

1. Landshuter Bildschnitzerkunst – ein hellgrauer Fleck der Kunstgeschichte

Die Stadt Landshut, oft apostrophiert als „Stadt der Spätgotik“, ist in ihrem Erscheinungsbild tatsächlich noch heute deutlich von dieser Zeit geprägt. Neben dem (wenn auch oft in späterer Verkleidung) wundervoll erhaltenen Ensemble der Bürgerhäuser und herzoglichen Bauten sind besonders die spätgotischen Kirchenbauten St. Martin, St. Jodok und Heilig Geist als im doppelten Sinne hervorragend zu nennen. Bei der Intensität und Akribie, mit der sich die Kunstgeschichte um die Architektur Landshuts bemüht, verwundert aber die relative Zurückhaltung gegenüber der Fülle von plastischen Kunstwerke des 15. Jahrhunderts. Dies hat verschiedene Gründe: Zunächst mag es an der allzu mageren Ausbeute an Archivalien liegen, die es in keinem (doch in einem?) Fall vor Leinberger erlauben, ein noch vorhandenes Werk durch Dokumente gesichert mit einem Künstlernamen zu verbinden. Doch auch ein stilkritisch zuordnendes Vorgehen ist sehr erschwert durch den durchweg mehr oder weniger fragmentierten Bestand spätgotischer Skulptur – es gibt kaum ein komplett vor Ort erhaltenes Retabel, nur ein paar sind wenigstens in Hauptteilen erhalten oder lassen sich als Einzelstücke zum Ensemble rekonstruieren. Vor allem aber sind die wirklich zahlreich erhaltenen Fragmente ehemaliger Retabel oft von wohlmeinenden bis katastrophalen „Neufassungen“ entstellt, so daß es zusätzlich erschwert wird, unter dieser „Maskerade“ die Zusammengehörigkeit von Werkgruppen aufzuspüren.

Der eigentliche Forschungsschub zum Thema bayerische Plastik erfolgte nach frühen, mehr intuitiv beschreibenden Einführungen (Sighart, 1958) und ersten wissenschaftlichen Versuchen (erste Diss. von Haack 1894) nach 1900 und in den folgenden Jahrzehnten durch die systematische Inventarisierung in der verdienstvollen Reihe „Die Kunstdenkmäler von Bayern“¹. Erst mit der Erarbeitung der „Kunstdenkmäler“ und mit der systematischen Bestandskatalogisierung der großen Museen in München, Berlin und Nürnberg stand eine Fülle von Hinweisen und vor allem an fotografischen Abbildungen zur Verfügung, durch die eine stilkritisch vergleichende Kunstwissenschaft erst wirklich möglich wurde. Nun konnten sich fähige Wissenschaftler wie Pinder, Halm und Müller intensiv der Landshuter Bildschnitzerkunst zuwenden. War deren Blick auch oft etwas von dem bereits populärerem Werk einiger Größen Veit Stoß, Peter Vischer, Adam Kraft, Tilman Riemenschneider, später auch Erasmus Grasser und Niclas Gerhaert überlagert, so ist die Leistung dieser Pioniere aber allemal bewundernswert in der (wenn gelegentlich mehr intuitiven) Erfassung struktureller Verbindungslinien aus umfassender Kenntnis und mit dem Blick für Wesentliches. Allerdings bewirkte das spätere Erscheinen mancher niederbayerischen Bände wohl auch die – verglichen mit Oberbayern – unver-

hältnismäßig geringe Dichte niederbayerischer „Kunstorte“ in Übersichtskarten süddeutscher Kunstführer von Dehio und Folgenden – der „hellgraue Fleck“ Niederbayern. So prägend ist das verdienstvolle Werk der „Kunstdenkmäler“, daß für die Forschung meist nur die Objekte existieren, die dort abgebildet sind, kaum die nur beschriebenen und höchst selten die damals übersehenen. Auch heute noch sind die „KDB“ unersetzliches Handwerkszeug und bis heute schreiben sich (damals verzeihliche) Fehlbeurteilungen und –datierungen erstaunlich hartnäckig fort.

Eine erste ausführliche Arbeit, die sich auf solcher Basis ausführlich und exklusiv mit der „Entwicklung des Landshuter Stils in der bayerischen Figuralplastik des ausgehenden 15. Jahrhunderts“ befaßt, stammt von Hans Teichmüller, erschienen in Passau, 1934. Leider sind dort neben einigen gut erkannten Gruppen auch recht weitschweifende Abweichungen in sicher nicht zugehörige Regionen und zu den üblichen Prominenten des Genres zu finden, so daß das Unterfangen im Resultat als Basis für weitere Forschung nur eingeschränkt brauchbar ist.

Erst 1979 erschien dann mit Volker Liedkes Veröffentlichung über die „Landshuter Tafelmalerei und Schnitzkunst der Spätgotik“² wieder Spezifisches zu unserem Thema, von marginalen Erwähnungen andernorts oder zwangsläufig knappen Anteilen in Gesamtdarstellungen süddeutscher Bildschnitzerkunst der Spätgotik (z.B. Müller, Schindler³) abgesehen. Liedkes Arbeit hat den Vorzug guter Bildausstattung und einer grundlegenden Definition eines Hauptstroms Landshuter Bildschnitzerkunst („Heinrich Helmschrot und Andre Taubenpeck“), dem jedoch das Fehlen, wenn nicht Ausgrenzen wichtiger Werkgruppen sowie der recht großzügige Umgang mit Stilgruppen und Archivalien gegenübersteht. Eine Arbeit von Brigitte Kurmann-Schwarz⁴ zu einem ganz speziellen Bereich unseres Themas, der Ausstattung der Martinskirche, sollte nicht unerwähnt bleiben. Ein Desiderat wäre also ein Korpuswerk Landshuter Schnitzkunst, das jedoch bei der unübersehbaren Menge des Bestandes zwangsläufig nur wieder eine Auflistung nach Art der „Kunstdenkmäler“ sein könnte. Sinnvoller wird es sein, Stilgruppen herauszuarbeiten (das ist es, was auch hier versucht wird), selbst wenn deren Benennung oder Zuordnung zu Persönlichkeiten problematisch oder unmöglich ist.

2. Geschichte und Territorium – ein Überblick

Das fünfzehnte Jahrhundert Landshuts ist geprägt durch die Regierung der „reichen Herzöge“. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts existierten noch vier bayerische Teilherzogtümer nebeneinander: Bayern-Landshut unter Herzog Heinrich dem Reichen (reg.

¹ Bd. 1 Oberbayern, Ingolstadt 1895; Bezirksamt Landshut 1914; Landshut Stadt erst 1927; abgekürzt als KDB BA ... verwendet.

² Erschienen in München in der Reihe *Ars Bavarica*, Bd 11/12

³ Theodor Müller, *Alte Bairische Bildhauer*, München 1950; Herbert Schindler, *der Schnitzaltar*, Regensburg 1978;

⁴ Brigitte Kurmann-Schwarz, *Zur Innenausstattung*, in: *St. Martin zu Landshut*, Landshut 1985

1393 bis 1450), Bayerb-München unter Herzog Ernst, Bayern-Straubing-Holland unter Albrecht II. und Johann III. und Bayern-Ingolstadt unter Stephan II. und seinem Sohn Ludwig dem Gebarteten, der als Bruder der Französischen Königin Isabeau de Bavière und langjähriges Mitglied des französischen Kronrates nicht nur ein hohes Maß an Ambitionen sondern auch Impulse der hochkultivierten Kunst Frankreich/Burgunds nach Bayern brachte. Die Rivalitäten der Teilherzogtümer eskalierten nach dem Aussterben der Straubinger Linie im Streit zwischen dem Landshuter Heinrich und dem Ingolstädter Ludwig, der nach wahrhaft Shakespeare'schen Intrigen und Kämpfen damit endete, daß letzterer von Heinrich bis zu seinem Tod in Burghausen, der festesten Burg im Lande, gefangengehalten und schließlich „beerbt“ wurde. Mit seinen Schätzen und dem Erbe der silberreichen Innstädte war der Grund zum sprichwörtlichen Reichtum der „reichen Herzöge“ gelegt; neben dem verbleibenden Münchner Teilherzogtum war das Landshuter das eindeutig größere, reichere und bedeutendere.

Unter Ludwig dem Reichen (reg. 1450 – 1479), dem Sohn und Nachfolger wurde die Hausmacht gehegt und ausgebaut, nicht zuletzt dank fähiger Berater wie Dr. Martin Maier, einem wahren Virtuosen auf diplomatischem Gebiet. Der gelehrter Humanist hielt 1472 die Eröffnungsrede der Ingolstädter Universität und war Freund bedeutender Zeitgenossen (Piccolomini, Cusanus). Als 1475, dank geschickter Diplomatie, die glanzvolle Landshuter Hochzeit eingefädelt wurde, in der Herzog Georg die Tochter des landmächtigen Königs von Polen ehelichte, war dies natürlich alles andere als eine romantische „Lovestory“, ja nicht einmal nur das „Renommierereignis“ der damaligen „Royals“ für die „Klatschspalten“ sondern in erster Linie ein großer diplomatischer Erfolg im Ringen um Macht, Einfluß und Rang im komplizierten Beziehungsgeflecht der Staaten.

Trotz des, auch damals verwendeten Begriffs „Niederbayern“ haben wir zur Zeit Herzog Ludwigs noch längst nicht den kompakten Landesteil im Nordosten Altbayerns wie heute, sondern das Land erstreckte sich in Umrissen, bizarr wie gotisches Krautwerk vom Lech und Donau (Rain, Donauwörth) bis in den Bayerischen Wald (Osterhofen, Hengersberg) weit ins heute Oberbayerische (Ingolstadt, Neuburg, Schrobenhausen, Aichach, Friedberg, Erding, Rosenheim, Wasserburg, Burghausen, Traunstein, Reichenhall), über das Innviertel (um Ried und Mondsee) und das „Land im Gebirg“ (das Inntal mit Kufstein, Kitzbühel, Rattenberg), hatte fränkische (Lauf, Hersbruck, Hilpoltstein), oberpfälzische (Cham, Weiden, Floß) und selbst schwäbische (Lauingen) Exklaven; doch andererseits gehörten größere Partien des heutigen Niederbayern (Straubinger Land, Kelheim, Abensberg) zu Oberbayern. Die Grenzen waren veränderlich, man erbt, verpfändete, kaufte, beanspruchte, umkämpfte und hatte manche Enklave als Pfahl im Fleisch, wie die unabhängigen Graf- und Herrschaften (Frauenhofen, Haag, Ortenburg) oder

Bistumsbesitz (Freising, Mühldorf, Isen). Das an B.-Landshut angrenzende Erzstift Salzburg beispielsweise war zwar ein großflächiges und politisch selbständiges geistliches Fürstentum, doch als Erzdiözese nicht nur kirchlich eng mit B.-Landshut verbunden; es war eben ein Zentrum des altbayerischen Kulturraumes und als „österreichisches Ausland“ konnte man es damals keinesfalls sehen! Die Landkarte des alten Bayern-Landshut war wohl bizarr zerklüftet, doch hatte dies sicher auch positive prägende Wirkungen: die Grenzen waren kaum abriegelnd, sie mußten eher durchlässig sein für Handel, Verkehr, gesellschaftliche Beziehungen und damit auch für Kunstwerke. Wichtige Fernstraßen führten durch unser Gebiet, wie die Nord-Süd-Achse Regensburg-Landshut-Rosenheim-Inntal-Brenner-Rom, Wallfahrtstraßen nach St. Wolfgang und Altötting; entlang und vor allem auf den Flüssen spielte sich ein Großteil des schweren Güterverkehrs ab. Die Isar verband München und Landshut über die Donau mit Passau, auch mit Ulm, der Lech mit Augsburg, die Salzach mit Salzburg und, wie der Inn, mit dem Gebirge, wobei letzterer von Rattenberg bis Passau ein fast exklusiv landshutischer Fernverbindungsweg war.

Dies alles zu erhalten war das stete Mühen auch des „Hochzeitsprinzen“ Herzog Georg (reg. 1479 – 1503), und das hieß mehr als nur Feste feiern, bedeutete Streit und Scharmützel, und immer wieder Reise-Diplomatie. Eine unruhige Zeit war dies, in der doch aber Handel und Künste gediehen, die Pracht der Städte, die Kirchen weiter ausgebaut wurden, in der selbst ein Ereignis wie die schwere Pest von 1495 mehr Ansporn zum Neuaufschwung als Rückschlag gewesen zu sein scheint. Doch eine große Sorge überschattete Georgs späte Jahre: Das Fürstenpaar wurde mit keinen männlichen Erben gesegnet. In einem letzten verzweifelten Versuch wollte Georg das Errungene doch noch auf seine Tochter Elisabeth und den adoptierten Pfälzer Schwiegersohn Rupprecht vererben, entgegen den Erbverträgen mit den Münchner Vettern – dies mußte nach seinem Tode in die Katastrophe des Erbfolgekrieges (1404-05) führen. Dessen bitteres Ergebnis war, daß Landshut seine Funktion als Residenzstadt verlor (das letzte Revival unter Ludwig X. konnte man noch nicht ahnen) und daß der Münchner Albrecht der Weise Herzog ganz Bayerns wurde. Der durchaus nicht selbstlose Schiedsrichter, Kaiser Maximilian, nutzte die Gunst der Stunde und kassierte die silberreichen Innstädte als sein Honorar.

Wenn das bayerische Staatsgebilde aus diesem traurigen Finale der Reichen Herzöge einen Vorteil zog, so ist es die Entwicklung hin zum Flächenstaat mit kompakten Umrissen, der dank des Primogeniturgesetzes nicht mehr geteilt wurde.

3. Berufsbild und Weitläufigkeit

Wenn schon die geographische Ausgangslage einen regen Austausch von Kunstwerken begünstigte, so darf man ähnliches von den gesellschaftli-

chen Strukturen sagen: Die führenden Schichten der geistlichen und weltlichen Würdenträger und zunehmend auch des Patriziats pflegten in erstaunlichem Maße weitläufige Beziehungen. Der kaufmännische und diplomatische Verkehr nicht nur mit den angrenzenden Ländern und Reichsstädten sowie die Verwaltung entlegener Landesteile brachte Personen-, Güter- und Kunstaustausch mit sich. Ebenso weitläufig und folgenreich wie die weltlich-politischen waren die kirchlichen Beziehungen: Führende Prälaten, bevorzugte Berater der Herzöge, häuften Pfründe in Pfarreien, Stiften und Bistumsmetropolen des süddeutschen Raumes, die selbst wenn nicht im politischen Territorium gelegen, so doch zu seinem kulturellen Großraum zählten.

Die Wurzeln des Berufs der Bildhauer und Bildschnitzer im 15. Jahrhundert waren unterschiedlich: zum einen lagen sie bei den zunftorganierten Malern, die auch bisher schon für die Ausstattung des Sakralraumes mit Fresken und Tafelmalerei zuständig waren und zunehmend auch die plastische Ausstattung der Retabeln übernahmen, entweder eigenhändig (Hans Multscher und Michael Pacher waren solche Doppelbegabungen) oder durch Bildschnitzergesellen. Solche Maler/Bildschnitzer und wohl auch manche „nur-“ Bildhauer wurden oft nur als Maler in den Dokumenten geführt (was die Quelleninterpretation sehr erschwert), war dies doch der alteingeführte Zunftberuf und zudem wirtschaftlich meist einträglicher (und damit angesehener) als der bloße Bildschnitzer. Oft scheint aber auch die Abspaltung von Kräften aus den Bauhütten den Berufsstand Steinmetz/Bildschnitzer geformt zu haben. Steinmetze konnten – je nach Fähigkeit – als Bauhandwerker und „Architekten“ fungieren, sowohl Maß- und Zierwerk als auch Figürliches an Portalen und Pfeilern produzieren. Es ist nur natürlich, daß dies zu Spezialisierung führen mußte und schließlich zur Ausgestaltung auch der Altäre führte, wie in Landshut, St. Martin, noch gut zu beobachten. Und sicher waren die Fähigsten nicht auf einen Ort festgelegt, sondern für mehrere tätig. Mit der allmählichen Lösung aus dem Hüttenverband entstand erst allmählich der neue Berufsstand; und es ist vielerorts dokumentiert, daß die Eingliederung in das bestehende Zunftsystem nicht reibungslos ablief. Anders als bei den alltäglicheren Handwerken (z.B. Bäcker, Schuster) bei denen die Vorstellung des Verharrens hinter engen Stadtmauern in gewissem Maße gerechtfertigt sein mag, lag in der relativen Seltenheit des Bedarfs und damit der guten Werkstätten schon auch eine Weitläufigkeit der Kunstgewerbe begründet. Ein junger Bildschnitzer mit Ambition und Können war gezwungen, weiter und in größere Städte zu ziehen, wollte er zunächst eine bestmögliche Weiterbildung als Geselle in einer Spitzenwerkstatt und dann gar eine der seltenen freien Gerechtsamen erhalten. De facto heißt dies, daß eigentlich jeder, der hierzulande dieses Handwerk erlernte, darauf aus gewesen sein muß, in einer führenden Ulmer, Nürnberger, Augsburger und erst in zweiter Linie in einer Passauer, Regensburger, Salzburger oder Landshuter Werkstatt

Geselle zu werden, bzw. diese später womöglich zu übernehmen z.B. durch Einheirat. In der Praxis konnte selbst der gegen 1500 rapide anwachsende Bedarf an Retabeln und die in Folge stark erhöhte Anzahl von Bildschnitzerwerkstätten längst nicht allen fähigen Schnitzern die „Planstelle“ eines Meisters und damit verbundene Einbürgerung bieten. Glück, familiäre Beziehungen, die Gelegenheit, ein Ehefrau waren nicht jedem zur Verfügung. Viele blieben zeitlebens Gesellen, manchmal wohl auch in der Werkstatt eines Malers – ohne dann je als verantwortlicher Künstler dokumentiert zu werden, wie begabt sie auch gewesen sein mögen.

Die Wanderschaft der Gesellen mit Erfahrungen aus den obengenannten favorisierten Städten brachten es mit sich, daß auch in Landshut mehrfach Einflüsse aus diesen Richtungen spürbar werden, so besonders deutlich in den ersten zwei Jahrhundertdritteln Salzburgerische und gegen 1480 Nürnbergerische, stets untermischt mit schwäbischen Einflüssen. Die näheren Städte München und Regensburg scheinen hierin geringere Attraktivität gehabt zu haben, oder hat dies nur den Anschein wegen ihres weniger markanten Lokalstiles? Bedeutende Werkstätten blieben also auf die großen (Reichs-)Städte beschränkt und hatten dann oft einen erstaunlich weiten Lieferkreis. Die unterschiedliche Qualität der Produkte scheint auch sehr genau von den Auftraggebern und Stiftern taxiert worden zu sein, so daß man in Fällen besonderen Repräsentationsbedarfs keine Mühen und Kosten scheute, berühmte Meister über oft erhebliche Distanzen zu bemühen, wie etwa die Bestellung des Hochaltars-Retabels für den Freisinger Dom bei dem Wiener Hans Kaschauer (1443), des Landsberger (1440) und Sterzinger Retabels (1456) beim Ulmer Hans Multscher, des Schwazer Hochaltares bei Veit Stoß (1503) oder des großen Kruzifixus in St. Martin, Landshut, bei dem Ulmer Michel Erhart (1495). Die prägende Wirkung solcher berühmter Importe ist auch in Landshut spürbar. Auch Landshuter Bildschnitzerkunst war begehrter Exportartikel, dies gilt jedoch anscheinend nur für die Jahrhundertmitte, als die Stadt Hall in Tirol bei Hans Stethaimer 1453 ein Retabel bestellte (s.u.), und dann erst wieder für die Zeit ab 1510 als Hans Leinberger seine Werke nach Innsbruck (für den Kaiser!), nach Straubing, Ingolstadt, Polling und Regensburg, und nach meiner Überzeugung auch nach Nürnberg lieferte.

