

Wojciech Walanus:

## Das verschollene Retabel von Diedersdorf (Stare Dzeduszyce) in der Neumark

Zur Wirkung Hans Leinbergers

Vor dem Hintergrund des äußerst fragmentarischen Bestands an spätgotischen Kunstdenkmälern in der Neumark hebt sich der relativ umfangreiche, aus der ehemaligen evangelischen Kirche in Alt-Diedersdorf bei Landsberg a.d. Warthe (heute: Stare Dzeduszyce, województwo lubuskie/Woiwodschaft Lebus, Kreis Gorzów Wielkopolski/Landsberg) stammende Skulpturen- und Gemäldekomplex ab. In die Fachliteratur ist er durch Kurt Reißmann und das von ihm bearbeitete Inventar der Kunstdenkmäler des Kreises Landsberg a.d. Warthe aus dem Jahre 1937 eingegangen. Verzeichnet wurden darin die Figuren des hl. Georg (Abb. 1 und 2)<sup>1</sup>, eines unbekanntes heiligen Bischofs (Abb. 5)<sup>2</sup>, der Muttergottes mit Kind (Abb. 3, 11 und 19)<sup>3</sup> des hl. Nikolaus (Abb. 4)<sup>4</sup>, eines bärtigen Heiligen (Abb. 7)<sup>5</sup> und einer weiblichen Heiligen mit Krone (Abb. 8)<sup>6</sup>; ferner das Relief der Verkündigung (Abb. 15)<sup>7</sup>, ein Fragment des Heimsuchungsreliefs (Abb. 6)<sup>8</sup> sowie eine einseitig bemalte Holztafel mit Darstellungen „Christus vor Kaiphas“ und „Kreuztragung Christi“ (Abb. 21)<sup>9</sup>. Aufbewahrt

- 1 Die Kunstdenkmäler des Stadt- und Landkreises Landsberg (Warthe), bearb. von Kurt Reißmann. Berlin 1937 (= Die Kunstdenkmäler der Provinz Brandenburg, 7.3), S. 60–61, Pos. 1, Abb. 129–130: „Heiliger Georg, 140 cm hoch (mit ausgestrecktem Arm). Der rechte Arm erhoben, in der linken Hand Teil eines Bündchens, mit dem der kleine Drachen zu Füßen des Heiligen gefesselt ist. Es fehlen: Lanze, rechte untere Ecke des Sockels, Stück an den Tatzen des Drachens, Schamkapsel, Stücke der erhobenen rechten Hand und des Mützenrandes. Alte Fassung gut erhalten: goldener Rock mit rotem Futter, rotbrauner Panzer, Drachen grün.“
- 2 Ebda., S. 61, Pos. 2, Abb. 136: „Heiliger Bischof mit Buch und Stab, 110 cm hoch. Es fehlen: Unterteil des Sockels, rechte Fußspitze, Nase. Alte Fassung gut erhalten: goldener Mantel mit blauem Umschlag, rotes Buch.“
- 3 Ebda., S. 61, Pos. 3, Abb. 135: „Maria mit dem Kind auf der Mondsichel, 115 cm hoch. Es fehlen: Oberteil des Sockels, vier Finger der rechten Hand der Maria, rechter Arm des Kindes, Stück aus den Haaren der Maria und Stück des abwehenden Mantels. Einige Risse. Alte Fassung ziemlich gut erhalten: Gewand golden mit schwarz und roter Borte, blauem Umschlag und rotem Ärmelumschlag.“
- 4 Ebda., S. 61, Pos. 4, Abb. 133: „Bärtiger Heiliger (Nikolaus?), 140 cm hoch. Es fehlen: Ringfinger der rechten, Daumen- und Zeigefingerspitze der linken Hand, Bänder des Bischofshutes, unteres Stück des Tuches in der rechten Hand, einige Kanten der Gewandstege und Stücke der Sockelplatte. Fassung gut erhalten: Mantel und Obergewand golden mit rotem und blauem Futter, dunkel-rotbraunes Untergewand, gelbe Handschuhe, weißes Halstuch, goldener Hut.“
- 5 Ebda., S. 61, Pos. 5, Abb. 134: „Bärtiger Heiliger, 110 cm hoch. Es fehlen: Rechte Hand, Stück des Kopfes, Nase beschädigt. Nur wenige Farbspuren, Mantel golden.“
- 6 Ebda., S. 61, Pos. 6, Abb. 131: „Weibliche Heilige mit Krone, 95 cm hoch. Durch geringere Größe, runden Sockel und ruhigere stilistische Haltung von den übrigen Figuren abweichend. Rechter Unterarm fehlt. Alte Fassung: Gewand golden.“
- 7 Ebda., S. 61, Pos. 7, Abb. 137: „Relief der Verkündigung, 61 : 53 cm [tatsächlich 61,5 × 53,5 cm – Anm. des Verf., siehe unten], die Darstellung von balusterförmigen Säulen gerahmt. Es fehlen: Oberer Abschluß des Reliefs, Stück des Heiligenscheines der Maria, drei Finger der rechten Hand des Engels. Gut erhaltene Fassung: golden und dunkel-rotbraun.“
- 8 Ebda., S. 61, Pos. 8, Abb. 127: „Maria aus einem Heimsuchungsrelief, 51 : 22 cm. Oben Stück einer Landschaft, am rechten Rand Spuren einer zweiten Figur (Elisabeth). Keine Fassung.“
- 9 Ebda., S. 61, Pos. 9, Abb. 126: „Holztafel mit gemalten Darstellungen der Kreuztragung Christi und Christus vor Kaiphas übereinander. 177 cm hoch, 57 cm breit. Rechts unten fehlt ein Stück. Oberfläche stark beschä-

wurden diese Werke damals im Herrenhaus der Familie von Klitzing, der Patrone der Kirche, im nahe gelegenen Charlottenhof (heute: Sosny).<sup>10</sup>

Aufgrund geschichtlicher Umstände wurden die Diedersdorfer Skulpturen und Malereien nie Gegenstand einer eingehenden Untersuchung. Für im Zweiten Weltkrieg verschollen gehalten und nur von Abbildungen im Inventar bekannt, weckten sie bei Nachkriegsforschern kein Interesse. Die vor kurzem gemachte Entdeckung, dass sich die Figur der Muttergottes mit Kind und das Relief der Verkündigung doch erhalten haben, bietet Anlass, sich mit dem vergessenen Werkkomplex ausführlicher zu beschäftigen.

## Geschichte

Der auf dem Gebiet der früheren Neumark liegende Ort Diedersdorf wurde 1337 erstmals erwähnt: Im Landbuch Markgraf Ludwigs des Älteren ist er verzeichnet als eines der größten Dörfer des Kreises Landsberg.<sup>11</sup> Die zur Diözese Lebus – und damit zum Erzbistum Gnesen – gehörende Pfarrgemeinde und ihre Kirche bestanden schon im Jahre 1405.<sup>12</sup> Im Jahre 1503 vergaben Kurfürst Joachim I. und sein Bruder Markgraf Albrecht Diedersdorf samt Kirchenpatronat an Christian von Borck (gest. 1530), den späteren Landvogt der Neumark (1511–1524/1526), sowie an seinen Neffen Wolfgang, den späteren Landvogt von Schivelbein und Dramburg (1524–1536?).<sup>13</sup> Damit ist das Wissen um die Geschichte des Ortes im Mittelalter ausgeschöpft.

Seit der Einführung der Reformation in der Neumark in den ausgehenden dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts<sup>14</sup> bis 1945 war das Dorf evangelisch, dabei war die Kirche spätestens seit 1774 eine Filiale der Kirchengemeinde Tornow (heute: Tarnów).<sup>15</sup>

digt. Die Szenen sind von balusterartigen Säulen gerahmt, ähnlich wie auf dem Verkündigungsrelief. Auf der Rückseite unfertig gebliebenes Relief mit weiblicher Figur.“

10 Ebd., S. 60.

11 Ebd., S. 60. – Anzelm Weiss: *Organizacja diecezji lubuskiej w średniowieczu*. Lublin 1977, S. 278, Nr. 194 (= *Studia Kościelnohistoryczne*, 1). – Zbigniew Czarnuch: *Posłowie*. In: Hilde von Laer: *We dworze Charlottenhof. Obrazki z życia ostatniego pokolenia nowomarchijskiej szlachty z Sosen*. Gorzów Wielkopolski 1995, S. 119–139, insbes. S. 119 (= *Biblioteczka Nadwarciańskiego Rocznika Historyczno-Archiwalnego*, 2). – Zum Kataster von 1337, das Neumärkische Landbuch genannt, siehe Christian Gahlbeck: *Das sogenannte Neumärkische Landbuch Markgraf Ludwigs des Älteren von 1337. Studien zur territorialen Gliederung und zur Überlieferung*. In: *Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands* 50 (2004), S. 1–48.

12 Herbert Ludat: *Das Lebuser Stiftsregister von 1405. Studien zu den Sozial- und Wirtschaftsverhältnissen im mittleren Oderraum zu Beginn des 15. Jahrhunderts*, Teil 1. Wiesbaden 1965, S. 5 und 90. – Weiss: *Organizacja* (wie Anm. 11), S. 278.

