

Werke aus der Gefolgschaft Jörg Lederers in Vorarlberg und in der Schweiz

Autor(en): **Böhling, Luise**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **37 (1935)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161797>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Werke aus der Gefolgschaft Jörg Lederers in Vorarlberg und in der Schweiz

Von Luise Böhling, Tübingen.

Als eine der bedeutendsten Erscheinungen der oberschwäbischen Bildschnitzerkunst des frühen 16. Jahrhunderts muß Jörg Lederer gelten, der anfänglich in Füßen ansässig war und vom Jahre 1519 bis zu seinem Tode (1550) in Kaufbeuren nachzuweisen ist. Schon die wenigen Werke, die man bereits seit längerer Zeit mit ihm in Verbindung bringen konnte und unter welchen der jetzt in der Pestkapelle in *Hindelang* aufgestellte Altarschrein (1515), der Altar der Blasiuskirche zu *Kaufbeuren* (1518) und die in das Deutsche Museum in Berlin gelangte Marienkrönung hervorrangen, ließen einen Meister von ausgesprochener künstlerischer Eigenart und starker plastischer Begabung erkennen, einen Meister vor allem, dessen individueller Stil von der um jene Zeit in Oberdeutschland weit verbreiteten Modeströmung der parallelen Falten nur in geringem Maße abhängig war. Durch neuere Forschungen, die das Werk seiner Hand und seines Umkreises um eine ansehnliche Zahl von Skulpturen erweitern konnten¹⁾, hat sein Schaffen im Rahmen der gesamten süddeutschen Plastik der damaligen Zeit an Bedeutung gewonnen. Wir kennen jetzt von ihm einerseits eine stattliche Reihe vielfach umfangreicher Arbeiten, die sich in Tirol erhalten haben (darunter die Altäre der Stubener Kirche in *Pfunds* [1513] und in *Latsch*, die Reste des ehemaligen Altares zu *Partschins* [1524] und die Bischöfe in *Serjaus*) oder die später von dort in Sammlungen gelangten (wie das jetzt im Budapester Museum befindliche, aus *Hinterkirch* stammende Altärchen)²⁾. Andere Bildwerke seiner Hand fanden sich in den bayrisch-schwäbischen Gebieten (so die Madonnen von *Huttenwang* und *Auerberg*)³⁾. Durch die Bereicherung seines Opus tritt der Entwicklungsgang Jörg Lederers klarer als bisher zutage: von der noch auf gotischer Überlieferung fußenden Kunst seiner frühesten uns bekannten Arbeiten läßt sich der Übergang zu dem eigenwilligen und monumentalen Stil der *Hindelang*er Skulpturen, von da zu den beruhigteren Formen der Kaufbeurer Plastik und endlich zu der Zierlichkeit und Feinheit der lebhaft bewegten spätesten Werke verfolgen. Zugleich aber verdeutlicht sich uns das Bild von der Tätigkeit des Kaufbeurer Meisters: er muß einen umfangreichen Werkstattbetrieb unterhalten und ein über die Grenzen seines Heimatlandes hinausreichendes Ansehen genossen haben. Was ihn über viele seiner Zeitgenossen erhebt, sind neben der starken persönlichen Note, die seine Schöpfungen auszeichnet, das sichere und feine Formempfinden ebenso wie der Reichtum der Gestaltungsmöglichkeiten. Trotz vieler Aufträge, die oft denselben Darstellungsgegenstand verlangten, ist keine Verflachung seines Stils zu spüren; trotz notwendiger Wiederholungen vermeidet er es, ins Manirierte und mechanische Kopieren abzugleiten. Vielmehr gelingt es ihm, jede Abwandlung des gleichen Themas mit eigenem Leben zu erfüllen.

Ähnlich wie andere Meister oberschwäbischer Reichsstädte hat auch Jörg Lederer, wie die verschiedenen in Tirol erhaltenen Arbeiten bezeugen, den Exportbereich

¹⁾ Vgl. C. Th. Müller, Jörg Lederer von Kaufbeuren und der Umkreis seiner Werkstatt. Münchner Jahrbuch für bildende Kunst N. F. IX, 1932, S. 253ff., sowie L. Böhling, Ergänzungen zum Werk des Jörg Lederer. Schwäbisches Museum 1933, S. 49ff.