4. Aus dem Schatten der Bauhütten

Im Bereich der Ulmer und Salzburger Kunst konnte der Prozess des Wandels vom Bauhüttensteinmetz zum freien Bildhauer neuerdings an Personen festgemacht werden: Der Meister der Seeoner Madonna des Bayerischen Nationalmuseums, der auch die Madonnen von **Weildorf**, Ranoldsberg und Pürten schuf, wurde von Hans Ramisch⁵ mit sehr plausiblen archivalischen wie stilkritischen Gründen

⁵ Hans Ramisch, Ulm und die Salzburger Plastik im 15. Jahrhundert. In: Skulptur in Süddeutschland 1400 – 1770, Festschrift für Alfred Schädler, München Berlin 1998

als Hans Sweicker identifiziert, der Schwiegersohn des Meisters Hartmann, mit dem zusammen er in Ulm mehrfach dokumentiert ist. Dort hat er unter Leitung des Älteren um 1420 (noch innerhalb der Bauhütte?) am Figureschmuck der Westfassade des Münsters mitgearbeitet. Nach ersten Arbeiten für (in?) Salzburg (Maria Säul?) erfolgt um 1428 Einbürgerung beider in Ulm (auch Hans Stethaimer wird ab 1441 „Bürger“ genannt), ein Vorgang, der wohl für die ganz allmähliche Umformung des Bauhütentums zu bürgerlichen Bau- und Kunsthandwerkerberufen kennzeichnend ist. Bald danach hat sich Hans Sweicker in Hitzelsberg am Chiemsee niedergelassen und muß dort für die Äbte von Seon und die Salzburger Bischöfe eine reiche Produktion gestartet haben bis zu seinem Tode im Jahr 1467. Überzeugend zugewiesen hat Ramisch die o.g. Werke in der Endphase des weichen Stils, und ihnen möchte ich als kleinere aber sicher derselben Werkstatt entstammende Arbeit die **Madonna von Veitsbuch** (BA LA) zuordnen – Veitsbuch soll im Spätmittelalter dem Suffraganbistum Chiemsee zugehört haben! Ramisch stellt – nicht immer nachvollziehbar – für Sweickers Spätzeit ein Oeuvre zusammen, das unter Einfluß der Werke Multschers und Kaschalers sich vom bisherigen Erscheinungsbild erheblich entfernt. Bei der fast radikalen Stiländerung vom „weichen“ zu einem „verhärteten“, „festen“ oder „bewegten“ Stil ist es doch sehr fraglich, inwieweit nur Zeitwandel und Einflüsse oder auch Gehilfen- und Nachfolgerhand (Häring?, Helmschrot?) oder gar völlig andere Meister mit ähnlichen Voraussetzungen am Werk waren (s.u. die ähnlichen Probleme unterschiedlicher Stilagen bei Stethaimer). So scheint zwar die **Tamsweiger Madonna**, Höhepunkt des vermuteten Spätwerkes, über die Inzersdorfer Madonna mit der „weichen Gruppe“ verbunden, doch hat sie andererseits auch eine Gruppe mit durchaus abweichenden physiognomischen Merkmalen, anderer Anatomie und Pose des Kindes zur Voraussetzung (Gewandmotive ohnehin), die mit den Madonnen von Kitzbühl, von St. Johann und Neukirchen an der Enknach an das Mauterndorfer Altärchen anschließt und schließlich mit der Laufener einen späten Endpunkt findet (Flügel datiert 1467, Madonna früher?). Besonders fragwürdig scheint mir die Einbindung der **Madonnen des Salzburger Liebfrauenaltars** (Nonnberg) und der (barock beeinträchtigten) von **Salzburg-Mülln**, trotz der für einen aus Ulm kommenden Meister plausiblen Multscher-Einflüsse und dem serientypischen Mondgesicht. Es übersteigt die Möglichkeiten, dies hier ganz zu klären, doch wäre eine Neuuntersuchung unter dem Gesichtspunkt möglicher Beteiligung Hans Stethaimers an dieser Gruppe dringend geboten, denn man hat bislang einen Meister völlig außer acht gelassen:

5. Hans Stethaimer, Steinmetz, Maler und Werkmeister

Im Jahre 1453 schloß „*Maister Hanns Stätt-haymer, Stainmez, Maler, Vnd Werckmaister Von*

Landschuet“ mit der Stadt Hall in Tirol einen Vertrag über die Anfertigung und Lieferung eines Retabels („*Ain Tafl in S. Niclauss Gottschauss auf den Fron Altar*“) nach dem vorher vorgelegten Riß (*Vision*) der „*26. erhebt Vnd gantz geschnidne Pilder Vnd 3. Figur auf dem Creüz*“ und „*Cosstlich gemalt*“ und mit bestem Gold vergoldet sein sollte, für eine Entlohnung bis zu 700 Gulden Rheinisch.

Dies erfahren wir aus dem ausführlichen Dokument, dem ersten überhaupt, das von einer Bildnertätigkeit eines Landshuter Meisters berichtet; und höchst bedauerlich ist, daß von diesem Werk nichts außer dem stipes übrigblieb, der dem des Landshuter Altars verwandt ist und wahrscheinlich vom Baumeister der Kirche Hans Seoner stammt (nach dem identischen Wappen ein weiterer Schüler des Burghausers). Wir können daraus schließen, daß Meister Hans Stethaimer (wenigstens dem Hans Seoner) als vorzüglicher Bildner bekannt war, und daß sein Ruf über Landshut, ja sogar über die Landesgrenzen hinaus reichte. Dies wiederum setzt voraus, daß er zunächst in Landshut und vermutlich auch im südöstlichen Bereich des Landshuter Territoriums (Innstädte, Salzburg?) Proben seines Könnens abgelegt hat. Es ist durchaus denkbar, daß dortige Spuren solcher Werke dadurch überlagert werden, daß eine Nähe zu den oben für Hans Sweicker beanspruchten Gruppen besteht bzw. daß sie diesem Kreis zugerechnet werden, sei es deshalb, weil er aus der gleichen Quelle schöpfte (Ulm?) sei es, daß eine persönliche Berührung der beiden wohl annähernd Gleichaltrigen, vielleicht schon in den frühen zwanziger Jahren stattgefunden hat. Schließlich ist auch die Herkunft Hans Stethaimers aus der Chiemseegegend (Stötham) vermutet worden, und außerdem ist 1431 in einer Schnaitseer Urkunde von ihm als „*Maister Hannsen dem Stethaimer zu Wasserburg*“ die Rede, was wohl mit seiner Bauleitung an der Wasserburger Pfarrkirche (als Stellvertreter seines alternden Onkels) zusammenhing. Eben in Wasserburg findet sich eine kleinere thronende Madonna etwa dieser Zeit, die der Seoner des BNM von Hans Sweicker nahesteht (m. E. nicht eigenhändig). Das Beispiel der Veitsbucher Madonna hat aber auch gezeigt, daß selbst ohne persönliche Berührung Stilelemente vom Chiemsee – der politisch an Landshut und kirchlich an Salzburg angebunden war – in unsere Region gelangen konnten.

Allerdings gibt es in Landshut Werke, für die Hans Stethaimer als Schöpfer geradezu prädestiniert war. Er, der Nachfolger des genialen Baumeister Hans von Burghausen, dürfte schon unter dessen Leitung seine Spuren am **Hochaltar von 1424** (Anbetung der Könige?) oder am **Bürger-(N.-W.-)Portal** (trauernde Maria und Johannes, der zerstörte St. Martin?) und vor allem am kunstgeschichtlich so bedeutenden **Denkmal des Burghausers an der Martinskirche** von 1432 (eine Schnittstelle zwischen weichem Stil und neuem Portraitrealismus) hinterlassen haben (so vermutet schon Herzog). Solches könnte seinen Ruf begründet haben. Stilgeschichtlich geht die neue Richtung der Überwindung des Weichen Stils von einer ähnlichen Basis aus, wie wir sie bei

dem Meister des Kastenmayer-Epitaphs in Straubing vorfinden: mit Härte und Entschiedenheit wird kraftvolle Körperlichkeit präsentiert, Gewandfalten gewinnen Schwere, brechen sich entschieden an den Sockeln, und hart wechselnde Bewegungsrichtungen ersetzen den Charme der früher so weichen S-kurven; man achte nur einmal auf die jetzt fast abknickenden säulenhaften Hälse! Doch wenn man aus den divergierenden Stilelementen wohl mehrerer Mitarbeiter des Zeitraums vom Hochaltar bis zu den **Chor-Aposteln** schwer sein Oeuvre herausdestillieren kann, so kann man Hans Stethaimer doch mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit für das bedeutende Relief des „**lebenden Kreuzes**“ im **Westportal in der Turmvorhalle** als Autor annehmen, das wenige Jahre nach der Judenvertreibung in Landshut bei Regierungsantritt Herzog Ludwigs (1450) entstanden sein wird – damit ziemlich genau zu der Zeit, als sein Ruhm als Bildner durch den Vertrag mit Hall dokumentiert ist. Könnte er, der „Werkmeister“ eben dieser Turmuntergeschoße diese Arbeit an geradezu plakativ hervorragender Stelle, einem anderen Bildhauer seiner Bauhütte oder gar einem Fremden überlassen haben? Dies ist wohl kaum denkbar! Ich meine, man darf hier guten Gewissens anstelle des Notnamens „Westportalmeister“ die Benennung: „höchstwahrscheinlich Hans Stethaimer“ riskieren. Erst aus dieser relativ sicheren Basis läßt sich auf die obengenannten früheren Spuren schließen und nach vorne zum Westportal auch noch das **Südost-Portal mit den Johannesreliefs** hinzufügen – wohl spätere 50er Jahre. Wie aber steht es mit anzunehmenden Werken der Retabelkunst und Arbeiten in Holz aus dieser doch schon späten Zeit seiner Kunst? Aus dem Haller Vertrag geht nicht zweifelsfrei hervor, ob Ton das Material war (wie in Landshut), oder das modernere („*geschnidne*“!): Holz.

Setzt man gleich beim Stil des Westportalreliefs an, so ist die große Nähe von dessen Gekreuzigtem zu einem in **Jenkofen** augenfällig. Besonders qualitativ tauchen die Merkmale bei einem weiteren, in Privatbesitz befindlichen **Kruzifixus** (aus der ländlichen Umgebung stammend) auf; er zeigt feinste, sensibel atmende Oberfläche mit einem schalenhaften, mit kräftigen Brüchen gefalteten Schamtuch, dessen Details (z. B. die muschelartig eingedellten Unterflächen der Faltenstege) sowie die Körperbiegung und das zur Rechten langsträhnig herabhängende Haar auf Kenntnis von Multschers Skulptur (Landsberger Madonna, Bronzekruzifix, beide um 1440) verweisen. Die kleine Gruppe findet eine Fortsetzung in einem weiteren Gekreuzigten in Frauenberg, der bei gleichartigem Schamtuch starrer in der Haltung wirkt, der Brustkorb fein, mit etwas schmalerem Rippenbogen und das hier mehr symmetrisch geordnete Haar auf etwas schematische Art durch Rillen in der Fläche gewellt. Alle diese Merkmale finden sich wieder identisch bei einem **Hl.-Grabchristus in Furth** (BA LA). Möglicherweise sind dies schon Werkstatt- oder Nachfolgearbeiten (s.u.). Eine frühe Variante (um 1430), mit asymmet-

risch fallendem langsträhnigen Haar findet sich übrigens bei einem Kruzifixus in Mariapfarr (Lungau), dort allerdings mit einer älteren Schamtuchform.

Hierzu erscheinen mir auch die drei Figuren – **Madonna mit den hl. Katharina und Barbara – des ehemaligen Hochaltars von Alt-St.-Margaret** im (Landshut eingemeindeten) Achdorf äußerst interessant. Sie gelten seit der Inventarisierung in den „Kunstdenkmälern“ als Arbeiten um 1480 und haben bisher, wohl weil sie für diese Zeit etwas konservativ wirken und schwer einzuordnen sind, wenig Interesse erweckt. Bei genauerer Betrachtung erweist sich aber ihr Stil als der Zeit nach der Jahrhundertmitte zugehörig, in der die Kirche wohl ihre Erstaussattung erhalten hat (Glocke von 1440!): Der Körper erscheint verfestigt, Oberkörper, Knie, kräftig modellierter Kopf und säulenhafter Hals (vergl. die Synagoge des Westportals, Maria des Nordwest-Portals, Schmerzensmann) betont; pflanzenstengelartig knicken Faltenröhren und tütenförmig gerollte Falten (Reminiscenzen an den weichen Stil) präsentieren flächig mäandrierenden Saumkanten (vergl. St. Martin im Westportal). So sehr die Handschrift der drei Figuren identisch ist, so zeigt doch jede ein variierendes Faltenschema, wobei das der hl. Barbara, die V-förmigen Falten vor dem Leib, die in Dreiecken enden, eine Leitform Landshuter Kunst seit den Choraposteln (wohl vierziger Jahre) bis hin zum Chorgestühl der Martinskirche bleibt. Die Madonna wiederum zitiert Formulierungen, wie wir sie bei den Madonnen von Salzburg Mülln (um 1453) und des Liebfrauenretabels (um 1460) finden: von beiden Madonnen die vor dem Leib gegeneinandergerollten Mantelenden (Multscher um und vor Sterzing), von ersterer die Eindellungen der V-Falten (Multschers Landauer Madonna siehe auch der o.g. Gekreuzigte) und das verblüffend identische Mondgesicht. Als letzte Vergleiche seien noch die Kitzbühler Madonna (wohl späte 50er Jahre) zitiert, die als Bindeglied der Achdorfer Figuren zur Madonna von Tamsweg im Lungau (um 1460) erscheint und die Madonna des ehemaligen Laufener Hochaltars, dessen Malereien 1467 datiert sind. Dessen Madonna könnte früher entstanden sein, oder ist schon von der Hand eines Nachfolgers! Die Physiognomie der Madonna und das Kind sind den Achdorfer Figuren nahe verwandt!

Schließlich soll mit denselben Argumenten auch der **Auferstehungschristus der Margaret-Kirche**, in den Kunstdenkmäler gar nach 1500 (!) datiert, derselben Werkstatt (Gehilfenarbeit!) und Zeit wie die Schreinheiligen zugeordnet werden. In bester Qualität und an einem ähnlichen Thema bietet der segnende **Salvator in St. Salvator, Mirskofen** (BA LA) diesen Stil mit ganzen Gruppen von hängenden Dreiecken. Wären die Bezüge zu den oben erwähnten Landshuter Beispielen nicht, wir müßten diese Arbeiten dem Sweicker-Kreis der fünfziger Jahre zuordnen, so aber scheint mir der Anschluß an die „Stethaimerwerke“ in Landshut durchaus plausibel, mit der Einschränkung, daß die gewisse Steifheit mancher Gestalten und die Haarbehandlung ähnlich der des Further Grabchristus (wellige Rillen in flächig

präsentierten Partien) an einen Werkstattmitarbeiter (Helmschrot? s.u.), denken läßt, der auf Arbeiten in Holz spezialisiert war. Die entscheidende Frage ist aber, ob nicht gar in umgekehrter Richtung solche Beobachtungen die Möglichkeit eröffnen, Werke des „Sweickerkreises“ im Salzburger Großraum für den Landshuter Meister in Betracht zu ziehen, der ja eine prinzipielle Möglichkeit allein schon über die Bauten seines Onkels Hans von Burghausen für diesen Raum hatte (Wasserburg, Chor der Salzburger Pfarrkirche, heute Franziskanerkirche). Zumindest sollte die stilistische Achse Landshut – Salzburg für die Mitte des 15. Jahrhunderts als gegeben angenommen werden. Selbst wenn wir aber mit den Achdorfer Figuren Hans Stethaimer nicht mit letzter Sicherheit greifen können, so ist doch festzuhalten, daß sie noch so nahe am weichen Stil stehen, daß ihre Entstehung um die Mitte des Jahrhunderts und kaum nach 1460 sie zu Inkunabeln spätgotischer Bildschnitzerkunst in Landshut macht.

6. Heinrich Helmschrot – Tradition

Wenn die Archivalien über Hans Stethaimer um 1459/60 versiegen und genau um diese Zeit der nächste Bildhauernamen seine erste Erwähnung findet, so dürfte dies mehr als ein Zufall sein. Wir können davon ausgehen, daß der Bildschnitzer (nicht mehr Steinmetz!) Heinrich Helmschrot den Bereich der Produktion des Hans Stethaimer fortführte, der nun immer mehr gefragt wurde – die Holzbildwerke für Retabel. Vielleicht war er sogar bereits vorher sein Mitarbeiter auf diesem Gebiet (Achdorf?). Möglicherweise hat man bisher ein falsches Bild von der Erscheinungsform seiner Kunst, wenn man in ihm nur den Meister der Retabel in Gelbersdorf, Heiligenstadt und Jenkofen sieht, denn diese sind vermutlich bereits vom jüngeren Stil eines Mitarbeiters (s. u. Andre Taubenpeck) geprägt. Einige wenige Dokumente berichten uns über Helmschrot:

1459/60 geht es um eine Ausgabe des Landshuter Rentmeisteramtes „*Item Hainrichen, schnitzer, umb das hulzen rossel*“ Was mag damit gemeint sein? Womöglich ein Pferdchen für den damals vier- bis fünfjährigen Herzog Georg? Nach dem nächsten Dokument vom 29. Januar 1461 verkaufen „*Hainrich Helmschrot, Bildschnitzer und Bürger zu Landshut und seine Hausfrau Dorothea ... ihre Behausung und Hofstatt zu Landshut unter dem Berg im Loch ...*“ Als Siegelbittzeugen treten auf der Schwager Wilhelm Poyce und der Schwiegersohn, der Maler Hans von Würzburg. Wenn Heinrich Helmschrot schon 1461, also zu Beginn seiner dokumentierten Berufslaufbahn einen Schwiegersohn hat, kann dies bedeuten, daß er schon 15 Jahre oder mehr verheiratet und damit (selbständig?) berufstätig war, dieser könnte aber auch (wahrscheinlicher) der Mann einer Stieftochter gewesen sein. Dann folgen einige Erwähnungen in Immobiliensachen, eine Wiese wird verkauft, das Haus des Helmschrot (Altstadt 257) wird 1471 erwähnt – schließlich endlich zur Sache:

1475, im Jahr der Landshuter Hochzeit erhält Heinrich Helmschrot 40 Pfund Pfennige für die „*tafel und arbat, so er im sloss zu Landshut gemacht hat*“.

Um 1485 ist „*Dorothea, Hainrich schnitzerin*“ verstorben

1493 ist „*Hainrich schnitzer*“ Inwohner im Haus Kirchgasse Nr. 231, das dem Maler „*Wolfgang von Werd*“, einem weiteren Schwiegersohn gehört.

1494 werden in einem ausführlichen Übergabsbrief Heiratsgut, Verbindlichkeiten und Nachlaß von „*Elspehen, weiland Hainrichen Helmschrots, schnitzers, etwo auch burger doselbs, users vaters und swehers seligen gelassen witib ...*“ geregelt; wie Liedke wohl zu Recht annimmt, weil sich die Witwe wiederverheiraten wollte und zwar mit dem

1494 eingebürgerten „*Andre Taubenpeckh, schnitzer, hat burgrecht erheirat ...* „

Wenn wir nun in der Landshuter Region nach Werken eines Stiles suchen, die auf einer Basis von spätestens 1459/60 gewachsen sind, so finden wir als Reste einstiger Retabeln auch bereits in der Literatur mit Helmschrot verbunden zunächst die **thronende Madonna in Dorfen** (wohl um 1470) mit Bezügen zu der schon erwähnten von Lauffen, eine **Petrusfigur in Altheim** (BA LA) und die **Madonna der Frauenkapelle** bei St. Martin, beide jedoch wohl schon um 1480 (zur Maria Thalheimer Madonna s.u.). Deutlich als Vorläuferin dieser beiden, speziell dem Petrus in den Gewandmotiven nahestehend ist die **Madonna von Roggling** bei Eggenfelden zu sehen (wohl zweite Hälfte der sechziger Jahre und nicht passauisch!), eine mächtige Mondsichelmadonna, deren schwerer Mantel als breitflächiges Relief vor den Körper gelegt ist. Das Faltenrepertoire entwickelt sich von der das Kind tragenden Hand in drei parallelen, leicht einknickenden Strähnen, löst sich in heftig knitternde Dreiecksformen von nahezu kubistischer Plastizität auf, optimal die Wirkung der Vergoldung steigernd, und zeigt nur geringfügig stoffliche Qualität, wenn es an den von zwei Engeln gehaltenen Sichelhörnern des Mondes gerafft wird. Letzteres Motiv wird für Landshuter Mondsichelmadonnen fast obligatorisch, ansonsten aber liegt das Vorbild der Rogglingfingerin wohl zwischen der Kiefersfelder Madonna und der von Tamsweg, also wieder Werken des gehabten südöstlichen „Sweickerkreises“. Nochmals möchte ich deren große Nähe zu Hans Stethaimer zu bedenken geben. Auffallend ist bei aller Nähe der Gewandbehandlung zum Altheimer Petrus und der Madonna der Frauenkapelle eine beträchtliche Differenz im Physiognomischen, das in Roggling eher zurückhaltend, ein wenig teigig wirkt. Die eben ins Spiel gebrachte Tamsweger Madonna hat noch zwei Assistenzheilige, die ebenfalls diesen „Stil der langen Linie“ zeigen, der Jakobus übrigens dabei auch sehr eindringlich die Landshuter (?) hängenden Dreiecke. Weiter gehören dazu vier Relieftafeln, im Stil etwas derber, mit schematischer brechenden Falten und naïv spitznasigen Köpfen mit wenig Hinterkopf; sie werden allgemein als von anderer (Gehilfen-) Hand gesehen als die feine Madonna. Genau der Stil dieser Tafeln wiederum taucht in einem Werk der

Landshuter Umgebung auf, dem **Marientod der Altdorfer Frauenkirche** (BA LA), und bei den augenfälligen, besonders markanten Eigenarten muß man die gleiche Hand annehmen. War dieser Gehilfe Heinrich Helmschrot und der Marientod eine seiner ersten Landshuter Arbeiten um 1460? Auch wenn die Werkgruppe um den **Gelbersdorfer Altar** dem zu widersprechen scheint, wird das nächste Beispiel, fünfzehn Jahre später angesiedelt, diesen Verdacht verstärken!