13 Adolph Friedrich Riedel (Hrsg.): *Codex diplomaticus Brandenburgensis. Sammlung der Urkunden, Chroniken und sonstigen Geschichtsquellen für die Geschichte der Mark Brandenburg und ihrer Regenten*, Teil 1, Bd. 18. Berlin 1859, S. 199–200, Nr. CXLI. – Weiss: *Organizacja* (wie Anm. 11), S. 278. Zu Christian und Wolfgang von Borck vgl. Edward Rymar: *Urzednicy zarządu terytorialnego i gospodarczego Nowej Marchii pod rządami Hohenzollernów w latach 1454–1535*. In: Ders.: *Studia i materiały z dziejów Nowej Marchii i Gorzowa. Szkice historyczne*. Gorzów Wlkp. 1999, S. 135–155, insbes. S. 141 und 147 f. (= *Biblioteczka Nadwarciańskiego Rocznika Historyczno-Archiwalnego*, 8). – Grzegorz Brzustowicz: *Rycerstwo ziemi choszczeńskiej XIII–XVI wieku. Polityka – gospodarka – kultura – genealogia*. Warszawa 2004, S. 268 f.

14 Näheres zur Einführung der Reformation im neumärkischen Teil des Bistums Lebus bei Weiss: *Organizacja* (wie Anm. 11), S. 53 f.

15 Paul Schwartz: *Beiträge zur Geschichte der neumärkischen Kirchen*. In: *Die Neumark. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Neumark* 3 (1926), S. 17–24, 43–46 und 56–66, insbes. S. 57 und 62. – *Die Kunstdenkmäler* (wie Anm. 1), S. 60.

Über das Aussehen der mittelalterlichen Kirche von Diedersdorf ist nichts bekannt, selbst das Patrozinium ist nicht überliefert.<sup>16</sup> Unsicher ist auch, ob und in welchem Zustand die Kirche den Dreißigjährigen Krieg überstanden hat, der die Neumark verwüstete: 1648 lebten in dem entvölkerten Dorf nur einige Familien.<sup>17</sup> Jedenfalls wurde vor 1693 ein neues Gotteshaus in Fachwerkbauweise errichtet.<sup>18</sup> Im Jahre 1816 erwarb Kaspar Leberecht von Klitzing (gest. 1866) Diedersdorf mit dem Gut Charlottenhof, wo er ein klassizistisches Schloss nach dem Entwurf von Ferdinand Neubart (1835) errichten ließ.<sup>19</sup> Die Kinder von Kaspar Leberecht, Ludwig von Klitzing und seine Schwester Charlotte, stifteten die bis heute bestehende gemauerte neugotische Kirche in Diedersdorf, die 1870 nach dem Entwurf von Martin Gropius erbaut wurde.<sup>20</sup> Laut Inventar vom Jahre 1937 stammten die zu untersuchenden Werke aus der „alten Kirche“.<sup>21</sup> Im Zusammenhang mit dem Bau der neuen Kirche muss die alte abgetragen worden sein, dabei dürften die Reste der alten Ausstattung in die Residenz der damaligen Kirchenpatrone gelangt sein.<sup>22</sup>

Eine dramatische Zäsur für die Diedersdorfer Skulpturen stellte das Ende des Zweiten Weltkriegs dar. Alles weist darauf hin, dass sie sich mindestens bis zum 30. Januar 1945 auf dem Gut Charlottenhof befanden. An diesem Tag verließen die von Klitzings, die letzten deutschen Besitzer des Landguts, aus Angst vor der nahenden Front ihr Schloss und nahmen nur einen Vorrat an Lebensmitteln und die notwendigsten persönlichen Dinge mit.<sup>23</sup> Um die Monatswende Januar/Februar war schon die ganze Gegend von der Roten Armee besetzt.<sup>24</sup> Im nahen Vietz (heute: Witnica) wurde der Stab einer Luftwaffendivision untergebracht, und die Armee übernahm die Verwaltung aller benachbarten Landgüter,

16 Die Patrozinien der Kirchen in der früheren Diözese Lebus sind – bis auf Gotteshäuser in manchen Städten – nicht bekannt. – vgl. Weiss: Organizacja (wie Anm. 11), S. 160.

17 Czarnuch: Posłowie (wie Anm. 11), S. 119.

18 Die Kunstdenkmäler (wie Anm. 1), S. 60.

19 Ebda., S. 60 und 62. – Czarnuch: Posłowie (wie Anm. 11), S. 120 f. – Błażej Skaziński: Sosny. In: Barbara Bieliniś-Kopec (Hrsg.): Zamki, dwory i pałace województwa lubuskiego. Zielona Góra 2008, S. 368–371, insbes. S. 369. – Markus Jäger: Schlösser und Gärten der Neumark. Ein Überblick über die Entwicklung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. In: Birte Pusback/Jan Skuratowicz (Hrsg.): Landgüter in den Regionen des gemeinsamen Kulturerbes von Deutschen und Polen – Entstehung, Verfall und Bewahrung. Majątki ziemskie na obszarze wspólnego dziedzictwa polsko-niemieckiego – problemy rozwoju, degradacji i konserwacji. Beiträge der 12. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in Będlewo 30. September bis 4. Oktober 2005. Warszawa 2007, S. 59–76, insbes. S. 68 (= Das Gemeinsame Kulturerbe – Wspólne Dziedzictwo, 4).

20 Die Kunstdenkmäler (wie Anm. 1), S. 60. – Czarnuch: Posłowie (wie Anm. 11), S. 123.

21 Die Kunstdenkmäler (wie Anm. 1), S. 60.

22 Anfang der 1930er Jahre waren einige Figuren (wahrscheinlich der Hl. Georg, der Hl. Nikolaus und der Bärtige Heilige) im Esszimmer aufgestellt – so hat es Hildegard von Laer, die Schwester Werner von Klitzings, des letzten Gutsherrn von Charlottenhof, in Erinnerung, wie sie mir in einem Brief vom 3. Februar 2011 mitgeteilt hat.

23 Vgl. die Erinnerungen von Anne Margaret (Annema) von Klitzing, Tochter Werner von Klitzings, und Hildegard von Laer bei Anne Margaret von Klitzing: Dziecko i wojna. In: Zbigniew Czarnuch (Hrsg.): Wspomnienia, relacje, listy i rozmowy Witniczan. Witnica 1994, S. 91–98, insbes. S. 95. – Annema von Klitzing: Der Schlüssel – Wie ich von Charlottenhof nach Sosny kam. In: Ewa Maria Slaska (Hrsg.): Nahaufnahmen – Zbliżenia. Berlin 2004, S. 82–100, insbes. S. 90–92 (= „WIR“, Literaturedition, 8). – Von Laer: We dworze (wie Anm. 11), S. 115. Wie mich Annema von Klitzing (Brief vom 9. Februar 2011) informiert hat, wurden die Skulpturen von den Flüchtenden mit Sicherheit nicht mitgenommen.

24 In das etwa sieben Kilometer südöstlich von Charlottenhof gelegene Vietz zogen die Sowjettruppen am 1. Februar 1945 ein, vgl. Zbigniew Czarnuch: Sowietci w Witnicy 1945–1946. Kraków 1990, S. 6 und 9. – Wyzwolenie miast i gmin przez Armię Radziecką i Ludowe Wojsko Polskie 1944–1945. Informator. Warszawa 1977, S. 65.

darunter Charlottenhof.<sup>25</sup> Die sowjetischen Soldaten waren bis Ende 1946 auf dem Gut der Familie von Klitzing stationiert.<sup>26</sup> Zwar fehlen genaue Informationen darüber, wie es damals auf dem Hof zugeht, aber die Vorstellung, dass in der Kriegs- und Nachkriegszeit seine Einrichtung Plünderern zum Opfer gefallen sei, liegt nahe. Die Vertreter des neu entstehenden polnischen Verwaltungsapparats unternahmen jedoch einige Bemühungen, um die wertvollen Gegenstände zu sichern: Laut Dokumenten des Landkreisesamtes Gorzów/Landsberg (Starostwo Powiatowe w Gorzowie) wurden im August 1945 „vier Skulpturen aus dem 15. Jahrhundert“ vom Schloss Charlottenhof in diese Stadt gebracht sowie Möbel und weitere Kunstwerke, die an das damals entstehende Museum des Lebuser Landes (Muzeum Ziemi Lubuskiej) übergeben wurden.<sup>27</sup> Es kann sich dabei um einige der spätgotischen Skulpturen handeln, die Reißmann 1937 in seinem Inventar verzeichnet hatte.<sup>28</sup> Wenn sie tatsächlich in das Landsberger Museum gelangten, so verschwanden sie doch bald spurlos.<sup>29</sup> Sie galten offiziell als verschollen und wurden in dem 1958 veröffentlichten Register „der Kriegsschäden Polens auf dem Gebiet der Skulptur“ erfasst.<sup>30</sup>

Doch mindestens zwei der Werke überstanden die Kriegswirren: Das Relief der Verkündigung wird heute in der Erzengel-Michael-Pfarrkirche in Winna Góra (Kreis Środa Wielkopolska/Schroda) aufbewahrt, wo es vor 1951 unter ungeklärten Umständen seinen Platz fand.<sup>31</sup> Die Figur der Muttergottes mit Kind wiederum tauchte 2006 im Angebot des Warschauer Auktionshauses Rempex auf und wurde vom Burgmuseum in Malbork/

25 Czarnuch: Sowieci (wie Anm. 24), S. 11 f. und 15.

26 Czarnuch: Posłowie (wie Anm. 11), S. 131. Zum späteren Schicksal des Landgutes und dessen Besitzer vgl. auch Skaziński: Sosny (wie Anm. 19), S. 370 f.

