

RENAISSANCE IN FRANKEN
HANS VON KULMBACH
UND DIE KUNST UM DÜRER

herausgegeben von Manuel Teget-Welz und Hans Dickel

MICHAEL IMHOF VERLAG

INHALTSVERZEICHNIS

Herausgegeben von **Manuel Teget-Welz, Hans Dicke**

RENAISSANCE IN FRANKEN

HANS VON KULMBACH UND DIE KUNST UM DÜRER

© 2022 Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG, Petersberg
und Autoren
Alle Rechte vorbehalten

Verlag
Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG
Stettiner Straße 25 | D-36100 Petersberg
Tel. 0661/2919166-0 | Fax 0661/2919166-9
info@imhof-verlag.de | www.imhof-verlag.de

Lektorat
Andrea Schaller, Leipzig

Covergestaltung
Margarita Licht, Michael Imhof Verlag

Gestaltung und Reproduktion
Margarita Licht, Michael Imhof Verlag

Druck
Gutenberg Beuys Feindruckerei GmbH, Langenhagen

Printed in the European Union (EU)

ISBN 978-3-7319-1228-6

VORWORT

7

ESSAYS

„BRAINPOOL“ NÜRNBERG
DER KÜNSTLERISCHE KOSMOS DES HANS VON KULMBACH
Frank Matthias Kammel

11

HANS VON KULMBACH
EIN NÜRNBERGER MALER MACHT KARRIERE
Manuel Teget-Welz

31

DAS MÄLERISCHE SCHAFFEN DES HANS VON KULMBACH
VERSUCH EINER WÜRDIGUNG
Matthias Weniger

49

ZU NEUEN DIMENSIONEN
DIE WERKE DES HANS VON KULMBACH FÜR DIE NÜRNBERGER SEBALDUSKIRCHE
Gerhard Weilandt

69

KOLLEGEN ODER KONKURRENTEN? DIE KOOPERATIONEN DES HANS VON KULMBACH
Isabella Sturm und Manuel Teget-Welz

87

HANS VON KULMBACH UND DER NÜRNBERGER BILDSCHNITZER MEISTER JÖRG
Stefan Roller

105

HANS VON KULMBACH UND DIE NÜRNBERGER GLASMALEREI
Hartmut Scholz

127

DIE HANDZEICHNUNGEN HANS VON KULMBACHS
IN DER GRAPHISCHEN SAMMLUNG DER UNIVERSITÄT ERLANGEN-NÜRNBERG
Christina Hofmann-Randall

155

ANHANG

VERZEICHNIS DER AUSGESTELLTEN ZEICHNUNGEN
Manuel Teget-Welz und Elisabeth Dlugosch

169

LITERATURVERZEICHNIS

181



chend dem Kapellenpatrozinium der Lebensgeschichte Johannes des Täufers gewidmet. Vier Flügelreliefs⁴⁵ flankierten eine ungemein kunstvoll geschnitzte Figurengruppe der *Taufe Christi im Jordan* (Krakau, St. Florian), bei der es sich in Zweitverwendung um ein Straßburger Exportwerk aus der Nachfolge Niclaus Gerhaerts der Zeit um 1470 handeln muss.⁴⁶ In der Darstellung des bartlosen Mannes bei der Säule am rechten Bildrand der Predella wurde ein Kryptoprätorat Hans von Kulmbachs vermutet, was jedoch mangels eines gesicherten Bildnisses des Malers zu beweisen bleibt.⁴⁷

Aufgrund der zahlreichen Großaufträge aus Krakau für Hans von Kulmbach ging die Forschung von mehreren Aufenthalten des Malers vor Ort in Polen aus.⁴⁸ Als bildimmanente Beweise sollten vermeintlich polnische Trachten dienen, doch handelt es sich hierbei lediglich um fremdländische Kleidungsstücke, die – nach der Argumentation von Masza Sitek⁴⁹ – dem Betrachter die Herkunft der Protagonisten aus entfernten Ländern oder vergangenen Zeiten suggerieren sollten. Immerhin ist nicht ganz auszuschließen, dass der Künstler zur Aufstellung der Werke und zum Erhalt der Entlohnung nach Krakau reiste, wie das im Kontext der Nürnberger Kunstproduktion für Pleydenwurff und den Breslauer Hochaltar dokumentiert ist.⁵⁰ Sicher aber können die Aufenthalte Kulmbachs

nur von kurzer Dauer gewesen sein, denn der Maler muss sich 1513 und 1515 vor Ort in Nürnberg aufgehalten haben, um die eingangs genannten Hypothekenkaufe zu tätigen.⁵¹ Außerdem war Kulmbach in den 1510er-Jahren intensiv mit mehreren Ausstattungsprojekten für Nürnbergs Gotteshäuser beschäftigt – und das in erstaunlich dichter Taktung.

WERKE IN NÜRNBERG

So beschreibt noch Christoph Gottlieb von Murr um 1800 einen Marienaltar in der Walburgiskapelle auf dem Gelände der Nürnberger Kaiserburg, den Hans von Kulmbach 1513 gemacht habe.⁵² Dabei handelte sich um ein einfach wandelbares Schnitzretabel mit Standflügeln, dessen Tafelbilder mit Szenen aus dem Marienleben heute auf verschiedene Sammlungen weltweit verteilt sind.⁵³ Die zugehörige *Marienkrönung* aus dem Schrein hat sich im Germanischen Nationalmuseum erhalten.⁵⁴ Hinter dem Bildwerk aus dem Wirkungskreis des Veit Stoß ist die Künstlersignatur „Hanns Heberlin von Augsburg“ zutage gekommen.⁵⁵ Hanns Heberlin wird in Augsburg in den Jahren 1514, 1518 sowie 1521 als ausgewandert erwähnt. Vermutlich handelte es sich um einen Hans von Kulmbach zuarbei-



▲ Abb. 4a–4f Hans von Kulmbach: Katharinenaltar, Sechs Szenen aus der Katharinenvita. Krakau, Marienkirche

tenden Bildschnitzer oder Fassmaler, der sich projektbezogen in Nürnberg aufhielt.

Etwa gleichzeitig mit dem Marienaltar in der Walburgiskapelle vollendete Hans von Kulmbach das dreiteilige Gedächtnisbild für Dr. Lorenz Tucher in St. Sebald (Abb. 5), das gemeinhin als sein Hauptwerk gilt.⁵⁶ Im Mittelbild lehnt rechts an der Mauer ein Mäststock, daran ein Zettel mit dem Monogramm „HK“ (ligiert) und der Jahreszahl „1513“. Bestellt wurde das Epitaph für den bereits 1503 verstorbenen Propst von St. Lorenz von dessen Stiefbruder Martin I. Tucher, der lange Zeit Handel in Venedig trieb und fließend Italienisch sprach.⁵⁷ Winkler charakterisierte dieses Schlüsselwerk der Renaissancemalerei überaus treffend: „Es gibt vielleicht kein zweites Malwerk der deutschen Kunst der Dürerzeit, das mehr italienisch ist als die Tuchertafel.“⁵⁸ Zum Tucher-Epitaph hat sich eine ganze Reihe von Entwürfen erhalten, die sowohl von Albrecht Dürer als auch von Hans von Kulmbach gezeichnet wurden.⁵⁹ Am Anfang des Werkprozesses stand vielleicht Dürers Federzeichnung von 1511 in der Albertina (W. 509, Abb. 6),⁶⁰ deren Komposition mit den seitlich um eine mittig thronende Madonna angeordneten Heiligenpaaren nicht ohne das Vorbild venezianischer Altargemälde vom Typus der *Sacra conversazione* zu denken ist – was sicher dem Geschmack

des mit der italienischen Renaissancekunst vertrauten Auftraggebers entsprochen haben wird. Dass auch Hans von Kulmbach nach Italien gereist ist, wurde in der Forschung vermutet, konnte bislang jedoch nicht bestätigt werden.⁶¹