„... tafeln und arbeiten so er im Schloss zu Landshut gemacht hat“ ist 1475 für Helmschrot dokumentiert und die Autoren der **Kunstdenkmäler** (und Folgende) wollen dazu in der **Trausnitz** nichts Passendes finden, obgleich ein vorhandener **Auferstehungschristus** (78 cm hoch) abgebildet und auf eben die Zeit von 1470 bis 1480 taxiert wird. Auch er fügt sich schwer zu Gelbersdorf, doch schon der Vergleich mit dem wohl nur ein paar Jahre späteren Altheimer Petrus erweist enge Verbindungen im Gewandstil trotz des anderen Themas und der brutalen nazarenischen Fassung, mit der wohl auch schnitzerische Härten überschliffen wurden: Der Mantel ist auf die gleiche Art mit der „langen Linie“ eines Faltensteiges vor den Leib gezogen und wird durch die Linke festgeklemmt. Ganz ähnlich hängt unter der Linken das Mantelende, und der Überschlag vor dem Leib ist in der Kurvierung eingedellt, nur beim Petrus weiter herabgezogen. Gleichartig zeigt der schräg verlaufende Saum über dem rechten Fuß in einem Überschlag das Futter. Vor allem die in der Seitenansicht besonders deutlichen harten Bruchfalten sind stilistische Bindeglieder zum Altdorfer Marientod und dem Altheimer Petrus. Und noch ein anderer Zusammenhang fällt bei genauer Betrachtung auf: das Profil des Auferstandenen scheint mit seiner spitzen Nase und dem Schnitt der Haare deutlich aus den Köpfen des Marientodes weiterentwickelt (ca. 15 Jahre Differenz!). Auch der Achdorfer Auferstandene stand hier wie in Gewandmotiven schon so deutlich Pate, daß man nun fast den frühen Helmschrot als Mitarbeiter in Achdorf greifen kann. Diese Haarstrukturierung als wellige Rillen auf der Oberfläche des Haar-„Blocks“ ist so verblüffend nahe am Further Grabchristus und bei den Achdorfer Figuren, daß man damit entweder Helmschrots Handschrift noch in Stethaimers Werkstatt, oder durch Helmschrot weitergeführtes Werkstattgut Stethaimers beim Grabchristus und dem Auferstandenen sehen muß.

In den „Kunstdenkmälern“ findet man im Inventar der Trausnitzkapelle (Vorhalle) auch noch einen Vermerk über eine „spätgotische Georgsfigur, auf dem Drachen stehend. Um 1470 – 80. Holz, gefaßt. H. ca. 0,80 m“, die leider nicht mehr auffindbar ist und auch nicht fotografiert scheint, sonst hätten wir wohl – die gleichartige Datierung legt es nahe – ein weiteres Belegstück der „*tafel und arbeit*“ Heinrich Helmschrots von 1475. Doch denke ich, daß auch der **Gekreuzigte** „aus der Mitte des 15. Jahrhunderts“ eher ein späteres Nachwirken der oben aufgezeigten Exemplare aus den fünfziger Jahren

darstellt (vergleichbarer Brustkorb), und um 1475 datierbar sein könnte.

Eine Bestätigung des Zusammenhangs der oben genannten Figuren gibt die hiermit erfolgte Neuzuschreibung der **Madonna von Bruckbach** bei Altheim (BA LA) an Helmschrot (1,20 hoch; in den KDB auf 1470 datiert). Sie läßt in Faltenwurf und Haupt noch deutlich die Herkunft von der größeren und anspruchsvolleren Rogglfinger Madonna erkennen (trotz anderer Kindhaltung) und vermittelt in den Gewandmotiven zur Madonna der Frauenkapelle, die jedoch einen anderen Kopftyp und anderes Empfinden zeigt (s. u.). In der Art und Weise wie sich Gewand und Haupt der Bruckbacher von der Rogglfinger Madonna weiter zum grobformigeren entwickelt haben, kurz im ganzen Stil gleicht sie dem Trausnitz-Auferstandenen, mit Anklängen an den Altdorfer Marientod und sogar noch Achdorf. Das Kind dort und das der Laufener Madonna sind dem Bruckbacher nahe verwandt. Es ist also mit „um 1470“ wohl richtig datiert.

Fazit: man sollte endlich die einzige (!) Archivalie über Heinrich Helmschrot nutzen, die man noch mit konkreten Werken verbinden kann, um seinen Stil vor der Gelbersdorfer Gruppe präzise zu definieren. Kein anderes Werk darf mit mehr Recht diesem Meister zugesprochen werden als der Auferstandene der Trausnitz und an ihm haben sich die anderen Zuschreibungen zu messen!

Es gibt nun diese Gruppe von Retabeln, deren Zusammenhang schon mehrfach erkannt worden ist und zwar dasjenige von **Heiligenstadt** bei Gangkofen (BA Eggenfelden) mit einem thronenden Salvator als Schreinfigur, das auf der Predellenrückseite mit 1480 datiert ist, und das von **Gelbersdorf** bei Moosburg, das (durch Bericht früherer Autoren) nahezu gesichert ist als posthume Stiftung des Landshuter Rates („Kanzlers“) Dr. Martin Maier von 1482; leider hat es wohl schon früh seine zentrale Madonna verloren. Diesen schließt sich durch einige Indizien das undatierte Retabel von **Jenkofen** (BA LA) an, zwar mit einer begeisternden Madonna aber ohne die sonstige Schreinfüllung; keines der Retabel hat sein originales Gesprenge. Aufgrund der beiden Datierungen bot sich die Zuweisung an Heinrich Helmschrot an, der schließlich der einzige dokumentierte Bildschnitzer dieser Zeit in Landshut war. Das Verbindende ist zunächst der Typus der Retabel mit reliefierten Flügelinnenseiten und bemalten Außenseiten, jeweils zwei Tafeln übereinander, und andererseits eben diese Reliefs, die sich in den vier Szenen des Marienzyklus: Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung unübersehbar gleichen. So ist etwa die Verkündigung bei allen drei Retabeln nicht nur durch Wahl und Anordnung der Motive, z.B. Leseputz mit Oberschränkchen, Vorhang dahinter, Haltung und Kleidung der Personen bis in Details gleich (wie auch bei anderen Szenen), sondern auch Stil, Physiognomisches und Machart scheinen durchaus aus einer Hand, wenn auch (speziell in Jenkofen) weiterentwickelt. Dabei kann man ohne weiteres die Chronologie akzeptieren wie sie die beiden Datierungen vorgeben

und die Einschätzung teilen, daß das Jenkofener Retabel um gut ein Jahrzehnt später zu setzen ist, was auch aufgrund der Madonna (s.u.) naheliegt. Die thematische Ausnahme in Jenkofen ist der **Mariantod** anstelle der Heimsuchung. Eine jüngere Variante der **Geburtsszene** finden wir in der **Dingolfinger Pfarrkirche**. Ein späterer Ableger um 1500 der Jenkofener Verkündigung mit identischer Möblierung befindet sich übrigens am Hochaltar von **Katzwang** bei Nürnberg (s.u. Chorgestühl).

7. Der Nachfolger – Andre Taubenpeck?

Was uns heute hindern sollte, die Zuweisung der Gruppe Heiligenstadt/Gelbersdorf/St. Wolfgang an die eigene Hand des Meisters Helmschrot weiter zu schreiben ist die, selbst schon bei den frühesten Reliefs feststellbare **Unvereinbarkeit mehrerer Stilelemente mit jeder denkbaren Basis des Heinrich Helmschrot vor 1460**, speziell der oben erschlossenen. Vermutlich war es sogar so, daß es in der Helmschrotwerkstatt vor 1480 keine Retabeln mit szenischen Reliefs an den Flügeln gab (s. u. Landau). Der frühe Mariantod in Altdorf war sicher eine zentrale Schreingruppe; solche bescheidene Qualität konnte wohl kaum die Malereien von den Flügeln verdrängen. Der übliche Landshuter Retabeltyp scheint also vorher nur bemalte Flügel gehabt zu haben. Was den neuen Stil ausmacht, ist eine malerische Bewegtheit, die sich etwa in einer Häufung von Kurven bei Säumen und Stegfalten manifestiert. Typisch ist die, den gebogenen Rücken oder das gebeugte (körperhafte!) Knie nochmals rahmende Kurve einer Stegfalte, so daß durch mehrere sich auffächernde kurvende Formen die Bewegungsmotive gesteigert werden. Die Haare verlieren den bisherigen blockhaften, nur reliefierten Charakter und werden aufgeringelt, gebohrt und hinterschnitten. Sucht man nach den Vorbildern des neuen Stiles, so findet man sie vor 1480 kaum anderswo als im Kreis von Nürnberger Werken nach der Mitte der siebziger Jahre, etwa der Assistenzengel des Petersaltares der Sebalduskirche und der Predellenfiguren des Krakauer Altares von Veit Stoß, also Werken die schon unter dem Eindruck des grandiosen Neuerers Niclas Gerhaert von Leyden standen. Der Stil muß deshalb nicht unbedingt schon via Krakau nach Landshut gekommen sein (obwohl dies eine reizvolle Vorstellung ist!), sondern kann auch die Nürnberger Basis des Veit Stoß widerspiegeln. Zum vermutlich ersten Mal vor 1480 und vielleicht doch im zeitlichen Zusammenhang mit der Landshuter Hochzeit finden wir diese Stilelemente in Landshut an den Relieffiguren des (NO-)Brautportals (die Madonna in der Mitte ist von anderer Hand, die hervorragenden Konsolbüsten früher). Wollte man diese Reliefs deutlich früher setzen, so müßte man daraus die Abhängigkeit der Nürnberger Gruppe von Landshut folgern, was aber kaum angeht. Weder die Übereinstimmung Stiles dieser Reliefs mit dem des Taufportals (S.-W.) noch mit dem W-Portal von Heilig-Geist (dat. 1462) kann man ernsthaft beanspruchen! Berücksichtigt man, daß

die Ehefrau Martin Maiers eine Imhoff aus Nürnberg war, so ist nicht auszuschließen, daß der einflußreiche Rat seine Hand dabei im Spiel hatte, den Stil der Landshuter Bildschnitzer durch eine neue Kraft aufzufrischen, auch im Hinblick auf seine beabsichtigte Stiftung für das Moosburger Münster, die heute in Gelbersdorf steht.

Volker Liedke hat wohl zu recht angenommen, daß diese neue Kraft Andre Taubenpeck war, der allerdings erst 1494 das „*burgkrecht erheirat*“ doch schon ab spätestens 1480 als stilprägende Kraft bei allen Werken der Helmschrotwerkstatt zu spüren ist. Liedke trennt jedoch m. E. zu Unrecht Zusammengehöriges (z.B. die frühen Reliefs von den Jenkofern) und vermengt andererseits Unvereinbares (z.B. Landauer Altar) mit den o. g. Gruppen. Die traditionellen Formulierungen des Helmschrotstils – vor allem der prismatisch-kantige Faltenstil bei zentralen Figuren wurde wohl als „Markenzeichen“ eine Zeitlang weitergeführt, auch später noch mit eingearbeitet. Der Übergang setzt voraus, daß der alte Meister die überlegene Modernität (und auch das Talent!) des Jüngeren anerkannte und sie als Leiter der Werkstatt ohne zu zögern nutzte. Schon der im Gewandstil und Haltung Helmschrot-typische **Altheimer Petrus** vor 1480 (?) scheint physiognomisch etwas weiterentwickelt (lt. Pinder gegen, lt. Liedke nach 1460, Liedke: Gesicht barock überschnitzt?), die liebevolle **Madonna der Frauenkapelle** aber, die um 1480 entstanden sein dürfte, zeigt bereits den auf neue Weise idealisierten weiblichen Taubenpeck-Typ: oval-kugeliger Kopf mit schmalem Mund, einer schmalen, langen Nase, die sich aus der Rundung der Stirn ohne plastisch markierte Brauen entwickelt, einem aufgesetzt wirkenden, kugeligen Kinn und ebensolchen Augen, deren Lider sich später meist halb zu schrägen Schlitzen schließen. Dieser Kopftyp wird bei allen Reliefs (schon den frühesten!), der Verkündigungsmadonna des Freisinger Museums und weiter an den späteren **Madonnen von Jenkofen und Gundihausen** (BA Vilsbiburg) und den **Engeln von Heiligenstadt**, ja selbst **beim hl. Georg in St. Wolfgang** (s.u.) nur wenig abgewandelt. Er unterscheidet sich deutlich von dem der Rogglfinger Madonna (vor 1470) und der Dorfener (um 1470) und ebenfalls noch von der Bruckbacher (um 1475), auch in der völlig anderen Auffassung von Haarbearbeitung, und ist wieder von Nürnberger Werken vor 1480 ableitbar (z.B. der hl. Michael in St. Lorenz, frühe Typen des Veit Stoß). Gerade bei der **Madonna der Frauenkapelle** zeigt sich gegenüber dem Altheimer Petrus und der Bruckbacher Madonna das allmähliche Einkreuzen einer neuartigen Figurauffassung mit graziöser Körpersprache (wo wäre diese von Rogglfing bis Bruckbach?) und mehr Gefühl für das Gewand als Schale mit dynamischen Kompositionseffekten (stärker kurvende Stegfalten), wie sie sich gegen 1495 in **Jenkofen** so sehr steigern. „*Selige Musikalität der Stimmung*“ so schwärmt Pinder bei der Jenkofenerin und beschreibt treffend als „*das Entscheidende des neuen (E.S.-)Stiles: das Ausbrechen von Hohlräumen, die Aufhebung der Blockgläubigkeit*“. So neu also

diese Elemente nach den prismatisch reliefierten „Blöcken“ Helmschrots wirken, zeigt sich aber, daß das „kubistische“ Oberflächenrelief über den Hohlräumen zunächst (Frauenkapelle, St. Wolfgang) sogar an Brillanz gewinnt, dann reduziert erscheint und auch später, nach dem Tode Helmschrots, zu harten Faltenstegen umgeformt, aber nicht völlig eliminiert wird.

Bevor wir uns noch einmal dem Heiligenstädter Retabel zuwenden, sollte eine weitere bedeutende Werkgruppe der Helmschrotwerkstatt zur Sprache kommen: Der große **Hochaltar** und der Kreuzaltar der Wallfahrtskirche **St. Wolfgang bei Dorfen**, wobei die Figuren und Reliefs des ersten in einer sehr gelungenen barocken Neuinszenierung wiederverwendet wurden, letzterer in den wesentlichen Teilen erhalten, aber in die Seitenkapelle versetzt ist. Dieses St. Wolfgang war nicht nur eine bedeutende Wallfahrt mit heilkräftiger Quelle auf der Pilgerstraße zum Wolfgangsee, sondern steht auch für das ehrgeizige Projekt der Grafen von Fraunberg zu Haag, ihren Rang und ihre Unabhängigkeit durch die Errichtung eines Kollegiatstiftes auf eigenem Boden zu unterstreichen. Dies war gegen den erbitterten Widerstand des Freisinger Bischofs, der Stift Isen geschmälert sah, nur mühsam durchzusetzen und als 1484 die päpstliche Bestätigung – wohl Anstoß und Beginn der Arbeit an der üppigen Altarausstattung – erteilt wurde, war der Streit noch nicht ausgestanden, auch nicht nach weiteren Zusagen von 1487. De facto gelang das Stiftungsziel erst im 18. Jahrhundert.

In den erhaltenen Predellenflügeln haben wir noch einmal eine Verkündigung und eine Anbetung der Könige, die weitgehend Stil und Motive von Gelbersdorf zeigen (wohl nur wenige Jahre später). Der interessanteste Unterschied ist das höchst originelle Einfügen des Stifterpaares: der Graf kniet mit atemberaubender Selbstverständlichkeit zwischen Verkündigungengel und Maria, die Gräfin schließt sich der Anbetung an wie ein vierter König. Wir haben hier ein Dokument gläubigen Stifterdenkens wohl ebenso wie geschickter Imagepflege. Die Figuren des Hochaltars bestehen aus dem hl. Wolfgang, dem Kirchen- und Wallfahrtspatron in der Mitte, den Heiligen Georg zu seiner Rechten und Sigismund zu seiner Linken, die nicht nur als Ritterheilige und Bistumspatrone fungieren, sondern auch Namenspatrone der stiftenden Grafen waren. Der heilige Wolfgang ist im Gewandstil noch ganz der Tradition der Helmschrotwerkstatt verpflichtet (z.B. Altheimer Petrus). Im Gegensatz zu dieser Formelhaftigkeit ist sein Antlitz jedoch um ein Deutliches anspruchsvoller, zeigt ein sensibel-individuelles, fülliges Portrait, wie es der alte Meister wohl nicht zustande gebracht hätte. Die beiden assistierenden Ritterheiligen sind trotz beibehaltener, ja wie es scheint in der Brillanz verstärkter „kubistischer“ Kantigkeit in ihrem Gewandstil deutlich von dem neuen raumgreifenden Torsionsstil berührt (dies galt ansatzweise auch schon für die Madonna der Frauenkapelle); speziell bei dem jugendlichen hl. Georg schraubt sich der Mantel schalenartig um den gerüsteten Leib, und ausgesprochen

zeitmodisch (Mitte der 80-er Jahre) ist auch die kompliziert verdrehte, kapriziöse Schrittstellung. Sein Kopf ähnelt übrigens wieder dem der Landshuter Madonna. Auch die **Reliefs, Szenen aus der Wolfgangsgeschichte**, passen stilistisch gut in den Zeitrahmen zwischen Gelbersdorf und Jenkofen, scheinen aber auch (nicht nur kostümlich) den härteren Faltenstil des hl. Leonhard von Ganacker vorzubereiten. Deutlich qualitätsvoller als in Heiligenstadt sind die Malereien, die angeblich mit einer Signatur „J.B.“ versehen waren, was auf Jörg Breu hinweisen könnte, der in Landshuter Dokumenten dieser Zeit erscheint; in manchem fühlt man sich schon an die Skurrilität Mair'scher Architekturen erinnert.

Wieder einen kleinen Schritt weiter an die neunziger Jahre dürfte der **Kreuzaltar** gehen, ein imposant-großflächiger Schrein (über 3 m hoch) mit einem „Gedräng“ von zahlreichen Figuren unter der Dreiergruppe der Kreuze. Zunächst ist hervorzuheben, daß in dem Maßwerk- und Fialenbaldachin des Schreins, einer ausgezeichneten Kistlerarbeit der selben Art wie in Gelbersdorf, vier Prophetenfiguren untergebracht sind, die in der bizarr-exotischen Haltung dieser Gattung ihre Schriftbänder halten und die den beiden an ähnlicher Stelle in Gelbersdorf befindlichen gleichen wie ein Ei dem anderen – ein Indiz für die selbe Werkstatt. Es ist gut dies zu wissen, denn der Schreininhalt erschwert schon durch das bisher noch nicht aufgetauchte Thema den Vergleich. Freilich haben wir hier auch keine repräsentierende Schreinfigur, die durch die prismatische Oberflächengestaltung in mystischer Lichtbrechung erscheinen sollte (ehestens noch die Schmerzensmutter), sondern es wird ein Geschehen dargestellt. Andre Taubenpeck läßt dies in aller Drastik deutlich werden und demonstriert seine Fähigkeit, dramatisch bewegte Figurengruppen durch Faltenzüge und Blickrichtungen zu inszenieren, schafft Spannung durch ruhige Zonen (Pferdeleiber). Die stark diagonal wirkenden Faltenzüge der knieenden Magdalena haben schon ihre Vorläufer an der Gelbersdorfer Predella – ein weiteres Register zur sonst eher körperumrundenden Struktur. Auch hier zieht Taubenpeck wieder alle Register der Physiognomik: von sensibler zu drastisch-gemeiner Mimik, aber auch mit einem Repertoire von vorgeprägten Typen, idealisierten, „kugelförmigen“, bärtig-exotischen „Prophetentypen“, die durch unterschiedliche Gewandung, Kopfbedeckungen und „Perücken“ charakterisiert werden. Das Meisterstück aber ist der Gekreuzigte von so ausgesucht klassischer Auffassung des zarten Leibes, daß man sich schon fragen muß, ob dies nicht schon eine Reaktion auf den prachtvollen Kruzifixus Michel Erharts in St. Martin von 1495 (und damit ein Datierungshinweis) sein kann oder aber, ob er im Vorfeld, in Konkurrenz zu solch schwäbischer Importgefahr entstanden ist.

