früher wieder.

Hatte Oettinger versucht, die Ausbreitung des Stoss'schen Stils als konkreten Vorgang aus einem Verhältnis zwischen Meister und Schülern zu erklären, problematisierte Anton Legner dieses Modell auf eigene Weise: Rangstufen und Stillagen innerhalb eines *Ceuvres* blieben angesichts einer nach Stil- und Qualitätskriterien in Eigenhändigkeit und Werkstatt ordnenden Kunstgeschichtsschreibung unberücksichtigt<sup>10</sup>. Bedenkenswert ist darüber hinaus sicher auch sein Hinweis, dass oft genug erst im ökonomischen Sinne selbstständige Tätigkeit erkennbare Individualstile erst ermöglichte. Im Gegensatz zu Oettinger, den die Stoss-Schülerschaft nur bis 1503 interessierte bzw. der später keine entsprechende Ausstrahlung mehr annahm, ging Legner – wenn auch ohne nähere Erklärung – prinzipiell von einer Werkstatt in der Spätzeit des Meisters aus. Ungestellt blieb dennoch auch hier die Frage, ob dieses Atelier in jener Zeit wieder selbstständige Kräfte freigesetzt hat, ob in Nürnberg selbst Filialen, das heißt eigenständige, werkstattbildende Künstler aus ihm hervorgegangen sein könnten. Zwar bemühte sich die Forschung seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis hin zur Nürnberger Ausstellung von 1983, zahlreiche überlieferte Objekte als Werke von Stoss-Schülern zu benennen, letzthin aber doch stets salomonisch: Denn Antworten, ob es sich um Arbeiten noch innerhalb der Stosswerkstatt oder um solche selbständiger Meister beziehungsweise ortsansässiger, neben und gleichzeitig mit Stoss arbeitender Ateliers handeln könnte, blieb man fast grundsätzlich schuldig.

In der Tat ist dieses Problem diffizil. Nichtsdestrotz besitzen solche Fragen Berechtigung und ein spannendes Potential. Ihrer Beantwortung eignete schließlich ohne Zweifel größte Bedeutung für die Rekonstruktion des künstlerischen Milieus der Reichsstadt am Vorabend der Reformation, aber auch hinsichtlich der lokalen und regionalen Ausstrahlung der Stoss'schen Kunst. Offensichtlich handelt es sich dabei um ein Feld, dessen Untersuchung noch in den Anfängen steckt und dessen gründliche Bearbeitung Erfolge verspricht. Wiewohl dies hier nicht zu leisten ist, soll die Problemstellung zumindest mittels einiger überlieferter Werke beispielhaft ausgeleuchtet werden.

Seit 1886 besitzt das Germanische Nationalmuseum das ursprünglich polychromierte, überlebensgroße Lindenholzbildwerk einer himmelfahrenden Gottesmutter. Maria kniet frontal auf einer Wolkenbank (Abb. 1). Ihr Körper ist von einem leichten S-Schwung durchzogen. Der in kurvige Falten aufgebauschte Mantel veranschaulicht ihr Schweben gen Himmel. Figurenbildung, Übernahme von Faltenmotiven und Stilprinzipien lassen keinen Zweifel daran, sie in die unmittelbare Nachfolge von Veit Stoss zu stellen. Vereinfachung der Gewandformen, Betonung der Körpervolumina und simplifizierte Bildung von Antlitz und Händen sind jedoch ebenso eindeutige Kennzeichen eines epigonalen Niveaus. Die Demutsgeste der vor der Brust gekreuzten Arme weist auf die Verbindung von Himmelfahrt und Marienkrönung hin. Die Skulptur ist als Teil einer Komposition aus Aposteln am leeren Grab und krönender Dreifaltigkeit zu denken, ähnlich der im Breisacher Retabel von Meister H.L. oder jener im Auszug des Bamberger Altares von Stoss, der im bekannten Riss von 1520 überliefert ist<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> A. Legner, *Das „übergeordnete Phänomen“ der Ausbreitung des Stoßschen Stiles*, [in:] *Veit Stoß. Die Vorträge des Nürnberger Symposiums*, hrsg. von R. Kahsnitz, München 1985, S. 280-296.