27 Czarnuch: Posłowie (wie Anm. 11), S. 132. Teilweise wird diese Information auch durch eine weitere Quelle bestätigt – die vom Leiter des Landesamtes Gorzów am 22. August 1945 ausgestellte Bescheinigung für Ziemowit Szuman, der „mit einem Lastwagen nach Charlottenhof fährt, um die in den dortigen Schlössern befindlichen Gegenstände ins Museum nach Gorzów zu bringen“. – Nachdruck des Dokuments in Dariusz A. Rymar (Hrsg.): *Trudne gorzowskie początki. Z dziejów gorzowskich instytucji (teksty źródłowe z lat 1945–1948)*. Gorzów 2001, Abb. 10 auf S. 44 (= Biblioteczka Nadwarciańskiego Rocznika Historyczno-Archivalnego, 13). – Ziemowit Szuman (1901–1976), bildender Künstler, späterer Leiter des Museums in Gorzów/Landsberg, war vom 13. Juli 1945 bis 31. März 1946 im Kreisamt Gorzów als Leiter des Referats für Kultur und Kunst zuständig für die Rettung der Kulturgüter im Kreis Gorzów. – vgl. Zofia Nowakowska: *Kierownicy Muzeum w Gorzowie Wlkp.* In: *Czas i Przestrzeń. Pismo Muzeum Okręgowego w Gorzowie Wlkp.* (2000) Nr. 2, S. 5 f., insbes. S. 5.

28 Czarnuch: Posłowie (wie Anm. 11), S. 132.

29 **Es fehlt allerdings ein eindeutiger Nachweis, dass die Skulpturen von Diedersdorf in das damalige Museum des Lebuser Landes in Gorzów/Landsberg kamen.** Im Tätigkeitsbericht des Museums vom 9. Januar 1946 werden allgemein in der Sammlung befindliche „alte Kirchenfiguren und alte Möbel aus der Gegend um Gorzów“ erwähnt. – vgl. Rymar (Hrsg.): *Trudne gorzowskie* (wie Anm. 27), Nr. 15, S. 43. Bis heute befinden sich im Lebuser Museum/Muzeum Lubuskie in Gorzów andere aus dem Schloss von Klitzing stammende Gegenstände: vier Porträts von Familienmitgliedern, ein Sofa und Wappenkartuschen. – vgl. Czarnuch: Posłowie (wie Anm. 11), S. 132. – Skaziński: Sosny (wie Anm. 19), S. 370. Nach Hinweisen auf die betreffenden Skulpturen haben Zbigniew Czarnuch und (im März 2011) Friedrich von Klitzing im Museum vergeblich gesucht, denen ich für den Einblick in die Ergebnisse ihrer Recherchen danke.

30 Dariusz Kaczmarzyk: *Straty wojenne Polski w dziedzinie rzeźby*. Warszawa 1958, Kat.-Nr. 57–64, S. 32–34, Tafeln XII und XIV–XV (= *Prace i Materiały Biura Rewindykacji i Odszkodowań*, 14).

31 In diesem Jahr wurde es – ohne Angabe der Herkunft – in einem Visitationsprotokoll genannt: *Wizytacja kanoniczna parafii Winnagóra*, odbyta dnia 4–5 czerwca 1951 r. (Winna Góra, Pfarrarchiv, ohne Sign., S. 4). Vgl. auch *Katalog zabytków sztuki w Polsce*. Bd. 5: *Teresa Ruszczyńska/Aniela Sławska* (Hrsgg.): *Województwo poznańskie*, Heft 24: *Powiat średzki*. Warszawa 1964, S. 30, Abb. 97. Die Herkunft des Reliefs aus Diedersdorf wurde erst von Andrzej Wozniński ermittelt. – vgl. Andrzej Wozniński: *Westeuropäische Skulptur des Mittelalters in polnischen Sammlungen: Einführung in die Problematik, Sammlungen in Großpolen*. In: *Bulletin du Musée National de Varsovie*, 42 (2009) Nr. 1–4, S. 38–48, insbes. S. 48, Abb. 7.

Marienburg erworben.<sup>32</sup> Ihr Schicksal zwischen 1945 und 2006 konnte nicht rekonstruiert werden.<sup>33</sup> Die Analyse der Figur durch den Autor ermöglichte aber eine Richtigstellung mancher Daten aus Reißmanns Inventar, und die konservatorischen Untersuchungen an der Skulptur brachten u.a. Informationen über das Aussehen der originalen Fassung und ihre späteren Überarbeitungen.<sup>34</sup> Zu erwähnen ist an erster Stelle die von Reißmann ausgelassene, schwer zu deutende Inschrift am Mantelsaum Marias.<sup>35</sup> Anzumerken ist weiterhin, dass sich das unvollendete „im Rohzustand“ belassene Relief mit der Darstellung einer kleinen (weiblichen?) Figur im architektonischen Renaissanceraum nicht – wie es der Autor des Inventars angegeben hat – auf der Rückseite der beraumten Tafel befindet, sondern an der flach gehobelten Rückseite der Muttergottesfigur.<sup>36</sup>

### Das Retabel von Diedersdorf – Versuch einer Rekonstruktion

Nach Kurt Reißmann waren die in Charlottenhof aufbewahrten Skulpturen Bestandteile des gleichen Altaraufsatzes.<sup>37</sup> Zur Verifizierung dieser Behauptung müssen die Werke, die bis auf „Muttergottes mit Kind“ und „Verkündigung“ leider nur von Archivfotos bekannt sind, einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Berücksichtigt werden dabei sowohl die von Reißmann gesammelten technischen Daten als auch die Ergebnisse einer ersten Stilanalyse, die eine eventuelle Ausgrenzung der Elemente erlauben soll, die mit den übrigen nicht kongruent sind.

Um 1970 wurde das Relief erstmals konserviert, dabei ergänzte man u.a. die Nimben, die Hände von Maria und die rechte Hand des Engels. Eine zweite Restaurierung fand um 2006 statt.

- 32 Inv.-Nr. MZM/Rz/80. Für wertvolle Informationen über die Skulptur und die Ermöglichung einer Untersuchung vor Ort gilt mein Dank Frau Dr. Anna Sobocka und Frau Mag. Monika Czapska vom Burgmuseum in Malbork/Marienburg.
- 33 Vgl. III Aukcja Rzeźby. 15 lutego 2006 r. Warszawa 2006 (Auktionskatalog des Auktionshauses Rempex), Pos. 029, S. 23. In der Katalognote wurden keinerlei Informationen über die Herkunft des Werks angegeben.
- 34 Die Maße der Figur (117 × 40 × 17 Zentimeter) unterscheiden sich leicht von den durch Reißmann angegebenen (vgl. Anm. 2); die Holzart hat er korrekt als Linde identifiziert. Die ursprüngliche Fassung sah wie folgt aus: Marias Mantel und Reichsapfel des Christuskindes waren vergoldet; Kleid, Goller und Mantelborte versilbert und mit roter Lasur überzogen. Der Leib des Christkindes, das Gesicht und die Hände Marias waren hautfarben, die Haare der hl. Jungfrau braun mit feinen Goldstreifen, das Mantelfutter himmelblau, das Futter der Manschetten am Kleid, der Gürtel und der Schuh – hellrot. Die von Reißmann erstellte Verlustliste ist zu erweitern um den Verlust des Strahlenkranzes, der ursprünglich einen Heiligenschein um den Kopf des Jesuskindes bildete – geblieben sind Löcher davon –, sowie das Zepter, das Maria einst in der Rechten hielt. Mindestens zweimal wurde die Skulptur Restaurierungsmaßnahmen unterzogen: um die Mitte des 19. Jahrhunderts (Lackierung) und um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert (Übermalung und Lackierung). Eine detaillierte konservatorische Dokumentation bei Grażyna Szczerbińska: Dokumentacja konserwatorska – rzeźba Madonna z Dzieciątkiem, MZM/Rz/80, ok. 1520 r. Toruń 2007 (Archiv des Burgmuseums in Malbork/Marienburg, Sign. MZM/KzR/329).
- 35 In dem Segment zwischen der linken Hand Marias und dem spiralförmigen Mantelzipfel wurden dunkelblaue Buchstaben „A · N · E [im Spiegelbild] · R · [...]“ gemalt und auf der Borte zwischen den Füßen und dem schon genannten Gewandzipfel ist abzulesen: „[...] · 5 · [...] · [...] · [...] · A · E [im Spiegelbild] · I · R · [...]“. Die Buchstaben sind in der Protorenaissance-Capitalis ausgeführt und durch vierblättrige Rosetten getrennt.
- 36 Vgl. Anm. 9. Maße des Reliefs: 27 × 17 Zentimeter. Davon, dass es nie vollendet wurde, zeugt die summarische Gestaltung der Figuren und des Pilasterkapitels. Die Reliefformen wurden außerdem durch Abhobelung, wahrscheinlich während der Abläuterung der hinteren Seite der Figur, verwischt.
- 37 Die Kunstdenkmäler (wie Anm. 1), S. 19 und 60.



links: Abb. 1: Hl. Georg, urspr. Diedersdorf.  
Nach Die Kunstdenkmäler (wie Anm. 1), Abb. 129

oben: Abb. 2: Hl. Georg, urspr. Diedersdorf, Fragment.  
Nach Die Kunstdenkmäler (wie Anm. 1), Abb. 130

Nach Angaben im Inventar vom Jahre 1937 waren alle Skulpturen von Diedersdorf aus Lindenholz „halbrund“ geschnitzt.<sup>38</sup> Die vieleckigen Sockel der Figuren erweiterten sich nach oben und unten, wobei sich bei der „Muttergottes mit Kind“ und dem „Heiligen Bischof“ nur deren obere Teile erhalten haben (Abb. 3 und 5).<sup>39</sup> Nur die „Heilige mit Krone“ besaß eine ovale flache Standfläche (Abb. 8). Die Skulpturen waren von unterschiedlicher Größe: von den drei größten – „Hl. Georg“ (140 Zentimeter), „Hl. Nikolaus“ (140 Zentimeter) und „Muttergottes mit Kind“ (ursprünglich etwa 130 Zentimeter),<sup>40</sup> über

38 Ebda., S. 60. Dies bedeutet wohl, dass sie hinten flach geformt waren, wie die erhaltene Skulptur der Muttergottes mit Kind.