Nochmals zum **Hochaltar der Wallfahrtskirche und ehemaligen Deutschordens-Komturei Heiligenstadt**: Es ist nicht einfach, hier das eigene stilistische Potential des Andre Taubenpeck oder besser gesagt, frühe und späte Elemente (s.u.) aus

dem Ensemble herauszufiltern. Versucht hat dies bereits Liedke (1979), indem er bei diesem Hauptwerk Landshuter Schnitzkunst auf die stilistische Diskrepanz der Beweinung in der Predella zum übrigen Bestand verwies. Diese besteht zwar tatsächlich, doch ist (trotz passender Größe und Thema) die ursprüngliche Zugehörigkeit zum Ensemble zweifelhaft, es handelt sich nämlich um einen Transfer aus der Sammlung des Kollbacher Dekans Gangkofer um 1871, zusammen mit Gesprengefiguren! Für erhebliche Irritation sorgte nun die Entdeckung von Paul Mai⁶, daß ein auf die Vorderseite der Predella gemalter Stifter nach Ausweis des Wappens der Komtur des Deutschen Ordens, Berthold von Sachsenheim ist, der dieses Amt aber erst ab 1500 inne hatte, so daß man annehmen muß, daß Teile des (laut Datum auf der Rückseite) 1480 gestifteten Altares erst zu seiner Zeit (1500 bis 1509) vollendet wurden, er also nur „letzter Stifter“ oder Vollender war.

Geht man also von dem Umstand aus, daß der Stil der **Reliefs** dieses Retabels bestens zur Datierung um 1480 und in die Chronologie (Gelbersdorf) paßt, jedoch wie oben behauptet schon vom neuen Stilwillen Taubenpecks dominiert ist, so wäre zu untersuchen, wie die übrigen Teile des Ensembles sich dazu verhalten (die Predella bleibe sicherheits halber unberücksichtigt). Als erstes verweisen die gemalten Passionsszenen der Flügelvorderseiten auf die Zeit um 1500, nicht nur wegen ihrer Gleichartigkeit mit der durch das Wappen datierbaren Stifterdarstellung, sondern auch aus kostümlichen Gründen: man nehme nur die Hauben der Henkersknechte, die genau zur Zeitmode kurz vor 1500 passen! Wegen des eher schlichten Stils der Malerei mag das bisher nicht aufgefallen sein. Probleme der Einordnung in die Zeit um 1480 bereitet auch die Zentralfigur des thronenden **Salvators**: für gleiche Hand spricht schon der Gesichtstyp, der auch bei einem König in den Reliefs zu finden ist, noch genauer jedoch bei dem entsprechenden (späteren) in Jenkofen und vorher schon im Altheimer Petrus angelegt zu sein scheint. Insgesamt aber stellt der Salvator eine hochentwickelte, klassische Skulptur mit auffällig reich differenziertem Fomenmaterial dar, deren dynamische Elemente, kraftvolle Unterschneidungen und kurvig schlingernde Saumkanten nicht nur der Helmschrotstil (Altheim!) nicht kennt, sondern wie sie auch gegenüber den durchaus nicht wesensfremden Reliefs (1480) dieses Retabels einen zeitlichen Fortschritt bedeuten. Speziell ein Motiv, das sich zu einer Schlüsselform des späteren Taubenpeck entwickelt, ist hier ausgeformt: Es ist die zungenartige Einrollung des Mantels (besonders der Bereich unter dem linken Unterarm), die begleitet ist von ausgesprochen wulstigem nach-außen-Stülpen des Futters. Dies geht über frühere Formen von Stoffumschlägen vom Trausnitz-Auferstandenen bis zu den Heiligenstädter Reliefs deutlich hinaus, ist aber auch bei den wohl fast gleichzeitigen Reliefs in Jenkofen (gegen 1495) als

plastisch-dynamische Steigerung der den frühen Reliefs entsprechenden Partien feststellbar. Diese Lust an kurvigen Linienführungen und plastischen Stoffumstülpungen ist in nochmals gesteigerter Form bei den **Engeln** zu spüren, die zu Füßen des Salvators Schriftbänder wirbeln und, geradezu überschäumend, bei den vollplastischen, die zu seinen Seiten musizieren, die Gewandhohlräume üppig gefüllt wie mit dem Wehen himmlischen Geistes. Herbert Schindler hat wohl recht, wenn er sagt, daß sie „zum *feinsten der altbayerischen Spätgotik gehören*“. Sie dürften noch knapp nach dem Auferstandenen, um oder kurz nach 1500 entstanden sein, wie es (s.u.) auch ähnliche Details im Chorgestühl der Martinskirche dieser Zeit nahelegen. Für Taubenpeck typisch sind wieder die oval-runden Köpfe hier mit perückenartig aufgesetztem Haar aus großen kugeligen Locken; und der Vergleich mit den Gelbersdorfer Engeln (z.B. der rechts unten) zeigt, daß die stilistische Linie sowohl bei den Köpfen als auch in der noch strengeren Form der Gewandorganisation von dort ausgeht. Und wieder zeigt der Vergleich mit Nürnberg, genauer bei den biblischen Gestalten der Wurzel Jesse der Predella des Krakauer Hochaltares aus der Veit-Stoß-Werkstatt (wohl vor 1480) sowohl die wild kurvende Beweglichkeit, als auch das Verständnis von Haar als plastischer Perücke und sogar die Vorform des Zungen-Umschlag-Wulst-Motivs. Wenn diese Elemente also in Gelbersdorf nur latent vorhanden sind, so liegt das sicher daran, daß Taubenpeck den Werkstattstil des leitenden Meisters Helmschrot nur sukzessive erneuern, nicht radikal ablösen konnte oder sollte, wie er es erst nach Helmschrots Tod ab 1494, eben bei den Engeln in Heiligenstadt zu tun vermochte. Allerdings ist auch eine „Auffrischung“ dieses Veit Stoß'schen Stilmaterials durch eigene neue Erfahrung oder auch über neue Gesellen nicht auszuschließen (s. u. Chorgestühl).

Verschiedene Motive des Repertoires dieser Engel finden wir auch bei der **Gundihausener Madonna** (um oder kurz nach 1500): neben der (bestobenen) Zunge mit Umschlagfalte zu ihren Füßen eine konisch eingerolltes Mantelende unter der haltenden Hand, in der Wirkung fast metallisch hart, nicht nur durch die Vergoldung. Das zierlich-kleine Kind und der Kopftyp der Mutter sind immer noch dieselben, lediglich das Haar ist neuartig, wohl von Typen der Münchner thronenden Madonnen entlehnt. Hier scheinen offensichtlich mehrere „Register“ (oder Mitarbeiter?) zur Verfügung zu stehen, eines für kurvig-graziös gebauschte Schalen, das auch in ein- und-derselben Figur zu Brüchen und Röhren von metallener Härte kontrastieren kann.

Für letzteres scheint auch der **Hl. Leonhard von Ganacker** (BA Dingolfing) zu stehen, der vom Kopftyp her unverwechselbar zum Repertoire gehört, aber in seiner Strenge nicht auf Anhieb die Verwandtschaft zu den Heiligenstädter Engeln preisgibt, könnten wir nicht ein Bindeglied wie die Madonna von Gundihausen hinzuziehen. Freilich ist bei seiner Einordnung große Vorsicht geboten er scheint eine Abzweigung vom Stil vorzubereiten (dazu auch s. u.).

⁶ Paul Mai, Die Kommende Gankofen in: Kat. Ratisbona Sacra, zur Regensburger Diözesan-Ausstellung, München/Zürich 1989

Eine spätere Weiterentwicklung des Gekreuzigten im Kreuzaltar von St. Wolfgang schon nach 1500 stellt die wundervolle **Beweinung in Götzdorf** (BA LA) dar, wie der sehr ähnliche „klassische“ Leib Christi nahelegt. Die Assistenzfiguren sind allerdings schon von neuen Ideen berührt, wie man sie in Rim-bach (s.u.) spüren kann (Mitarbeiter?). Schon Teichmüller wollte Götzdorf mit einem Meister fränkischen Einschlags(!) des Chorgestühls verbinden – ich folge ihm hierin.

8. Das Chorgestühl von St. Martin

Wenden wir uns also endlich der Diskussion um eines der größten, qualitativsten und interessantesten, meist bearbeiteten, aber auch umstrittensten Objekte Landshuter Bildschnitzerkunst zu, dem **Chorgestühl der Landshuter Martinskirche**. 14 Stallen (Sitze) von insgesamt 10,5 m Länge befinden sich auf jeder Seite. Neben reichem Maßwerkschmuck an Fronten, Dorsalen (Rückenlehnen) und Baldachinen finden wir auf den Betstuhlwangen je 8 vollplastische Figuren; zwischen den Dorsalen je 16 vollplastische Statuetten, Propheten und heilige Gestalten; an den Frontseiten der acht Pfeilerwangen, etwas erhöht, acht Statuetten von Evangelisten und Kirchenvätern; an den Fronten der Accoudoires (Sitzseiten) meist groteske Köpfe und über den Dorsalstatuetten diverse Halbfiguren und Tiere. Die acht Pfeilerwangen werden von Reliefs geschmückt, an der Südseite zum Leben des heiligen Martin, an der Nordseite des heiligen Johannes des Täufers. Als Vorläufer in der Region können das Moosburger Gestühl (nach 1475, ohne figürliche Gestaltung) und das Freisinger Domgestühl gelten, wobei letzteres in der Gestaltung der Accoudoires samt grotesken Köpfen direktes Vorbild gewesen zu scheit, ansonsten sich im Bildprogramm deutlich unterscheidet (fast nur Reliefbüsten).

Literatur kritisch gesehen

Im Folgenden übernehme ich (soweit nötig) die Nummerierung der jüngsten Publikation zu diesem Thema von Günther Knesch und Maximilian Bengl⁷ (posthum) von 1997, die gründlich beschreibend und recherchiert ist (ikonographisch etwas riskant deutend), hinsichtlich der stilistischen Herkunft sich jedoch auf die Dokumentation der Forschungslage beschränkt.

Wie versuchten die Kunstwissenschaftler bisher dieses reiche Figurenprogramm in die Landshuter Kunstgeschichte einzuordnen? 1859 und 1862 schreibt als einer der ersten der Freisinger Joachim Sighart voll Lob über „*eines der reichsten, aus Eichenholz gefertigten Schnitzwerke der Gotik in Deutschland*“ und erwähnt ein heute verschwundenes Stifterwappen der Haselbeck. Friedrich Haak sieht 1894 das Landshuter Chorgestühl in Bezug auf „*künstlerischem Wert ... Größe, Ernst und Innerlich-*

keit der Auffassung“ dem Münchner (Erasmus Grassers) unterlegen, sieht aber „*hinsichtlich der Freiheit und Lebendigkeit der Bewegung, des Reichtums der Fantasie, der Fülle des Humors und der Mannigfaltigkeit der Formensprache*“ das Landshuter als „*das bei weitem hervorragendste*“. Wenn er auch bei den flatternden Gewändern die Gefahr der Manier sieht, so bezeichnet er es doch mit Sighart als Meisterwerk plastischer Kunst. „*Am reichsten, reifsten und fortschrittlichsten stellt sich uns die Landshuter Holzplastik des XV. Jahrhunderts in dem Chorgestühl von St. Martin dar*“ stellt Philipp Maria Halm⁸ 1927 fest und datiert es wegen „*der ausgesprochen gotischen Art in den Körperverhältnissen, den Gesichtstypen und Bewegungsmotiven, zumal der Freifiguren*“ an das Ende des Jahrhunderts, „*keinesfalls nach 1500*“. Hans Teichmüller sieht 1934 das Gestühl als Arbeit einer großen Werkstatt, in der sowohl Vertreter der älteren (Landshuter) Schule, als auch der Nürnberger Richtung Beschäftigung fanden. Er datiert auf die Jahrhundertwende und bemerkt als erster einen Bezug der Reliefs zu Mair von Landshut. Georg Lill⁹ übernimmt von Teichmüller den „*Meister von Götzdorf ... nach seiner wohl eindrucksvollsten Arbeit*“ als einer Gruppe um das Chorgestühl zugehörig. Mit Teichmüller legt er aufs neue die falsche Spur nach Kelheim, Allersberg und Abensberg (Orte, die schon politisch mit Landshut nichts zu tun hatten) und mischt in einem Rundumschlag etliche sicher nicht zusammengehörige Werke der Umgebung Landshuts hinzu: Die Beweinung von Furth, den Altar in Altheim von 1515. Schließlich widerspricht Lill noch Teichmüller: der Meister sei nicht fränkischer Art, sondern direkter Schüler von Erasmus Grasser. Wenn diese Behauptung vermutlich auf ähnliche Bewegungsmotive (z. B. das Gestikulieren und Ärmel-schwingen des vielpublizierten Propheten Südseite 39 verglichen mit Grasser'schen Moriskentänzer) zurückzuführen ist, so sollte man doch Lills folgende Kritik an Teichmüller akzeptieren, daß man trotz des nicht ganz einheitlichen Stiles doch den einheitlichen Gestalter des Gestühls erkenne – „*mehrere Hände und ein Kopf, aber nicht ,eine Anzahl von Köpfen*“. Wo Georg Lill (nach früheren Autoren) ein „**AT**“ (ligiert) auf der Mütze einer Relieffigur als Signatur sieht und das Chorgestühl der Martinskirche erstmals dem Andre Taubenpeck gibt (ohne stilkritische Argumentation), stellt Jürgen Rohmeder 1971 in seiner Arbeit über den Meister des Rabendener Hochaltares zwar richtig, daß die Lesart AT falsch und nur ein kapitaless A zu lesen ist, „beweist“ aber dann damit, daß deshalb keine Signatur Andre Taubenpecks vorliege. Und dies ist nun – mit Verlaub – pure Unlogik, die in der Folge mehrere Autoren in die Sackgasse führte. Warum sollte ein A nicht für Andre stehen? Es wäre für den immer noch einzigen Bildschnitzer mit dieser Initiale gut! Freilich auch für einen Schreiner Andre Marquart, dessen Signatur an diesem Ort m. E.

⁷ Das Chorgestühl von St. Martin in Landshut, Instandsetzung, Untersuchungen zur Entstehung, Deutung der Bildwerke; Maximilian Bengl, Günther Knesch; Landshut 1997.

⁸ Philipp Maria Halm, Studien zur Süddeutschen Plastik, Bd. II, Augsburg, 1927

⁹ Georg Lill, Hans Leinberger, München 1942

aber eher unwahrscheinlich ist. Auch Liedke hält die Taubenpeck-These für „*natürlich völlig aus der Luft gegriffen*“ (Rohmeder zitierend) und denkt an einen Schreiner, der Bildschnitzergesellen beschäftigen durfte. Zuletzt übernimmt Brigitte Kurmann-Schwarz das Rohmeder'sche A-Debakel und meint, die heimische Produktion der Bildschnitzer weise ein weit geringeres Qualitätsniveau auf (was ist mit Heiligenstadt, Götzdorf?) und daß es in Landshut wohl keine Schnitzwerkstatt gegeben habe, die leistungsfähig genug gewesen wäre, den umfangreichen Skulpturenzyklus zu vollenden. Sie meint, daß „*ad hoc eine größere Gruppe von Schnitzergesellen zusammengerufen worden ist ...*“ und will mindestens zwei (speziell für das Chorgestühl hinzugezogene) Nürnberger Bildhauer unterscheiden, die bei a) Veit Stoß und b) Adam Kraft gelernt hätten und die von einem Schreiner (A?) angestellt worden seien. Dem Nürnberger Einfluß kann man nur zustimmen, denn diesen haben wir auch bei Andre Taubenpeck festgestellt, nicht allerdings der Vermutung, daß der Stil des Chorgestühls insgesamt von auswärtigen Mitarbeitern dominiert sei (aber: jeder Bildschnitzer hatte selbstverständlich auswärtige Erfahrungen!).

Stilprobleme

Im Folgenden soll nun, ohne auf diesem Buchstaben herumzureiten, auch stilkritisch begründet werden, daß die Werkstatt Andre Taubenpecks eben doch an diesem Chorgestühl maßgeblich beteiligt war (ohne weitere Beteiligte ausschließen zu wollen). Vorab aber ist festzustellen, daß dies wohl die erste und alteingeführte Werkstatt am Ort war, die große Aufträge wie die St. Wolfgang Altäre und selbstverständlich auch das vergleichsweise gar nicht so viel größere Pensum des Chorgestühls bewältigen konnte. Daß Bildschnitzer bei Bedarf zusätzliche Gesellen einstellten, war der Normalfall; daß man sich sogar mit einem anderen Landshuter Meister die Arbeit hätte teilen können, wäre vor allem dann vorstellbar, wenn der Hauptauftragnehmer ein Schreiner (wie in Ulm oder Freising) war (was wir ohne Dokumentierung in Landshut nicht klären können). Für die Zuschreibung des skulpturalen Parts ist es aber jedenfalls unerheblich, ob der Schnitzer oder ein Schreiner den Auftrag leitete¹⁰.

Wenn hier (wieder) die maßgebliche Beteiligung der Werkstatt Taubenpecks behauptet werden soll, so muß man feststellen, daß einiges sich als von

¹⁰ Das Memminger Chorgestühl ist mit dreiundsechzig (doppelreihig) Sitzen und den sechzig teils vollplastischen, teils reliefierten Büsten und sechs ganzfigurlichen Darstellungen im Umfang des Auftrags zwar größer als das Landshuter, doch ist es gut dokumentiert und im Vergleich mit Landshut auch wegen der ähnlichen Entstehungszeit (1501 bis 1507) aufschlußreich: Am 24. September 1501 wurde die Arbeit an zwei ortsansässige Handwerker vergeben, dem Schreiner Heinrich Stark das Stuhlwerk und dem Bildhauer Hans Daprazhauser (identisch mit Hans Thoman?) die plastische Ausgestaltung, zusätzlich dem (Drehler?) Valentin Spindelreher die Säulchen und Sitzbretter (Miserecordien?). Zeitweise siebzehn (!) Mitarbeiter sind in Abrechnungen festzustellen. Auch bei den Skulpturen dieses Gestühls lassen sich einerseits verschiedene „Hände“ in Ausführung und Qualität feststellen, doch ebenso sehr die zusammenschließende Regie einer leitenden Persönlichkeit

dessen oben definiertem Stil mehr oder weniger weit entfernt zeigt, so einige Kompositionen der Reliefs, etliche Köpfe und ein Faltenstil, dessen Stegfalten oft scharfkantig abgeplattet wie „in der Bosse stehengeblieben“ erscheinen. Man kann diese Diskrepanz mit der anzunehmenden eigenen Handschrift von Mitarbeitern erklären (die sich aber weitgehend im Rahmen des Stilwillens eines leitenden Meisters zu bewegen hatten), doch hat sie auch allgemeine Gründe: So sind Einflüsse anderer Entwerfer denkbar, wie es ein hauptauftragsnehmender Schreiner sein könnte¹¹ – speziell einige der Landshuter Reliefs hat man wohl zu recht (s. o.) schon mit dem Maler Mair von Landshut in Verbindung gebracht und auch manche der Prophetenfiguren erinnern an seine Gestalten. Selbstverständlich war das große Werk kein Einmann-Unternehmen, doch ist deshalb nicht jedes Abweichen von einer Stillinie als Beweis einer „anderen Hand“ zu werten. Probleme und Stildifferenzen sind sicher auch auf die Seltenheit eines solchen Chorgestühl-Auftrags, zurückzuführen; man war vermutlich noch nicht auf die Andersartigkeit des Geforderten eingestellt, und mußte sich mit unterschiedlichen Typen und Registern behelfen, die auch anderen Aufgabenbereichen entlehnt wurden: So ist etwa der Typ der in Baldachinen und Gesprenge üblichen Prophetenfigürchen, wie wir sie von Gelbersdorf und St. Wolfgang kennen, samt seiner durch diese Fernsicht-Aufstellung bedingten exaltierten Plastizität und Körpersprache auch in einigen der Dorsal-Statuetten deutlich spürbar, oder der Typ Henkersknecht als Grotteske in Wiederverwendung bei Baldachin- und Accoudoir-Büsten. Weitere Stildifferenzen zu dem üblichen Werkstattgut ergeben sich aus dem Material Eichenholz, das gegenüber dem sonst benutzten Lindenholz wesentlich härter zu verarbeiten war, von daher fast dem Steinwerk angenähert erscheinen mag. Als ungefaßte Skulptur war es von vorneherein auf stärkere Betonung plastischer und graphischer Effekte angelegt als gefaßte Schreinfliguren. Des weiteren mußte man bei der Auswahl der künstlerischen Mittel auch die andere Funktion berücksichtigen: Das Chorgestühl wurde anders gelesen als eine Retabelskulptur; man sah die Figürchen und Reliefs aus großer Nähe (Portraits!) und die kritischen Betrachter waren genau die Schicht von hochgebildeten und einflußreichen Kunden des Schnitzers, denen man schon Kabinettstücke liefern wollte. Die tückischste Barriere vor einer stilistischen Zuordnung ist in dem Umstand zu sehen, daß 1852 der Bildhauer Max Puille ausweislich seiner Rechnung 45 Figuren (möglicherweise überarbeitend) „repariert“ und „zwei Figuren samt Baldachin und Kapitäl neu“ gefertigt hat. Möglicherweise handelt es sich um die zweite und vielleicht auch die dritte Dorsalstatuette von links des Nordgestühls; sie entsprechen in der Physiognomie am ehesten der an der Nürnberger „Klassik“ (Sebaldugrab!)