Die finale Form des Tucher-Epitaphs als Triptychon mit Standflügeln fixierte Dürer schließlich mit seiner ebenfalls 1511 entstandenen Visierung in Berlin (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, W. 508).⁶² Die aquarellierte Federzeichnung befand sich nach eigener Aussage im Besitz Joachim von Sandrarts, der im 1675 erschienenen ersten Teil seiner *Teutsche[n] Academie der Bau-, Bild- und Mählerey-Künste* behauptete: „Johann von Kulenbach ware ein Discipel Albrecht Dürers und wurde von seinem Lehrmeister wegen wol ergriffener Manier sehr geliebt und in allem befördert, weiln er ihm in seinen Werken treflich an die Hand gienge.“⁶³ Die Quelle seiner Information nannte Sandrart nicht, sodass sich der Verdacht aufdrängt, er habe sein biografisches Konstrukt eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses zwischen Dürer und Kulmbach allein aus der Kenntnis



Abb. 2 Hans von Kulmbach: Heilige Genoveva, Detail. Kronach, Fränkische Galerie, Inv.-Nr. MA 3718



Abb. 3 Hans von Kulmbach: Heilige Genoveva, Detail, IRR-Aufnahme. Kronach, Fränkische Galerie, Inv.-Nr. MA 3718

problematische Neuzuschreibungen, vor allem bei den Porträts,¹⁰ auch neue Verwirrung. Die auch methodisch wichtige Studie von Alexander Löhr von 1995 beschränkt sich auf ausgewählte Werke.¹¹ Ähnliches gilt, unter ganz anderen Vorzeichen, für den Krakauer Ausstellungskatalog von 2018.¹² Zu nennen sind daneben die Dissertation und mehrere Aufsätze von Barbara Butts.¹³ Die 2021 abgeschlossene Dissertation von Masza Sitek lag den Autoren dieses Bandes noch nicht vor.

Und schließlich sind für die Werke von Hans von Kulmbach weit weniger technische Untersuchungen veröffentlicht, als dies für andere Künstler der Fall ist.¹⁴ Immerhin scheint die flott hingeworfene Pinselunterzeichnung in Anbetracht der dünnen Malschichten vielerorts durch; schon mit einfachen Mitteln lässt sie sich noch deutlicher sichtbar machen (Abb. 2, 3). Der Künstler skizziert die wichtigsten Elemente, bereitet die Schatten mit langen Schraffuren vor, modelliert mit ihnen die Formen. In der Ausführung ist er den Vorgaben oft nicht genau gefolgt.¹⁵

ALTARAUSSTATTUNGEN VON HANS VON KULMBACH

Innovationskraft und Qualität des Schaffens manifestieren sich in den Gemälden des Künstlers in höchst unterschiedlicher Weise. Es wäre ein interessantes Experiment herauszufinden, ob die Kunstgeschichte diese Gemälde wohl alle ein und demselben Maler zugesiesen hätte, wenn sie nicht so zahlreich von ihm signiert worden wären.

Da sind zum einen die Altarflügel in und aus St. Lorenz in Nürnberg mit ihren annähernd lebensgroßen Gestalten.¹⁶ In ihrer Monumentalität und Präsenz lassen sich ihnen allenfalls Dürers *Vier Apostel* (München, Alte Pinakothek) an die Seite stellen, die erst vier Jahre nach dem Tod des Hans von Kulmbach entstanden sind. Die lebensvollen Köpfe setzen die Verwendung von Naturstudien voraus – im Fall des *Heiligen Cosmas* vom Nikolausaltar hat sich ein entsprechendes Werk (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, WK 43)



Abb. 4 Hans von Kulmbach: Annenaltar, Heiliger Benedikt, Detail. Bamberg, Staatsgalerie, Inv.-Nr. WAF 465

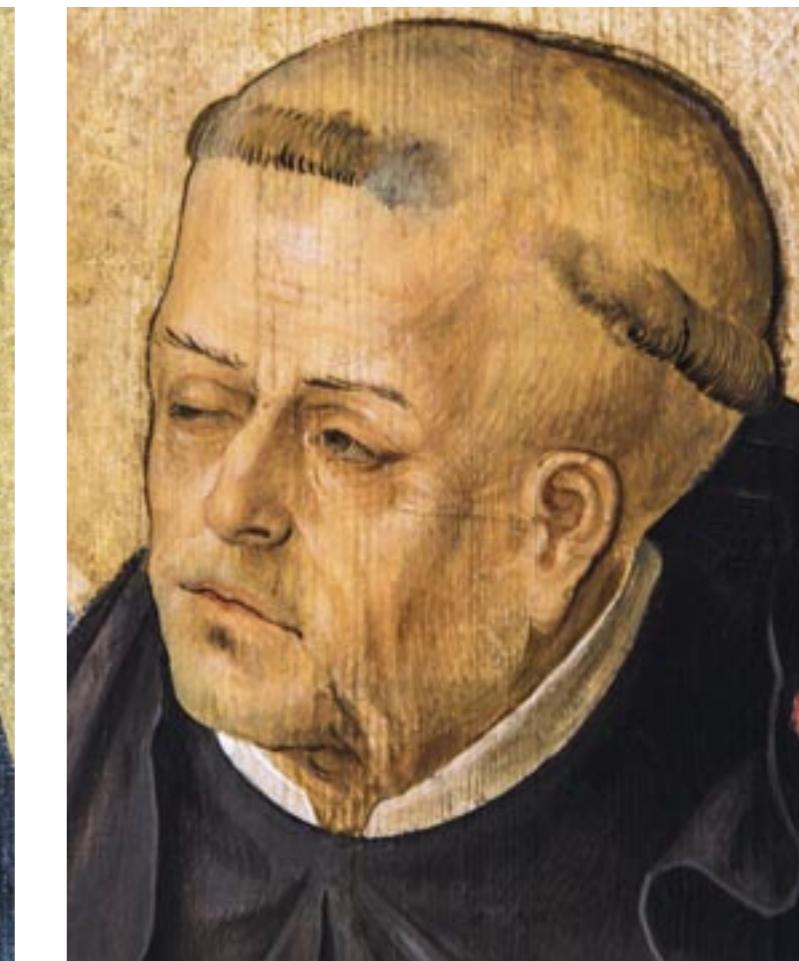


Abb. 5 Hans von Kulmbach: Heiliger Benedikt, Detail. Kronach, Fränkische Galerie, Inv.-Nr. R 610

bewahrt. Für den *Heiligen Benedikt* auf dem Fragment eines weiteren Altarflügels in Kronach (Fränkische Galerie auf der Festung Rosenberg)¹⁷ scheint Hans von Kulmbach ein Modell porträtiert zu haben, das aus anderem Blickwinkel für denselben Heiligen auf den Standflügeln des Annenretabels der Lorenzkirche Verwendung fand (Abb. 4, 5). Für den Kopf eines *Heiligen Laurentius* in Kronach¹⁸ griff Hans von Kulmbach offenbar auf eine Studie zurück, die er schon für die Darstellung desselben Heiligen im Tucher-Epitaph sowie, stärker abgewandelt, noch früher bereits für den *Heiligen Sebastian* in Wendelstein benutzt hatte (Abb. 6–8). Auch beim Johannes dem Täufer des Tucher-Epitaphs drängt sich die Vermutung auf, dass eine Studie nach dem Leben existiert haben muss (Abb. 10).

