



»Die Vereinigung der Holzbildnerei und Malerkunst in ihrem höchsten Glanze«?

Bildschnitzer in Kooperation mit der Wolgemut-Werkstatt

BENNO BAUMBAUER

Is heute stößt man in Kirchenführern oder im Internet auf Zuschreibungen spätgotischer Holzskulpturen an Michael Wolgemut.¹ Dabei handelt es sich um ein altergebrachtes Missverständnis, das im Kern auf der Tatsache beruht, dass Wolgemuts Unternehmen darauf spezialisiert war, komplette Flügelretabel mitsamt den zugehörigen Bildwerken zu liefern. Aus diesem Grund ging schon Ludwig Schorn 1836 davon aus, dass »Wolgemuth eine eigene Werkstatt von Bildschnitzern hielt.«² Das Zwickauer Retabel (Kat. 25) stellte für ihn »die Vereinigung der Holzbildnerei und Malerkunst in ihrem höchsten Glanze« dar; an den heiligen Jungfrauen im Schrein wollte er die »Hand des Meisters« am Werk sehen, denn »der Styl der geschnitzten Figuren [schien ihm] zu sehr mit dem von Wolgemuths Malereien übereinstimmend.«³

Zwar lassen sich im Mitteleuropa des ausgehenden Mittelalters mehrere prominente »Maler-Schnitzer« benennen,⁴ etwa Michael Pacher⁵ und mit einiger Wahrscheinlichkeit Hans Multscher.⁶ Auch Veit Stoß' Gemälde für das Münnerstädter Magdalenenretabel sind technisch so souverän ausgeführt, dass man dem Schnitzervirtuosen eine gewisse Routine in der Tafelmalerei wird zugestehen müssen.⁷ Nicht zuletzt ist an die bekannte Passage aus einer mutmaßlich auf Konrad Witz zu beziehenden Verserzählung von 1460/80 zu erinnern: »Do was ey[n] maler wiczen / Der kond moln vn[d] snitzen.«⁸ Doch mag in die Mutmaßungen über eine Tätigkeit Wolgemuts als Bildschnitzer auch das Ideal vom Universalkünstler eingeflossen sein, der im Stile Michelangelos bestenfalls in allen Gattungen versiert zu sein hatte. Entsprechend kommt es mitunter auch zur Entzauberung vermeintlicher »Doppelbegabungen«, wie etwa bei dem Ulmer Maler Martin Schaffner.⁹

Auch im Falle Wolgemuts wurden an der Vorstellung, er habe eigenhändig Skulpturen gefertigt, früh Zweifel geäußert.¹⁰ Gerhard Betz stellte schließlich nach einer systematischen Durchsicht der Quellen klar, dass »sich kein Beweis erbringen läßt, daß Wolgemut in seiner Werkstatt Schnitzer beschäftigte, oder daß er gar selbst das Schneidemesser geführt habe.«¹¹

Insbesondere ist keine Äußerung in dieser Richtung vor dem 19. Jahrhundert bekannt.¹² Betz' Einschätzung wird durch das immer differenziertere Bild, das sich peu à peu von der Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik erschließt, bestätigt. Für dieses über lange Zeit etwas stiefmütterlich behandelte Forschungsfeld¹³ stellte Stefan Rollers vor genau 20 Jahren publizierte Dissertation mit ihrem hervorragenden Abbildungsmaterial und ihren sprachlich konzisen Analysen eine völlig neue und seitdem breit rezipierte Ausgangsbasis her, insbesondere auch, was Werke in Wolgemut-Retabeln anbelangt.¹⁴

Für die von ihm gelieferten Skulpturen zog Wolgemut also offensichtlich andere Künstler heran. Dabei kooperierte er für seine Retabelproduktion, wenn überhaupt, stets nur für wenige Aufträge mehrfach mit denselben Schnitzertrupps, so etwa in Zwickau und am Petersretabel (Kat. 25, 26),¹⁵ am Peringsdörffer- und am Schwabacher Kreuzretabel (Kat. 34, 30; Abb. 2, 6, 8)¹⁶ sowie am Windelsbacher, Beerbacher und Ickelheimer Retabel (Kat. 56, 57).¹⁷ Denn aus heutiger Perspektive ist kaum zu übersehen, wie unterschiedlich die Bildwerke in nahezu allen Retabeln aussehen, die aus Wolgemuts Werkstatt überliefert sind.

Wie sich die Zusammenarbeit mit den Schnitzern konkret gestaltete, ist kaum mehr stichhaltig nachzuvollziehen. In einigen Fällen ist offensichtlich, dass diese eigene Werkstätten unterhielten, die auch gemeinsam mit anderen Malern Retabel anfertigten. An erster Stelle zu nennen ist als bislang einziger namentlich greifbarer Bildhauer erneut Veit Stoß, der nach Abwägung aller Argumente die Schreinfliguren des Schwabacher Hochaltarretabels zumindest weitgehend eigenhändig gefertigt haben muss (Kat. 52).¹⁸ Die Schnitzer des Wolgemutschen Memminger-Retabels wiederum (Kat. 35) kooperierten für das anspruchsvolle, 1489 errichtete Hochaltarretabel der Marienkirche von Frankfurt/Oder (heute ebd., St. Gertraud) mit Tafelmalern, für die eine Tätigkeit in Schlesien angenommen wird.¹⁹ Auf den Schnitzer der heiligen Katharina des Memminger-Retabels dürfte zudem das Holzmodell für die 1486



Abb. 1: Nürnberger Schnitzer, Kaiser Karl der Große, Feuchtwangen, ehemalige Augustiner-Chorherrenstiftskirche

bezeichnete Silbermadonna des Eichstätter Fürstbischofs Wilhelm von Reichenau zurückgehen (Fort Worth, Kimbell Art Museum).²⁰ Auch die Gruppe von Bildhauern, die sich hinter dem Notnamen des Meisters des Marthaaltars verbirgt, arbeitete neben Wolgemut mit anderen Nürnberger Malern zusammen.²¹ Doch trotz dieser Gegenbeispiele lässt sich nicht ausschließen, dass temporär oder sogar dauerhaft auch Schnitzer bei Wolgemut angestellt waren oder zumindest die Infrastruktur seiner Werkstatt nutzten. Gerade im zunftfreien Nürnberg wäre eine solche Form der Zusammenarbeit unterschiedlicher Gewerke, auch in flexibel wechselnden Konstellationen, durchaus denkbar.

Immerhin legen die Quellen nahe, dass Wolgemuts Portfolio neben Skulpturen als Bestandteilen von Retabeln auch solitäre Bildwerke umfasste: Laut einer Rechnung des Augustiner-Chorherrenstifts Feuchtwangen wurde 1485/86 »meis-

ter Michel von Nürnberg« mit 15 Gulden für »unser frauen und Sant Karel pilt«, d. h. für Skulpturen der Muttergottes und Karls des Großen, entlohnt.²² Da seine Werkstatt bereits 1484 das bis heute erhaltene Marienretabel für die Stiftskirche geliefert hatte (Kat. 27), ist die Identifikation mit Wolgemut evident. Die Figur Karls des Großen hat sich vor Ort erhalten (Abb. 1).²³ Ob sie und die erwähnte Madonna aber in Wolgemuts Werkstatt gefertigt wurden oder ob dieser nur als Zwischenhändler in Erscheinung trat, lässt sich aus dem Wortlaut nicht entscheiden. Als dritte Möglichkeit könnten sich die Bildwerke auch für einen ganz bestimmten, für die Produktion aller hier behandelten Skulpturen entscheidenden Arbeitsschritt in Wolgemuts Atelier befunden haben: ihre farbige Fassung.