¹¹ beim Freisinger Gestühl etwa hat der Augsburgsburger Kistler (Schreiner)eine „Visierung“ (Planzeichnung) erstellt und leitete wohl auch das Unternehmen, die Ausführung hatte der ansässige Schreinermeister Bernhard und unbekannte bzw. undokumentierte Schnitzer.

orientierten Vorstellung des 19. Jahrhunderts, und so geschickt ihre Faltensprache auch den anderen Figuren angeglichen erscheint, ist sie doch um ein Weniges zu glatt.

Der Stil im Vergleich

Berücksichtigt man ansonsten das aus den genannten technischen Gründen etwas härtere Erscheinungsbild, das bei den vollplastischen Skulpturen ziemlich durchgehend zu beobachten ist, so fehlt es andererseits nicht an konkreten Übereinstimmungen mit dem Stilbild Andre Taubenpecks: Es genügt eigentlich schon die schlagende Gegenüberstellung einiger Propheten mit den Heiligenstädter musizierenden Engeln und der Gundihausener Madonna, um diverse stark kurvende Stegfalten und Säume, schalenförmig sich öffnende Gewandpartien, markant knickende Richtungen, blecherne Tütenfalten nicht bei einer „anderen Hand“ suchen zu müssen. Hinzu kommen mehrfach die als typisch definierten Gewandumschläge: Der Verkündigungengel, der sich (von Amts wegen) etwas verhaltener gibt, muß deshalb nicht von anderer Hand sein als etwa der exaltierte Prophet mit den schwingenden Ärmeln oder der Heiligenstädter Harfenengel, sondern stellt eher nur ein anderes Register dar, denn er zeigt unter seiner Rechten wortwörtlich identisch des letzteren wulstig umschlagenden Mantelsaum, und die in einem Dreieck abschließenden, flachen Stegfalten parallel zur Gewandkante genau über diesem Motiv finden sich beim Orgelengel von Heiligenstadt. Eine hl. Wolfsindis in Dirnaich (s.u. 11. c) ist als Bindeglied der Verkündigungsmadonna des Gestühls zu den Heiligenstädter Engeln bestens geeignet. Das mehrfach zu findende Auffächern kurvender Gewandfalten (Predigtrelief der S.-Seite, Salvator) vor dem Körper ist Werkstattgut schon seit der Gruppe der Gelbersdorfer etc. Reliefs und erscheint ähnlich wie die parallelierten Fältelungen um die Beine (erstmal Altheimer Petrus) mancher Figuren (Verkündigungsmadonna, Meßrelief) auf neue Weise als graphisch wirksames Register eingesetzt, ein sehr bewußter Einsatz der Mittel entsprechend der ungefaßten Arbeit. Solche Oberflächenrhythmisierung durch dünne Faltenstege und andererseits auch die kompakt-blockhafte Gesamtkomposition ähnlich wie bei manchen Wangen des Chorgestühls findet sich bei dem originellen **Leonhardsrelief in Ganacker** – ein nochmaliger Anschluß an das Werk Andre Taubenpecks, der damit auch die große Figur des Heiligen (wieder ein anderes Register oder Mitarbeiter als beim Relief?) zu bestätigen scheint.

Ein ungefaßtes **Relief, Christus vor Pilatus, im Bayerischen Nationalmuseum**, eine erzählfreudige, figurenreiche Komposition gehört zu den Werken Landshuter Kunst kurz vor 1500, die einigermaßen sicher der Chorgestühl-Werkstatt zuzuwiesen sind. Der ungefaßte Zustand des Reliefs und die ähnliche Größe der Figuren erleichtert das Erkennen der Zusammengehörigkeit außerordentlich. Man vergleiche nur mit den St. Martin-Reliefs der Südseite und findet dieselbe Gewandstruktur und den Variantenreichtum

an physiognomischen Typen. Der Christus des Reliefs könnte, ohne aus der Reihe zu fallen, zwischen den Dorsalstatuetten stehen.

Kloster Seligenthal ist reich an spätmittelalterlichen Kunstwerken und es fehlt auch nicht an Versuchen, einige davon Landshuter Bildschnitzern (des Chorgestühls) zuzuweisen. Doch darf man nicht vergessen, daß ein Teil der Werke (speziell die kleineren) wohl auch als „Mitgift“ von den Bräuten Christi in das Kloster mitgebracht wurde – nicht nachvollziehbar von woher. Solche fremde Herkunft dürfte für das **Kreuzabnahmerelief** in der Klosterkirche gelten, denn dieser strenge, fast klassizistisch wirkende Stil kann in Landshut gegen 1510 nicht gefunden werden, und m. E. gehört es nicht einmal in den Umkreis des Chorgestühls (wie KDB, Teichmüller und Lill meinen), läßt sich bestenfalls in die Nähe solcher Figuren stellen, die am ehesten als von der Erneuerung Puilles betroffen erscheinen. Bei der **Tafel mit zwölf Passionsszenen** liegt der Fall wohl anders, doch kann man ohne die genauere Untersuchung am Original aufgrund der bisher veröffentlichten Photos allenfalls eine gewisse Mittlerposition zwischen dem Chorgestühl und dem aus Landshut gelieferten Ursulaschiff von 1508 in Moosburg erahnen. Sollte sich dies bestätigen, wäre es allerdings ein äußerst aufschlußreiches Ergebnis im Hinblick auf den Meister von Rabenden (s.u.).

Daß Andre Taubenpeck bei Physiognomien sehr wohl zwischen kultbildhafter Idealisierung und realistischem „Register“ unterschied, zeigt uns schon St. Wolfgang. Dort finden wir ebenso wie beim Chorgestühl eine verwirrende Vielfalt von Typen (oder Stillagen?): vom fast renaissancehaft klassischen Christushaupt über den idealisierten Puppenkopf, Perückenkopf, bärtigen Propheten bis hin zum breitschädlig-froschmäuligen Pharisäertypen mit Doppelkinn, die sich mit geringer Mühe in lebensnahe Kirchenväter oder Evangelisten verwandeln ließen. Wenn es dabei eine chronologische Tendenz hin zum Chorgestühl gibt, so ist es das Verringern, fast Eliminieren der puppenhaften Stilisierungen zugunsten von Portraithaftigkeit, bald mehr einem neuen renaissancehaften Ideal, bald mehr der Realität verpflichtet; dies führt von St. Wolfgang zum Chorgestühl über Ganacker nach Götzdorf und ist auch weiter zu beobachten. Bei solchem Typenwandel innerhalb der Werkstatt Taubenpecks stellt sich die Frage, ob die diversen Typen und „Register“ nicht auch auf unterschiedliche Fähigkeiten von Mitarbeitern – etwa solchen mit frischem Stilmaterial aus Nürnberg – zurückzuführen sind. Obwohl ein Relief wie „Christus vor Pilatus“ auch innerhalb eines Werkes zeigt, daß hier ein virtuoser Physiognomist am Werke war, ist dies sicher nicht auszuschließen – schließlich hat auch Taubenpeck selbst seinerzeit neues Stilmaterial in die Helmschrotwerkstatt eingebracht (er war anscheinend aber auch die stärkere Künstlerpersönlichkeit). Speziell bei den Reliefs sollte neben dem vermeintlichen Stilunterschied durch „Wechsel der Hände“ aber auch ein denkbarer Wechsel der Vorlagen erwogen werden – vielleicht sind die von Mair von

Landshut abhängig erscheinenden Szenen (Tod des hl. Johannes, Johannes spricht mit Leuten) auch geringfügig später anzusetzen als einige andere (Mantelspende des hl. Martin, die signierte Predigtszene) wofür auch modische Details sprechen. Als Zeitraum der Herstellung kämen schon aufgrund solch modischer Datierungshilfen allenfalls die Jahre von 1495 bis wohl spätestens 1504 in Frage. Es scheint übrigens nicht so zu sein, daß Spezialisten ausschließlich für Reliefs oder Statuetten tätig waren, denn gerade das Mantelteilungsrelief läßt sich in Physiognomien, Gewand, kurz seiner ganzen Faktur bestens mit der danebenstehenden Statuette des Verkündigungsengels verbinden.

Gesellen, Mitarbeiter – spätere Meister¹²

Daß Andre Taubenpeck Gesellen hatte, ist ein Selbstverständlichkeit, wir sind ja oben schon auf die Spur eines solchen in **Katzwang** gestoßen; das Problem besteht in der Frage nach dem Grad ihrer Eigenständigkeit am Gemeinschaftswerk, dem vielstrapazierten „Einfluß anderer Hände“. Dies wird sich nicht in jedem Fall restlos klären lassen, denn schließlich konnte der Meister in seiner eigenen Handschrift ebenfalls neue Einflüsse (selbst die seiner Gesellen) verarbeitet haben und Chorgestühl wie Retabel waren Gemeinschaftsproduktionen. Konkret könnte man einen Einfluß neuer Werke von Veit Stoß dieser Jahre in Salzburg und Schwaz vermuten, und seine Kleinplastiken konnten nach Landshut importiert werden. Doch wie auch immer: selbst wenn Andre Taubenpeck das (Veit-Stoß-)Register eines Gesellen klingen ließ, so ergab das, was dabei herauskam immer noch Taubenpecks Orgelspiel – um bei dem Bild zu bleiben. Auch die Mitarbeit zweier Meister der nächsten Generation läßt sich im Rückschluß wenigstens teilweise aus Spuren am Chorgestühl und anderen Skulpturen der Taubenpeckwerkstatt ableiten:

Dies ist zunächst der **Meister des Rabendener Hochaltares**. Auch in dessen Werk gibt es eine (diesmal eindeutig ligierte) Signatur „AT“ an einem 1514 datierten Relief in Innsbruck, und es gibt ein Werk eindeutig seines Stiles in Moosburg, das **Ursulaschiff**, das nach einer Archivalie von 1508 aus Landshut geliefert wurde. Der charakteristische Stil dieses Meisters, dessen Werke vor allem um München und in Oberbayern zu finden ist, mehrfach aber auch in Niederbayern, wird außerordentlich gleichmäßig durchgehalten. Aufgrund mehrerer Indizien (Madonna von Obing) läßt sich eine Abhängigkeit von Arbeiten Tilman Riemenschneiders in der zweiten Hälfte des ersten Jahrzehnts feststellen. Jedoch können einige Elemente sehr wohl auch auf die Taubenpeckwerkstatt bezogen werden und es sei die These aufgestellt, daß die Beendigung der Arbeiten am Chorgestühl und die Wirren der Zeit des Erbfol-

gekrieges ab etwa 1504 bis spätestens 1508 den Gesellen XY auf Wanderschaft nach Würzburg führten, möglicherweise nach gescheitertem Versuch bei dem gebrandmarkten Veit Stoß). So taucht das typische Motiv hakenartig umschlagender Faltenohren (wohl aus Ulm stammend) erst in **Rimbach** (St. Florian und Urban) und im Chorgestühl (Apostel, Dorsalfigur 40 Nord) auf, dann neu bei Riemenschneider (Apostelfolge der Marienkapelle) und wird ein Lieblingsmotiv des Rabendeners. Markante Kurven im Gewandstil auch bei dem Engelsherold des Chorgestühls neben dem Johannestod (vgl. St. Michael in Maria Thalheim) sind Vorformulierungen des Rabendener Stils „minus Riemenschneider“ wie die Vorliebe für die auffallenden großkugeligen Stoppsellockenfrisuren, die im Chorgestühl allerdings seltener sind und sich beim Rabendener in modischeren Kurzhaarschnitt verwandeln. Die Signatur AT in Innsbruck ist aber nicht unbedingt als Beweis dafür zu sehen, daß Andre Taubenpeck mit diesem Schnitzer identisch ist, denn er ist wohl schon zu ausgereift für eine so konsequent durchgehaltene Stilerneuerung; jedoch spricht sehr viel dafür (unter anderem das Ursulaschiff aus Landshut von 1508 und vielleicht auch die Seligenthaler Passionstafeln) daß „AT“ ab, oder schon vor 1508 als Unternehmer seinen bei Riemenschneider „weitergebildeten“ Mitarbeiter als Vertreter des neuen Stils für sich arbeiten läßt, zunächst noch in Landshut. Ab 1509 (Jörg Rot eingebürgert) oder 1510 (Hans Leinberger erstmals dokumentiert) gab Andre Taubenpeck möglicherweise die Landshuter Werkstatt an Rot oder Leinberger ab, verlegte seinen Sitz vermutlich nach München (nicht dokumentiert), und auch nach Andres Tod (nach 1514?) war der „Meister des Rabendener Hochaltares“ einer der fruchtbarsten Retabelproduzenten in Oberbayern. Es bleibt das Rätsel um die Identität: Ist es Sigmund Taubenpeck, Sohn (Stiefsohn?) des Andre, der ab 1522 in München dokumentiert ist, ab 1526 bis 1530 als Zunftvierer und der ab 1530 wohl die Werkstatt Hans Leinbergers (ehemals Andre Taubenpecks?) in Landshut übernahm? Er wäre als leiblicher Sohn Andres mit der (1494 geheirateten) Witwe Helmschrot um 1508 noch zu jung gewesen einen eigenen Stil am Ursulaschiff zu starten, als Stiefsohn (Helmschrots 2. Eheschließung war um 1485) wäre dies jedoch gut denkbar. Von den sonstigen Münchner Bildschnitzern bietet sich höchstens noch Sigmund Voit an, ab 1510 in der Zunftliste, 1412-14 Zunftvierer, letztmals 1531 dokumentiert. Alle anderen dokumentierten Münchner Bildschnitzer sind schon zu lange in München tätig um in Frage zu kommen. Einen **heiligen Martin** im Bayerischen Nationalmuseum, den ich 1993 mit St. Martin in Landshut und Jörg Rot in Verbindung brachte, sehe ich jetzt als Frühwerk des Rabendener Meisters um 1503. Zum Rabendener verweist die Physiognomie (weitstehende Augen) wie die Hakenform des Mantelendes und im Ansatz die Plinthenform. Die Mantelschürze mit den daraufgesetzten, aufgefächert hängenden Stegfalten, die unten in Dreiecken enden (s. auch noch in Obing), ist das beste Bindeglied zum

¹² Zur Problematik dieser späteren Leinbergerzeitgenossen vom Verfasser in Hans-Leinberger-Heft 2, Der unbekanntes Hans Leinberger, Landshut, 1991 und in Hans-Leinberger-Heft 3, Landshuter Ritter, Landshut 1993.

Chorgestühl-AT-Stil; man vergleiche mit dessen Salvator und der Verkündigungsmadonna. Ganz allgemein ist der Typus des Heiligen mit dieser Kopfbedeckung in enger Beziehung zu Sankt Martin in Landshut (W-Portal) zu sehen.

Die Verkündigungsmadonna gehört auch zu der Basis, auf der sich der Stil einer anderen großen Gruppe von Landshuter Werken entwickelt, die ich Jörg Rot zuweisen möchte (Veröffentlichung in Vorbereitung). In mancher Hinsicht führen Entwicklungslinien durchaus parallel von denselben Werken des Chorgestühls aus wie beim Rabendener, zum Beispiel von dem Apostel Dorsalfigur 40 Nordseite) zu den Aposteln in Mirskofen und von der eben genannten Verkündigungsmaria zu ganzen Gruppen mit ähnlichen schalenartigen Gewandschürzen, unter denen das Untergewand sich enger anliegend auf eben diese typische Weise um die Füße fältelt. Sogar die physiognomische Eigenart des schräg unter der Braue gezogenen Faltenwulstes, typisch für Vergeistigung und Leidensausdruck bei Michel Erhart und vor allem Riemenschneider – in Landshut vor 1500 bei den Rimbacher Figuren, dann in Götzdorf – finden wir bei den Jörg Rot zugeschriebenen Figuren (Mirskofen, St. Theobald, Geisenhausen) und häufig auch beim Rabendener. Alle diese Verbindungen ließen mich 1993 noch annehmen, die Münchner Martinsfigur sei Frühwerk Jörg Rots; heute sehe ich sie durch viele Details (Physiognomie, Haar, Gewand, Plinthe) deutlich näher am Rabendener. Die Parallelen beider Stile sind also nicht zu übersehen; sie haben einen Ursprung in eben dem Stil Taubenpecks bzw. des Chorgestühls und streben dann rasch auseinander. Dies aber ist heute nicht mehr unser Thema, beschränken wir uns auf die Feststellung und möglicherweise Identifikation zweier junger Mitarbeiter.

Zwischenbilanz

Wenn man bis hierher ein Fazit ziehen möchte, so führt dies zu dem Schluß, daß hier im Chorgestühl mit einiger Wahrscheinlichkeit der **Hauptstrom der Landshuter Bildschnitzerkunst** von Hans Stethaimer über Heinrich Helmschrot und Andre Taubenpeck bis zu der neuen Generation der Zeitgenossen Hans Leinbergers zu einem vorläufigen Höhepunkt findet. Die enorm gesteigerte Nachfrage gegen 1500, in Verbindung mit einer wachsenden Anzahl von Bildschnitzern (nicht nur am Chorgestühl) führte aber zunehmend auch zu wechselseitiger Beeinflussung, Verschleierung und Überlagerung der Stilbilder; es entsteht ein Mischstil, der schließlich doch soweit Anzeichen eines Landshuter Lokalstiles zeigt, daß man ihn beispielsweise meist vage von schwäbischen oder fränkischen Werken abgrenzen kann. Berücksichtigt man den Zustand vieler Objekte dieser schillernden Landshuter Mischung mit Fragmentierungen und verändernden Fassungen, so erweist sich eine Identifikation weiterer Personalstile als sehr problematisch. Der Augenschein zahlreicher qualitativ vollere Werke, die nicht in diesen (auch nur relativ gesicherten) „Landshuter Stil“ einzufügen

sind, zeigt uns aber, daß es sich lohnt weiter nach Werkgruppen und künstlerischen Persönlichkeiten zu suchen.

9. Varianten und Verzweigungen

Um das Thema nicht noch mehr auszuweiten, seien hier die doch recht zahlreichen und qualitativ vollen Exemplare von Skulpturen der ersten Jahrhunderthälfte außer acht gelassen. Zunächst einige bedeutende Einzelexemplare, deren Zuordnung oder Zusammenschluß zu sinnvollen Gruppen schwerfällt:

Frühe Varianten

Die **Mondsichelmadonna der Theklakapelle** in Landshut (nach 1475?) hat zwar deutliche Merkmale der frühen Helmschrot-Zeit, wie die Haltung des Kindes, das Mondsichelgesicht, die Physiognomie nahe der Dorfener Madonna, in der Komposition der wichtigsten Gewandfaltenzüge sogar gewisse Parallelen zu dessen Trausnitz-Auferstandenen, doch fehlt dessen „kubistischer“ Stil, oder sollten die Kanten so sehr überschliffen sein? Freilich geht auch die Dynamik des Faltenwurfs, der nun schon Nürnberger Stilgut zu enthalten scheint (vgl. St. Leonhard in Ganacker), und ganz allgemein die Haltung mit beschwingter Grazie und akzentuiertem Knie über die trockene Körperferne im Stil Helmschrots hinaus. Besonders reizvoll ist die Gewandsaumpartie, die dynamisch gespannt an einem Sichelende des Mondes „hängenbleibt“, ein ausgesprochen modern wirkendes Motiv. Andererseits fehlt jeder Bezug zu den Madonnen, die wir ab den 80er Jahren als unter dem mutmaßlichen Einfluß Taubenpecks entstanden sehen. Auch das **Gnadenbild von Maria Thalheim** (Lkr. Erding), ebenfalls eine Mondsichelmadonna scheint physiognomisch an die Madonna in Dorfen und in der Theklakapelle anzuschließen, zeigt bei ähnlicher Faltenstruktur und ähnlich gestelltem Knie jedoch einen fülligeren, schwereeren Gewandstil, bei dem Stofflichkeit durch das Einrollen des Gewandsaums über dem Mondgesicht und ein doppelt umgekrempeltes Faltenohr am Mantelende deutlich wird. Hier haben wir auch wieder die den Mond haltenden Engel, wie auch im folgenden Beispiel.