Für die ebenfalls mit großem Verismus geschilderten Gesichter würdiger Greise mit breitem schmalen Mund und markanter Brauenpartie findet regelmäßig ein sehr ähnlicher Typ Verwendung (Abb. 11, 23). An ihre Seite treten von Wendelstein bis Annenaltar alte Männer mit hoher Stirn und Theaterbart.

In seiner gesamten Konzeption liefert der Kronacher *Laurentius* mit seinem Gegenstück, einem *Heiligen Stephanus*¹⁹, eine kleinere Version der Arbeiten desselben Künstlers in St. Lorenz. Wie die Retabel-

fragmente mit Benedikt und einem heiligen Bischof trugen die Kronacher Tafeln rückseitig Reliefs.²⁰ Sie stammen also nicht von Retabeln mit beidseitig bemalten Flügeln, wie wir sie vom Annenaltar des Künstlers in St. Lorenz in Nürnberg sowie aus Wendelstein kennen, sondern stehen für den in Süddeutschland besonders verbreiteten Typus im Inneren komplett geschnitzter Altaraufsätze, wie sie im Schaffen um Hans von Kulmbach durch das Retabel in Limbach bei Pommersfelden repräsentiert werden.²¹ Auch das Nikolausretabel in St. Lorenz vertrat ursprünglich diesen Typus.²²

Das dritte Werk, das aus dem Besitz des Bayerischen Nationalmuseums in der Fränkischen Galerie auf der Festung Rosenberg in Kronach gezeigt wird, stammt aus einem dritten und in Süddeutschland selteneren Typus von Wandelaltar. Es handelt sich um die Mitteltafel eines Triptychons, das sich ausschließlich aus Gemälden zusammengesetzt haben muss.²³ Alle drei Werke kamen 1860 aus dem Besitz des Bamberger Zeichenlehrers Martin Joseph von Reider nach München.²⁴ Dass sie damit ursprünglich aus Kirchen des Bamberger Raums stammen, liegt nahe, ist aber in keiner Weise gesichert.

Das Retabel in Wendelstein verfügte wie einst auch die Altäre in St. Lorenz in Nürnberg über Standflügel – das heißt, bei geschlossenen



Abb. 10 Hans von Kulmbach: Epitaph für Lorenz Tucher. Nürnberg, St. Sebald

beim Fertigen seines Kamelhaarmantels offenbar nicht entfernt hatte. Der Kopf des Johannes ist dem heiligen Hieronymus hinter ihm zugewandt. Der Kirchenvater, gekleidet in leuchtend rote Kardinalstracht, trägt die geöffnete Bibel in der Hand, die er ins Lateinische übersetzt hatte. Seine Beine umschmeichelt sein tierisches Attribut, der Löwe, der von der Figur des Heiligen teilweise verdeckt wird.

Das Triptychon gehört zu einem umfangreichen Stiftungskomplex, den die Patrizierfamilie der Tucher seit der Errichtung des Chores im 14. Jahrhundert an dieser Stelle im nördlichen Chor-umgang eingerichtet hatte. Schon 1364, nur drei Jahre nach Baubeginn, wurde inmitten der Baustelle die erste Tucher-Gruft eingerichtet³⁴ und damit ein hervorragender Platz für die Familie im neuen Chor gesichert. Ein Familienaltar wurde gestiftet, der Nikolausaltar,³⁵ und im Laufe der Zeit entwickelte sich eine umfangreiche Grablege, die mindestens drei Grabsteine umfasste.³⁶ Zur Anlage gehörte auch das Fenster über dem Nikolausaltar (Wandfeld n V).³⁷ In diesen Stiftungskomplex fügt sich das Epitaph des Lorenz Tucher (Wandfeld n VI) in vielerlei Hinsicht ein.

Versuchen wir zunächst, die Auswahl der dargestellten Heiligen zu verstehen.³⁸ Der Verstorbene war ein Prominenter. Er war seit 1478 Propst (d. h. Pfarrer) der zweiten Nürnberger Pfarrkirche St. Lorenz,

also nicht der Sebalduskirche, gewesen. Die Verbundenheit mit seiner Familie, die zu den herausragenden Patriziergeschlechtern Nürnbergs gehörte, war offenbar derart eng, dass er gegen jede Tradition nicht in „seiner“ Kirche, sondern in der Familiengruft in St. Sebald bestattet wurde. Entscheidend dafür war wohl, dass er nicht bis zu seinem Lebensende 1503 in St. Lorenz amtierte, sondern bereits 1496 von seinem Amt resignierte.³⁹ Die Heiligenauswahl spiegelte beides wider: die kirchlich-institutionellen wie die privat-familiären Beziehungen des Toten.

Doch zunächst ein kurzer Blick auf die Tradition von Bildepitaphen für Pfarrer: Als Vorbild der Tucher-Tafel kommt vor allem das Gedächtnismal für Johann von Ehenheim infrage, der einer der Vorgänger Tuchers als Lorenzer Propst war, nach kurzer Tätigkeit 1438 verstarb und in St. Lorenz bestattet wurde (Abb. 9).⁴⁰ Johann kniet demütig vor dem Schmerzensmann. Bekleidet ist er wie später Lorenz Tucher mit einer Albe und der hermelinschwänzigen Almutia des Stiftsherrn. Die Auswahl der empfehlenden Heiligen ist charakteristisch: Es sind die Heiligen Heinrich, Kunigunde und Laurentius, die den Propst handfest packen bzw. seinen Kopf berühren und ihn zur göttlichen Gegenwart leiten. Die Heiligen stehen als Patrone für kirchliche Institutionen: den Bamberger Dom (Heinrich und Kunigunde), aus dessen Klerus Johann von Ehenheim hervorgegangen war, und die Lorenzkirche, an der er zuletzt amtiert hatte. Die Hei-

ligen vollziehen also die geistliche Karriere des Verstorbenen nach, sie repräsentieren seine „geistliche Familie“. Diese Darstellungstradition war auch für das Tucher-Epitaph von 1513 prägend. Lorenz Tucher hatte seine Karriere als Domherr in Regensburg begonnen, dessen Patron der heilige Petrus war, danach amtierte er als Propst an der Nürnberger Lorenzkirche. Deshalb empfehlen die Heiligen Petrus und Laurentius als seine geistliche Familie den Verstorbenen der Muttergottes und ihrem Sohn. Der links stehende heilige Laurentius ist in Bezug auf seine Pose demselben Heiligen auf dem Ehenheim-Epitaph direkt vergleichbar. Dasselbe gilt für seine Stellung im Bild. Die Position des heiligen Petrus wird auf dem Ehenheim-Epitaph durch das heilige Kaiserpaar eingenommen. Da das Ehenheim-Epitaph an exponierter Stelle und frei zugänglich in der Nürnberger Lorenzkirche hing, ist eine direkte Bezugnahme auf dieses ältere Werk durchaus plausibel.