Mehrere Schriftquellen belegen Aufträge für Farbfassungen an Wolgemut: Noch expliziter als die Bürgerschaftsurkunde zum Schwabacher Hochaltarretabel (Kat. 52), die zumindest nahelegt, dass ihm die Fassung der skulpturalen Bestandteile übertragen wurde,²⁴ werden mehrere Quellen, denen zufolge Wolgemut 1490 vom Inneren Rat damit betraut werden sollte, den Schönen Brunnen am Nürnberger Hauptmarkt mit seinen Steinskulpturen aus dem 14. Jahrhundert »gantz zu vernewen« – ein Auftrag, für den 1491 sein Stiefsohn und Geschäftspartner Wilhelm Pleydenwurff bezahlt wurde.²⁵ Aufschlussreich für die Arbeitsweise des Ateliers ist, dass diese Maßnahme zu großen Teilen in situ, nicht in der Werkstatt, ausgeführt werden musste. Auch die Tatsache, dass Wolgemut zu einem Gremium von Sachverständigen gehörte, das 1503 bei einer Auseinandersetzung zwischen dem Bildhauer Adam Kraft und seinem Auftraggeber Sebald Hornung um den Preis eines Steinbildwerks herangezogen wurde, könnte so zu verstehen sein, dass hier seine Expertise als Fassmaler gefragt war.²⁶

Die alte Fassung der Figur Karls des Großen in Feuchtwangen ist dem Augenschein nach zumindest stark übermalt, wenn nicht gänzlich erneuert (Abb. 1).²⁷ Sollte sich erweisen, dass sie ursprünglich in Wolgemuts Atelier gefasst worden war, wäre dies eine plausible Erklärung für die Bezahlung an »meister Michel«. Dass in seiner Werkstatt oder zumindest unter Verwendung seines Werkstattmaterials Farbfassungen für Holzbildwerke angefertigt wurden, lässt sich auch kunsttechnologisch nachweisen: Zur Nachahmung kostbarer Brokatstoffe kamen wie bei Tafelgemälden auch bei der Fassung von Skulpturen sogenannte Pressbrokate zum Einsatz, d. h. mithilfe von Modellen hergestellte Applikationen aus Zinnfolie und Prägemasse, die auf das Bildwerk aufgeklebt und mit Blattmetall belegt bzw. farbig bemalt wurden. Pressbrokate, die auf Tafelbildern der Pleydenwurff- und Wolgemut-Werkstatt nachweisbar sind, kamen unter Verwendung identischer Model regelmäßig



Abb. 2: Sixtus Frei und Werkstatt (?), Peringsdörffer-Retabel (Kat. 34), Beweinung Christi im Schrein



auch an Skulpturen in deren Retabeln zum Einsatz, etwa in Zwickau,²⁸ am Schwabacher Dreikönigsretabel,²⁹ am Peringsdörffer-Retabel (Abb. 2, 8),³⁰ in Crailsheim (Abb. 4)³¹ und Beerbach³² (Kat. 25, 31, 34, 42, 57).

Eike Oellermann konnte den Gebrauch Wolgemutscher Pressbrukatmodel darüber hinaus auch an Bildwerken nachweisen, bei denen eher unwahrscheinlich ist, dass sie ursprünglich in einem Schrein mit gemalten Flügeln aufgestellt waren: Dies gilt namentlich für die Große (Abb. 3)³³ und die Kleine Pietà in St. Jakob in Nürnberg.³⁴ Einen etwas weniger beweiskräftigen Fall bietet das Epitaph für Friedrich Gerung (+ 1495), Erhard Rott (+ 1479) und Frau Bartholomäus Fischerin (+ 1495) aus dem Nürnberger Dominikanerkloster mit dem Relief einer Ährenkleidmadonna (Nürnberg, GNM, Leihgabe der Stadt Nürnberg), dessen Goldgrund ein graviertes und tremoliertes Muster aufweist, das in unterschiedlichen Techniken an einer Reihe von Wolgemut-Werken wiederkehrt.³⁵

Ebenso abwegig wie die Konstruktion eines Bildschnitzers Wolgemut ist bei nahezu allen Retabeln der Werkstatt die eines sonderlich einheitlichen stilistischen Erscheinungsbildes von Gemälden und Skulpturen, das über einen selbstverständlich für solche Ensembles vorauszusetzenden Gesamtentwurf hinausginge. So wird in der in einer Nachzeichnung überlieferten Visierung für das Petersretabel (Kat. 26)³⁶ zwar gleichsam das Gesamtarrangement vorgegeben, aber schon die im Entwurf verschränkte Figurengruppe der von Engeln begleiteten Thronfigur Petri wurde in der Ausführung zugunsten einer statischeren Figurenreihung aufgegeben; tatsächliche stilistische Übereinstimmungen sind nicht festzustellen. Im Falle des Zwickauer Retabels (Kat. 25) waren für die eleganten heiligen Jungfrauen im Schrein und an den Innenflügeln mit ihren zweischalig angelegten und in sich verdrehten Draperien sicher keine Zeichnungen Wolgemuts vorbildlich, sondern die Druckgrafik des sogenannten Meisters E. S. und die Einflüsse des Umfelds Nicolaus Gerhaerts am Oberrhein.³⁷ Doch findet sich mit den Flügelreliefs des Ickelheimer Retabels (unter Kat. 57), die der Werkstatt des Marthameisters zugeschrieben werden,³⁸ auch ein eklatantes Gegenbeispiel: Die Kreuzprobe der heiligen Helena und die Rückführung des Heiligen Kreuzes nach Jerusalem durch Kaiser Heraklius folgen nahezu wörtlich Kompositionen, die seit dem Lorenzer Kaiserfenster (Kat. 62) immer wieder an Gemälden der Wolgemut-Werkstatt begegnen.

Die Werkstatt des Peringsdörffer-Retabels

Eine besondere Nähe zur Malerei Wolgemuts wurde auch für die geschnitzte Beweinungsgruppe des Peringsdörffer-Retabels behauptet (Kat. 34; Abb. 2). Wie jedoch schon Roller betonte, lassen sich über einzelne, wenig spezifische motivische Parallelen zum Keiper-Epitaph (Kat. 32) hinaus – die ebenso auf kursierende Zeichnungen und Grafiken oder das »Bildgedächtnis« der Schnitzer zurückzuführen sein mögen – keine im engeren Sinne stilistischen Bezüge zu Gemälden Wolgemuts konstatieren.³⁹ Künstlern vom Kaliber der Peringsdörffer-Werkstatt würde man auch kaum gerecht, wenn man annähme, Wolgemut habe ihnen durch eine Entwurfszeichnung gleichsam seinen Stil aufoktroiyert.

Die beeindruckende Werkgruppe, in deren Zentrum die Schreinfliguren des Peringsdörffer-Retabels stehen (Abb. 2, 8), soll im zweiten Teil dieses Beitrags exemplarisch in Nahsicht betrachtet werden. Dass dieser anspruchsvolle Flügelaltar, der die Stifterwappen des Ehrbaren Sebald Peringsdörffer (+ 1498) und seiner Ehefrau Katharina geb. Harsdörffer (+ 1499) trägt, durch Wolgemut produziert wurde, bezeugt ein gutes halbes Jahrhundert nach seiner Entstehung Johann Neudörffer.⁴⁰ Es sei daran erinnert, dass der Aufstellungsort des Retabels innerhalb der 1816 abgerissenen Nürnberger Augustinerkirche St. Veit keinesfalls gesichert ist – und somit ebenso wenig seine exakte Datierung. Die von Elisabeth Pfeiffer vorgeschlagene Zugehörigkeit zur Salvatorkapelle des Klosters ist zwar plausibel, doch ist zu dieser außer dem »Sabbathtag« der Osterwoche 1486, an dem sie mitsamt ihrem Altar geweiht wurde,⁴¹ nichts bekannt.⁴² Dieser Weihetag ist angesichts des Bildprogramms das stärkste Argument für eine Verortung des Werkes in der Kapelle, denn »der >Sabbath brach an« [Lk 23,54], als man den Erlöser vom Kreuze genommen hatte.«⁴³ Mit ähnlicher Berechtigung wäre aufgrund der Dimensionen und der Ikonografie des Retabels aber an den Altar an der Chorschwelle der Kirche zu denken, der etwa in der Nürnberger Dominikanerinnenkirche St. Katharina ein Corpus-Christi- bzw. Fronleichnams-Patrozinium trug.⁴⁴ Dieser Aufstellungsort ginge auch mit Neudörffers Lokalisierung des Retabels »in der Augustiner Kirche gegen die Schustergasse« überein – einerseits topografisch, andererseits, weil man Neudörffer durchaus zutrauen darf, dass er zwischen der Kirche des Klosters und einer seiner Kapellen unterschieden hätte.⁴⁵