Die schweren Varianten

Bei den großen **Figuren des ehemaligen Hochaltars der Landauer Pfarrkirche**, neben der Mondsichelmadonna den heiligen Jungfrauen Barbara und Katharina, finden wir ein ganz ähnliches Gefühl für Stoffschwere und Faltenschemata wie in Maria Thalheim, allerdings wieder andere Köpfe mit freigeschnitztem Lockengekräusel. Der Vergleich mit der Landshuter oder Jenkofener Madonna, den Figuren von St. Wolfgang, von Roggling, Altheim bis Chorgestühl und Götzdorf zeigt uns keinen Punkt, wo wir die Landauer in die bisher definierte Linie des Helmschrot/Taubenpeck-Stiles einordnen könnten (wie Liedke dies mit Hinweis auf die Größe des Auftrags versucht). Die nahestehendste Skulptur, viel-

leicht ein zeitlich späteres Bindeglied, ist der **hl. Leonhard von Ganacker** (s.u.) mit ähnlich kraftvoll, tief und kantig geschnittenen Falten. Doch selbst wenn wir die vollplastischen Werke dieses Retabels über diesen einbinden könnten, hätten wir noch größte Schwierigkeiten mit den Reliefs, die sich keinesfalls der erkannten „Nürnberger“ Linie von Heiligenstadt bis Jenkofen eingliedern lassen, an deren Anfang wohl auch die Landauer zeitlich einzuordnen wären. Sind sie die frühesten Landshuter Reliefs, noch vor Heiligenstadt? Wie läßt sich das Rätsel eines Stiles lösen, der wohl vage Verbindungen zum Helmschrot/Taubenpeckstil hat, aber doch ganz andere Wege geht als dieser? Sollten wir hier noch einmal letzte eigenständige Werke Helmschrots vor 1480 haben, so fragt sich, wie der unmittelbare Anschluß an die Werke in Roggling, Altheim und Frauenkapelle mit ihrem kubistischen Stil möglich wäre, der doch in St. Wolfgang und selbst noch in Jenkofen weiterklingt. Könnte hier eine andere Abzweigung vom Helmschrotstil in Gestalt eines ehemaligen Gesellen vorliegen? Haben wir hier bereits einen der anderen beiden Bildschnitzer, die in Landshuter Dokumenten genannt werden? Weder für Peter Moll (1491 eingebürgert) noch Meister Wolfgang (dokumentiert ab 1493, Bürger vielleicht schon eher?) gibt es den geringsten Hinweis, außer dem, daß wir keine anderen Namen kennen. Es bleibt aber auch die Möglichkeit eines anonymen Bildschnitzers innerhalb einer Malerwerkstatt, oder müssen wir vielleicht doch noch mit einer Werkstatt einer kleineren Stadt wie Landau oder Dingolfing rechnen? Es genügt der Hinweis, daß Herzog Ludwig kraft päpstlichem Beschluß Landau durch eine Pfründe zu jährlichen Abgaben zugunsten der Universität Ingolstadt verpflichtete (im 16. Jh. erhielt sie auch das Nominationsrecht), um aufzuzeigen, daß auch noch weitere Möglichkeiten bestehen.

Blicken wir zurück zum **Hl. Leonhard von Ganacker**, können wir also Berührungspunkte vom Taubenpeck-Stil zu dem kraftvoll knitternden Stil der Landauer und selbst noch Loichinger Figuren (s. u.) finden. Doch geht die Spur auch wieder nach Nürnberg: Die derbe Fältelung um die Füße dieses Leonhard kann schon im Altheimer Petrus angelegt sein, doch ist sie klarer am hl. Laurentius des Sakramentshauses in St. Lorenz von Adam Kraft zu finden. Die Verbindung der langen, parallel zum Saum verlaufenden, diagonalen Stegfalte mit einer, die vom markant vorgesetzten Knie absinkt und dem vor den Schoß gesetzten System aus V-förmigen Hängefalten ist in mehreren Nürnberger Madonnen vorgeformt und wohl schon früher bei einigen Landshuter Werken anderer Provenienz verwendet (s. u. Theklakapelle). Hier könnte es, in dieser speziellen Variante mit der scharf hinterschnittenen Diagonalfalte aber fast als Zitat nach einer hl. Anna des Annenaltars der Schwazer Pfarrkirche gelten, dessen Figuren ein kaum beachtetes missing link zwischen dem Zwickauer Retabel und Veit Stoß darstellen (m. E. diesem zuzuweisen sind). Für uns ist wichtig, daß im Umkreis des Andre Taubenpeck tatsächlich eine bestän-

dige Zufuhr von frischem Stilgut aus Nürnberg zu beobachten ist.

Solche Werke in der Nähe dieses hl. Leonhards und damit vielleicht wieder eine Abzweigung des Taubenpeck-Stils sind wohl auch die Figuren des ehemaligen Hochaltars in **Loiching** (BALA), eine prächtige **Madonna und die Heiligen Petrus und Paulus**, sowie ein **hl. Georg**. Obwohl in einigen schwer knickenden Gewandpartien dem kraftvoll geschnittenen Leonhard oder den (früheren) Landauer Figuren ähnlich, sind sie kaum von gleicher Hand, speziell die beiden Apostel wirken fremd. Mit der eben genannten Gruppe gehören sie also bestenfalls einem gemeinsamen Umkreis an. Damit ist aber auch gesagt, daß wir uns in einer Schicht von Werken befinden, die durch ähnliche Motive zu einer Erscheinungsform des Landshuter Lokalstils um 1500 verbunden erscheinen, deren Charakteristika vorwiegend in einer schweren, kantigen, fast grobplastisch geschnittenen Faltensprache bestehen, die man beinahe als zitierende Wiederbelebung des alten kubistischen Helmschrotstiles verstehen könnte. In Physiognomien und Details spreizen sie sich aber immer wieder gegen die Vereinnahmung in einen isolierbaren Personalstil – zu viele Mitarbeiterspuren (oder sind es wieder nur Register?) scheinen sich zu überlagern, möglicherweise auch eine Folge einer größeren Mitarbeiterzahl beim Chorgestühl (s. u.) – Vorsicht ist geboten, denn noch stehen die Namen Peter Moll und Meister Wolfgang im Hintergrund.

Wieder eine andere Variante dieses kraftvoll schweren Gewandstils stellen die sehr qualitätvollen **hl. Laurentius und Johannes Bapt. in Eching** (BALA) dar (vermutlich eine Preysing-Stiftung), die möglicherweise schon in die Zeit nach 1500 gehören und vielleicht zu den folgenden beiden Gruppen vermitteln.

Die kurvig bewegte Variante

Wenden wir uns einem Zweig zu, der an andere Elemente im Stil der Gundihausener Madonna und der Heiligenstädter Engel anknüpft. Wenn von ihr aus auch das harte Register des Leonhard von Ganacker möglich war, vielleicht schon eine Filiation, so gab es doch aber auch eine offensichtlich andersartige Fortführung, die ebensogut mögliche Spätwerke Taubenpecks oder eine weitere von ihm ausgehende Abzweigung sein könnten: Es sind ein **Vesperbild**, die Muttergottes mit oval-kugeligem Köpfchen und ein **heiliger Michael in Staudach** (BA Eggenfelden). Bei diesen beiden ist, im Gegensatz zu den Härten von Ganacker, die gekurvte Linie und die Gewandsaumzunge mit begleitenden weich eingerollten Umschlägen wieder im Spiel. Die Details der Faltensprache sind eindeutig Werkstattgut, doch kann das nun wohl kaum die selbe Hand sein wie in Ganacker. Auch der Vergleich mit der Götzdorfer Beweinung läßt nicht die gleiche Hand vermuten – und doch sind beide von Werken der Hauptgruppe abhängig. Die dortige thronende heilige Corona ist wieder ein Kapitel für sich, in dem gegen Ende des ersten Jahrzehnts schon erste Wirkungen Leinbergers zu

spüren sind (vgl. die Neumarkter Madonna des BNM); die ihr zeitlich vorausgehende **Mondsichelmadonna in Martinshau** (BA LA) scheint Reflexe der Madonna von St. Jodok (s.u.) zu verarbeiten, zeigt jedoch die in diesem Taubenbeckumkreis häufigen spitz bis hakig zulaufenden Mantelzipfel. Ähnliches gilt für die ausgereifte **Mondsichelmadonna in Bonbruck** (BA Vilsbiburg) Diese wohl einer Hand entstammenden Figuren zeigen einen auffällig neuen, fülligeren Gesichtstyp – auch dies könnte ein Reflex früher Leinbergerwerke sein, z.B. der Madonna in Furth. Der Staudacher Pieta kann man die reizvoll beschwingte **Anna Selbdritt in Seligenthal** anschließen, wieder mit den bekannten Saumschlägen und -zungen. Interessant ist hier der Vergleich mit der Selbdritt in Osterwaal (s. u.), die das Motiv ins Renaissancehafte variiert, aber in der Formulierung etwa des Faltenumschlags um den rechten Fuß abhängig erscheint

Eine etwas schärfere Variante des kurvigen Stils findet sich in dem **Gnadenstuhl von Oberdörnbach** (BA Rottenburg): Ein thronender Gottvater wird von zwei zu seiner Seite knieenden Engelchen assistiert; das Kruzifix ist leider neu. Dem Parallelführen der vom Knie ausgehenden Falten, die einen schwingenden Duktus des sitzenden Körpers einleiten, stehen jäh aufwellige Gewandsäume an den Füßen und ein fast flächig umgeklapptes Faltenohr an der Linken fast unvermittelt entgegen. Dem graphischen Reiz der Linienführung entspricht auch das ornamental empfundene Haar. Die charmanten Engelswesen leiten über zu den in Körpersprache wie Köpfen durchaus zugehörigen **vier Engeln in Gundihausen**. Auch hier finden wir den Stil der einerseits dynamisch ausdruckshaften Unterstützung der graziösen Haltung durch kurvende Falten und als Kontrast die relativ jäh um den Saum aufgeknickten Faltenwellen und -ohren. Aufschlußreich ist die unmittelbare Nähe zur Gundihäuser Madonna, mit der sie wohl früher vereint waren – es legt den Schluß nahe, daß der Schöpfer dieser Engel ein Mitarbeiter in Taubenbecks Werkstatt war.

Diesem Mitarbeiter gehört auch die **hl. Wolfsindis in Dirnaich** (BA Vilsbiburg), eine sonst weitgehend unbekanntes Lokalheilige zu. Ihre Gegenüberstellung mit einem der Heiligenstädter Engel im Katalog der Regensburger Bistumsausstellung „Ratisbona sacra“ von 1998 zeigt eine so große Nähe, daß man dieselbe Hand annehmen möchte, bei der hohen Qualität der Wolfsindis vielleicht sogar Taubenbeck selbst. Daß die Distanz auch zum Chorgestühl nur gering ist, erweist der Vergleich mit der Verkündigungsmadonna: von der Haarbehandlung bis zur schürzenartigen Aufwölbung des Mantels über dem um die Füße gefälten Untergewand sehen wir Gleichartiges, lediglich die flächig umklappenden Faltenohren und den Gewandüberschlag vor dem Leib finden wir dort nicht, doch darf solches auch als würdesteigernde Aufwertung der Schreinfigur verstanden werden. Diese flächig umgeklappten (von der Seite betrachtet übrigens rückseitig gar nicht so fla-

chen!) Faltenohren sind ein besonderes Merkmal dieser Gruppe.

Als eindeutige Schwestern dieser Wolfsindis dürfen zwei heilige Jungfrauen, **die heiligen Barbara und Katharina in Griesbach** (BA Dingolfing) gesehen werden, wobei zu den bekannten Gewandmotiven neu die Umformung eines Faltenohr am Mantelzipfel zu einem Haken hinzukommt. Mit Einschränkung mag auch noch die **hl. Barbara in Hainersdorf** (BA Landau) als zugehörige Schwester gelten.

Ausgezeichnete männliche Vertreter dieses Stils finden wir in den Heiligen **Ägidius und Sebastian(?) in Unterwattenbach** (BA LA); besonders typisch der hl. Sebastian, der in den KDB als Stephanus bezeichnet wird, wohl wegen der Kugel (Stein?), die er in der Hand hält. Da er jedoch eindeutig als Ritter, nicht als Diakon gekleidet ist, kann das Attribut an die Stelle eines Pfeilbündels getreten sein und somit dem passenden häufigen Typ des Sebastian entsprechen.

Auffällig großflächig-ornamental ist ein solches Umschlag-Ohr um die Linke gelegt bei einem **hl. Sigismund im Freisinger Diözesanmuseum**, der zu den feinsten Arbeiten dieser Gruppe gehört – nicht etwa des Erasmus Grasser, wie Halm noch meint (bezüglich des Haltungsmotivs sich auch auf Ähnliches berufen kann). Wie die folgenden Bischöfe und Gruppen scheint auch er zu der Gruppe des Wartenberger Altares überzuleiten, wo sich die nächstähnlichen Physiognomien finden (vgl. Wettzell).

Eine besondere Rolle spielen die heiligen **Urban und Florian in Rimbach** (BA Dingolfing), die sich einerseits ausgezeichnet an den Unterwattenbacher Sebastian anschließen lassen, aber durch die zu Haken umgeformten Faltenohren und schräge Faltenwülste unter den Brauen eine Weiterentwicklung andeuten, die einerseits zu Werken des Rabendener Meisters vermittelt (s.o. Chorgestühl), andererseits aber auch physiognomisch an die des Wartenbergers (s.u.) führt.

Die **zwei Bischöfe in Eggersdorf** (BA LA) und die **Madonna mit der hl Barbara und einem kleinen hl. Nikolaus in Unkofen** (BALA) bilden nochmals eine eng zusammengehörende Untergruppe, bei der die Verwendung von Mantelumschlägen als lange und flach herabhängende, spitz zulaufende Zungen auffallen – eine Variante des Hakenzipfelmotivs wohl von anderer Hand. Eine Gruppe von vier Heiligen, **Florian, Katharina, Martin und Stephan in Attenhausen** (BA LA) steht in Faltenmotiven wie Physiognomien quasi schwankend zwischen der eben genannten Untergruppe mit lieblicheren Gesichtern und elegant bis konventionellen Gewandmotiven und der durchaus kraftvollen, ja naiv-deftig zu nennenden Gruppe des Wartenberger Altares, einer Gruppe, die hier erstmals geschlossene Formen annimmt. Nur um diese neu gefundene Gruppe nicht durch unsichere Kandidaten zu verwässern, wurden die nur möglicherweise zugehörigen Werke vorab isoliert behandelt.

10. Der Meister des Wartenberger Altares

Das am vollständigsten erhaltene Retabel der Landshuter Kunst überhaupt ist dasjenige, das aus der Appoltinger Kirche stammt und sich heute in der **Wartenberger Friedhofskirche St. Georg** (Lkr Erding, ehemals Pfarrkirche des Ortsteils Rockelfing) befindet. Halm meinte, es müsse unentschieden bleiben, „*ob man etwa eine kleine Gruppe von Arbeiten, die man am besten in einem ‚Meister des Wartenberger Altars‘ zusammenschliesst, noch in den Bannkreis Grassers einbeziehen darf.*“ (s.u. St. Sigismund und Christophorus des BNM). Liedke schreibt: „*Der Wartenberger Altar, der zwar auffallende stilistische Bezüge zu den Landshuter Schnitzaltären dieser Zeit aufweist, dürfte jedoch kaum dort gearbeitet worden sein. Dafür spricht jedenfalls, daß sich im Raum Landshut kein zweites Werk dieses Meisters mehr feststellen läßt.*“ Er erwägt Erding oder Freising als Werkstattort. Diese Auffassung erweist sich in jeder Hinsicht als unzutreffend. Erstens werden im folgenden etliche Werke im Umkreis Landshuts aufgezeigt, die ganz offensichtlich zugehörig sind, zweitens ist kein stilistischer Bezug zu den Altären der Gelbersdorfer Gruppe feststellbar (jedoch zu der eben vorausgegangenen Gruppe); das Wartenberger Retabel vertritt einen Typ der vorher hier nicht nachweisbar ist und sich von den oben genannten schon durch die nur gemalten Flügel klar unterscheidet, sowie durch die Standflügel und auffallende rankenverzierte Ornamentfelder seitlich im Schrein. Und schließlich unterscheidet sich der Stil der Figuren und Reliefs ebenfalls eindeutig von der Linie Helmschrot/Taubenpeck, ebenso wie von der Grassers, wenn er auch aus beiden Anleihen macht. Der fast naiven (oberbayerischen?) Freude an ornamentaler Linienführung mit fast ausschließlich heftig kurvenden Säumen und Stegfalten entspricht ein ausgesprochen deftig plastisches Grundgefühl, ein beständiger und durchaus sehr reizvoller Wechsel von konvexen Körperpartien und konkaven Gewandschalen. Ein typisches und erfrischend naiv wirkendes Merkmal des Meisters – nennen wir ihn vereinfachend den Wartenberger – stellen die Physiognomien dar. Bei den männlichen Köpfen grenzen sie an Karikatur (doch immer eines ähnlichen Typs) und erinnern an solche der Brücke-Expressionisten. Durchwegs ist der untere Gesichtsschädel in der Proportion zu groß dargestellt, zu kurze, aber kräftige Nasen werden über markante Falten mit zu langen Oberlippen verbunden, die großlockig-ornamentalen Haar-„Perücken“ berühren fast die scharfen Brauenkanten, die übergroße Augenlider beschatten. Auch Kopfbedeckungen sind so weit herabgezogen, daß der niedere Stirnschädel betont wird. Weibliche, bzw. jugendliche Engelsköpfe wirken runder, puppenhafter, jedoch ist die, den männlichen ähnliche Proportion und die scharfe Brauenkante vom Taubenpecktyp klar zu unterscheiden. Diese physiognomische Eigenart fällt beim Wartenberger Altar in der Predella naturgemäß am stärksten ins Gewicht – hier im Schatten durften die Köpfe am ehesten vergrößert werden, doch auch der Gottvater des Gnadenstuhls im Schrein und der kleine Gekreuzigte zeigen diese expressiven Gesichter und

keine Spur von der Idealisierungsweise Taubenpecks in St. Wolfgang. Die musizierenden Engel zu Seiten Gottvaters sind zwar durchaus reizend, doch ein Vergleich mit Heiligenstadt verweist sie schnell in die Ränge. Insgesamt kann man den Meister nicht als einen der führenden seiner Zunft einstufen, eher als einen Sonderling von herzhaftem bis naiv-originellem Stil. Die Herkunft dieses Stils ist nicht damit abzutun, daß man auf die „Landshuter Schnitzaltäre“ verweist; die Hauptwerke der Helmschrot/Taubenpeck-Werkstatt können wir kaum hinzuziehen. Weniger in Details als in der bizarr-ornamentalen Grundstimmung scheint Oberbayern eine Rolle zu spielen, Schwaben und der Südosten gar keine und die deftigen Physiognomien sind höchstens an den Tonaposteln in St. Martin vorbereitet und an einem Kreuzigungsalter in Creglingen vorformuliert (aber nicht identisch). Mit dem späten Taubenpecksstil oder besser, mit den vorgenannten Werken, die schon als dessen Filiation gelten können (s.o.), verbindet ihn die Vorliebe für kurvende Gewandumschläge, und ähnlich wird manchmal das perückenhafte Haar in „Stopsellocken“ präsentiert. Tatsächlich fällt bei manchen Werken die Entscheidung schwer, welcher der beiden Gruppen sie zuzuordnen sind. Damit stellt sich die Frage, ob diejenige um den Wartenberger Altar nur eine Vergrößerung der vorhin behandelten darstellt, von derselben Hand, etwa während eines Ablösungsprozesses, ob diese Vergrößerung bereits wieder eine neue Filiation kennzeichnet, oder ob der Wartenberger ebenfalls ehemaliger Geselle Taubenpecks mit ähnlichen Voraussetzungen war. Jedenfalls ist der Zusammenhang dieser Gruppen enger, als daß man von einer bloßen Übernahme von Elementen aus einem dominierenden Lokalstil sprechen könnte. Die Datierung könnte nur recht vage gegen 1500 lauten (Sighart spricht von 1484 und einen terminus ante fand Liedke in der Flügelmalerei der Taufe im Jordan nach Schongauer um 1480), hätten wir nicht die Datierung eines der Gruppe zugehörigen Werkes auf 1507 (s.u.), was für Wartenberg einen Zeitrahmen zwischen 1500 und 1507 nahelegt. Wieder stellt sich die Frage nach Peter Moll oder Meister Wolfgang – wir können sie wieder nicht beantworten, denn es ist auch vorstellbar, daß der Wartenberger für die Werkstatt eines Malers tätig war, und mit keinem der beiden genannten identisch ist. In der Geschlossenheit seines Stilbildes ist er relativ leicht zu identifizieren und so finden sich eben doch etliche Werke seiner Hand in der Umgebung Landshuts:

Der kleine **Gekreuzigte des Wartenberger Gnadenstuhls** findet in Physiognomie, Körperbau und -details sowie dem typischen, von beiden Seiten zur Mitte herabgezogenen Schamtuch sein wörtlich vergrößertes Gegenstück in **Heilig Kreuz bei Velden (BA Vilsbiburg)**. Die dazugehörige Schmerzensmutter zeigt den weiblichen Typ mit großflächiger Wangen-Stirnpartie und scharfgratigem Brauenbogen; die unteren Gewandpartien wirken als Aneinanderfürgung konkaver Partien.