²⁾ Vgl. die Abbildungen bei Müller a. a. O.

³⁾ Vgl. die Abbildungen bei Böhling a. a. O.

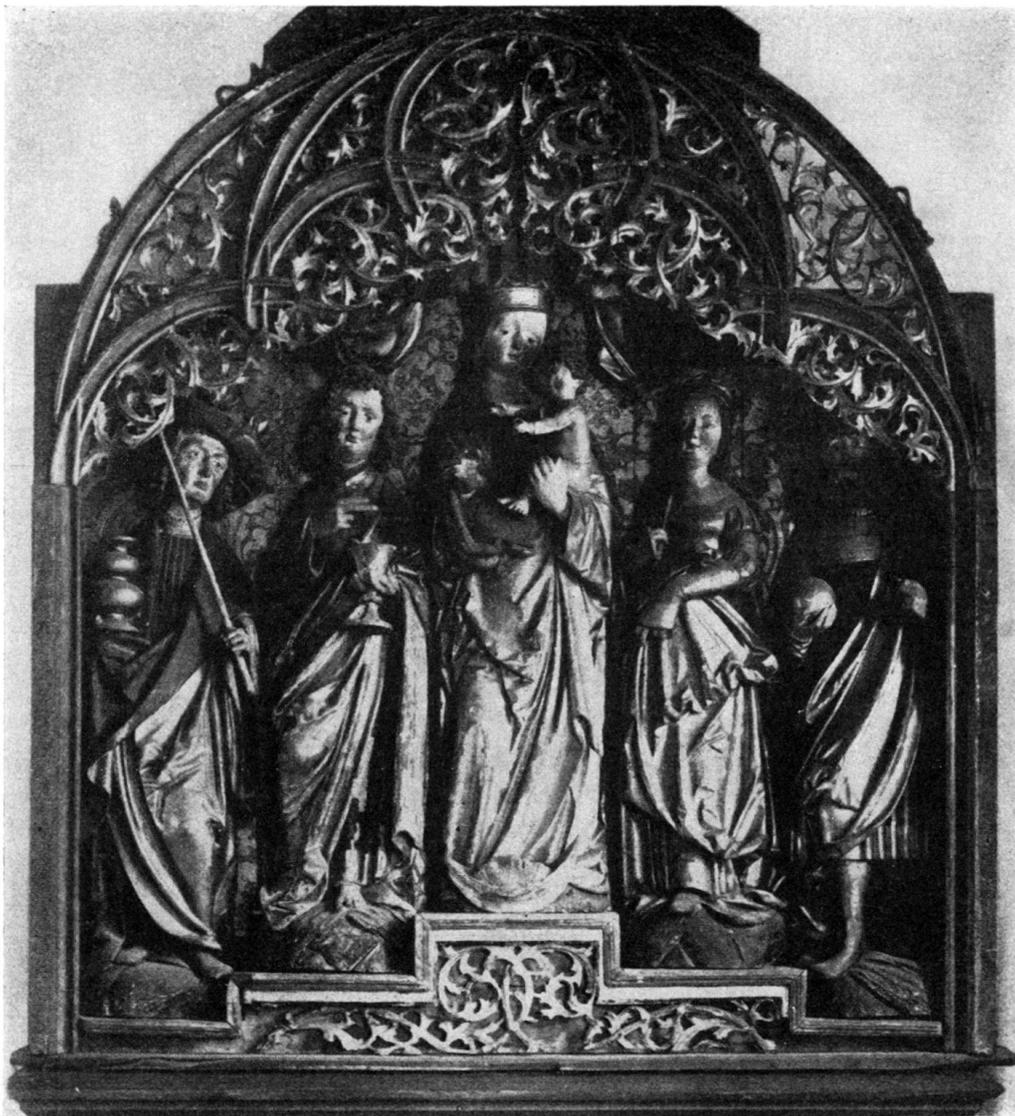


Abb. 1. Bregenz, Landesmuseum. Altarschrein aus Mason.

seiner Werkstatt bis weit in die an das schwäbische Gebiet grenzenden Alpenländer ausgedehnt. Zur Ergänzung der in Tirol gemachten Feststellungen sei hier auf einige Werke in Vorarlberg und in der südlichen Schweiz verwiesen, die zwar nicht zu den eigenen Arbeiten Lederers gehören, sondern nur seiner Umgebung, bzw. seiner Einflußsphäre zuzurechnen sind, die aber dazu beitragen, den Wirkungskreis der Ledererschule zu erweitern.