Die rein geistliche Welt des Johann von Ehenheim wird auf dem Tucher-Epitaph durch Verweise auf die weltliche Familie erweitert. Die Familienpatrone sind anwesend: Lorenz Tuchers Mutter, Barbara Tucher, wird durch die namensgleiche Heilige zur Linken der Muttergottes repräsentiert. Aus Symmetriegründen wurde sie durch die heilige Katharina ergänzt; beide Frauen zusammen dienten sehr häufig als die fast schon formelhaft immer wieder dargestellten Begleiterinnen Mariens, so auch hier. Johannes der Täufer erinnert an Hans

Tucher, den Vater. Daneben, ganz am rechten Bildrand, steht mit dem Bibelübersetzer Hieronymus ein Berufsheiliger, dem sich Lorenz Tucher als gelehrter Theologe, der den Doktorgrad erworben hatte, besonders verbunden fühlte.

Die Entstehungsgeschichte dieses Riesenbildes ist kompliziert. Das zeigt die 1511 datierte Entwurfszeichnung, die erstaunlicherweise nicht von Hans von Kulmbach stammt, sondern von Albrecht Dürer (Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, W. 508, Abb. 11). Der Bildinhalt und die allgemeine Anordnung der Figuren sind hier bereits fixiert, offenbar beruhte dies auf Vorgaben der Auftraggeber. Hans von Kulmbach muss in enger Abstimmung mit Dürer gehandelt haben, der bei der Ausführung aber offenbar nicht selbst Hand anlegte. War Hans ein Mitglied der Dürer-Werkstatt, gar der Schüler („Discipel“) des großen Meisters gewesen, wie dies im 17. Jahrhundert Joachim von Sandrart behauptet?⁴¹ Falls ja, dann muss man sich diese Verbindung nicht als strikt hierarchisch strukturierte Meister-Gesellen-Beziehung vorstellen, sondern als eine Arbeitsgemeinschaft von durchaus eigenständigen Künstlerpersönlichkeiten, zu denen neben Hans von Kulmbach zeitweise auch Hans Baldung Grien und Hans Schäufelein gehörten, die alle später eigene, höchst erfolgreiche Werkstätten leiteten. Die Größe Dürers zeigt sich auch darin, dass er andere Sterne neben sich leuchten ließ, wenn auch nicht so strahlend wie den eigenen.



Abb. 13 Bamberger Meister (?): Epitaph für Hedwig Volckamer mit dem Tod Mariens. Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 03.610



Abb. 14 Bamberger Meister (?): Epitaph für Apollonia Volckamer mit der Kreuzigung Christi. Bamberg, Staatsgalerie, Inv.-Nr. L 1559



Abb. 15 Bamberger Meister (?): Epitaph für Margarethe Volckamer mit der Krönung Mariens. Bamberg, Staatsgalerie, Inv.-Nr. L 1560

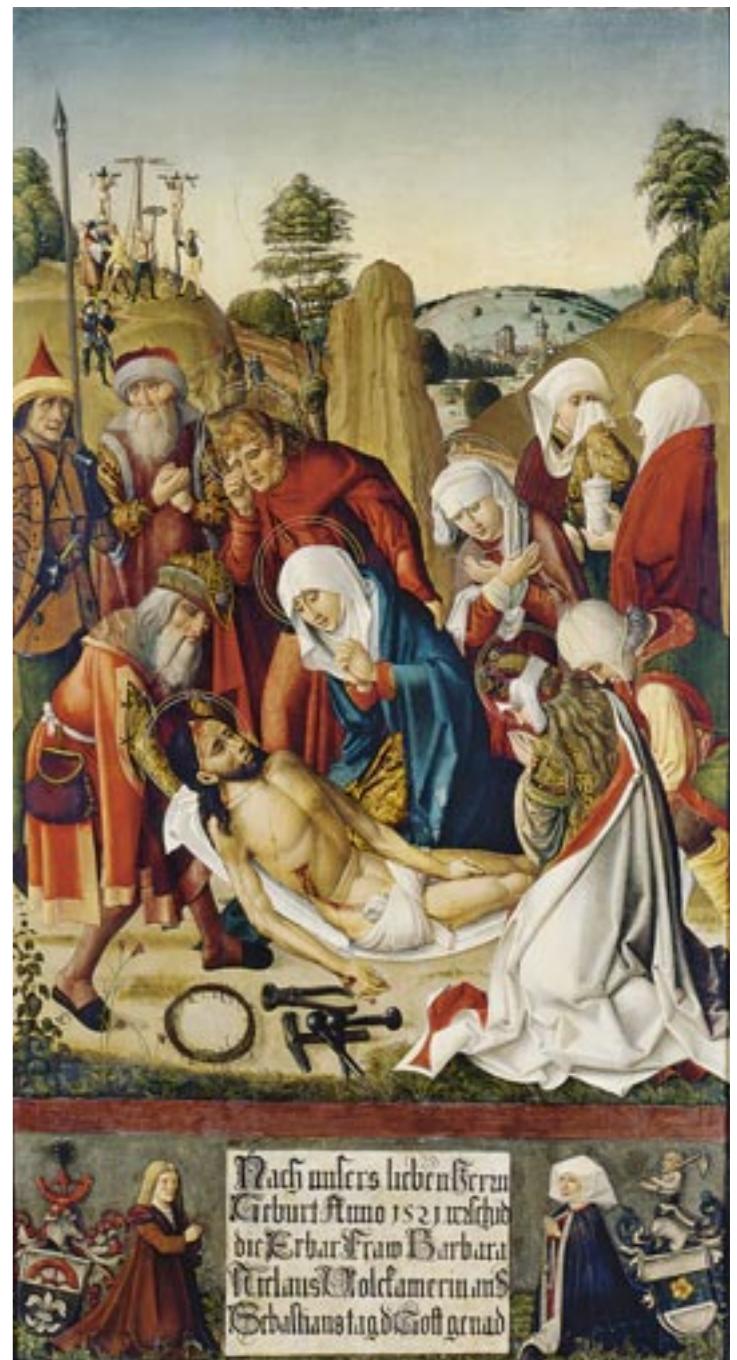


Abb. 16 Bamberger Meister (?): Epitaph für Barbara Volckamer mit der Beweinung Christi. Bamberg, Staatsgalerie, Inv.-Nr. L 1561

Margarethe Volckamer, die 1492 verstorben war (Abb. 15). Es gab offenbar vonseiten der Behörden Vorbehalte gegen die übergroßen Dimensionen, weil der Rat stets darauf bedacht war, dass sich keine Patrizierfamilie vor den anderen auszeichne. Doch wurden die Bedenken ausgeräumt, die Existenz der ausgeführten Volckamer-Epitaphe zeugt davon.