Eine besonders interessante Spur führt uns wieder zu den Gekreuzigten zurück: das (wohl Sand-

stein-) **Epitaph des Thoman Saltzinger in der Pfarrkirche von Neumarkt-St.Veit** mit einer mehrfigurigen **Beweinung** mit absolut identischen Typen und gleicher Stillage wie in Hl. Kreuz. Hier ist im Epitaphertext endlich einmal auch eine zuverlässige Datierung angebracht: 1507, ein Datum das m. E. ziemlich gegen Ende des Wartenberger-Oeuvres angesiedelt sein dürfte, ist die ganze Art der körperhaften Präsentation doch schon ein wenig renaissancehaft, anders als bei dem wohl um oder kurz nach 1500 entstandenem **Vesperbild in Frauenhaarbach** (BA Vilsbiburg) wieder mit der bekannten Anatomie des Leichnams Christi, und (noch) in bizarrdekorativer, „gotizistischer“ Weise präsentiert. Die früher wohl als Schreinfigur zu dieser Predellenpieta gehörende **Madonna** ist durch Umgestaltung zwar arg gestört, gibt uns aber noch einen Eindruck, daß dem Meister bei entsprechendem Thema durchaus auch charmantere Register möglich waren.

Die **Anna Selbdritt in Osterwaal** (BA Mainburg) ist durch den identischen, typischen Kopftuchschnitt und die Physiognomie mit dieser Pieta verbunden, doch ist sie ein sehr interessanter Grenzfall, eine schon deutlich renaissancehafte Skulptur, in der die ganze Spannweite des Stils zwischen Taubenpeckwerkstatt (vgl. die Anna Selbdritt in Seligenthal) und ersten Leinbergerischen Motiven deutlich wird vielleicht schon um 1510! Das Gotizistisch-Bizarre der Frauenhaarbacher Gruppe ist hier so völlig eliminiert

Ein weiteres Mal finden wir die typische schmaltaillierte Gestalt unseres Gekreuzigten mit eben diesem Schamtuch bei einem **Schmerzensmann inmitten der vierzehn Nothelfer** ziemlich entfernt von unserem Kerngebiet in **Sackenried** bei Kötzing. Die umstehenden Nothelfer stellen uns ein Typenrepertoire, wie es uns zum Teil von Wartenberg bestens bekannt ist und erleichtern durch Varianten die Bestimmung weiterer Werke. So finden wir zum Beispiel als Verwandte der beiden Nothelfer-Bischöfe nochmals in der Nähe Kötztings einen

Hl. Bischof in Wettzell, mit markant hervorquellender Stopsellockenperücke und den typischen schweren, schräggeschnittenen Augenlidern unter der Brauenkante. Dessen Verwandtschaft führt uns wieder zurück nach Landshut. Wo der Wettzeller Bischof eindeutig dem Repertoire der naiv-expressiven Wartenberger Typen angehört, ist dies bei in Kopf und Haartracht nahestehenden Bischöfen in Unkofen, Eggersdorf und Attenhausen (s. o.) wohl noch die vorhergehende Gruppe, in Attenhausen unserem Sonderling am nächsten. Auch die große physiognomische Nähe des Wettzellers zu dem Freisinger Sigismund (s. o.) läßt an die Möglichkeit der gleichen Hand bzw. eines allmählichen Stilübergangs denken.

Wieder vom vergrößert-bizarren Typ, kurznasig mit Stopsellocken und fast Taubenpeckischem, kurvig-wulstigem Gewandumschlag zu seinen Füßen erscheint ein **hl. Christophorus in Reicheneibach** (BA Eggenfelden), im Schrein verbunden mit einem hl. Leonhard und Stephanus, die nicht ursprünglich

zugehörig waren, doch ebenfalls zur Taubenpecknachfolge gerechnet werden können.

Halm hat einen **Christophorus des Bayerischen Nationalmuseums** dem Meister des Wartenberger Altares zuordnet, der sich (mit zwar häßlicher Physiognomie) von dem gefundenen Stilbild eher entfernt, dagegen ist der bei Halm als Gegenstück zugeordnete stehende **St. Sigismund** in Physiognomie und Haarbehandlung eindeutig dem Gottvater des Wartenberger Altares zuzuordnen.

Auch in **Kollbach** (BA Eggenfelden) sind in neugotischen Retabeln Figuren verschiedenster Herkunft zu finden, so zur Seite eines Sippenreliefs (wohl von Jörg Rot) ein **hl. Laurentius** mit dem expressiven Gesicht des Wartenbergers, dessen Albe sich ganz „Taubenpeckisch“ um die Füße faltet. Sein Pendant ist ein wohl zugehöriger hl. Stephanus, bei dem aber eine andere Hand das Gesicht geformt hat – es erinnert frappant an Typen des Rabendener Meisters, den wir oben schon als mit diesem Kreis verbunden erkannten.

Anscheinend hat dieser Meister (siehe Wartenberg) wenig Flügelreliefs hinterlassen, so daß deren Vergleich mit den vollplastischen Objekten nochmals erschwert ist. Vielleicht können die Verkündigung und der Marientod in Inkofen der vorausgegangenen Gruppe zugerechnet werden, und der entsprechend mit größeren Typen versehene **Marientod in Eitting** (BA Mallersdorf) dem Wartenberger.

Das interessanteste und originellste Relief des Wartenbergers ist das der **Pauli Bekehrung in Deutenkofen** (BA LA), allerdings kein flaches Flügelrelief sondern eine ehemalige Schreingruppe mit fast vollplastischen Figuren. Das aktionsreiche Geschehen vermittelt das Bekehrungserlebnis mit Blitz und Sturz durch eine bizarr-exotische Atmosphäre, mit gestikulierenden Personen, Typen, die ein wenig an die Propheten des Chorgestühls erinnern, ohne deren Qualität zu erreichen. Interessant ist der Vergleich mit dem Fragment des Gedenksteines im Landshuter Museum für den Feldhauptmann Sensime von Horoskowitz, der sich 1486 „derfallen“ hat. Für seinen Sturz vom Pferd hat man sicher Anleihen bei dem geläufigen Motiv der Pauli Bekehrung genommen.

11. Der Frauenberger Altar – Solitäre

Ein Solitär, den man kaum einer Landshuter Gruppe zuordnen kann, ist das ehemalige **Hochaltarretabel der Frauenberger Pfarrkirche** (BA LA). Schon durch die dreifache Übereinanderordnung von Flügelmalereien (außen) und Reliefs (innen) unterscheidet sich das in seinem Bestand arg fragmentierte Retabel von denen der o. g. Hauptlinie. Den Schrein füllen heute notdürftig drei nicht zusammengehörige Figuren des frühen 16. Jahrhunderts: ein kleiner Bischof (ehemals Emmeram oder Erhard?), der noch aus der Taubenpeck-Werkstatt stammen könnte (vgl. Martinspredigt des Chorgestühls), sodann eine heilige Barbara wohl von Stefan Rottaler um 1515 und ein heiliger Erasmus, mit wundervoller Physiognomie von Hans Leinberger. Die Reliefs und die Malereien sind von ganz ausgezeichneter Qualität, etwa um

1490/1500, ohne daß aber eine Verbindung zu irgend einem anderen Landshuter Werk zu bestehen scheint. Leider fehlt auch hier die zentrale Madonna; denn wenn auch die Kunstdenkmäler (und Folgende) die im heutigen barocken Hochaltar befindliche für die spätgotische halten, ist sie es keinesfalls, dürfte vielmehr aus der Zeit um/nach 1600 stammen, in der auch die Predella (Marientod) erneuert, und Flügelreliefgruppen verändert wurden. Die ergänzten Figuren fallen durch naturalistischeren Faltenwurf und durch renaissancehafte Köpfe mit besonders hohem Haaransatz bei den Frauen auf. Während die (heraldisch) linke Reliefreihe bis auf wenige Details tadellos erhalten scheint und mit der Anbetung der Könige, der Darstellung im Tempel und der Flucht nach Ägypten lupenreine Köstlichkeiten spätgotischer Erzählkunst bietet, geht bei der gegenüberliegenden Seite von oben bis unten durch alle drei Reliefs eine Trennlinie zwischen originalem Restbestand außen und geschickter Ergänzung innen: Bei der Verkündigung ist nur der Engel alt, die Renaissancearchitektur rechts von ihm, die Vase (sie kaschiert die Naht) und vor allem die Madonna sind erneuert. Bei der Heimsuchung ist Maria original, Elisabeth neu, die Trennung geschickt kaschiert, aber im Hintergrund deutlich erkennbar. Bei der Weihnachtsszenerie ist Josef original – eine köstliche Szene, wie er sich die Beine am Feuer wärmt – und bis auf hintere Gewandpartien der Maria alles übrige erneuert. Diese Erneuerungen scheinen sich meist recht eng an die Vorlage gehalten zu haben, so daß der Unterschied dem ungeübten Auge nicht auffällt. Was zu dieser Veränderung Anlaß gegeben hat wissen wir nicht; mag sein, daß ein von einer umgefallenen Kerze ausgehender Schwelbrand die Predella, die Madonna und Teile eines Flügels versengt hat. Wieder haben wir ein hochrangiges Werk das bei der Frage nach seinem Meister Rätsel aufgibt. Auch hier wäre die Bestimmung auf Peter Moll oder Meister Wolfgang pure Spekulation, doch gibt es einen Hinweis zu der Frage, ob der Bildschnitzer vom (hervorragenden aber ebenfalls anonymen) Maler angestellt war: zumindest an der Flucht nach Ägypten, die eigenartiger Weise sowohl auf den gemalten Tafeln wie auf den Reliefs vorkommt, ist zu erkennen, daß der Bildschnitzer von der Komposition des Malers kaum etwas übernommen hat. Das Motiv der in der Baumkrone versteckten Engelein kennen wir wohl von Schongauers Stich, doch ist in der Ausführung auch hierzu keinerlei Abhängigkeit erkennbar.

Wie den Frauenberger Altar gibt es noch zahlreiche Werke im Landshuter Kreis, die sich dem Anschluß an die bisherigen Gruppen entziehen, doch lohnt die weitere Suche nach Gruppen sicher. Viel zu wenig gewürdigt erscheint beispielsweise eine der wirklich bemerkenswerten Madonnen gegen 1500, die **Mondsichelmadonna der Vilsbiburger Pfarrkirche**. Mutter, Kind und die Engel sind in Gesten, Körpersprache und Mimik von außerordentlich frischer Lebendigkeit und großem Liebreiz. Einfallreich ist auch das Faltschema mit einer langen, vorgewölbten Stegfaltendiagonale; durch sie und den

gekurvten Umriß zur Linken wird das Knitterwerk vor dem Leib zu einer schmal-spitzen V-Form zusammengeschlossen, die bis zu den Stauffalten hinreicht. Vage verwandt nur zeigt sich die (veränderte) **Mondsichelmadonna in Hölsbrunn (BA Vilsbiburg)**, eventuell auch **der Auferstandene des Landshuter Museums**. Die kapriziöse Beweglichkeit z.B. der Hand der Vilsbiburgerin findet man dagegen in einem ebenfalls kaum von der Forschung notierten **Vesperbild in Ergoldsbach**, Pfarrhaus (BA Maltersdorf) wieder. Durch eine kleine Magdalena ist die Gruppe ein Zwischentyp zur mehrfigurigen Beweinung. In physiognomischer Hinsicht und der „gotizistischen“ Haltung nähert sich die Gruppe derjenigen um das Wartenburger Retabel, doch übertrifft sie diese an Sensibilität bei weitem. Es ist interessant, an den verwandten Bildtypen Beweinung/Pieta einmal die Skala von Stilen der Landshuter Kunst um 1500 Revue passieren zu lassen: Nehmen wir zur Ergoldinger Gruppe noch die Beweinung des Wartenbergers von 1507 in Neumarkt (s.o.) (die frühe in Frauenhaarbach käme noch hinzu), die Taubenpeck'sche von Götzdorf (s.o.), die Pieta von Staudach (s.o.) und schließlich zwei bisher noch nicht erwähnte, **eine mehrfigurige Beweinung im Georgianum in München, die aus der Landshuter Heilig-Geist-Kirche stammen soll**, sowie die wieder gänzlich andere, klassisch beruhigt wirkende **Beweinung von Furth** (BA LA), und als letzte die neuentdeckte Beweinung mit Stifter und Tödlein in St. Jodok, Landshut (Sandstein, um 1505), fast schon Renaissance, so haben wir eine enorme Bandbreite von sage und schreibe sieben Varianten von ebensovielen verschiedenen Händen, alle im Zeitraum eines guten Jahrzehnts um 1500 – dies zur Verwirrung des Lesers und Betrachters, verbunden mit dem Hinweis auf nur drei dokumentierte Namen!

12. Die Madonna in St. Jodok

Selbstverständlich müssen wir also auch in Landshut mit importierten Werken rechnen, und das prominenteste Beispiel hängt am Chorbogen von St. Martin, der Kruzifixus von Michel Erhart aus Ulm, Stiftung der Familie Schönbrunn von 1495; und das sei zugestanden: diese bewunderswerte Vollkommenheit hätte kein Landshuter Bildschnitzer dieser Zeit erreicht. Als weiteres, höchst bemerkenswertes Importwerk befindet sich eine Mondsichelmadonna in Sankt Jodok – sie hat in der Kunstgeschichte bisher längst nicht die Aufmerksamkeit erhalten, die sie verdient. Dies beginnt (vorher keine schriftliche Erwähnung!) bei dem lapidaren Eintrag in dem 1927 erschienenen Landshuter Kunstdenkmälerband: „*Am Chorbogen große, spätgotische Marienfigur. Um 1490. (Fig. 88) Fassung neu. H 2 m.*“ Gleichzeitig meint Halm schon etwas positiver: „*In St. Jodok treffen wir eine sehr gute Madonna um 1480.*“ Georg Lill wollte 1942 den Kruzifixus in St. Martin trotz der Verwandtschaft zu Erhart einem Landshuter Schnitzer geben, weil es noch zwei weitere Werke in Landshut gäbe, die mit dem Kruzifixus in Werkstatt-

beziehung stünden: die Johannesschüssel der Trausnitz (m. E. eher unbedeutend) „und die schöne Madonna von St. Jodok, die auch völlig für den künstlerischen Genuß verdorben ist. ...“ sie stünde „... in unleugbarem Zusammenhang mit den Muttergottesfiguren von Blaubeuren, Lichtenthal, Weißenau, also Arbeiten von Michel Erhart oder frühe Arbeiten seines Sohnes Gregor Erhart aus den neunziger Jahren“. Schindler endlich lobt 1978/82: „Die abgeklärteste und größte dieser vor-Leinbergerischen Madonnen steht am Triumpfbogen von St. Jodok in Landshut selbst ... die sich in ihrer klassischen Ruhe und milden Erscheinung neben die Werke von Michel und Gregor Erhart stellen darf. Dabei wissen wir nicht einmal, ob sie einmal die Mittelfigur eines Retabels gebildet hat, oder in einem Baldachinaltar geborgen war. Sie ist landshuterisch, steht unter schwäbischem, ulmischem Einfluß, vielleicht auch schon von Passau beeinflusst.“ Als letzter schreibt 1983 Albrecht Miller¹³ die Jodoks-Madonna dem Meister der Blütenburger Aposteln zu, dessen Werken, z.B. dem Michael im Freisinger Museum er sie gegenüberstellt. Soweit der Forschungsstand; eingehendere Analysen wurden bislang nicht angeboten.

Zunächst ist zum Zustand zu bestätigen, daß die Madonna zwar unter der inzwischen wohl mehrfach ausgebesserten Fassung vom Anfang des Jahrhunderts leidet, und zu befürchten ist auch, daß dabei die ein oder andere „Korrektur“ anzunehmende Ausbrüche an Saumstellen (Umhang rechts außen?) überarbeitet hat. Hier und da wurde vielleicht auch etwas geglättet, doch sicher nicht einschneidend verändert (weshalb auch?). Deshalb sollte man sie wirklich nicht als „für den künstlerischen Genuß verdorben“ (Lill) aburteilen, dem widerspricht die ganze Stimmigkeit der Figur, bei der auch längere Betrachtung keine wesentlichen Störungen bloßlegt. Tatsächlich ist diese Madonna eine der köstlichsten, die sich in Niederbayern erhalten haben, ein Meisterwerk von einer unglaublichen Frische, Spontaneität und Direktheit der Wirkung. Sie lohnt eine genaue Betrachtung:

In sich ruhend und gesammelt steht sie vor uns, die Umrißform einer großen schmalen Mandorla füllend, auf der ziemlich unauffälligen (gesichtlosen) Mondsichel. So ausgewogen erscheint die Haltung des natürlich proportionierten, keineswegs gotisch überlängten Körpers, daß man das tänzerisch-Eingedrehte des vor den Leib gestellten rechten Beines fast übersieht; doch das spitz beschuhte Füßchen akzentuiert die Richtung. Ihr Haupt senkt sich leicht schräg zum Betrachter. Ein über Schulter und Arm gelegtes, schmales Schleiertuch rahmt mehr das jungfräuliche Haar als es verdeckt. Dieses quillt in breiter Fülle wellig-ornamental gerillt unter dem goldenen Schapelreif hervor. Zur Rechten fällt es, sichtbar den Umriß bildend, bis zu den Beinen herab.

Die virtuos gestaltete „Architektur“ des Gewandes erweist das außerordentlich hohe Niveau des

Meisters. In der Frontalansicht wird das schmale Oval des Umrisses unterstrichen durch den vor dem Leib hochgezogenen goldenen Mantel; er hebt sich unter den Rücken des Kindes in einer Parallelkurve zum Umriß, von dem sich dadurch als dunkler Streifen das Mantelfutter abhebt und das halb herabhängende Mantelende. Unter dem rechten Unterarm schlägt der Mantel in weiter Kurve herabhängend um, zeigt wieder Innenfutter und dahinter tief einschluhtenden Hohlraum. Von hinten unter dem Ellbogen kurven aufgefächerte Stegfalten nach vorne und begleiten die hängende Form des Umschlags. Die längste, rahmende mündet in das Faltengestau, das über dem Mond die Basis des Ovals bildet, die darüber hebt sich wieder zum vorgestreckten Knie, einen kopfstehenden Spitzbogen mit hängendem Dreieck bildend. Von der Seite betrachtet merkt man wie sehr dieser Kunstgriff die ohnehin beträchtliche räumliche Tiefe der Skulptur unterstreicht (Schindlers Überlegung, ob die Madonna ursprünglich in einem Baldachinaltar, also frei vor flacher Rückwand stand scheint nicht abwegig). Die rahmenden Stoffmassen stauen und fälteln sich schließlich links und rechts am Sockel und bilden umschlagend, fast symmetrisch zwei große Faltenohren, wobei das zur Linken der Madonna ursprünglich wohl noch organischer in die Kurve des herabfallenden Saumes übergang. Das Zentrum des goldenen Mantelovals bildet das vorgestreckte, sehr körperhafte Knie, von dem aus der Stoff sanft eingedellt zwischen zwei Stegen zu Fuß und Sockel hinabführt. Die glatte Großform dieses Beines kontrastiert aufs Stärkste gegen das unvermittelt darauf aufstauende Faltenwerk. Dieses ist von einem Einfallsreichtum der Form, den man einmal mit dem Prismengeknitter der Helmschrotwerkstatt vergleichen mag. Ein langer, diagonal geführter, gerader Steg mit hakenartigen Enden bildet die Grenze, über der nach scharfem Einschnitt sich Dreiecksformen und eine lange Gabelform aufbauen, die wieder in einem Haken endet. Das ganze abstrakte und doch auch noch funktionale Ensemble ist höchst wirkungsvoll kontrastierend in den Raum zwischen den langen, dominierenden Kurven des Gewandsaumes und den großformigen Keil des Knies gesetzt.