Anders als bei den großen Wolgemut-Retabeln in Zwickau, Straubing oder Crailsheim (Kat. 25, 39, 42) birgt der Schrein des Peringsdörffer-Retabels keine Reihung von Standfiguren, sondern wird gleichsam zur Bühne für eine in mehreren

Abb. 3: Nürnberger Schnitzer (Werkstatt Sixtus Freis?), Große Pietà, Nürnberg, St. Jakob

Tiefenebenen aufgebaute, aufwendig gefasste (Abb. 8) szenische Figurengruppe der Beweinung Christi unter dem Kreuz. Am vordersten Rand des Schreins liegt der fahle Fronleibnam auf dem Grabtuch ausgebreitet. In starker Draufsicht wird er dem Betrachter zur Verehrung dargeboten, die Beine parallel zur Schreinkante ausgestreckt, den Oberkörper von seiner knienden Mutter Maria aufgerichtet. Sein kraftlos herabgesunkenes Haupt erhält durch die wallenden Locken ein dramatisch bewegtes Pathos. Gemeinsam mit den beiden anderen Trauerfrauen, Maria Kleophas, die behutsam den linken Arm Jesu ergriffen hat, und Maria Magdalena zu seinen Füßen, bilden Christus und Maria ein zusammenhängendes Relief, was sie als Figurengruppe wesentlich organischer miteinander verbindet als die Reihe der stehenden männlichen Trauergäste dahinter: Der Jünger Johannes und die beiden Edelleute – wohl Nikodemus (Mitte) und Joseph von Arimathia (rechts) – sind jeweils als Einzelfiguren gearbeitet, wobei die an der Rückwand montierten Skulpturenblöcke nicht ganzfigurig ausgeführt sind, sondern jeweils nur den Umfang besitzen, der für den Betrachter einsehbar ist. Die Leerstelle in der linken Ecke dürfte ursprünglich eine vierte Figur ausgefüllt haben. Zur skulpturalen Ausstattung des Retabels gehören außerdem eine Kreuzigungsgruppe und eine Schutzmantelmadonna im Gesprenge, die Roller trotz der wesentlich summarischeren Ausarbeitung plausibel derselben Werkstatt zuschrieb,⁴⁶ sowie eine in der Predella aufgebahrte Figur des Grabeschristus, betrauert von zwei heute etwas unglücklich montierten Engeln.

Die gesamte Schnitzarbeit des Schreins strahlt Virtuosität und künstlerischen Aufwand aus. Das beginnt schon bei dem stark durchbrochenen, von Tieren und Fabelwesen bevölkerten Schleierwerk. Die Werkblöcke der Schreinfiguren sind gänzlich durchdrungen, alle Tiefenebenen in die Gestaltung einbezogen. Gerade das Relief im Vordergrund zeichnet sich durch zahlreiche Hinterschneidungen und skulpturale Freiräume aus. Fast die gesamte Oberfläche aller Figuren zeigt ein knittriges Faltenbild; keine Mantelfalte, die nicht mehrfach umgeschlagen wurde, um ein reiches Farbenspiel zu erzeugen und weitere Gelegenheit zur Durchschluchtung des Werkblocks zu bieten. Wo größere Flächen stehen blieben, sind sie meist mit Pressbrokaten oder punzierten Mustern überzogen. Dazu kommen Metallfassungen mit (Glas-?)Steinen, die auf die Gewänder der Edelleute appliziert sind oder – beim Johannes – als Mantelverschluss dienen. Zu diesem Reichtum passt auch die Ausarbeitung von Realien wie Taschen und Etuis.

Bei all dem war jedoch nicht in erster Linie Detailrealismus das Ideal dieser Schnitzer: Besonders der Leichnam Christi zeichnet sich durch markante Stilisierungstendenzen aus, die

beinahe den Charakter eines Non-finito besitzen (Abb. 8). Die zu schmalen, spitz zulaufenden Schlitzen verengten Augen, die weit hinter die hervorragende Stirn zurücktreten, die scharf geschnittene Nase, die zusammengezogenen Brauen und der kleine, kraftlos geöffnete Mund verleihen der Figur eine erschütternde Intensität. Scharfkantig zeichnen sich im Gesicht der Stirnknochen, auf dem Torso Schlüsselbeine und Rippen, auf den Gliedmaßen die Adern ab. Dem entspricht eine harte, teils rohe Modellierung von Schädel und Gliedern. Diese Tendenzen begegnen in bis zur Expressivität gesteigerter Form an dem Leichnam Christi wieder, der im »Sarg« des Retabels ruht. Doch Stilisierung lässt sich auch im Sinne einer Neigung zur Schönlinigkeit feststellen, wenn etwa die tot herabhängende Linke Christi einen nahezu perfekten Halbkreis beschreibt.

Stefan Roller konnte stilanalytisch nachweisen, dass die Wolgemut-Werkstatt mit demselben Verbund von Bildschnitzern auch für das Schwabacher Kreuzretabel zusammenarbeitete (Kat. 30; Abb. 6).⁴⁷ Vergleicht man die Gesichter des Gekreuzigten, der gemeinsam mit Maria und Johannes das Zentrum des Schreins einnimmt, und des Leichnams Christi in der Peringsdörrferschen Beweinung, so kann an einem Werkstattzusammenhang kein Zweifel bestehen. Die Kreuzigungsgruppe, die von den Heiligen Magdalena und Severus begleitet wird, ist ein markantes Zeugnis für die lang anhaltende Wirkung, die herausragende Kunstwerke innerhalb einer Region entfalten konnten, zitiert sie doch insbesondere in der in Fürbitte zu Christus gewandten Figur der Muttergottes, aber auch in der starken Streckung und der Kopfhaltung des Gekreuzigten selbst das berühmte Nördlinger Retabel, dessen exzeptionelle Skulpturen 1462 von Niclaus Gerhaert, möglicherweise unter der Beteiligung weiterer Straßburger Schnitzer, geliefert wurden.⁴⁸

Ein weiteres Bildwerk, das Roller mit der Werkstatt des Peringsdörrfer-Retabels in Verbindung brachte, ist die Große Pietà in St. Jakob in Nürnberg (Abb. 3).⁴⁹ Dieses Meisterwerk, das zum Beeindruckendsten gehört, was sich in den Kirchen der ehemaligen Reichsstadt erhalten hat, wurde ebenfalls in der Wolgemut-Werkstatt gefasst: Eike Oellermann konnte an ihm die Verwendung werkstatteigener Pressbrokatmodelle nachweisen.⁵⁰ Über seinen ursprünglichen Aufstellungsort ist nichts bekannt, doch machte Roller wahrscheinlich, dass es als Altarbild diente. Unklar ist, ob es von einem Schrein umschlossen war, der dann möglicherweise gemalte Flügel der Wolgemut-Werkstatt besessen haben könnte. Jedenfalls müsste eine solche Konstruktion sehr offen konzipiert gewesen sein, besteht die große Qualität des Bildwerks doch in seiner Vielsichtigkeit: Es lädt regelrecht dazu ein, es zu umrunden, denn

abgesehen von der Rückseite ist es zu beinahe allen Seiten hin sorgfältig ausgearbeitet, und von allen Standpunkten aus lassen sich neue Details entdecken.