In der Kaufbeurer Werkstatt selbst dürfte ein in Vorarlberg erhaltener Altarschrein entstanden sein, der seiner Qualität nach nur als Leistung eines Gehilfen anzusprechen ist. Der ursprünglich in Mason (bei Dalaas) befindliche Altar steht heute im Vorarlberger Landesmuseum in *Bregenz*. Sein Schrein (Abb. 1), dessen Flügel fehlen, schließt mit einem Halbkreis, innerhalb dessen mit Blattwerk gefüllte Rundbögen kleeblattartig ineinandergreifen, eine ornamentale Ausgestaltung, die den Schreinabschlüssen in Pfunds, Hindelang und Budapest ungefähr entspricht. Ebenso kehrt bei den genannten Altarwerken die Abtreppung des Sockels wieder, dessen



Abb. 2.
Budapest, Museum.
Madonna.



Abb. 3.
Bregenz, Landesmuseum.
Madonna des Altars aus Mason.

Vorderfläche, wie bei allen Lederer-Altären, mit Blattwerkarabesken überzogen ist. Die fünf Schreinfiguren, die Madonna, umgeben von den Hl. Oswald, Johannes Evang., einer weiblichen Heiligen ohne Attribut (Barbara?) und dem hl. Lucius¹⁾, stehen eng aneinandergedrängt vor einem flachen, mit einem Brokatmuster belebten Hintergrund. Es sind schmale, zusammengepreßte Gestalten mit wenig differenzierter Behandlung der Köpfe und Hände. Ihrer ganzen Anlage, der Haltung sowohl wie der Drapierung des Gewandes, liegen Kompositionsprinzipien zugrunde, die sich auch bei eigenhändigen Arbeiten Lederers verwertet finden. Die Madonna bildet eine bis in jede Bewegung, in jede Falte wörtliche Replik der Muttergottes des Budapester Altares (vgl. Abb. 2 und 3); der Evangelist Johannes wiederholt ebenso getreu den Täufer des Altares in Latsch. Die weibliche Heilige variiert etwas freier das

¹⁾ Höhe der Figuren zwischen 99 und 103 cm.



a.



b.

Abb. 4. Mairengo, Schreinfiguren des Altars.

a) Hl. Andreas.

b) Hl. Bischof.

Vorbild der Budapester hl. Magdalena, und der hl. Lucius ähnelt in der Gewandanordnung der hl. Katharina in Pfunds¹⁾. Auch trotz der sehr vereinfachten Behandlung der Köpfe sind noch die Lederer-Typen zu erkennen; namentlich die elliptische Form der Frauenköpfe, ihre hohe Stirn, schrägen Augen und kleine Nase rechteckigen — wenn man etwa mit der Madonna in Huttenwang, der hl. Magdalena im Frankfurter Liebighaus oder den beiden Heiligen in Wineden²⁾ vergleicht — den Eindruck der Verwandtschaft. Als charakteristische Besonderheit vieler Figuren der Kaufbeurer Werkstatt zeigen die Bregenzer Skulpturen die scharfe Markierung des unteren Augenlids und, vor allem der Evangelist und der hl. Lucius, die symmetrische Behandlung der Korkenzieherlocken. Auch der Gewandgebung und dem Faltenbild verleihen die Gewohnheiten Lederers, die geschwungenen Diagonalfalten, welche durch nebeneinandergereihte, lebhaft geknitterte Raffungsmotive verbunden sind, ihr typisches Gepräge.