39 Ebda., S. 61.

40 Die Höhe der beiden ersten Figuren wird ebda., S. 60 f. (vgl. Anm. 1 und 4) angegeben. Auf dieser Grundlage lassen sich unter Zuhilfenahme der Fotos auch Breite (um 40 Zentimeter) und Höhe der Sockel (um 15 Zentimeter) einschätzen. Da dieses Maß der Breite der erhaltenen Figur Marias entspricht, ist anzuneh-



oben: Abb. 3: Muttergottes mit Kind, urspr. Diedersdorf. Malbork/Marienburg, Muzeum Zamkowe/Burgmuseum (Aufnahme: B. und L. Okoński)



rechts: Abb. 4: Hl. Nikolaus, urspr. Diedersdorf. Nach Die Kunstdenkmäler (wie Anm. 1), Abb. 133

das etwas kleinere Paar – den „Heiligen Bischof“ (ursprünglich etwa 120 Zentimeter) und den „Bärtigen Heiligen“ (110 Zentimeter),<sup>41</sup> bis zur kleinsten „Heiligen mit Krone“ (95 Zentimeter). Was die Reliefs anbetrifft, so war die „Verkündigung“ (heute 61,5 × 53,5 Zentimeter, laut Reißmann wurde der obere Teil des Reliefs zerstört<sup>42</sup>) wahrscheinlich größer als die „Heimsuchung“ (Höhe 51 Zentimeter, Breite ursprünglich etwa 50 Zentimeter). Den unterschiedlichen Größen entspricht in einem gewissen Maße auch die stilistische Vielfalt des Ensembles. Die stilistisch homogenste Gruppe unter den Werken bilden die Figuren Marias, des hl. Georg und des hl. Nikolaus (Abb. 1–4). Alle zeichnen sich durch einen kontrapostischen Stand – am geringsten ausgeprägt bei dem hl. Nikolaus – und die Kompaktheit des Körpers aus, sieht man von dem nach oben gestreckten rechten Arm des hl. Georg ab, der einst eine Lanze trug. Ein gemeinsames Merkmal der Figuren Marias und des hl. Nikolaus ist die Verdichtung ausdrucksstärkerer Formen in der Mitte der Komposition. Gemeinsam ist den beiden Skulpturen auch eine ähnliche Schärfe der Faltenführung mit schmalen Graten, die durch feine Faltenknicke bereichert sind, sowie die Verwendung eines gewellten Rands, der die zentrale Anlage der Draperien dynamisiert. Der hl. Georg und der hl. Nikolaus präsentieren den gleichen Gesichtstyp: mit ausgeprägten Wangenknochen, einer eher kurzen Nase, breitem Mund und nach unten fallenden Augenwinkeln. Schmale, parallele Falten im Gewand des hl. Georg finden ihre Entsprechung in der Faltengestaltung des Mantels über den Schultern Marias und in ihrem plissierten Kleid.

Zu dieser Gruppe muss auch die „Verkündigung“ gezählt werden (Abb. 15). Dafür sprechen die Körperhaltung des Engels, in der das Motiv des Kontraposts aufgegriffen wird, sowie die Faltengestaltung des Gewandes. Ähnlich wie bei der Figur Marias sind die schmalen, relativ hohen Faltengrate sanft gebogen, an manchen Stellen durch kleine Knicke belebt – wenn auch in deutlich geringerem Maße. Außerdem schöpft der Stil beider Kunstwerke aus der gleichen Quelle, worauf noch einzugehen ist.

Von den oben besprochenen Skulpturen weicht die Figur des unbekanntens Bischofs (Abb. 5) stark ab. Die Gestalt des Heiligen mit überdimensionalen Händen scheint in zu enge Umriss gezwängt zu sein. Die Körperhaltung ist statisch, es fehlt Bewegtheit in der Anlage der Draperien, woran der zierende kreisförmige Aufschlag am Rande des Pluviales kaum etwas ändert. Die Ausführung des rechten Beins, das leicht angewinkelt in einen eng anliegenden glatten Stoff gehüllt ist, unterscheidet sich deutlich von der der Marienstatue und ähnelt der Darstellung Marias in dem Relief der „Heimsuchung“ (Abb. 6). In beiden Skulpturen lässt sich eine gewisse Ähnlichkeit in der Führung der Faltengrate feststellen, allerdings ist deren Bearbeitung im Relief gröber, beinahe primitiv. Stilistisch völlig anders artet ist die Figur des Heiligen mit Bart (Abb. 7). Auffällig ist die – sonst nicht vorkommende – labile Haltung der Gestalt, die gegenüber der Sockelachse wie verschoben und seitlich geneigt wirkt, während der Kopf in die Gegenrichtung gewandt ist. Keine der übrigen Figuren wird in dem Maße bestimmt durch glatte Flächen, die – durch lange

men, dass auch die Sockel aller drei Skulpturen die gleichen Maße hatten. Folglich betrug die ursprüngliche Höhe der „Muttergottes“ um 130 Zentimeter, rechnet man den verlorenen größeren Teil des Sockels mit ein – erhalten geblieben ist das obere Fragment mit einer vieleckigen, 3,5 Zentimeter hohen Basis.

41 Anhand der Fotos lässt sich ausrechnen, dass die beiden Figuren etwa die gleiche Breite (um 30 Zentimeter) hatten und der Sockel des „Bärtigen Heiligen“ um 12 Zentimeter hoch war. Wenn der Sockel des „Hl. Bischofs“ ähnliche Maße hatte, dann betrug die Gesamthöhe dieser Figur – wenn man den verlorenen unteren Teil des Sockels mit einrechnet – um 120 Zentimeter.

42 Vgl. Anm. 7.





links: Abb. 5: Hl. Bischof, urspr. Diedersdorf.  
Nach Die Kunstdenkmäler (wie Anm. 1), Abb. 136

oben: Abb. 6: Heimsuchung, urspr. Diedersdorf,  
Fragment. Nach Die Kunstdenkmäler  
(wie Anm. 1), Abb. 127

gerade Faltenbahnen gegliedert – nur in der Mittelpartie eine chaotische Anhäufung von Faltenbrüchen bilden. Auch die Figur der weiblichen Heiligen mit Krone (Abb. 8) hebt sich deutlich von den übrigen ab – durch ihre Blockartigkeit, die kräftigen Proportionen und einen statischen, geometrisierten Faltenwurf. Die summarische Modellierung der Haartracht, die sich aus dicken Lockensträhnen zusammensetzt, erinnert etwas an das – noch gröber geschnittene – Haar Marias in der „Heimsuchung“; ansonsten weisen die beiden Skulpturen jedoch keinerlei Gemeinsamkeiten auf.

Die oben angestellten Überlegungen führen zum Schluss, dass unter den Diedersdorfer Skulpturen vier möglicherweise aus einem Altarretabel stammen: Die „Muttergottes mit Kind“, der „Hl. Georg“, der „Hl. Nikolaus“ und die „Verkündigung“. Mit hoher Wahr-



*Abb. 7: Figur eines Heiligen,  
urspr. Diedersdorf. Nach Die Kunstdenkmäler  
(wie Anm. 1), Abb. 134*



*Abb. 8: Figur einer weiblichen Heiligen,  
urspr. Diedersdorf. Nach Die Kunstdenkmäler  
(wie Anm. 1), Abb. 131*

scheinlichkeit können die Werke einer Werkstatt zugeordnet werden. Demgegenüber gehörten die anderen Figuren mit Sicherheit nicht zum selben Retabel: Weder die Statue der unbekanntenen Heiligen – deutlich kleiner und mit anders geformter Standfläche –, noch das Fragment der „Heimsuchung“; kaum vorstellbar ist, dass die beiden Reliefs von Diedersdorf, so unterschiedlich in Form und vom ungleichen künstlerischen Niveau, Teil eines Retabels gewesen sein könnten. Aufgrund der stilistischen Analyse sind auch der „Hl. Bischof“ und der „Bärtige Heilige“ von dem zu rekonstruierenden Retabel auszuschließen, obwohl die Ähnlichkeit ihrer vieleckigen Sockel sie mit den drei größten Figuren verbindet.