Wie bereits Berthold Daun bemerkte, bildet die Große Pietà ihrerseits eine stilistische Brücke zu den Schreinfiguren des Wolgemut-Retabels in Crailsheim (Kat. 42; Abb. 4).⁵¹ Matthias Wenigers bestechende Beobachtung, dass die Figur des Henkers im Gastmahl des Herodes an der linken Flügelaußenseite Albrecht Dürer zugeschrieben werden kann, macht eine Überschneidung der Entstehungszeit mit dessen Lehrjahren bei Wolgemut 1486–89 wahrscheinlich; eine Datierung um 1490 bleibt demnach plausibel.⁵²

Das etwas kahle Erscheinungsbild des Schreins ist bedingt durch den Verlust des Schleierwerks. Der Kreuzigungsgruppe im Zentrum sind der Kirchenpatron Johannes der Täufer und der heilige Andreas beigegeben. Dass die – wiederum unter Verwendung von Modellen aus Wolgemuts Bestand gefassten⁵³ – Schreinskulpturen von Nürnberger Schnitzern gefertigt wurden, bezeugt am deutlichsten der Kruzifix. Sein etwas entstelltes Erscheinungsbild ist einem Eingriff geschuldet, bei dem die Schädelkalotte und Teile der Schulterpartie herausgesägt wurden, um den Block anzustücken, aus dem die für eine spätgotische Figur völlig untypisch gestalteten Haare und die wenig filigrane Dornenkrone geschnitzt sind – die Schnittstellen sind deutlich erkennbar. Charakteristisch sind solche Maßnahmen für sogenannte Echthaarkruzifixe,⁵⁴ die zur Steigerung des veristischen Eindrucks anstelle geschnittener Haare Echthaarperücken besaßen.

Eine Werkstatt, die derartige Skulpturen quasi nach halb Mitteleuropa exportierte, war ab den 1460er Jahren in Nürnberg aktiv;⁵⁵ ihr Hauptwerk sind die Bildwerke des Hochaltaretabels des Eichstätter Doms.⁵⁶ Der Crailsheimer Gekreuzigte weist signifikante Ähnlichkeiten mit den Kruzifixen dieser Gruppe auf, wie etwa der Vergleich mit dem bekanntesten Stück in der ehemaligen Zisterzienserkirche Heilsbronn belegt.⁵⁷ Am auffälligsten ist die Gestaltung des Lententuchs: In der Wirkungszeit des Veit Stoß würde man erwarten, dass es virtuos ausschwingende Stoffzipfel aufweist. Das Crailsheimer Lententuch jedoch liegt gänzlich am Körper an, durch seine Schnürung tritt das Ende des Stoffs vor der Lende nach unten aus, wie wir es von vielen Stücken der Heilsbronner Gruppe kennen. Auch die stark geschwellenen, sichelförmig halb geöffneten Augen des geprügelten Christus und die Form des kraftlos geöffneten Mundes dürften Zitate nach derartigen Werken sein. Dafür, dass wir es aber nicht etwa mit einem älteren Stück aus der Werkstatt des Heilsbronner Kruzifixes selbst zu tun haben, das im Crailsheimer Retabel eine Neuinszenierung

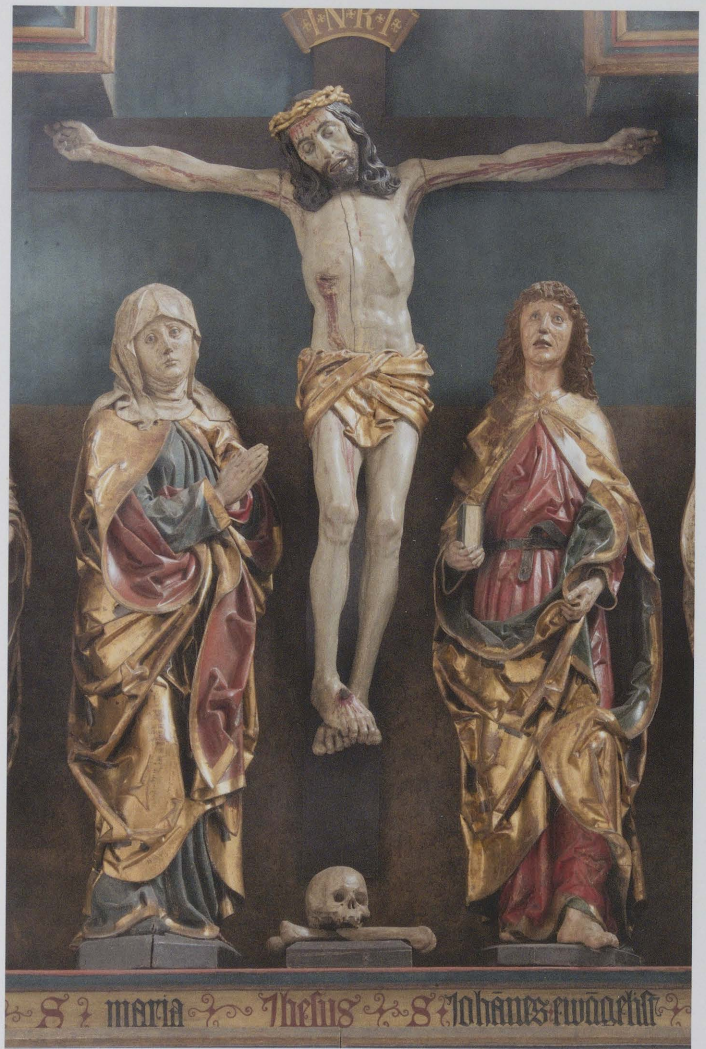


Abb. 4: Nürnberger Schnitzerwerkstatt (Umkreis Sixtus Freis?), Crailsheimer Retabel (Kat. 42), Kreuzigungsgruppe im Schrein

erfuhr, spricht neben gestalterischen Details die andersartige Körperauffassung: Während der Heilsbronner Christus das Lasten des toten Körpers am Kreuz zum Thema hat, erscheint der Leib des Crailsheimer Gekreuzigten insgesamt gestreckter.

Formale Übereinstimmungen zwischen dem Crailsheimer Kruzifix (Abb. 4) und der Christusfigur der Großen Pietà (Abb. 3) bestehen zum einen hinsichtlich der Schädelform mit den tiefsitzenden Augen unter vorkragenden Stirnknochen und den tief wurzelnden Nasen, zum anderen in den in schmalen gebogenen Schlitzen geöffneten Augen, die von Lidern gerahmt werden, deren Ränder als feine Stege hervorgehoben sind. Verwandt erscheinen auch die Münder mit ihren fleischigen Unterlippen, den sichtbaren Zahnreihen und den klammerförmig gewölbten Oberlippen, in die das sich nach unten hin verbreiternde Philtrum einschneidet. Diesbezüglich lässt



Abb. 5: Sixtus Frei, Kreuzifix, Trient, Dom

sich auch der heilige Andreas in Crailsheim gut vergleichen, auch wenn die Ausarbeitung der Skulptur in St. Jakob immer eine Spur subtiler, lebensnäher und weniger typenhaft erscheint. Nicht zuletzt ähneln sich auch die Torsi beider Christusfiguren, namentlich der stark gewölbte Brustkorb mit dem betonten Rippenbogen und den weit auseinanderstehenden Brustwarzen. Doch lassen sich gerade hier auch Unterschiede benennen: So ist das Rippengerüst des Brustkorbs in Nürnberg schärfer konturiert, seine Wölbung bei aller Überzeichnung der Hagerkeit des Bauchraums wesentlich überzeugender wiedergegeben als in Crailsheim. Auch erscheinen die Stoffe des Bildwerks in St. Jakob fließender als die der Crailsheimer Heiligenfiguren mit ihren zackigen Faltenstegen. All das spricht – zusammengenommen mit der überragenden künstlerischen Qualität der Pietà – gegen eine Zuschreibung der Crailsheimer Figuren an denselben Schnitzer. Ein Werkstattzusammenhang scheint mir aber sehr wohl diskussionswürdig.