<sup>11</sup> *Nürnberg 1350-1550. Kunst der Gotik und Renaissance*, [Ausst. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg], München 1986,



2. Hl. Bernhard von Clairvaux vom Hochaltar der Heilsbronn Klosterkirche, Nürnberg, 1522/1523, Heilsbronn, ehem. Zisterzienserklosterkirche

Gegen die auf Angaben des Verkäufers basierende Herkunft der 1886 aus dem Münchner Kunsthandel erworbenen Skulptur aus der Kirche der Zisterzienserabtei von Heilsbronn bei Nürnberg ist zunächst kein triftiger Einwand zu setzen. Man brachte sie mit dem dort urkundlich belegten, unter Abt Johannes Wenck 1522/1523 errichteten, inzwischen aber längst verlorenen Retabel des Hochaltars in Verbindung. Stilistische Reminiszenzen an den Spätstil von Stoss, etwa im Bamberger Altar von 1520/1523 oder die Nürnberger Hausmadonna aus den Jahren um 1520, sprächen zumindest hinsichtlich der Datierung nicht gegen diese Vermutung. Die Größe der Marienfigur ließ auf einen ihre Krönung inszenierenden Schrein von etwa 5 Meter Höhe schließen und daher nach Rainer Kahsnitz auf einen der aufwändigsten und größten Marienkrönungsaltäre des ausgehenden Mittelalters<sup>12</sup>. Nachweisbar sind zudem die Ausgaben von über 500 Gulden. Nicht zuletzt lässt sich seine Stattlichkeit im Vergleich der Kosten mit anderen Retabeln des Künstlers erahnen: Der verlorene Schwazer Altar von 1503 kostete mit 1160 Gulden etwa das Doppelte, der Bamberger Altar, der 1523 in der Nürnberger Karmeliterkirche aufgestellt worden war, laut Vertrag 400 Gulden.

Problematisch aber ist nun, dass eine Anzahl weiterer Skulpturen in der Klosterkirche aufbewahrt werden, die nicht zuletzt aufgrund ihrer Maße ebenfalls für den Hochaltar in Anspruch genommen oder von der Forschung sogar stilistisch in

die Nähe der Marienfigur gerückt worden sind. Dies gilt insbesondere für einen auf der Weltkugel thronenden, oftmals irrig als Gottvater bezeichneten Weltenherrscher, der zum Personal der verlorenen Marienkrönung gehören soll, aber auch für die heiligen Michael und Jacobus major, Bernhard (Abb. 2) und Otto. Ließen die Maße – Maria ist gut 140, Christus etwa 160 Zentimeter hoch – eine Zusammengehörigkeit möglich erscheinen, sprechen die unterschiedlichen formalen Qualitäten allerdings augenscheinlich dagegen. Faltenmotive von stark dekorativem Reiz kombinieren hier nämlich kleinteilige, nervöse Knitterungen und Grate mit massiven Röhren- und Stegfalten. Auffällig ist der auftragende Stickereien nachahmende figürliche und ornamentale Schmuck von Mitren und Pluvialsäumen. Kurzum, die fünf Bildwerke weisen eine Handschrift auf, die kaum mit jener der Himmelfahrenden übereinght und typische Merkmale des Stoßschen Formenkanons vollkommen entbehrt.

Besondere Brisanz besitzt schließlich der Sachverhalt, dass die fünf Skulpturen hinsichtlich ihrer Größe – Sankt Bernhard und Otto messen 2,10 Meter – für kaum einen anderen Ort als den Schrein bzw. das Gesprenge des 1711 abgebrochenen Hochaltars der Kirche in Frage kommen. Als den beiden heiligen Gründergestalten von Zisterzienserorden bzw. Heilsbronn Kloster gebührte ihnen dort berechtigterweise ein Platz. Auch steht ihre Datierung der Quelle von 1522/1523 durchaus nicht entgegen. Zumindest verbietet die Fibelzier des heiligen Bernhard von Clairvaux, eine dem als „Die Kinderaue“ bekannten Holzschnitt Hans Baldung Griens entlehnte Puttenrängelei, eine Einordnung vor 1513<sup>13</sup>.

Schließlich lässt sich der Schöpfer dieser Werke eindeutig als Bildschnitzer bestimmen, der um 1500 eine bedeutende Werkstatt in Nürnberg betrieb. Nächstverwandt sind seinen Heilsbronn Werken die Figur des Kirchenvaters

Nr. 96, S. 257-259 (R. Kahsnitz).

<sup>12</sup> *Nürnberg 1350-1550...*, S. 259.