Das hier behandelte Retabel war ein Tri- oder Polyptychon, dessen Festtagsseite vollständig mit Schnitzarbeiten gefüllt war: im Schrein waren die Figuren der Muttergottes mit Kind (in der Mitte), des hl. Georg (zu ihrer Rechten) und des hl. Nikolaus (zur Linken) aufgestellt. Die „Verkündigung“ sowie drei weitere Relieftafeln zierten die Innenseiten der Flügel. Die Außenseiten waren mit Malereien versehen, und an einem der Flügel war vermutlich die Holztafel mit den gemalten Darstellungen der Kreuztragung Christi und Christus vor Kaiphas angebracht (Abb. 9). Kein Gegenargument sind jedenfalls die Maße der Tafel, besonders bei deren Gegenüberstellung mit der etwas schmaleren „Verkündigung“. Dafür spricht jedoch die Verwendung – in Analogie zu dem Relief – von Renaissance-motiven in den Umrahmungen der Bildfelder.<sup>43</sup> Die Tafel schafft die Grundlage für die Bestimmung der Maße des Retabels, allerdings können sie ohne die Kenntnis der Breite der Umrahmung nur schwer genau berechnet werden: Der Schrein könnte 185 bis 195 Zentimeter hoch und 130 bis 150 Zentimeter breit gewesen sein, und die Gesamtbreite des Retabels könnte bei geöffneten Flügeln 260 bis 300 Zentimeter betragen haben.<sup>44</sup> Der freie Raum über den Schreinfliguren und den Reliefs an den Flügeln war vermutlich mit Baldachinen oder geschnitzten Zierstreifen, vielleicht in Renaissanceformen, besetzt. Das Retabel war zweifellos mit einer Predella und einem Gesprenge versehen, deren Aussehen sich jedoch nicht einmal annähernd rekonstruieren lässt.

Die überkommenen Reste der malerischen und bildhauerischen Ausschmückung machen dagegen eine Rekonstruktion des Bildprogramms des Retabels in Umrissen möglich. Die Festtagsseite war dominiert von der Thematik der Inkarnation Christi und der Apotheose Mariens. In der Mitte des Schreins befand sich die Figur der Muttergottes mit Kind. Die Mondsichel unter ihren Füßen erinnert an das Weib aus dem 12. Kapitel der Apokalypse, und knüpft damit an ekklesiale und assumptionistische Inhalte sowie an die Lehre über die Unbefleckte Empfängnis an,<sup>45</sup> die sich aus der biblischen Exegese des

43 Die Kunstdenkmäler (wie Anm. 1), S. 61, Pos. 9.

44 Ausgangspunkt für die Berechnung der Schreinmaße sind die Maße der bemalten Tafel: 177 × 57 Zentimeter. Wie man aus den auf dem Foto sichtbaren Spuren schließen kann, ist das Brett in der Umrahmung etwa einen Zentimeter tief eingesetzt, seine Innenmaße betragen also 175 × 55. Die Breite der Umrahmung kann nicht kleiner als fünf Zentimeter gewesen sein – der dunkelfarbige waagerechte Streifen, der die Relieftafeln voneinander trennte, war um vier Zentimeter breit –; damit betrug die minimale Höhe des Flügels und des Schreins (mit Umrahmung) 185 Zentimeter, und die Breite des Flügels 65 Zentimeter, was eine Breite des Schreins von 130 Zentimetern ergibt. Angenommen, dass die Umrahmung des Schreins und der Flügel gleich breit waren, würde die Innenbreite des Schreinkastens 120 Zentimeter betragen (auf solchen Angaben stützt sich die Rekonstruktion in Abb. 9). Eine analoge Berechnung für eine Umrahmung mit der maximalen Breite von 10 Zentimetern – mehr scheint unwahrscheinlich – ergibt einen Schrein mit einer Höhe von 95 Zentimetern und einer Breite von 150 Zentimetern; sein Schrank wäre also in seinem Innenmaß 130 Zentimeter breit.

45 Zum Gehalt der Darstellungen Marias mit den Attributen des apokalyptischen Weibes vgl. u.a. Ewald Maria Vetter: *Mulier amicta sole* und *Mater Salvatoris*. In: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. Folge, 9–10 (1958–1959), S. 32–71. – *Sixteen Ringbom*: *Maria in Sole and the Virgin of the Rosary*. In: *Journal*

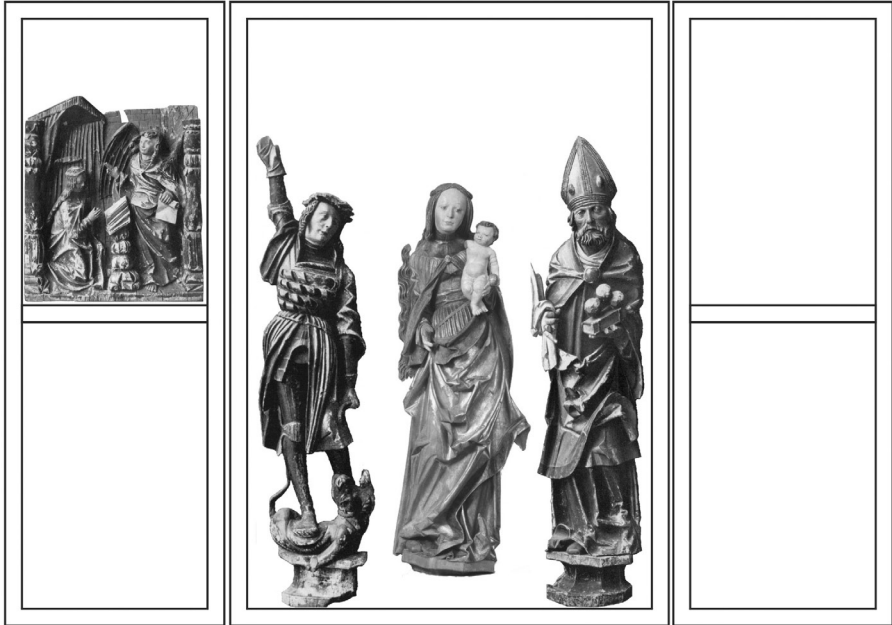


Abb. 9: Retabel von Diedersdorf, oben: Festtagsseite, unten: Alltagsseite (rekonstruiert, W. Walanus)

Kapitels ergeben. An den Innenseiten der Flügel wurde das Inkarnationsdogma durch die „Verkündigung“ exemplifiziert sowie – anscheinend – drei andere Szenen aus dem Leben Marias und der Kindheit Jesu, z.B. „Heimsuchung“, „Christi Geburt“ und „Anbetung der Heiligen Drei Könige“.<sup>46</sup> Zu beiden Seiten Marias sind die Figuren der hl. Georg und Nikolaus aufgestellt, vielleicht eine Darstellung der heiligen Patrone der Kirche oder des Altars.

Obwohl nur zwei Themen der Malereien an der Rückseite des Altars überliefert sind, steht außer Zweifel, dass darauf der Leidensweg Christi gezeigt wurde. Nun stellt sich die Frage, ob der Zyklus aus vier oder aus acht Bildtafeln bestand, mit anderen Worten, ob das Retabel über ein oder zwei Flügelpaare verfügte. Offensichtlicher erscheint die zweite Variante. In einer auf vier Szenen beschränkten Passion wäre die Berücksichtigung des Verhörs Christi vor Kaiphas (oder Annas) eher ungewöhnlich, begegnet diese doch zumeist in umfangreicher gestalteten Passionsdarstellungen.<sup>47</sup> Es kann *ad hoc* auf Passionszyklen mit acht Szenen verwiesen werden, in denen – analog zu Diedersdorf – die beiden Episoden „Verhör Christi durch einen der Hohenpriester“ und der „Gang nach Golgatha“ am gleichen Flügel übereinander angebracht wurden: das Polyptychon aus Lusina (um 1510; Kraków/Krakau, Nationalmuseum)<sup>48</sup> und das sogenannte Retabel der Goldenen Maria in der Dreifaltigkeitskirche in Görlitz (1511).<sup>49</sup> In dem ersten Werk sind diese Episoden auf der Rückseite des rechten Innenflügels zu sehen; die „Kreuztragung“ ist hier die vorletzte Szene des Zyklus vor der „Kreuzigung“. Im zweiten zieren sie die Innenseite des rechten Außenflügels – das Passionsthema wird auf Rückseiten der beiden Außenflügel fortgesetzt. Welche Variante im Retabel von Diedersdorf eingesetzt wurde, kann heute nicht mehr festgestellt werden.

### Das Retabel von Diedersdorf – Skulpturen

Die bis dato größte Aufmerksamkeit schenkte den Diedersdorfer Figuren Reißmann, der ihre Ähnlichkeit mit der Figur einer unbekanntenen Heiligen aus der Kirche in Liebenow (heute: Lubno), den Figuren der Muttergottes mit Kind und der hl. Anna Selbdritt aus der Kirche in Berneuchen (heute: Barnówko) und dem Kruzifix aus der Kirche in Zantoch (heute: Santok) bemerkte. Er ordnete sie alle dem „hanseatisch-lübischen Kreis“ zu und datierte sie auf den Anfang bzw. die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts.<sup>50</sup> Im Register

of the Warburg and Courtauld Institutes 25 (1962), S. 326–330. – Jutta Fonrobert: Apokalyptisches Weib. In: Engelbert Kirschbaum (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd. 1. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1968, Sp. 145–149. – Gerhard Weilandt: Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance. Petersberg 2007, S. 197–199.

46 In dieser Zusammensetzung kommen diese Szenen sehr oft auf den Innenseiten spätgotischer Retabeln vor, z.B. in Schlesien, vgl. Anna Ziomecka: Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku. In: Roczniki Sztuki Śląskiej 10 (1976), S. 7–146, Katalog auf S. 70–138, Kat.-Nr. 6, 13, 15, 20, 28, 66, 70, 75, 76, 79, 93, 94, 103, 114, 119, 145 und 148.

47 **Manchmal wurde im vierteiligen Passionszyklus Christus vor Pilatus dargestellt, z.B. im Altar der Entschlafung Mariens aus Lubin Śląski/Lüben (1522) und im Retabel der Geburt Christi aus der Kirche der hl. Elisabeth in Breslau (um 1480).** – vgl. Ziomecka: Śląskie retabula (wie Anm. 46), Kat.-Nr. 52, S. 91 f. und Kat.-Nr. 131, S. 125 f.