Auch an mehreren Figuren des Peringsdörffer-Retabels lassen sich die durch feinste Stege betonten Lidränder, bei allen

die sich nach unten hin verbreiternden Philtren feststellen (Abb. 2).⁵⁸ Überhaupt kann man die Gesichtstypen denen der Crailsheimer Figuren gut an die Seite stellen: Der Joseph von Arimathia weist eine ähnliche Schädelform und -proportionierung auf wie der heilige Andreas – man beachte vor allem die Grübchen unterhalb der ausladenden Schläfenknochen, den Nasenschnitt und die Art, wie die etwa dreieckige, durch die Nasiolabialfalten abgegrenzte Partie zwischen Nase und Mund gegenüber den Wangen plastisch zurücktritt. Das dreieckige Profil der Nase des Andreas mit ihrem runden Rücken und den proportional sehr kleinen, zurückgesetzten Nasenlöchern findet enge Übereinstimmungen beim Nikodemus, bei dem sich auch große Ähnlichkeiten mit dem Gesicht des Crailsheimer Kreuzifix feststellen lassen, wie auch bei der dortigen Muttergottes mit der Maria Kleophas am Peringsdörffer-Retabel. Freilich sind auch unübersehbare Abweichungen zu konstatieren, wie der rundere Augenschnitt oder die undulierenden Locken der Crailsheimer Figuren, sodass es mir anmaßend erschien, ein abschließendes Urteil über das Verhältnis beider Ensembles zu fällen. Doch sind die Übereinstimmungen signifikant genug, von personellen Überschneidungen beider Bildhauertrupps oder zumindest von einem engen künstlerischen Umkreis auszugehen; am ehesten haben sich in Crailsheim einzelne Schnitzer der Peringsdörffer-Werkstatt selbstständig gemacht. Fraglich ist dabei, ob der Hauptschnitzer, der am Peringsdörffer-Retabel und am Schwabacher Kreuzretabel die markanten schlitzförmigen Augen schnitt, an der Großen Pietà und vor allem am Crailsheimer Retabel (noch) beteiligt war.

Der Meister des Peringsdörffer-Retabels alias Sixtus Frei de Norimberga

In der lokalen Überlieferung fand sich bisher kein Name, der sich mit dieser herausragenden Werkgruppe verknüpfen ließ. Erst wenn der Blick eine nationale Perspektive überwindet, wird man fündig. Denn seit Langem kennen wir einen aus der Reichsstadt stammenden Bildschnitzer, der in Oberitalien mehrere prominente Aufträge ausführte, die bis heute erhalten sind. Die Rede ist von Sisto (Sixtus) Frei, der 1499/1500 mit dem Reiterstandbild für die Grabkapelle des Condottiere Bartolomeo Colleoni in Bergamo betraut wurde, bevor er 1508–15 in Trient bezeugt ist, wo man ihm die 1519 auf dem Peter-und-Pauls-Altar nachweisbare Kreuzigungsgruppe der Cappella del Crocifisso im Dom zuschreibt (Abb. 5, 7).⁵⁹ Es erstaunt, dass die eigentlich sensationelle Tatsache, dass wir hier einen mutmaßlich etwas jüngeren Nürnberger Zeitgenos-

sen des Veit Stoß namentlich greifen und mit mehreren Werken verknüpfen können, von der lokalen Forschung kaum zur Kenntnis genommen wurde.

Das Nürnberger Bürgerrecht hatte Frei bereits 1472 angenommen.⁶⁰ Geht man davon aus, dass er in seiner Heimatstadt ein Œuvre hinterlassen haben muss, von dem möglicherweise noch Teile erhalten sind, dann rückt die Werkgruppe um das Peringsdörffer-Retabel in den Fokus, in der sich, wie als Erster Manuel Teget-Welz bemerkte, enge stilistische Bezüge festmachen lassen.⁶¹ Wichtigstes Bindeglied ist der Kruzifixus in Trient (Abb. 5). Grundtypus und Proportionierung sind dem Stück im Schrein des Schwabacher Kreuzretabels nah verwandt (Kat. 30; Abb. 6): Arme, Beine und Rumpf stehen in einem vergleichbaren Größenverhältnis zueinander, die Arme sind in ähnlichem Winkel abgestreckt, das Haupt ist stark nach rechts geneigt; am besten vergleichbar sind aber der überstreckte, muskulöse Hals und die ähnlich durchgeformten kräftigen Oberschenkel. Zwar ist der Ausdruck in Trient gegenüber Schwabach expressiver, wandeln sich die Formen hin zu einer großzügigeren Stilisierung – Tendenzen, die im Ansatz schon am Leichnam Christi im Schrein des Peringsdörffer-Retabels zu beobachten waren (Abb. 8). Doch in dem pathosgeladenen Ausdruck des in gleicher Weise kraftlos geöffneten Mundes mit der spezifischen Wölbung der Lippen, den großen, dreieckigen Nasen mit ihren verhältnismäßig kleinen, zurückgesetzten Löchern, dann vor allem den schmalen, nach hinten spitz zulaufenden Augenschlitzen mit den markant modellierten Lidfalten und schließlich den als summarische Stege geformten Brauen finden sich auch im Detail signifikante Übereinstimmungen.

Mund, Nase und Augen sowie auch der eindringliche Ausdruck lassen sich aber ebenso gut dem Fronleichen oder dem Nikodemus im Schrein des Peringsdörffer-Retabels an die Seite stellen (Abb. 7, 8). Die Schnürung des Lententuchs – mit Ausnahme des links herabhängenden Tuchzipfels –, die spezifische Überkreuzung der Füße und der ausladende Brustkorb erinnern wiederum an den Crailsheimer Kruzifix (Abb. 4), was dessen Verwandtschaft mit dem Peringsdörffer-Komplex auch von dieser Seite bestätigt. Markant treten in Crailsheim, Schwabach und Trient die Kniescheibensehnen hervor, auch sie bei Sixtus Frei geradezu grotesk übersteigert. Was die Durchbildung des Brustkastens anbelangt, lässt sich am besten der Christus der Großen Pietà zum Vergleich heranziehen (Abb. 3); auch hier ist wieder festzustellen, dass in Trient alles

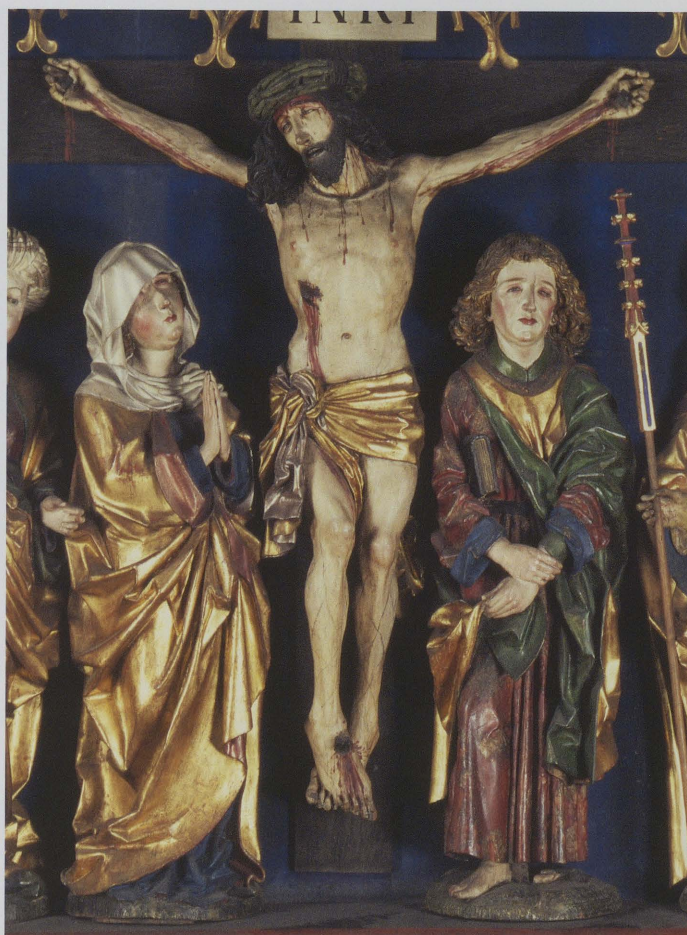


Abb. 6: Sixtus Frei und Werkstatt (?), Schwabacher Kreuzauffindungsretabel (Kat. 30), Kreuzigungsgruppe im Schrein

in Richtung einer starken, schon beinahe als Schematismus zu bezeichnenden Stilisierung neigt, wenn sich die Rippen in repetitivem Rhythmus durch die Haut abdrücken.