<sup>13</sup> *Holzschnitte des Hans Baldung Grien*, eingeleitet von H. Curjel, München 1924, Taf. 21.



Augustinus aus dem Augustinerchorherrenstift Rebdorf bei Eichstätt, heute im Bayerischen Nationalmuseum in München,<sup>14</sup> eine thronende Figur des selben Heiligen mit zwei ehrentuchhaltenden Engeln, einst sicherlich Schreinfigur eines Altarretabels, eine stehende Madonna sowie eine Büste der heiligen Agnes in der Kirche des Stillklosters in Abenberg bei Schwabach<sup>15</sup>. Sämtlich sind diese Stücke um 1510/1515 datiert. Wahrscheinlich steht uns hier das Spätwerk eines Künstlers vor Augen, dem auch das 1485/1486 gestiftete Katharinenretabel in der Nürnberger Lorenzkirche zuzuschreiben ist, das 1489 aufgerichtete Hochaltarretabel der Marienkirche von Frankfurt an der Oder, das sich heute dort in St. Gertraud befindet, die Madonna am Chorbogen der Nürnberger Klarikirche und eine aus der Salvatorkirche der fränkischen Reichsstadt stammende und heute im Germanischen Nationalmuseum gezeigte Thronende Muttergottes von 1495<sup>16</sup>. Anzuschließen sind eine Anzahl von Werken im Altmühltal bzw. im Eichstätter Raum.

Die Tätigkeit dieses Bildschnitzers darf somit von um 1480 bis zumindest 1523 angenommen werden. Im Gegensatz zum beruhigten Faltenduktus der späten Arbeiten zeichnen sich seine früheren Werke durch eine merkwürdige Nervosität gratiger Gewandknitterungen aus. Konstanten über die Jahrzehnte hinweg bilden dagegen körperliche Präsenz der Figuren sowie Vorliebe für ausgeprägte Physiognomien und schmuckreiche Paramentik<sup>17</sup>. Aufgrund jener Reihe überlieferter Werke lässt sich also das Bild eines etwa gleichaltrigen oder wenig älteren Zeitgenossen von Veit Stoss entwickeln, der den formalen Kanon der Nürnberger Plastik aus der Zeit um 1470/1480 auf individuelle Weise bis ins dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts tradierte. Im Vergleich mit den Werken von Stoss dokumentiert dieses Œuvre die lokale Gleichzeitigkeit unterschiedlichster Stile auf exemplarische Weise.

Sicher wäre von Interesse, wie die beiden Bildner zueinander standen. Immerhin fällt die Übernahme der Gewandborten mit auf Konsolen und unter Baldachinen stehenden Heiligen an der Figur des krönenden Christus im Schwabacher Altarschrein auf. Es ist bezeichnenderweise das einzige Mal, dass Stoss solch voluminöse Zierformen aufgriff. In unserem Zusammenhang soll jedoch vielmehr nach der Stellung des Schöpfers der Heilsbronner Marienfigur gefragt sein. Da das Bildwerk stilistisch nicht zu den übrigen Monumentalskulpturen gehört, ist auch seine Zugehörigkeit zum Hochaltar von 1523 in Zweifel zu ziehen, wiewohl das dem Stoss'schen Spätstil entlehnte Formenrepertoire dieser Datierung durchaus entsprechen würde. Auf jeden Fall muss die Gottesmutter vor 1529, dem Einzug der Reformation in Heilsbronn entstanden sein. Schon Eberhard Lutze hatte vermutet, dass sie zum zentralen Figurenapparat eines anderen groß dimensionierten Retabels gezählt haben muss, etwa dem des Hochaltars der 1771 abgebrochenen Pfarrkirche des Klosters, von dem uns jedoch jede detailliertere Vorstellung fehlt. Das den heiligen Katharina und Jakobus geweihte Gotteshaus diente Anwohnern des Weilers und Laienbediensteten der Abtei. Die Ansicht Rainer Brandls, die relativ kleine Kirche könne kaum Aufstellungsort eines großen spätgotischen Retabels gewesen sein, ist irrig. Bei einer überlieferten Länge von etwa 32, einer Breite von etwa 12 und einer Höhe von etwa 13 Metern wäre ein 5 Meter hoher Schrein zuzüglich Predella und Gesprenge durchaus denkbar.