48 Jerzy Gądomski: Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540. Warszawa/Kraków 1995, Abb. 37.

49 Wojciech Marcinkowski: Gotycka nastawa ołtarzowa u kresu rozwoju – retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztorowym w Mogile. Kraków 2006, S. 102 f., Abb. 127.

50 Die Kunstdenkmäler (wie Anm. 1), S. 19 und 60. Zu den erwähnten Skulpturen vgl. ebda., S. 50 und Abb. 106 und 132 (Berneuchen); S. 106 und Abb. 243 (Liebenow); S. 140 (Zantoch). Die Skulpturen aus

von Kaczmarzyk wurden die Skulpturen von Diedersdorf einer „großpolnischen Werkstatt“ zugeschrieben.<sup>51</sup> Im Auktionskatalog von Rempex wurde hingegen der Umkreis, in dem die Figur der Muttergottes entstanden sein soll, allgemein als „Süddeutschland (Franken?)“ bezeichnet.<sup>52</sup> In eine andere Richtung geht Andrzej Woziański in seiner Analyse des Verkündigungsreliefs, indem er als dessen Autor einen Nachfolger Hans Leinbergers annimmt.<sup>53</sup>

Der Meinung Reißmanns ist nur in Bezug auf das Heimsuchungsrelief, die Figur des hl. Bischofs und – in einem gewissen Maße – die „Heilige mit Krone“ zuzustimmen. Die grobe Faltenzeichnung, die Hervorhebung des rechten angewinkelten Beins und die charakteristische Ausführung der Haarlocken mit gewellten Ritzen verbinden tatsächlich die Maria aus der „Heimsuchung“ mit der „Muttergottes mit Kind“ und der „hl. Anna Selbdritt“ von Berneuchen. Der „Heiligen mit Krone“ und der Figur von Liebenow sind ähnliche Proportionen, eine statische, blockhafte Komposition und die Gestaltung der Haartracht – in der gleichen Manier wie in der „Heimsuchung“ von Diedersdorf und bei der Maria von Berneuchen – gemeinsam. Unterschiedlich ist jedoch die Anlage der Draperien, in dieser Hinsicht ähnelt der Diedersdorfer „Hl. Bischof“ stärker der Figur von Liebenow. Möglicherweise lassen sich die aufgeführten Ähnlichkeiten mit der Herkunft der Werke aus dem gleichen (neumärkischen?) Umkreis erklären; ihre genauere Analyse soll aber weiteren Studien überlassen werden.

An dieser Stelle gilt nämlich das Augenmerk ausschließlich den Skulpturen des oben rekonstruierten Retabels und in erster Linie der Figur der „Muttergottes mit Kind“ (Abb. 3 und 11). Die Suche nach den Stilquellen führt zum Schluss, dass die Skulptur von einem Schnitzer stammt, der während seiner künstlerischen Ausbildung mit Werken Hans Leinbergers und dessen Umkreises in Berührung gekommen sein muss. Die Gesamtkomposition der Figur – die Stellung der Beine und Hände Marias, die Position und teilweise auch die Haltung des Kindes, die Drapierung der (heraldisch) rechten Mantelseite – ist vergleichbar mit der „Rosenkranzmadonna“, die einst im Hauptschiff der Stadtpfarrkirche St. Martin in Landshut hing (1516–1518; Abb. 10).<sup>54</sup> Selbstverständlich würde man in der Diedersdorfer Figur vergebens die raumgreifende Plastizität, Monumentalität und gewaltige Ausdruckskraft, die dem Werk Leinbergers eigen sind, suchen. Der anonyme Schnitzer übernahm aber viele der für Leinberger charakteristischen Motive und setzte sie gekonnt ein. Zwar versuchte er nicht, die außergewöhnliche Modellierung schlauchartiger Faltengrate des Mantels nachzuahmen, gestaltete sie jedoch in ähnlicher Weise, so dass sie vorne eine ypsilonförmige Struktur bilden. Dieses Faltenschema nimmt im Schaffen Leinbergers eine Schlüsselrolle ein und dominiert als Motiv die Mehrheit seiner Marienbilder.<sup>55</sup>

Liebenow und Berneuchen gelten als im Zweiten Weltkrieg verschollen. – vgl.: Kaczmarzyk: Straty (wie Anm. 30), Kat.-Nr. 52, S. 31, Tafel XIV und Kat.-Nr. 54 f., S. 32, Tafel XII.

51 Kaczmarzyk: Straty (wie Anm. 30), S. 32–34.

52 III Aukcja Rzeźby (wie Anm. 33), S. 23. Grundlage für den Eintrag in den Auktionskatalog war eine Expertise von Andrzej Rzempoluch.

53 Woziański: Westeuropäische Skulptur (wie Anm. 31), S. 48.

54 Zuletzt Thomas Stangier: Muttergottes mit Kind („Rosenkranzmadonna“). In: Um Leinberger. Schüler und Zeitgenossen. Landshut 2007, Kat.-Nr. 5, S. 120–125 (= Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, 22).

55 Die Interpretation dieses Motivs als Rückgriff auf die Figuren Schöner Madonnen legte Bernhard Decker ausführlich dar in Bernhard Decker: Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers. Bamberg 1985, S. 187–189 (= Bamberger Studien zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, 3) und Kapitel „Leinbergers Kunstform als sakrale Formel“, S. 204–212, insbes. S. 208 und 210. – Vgl. die effektvolle, doch äußerst subjektive Interpretation von Michael Baxandall: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven/London 1980, S. 206–216 (über die Rosenkranzmadonna in Landshut).

Auch in einem weiteren Gestaltungselement folgt die Diedersdorfer Skulptur dem Werk Leinbergers: dem zur Seite hervortretenden Mantelteil, dessen Rand in ungleichmäßigen Wellen diagonal von den Füßen aufwärts führt und in einem spiralförmigen Faltenzipfel ausläuft. Dieses Motiv findet sich u.a. in der Statue der Muttergottes mit Kind im Retabelschrein des Kastulusmünsters in Moosburg (aufgestellt im Jahre 1514),<sup>56</sup> im Flachrelief der trauernden Maria von Dingolfing (wohl 1519; München, Bayerisches Nationalmuseum)<sup>57</sup> oder in einem Beweinungsrelief aus Buchsbaumholz (um 1516; Berlin, Skulpturensammlung, Abb. 16).<sup>58</sup> In der Verwendung dieses Motivs weist die neumärkische Skulptur – berücksichtigt man eine gewisse Vereinfachung der Formen – eine besonders enge Verwandtschaft mit dem ersten der genannten Werke auf, in dem der Mantelrand auch mit einer Borte besetzt ist, auf der sich eine Inschrift befindet – wobei die Borte in Moosburg geschnitzt und in Diedersdorf gemalt ist.<sup>59</sup>



Abb. 10: Hans Leinberger:  
Rosenkranzmadonna, um 1516–1518.  
St. Martin in Landsbut (Aufnahme: W. Walanus)

- zuletzt Rainer Kahsnitz: Die großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol. München 2005, S. 310. – Matthias Weniger: 1906–2006: Hundert Jahre Leinberger. In: Um Leinberger (wie Anm. 54), S. 35–65, insbes. S. 38.
- 56 Kahsnitz: Die großen Schnitzaltäre (wie Anm. 55), S. 304–312, insbes. S. 310 f., Tafel 165.
- 57 Claudia Behle: Hans Leinberger. Leben und Eigenart des Künstlers. Stilistische Entwicklung. Rekonstruktion der Gruppen und Altäre. München 1984, S. 127–130 und 188 f. (= Miscellanea Bavarica Monacensia, 124). – Ulrich Söding: Die Kreuzigungsgruppe aus St. Leonhard in Passeier. Bildwerke aus dem Umkreis Hans Leinbergers in Südtirol. In: Leo Andergassen (Hrsg.): Am Anfang war das Auge. Kunsthistorische Tagung anlässlich des 100jährigen Bestehens des Diözesanmuseums Hofburg Brixen. Brixen 2004, S. 120–148, insbes. S. 129, Abb. 4 (= Veröffentlichungen der Hofburg Brixen, 2).
- 58 Rainer Kahsnitz: Drei Passionsreliefs von Hans Leinberger. In: Renate Eikelmann (Hrsg.): Meisterwerke Bayerns von 900–1900. Kostbarkeiten aus internationalen Sammlungen zu Gast im Bayerischen Nationalmuseum. München 2000, S. 30–33. – Heike Käppel: „Genera dicendi“ – Möglichkeiten der Bilderzählung bei Hans Leinberger. In: Herbert Beck/Hartmut Krohm (Hrsg.): Ansichts Sache. Das Bodemuseum Berlin im Liebieghaus Frankfurt. Europäische Bildhauerkunst von 800 bis 1800. Wolftratshausen 2002, S. 167–184.
- 59 Anzumerken ist, dass in den beiden Werken eine ähnliche Buchstabenform vorkommt (z.B. A mit Zirkumflex), ähnlich ist auch die Form der trennenden Rosetten. – vgl. Georg Lill: Hans Leinberger. Der Bild-