Damit war der Damm gebrochen, und der Weg frei für das Epitaph des Dr. Lorenz Tucher. Mit der erkennbaren Distanzierung von der Kleinteiligkeit der älteren Ausstattungsstücke mussten diese als unangemessen, ja geradezu als obsolet erscheinen. Und

es war die Familie Tucher, die konsequenterweise damit begann, sie zu ersetzen. Es fällt auf, dass in der Sebalduskirche heute kein einziger Totenschild der Tucher mehr vorhanden ist. Diese für Männer übliche Form des Totengedenkens hat es aber sicher auch hier in großer Zahl gegeben.⁴⁵ Sie wurden um das Jahr 1507 be seitigt, als man sich entschloss, das Totengedächtnis zu systematisieren. Man ließ eine mit Sterbeinschriften beschriebene Tafel anfertigen, die an die wichtigsten Familienmitglieder erinnerte. Die Aufschriften der Totenschilde wurden so in ein neues, platzsparendes Medium übertragen. Im Jahr 1555 wurde eine zweite Tafel hinzugefügt, welche die Totenliste bis in die damalige Ge-

genwart fortführte. Dafür wurde mit Nikolaus Neufchâtel der beste Nürnberger Maler der Zeit bezahlt. Er führte insgesamt achtzehn Sterbeinschriften aus, gemeinsam mit dem Schreibmeister Johannes Neudörffer, der dafür als besonderes Geschenk „Cannarj zucker“ (Zucker von den Kanarischen Inseln) bekam.⁴⁶ Diese Tafel füllt noch heute das Wandfeld neben dem Epitaph für Lorenz Tucher (Abb. 17). Die Inschriften wurden mehrfach erneuert, der heutige Zustand geht auf eine Renovierung von 1658/59 zurück.⁴⁷ Die beiden Inschrifttafeln flankieren eine Darstellung des Todes, eines wurmzerfressenen Körpers mit Leichentuch über einem geöffneten Grab. Die drei Einzeltafeln werden von einem

plastischen, an einen Totenschild gemahnendes Tucher-Wappen bekrönt. Neben den Totenschilden für die Männer gab es auch ein Totengedenken für Frauen in Form von Bildepitaphen, von denen sich lediglich ein einziges für die Tucher in St. Sebald erhalten hat, und zwar die ungewöhnlich große Kreuztragungstafel der Barbara Tucher, geborene Ebner († 1467), von 1485.⁴⁸ Eine weitere Tafel für Anna Tucher, geborene Pfinzing († 1381), ist bezeugt, aber nicht erhalten;⁴⁹ wahrscheinlich hat es weitere ge geben. Die meisten Totengedächtnisse für die weiblichen Mitglie der der Familie Tucher wurden wohl ebenfalls um das Jahr 1507 entfernt. Künftig erinnerten nicht mehr Bildepitaphe mit ihrer



Abb. 11 Meister des ehemaligen Fürther Hochaltars: Annenaltar, Heiliger Eligius. Schwabach, St. Johannes und St. Martin

betonte, wird dies besonders an den Flügelaußenseiten deutlich,⁷⁵ die links den heiligen Matthias mit Buch und Beil sowie rechts Matthäus mit seinem Attribut der Hellebarde als Ganzfiguren auf einem Rasenstück vor dunkelblauen Fond darstellen. Die Figuren zeugen von der Handschrift eines zweiten Malers: dem Meister des ehemaligen Fürther Hochaltars.

Jener findet in der kunsthistorischen Forschung bislang nur wenig Beachtung. Und das, obwohl sein namensgebendes Hauptwerk – ein großes, doppelt wandelbares Altarretabel aus der Fürther Michaelskirche, das im 19. Jahrhundert an die Salvatorkirche im schwäbischen Nördlingen verkauft wurde – eine durchaus bemerkenswerte Stellung in der Nürnberger Kunstproduktion um 1500 einnimmt.⁷⁶ Hauptpublikation zum Meister des ehemaligen Fürther Hochaltars und seinem Œuvre ist bis dato eine knappe Monografie von Josef Dettenthaler aus dem Jahr 1978, die sowohl methodisch als auch inhaltlich einige Schwächen aufweist.⁷⁷ Zwar ist keines der rund 20 Werke des Meisters signiert, dennoch lässt sich aufgrund seiner individuellen Stilmerkmale dieses beachtliche Œuvre eindeutig bestimmen, zu dem unter anderem das Hersbrucker Elisabethretabel (Spitalkirche), der Schwabacher Annenaltar (Pfarrkirche St. Johannes und St. Martin) sowie einige Epitaphe aus Nürnberger Kirchen zählen,⁷⁸ darunter das Gedächtnisbild für Clara Münsterer, geborene Ortolff (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Abb. 10).

In seiner Figurengestaltung als einzigartig hervorzuheben ist die schneckenhausartige Ausformung der Ohren, bei der der nach innen geschwungene Bogen am oberen Ende des Ohres stets an der Unterseite dunkel konturiert ist und eine ins Innere der Ohrmuschel gewölbte Wulst bildet,⁷⁹ so zum Beispiel am Sakristeialtar eindeutig erkennbar bei Matthäus. In vielen seiner Werke kommt hierzu meist eine ernste Mimik mit stark zur Seite gewandtem Blick,⁸⁰ sodass viel von der weißen Augenhaut sichtbar ist. Oft ist die Augenform tropfenförmig und mit roten Strichen am Lidrand versehen; das Augenniere wirkt dabei teils sehr wässrig und der Augapfel schimmert bläulich oder rötlich,⁸¹ was sich ebenfalls auf den Flügelaußenseiten des Sakristeialters gut beobachten lässt. Die Nasenformen sind für gewöhnlich markant gestaltet. Sofern das Philtrum nicht durch Barthaare verdeckt wird, ist dieses sehr ausgeprägt. Bei den bartlosen Figuren des Meisters ist zudem oft eine bestimmte Form der Mundwinkel festzustellen, die die Form eines seitlich liegenden „V“ aufweist.⁸² Kennzeichnend ist auch das rundliche, fast schalenförmige Kinn mit einem deutlichen Grübchen in der Mitte. So wohl bei der Gestaltung des Inkarnats als auch bei den Haaren und Bärten spielt der Maler mit feinen Weißhöhungen.⁸³ Für die Kleidung greift er oft zu kräftigen Farben und kreiert schwere, im Licht changierende Stoffe – was sich zum Beispiel in den Gewändern von Matthias und Matthäus bestätigt, die jeweils eine bodenlange Tunika mit einem locker übergeworfenen Umhang tragen, der fast ornamental anmutende Falten wirft. Typisch sind auch die ausgeprägten Röhrenfalten,⁸⁴ wie sie in Matthäus' grauem Gewand zu

finden sind. Auch gewisse anatomische Unsicherheiten bei der Ausführung der Extremitäten stellen im Œuvre dieses Malers keine Seltenheit dar.⁸⁵

Wie schon allein das Beispiel des Sakristeialters zeigt, treten nicht alle der als charakteristisch geltenden Stilmerkmale stets zusammen und in gleicher Intensität auf. Zudem ist freilich auch ein Entwicklungsprozess zwischen frühen Werken wie beispielsweise dem Puschendorfer Hochaltarretabel (St. Wolfgang) aus der Zeit um 1490⁸⁶ und späteren Werken wie dem Epitaph für den 1517 verstorbenen Leonhard Oelhafen (Nürnberg, St. Sebald)⁸⁷ auszumachen. Im Falle des Sakristeialters beschleicht einen außerdem der Eindruck, dass sich der Maler bemühte, sich in seinem persönlichen Stil zurückzunehmen, um dem Werk einen homogeneren Gesamteindruck zu verleihen. Dies verkompliziert es, die einzelnen Gemäldepassagen zuzuweisen und macht den Prozess der Arbeitsteilung undurchsichtig.⁸⁸ Trotz allem dürfte außer Frage stehen, dass der Maler des Fürther Hochaltars bei der Gestaltung der Werktagsseite die Federführung übernommen hat.