Geht man davon aus, dass kein Meister, der schnitzen konnte, die Herstellung der Hauptfiguren eines bedeutenden Ensembles seinen Mitarbeitern überließ, ist der Schöpfer der Heilsbronner Maria als eigenständiger Werkstattvorstand anzusehen. Das von Max Loßnitzer schon 1912 als treffliche Arbeit gerühmte Bildwerk ist demnach einem Künstler an die Hand zu schreiben, der sich wohl erst spät, vielleicht gar erst kurz vor 1520 aus der Werkstatt seines Lehrers in die wirtschaftliche Selbstständigkeit gelöst hat<sup>18</sup>. Als Persönlichkeit oder zumindest Autor eines Schaffenskomplexes ist der Künstler jedoch kaum fassbar, zumal bislang Kenntnisse zu weiteren Zeugnissen seines

<sup>14</sup> *Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts*, bearb. von Th. Müller, München 1959, S. 185-187.

<sup>15</sup> *Die Kunstdenkmäler von Bayern*, Bd. VII: *Die Kunstdenkmäler von Mittelfranken, Stadt und Landkreis Schwabach*, bearb. von K. Grönert, F. Mader, München 1939, S. 140, 141, Abb. 135, 136; E. Braun, *Kunstwerke aus dem Kloster Marienberg*, [in:] *500 Jahre Kloster Marienberg. Beiträge zum Jubiläum der Gründung des Augustinerinnenklosters 1488*, Abenberg 1988, S. 155-157.

<sup>16</sup> S. Roller, *Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, München-Berlin 1999, S. 223-229, 232-234.

<sup>17</sup> Vgl. die überarbeitungsbedürftige Studie von F. Mader, *Der Meister des Eichstätter Domaltars*, „Die christliche Kunst“ 9, 1912-1913, S. 213-238. Eine ausführlichere Studie des Verfassers zum Werk dieses Bildschnitzers ist in Arbeit.

<sup>18</sup> M. Loßnitzer, *Veit Stoß. Die Herkunft seiner Kunst, seiner Werke und sein Leben*, Leipzig 1912, S. 120, 125.



3. Meister der Heilsbronner Marienkrönung, Lauteschlagender Engel, Nürnberg, um 1520, München, Bayerisches Nationalmuseum

Könnens vollkommen fehlten. Insofern gab Rainer Kahsnitz 1983 seiner Hoffnung Ausdruck, dass die künftige Entdeckung ihm zuzuweisender Werke helfen könnte, ihn „aus der Anonymität der Stoss-Schule zu befreien“<sup>19</sup>.

In der vom Berliner Justizrat Gerhart Bollert vornehmlich zu Beginn des 20. Jahrhunderts zusammengetragenen Sammlung alter Kunst, die vor kurzem im Bayerischen Nationalmuseum in München eine neue Heimat fand, gibt es ein Werk, das diesbezüglich zu nennen ist: eine gut 108 cm hohe und Reste von Fassung tragende Engelsfigur in der Diakonstracht mit Laute (Abb. 3)<sup>20</sup>. Ein prächtiges breites Schapel sitzt auf dem Haupt des Wesens und presst ihm eine Lockenreihe auf die Stirn. Korkenzieherartige Haargebilde flankieren das jugendliche Antlitz. Ein leichter S-Schwung durchzieht die gesamte Skulptur und verleiht ihr eine feine Belebung. Am Boden staut sich das Untergewand leicht, und ein Zipfel der Dalmatik scheint zur Linken des Musizierenden wie von einem Luftzug nach oben gewirbelt und schlägt mit ihrem fransenbesetzten Saum eine voluminöse ohrenförmige Falte. Während sich der Oberkörper durch einen geschlossenen Kontur auszeichnet, ist die aufgebauschte Form des Kleides Ausdruck von Bewegung. Stoffliche Differenzierung ist angestrebt, denn während die Alba sich in langen Falten dem Körper anschmiegt, liegt die Amikt faltenlos, steif um den Hals. Auch wenn die Beine wie der gesamte Unterleib unter dem Gewand unsichtbar bleiben, fügt sich die wohl komponierte Abstimmung der Draperie zu einem dynamischen Bildwerk. Leicht ist beispielsweise die rechte Schulter nach vorn geschoben, um die Körperpartie, den die vereinfachte Gewandform umfließt, strenger herauszuarbeiten.