Diese Vergleiche ließen sich noch weiterführen, und dies gilt auch für die Assistenzfiguren in Trient, von denen sich etwa der Johannes gut seinem Pendant im Schwabacher Kreuzretabel an die Seite stellen lässt: Zu nennen sind das charakteristische Grübchen im Kinn sowie die als scharfe Grate ausgebildeten, zusammengezogenen Brauen; selbst das ausgestellte Spielbein vereint beide Figuren über alle örtlichen und zeitlichen Abstände hinweg. Alles in allem sind die aufgezeigten Übereinstimmungen derart spezifisch, dass man eigentlich nur zu einer Zuschreibung an denselben hauptverantwortlichen Schnitzer kommen kann: Sixtus Frei ist der Meister des Peringsdörffer-Retabels.



Abb. 7: Sixtus Frei, Kruzifix,
Trient, Dom, Detail

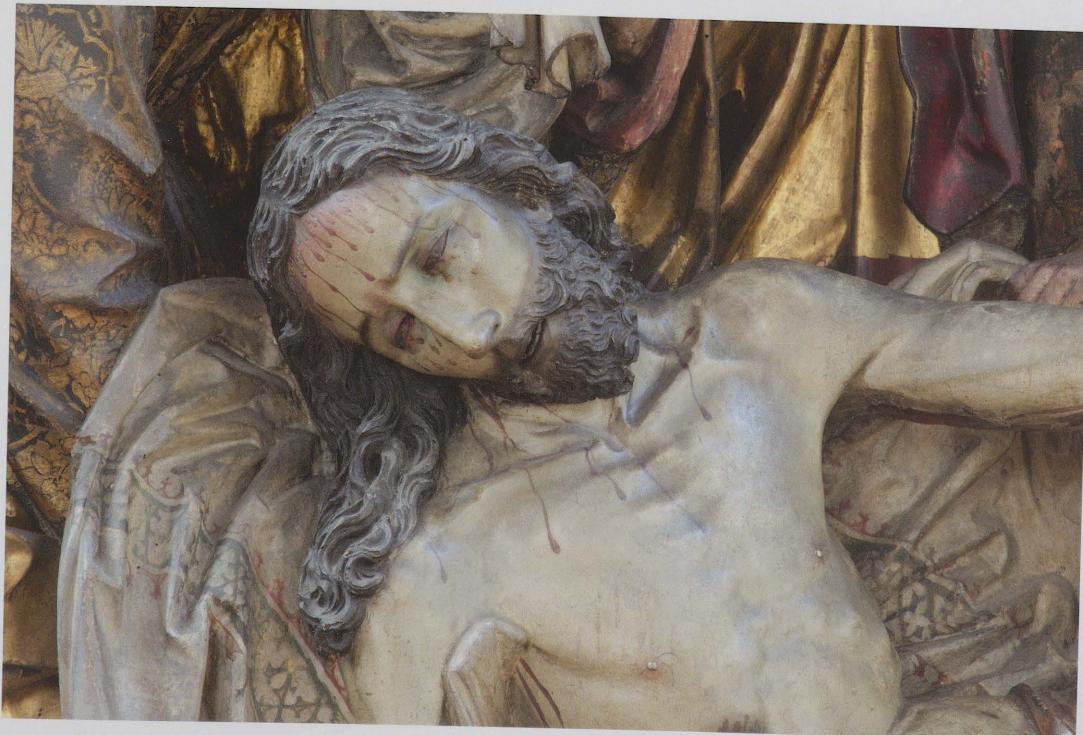


Abb. 8: Sixtus Frei und Werkstatt (?),
Peringsdörfer-Retabel (Kat. 34),
Detail: Leichnam Christi im Schrein

- 1 Vgl. aktuell zum Schwabacher Hochaltarretabel Kaiser-Biburger 2019, S. 57, die Wolgemut als »berühmten Nürnberger Holzschnitzer« bezeichnet.
- 2 Schorn 1836, S. 11.
- 3 Schorn 1836, S. 10; vgl. auch Quandt 1839, S. 7; Bode 1885, S. 115.
- 4 Zu dieser Frage allgemein Teget-Welz 2008, S. 155–157.
- 5 Kahsnitz 2005, S. 76–105.
- 6 Söding 1991.
- 7 Vgl. Krohm/Oellermann 1980, Quelle Nr. 15–17; Strieder 1993, Nr. 87.
- 8 Brinkmann 2011, S. 14.
- 9 Teget-Welz 2008, S. 157–166.
- 10 Vgl. Loose 1928, S. 15.
- 11 Betz 1955, Bd. 1, S. 83–88, hier S. 87.
- 12 Betz 1955, Bd. 1, S. 83.
- 13 Zur älteren Forschungsgeschichte etwas zugespitzt Roller 1999, S. 9–14. Hervorzuheben ist neben der Dissertation von Elisabeth Zachmeier 1956 v.a. die jahrelange, bis heute grundlegende Beschäftigung Eike Oellermanns auf diesem Gebiet.
- 14 Roller 1999. In weiten Teilen überzeugen Rollers Zusammenstellungen bis heute. Vgl. jedoch z. B. Markus Hörschs Argumente für eine Frühdatierung der Heiligen Magdalena im BNM (Inv.-Nr. MA 1423); Bestandskatalog des Diözesanmuseums Eichstätt, Kat.-Nr. zu Inv.-Nr. P1, P2 (in Vorbereitung).
- 15 Roller 1999, S. 133–141; Roller 2008/I, S. 75–76.
- 16 Roller 1999, S. 266–284.
- 17 Funk 1938, S. 49–51, 62–64.
- 18 Vgl. die bis heute schlüssigste Argumentation bei Oellermann 1983.
- 19 Gašior 2008, bes. S. 333–337. Die Zuschreibungen in Ausst.-Kat. Nürnberg 2007, Nr. 5 (F. M. Kammel), teils unplausibel; dazu Baumbauer 2020.
- 20 Baumbauer 2020; zu der Figur vgl. auch Baumbauer 2016.
- 21 Funk 1938.
- 22 Zitiert nach Betz 1955, Bd. 1, S. 102, Nr. 4e; vgl. hierzu auch ebd., S. 87, Anm. 1.
- 23 Ramisch 1964, S. 46.
- 24 Vgl. Dumrath 1982.
- 25 Hegel 1874, S. 560, hier 566; Hampe 1904, Bd. 1, S. 60, Nr. 416, 417.
- 26 So schon Kohn 2002, S. 50; Quellentext ebd., Nr. 10.
- 27 Nach Ramisch 1964, S. 46, erfolgte eine Neufassung 1917.
- 28 Bodechtel 2008, S. 123, 133, Anm. 20.
- 29 Vgl. Kat. 31.
- 30 Benker 2004, S. 72.
- 31 Roller 2020.
- 32 Vgl. Kat. 57.
- 33 Müller 2000, S. 106, Anm. 60.
- 34 Freundliche Mitteilung von Eike Oellermann, Heroldsberg. Roller 1999, Nr. 45.
- 35 Inv.-Nr. Pl 0034; GNM: PLO.226; zu dem Werk zuletzt Kätzel 2015, S. 110; zum Muster vgl. Musterkatalog des DFG Projektes »Fränkische Tafelmalerei vor Dürer«: <http://projektdb.gnm.de/medienarchiv-tafelmalerei/navigate> (22.9.2019), Nr. PW.I.1c.; vgl. dazu Nr. PW.I.1a, PW.I.1b. Freundlicher Hinweis von Stefan Roller, Frankfurt/M.
- 36 München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 40555; vgl. den Beitrag von Manuel Teget-Welz zu den Werkstattzeichnungen in diesem Band.
- 37 Zachmeier 1956, S. 54–55, Nr. 54; Roller 1999, S. 103–106; Roller 2008/I, S. 69–70, 72–73.
- 38 Vgl. Funk 1938, S. 51.
- 39 So schon Roller 1999, S. 248–255.
- 40 Neudörffer/Lochner 1547/1875, S. 128.
- 41 Regestentext des 16. Jahrhunderts bei Deinhardt 1936, Nr. 165. Demnach wurden 1486 in der Augustinerkirche acht zumeist nicht namentlich bezeichnete Altäre geweiht.
- 42 Die Begründung bei Pfeiffer 1963/64, S. 385, mit der sie die Salvatormit der Georgskapelle des Augustinerklosters gleichsetzen will (>so ist der abstrakte Titel in der Weiheurkunde >capellen sant Salvatoris< möglicherweise auch eine Bezeichnung für eine Kapelle, die im Volke und bei den Mönchen unter einem anderen Namen lief<), ist alles andere als überzeugend.
- 43 Pfeiffer 1963/64, S. 386.
- 44 Das sog. Angstretabel, das auf diesem Altar stand, wies in geöffnetem Zustand ikonografische Überschneidungen mit der Hauptansicht des Peringsdörffer-Retabels auf: Im Schrein zeigte es eine plastische Darstellung der Kreuztragung, wie sie am linken Flügel des Peringsdörffer-Retabels erscheint; auf der Epistelseite findet sich übereinstimmend die Osterszene. Hess/Hirschfelder/Baum 2019, Bd. 2, Nr. 44 (B. Fückler / D. Hirschfelder). Die bisherige Deutung der einstigen Stifterwappen auf Ortolf III. Stromer und Katharina Harsdörffer passt nicht mit den Seitenangaben in der Beschreibung bei Carbach 1733, S. 122, zusammen. Als Auftraggeber kommen plausibler Hans II. Harsdörffer und seine Ehefrau Margarethe Nützel infrage, deren Familie bis ins 16. Jahrhundert hinein das identische Wappen führte wie die Stromer. Zu Harsdörffer vgl. Fleischmann 2008, Bd. 2, S. 548–549.
- 45 Vgl. die Rekonstruktion der Umgebung des Klosters bei Pfeiffer 1963/64, S. 367. Die topografische Situation wäre einmal nach heutigem Stand der Forschung zu überprüfen.
- 46 Roller 1999, S. 257–266.
- 47 Roller 1999, S. 266–284; vgl. schon Frank 1971, S. 160.
- 48 Ausst.-Kat. Frankfurt/Straßburg 2011/12, Nr. 6 (H. Theiss / S. Roller); die Diskussion um die Beteiligung weiterer Schnitzer wieder aufgenommen durch Hörsch 2014.
- 49 Roller 1999, S. 284–300.
- 50 Müller 2000, S. 106, Anm. 60.
- 51 Daun 1903, S. 159; vgl. Müller 2000, S. 88–89.
- 52 Vgl. den Beitrag von Manuel Teget-Welz zu Wolgemut und Dürer in diesem Band.
- 53 Roller 2020.
- 54 Anzuführen sind die Stücke in Heilsbrunn und in Emskirchen (Kr. Neustadt-Bad Windsheim); vgl. Roller 1995/96, S. 118–119, 128–129.
- 55 Arnold 1991; Roller 1999, S. 27–99; Hörsch 2015, S. 203–204.
- 56 Baumbauer 2020.
- 57 Zu der Figur vgl. Roller 1999, bes. S. 30–41; Ausst.-Kat. Frankfurt 2014/15, Nr. 27 (S. Roller).
- 58 Schon Daun 1903, S. 155–157, konstatierte eine Verwandtschaft zwischen den Skulpturen des Crailsheimer und des Peringsdörffer-Retabels. Dazu kritisch Meier 2000, S. 88–89.
- 59 Söding 2010, S. 60, Nr. 62, dort die ältere Literatur.
- 60 Gümbel 1906/07, Nr. 114; Grieb 2007, Bd. 1, S. 420.
- 61 Vgl. demnächst Teget-Welz 2020. Für diesen Hinweis danke ich sehr herzlich.