Unzweifelhaft ist das Bregenzer Altarwerk aus der nächsten Umgebung Jörg Lederers hervorgegangen; deutlich genug sind die Benutzung vorhandener Vorlagen und die Ausschöpfung des der Werkstatt eigenen Formbestandes. Das ängstliche

¹⁾ Vgl. die Abbildungen bei Müller a. a. O. Nr. 2, 11 und 9.

²⁾ Vgl. die Abbildungen bei Böhling a. a. O. Nr. 2, 4, 6 und 7.

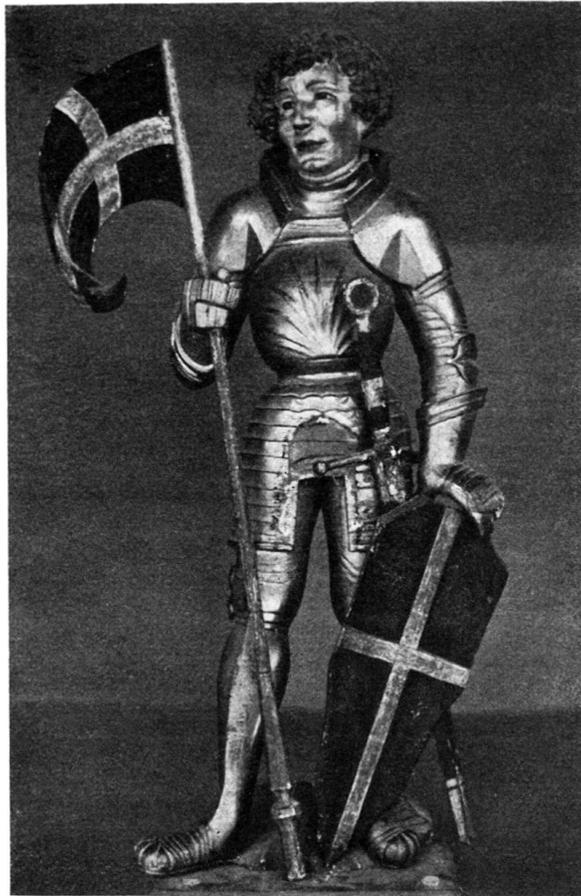


Abb. 4 c. Mairengo, Altar. Hl. Mauritius

Kopieren der einzelnen Motive sowie die gezwungenen Bewegungen und die reduzierte Körperhaftigkeit der in die Länge gezogenen, schmalschultrigen Figuren weisen auf die Hand eines Gehilfen, dem sowohl sicheres Formgefühl wie persönliches Gestaltungsvermögen mangeln. Trotzdem vermag der Bregenzer Altar unser Interesse zu erwecken, da er das bisher einzige Werk darstellt, das die Beziehungen der Kaufbeurer Werkstatt auch zu den Gebieten Vorarlbergs bezeugt.

Während der Altar des Bregenzer Museums noch in engem Zusammenhang mit Lederer steht, ist eine kleine Skulpturengruppe der südlichen Schweiz, welche die plastischen Teile zweier Altarwerke im Tessintal umfaßt, nur auf entferntere Auswirkungen des Lederer-Stils zurückzuführen. Die qualitätvollere Arbeit von beiden ist der noch vollständig erhaltene Flügelaltar der Kirche zu *Mairengo* (Tessin). Im Schrein, dessen runder Abschluß auch hier — wie es dem Aufriß der Lederer-Altäre zu entsprechen pflegt — einen maßwerkgefüllten Kleeblattbogen umgibt, stehen die drei Figuren des hl. Andreas, eines Bischofs (Sirus, Bischof von Pavia?) und des hl. Mauritius (Abb. 4)¹⁾. Die Flügel zeigen auf den Innenseiten Reliefs mit der Geburt Christi und der Anbetung der Könige, außen Gemälde einzelner Heiliger. Der Altar, der ohne Datum und nähere Bezeichnung ist, gehört in die letzte Periode spätgotischer Bildnerei; sein Gesprenge ist noch völlig gotisch, und nur auf dem Relief der heiligen drei Könige wagen sich schüchtern einige Renaissanceornamente hervor.