Schwieriger gestaltet sich die Suche nach seiner Beteiligung auf der Altarinnenseite. Während Löhr in jeder der vier Szenen die Handschrift beider Maler erkennen wollte,⁸⁹ weisen Fücker und Meier diese Hans von Kulmbach zu.⁹⁰ Dass der Meister des ehemaligen Fürther Hochaltars allerdings zumindest bei der Szene des Marietods mitgewirkt hat, zeigt die signifikante Ohrenform des am linken Bildrand stehenden, eine Kerze haltenden Apostels oder auch die stark verkürzte Ferse des lesenden Apostels im Vordergrund, die nahezu identisch bei Matthias auf der Außenseite zu finden ist. Die von Löhr angeführten gestalterischen Unterschiede in den Mariendarstellungen⁹¹ sind fürwahr erkennbar; das rundliche, leicht aufgedunsene Gesicht der im Sterben liegenden Maria erscheint freilich, schon thematisch bedingt, nicht so frisch und jugendlich wie in den anderen Szenen. Auch das Mariengesicht der Geburtsszene weicht in der Tat beispielsweise in der stilisierten Gestaltung der Augenbrauen sowie der breiteren Nasen- und Mundform von den Varianten in der Verkündigungs- und Anbetungsszene ab, die eindeutig für Kulmbach in Anspruch genommen werden dürfen. Das Ohr ist zwar schneckenförmig gestaltet, doch wie die merkwürdig „gedoppelte“ Partie um das Ohrläppchen herum verrät, scheint sie hier bereits im Malprozess verbessert worden zu sein. Aspekte wie die dunkle Konturierung unterhalb der Helix des Ohres, die Form der Mundwinkel oder das Kinngrübchen sind für eine hieb- und stichfeste Zuschreibung an den Maler des Fürther Altars nicht stark genug ausgeprägt – was natürlich auch mit der bereits erwähnten Zügelung des eigenen Stils zugunsten des Gemeinschaftswerks zu tun haben könnte. Interessanterweise sprechen Fücker und Meier von „mindestens zwei klar unterscheidbaren Malern“⁹², die am Sakristeialtar beteiligt gewesen sein sollen, und schließen somit offenbar eine dritte Hand neben Kulmbach und dem Maler des Fürther Hochaltars nicht aus. In welchen Partien Löhr die Beteiligung des Letzteren in den verblei-



Abb. 12 Meister des ehemaligen Fürther Hochaltars: Heiliger Kilian. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. Hz 6416

benden Szenen der Innenseite sah, führte er weder genauer aus, noch ist es offensichtlich erkennbar.

Erschwerend kommt hinzu, dass eine gewisse stilistische Nähe zwischen Hans von Kulmbach und dem Meister des Fürther Hochaltars nicht abzustreiten ist. Nicht ohne Grund hat sich die ältere Kulmbach-Forschung immer wieder dazu verleiten lassen, Werke des Malers des ehemaligen Fürther Hochaltars, der erst seit Josef Dettenthaler⁹³ unter diesem Notnamen greifbar ist, Kulmbach zuzuschreiben.⁹⁴ Ein prominentes Beispiel hierfür ist der um 1509 entstandene, einfach wandelbare Schwabacher Annenaltar,⁹⁵ der auf den Standflügeln den heiligen Andreas und den heiligen Eligius (Abb. 11) zeigt, während auf den beiden Flügelaußenseiten Joachim und Anna zu sehen sind. Die großen, massiv und blockhaft wirkenden Figuren,



Abb. 5 Meister Jörg und Werkstatt:
Hochaltar, Gesprenge, Engel mit Kreuz.
Erlangen-Bruck, St. Peter und Paul



Abb. 6 Meister Jörg und Werkstatt:
Hochaltar, Gesprenge, Schmerzensmann.
Erlangen-Bruck, St. Peter und Paul



Abb. 7 Meister Jörg und Werkstatt:
Hochaltar, Gesprenge, Engel mit Martersäule.
Erlangen-Bruck, St. Peter und Paul

tengraten aufbaut, zusammen. Deren Auffassung passt aber bestens zu den Gestaltungsprinzipien einer zumeist als Salvatorchristus bezeichneten Figur im Langhaus der Kirche (Abb. 8).²⁴ De facto handelt es sich dabei jedoch um einen Auferstehungschristus. Es wird sich also um eben die als „urstend“ benannte und zusammen mit den Engeln für das Altargesprenge erworbene Skulptur handeln, und man muss davon ausgehen, dass sie Teil des Gesprenges war.²⁵ Die drei Figuren sind annähernd gleich groß.²⁶ Dennoch dürften sie ursprünglich kaum nebeneinander platziert gewesen sein, da die Kombination der Passionsengel mit einem Schmerzensmann ikonografisch mehr Sinn ergibt.

Hier nun könnte tatsächlich ein Planwechsel greifbar werden, mit dem der Umtrunk im Jahr 1512, „do man dem pildschnizer den neuen altar verdingt hat zu machen“, erklärbar würde.²⁷ Vielleicht beschloss man damals, das möglicherweise anfänglich einfacher und nur mit dem Schmerzensmann geplante Gesprenge um die beiden flankierenden Passionsengel und – in einem Geschoss darüber – den Auferstehungschristus zu erweitern.²⁸ Dass die Ausführung der Bildwerke dann noch bis 1517 auf sich warten ließ, wäre angesichts der offenkundig schwierigen Finanzsituation der Gemeinde, die zu langwieriger Abbezahlung der angefallenen Kosten von mindestens 385 Gulden über einen Zeitraum von zehn Jahren zwang, nicht verwunderlich.²⁹

Wie auch immer: Deutlich wird die Beteiligung von vier Bildschnitzern. Einer war verantwortlich für die qualitativ herausragenden Schreinstatuen, ein zweiter für die Predellenbüsten und Flügelreliefs, ein dritter für den Schmerzensmann und der vierte für die Engel und den Auferstehungschristus.

DER ANNENALTAR DER NÜRNBERGER LORENZKIRCHE

An das Brucker Retabel lassen sich weitere Werke anbinden. So hängt heute in der südlichen Altarnische der Nürnberger Friedhofskapelle St. Rochus ein Flachrelief des heiligen Patrons, das ehemals den rechten Flügel eines unbekannten Altars zierte (Abb. 11).³⁰ Das von langen welligen Haaren gesäumte vollbärtige Gesicht des heiligen Rochus lässt deutlich die enge Verwandtschaft mit den Brucker Predellenaposteln und den Flügelreliefs erkennen. Zweifellos war hier derselbe Schnitzer am Werk, dessen gegenüber den Schrein- und Gesprengefiguren recht konventionell anmutende Formensprache eine Prägung durch mainfränkische Vorbilder des Riemenschneider-Kreises verrät.

Eine andere Arbeit dieses Mitarbeiters leitet über zu einem Retabel, dessen Malerei ebenfalls von Hans von Kulmbach stammt, dem „1510“ datierten Annenaltar der Nürnberger Lorenzkirche (Abb. 9).³¹ Die Stiftung des Haintz Mayer († 1507) und seiner Frau Ottilie († 1521) zeigt im Schrein eine bildhaft komponierte Anna-Selbdritt-Gruppe (Abb. 10), die mehrfach Anlass zur Beschäftigung gab.³² Maria links und ihre Mutter Anna rechts im Schrein sitzen nicht frontal zum Betrachter auf einer bildparallel ausgerichteten Bank, sondern auf kleinen rechtwinklig dazu stehenden Sitzmöbeln, sodass zwischen beiden ein keilartiger Ausschnitt des hinterfangenden Ehrentuches an der Schreinrückwand sichtbar wird. Beide Frauen sind auf das von Maria über ihrem Schoß gehaltene Christuskind konzentriert, das mit vorgestreckten Armen eine Schreitbewegung auf Anna zu unternimmt, die wiederum leicht vorgebeugt die Arme ausstreckt, um ihren Enkel entgegenzunehmen. Über der Szene blickt von einem aus bewegten, fast organisch anmutenden Bändern geformten Wolkenwirbel der von vier Engelchen begleitete segnende Gottvater herab.