Die von feinschwingendem Gewandkontur charakterisierte Gestalt repräsentiert eine eindringliche dreidimensional aufgefasste Körpersprache, die nicht mehr allein das Gewand zur Beschreibung der Formen des Leibes verwendet. Eine plastische Körperfülle verschmilzt mit der sie umfangenden Gewandschale, ein haptisch

empfundener Figurenkern verbindet sich mit der Bewegung des Kleides bzw. Teilen davon. Da darüber hinaus auch die Details der Gesichtsbildung in ihrer stilistischen Charakteristik jener der Heilsbronner Maria entsprechen – man betrachte nur die stegartig um die Augen geführten Lidränder – stehen die beiden Skulpturen offenkundig in einem engen Verhältnis, das zumindest in der Autorschaft begründet ist, möglicherweise sogar in der Herkunft aus demselben Zusammenhang. Wiewohl der musizierende Engel jüngst mit kryptischen Floskeln in „stark von den Stoss’schen Formeln beeinflusste Kunstlandschaften außerhalb Frankens“ zu lokalisieren versucht wurde, wo man angeblich „eine Reihe verwandter Figuren“ fände, liegt die Zuschreibung an den Nürnberger Künstler zweifellos näher. Die Maße jedenfalls ließen darüber hinaus sogar zu, an seine Funktion als Begleitfigur der Heilsbronner Marienkrönungsgruppe zu denken.<sup>21</sup>

Außerdem kann dem anonymen Schnitzer eine Gruppe der Anbetung der Könige im Germanischen Nationalmuseum zugewiesen werden, die 1936 aus Berliner Privatbesitz hierher gelangte (Abb. 4)<sup>22</sup>. Aus drei Blöcken

<sup>19</sup> Nürnberg 1350-1550..., S. 259.

<sup>20</sup> *Gotische Bildteppiche, gotische Plastik, gotische Tafelbilder*, eingeleitet von O. von Falke, [Ausst. Kat. Galerie Johannes Hinrichsen und Paul Lindpaintner], Berlin 1928, Nr. 20; G. Bollert, W. Bollert, *Die Sammlung Bollert*, Bd. 2, Bad Reichenhall 1982, Nr. 81; *Skulpturen der Gotik und Renaissance. Die ehemalige Sammlung des Justizrats Dr. Gerhart Bollert*, hrsg. von R. Bonnefoit und H. Krohm, Berlin 2000, Nr. 45 (F. M. Kammel).

<sup>21</sup> *Die Sammlung Bollert. Bildwerke aus Gotik und Renaissance*, hrsg. von R. Eikelmann, München 2005, Nr. 25 (M. Weniger).

<sup>22</sup> *Katalog der Veit Stoss-Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum*, Nürnberg 1933, Nr. 39, S. 39; *Peter Flötner und die Renaissance in Deutschland*, [Ausst. Kat.], Nürnberg 1946, S. 16, Nr. 25.



zusammengesetzt sind mittig die thronende Mutter mit Knaben zu sehen, zu ihrer Linken der kniende Greis und ein hutlüftender Jüngling mit einem kostbaren Buckelbecher, zur Rechten ein auf Knien anbetender Weiser sowie der händeringend zur Seite gewandte Nährvater. Obwohl mit keinerlei Angaben zur Provenienz versehen und in der Qualität der Himmelfahrenden aus Heilsbronn nicht ganz ebenbürtig, steht ihre Herkunft aus dem Nürnberger Atelier nicht in Frage, bezeugt doch auch sie die Orientierung am Spätstil von Stoss stilistisch wie motivisch: Man vergleiche nur die Anlage von Haarschöpfen mit denen der Figuren des Bamberger Altares. Andererseits kennzeichnen haptische, sinnliche Körperlichkeit, aufgebauschte Mantelformen und typische Details wie die markante



4. Meister der Heilsbronner Marienkrönung, Anbetung der Könige, Nürnberg, um 1520, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



5. Meister der Heilsbronner Marienkrönung, Reihe der 14 Nothelfer (Detail), ehemalige Predella der Rosenkranztafel aus der Nürnberger Frauenkirche, Nürnberg, um 1518, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

Umrandung stark nach vorn gewölbter Augäpfel und geradezu konvex erscheinender Frauen- und Jünglingsgesichter die Handschrift des einst auch für Heilsbronn tätigen Meisters.