¹⁾ Die Höhe der Figuren beträgt 94 bis 102 cm, die Breite des Schreins 1,40 m.

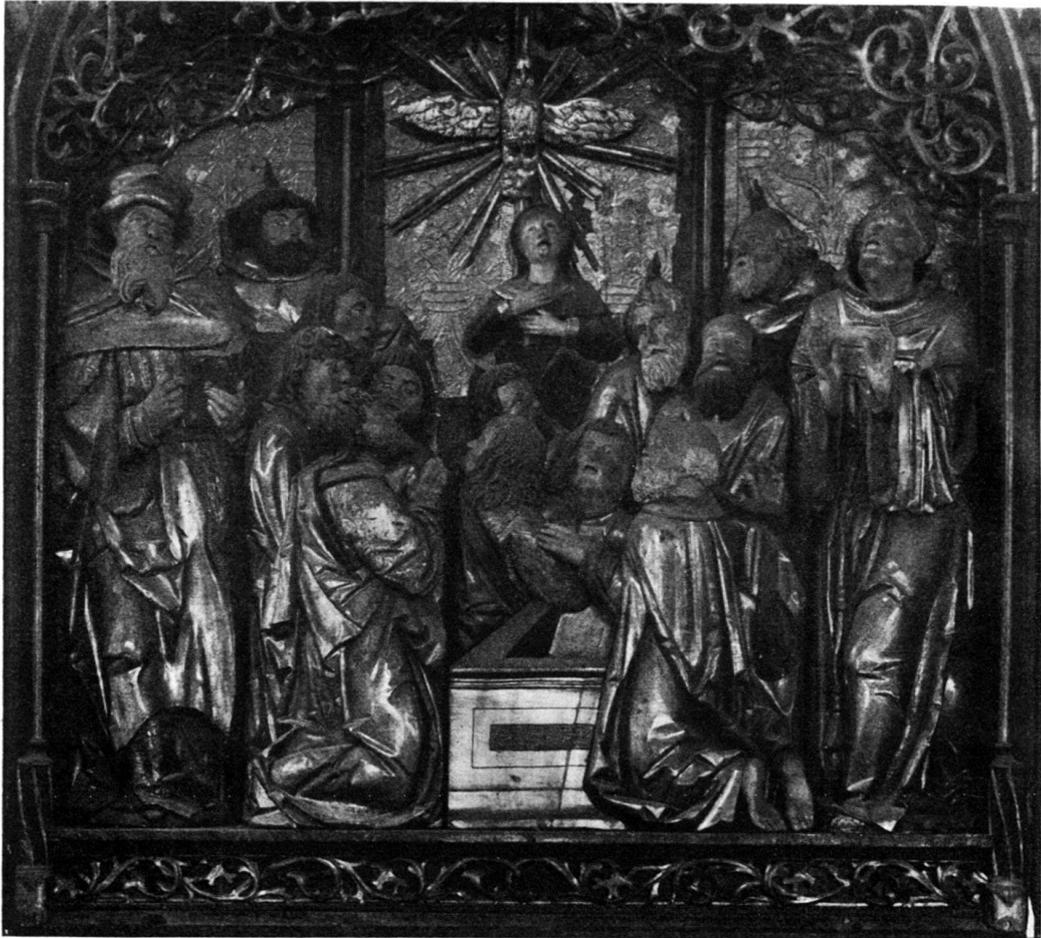


Abb. 5. Chiggiogna, Schrein des Altars.

Zur Beurteilung der stilistischen Zusammenhänge seien die Schreinfiguren in den Vordergrund gerückt. Freundlich-behåbig im Ethos, wenig temperamentvoll im Habitus wirken sie in ihrer ganzen Erscheinung durchaus schwåbisch. Eine gewisse Willkür herrscht in den Krperverhåltnissen: der jugendliche Heilige in der Rstung zeigt bei kråftigen Gliedmaßen und sicherem, breitbeinigem Stehen einen schmalen, eingeschnürten Körper; bei dem bischöflichen Heiligen wird die Beinstellung nicht ganz klar, und bei dem Apostel ist die untere Partie überhaupt verdeckt. Hier waren dem Künstler die komplizierte Durchschlingung des Mantels sowie der durch Vereinheitlichung der Silhouette bewirkte geschlossene Gesamteindruck ein wichtigeres Anliegen.