Bildnachweis

Die Nachweise zu den Abbildungen der Essays sind nach Reihenfolge der Essays im Inhaltsverzeichnis benannt (ES01 = Essay 1 usw.).

Thomas Bachmann, Bamberg: Kat. 2, 34a, 35a, 40 • Bamberg, © Museen der Stadt Bamberg: ES11, Abb. 3 • Basel, Kunstmuseum Basel: Kat. 4a • bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen: Zu Kat. 21 • bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Foto: Dietmar Katz: ES10, Abb. 4, Zu Kat. 63 (rechts) • bpk / Kupferstichkabinett, SMB / Foto: Jörg P. Anders: Zu Kat. 19, Kat. 67 • Anton Brandl, München: Kat. 39c, 39d • Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen / Foto: Ursula Mangholz: ES10, Abb. 1 • Breslau, Muzeum Narodowe we Wrocławiu: ES08, Abb. 1a, 1b, 6 • Brighton & Hove, Royal Pavilion & Museums: Abb. 48b • Achim Bunz, München: ES01, Abb. 4, Kat. 25a, 25b, 25c, 25d, 25e • Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg: ES01, Abb. 3, zu Kat. 63 (links) • Compton Verney, Warwickshire / Bridgeman Images: Kat. 53 • Crailsheim, Stadtarchiv Crailsheim: Kat. 42a, 42b, 42c • Detroit, Detroit Institute of Arts, USA / Bridgeman Images: Kat. 60 • Erlangen, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg: ES10, Abb. 6a, 6b, Kat. 12, 13, 14a, 14b, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 68, 69, 70, 71a, 71b, 72a, 72b, 73, 74, 75, 76a, 76b, 77, 78, 79, 80.1a, 80.1b, 80.2a, 80.2b, 81, 82, 83, 84, 85a, 85b, 86, 87a, 87b, 88.1, 88.2, 89.1, 89.2, 89.3, 90 • Florenz, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Fotografico: ES13, Abb. 05b • Freiburg, Corpus Vitrearum Deutschland / Foto: Andrea Gössel: Kat. 63b • Freiburg, Corpus Vitrearum Deutschland / Foto: Jean Jeras: Kat. 64b • Freiburg, Corpus Vitrearum Deutschland / Foto: Rüdiger Tonojan: Kat. 62a, 62b, 62c, 62d, 63a, 64a • Liliana Frevel & Dieter Ertel, Coburg: ES01, Abb. 7 • Rainer Alexander Gimmel, Nürnberg: ES09, Abb. 2, 8 • Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg: ES12, Abb. 5a, 5b, Kat. 93 • Heidelberg, Universitätsbibliothek Heidelberg, B 1554 B Folio INC: ES11, Abb. 4–6, ES12, Abb. 2–4, zu Kat. 66, Kat. 95b • Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister / Foto: Arno Hensmanns: Kat. 58b • Tilman Kühn, Nürnberg: Kat. 57a, 57b • London, © The Trustees of the British Museum: Kat. 66 • Madrid, © 2019. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza / Scala, Florence: Kat. 59 • München, © Bayerisches Nationalmuseum München: Kat. 6a • München, © Bayerisches Nationalmuseum München / Foto: Walter Haberland: Kat. 3 • München, Bayerische Staatsbibliothek: ES12, Abb. 6, Kat. 92 • München, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek München: Kat. 10a, b, c, d • München, © Staatliche Graphische Sammlung: ES10, Abb. 3, 5 • Nürnberg, © Germanisches Nationalmuseum: ES05, Abb. 8, Kat. 9, 47, 54, 94 • Nürnberg, © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg / Foto: Anna T. Drake: Kat. 21 • Nürnberg, © Germanisches Nationalmuseum / Foto: Forschungsprojekt »Fränkische Tafelmalerie vor Dürer« (1995–2000): ES05, Abb. 7 • Nürnberg, © Germanisches Nationalmuseum / Foto: Georg Janßen: ES03, Abb. 3, ES07,