Im hoch aufragenden Gesprenge steht zwischen dem heiligen Kaiser Heinrich II. und (wahrscheinlich) der heiligen Ottilie³³ (Abb. 13, 14) die statuarische Version einer Anna Selbdritt (Abb. 12), bei der Anna das Christuskind und ihre kindhaft verkleinerte Tochter über den Hüften trägt. Auch wenn die Figur bislang nur wenig Beachtung gefunden hat,³⁴ ist sie von einiger Bedeutung, stellt sie doch die Verbindung zum Brucker Retabel her. Denn die heilige Anna gehört physiognomisch offenkundig zu den dortigen Flügelreliefs und Predellenbüsten (Abb. 3, 4). Die Faltenstruktur ihres Mantels mit den lang gezogenen, sich aufgabelnden dünnen Graten jedoch unterscheidet sich von der Gewandgestaltung dort. Diesbezüglich ver-



Abb. 8 Meister Jörg und Werkstatt: Auferstehungschristus. Erlangen-Bruck, St. Peter und Paul

suchte der Schnitzer offenbar jetzt, sich der Formensprache der Schreingruppe des Annenaltars (Abb. 10) anzupassen. Vom Schrein führt auch ein Weg zurück zu den Engeln und zum Auferstehungschristus in Bruck (Abb. 5, 7, 8), deren Gewandauffassungen noch klarere Beziehungen dahin aufweisen.



Abb. 20 Meister Jörg und Werkstatt: Kruzifix. Würzburg, Museum am Dom, Leihgabe aus Privatbesitz



Abb. 21 Meister Jörg und Werkstatt: Kruzifix. Puschendorf, St. Wolfgang



Abb. 22 Meister Jörg und Werkstatt: Maria einer Kreuzigung. Petersberg bei Dachau, St. Peter und Paul



Abb. 23 Meister Jörg und Werkstatt: Sogenannte Kleine Pietà. Nürnberg, St. Jakob

Das gilt auch für ein kleines Kruzifix in Würzburg (Museum am Dom, Abb. 20),⁴⁸ auch wenn es aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes nicht einfach zu bewerten ist. Das gilt vor allem für das Gesicht mit seiner groben, wohl barocken Überfassung. Doch verweisen die massiven unter der Dornenkrone herabfallenden Haarstränge auf den Gottvater vom Annenschrein. Vom Jobster Kruzifix (Abb. 17, 18) kennen wir die weiche summarische Körperbildung, die typische Barttracht und die aus dicken Ranken bestehende dornenlose Astkrone. Auch das Lendentuch folgt grob dem Grundtenor in St. Jobst, wobei das Fehlen der Fassung die scharfen, dünnen Faltengrade mit ihrer charakteristischen Motivik gut sichtbar werden lässt. Die gedrungenen Proportionen verweisen hingegen stärker auf die Brucker Schreinfiguren (Abb. 1). Die ähnlich dem dortigen Auferstehungschristus (Abb. 8) recht einfache Ausführung der Haare lässt wie dort auf einen höheren Standort, vielleicht in einer Ge sprengekreuzigung schließen.

Zu den qualitätsvollsten skulpturalen Schöpfungen der Dürer-Zeit zählt zweifellos die sogenannte *Kleine Pietà* an der Chornordwand

der Nürnberger Jakobskirche (Abb. 23).⁴⁹ Dieses anmutige, von großer Ruhe erfüllte, wohl 1512 von Hans oder seinem Bruder Johannes Murr an den heutigen Aufstellungsort links des Sakramentshauses gestiftete Andachtsbild muss unbedingt im Kontext der bislang behandelten Figuren gesehen werden. Die mädchenhaft und ohne Anzeichen von Trauer dargestellte Gottesmutter wendet sich anbetend nach rechts dem Antlitz ihres toten Sohnes zu. Dessen Leichnam ruht mit angewinkelt liegenden Beinen auf einem Laken, den Oberkörper leicht aufgerichtet an eine Steinformation gelehnt, sodass dem Betrachter auf kunstvolle Weise der verehrende Blick auf alle Wundmale des Heilands ermöglicht wird. Dessen Haupt mit der Dornenkrone fällt schlaff nach hinten. Während sein linker Arm angewinkelt zu Boden sinkt, führt der andere nach oben, und die Hand liegt in elegischer Gebärde über Marias rechtem Unterarm. Die Harmonie der Gruppe, deren eigentliche Hauptansicht von links ganz auf ihren Standort abzielt, die Eleganz der Formen und Bewegungen, die Mixtur aus Naturbeobachtung und formaler Vereinfachung verweist unübersehbar auf den Jobster Kruzifix (Abb. 17). Beide Bildwerke bezeugen

auch in der Körperhaftigkeit ein identisches skulpturales Empfinden. Die flächige Gestaltung des Marienschleiers mit den wenigen sich aufspaltenden dünnen Faltengraden, die auch für das Lendentuch Jesu typisch sind, oder die kleinwellig bewegten Schleiersäume gehören zum bewährten Formenrepertoire der Schnitzwerkstatt Meister Jörgs. Auch der Gesichtstypus Christi (die Nasenpartie ist überarbeitet), seine Haar- und Bartbehandlung sowie die aus kräftigen Zweigen geformte Dornenkrone sind bekannt. Doch bestehen gewisse Unterschiede: Der kindliche Marientypus scheint von der etwas fülligeren Maria des Annenaltares abzuweichen, und anders als bei den bislang behandelten Kruzifixen sind die Zweige der Dornenkrone nun zusammengebunden und geschnitzte Dornen eingesetzt.

Was den vermeintlich abweichenden Marientypus der *Kleinen Pietà* anbelangt, gilt es allerdings zu berücksichtigen, dass durch den eng geführten Schleier ja nur ein verkleinerter und damit optisch stark veränderter Ausschnitt des Kopfes sichtbar ist. Am Ende sind es nur die größeren Augen und der geschlossene Mund, die

den Eindruck leicht modifizieren und sich durch die Ausführung von der Hand eines anderen Schnitzers problemlos erklären lassen.