Das Hauptaugenmerk scheint bei allen Figuren auf die Köpfe gerichtet zu sein, die in der Tat von selbständiger Erfindung zeugen. Der üppige Harwuchs, zum Teil von fast grotesker Wirkung, und die sehr weiche Behandlung der Gesichter, für welche die geschlitzten Augen, die breite Form der Nase und die hervorstehenden Backenknochen charakteristisch sind, tragen in erster Linie zu dem originellen Eindruck bei. Die anscheinend ehemalige eingehende Durcharbeitung der Gesichtszüge läßt sich infolge eines häßlichen modernen Anstriches im einzelnen nicht mehr nachprüfen; nur an den Locken- und Bschelhaaren ist die Sorgfalt der Technik noch zu erkennen. — Die charakteristische Erfassung der Köpfe erinnert an Lederer. Bezeichnend



Abb. 6 u. 7. Chiggiogna, Flügel des Altars.

für die verwandte Gesinnung ist die Tatsache, daß auch der Kaufbeurer Meister in der individuellen Darstellung männlicher Charaktere die häufig typenhafte und gleichförmige Bildung der weiblichen Physiognomien übertroffen hat.

Was jedoch hauptsächlich den Einfluß Jörg Lederers oder seiner Richtung vermuten läßt, ist der Faltenstil, ist die Grundtendenz der Verbindung radial verlaufender Grate mit kleinteiligem Gefältel. Am ehesten ist an der Figur des Bischofs diese Anlehnung zu verfolgen; in Gewandanordnung und Faltensystem erinnert sie an den Täufer in Kaufbeuren, den hl. Nikolaus in Budapest und an die beiden Serfauser Bischöfe. (Mit dem jugendlicheren der beiden letzteren stimmt auch die schiefe Kopfhaltung und die pretiöse Geste der erhobenen Hand überein)¹⁾. Die für den Andreas in Mairengo charakteristischen flachanliegenden Gewandzipfel kommen auch an einzelnen der Relieffiguren des Deutschen Museums in Berlin, Arbeiten der Lederer-Werkstatt, vor. All diese Gemeinsamkeiten betreffen indessen nur das Gerüst der Falten oder einige Drapierungsmotive; in der Detailbehandlung der Skulpturen von Mairengo gibt sich die persönliche Handschrift ihres Meisters zu erkennen. Bezeichnend sind namentlich die häufigen Dellen und Querkerben, die überall den glatten Verlauf der Faltenrücken unterbrechen und ein unruhig flimmerndes Gesamtbild hervorrufen.

Bis in diese letzten Eigentümlichkeiten der Falteninterpretation stimmen die Figuren in Mairengo mit den plastischen Teilen des Altars der Kirche zu *Chiggiogna* (Tessin) überein, der, mit Flügeln und Predella versehen, gleichfalls noch ziemlich intakt erhalten ist¹⁾. Beide Altarwerke ähneln sich in ihrem äußeren Aufbau: sie zeigen den — auch bei Lederer üblichen — halbrunden, mit Blattwerkarabesken

¹⁾ Vgl. die Abbildungen bei Müller a.a.O. Nr. 14, 16 und 18.

gefüllten Schreinabschluß, das den oberen Rand der Flügel und die Sockelstreifen begleitende vegetabilische Ornament sowie Reliefs (Abb. 6 und 7) auf den Innen-, Gemälde auf den Außenseiten der Flügel. Im Schrein zu Chiggiogna jedoch haben wir, statt der Figuren einzelner Heiliger, eine Gruppenkomposition vor uns (Abb. 5). Sie ist nicht mehr in der ursprünglichen Gestalt auf uns gekommen; die ehemalige Darstellung der Himmelfahrt Mariä, kenntlich noch an dem Sarkophag und der Haltung der ihn umdrängenden Apostel, ist in späterer Zeit durch Hinzufügung einer Marienfigur, einer Taube und anderer Requisiten zu einem Pfingstwunder umstilisiert worden. Ursprünglich ist dagegen die ungewöhnliche Vermehrung der Apostelgruppe um zwei männliche Heilige, Antonius und Franziskus, welche, die Hauptgruppe flankierend, die Mehrzahl der übrigen Figuren an Größe überragen.