Das Antlitz dieser volkstümlichen Mutter bietet im Gegensatz zu den langovalen ulmischen eine bodenständigere, eher herzförmige Proportion, auf nicht überlängtem, sondern festem Hals mit ange-deutetem Halsgrübchen (ohne die ulmischen Faltenringe!). Das fast schmunzelnde Lächeln zwischen Kinn und Wangengrübchen ist verbunden mit einer direkt ansprechenden Wärme des Blicks, die aber schon gar nichts Lyrisch-Verhaltenes oder eben „Abgeklärtes“ (Schindler) hat. Beinahe ungotisch wirkt soche Lebensnähe und es mag ein Grund sein, daß etwa die weit geöffneten Augen schon in den Verdacht gerieten neuerer „Korrektur“ zu entstammen.¹⁴

¹³ Albrecht Miller, Der Blütenburger Apostelzyklus und sein Meister, in: Blütenburg. Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, Nr. 1, 1983, S. 226.

¹⁴ Es gäbe zu solcher Praxis das Vergleichsbeispiel der beiden Schreinwächter in Kefermarkt, bei denen der hl. Georg ganz offensichtlich neu überarbeitet wurde: Man versuchte ihn durch einen Schnurrbart und durch Rückschnitzen der für männliche Gestalten des Kefermarkters typischen überschweren Augenlider dem Zeit-

Dem geübten Auge könnte solche Störung jedoch nicht entgehen!

Eine weitere Überraschung ist aber die ikonographische Einzigartigkeit dieser Madonna: Über eine Mantelhöhlung raumgreifend stützt sie mit der Rechten ihr mehr liegendes als sitzendes Kind; (ein kompositorisches Paradestück, wie die Hand mit Unterschenkel und Gesäß des Kindes zur geschlossenen Form wird). die Linke zieht das bauschende Ende ihres Schleiertuchs haltend und schützend unter die kostbare Last. Was dieses Kind macht, ist aber so ungewöhnlich, daß ich es an keiner mir bekannten Madonna je finden konnte: Es greift sich mit herzerfrischender Unbekümmertheit das leicht ausgeschnittene Untergewand der Mutter und zieht es auseinander, so daß ihre linke Brust freigelegt wird (nur durch das Kind selbst wieder verdeckt). Nun wäre zwar nicht der Typ des trinkenden Kindes (Maria lactans) absonderlich (wenn auch gegen 1500 selten), doch dieses Kind trinkt noch nicht, sondern wendet das Köpfchen ganz vehement zum Betrachter und lächelt ihm zu, als wolle es sagen: „schau her, was ich hier gleich mache!“ Auf diese demonstrative Weise wird das Thema der lactans, und mehr noch, der aktive Part des kleinen, Mensch gewordenen Gottessohns bewußter, als wenn er schon trinken würde.

Nun stellt sich die Frage nach dem Meister dieser hervorragenden Skulptur – war er in Landshut tätig? Oder haben wir hier ein Importwerk, ähnlich dem Erhart'schen Kreuzifixus und womöglich in dessen Gefolge nach Landshut gekommen? Die Zeit um 1495 könnte zu diesem Stil durchaus passen. Wir haben andererseits die immer noch nicht mit einem Oeuvre belegten Namen Peter Moll und Wolfgang, Schnitzer, doch hilft uns dies ebensowenig weiter wie früher. Machen wir uns auf die Suche und stellen zunächst fest, daß weitere Werke dieses Stils und dieser außerordentlichen Qualität (außer vielleicht s.u.) im Landshuter Umkreis nicht festzustellen sind.

Der Zuschreibung Albrecht Millers an den Meister der Blütenburger Apostelfolge soll vorweg ganz entschieden widersprochen werden. Dieser Meister verwendet a) durchgehend einen ganz anderen schmälere Kopf- und Figurentyp, b) sein Gewandstil ist höchstens grob vergleichbar durch ähnliche schwäbische Ursprünge. Er kontrastiert wesentlich weniger zwischen Kleinteiligkeit und Großform und demzufolge wirkt sein Gewandstil vergleichsweise glatt, wie gewelltes Blech. Seinen Madonnen und Kindern eignet eine lyrisch bis liebevolle Passivität; zu so sprechender Unmittelbarkeit und Spontanität wären sie nicht fähig.

Wenden wir uns den von Lill und Schindler vertretenen schwäbisch-ulmischen Spuren zu, so ist zu bemerken, daß der hochentwickelte Gewandstil speziell in Oberfläche und Detailrepertoire durchaus Verwandtes zeigt, das vorgestreckte Bein mit der Faltendelle am Knie ist fast obligatorisch. Doch ist der Erhartstil der neunziger Jahre (Blaubeuren) nicht

genau passend: Von der anderen Proportion des Körpers und des Kopfes haben wir schon gesprochen. Die Haare der Erharts sind um diese Zeit stets langwellig, die Jodokerin zeigt hier ein eindeutig älteres Muster mit den seitlich am Kopf fast lamellenartig aufgefächerten Locken. Beides, Haar und Proportion findet sich aber bei einer kleinen weiblichen Heiligen im Louvre¹⁵, die exakt das Gewandschema der Madonna des Kaufbeurer Altares (um 1475) wiederholt (vielleicht diesem Altar als Gesprengefigur angehörte), aber im breiteren Kopftyp, dem faltenlosen Hals, dem schmunzelnden Mund, und der Haartracht ebenso deutlich von dieser abweicht und die Jodoksmadonna vorbereitet. Auch zeigt diese Heilige den Blick, der noch klarer und mit großen, weit offenen Augen (kein „gotischer Blick“) bei dem jugendlichen hl. Damian desselben Altares zu sehen ist, der auch ein ähnliches Schapel trägt, wie es bei schwäbischen Madonnen vor 1500 nie, jedoch schon bei bayerischen und fränkischen vorkommt. Übrigens zeigt der hl. Martin, der einst auch zum Kaufbeurer Altar gehörte¹⁶ unter seiner Linken die deutliche Vorform des an einer langen Saumkurve hängenden Faltenohres, wie wir es bei der Jodoksmadonna etwas tiefer herabgesenkt beobachtet haben. Fast nebensächlich ist dagegen die Beobachtung, daß Ulmer Madonnen dieser Zeit fast ausnahmslos auf Monden mit deutlichem Gesicht stehen.

Vergleichen wir mit einem weiteren Werk des Erhartkreises, der thronenden Thalkirchener (bei München) Madonna (1482 wurde das Retabel bestellt), so erkennen wir dort zwar wieder den Erhart'schen langovalen Gesichtstyp mit Faltenring am Hals, doch sind trotz motivischer Unterschiede Sprache und Details des Gewandes verwandt. Ähnlichkeiten auch bei den assistierenden Bischöfen. Am verblüffendsten aber ist das Thalkirchener Kind, das in der spontanen Unbekümmertheit, mit der es in das Buch der Mutter greift und sich an ihrem Haar festhält, dem der Jodoksmadonna geschwisterlich gleicht. Die Zugehörigkeit dieser Gruppe zum Erhartkreis ist mehrfach schon dahingehend diskutiert worden, ob hier nicht ein bayerischer Mitarbeiter tätig gewesen sei (auch Martin Kriechbaum wurde das Retabel zugewiesen) – dem stimme ich insofern zu, als ich aber (anders als bei der Jodoksmadonna) doch die Erhartwerkstatt als leitend annehme.

Eine weitere Spur aus dem Erhartkreis sei angeboten: Der Bildtyp dieser Maria „prä-lactans“ wird nirgendwo besser vorbereitet als in der Entwicklungslinie, die vom Glykophilousa-Typ (das Kind schmiegt sich an die Mutter) der Delmensinger Madonna zu der Mondsichelmadonna des Salemer Sakramentshauses¹⁷ (1494) geht. Bei letzterer hält sich das Kind zwar nur an der Brust fest, ohne „zur Tat“

geschmack anzupassen. Siehe Ulrike Krone-Balcke, Der Kefermarkter Altar, München, Berlin, 1999; Abbn. S. 124 f.

¹⁵ Sculptures allemandes de la fin du Moyen Age, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1991, Kat. 54.

¹⁶ Albrecht Miller, der Kaufbeurer Altar des Michel Erhart; in Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst. 3. Folge, Bd. XXII, 1971 Anja Broschek, Michel Erhart ..., Berlin NewYork, 1973

¹⁷ Broschek Abb. 42; Die Madonna ist jedoch im Salemer Museum nicht auffindbar!

zu schreiten, doch es wendet den Kopf auf ganz ähnlich sprechende Art jäh zum Betrachter. Der Stil dieser Madonna steht ansonsten der Jodokerin weniger nahe, doch zeigen andere Figuren dieses Salemer Sakramentshauses, am deutlichsten der Matthäus Engel, in Körperauffassung und Gewandstil nahe Verwandtes. Einerseits sind also schwäbisch-Erhart'sche Wurzeln in der Jodoksmadonna unverkennbar, doch gibt es etliche Elemente, die sich auch deutlich von diesen absetzen.

Ein markantes Merkmal ihres Gesichtes sind die Kinn- und vor allem die Wangengrübchen (beim Kind sogar an der Pobacke). Dies ist eine ausgesprochene Rarität, die man in ganz Schwaben nicht findet und auch altbayerisch sind sie nicht. Es gibt sie einzig und allein in Nürnberg ab der Mitte der siebziger Jahre zu sehen, so bei den Assistenzengeln im Petersaltar von St. Sebald (1478 fertig), und dann wieder fast gleichzeitig im Zwickauer-Altar der Wolgemutwerkstatt und immer wieder bei Veit Stoß (und seinem Umkreis), dessen Basis (wenn nicht Hand) in vorgenannten Beispielen zu sehen ist. Ein weiteres Detail der Zwickauer Madonna belegt, daß unser Meister auch hier Erfahrungen sammelte: Deren Kind vertritt zwar einen anderen Typus (thront strampelnd wie das der Landshuter Leinbergermadonna auf der Hand) doch der Schnitt des Köpfchens, die Locken und (die beim Landshuter etwas irritierenden) weitstehenden Augen sind unverkennbar Vorbild des kleinen Landshuters. Auch die Mutter zeigt in Kopfschnitt, Haar, Haarreif, Kopftuch und Schnütchenmund weitere Parallelen, nicht jedoch in den Augen.

Nun sollte man meinen, dies wäre genug des Stammbaums für einen Stil, doch spricht unsere Madonna eigentlich weder nur schwäbisch noch fränkisch, sondern bairisch und hängt m. E. auch mit der Kriechbaum-Werkstatt zusammen. Dazu müßte erst einmal ausholend gegenüber dem Stand der Forschung¹⁸ festgestellt werden, daß wohl nicht nur in Flügelreliefs und Kleinfiguren die Hände von Mitarbeitern tätig waren (wobei ich vor zu exakt festlegender Zuweisung warne). Die Stildivergenz ist auch bei den Hauptfiguren im Schrein auffallend: Der Kefermarkter Christophorus vertritt nicht nur am deutlichsten den E.S./Gerhaert-Typ in der Gewandung, sondern er ist auch in der nervösen Sensibilität der Oberfläche des Antlitzes und der Hände ein Kapitel für sich. Dieses Werk entspricht paßgenau dem Kruzifixus im Rothenburger Retabel (er könnte durchaus ein Frühwerk sein) dessen Schamtuch die wallenden Stoffpartien des Christophorusmeisters wesentlich näher stehen als jedem Vorbild von Gerhaert selbst. Verschattende Dellen und Rillen kennzeichnen die Messerführung beider Werke sogar noch auf den zerbrechlich fein geschnitzten Haarspiralen. Das Resultat ist ein zutiefst herbstlich-spätgotisch gestimmtes Grundgefühl, dem der Blick unter den überschweren Augenlidern und die fast körperlose Haltung entspricht. Kann man den enormen Unterschied

zum Heiligen Wolfgang des gleichen Altares wirklich als Beispiel der meisterhaften Charakterisierungskunst ein und desselben Meisters (Martin Kriechbaum) definieren? Denn wenn man auch der Faltensprache der Gewänder Gemeinsamkeit in der Oberfläche – scharf einschneidende Falten, kurvende Säume, Verschattungen – nicht absprechen kann, so ist doch das Konzept der in Proportion und Stand renaissancehaften Figur von anderem, neuerem Bewußtsein getragen. Am am deutlichsten wird dies am portraithaften fülligen Haupt und den kräftigen Händen: hier wird das Konvexe, das körperhafte Volumen mit in sich ruhender Festigkeit gefeiert – das Gegenteil ist beim Christophorus der Fall. Sollte das wirklich nur ein Registerwechsel sein? Ich glaube an die Zusammenarbeit zweier genialer Meister, wovon einer (vielleicht der „Maler“ Martin Kriechbaum selbst) die Rothenburger E.S.-Richtung (eher als die aus Passau und Wien) aufgreift und weiterführt und ein zweiter Bildschnitzer neu erworbenes Stilgut aus Schwaben und Franken einbrachte. Die Zusammenarbeit müßte so eng gewesen sein, daß man wechselweise den neuen und alten Stil an einer Figur einbringen konnte: der Faltenstil des „Christophorusmeisters“ beeinflusst den „Wolgangsmeister“, und dessen körperhafte Glattheit das Kind des Christophorus, so daß die so unterschiedlichen Fähigkeiten nun doch wieder als „Register“ eingesetzt erscheinen. Am Petrus, der dritten Hauptfigur scheint die Synthese der Stile vollzogen – sein Kopf ist dem des Rothenburger Jakobus eng verschwistert. Genug des Exkurses.

Ob nun ein (Kriechbaum) oder zwei Meister am Kefermarkter Schrein tätig waren: Die Madonna von St. Jodok läßt sich bei aller Verschiedenheit des Themas und der Fassung ohne große Probleme neben den hl. Wolfgang von Kefermarkt stellen (was im übrigen ihren außerordentlichen Rang unterstreicht). Wie er vertritt sie den selbstbewußt auftretenden ungotischen Typ, ist in der wirklichkeitsnahen Proportionierung und der aus dem Antlitz strahlenden Kraft der Persönlichkeit seine Schwester. Man lasse sich nicht von den stärker schluchtenden Falten des Wolfgang irritieren; wie es aussieht, hatte der Meister hier von vornherein mit weitgehender Holzichtigkeit zu rechnen. Bei genauer Betrachtung sind etliche der Gewandmotive tatsächlich Varianten der Landshuter: der gabelförmige Steg und das Faltengedränge, das von der langen Saumkurve mit dem Faltenohr begrenzt wird, das über dem vorgestellten Knie landet und weitere Fältelungen im Fußbereich.

Hellhörig geworden finden wir nun auch an den Reliefs und Nebenfiguren des Kefermarkter Altares sowie im weiteren Umkreis der Passauer (Kriechbaum-) Kunst Verwandtes. Um nur die markantesten Beispiele hervorzuheben nenne ich die sicher Kriechbaum'sche Marienkrönungsgruppe in Großmain bei Salzburg von 1499, deren Maria vom typischen Haar unter dem Schapel bis zum Schmunzelmündchen der Landshuterin gleicht, allerdings den Blick „magdlich“ gesenkt hat. Im Gewandstil zeigt sich verstärkt die Tendenz zum Kurvigen, weg von

¹⁸ Ulrike Krone-Balcke, Der Kefermarkter Altar a.a.O. dort weitere Autoren und Meinungen referiert.

den kontrastierenden Strukturen; diese gibt uns einen Datierungshinweis auf die Mitte des neunten Jahrzehnts – ohnehin empfiehlt sich dies ja als die Zeit der Erstellung des Kefermarkter Altares. Die Marienkrönung von Eggfing am Inn geht wohl der Großmainer ein wenig voraus. Ein späteres Produkt wohl schon nach 1500 mit immer noch unserem Marientyp ist die Verkündigung von Gergweis (BA Vilshofen). Anderen Themas, aber als Gewandfigur in Faltenmotiven doch vergleichbar ist der hl. Valentin im Passauer bischöflichen Seminar St. Valentin. Eine besonders schöne weltliche Fassung unserer Madonna finden wir im BNM auf dem Epitaph der Euphemia von Stauff¹⁹, verstorben 1499 als Tochter des Leo von Stauff und seiner Gattin Elisabeth von Haag, das Halm veröffentlicht hat: das vor die Körpermitte vorgeschoben tänzerische Bein des Jungfräuleins und die Faltenformeln, die allerdings – wie Halm meint – „nur gerauhwerk“ sind (nicht überschliffen) bieten in Haltung und Charme der Persönlichkeit eine wundervolle Entsprechung.

Wie aber steht es mit denkbaren Landshuter Spuren? Tatsächlich scheint nur ein einziges Werk diesem Stil zuordenbar zu sein: es ist der Kruzifixus am Kreuzaltar in der Landshuter Dominikanerkirche. Wenn auch keine große Nähe zu dem in Kefermarkt gegeben sein mag, so baut er auf seine Weise (anders als der Christophorusmeister) auf dem Schamtuchtypus des Rothenburgers auf, ist auch in der Machart des Haares verwandt, doch ist der in seiner schwäbisch-fränkischen Art und wirklichkeitsgetreuen „ungotischen“ Proportionierung wieder ganz ähnlich. Sensibilität und Leiden wird weniger betont, als dies der Christophorus nahelegen würde, doch hier ist „der neue Mensch“ in vorzüglicher plastischer Qualität. Ein „Vielleicht“ muß hier noch stehenbleiben, zu unterschiedlich ist das Thema.

Nach wie vor verbietet das zu seltene Auftreten des Stils die Spekulation, ob und wie lange der Meister in Landshut gelebt habe. (die Mitarbeit am Kefermarkter Altar schliesse allzulange Tätigkeit in Landshut aus!). Allerdings gibt es auch Spuren, die darauf hindeuten, daß dieses Werk schon zu seiner Entstehungszeit in Landshut vielbewundert war und nicht ohne alle Folgen blieb.

Es wäre zwar eine erwägenswerte Möglichkeit, daß der Jodoksmadonnenmeister anlässlich der Arbeit am Chorgestühl nach Landshut kam, doch kann man dort direkte Spuren seiner eigenen Hand nicht feststellen. Jedoch könnte man schon in der Tendenz zu „ungotischer Natürlichkeit“ in den Gesichtern mancher Statuetten des Chorgestühls die Ausstrahlung der Jodoksmadonna vermuten und auch das körperhaft vorgestreckte Bein mit der vom Knie abfallenden Faltenwanne scheint von hier aus in die Taubenpeckwerkstatt eingedrungen zu sein (Verkündigung-

engel). Möglicherweise kannte man sich ja schon von Nürnberg!

In einigen Punkten scheinen auch die oben erwähnten Madonnen von Bonbruck und Martinshaun Elemente des Standmotivs und der darauf aufbauenden Faltenstrukturen zu übernehmen, und die vielleicht späteste Fassung der Landshuter Nachfolgerwerke könnte in dem Marienaltar der Landauer Friedhofskapelle zu finden sein – ein Werk, das auch im ganzen Retabelaufbau (Drehflügel) schon in die Zukunft weist. Nur Anstöße konnten hier gegeben werden, es gilt noch in viele Richtungen weiter zu suchen.

Damit sei auch dieses Kapitel abgeschlossen, und unserer Stadt Landshut eines der schönsten Kunstwerke aus ihrer Blütezeit ans Herz gelegt. Wenngleich es wohl nicht aus der Hand eines Landshuters ist, so gehört es doch in den allerersten Landshuter Heiligenhimmel und muß in die qualitative Nähe des großen Kruzifixus von St. Martin und der Leinbergermadonna gerückt werden. Möge sie vielen Freude bringen.

¹⁹ Halm, 1927, a.a.O., S. 172, Abb. 157, sieht das Epitaph als Valkenauer nahestehend und vermutet eine Entstehung im Inn-Salzachtal, was die Herkunft des Steines aus einer Sepulturkapelle in Hof zwischen Haag und Kirchdorf vermuten lasse.