Abb. 1, 2, ES13, Abb. 4, 5a, Kat. 5, 7, 8b, 8c, 11, 28a, 28b, 28c, 28d, 29, 43a, 43b, 48c, 49, 61, 91 • Nürnberg, © Germanisches Nationalmuseum / Foto: Georg Janßen, Kartierung: Katja von Baum: ES07, Abb. 3 • Nürnberg, © Germanisches Nationalmuseum / Foto: Dirk Meßberger: ES13, Abb. 6b, Kat. 1 • Nürnberg, © Germanisches Nationalmuseum / Foto: Jürgen Musolf: Kat. 55 • Nürnberg, © Germanisches Nationalmuseum / Foto: Monika Runge: Kat. 6b, 41a, 45a, 45b, 45c, 45d, 65, 98a, 98b • Nürnberg, © Germanisches Nationalmuseum / Foto: Sebastian Tolle: Kat. 4b • Nürnberg, © Germanisches Nationalmuseum / Institut für Kunsttechnik und Konservierung (IKK): ES02, Abb. 4, ES07, Abb. 4–7 • Nürnberg, Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen: ES12, Abb. 1, zu Kat. 1 (S. 157, links und rechts), Kat. 36a, 36b, 36c • Nürnberg, museum-nuernberger-kunst.de: ES02, Abb. 3, 5, Kat. 33, 35b, 35c, 37, 48a • Nürnberg, Museum Tucherschloss und Hirsvogelsaal / Museen der Stadt Nürnberg, Leihgabe der Tucher'schen Kulturstiftung / Foto: Uwe Niklas: Kat. 58a • Nürnberg, Stadtarchiv Nürnberg: ES01, Abb. 2, Kat. 36d • Nürnberg, Stadtbibliothek Nürnberg: Kat. 96, 97 • Agnieszka Patala, Breslau: ES08, Abb. 4a, 4b, 5 • Prag, Národní galerie Praha: Kat. 51a, 51b • Stefan Roller, Frankfurt/M.: ES02, Abb. 2, ES03, Abb. 1, 6, ES06, Abb. 1–6, ES09, Abb. 6, Kat. 31a, 31b, 32, 38, 41b, 41c, 46a, 46b, 46c, 46d, 50a, 50b (Foto und Rekonstruktion) • Ulrich Söding, München: ES09, Abb. 5, 7 • St. Petersburg, © The State Hermitage Museum / Foto: Alexander Lavrentyev: ES10, Abb. 2 • Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie: ES08, Abb. 2, 3 • Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie / Foto: Teresa Żółtowska-Huszcza: ES01, Abb. 1 • Sarah Weiselowski, Stuttgart: ES03, Abb. 2 • Matthias Weniger, München: ES01, Abb. 5, 6, ES02, Abb. 6, ES03, Abb. 4, 5, ES04, Abb. 1–8, ES05, Abb. 1–6, ES06, Abb. 7, ES09, Abb. 1, 3, 4, ES13, Abb. 2, 3, Kat. 8a, 26a, 26b, 26c, 27a, 27b, 27c, 30a, 30b, 34b, 34c, 34d, 34e, 39a, 39b, 52a, 52b, 52c, 52d, 52e, Zu Kat. 54, Kat. 56a, 56b, Zu Kat. 57, Zu Kat. 88 • Wien, Albertina Wien: Zu Kat. 1 (S. 155) • Wikimedia Commons: ES11, Abb. 1, 2, Zu Kat. 84, 95a • Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg: Kat. 44a, 44b • Würzburg, Stadtarchiv: ES02, Abb. 1

Schmuckseiten:

S. 8: Werkstatt Michael Wolgemuts, Heiliger Sebaldu (Kat. 71), Detail. Foto: Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg • S. 10: Werkstatt Michael Wolgemuts, Stiflerscheibe des Dr. Lorenz Tucher (Kat. 65), Detail. © Germanisches Nationalmuseum / Foto: Monika Runge • S. 12: Michael Wolgemut und Werkstatt, Straubinger Retabel (Kat. 39), Himmelfahrt Mariens, Detail. Foto: Anton Brandl, München • S. 16: Schwabach, St. Johannes und St. Martin, Blick in den Chor mit Hochaltarretabel (Kat. 52). Foto: Matthias Weniger, München • S. 26: Hans Traut und Werkstatt, Hochaltarretabel der Nürnberger Augustinerkirche St. Veit, Lukas malt die Madonna, Detail. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. © Germanisches National-

museum / Foto: Georg Janßen • S. 36: Hans Pleydenwurff, Breslauer Retabel (Kat. 7), Kreuzabnahme, Detail. © Germanisches Nationalmuseum / Foto: Georg Janßen • S. 46: Werkstatt Michael Wolgemuts, Zwickauer Hochaltarretabel (Kat. 25), Geburt Christi, Detail. Foto: Matthias Weniger, München • S. 58: Werkstatt Michael Wolgemuts (Maler des Feuchtwanger Retabels), Epitaph für Jodokus Krell (Kat. 29), Detail. © Germanisches Nationalmuseum / Foto: Georg Janßen • S. 70: Werkstatt Michael Wolgemuts (Maler der Feuchtwanger Predella), Feuchtwanger Retabel (Kat. 27), Detail der Predella. Foto: Matthias Weniger, München • S. 78: Werkstatt Michael Wolgemuts, Predellenflügel mit der Schmerzensmutter (Kat. 43), Detail. © Germanisches Nationalmuseum / Institut für Kunsttechnik und Konservierung (IKK) • S. 90: Meister der Jahreszahlen, ehemaliges Hochaltarretabel der Pfarrkirche Striegau (Strzegom), Bekehrung des Paulus, Detail. Foto: Muzeum Narodowe w Warszawie • S. 100: Nürnberger Schnitzer (Werkstatt Sixtus Freis?), Große Pietà, Detail. Nürnberg, St. Jakob. Foto: Matthias Weniger, München • S. 112: Michael Wolgemut, Entwurf zum ersten Holzschnitt der Schedel'schen Weltchronik (Kat. 66), Detail. © The Trustees of the British Museum • S. 122: Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff, Schedel'sche Weltchronik (Kat. 95), Stadtvedute Nürnberg, Bl. 99v–100r, Detail. Foto: Wikimedia Commons • S. 132: Michael Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff, Schedel'sche Weltchronik (Kat. 95), Adam und Eva im Garten Eden, Vertreibung aus dem Paradies, Bl. 7v, Detail. Foto: Universitätsbibliothek Heidelberg, B 1554 B Folio INC • S. 142: Albrecht Dürer (?), Flügel des Rosenkranztriptychons aus der Nürnberger Dominikanerkirche (Kat. 41), Detail. Foto: Matthias Weniger, München • S. 152: Zwickau, Marienkirche, Blick auf den Chor mit Hochaltarretabel (Kat. 25). Foto: Achim Bunz, München • S. 154: Albrecht Dürer, Bildnis Michael Wolgemuts (Kat. 1), Detail. © Germanisches Nationalmuseum / Foto: Dirk Meßberger • S. 158: Hans Pleydenwurff, Gedächtnisbild des Georg Graf von Löwenstein (Kat. 5), Detail. © Germanisches Nationalmuseum, Institut für Kunsttechnik und Konservierung (IKK) • S. 176: Hans Pleydenwurff (?), Streitende Vögel (Kat. 14), Detail. Foto: Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg • S. 196: Werkstatt Michael Wolgemuts, Epitaph für Georg Keiper (Kat. 32), Detail. Foto: Stefan Roller, Frankfurt/M. • S. 262: Werkstatt Michael Wolgemuts, Bildnis der Ursula Tucher, geb. Harsdörffer (Kat. 58), Detail. Foto: Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister / Arno Hensmanns • S. 268: Werkstatt Michael Wolgemuts, Konhofer-Fenster (Kat. 64), Heiliger Hieronymus, Detail. Foto: Corpus Vitrearum Deutschland / Jean Jeras • S. 280: Werkstatt Michael Wolgemuts, Johannes am Ölberg (Kat. 76), Detail. Foto: Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg • S. 310: Michael Wolgemut (?), Mater domini speciosa (Kat. 92), Detail. Foto: Bayerische Staatsbibliothek • S. 326: Veit Stoß, Schwabacher Hochaltarretabel (Kat. 52), Christus im Schrein, Detail. Foto: Matthias Weniger, München