Trotz der schwächeren Qualität der Skulpturen in Chiggiogna — an welchen außerdem eine neue Bemalung Wesentliches verdorben hat — sind die Beziehungen zu Mairengo, besonders bei einer Betrachtung der Schreinfiguren, so eng, daß beide Altarwerke auf die gleiche Hand zurückgeführt werden dürfen. Die Typengleichheit der Köpfe kommt in der eckigen Form des Schädels, in der Gesichtsbildung wie auch in der verwandten Struktur der kurzen, strähnigen Büschelhaare zum Ausdruck. Welchen Grad der Übereinstimmung die Darstellung des Physiognomischen erreicht, zeigt am deutlichsten ein Vergleich des hl. Antonius mit der Figur des Andreas in Mairengo. Auch der Körperbau verrät ein ähnliches Formgefühl: anatomische Unrichtigkeiten, die in Mairengo ebenso wenig vermieden sind, treten hier gehäuft in die Erscheinung. Nicht minder ist die enge Zusammengehörigkeit beider Werke am Gewandstil zu beobachten; typisch auch für Chiggiogna die Zertrümmerung der Grate durch Eindrücke und Kerben.

Wiederum sind es die Besonderheiten des Faltensystems, welche den Zusammenhang auch dieses zweiten Altares mit den Lederer-Werken bestätigen. Ein Vergleich etwa des hl. Antonius mit der Budapester (oder auch der Bregenzer) Madonna kann veranschaulichen, auf wie ähnliche Weise die eingedrückten Raffungsmotive die Kniepartie umrahmen und wie sie durch gerade Stege am Gürtel aufgehängt erscheinen. In bezug auf Gliederung des Gewandes und Verteilung der Falten im allgemeinen könnte eine Gegenüberstellung mit der knienden Maria des Augsburger Museums²⁾ aufschlußreich sein, für die Behandlung der Details scheint der Lederer-Stil der zwanziger Jahre maßgebend gewesen zu sein. Gerade was die Schmalheit der Faltengrate und die Zersetzung der Motive anbelangt, finden sich verwandte Formgebungen bei dem Marientod in Partschins³⁾ oder der Neufracher Kreuzigungsgruppe⁴⁾.

Über die Entstehung dieser schweizerischen Abkömmlinge der Lederer-Schule sind infolge des Fehlens von Inschriften oder sicheren Nachrichten nur Vermutungen anzustellen. Auf jeden Fall entstammen sie nicht der Werkstatt Lederers selbst. Bei der benachbarten Lage der Orte, in denen sich die beiden verwandten Altäre gefunden haben, wird man annehmen dürfen, daß es sich um Arbeiten eines in dieser Gegend — sei es vorübergehend, sei es für längere Dauer — tätigen oder ansässigen Bildschnitzers handelt, dessen Stilgrundlagen jedoch deutlich auf eine Abhängigkeit von der Kaufbeurer Werkstatt weisen. Für einen im Tessintal beheimateten Meister spricht die Tatsache, daß, soweit bisher zu übersehen ist, an keinem anderen Orte, auch der übrigen Schweiz, sich Arbeiten seiner Hand oder seiner Richtung finden. Als Ableger des plastischen Stils Jörg Lederers vermögen die beiden Altäre in Mairengo und Chiggiogna ein weiteres Beispiel für die bis in das italienische Sprachgebiet reichenden Ausstrahlungen oberdeutscher Werkstätten zu geben⁵⁾.

1) Breite des Schreins = 1,32 m. 2) Vgl. Müller a. a. O. Abb. 17. 3) Vgl. Müller a. a. O. Abb. 12. 4) Vgl. Böhling a. a. O. Abb. 6. 5) Vgl. auch den aus der Strigel-Werkstatt in Memmingen stammenden Altar in Sta. Croce bei Chiavenna.