Während der lockere, schneckenartige Stoffzipfel die Figur belebt und dynamisiert, wird sie durch den langen, geraden, etwas schräg verlaufenden Faltenrücken auf der Gegenseite optisch stabilisiert, gleichzeitig bildet der Faltensteg den Hintergrund für das im Knie leicht angewinkelte rechte Bein. Inspirationsquelle für diesen Kontrasteffekt war mit großer Wahrscheinlichkeit die „Rosenkranzmadonna“ von Landshut, ein Hinweis darauf ist ein kleines Detail: In beiden Figuren greift der Faltensteg über die Standfläche hinaus (Abb. 11 und 12).<sup>60</sup> Die Gestaltung der Haare Marias, die ihr Gesicht umrahmen, sowie eine Art Stirnband aus gewundenen Perlschnüren schöpfen auch aus den Werken Hans Leinbergers oder seiner Nachfolger. Außer der monumentalen Skulptur von Landshut kann man u.a. die Muttergottesfiguren aus der Pfarrkirche in Furth (Leinbergers Werkstatt, vielleicht um 1513–1515)<sup>61</sup> und aus der Wallfahrtskirche in Scheuer (Abb. 13)<sup>62</sup> aufführen. Verwiesen sei schließlich auf manche Elemente der Kleidung Marias: den der Mode des 16. Jahrhunderts entnommenen Goller mit hohem Kragen, den Überwurfmantel, der mit einer Brosche zusammengehalten wird und an den Schultern feine, parallele Knitterfalten bildet. Diese Merkmale finden sich sehr oft im Œuvre Leinbergers und dessen Umkreises wieder,<sup>63</sup> am besten lässt sich eine Parallele zwischen der Skulptur aus Diedersdorf und der Madonna aus Scheuer (Abb. 3 und 13) ziehen.<sup>64</sup>

Von den Schreinfiguren des verschollenen Retabels ist nur die „Muttergottes mit Kind“ so eng den Leinbergerschen Vorbildern verpflichtet. Beim „Hl. Nikolaus“ ist dieser stili-

schnitzer von Landshut. *Welt und Umwelt des Künstlers*. München 1942, Abb. auf S. 53 und 56. Wie in Diedersdorf ist die Bedeutung der Buchstaben an der Borte des Mantels Marias in Moosburg unklar. – vgl. ebda., S. 52. – Sigmund Benker: *Notizen zum Moosburger Hochaltar*. In: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege* 28 (1973), S. 167–170, insbes. S. 168.

- 60 Einer ähnlichen Variante des Motivs begegnet man bei Leinberger u.a. auch in der Statuette der Muttergottes mit Kind in Altötting (um 1520–1525). – vgl. Karin Kreuzpaintner: Muttergottes mit Kind vom Canisius-Altärchen in Altötting. In: *Um Leinberger* (wie Anm. 54), Kat.-Nr. 14, S. 146 f. Es taucht auch in den Werken seiner Nachahmer auf, z.B. in der Figur der Muttergottes mit Kind in der Laurentiuskirche in Radheim (um 1525), die der Werkstatt Peter Dell des Älteren zugeschrieben wird. – vgl. Dies.: Muttergottes mit Kind sowie Hll. Laurentius und Johannes Baptist. In: *Um Leinberger* (wie Anm. 54), Kat.-Nr. 19, S. 160 f. – In ähnlicher Bearbeitung wie bei der Madonna in Landshut findet man es auch in der Figur des hl. Abts im Frankfurter Liebieghaus auf, darauf verweist Valentina Torri: *Der heilige Abt im Liebieghaus: eine Einführung*. In: Dies. (Hrsg.): *Der heilige Abt. Eine spätgotische Holzskulptur im Liebieghaus*. Berlin 2001, S. 11–22, insbes. S. 18, Abb. 2 und 4.
- 61 Thomas Stangier: *Muttergottes mit Kind*. In: *Um Leinberger* (wie Anm. 54), Kat.-Nr. 3, S. 116 f.
- 62 Lill: *Hans Leinberger* (wie Anm. 59), S. 158–160 (hier eine Zuschreibung an Leinberger, Datierung um 1514/1515), Abb. auf S. 158. – Behle: *Hans Leinberger* (wie Anm. 57), S. 211 f. (ein Werk seiner Werkstatt, nach 1527). – Paul M. Arnold: *Der unbekannte Hans Leinberger. Unbekannte und verkannte Werke des Landshuter Bildschnitzers. Zuschreibungen, Analysen und Interpretationen, Abgrenzung gegen den Umkreis*. Landshut 1991, S. 47 (= Hans-Leinberger-Heft, 2) (Werk eines Regensburger Schülers Leinbergers). – Irmengard Hahn: *Stehende Muttergottes mit Kind*. In: *Um Leinberger* (wie Anm. 54), Kat.-Nr. 56, S. 256 (Nachahmung der „Rosenkranzmadonna“ in Landshut).
- 63 Darauf verweist Söding: *Die Kreuzigungsgruppe* (wie Anm. 57), S. 147. Als eigene Werke des Meisters oder die seiner Werkstatt sind zu nennen: das Relief „Gefangennahme des hl. Kastulus“ aus dem Retabel in Moosburg (Kahsnitz: *Die großen Schnitzaltäre* (wie Anm. 55), **Tafel 168**), die „*Beweinung Christi*“ in Berlin, das Epitaph der Familien Rorer und Schwanker aus dem Jahre 1524 in der Stadtpfarrkirche St. Martin in Landshut (*Um Leinberger* (wie Anm. 54), Kat.-Nr. 16), die „Madonna“ in Furth, Flachreliefs von der Mandorla der „Rosenkranzmadonna“ in Landshut: „Verkündigung“ (heute Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen. – Lill: *Hans Leinberger* (wie Anm. 59), Abb. auf S. 90) und „Darbringung Jesu im Tempel“ (heute Schweiz, Privatbesitz; Weniger: 1906–2006 (wie Anm. 55), Abb. 14).
- 64 Die Gestaltung der Mantelfalten an Schultern und Brust der „Maria“ aus Diedersdorf, tiefer und markanter geschnitten als in Scheuer, ist mit der „Madonna“ in Landshut vergleichbar, bei der jedoch der Goller fehlt.





*Abb. 11: Muttergottes mit Kind,  
urspr. Diedersdorf, Seitenansicht.  
Malbork/Marienburg,  
Muzeum Zamkowe/Burgmuseum  
(Aufnahme: B. und L. Okoński)*



*Abb. 12: Hans Leinberger:  
Rosenkranzmadonna,  
um 1516–1518, Seitenansicht.  
St. Martin in Landshut  
(Aufnahme: W. Walanus)*

stische Bezug bis auf die wie ein V gestaltete Falte im Zentrum der Figur unerkennbar. Der „Hl. Georg“ scheint eine freie Umsetzung der monumentalen Heiligenfigur aus der Münchner Frauenkirche zu sein (Abb. 1 und 14).<sup>65</sup> Ähnlich ist die Haltung des Ritters, der im Kontrapost auf dem getöteten Drachen steht, in der hoch erhobenen Hand eine Lanze haltend, in der anderen, gesenkten, die Pfote des Ungetüms bzw. ein Ende des um dessen Hals gebundenen Stricks. Verglichen mit dem räumlichen Schwung, der Leinbergers Werk kennzeichnet, wirkt die Figur aus Diedersdorf eingeeignet: Der linke Arm liegt praktisch am Körper an, der rechte ist nahezu senkrecht nach oben gestreckt; senkrecht gestellt war – wie es nach der auf der Abbildung sichtbaren Kerbe an der Hand zu urteilen ist – auch die Lanze. Der Grund für diese Abwandlung des Vorbilds war zweifellos die Notwendigkeit der Anpassung der Figur in den engen Innenraum des Schreins, der drei Skulpturen beinhalten sollte.

Ähnlich wie in der Skulptur Leinbergers ist das Gewand des hl. Georg von Diedersdorf unten geschlitzt und lässt den Oberschenkel frei, die Oberfläche der Bekleidung ist in diesem Bereich mit feinen, parallelen Falten bedeckt. Allerdings fehlt hier der Faltenwirbel, der die Ausdruckskraft der Münchner Statue erhöht; eine ähnliche Vereinfachung wurde auch – wie oben erwähnt – an der Statue der Muttergottes vorgenommen. Auch wenn es nicht den Ausschlag über die Stilgenese des Werks gibt, soll schließlich darauf aufmerksam gemacht werden, dass der Typ des Renaissancegewands, mit dem der hl. Georg bekleidet ist – ein über den Maximiliansharnisch geworfener, knielanger Waffenrock, um die Taille eng geschnitten, an Brust und Armen geschlitzt, stellenweise mit einem schräg laufenden Strick oder spiral gewundenen Schmuckband umgebunden – oft in bildhauerischen Darstellungen von Ritterheiligen im Umkreis des Meisters aus Landshut auftaucht. Zu nennen sind z.B. die Figur des hl. Florian in Niedersüßbach (um 1525–1530),<sup>66</sup> die Figur des hl. Georg aus Schäftlarn (um 1520; Berlin, Skulpturensammlung)<sup>67</sup> und die Statuette desselben Heiligen im Gesprenge des Hochaltars in der Marienkirche in Rötha bei Leipzig (sog. Meister von Rötha, um 1525–1530 oder später).<sup>68</sup> Die Rüstung im letztgenannten

65 Alfred Schädler: Zur künstlerischen Entwicklung Hans Leinbergers. In: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. Folge 28 (1977), S. 59–70, insbes. S. 72 f. – Ders.: Hans Leinberger – Meister von Rabenden – Stephan Rottaler. Große altbayerische Bildwerke in der Münchner Frauenkirche. In: Hans Ramisch/Peter B. Steiner (Hrsgg.): *Die Münchner Frauenkirche. Restaurierung und Rückkehr ihrer Bildwerke zum 500. Jahrestag der Weihe am 14. April 1994*. München 1994, S. 39–67, insbes. S. 42–44; der Autor verortet die Figur „stilistisch und zeitlich“ nahe der „Rosenkranzmadonna“ in Landshut.