Darüber hinaus darf dieser Bildschnitzer als Schöpfer der Predella gelten, auf der sich einst die Rosenkranztafel erhob, welche um das Jahr 1518 in der Werkstatt von Stoss für die Nürnberger Frauenkirche entstand<sup>23</sup>. Die Halbfigurenreihe der 14 Nothelfer ist heute auf 12 Gestalten verkürzt und an die Stelle der verlorenen Szenen des Rahmens getreten, so dass sie das Werk einem oberen Abschluss gleich zu bekrönen scheint (Abb. 5). Haptisch geformte Köpfe, scharf umrandete Augen und fleischige Hände zeigen wesentliche Entsprechungen zur formalen Ausbildung der großen Marienfigur im kleinen Format. Auch hier fällt neben der markigen Charakterisierung, die beispielsweise den anbetenden Königen eignet, die pralle Antlitzbildung auf. Nimmt man die Fertigung der Predella gleichzeitig und beim selben Auftragnehmer an, bei dem auch die anderen Teile der Tafel entstanden, könnte sie ein wichtiges Dokument darstellen: Der Schöpfer der Halbfigurenreihe müsste dann 1518 noch Mitarbeiter der Stoss-Werkstatt gewesen sein, der die Tafel zugeschrieben ist, wenige Jahre später wohl bereits selbständiger Meister.

Als solcher wird er die bislang nicht konkreter als um 1520 zu datierenden, auf Blattkonsolen an der inneren Sakristeiwand der Nürnberger Lorenzkirche aufgestellten Skulpturen einer Erbärmdegruppe geschaffen haben, die aus Schmerzensmann, Maria und Johannes besteht (Abb. 6)<sup>24</sup>. Wir erkennen das Antlitz der Schmerzensmutter von der Maria der Anbetungsgruppe wieder, bemerken es aber auch an einem ursprünglich farbig gefassten und für einen Schrein konzipierten Vesperbild in Heilsbronn, das offenkundig nicht die gleiche Qualitätsstufe aufweist.

<sup>23</sup> Veit Stoß in Nürnberg ..., Nr. 9, S. 149-158 (H. Stafski).

<sup>24</sup> Ibidem, Nr. 8, S. 210-214 (R. Schoch).



6. Meister der Heilsbronner Marienkrönung, Schmerzensmutter und Johannes aus einer Erbärmdegruppe, Nürnberg, um 1520/1525, Nürnberg, St. Lorenzkirche

Dies fällt nicht zuletzt in der Vereinfachung und Verschleifung der am Heilsbronner Bildwerk vorgeführten Draperie ins Auge. Hier ist auf ein Werkstattprodukt unseres Meisters zu schließen<sup>25</sup>.

Der Johannes der Erbärmdegruppe besitzt dagegen in einem heiligen Laurentius einen Bruder, der neben einer zugehörigen Stephanusfigur ebenfalls an der Sakristeiwand der Nürnberger Lorenzkirche aufgestellt ist (Abb. 7)<sup>26</sup>. In der Bildung von Kopf, Gesicht, Frisur und Händen stehen uns zweifellos die stilistischen Merkmale der Erbärmdegruppe gegenüber. Die schwere Stofflichkeit reliefartig aufgesetzter Faltenfigurationen, die zu einer statuarischen Beruhigung führen, geht jedoch ebenso sicher auf eine andere, untergeordnete Kraft in diesem Atelier zurück. Ja das Haupt des Erzmartyrers Stephanus selbst zeigt schon einen so anderen tektonischen Aufbau, dass man auch hier an die Leistung eines Mitarbeiters denken darf.

Ähnlich sind zwei weibliche Heilige zu deuten, die ebenfalls aus Heilsbronn stammen sollen<sup>27</sup>. Gut vorstellbar wären sie als Eskorte einer Madonna in einem Dreifigureschrein. Weist das Haupt einer heute attributlosen Frau, deren Hände einen Pfeil oder ein entsprechendes Bündel gehalten haben könnten, so dass wir Ursula (Abb. 8) vor uns hätten, die bekannte rundlich-pralle Form auf, besitzt die als Katharina von

Alexandrien ausgewiesene Gekrönte ein schmales länglich gebildetes Antlitz, das von stilisierten Korkenzieherloken gerahmt ist. In der prinzipiellen Gestaltung zeigen beider Jungfrauen Körper schwere und sinnlich pralle Leiblichkeit. Schon die Gewandkompositionen aber reichen kaum an die komplizierten räumlich-schalenartigen Gebilde der Maria der Krönungsgruppe heran, sondern bleiben in entfernten Andeutungen sich von der Oberfläche hebender Säume und Schwünge, Ohrenfältchen und Aufbauschungen stecken, so dass sie kaum plastisches Leben besitzen. Beide Statuen sind typische Werkstattprodukte, die uns die Breite der dort offenbar gängigen Qualitätsebenen, aber auch der dort möglichen individuellen Handschriften übermitteln.