Die Ausformung der Dornenkrone begegnet bei einem Gekreuzigten in der Wolfgangskirche in Puschendorf, Landkreis Fürth (Abb. 21),⁵⁰ der sich physiognomisch und hinsichtlich seiner Bart- und Haarbehandlung wie in den scharfen, sich aufgabelnden Faltengraden des Lententuches und dessen „vibrerenden“ Saumkanten zweifelsfrei an unsere Gruppe anbinden lässt. Insbesondere an den Christus der *Kleinen Pietà* (Abb. 23) erinnert die Modellierung der Bauchpartie. Mit den gestreckten Gliedmaßen, dem stärker frontal ausgerichteten Haupt und dem wie im Wind wirbelnden, virtuos ausgeformten Lendentuch aber folgt die Figur nicht dem Jobster Christus (Abb. 17), sondern den expressiv überdehnten Kruzifixen des Veit Stoß.⁵¹ Ob dies auf die individuellen Vorlieben des Schnitzers zurückgeht oder doch eher auf die große Popularität der Stoß-Werke und den daraus resultierenden Wunsch des unbekannten Auftraggebers, muss offenbleiben.⁵²



Abb. 22 Hans von Kulmbach: Vierpass-Scheibenriss mit Jagdszenen. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 2168

der Vierpassform in der Glasmalerwerkstatt angelegt und erst danach an Kulmbach zur entsprechenden Ausarbeitung weitergegeben.⁴⁰

Vierpass-Rundscheiben mit Genreszenen in den Passfeldern und einem Wappen im zentralen Feld hatten in Nürnberg unter dem Einfluss von Entwürfen aus dem Hausbuch-Umkreis (vermittelt durch den 1477 in Nürnberg eingebürgerten Maler und Glasmaler Hans Traut von Speyer?) bereits im ausgehenden 15. Jahrhundert eine Konjunktur erlebt und erfuhren nun in einer zeitgemäßen Stilsprache nochmals eine Nachblüte.⁴¹ Der Erfolg dieser wiederholt

und in Serien ausgeführten Glasgemälde beruhte nicht zuletzt auf der Möglichkeit, Besitzerwappen und Genreszenen in vielfältigen Variationen den Wünschen und dem Geschmack der Käufer anzupassen. Darauf deutet auch der Umstand, dass Kulmbach auf einem der beiden Dresdner Blätter die Anweisungen des Glasmalers ignorierte und anstelle des Fischens im oberen Passfeld eine Bärenhatz zeichnete, das zentrale, für die Darstellung eines Vogelherds bestimmte Feld sogar völlig leergelassen hat, waren Fisch- und Vogelfang doch auf dem zweiten, leider fragmentierten Dresdner Blatt bereits angelegt.



Abb. 23 Hirsvogel-Werkstatt: Vierpassrundscheibe mit Turnierszenen. Baltimore, Walters Art Museum, Inv.-Nr. WAG 46.76



Abb. 24 Hirsvogel-Werkstatt: Vierpassrundscheibe mit Turnierszenen. Berlin, Staatliche Museen, Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 1907.164



Abb. 25 Hans von Kulmbach: Reiter, Trommler und Pfeifer. London, The British Museum, Inv.-Nr. 1921-10-12-2



Abb. 26 Hans von Kulmbach: Turnierreiter mit Herold. London, The British Museum, Inv.-Nr. 5218-121

Eine weitere Vierpass-Rundscheibe mit Turnierszenen und den Wappen des Reichs, der Reichsstadt Nürnberg und der Nürnberger Patrizierfamilie Geuder im Walters Art Museum in Baltimore trägt die Jahreszahl 1508, die als ungefährer Anhaltspunkt für die Datierung der ganzen Scheibengruppe und der zugehörigen Scheibenrisse dienen kann (Abb. 23).⁴² Als Beweis dafür mag der Umstand genügen, dass der Glasmaler aus Platzmangel im unteren Passbogen mit der konkaven Einbuchtung für das darüberstehende Wappenfeld zwischen den beiden berittenen Herolden anstelle eines dritten Kollegen den Trommler und den Pfeifer aus Kulmbachs Londoner Entwurf

mit Reitern und Musikanten einfügte, der folglich 1508 in der Hirsvogel-Werkstatt vorgelegen haben muss (WK 94, Abb. 25).⁴³ In der Berliner *Turnierscheibe* (Abb. 24) wurde indes im oberen Passfeld die ursprüngliche Vorlage mit drei Herolden ausgeführt und außerdem für den rechten Passbogen Kulmbachs Entwurf für zwei Turnierreiter herangezogen, der sich ebenfalls in London befindet (WK 95, Abb. 26).⁴⁴ Überdies hat sich in der Graphischen Sammlung der FAU Erlangen-Nürnberg eine Glasmaler-Umzeichnung der Hirsvogel-Werkstatt erhalten, die auf einem Blatt die Turnierszenen des linken und oberen Passfeldes der Berliner Scheibe maßstabsgerecht



Abb. 11a–11b Georg Pencz (?): Zwei Scheibenrisse, Allegorie des Frühlings und Allegorie des Sommers. Erlangen, Universitätsbibliothek, Graphische Sammlung der FAU, Inv.-Nr. B 289, B 290

HANS VON KULMBACH

Fürst mit geschultertem Schwert

Pinsel in Grau, auf Bütten

282 x 175 mm

Inv.-Nr. B 239

Literatur: Best. Kat. Erlangen 1929, S. 75, Kat.-Nr. 239; Winkler 1942, S. 68, Kat.-Nr. 59; Best. Kat. Erlangen 2014, S. 169 f., Kat.-Nr. 271 (Iris Brahms).

NÜRNBERGER GLASMALER

Scheibenriss mit dem heiligen Franziskus

Pinsel in Schwarz und Grau, grau laviert über Vorzeichnung mit grauem Stift, auf Bütten

330/328 x 294/298 mm

Inv.-Nr. B 249

Literatur: Best. Kat. Erlangen 1929, S. 78, Kat.-Nr. 249; Winkler 1942, S. 73, unter Kat.-Nr. 66; Best. Kat. Erlangen 2014, S. 166–168, Kat.-Nr. 265 (Iris Brahms).

VEIT HIRSVOGEL D. J. (?)

Scheibenriss mit dem heiligen Ambrosius mit Attribut des heiligen Lukas

Feder in Graubraun, grau laviert über Vorzeichnung mit grauem Stift, auf Bütten

291/288 x 215/214 mm

Inv.-Nr. B 248

Literatur: Best. Kat. Erlangen 1929, S. 77, Kat.-Nr. 248; Ausst. Kat. Nürnberg 2008, S. 133, Anm. 9 (Hartmut Scholz); Best. Kat. Erlangen 2014, S. 166–168, Kat.-Nr. 266 (Iris Brahms).

NACHFOLGE: GEORG PENCZ

1522 verstarb Hans von Kulmbach. Drei Jahre später wurde in Nürnberg die Reformation eingeführt, was den lokalen Kunstmarkt grundlegend und nachhaltig transformierte. Georg Pencz erhielt 1523 das Bürgerrecht, 1532 wurde er zum Nürnberger Stadtmaler ernannt. In seinem Werk wandte er sich vor allem profanen Motiven zu. So war Pencz ein gefragter Porträtmaler, zudem schuf er für den Patrizier Lienhard III. Hirsvogel ein Deckengemälde mit dem *Sturz des Phaethon*. Sakrale Themen behandelte Pencz hingegen kaum mehr, zumindest aber malte er die Tafelbilder des Krakauer Silberaltars. 1550 wurde Pencz zum Hofmaler Herzog Albrechts von Preußen ernannt, doch verstarb er auf der Anreise nach Königsberg.

GEORG PENCZ

Verleumündung des Apelles (Abb. 10)

Schwarze Kreide, auf Bütten

214/208 x 299/297 mm

Inv.-Nr. B 288

Literatur: Best. Kat. Erlangen 1929, S. 86 f., Kat.-Nr. 288; Ausst. Kat. Nürnberg 2008, S. 190 f., Kat.-Nr. 74 (Rainer Schoch); Best. Kat. Erlangen 2014, S. 248–250, Kat.-Nr. 388 (Christine Demele).