Mehr als schlaglichtartig konnten diese Beobachtungen und Überlegungen die Problematik der Nürnberger Skulptur im Umkreis bzw. der Nachfolge von Veit Stoss nicht erhellen. Exemplarisch aber wurde deutlich, dass der alle anderen Nürnberger Bildner seiner Zeit weit überragende Künstler auch in der Spätphase seines Lebens noch eine Werkstatt im Sinne einer Arbeits- und Ausbildungsgemeinschaft führte, die eigenständige Kräfte hervorbrachte. Jene Gestalt, die man in Abgrenzung zum anonymen und mit Stoss nur die Lebenszeit und den Ort des Wirkens, kaum aber die künstlerische Auffassung teilenden Meister des Heilsbronner Altares als „Meister des Heilsbronner Marienkrönung“ bezeichnen kann, muss sich um 1520 zum selbständigen Vorstand eines eigenständigen Ateliers entwickelt haben. Sein Schaffen wird von einem auf dem Spätstil seines Lehrers basierenden Formenrepertoire gekennzeichnet und in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts von einer Reihe von Werken bezeugt, die von ei-

<sup>25</sup> P. Geissendörfer, D. Nieden, *Münster Heilsbronn*, Lindenberg 2003, S. 19.

<sup>26</sup> *Veit Stoß in Nürnberg...*, Nr. 19, S. 214-218 (R. Schoch).

<sup>27</sup> G. Muck, *Geschichte des Klosters Heilsbronn*, Bd. 3, Nördlingen 1882, S. 253; *Kataloge des Germanischen Nationalmuseums. Die Werke plastischer Kunst, Nürnberg 1910*, bearb. von W. Josephi, Nürnberg 1910, Nr. 318, 319; Loßnitzer, op. cit., S. 120; B. Daun, *Veit Stoß und seine Schule in Deutschland, Polen, Ungarn und Siebenbürgen*, Leipzig 1916, S. 133; *Katalog der Veit Stoss-Ausstellung*, Nr. 38.



7. Meister der Heilsbronner Marienkrönung, Heiliger Laurentius, Nürnberg, um 1520/1525, St. Lorenzkirche



8. Werkstatt des Meisters der Heilsbronner Marienkrönung, Heilige Ursula, Nürnberg, um 1525, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

gentümlicher körperlich-plastischer Präsenz und schalenartigen Gewandbildungen charakterisiert sind. Stilistische und qualitative Unterschiede im überkommenen Bestand lassen auf Mitarbeiter schließen, die unter seiner Leitung wirkten. So schuf er offenkundig neben seinem alten Meister in Nürnberg und zählt vielleicht zu jenen Künstlern, denen die 1524 vom Stadregiment dort eingeführte Reformation schon in relativ jungen Jahren Aufträge und Auskommen im erlernten Metier rauben sollte.

### *Norymberscy snycerze w kregu Wita Stwosza*

W norymberskim warsztacie Wita Stwosza wykształciło się wielu snycerzy. Jednak w odróżnieniu od współczesnego mu Tilmana Riemenschneidersa żaden z jego uczniów nie jest nam znany z nazwiska. Indywidualności artystyczne wykształcone w jego warsztacie można rozróżnić jedynie na podstawie analizy stylowej i nazwać za pomocą pseudonimów. Jednym z najważniejszych artystów w tym kontekście, działającym równocześnie ze swoim mistrzem w Norymberdze, był zapewne Mistrz Ołtarza ze Schwabach. Inną pracownią norymberską, reprezentującą późny styl Stwoszowski, był działający w trzecim dziesięcioleciu XVI stulecia, mistrz warsztatu, który w latach 1522–1523 stworzył retabulum ołtarza głównego dla cysterskiego kościoła opackiego w Heilsbronn. W referacie scharakteryzowano twórczość owego mistrza na podstawie zachowanych rzeźb, przedstawiając na ich przykładzie środowisko norymberskich snycerzy tworzących pod wpływem Wita Stwosza.



1. Kruzifix, Stöckach, kath. Pfarrkirche St. Ägidius