66 Anette Klöpfer: Hl. Florian. In: *Um Leinberger* (wie Anm. 54), Kat.-Nr. 47, S. 230 f.

67 Adolf Feulner: Hans Leinbergers Moosburger Altar. München 1923, ohne Paginierung, Abb. 17 (= Meisterwerke der Plastik Bayerns, 3), schreibt – meiner Ansicht nach zu Recht – die aus Schäftlarn stammenden Figuren des hl. Georg und des hl. Petrus dem sog. Meister von Dingolfing zu, einem wahrscheinlichen Mitarbeiter Hans Leinbergers. Für das Werk eines anderen Schnitzers aus dem Umkreis Leinbergers werden sie gehalten von Josef M. Ritz: Ein neues Werk des Münchener Christophorusmeisters. In: Ernst Buchner/Karl Feuchtmayr (Hrsgg.): *Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit*, Bd. 1. Augsburg 1924, S. 208–214, insbes. S. 208, Anm. 3. – Otto Bramm: Hans Leinberger, seine Werkstatt und Schule. Ein Scheidungs- und Klärungsversuch. In: *Münchener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Neue Folge 5 (1928), S. 116–189, insbes. S. 165 f. und 187. – Theodor Demmler: *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Großplastik*. Berlin/Leipzig 1930, Kat.-Nr. 3066–3067, S. 262 f. (= *Die Bildwerke des Deutschen Museums*, 3). – Lill: Hans Leinberger (wie Anm. 59), S. 271. Zum Meister von Dingolfing vgl. auch ebd., S. 258. – Arnold: Der unbekannte Hans Leinberger (wie Anm. 62), S. 34 und 48. – Weniger: 1906–2006 (wie Anm. 55), S. 56. – Thomas Stangier: Hll. Johannes Baptist und Evangelist. In: *Um Leinberger* (wie Anm. 54), Kat.-Nr. 23, S. 170.

68 Walter Hentschel: Der Altar von Rötha und seine Wiederherstellung. In: *Die Denkmalpflege* 33 (1931), S. 91–95. – Lill: Hans Leinberger (wie Anm. 59), S. 264–266, Abb. auf S. 265.



Abb. 13: Muttergottes mit Kind.  
Wallfahrtskirche in Scheuer.  
Nach Lill: Hans Leinberger  
(wie Anm. 59), Abb. auf S. 158



Abb. 14: Hans Leinberger, Hl. Georg.  
Frauenkirche in München.  
Nach Ritz: Ein neues Werk  
(wie Anm. 67), Abb. 128

Werk entspricht – mit ihrem hohen Harnischkragen und dem geschlitzten Waffenrock – der Skulptur aus Diedersdorf am ehesten.

Eindeutig mit der Rezeption des Werks von Hans Leinberger verbunden ist die „Verkündigung“ (Abb. 15). Die wichtigste Kompositionsregel des Reliefs – die Position des Engels vis à vis der Maria und ihre räumliche Trennung durch einen Gebetsstuhl –, die Körperhaltung der heiligen Jungfrau sowie die bauchige Form des Gebetsstuhls lassen an das flach geschnittene Tondo aus der Rosenkranzmandorla denken, die einst die Landshu-



Abb. 15: Verkündigung, urspr. Diedersdorf. Pfarrkirche in Winna Góra (Aufnahme: W. Walanus)

ter Muttergottesfigur umschloss (Aachen, Suermondt-Ludwig Museum; Abb. 17).<sup>69</sup> Des Weiteren kann die dynamische Haltung Gabriels, teilweise auch der Faltenwurf seines Gewands, dem trauernden Evangelisten Johannes gegenübergestellt werden, der auf zwei kleinen Buchsbaumplaketten dargestellt ist: der schon erwähnten Berliner „Beweinung“ (Abb. 16) und der „Kreuzigung“ im Bayerischen Nationalmuseum in München (1516).<sup>70</sup> Unverkennbar ist der Einfluss Leinbergers auf die Darstellung des Nimbus’ Marias in perspektivischer Verkürzung – leicht zu finden auf jedem der bekannten Reliefs des Meisters –, von ihm übernommen sind auch die an den Rändern der Tafel geschnitzten balusterartigen,

69 Ebd., S. 186, Abb. auf S. 184. – Ulrich Schneider: Verkündigung an Maria. In: Sylvia Böhmer (Hrsg.): Von der Erde zum Himmel. Heiligendarstellungen des Spätmittelalters aus dem Suermondt-Ludwig-Museum. Eine Ausstellung des Suermondt-Ludwig-Museum im Krönungssaal des Aachener Rathauses 17. Juni – 8. August 1993. Aachen 1993, Kat.-Nr. 42, S. 102 f.

70 Zuletzt Kahsnitz: Drei Passionreliefs (wie Anm. 58). – Friedrich Kobler: Bildende Kunst und Kunsthandwerk in Landshut zur Zeit Hans Leinbergers. In: Um Leinberger (wie Anm. 54), S. 19–33, insbes. S. 23. – Weniger: 1906–2006 (wie Anm. 55), S. 35 f., Abb. 1.



Abb. 16: Hans Leinberger: *Beweinung Christi*, um 1516. Berlin, *Skulpturensammlung*.  
Nach Lill: Hans Leinberger (wie Anm. 59), Abb. auf S. 117

auf Volutenbasis aufgesetzten Säulen, die sich nach oben und unten erweitern, wie eingekerbt wirken und mit Laubbändern geziert sind. Die Inspiration für die eigenwillige Umgestaltung der in der italienischen Renaissance verwurzelten Formen, lieferten vielleicht die „bajuwarisch-welschen Rahmungen“<sup>71</sup> des Holzreliefs „St. Anna Selbdritt“ in der Franziskanerinnenkirche St. Johann im Gnadenthal in Ingolstadt (1513),<sup>72</sup> der Relieftafel „Gefangennahme des hl. Kastulus“ von dem Retabel in Moosburg<sup>73</sup> oder die eines kleinen,

71 Schädler: Zur künstlerischen Entwicklung (wie Anm. 65), S. 69.

72 Lill: Hans Leinberger (wie Anm. 59), S. 102–107 (Analyse der Umrahmungsformen mit Hinweis auf mögliche Vorbilder in der Grafik: S. 107). – Schädler: Zur künstlerischen Entwicklung (wie Anm. 65), S. 68 f. Die Volutenbasis der Säulen in Ingolstadt entspricht genau der Basis des Gebetsstuhls in der „Verkündigung“ von Diedersdorf. Hingewiesen hat auf die Ähnlichkeit der Säulenformen in beiden Reliefs Wozniński: Westeuropäische Skulptur (wie Anm. 31), S. 48.

73 Kahsnitz: Die großen Schnitzaltäre (wie Anm. 55), Tafel 168.



*Abb. 17: Hans Leinberger: Verkündigung, um 1516–1518.  
Aachen, Suermondt-Ludwig Museum. Nach Lill: Hans Leinberger (wie Anm. 59), Abb. auf S. 184*

die Legende vom frommen Ritter und dankbaren Toten illustrierenden Flachreliefs, das in der Benediktinerabtei in Scheyern verwahrt wird (um 1520).<sup>74</sup>

Bei der Untersuchung der Zusammenhänge zwischen der Diedersdorfer „Verkündigung“ und den Werken Leinbergers ist die überraschende Ähnlichkeit zwischen diesem Relief und der thematisch gleichen Relieftafel im Retabel der Bergknappschaft in der St.-Annen-Kirche in Annaberg (geweiht 1521)<sup>75</sup> nicht zu übersehen. Beide Kompositionen sind beinahe identisch (Abb. 15 und 18), der augenfälligste Unterschied ist die Form des Gebetsstuhls. Deutlich anders ist hingegen der Stil. Die Gestalten in der sächsischen Tafel haben gedrungener Proportionen und ein markanteres Volumen (z.B. das angewinkelte linke Bein des Erzengels Gabriel). Die statische Frontalansicht des Erzengels hat nichts gemeinsam mit der dynamischen, beinahe tänzerischen Haltung seines Pendantes aus Diedersdorf. Deutliche Unterschiede zeichnen sich auch bei der Gewandmodellierung ab: In

74 Paul M. Arnold: Legende vom frommen Ritter und den Toten. In: Um Leinberger (wie Anm. 54), Kat.-Nr. 34, S. 198 f.

75 Walter Hentschel: Sächsische Plastik um 1500. Dresden 1926, S. 17, 41, Tafel 40–42. – Ingo Sandner: Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen. Dresden/Basel 1993, S. 238, 241, 242, 256 und 304. – Heinrich Magirius: St. Annen zu Annaberg. Regensburg 1997, S. 26–31 (= Große Kunstführer, 175).



Abb. 18: Verkündigung, Relief im Flügel des Bergaltars, 1521.  
St.-Annen-Kirche in Annaberg (Aufnahme: A. Walanus)

Annaberg sind die Faltenbrüche enger, die Faltengrate sind gerade und schärfer geschnitten. Die Gegenüberstellung mit den anderen Figuren des Bergaltars führt ebenso zur Folgerung, dass sie nicht in der gleichen Werkstatt wie die behandelten Skulpturen aus der Neumark entstanden sein können. Wie lässt sich also die frappierende Verwandtschaft der beiden „Verkündigungen“ erklären?

Schon Walter Hentschel konstatierte bei den Figuren des Annaberger Retabels Einflüsse der „Landshuter Schule“, die sich bei der Faltengestaltung und Haartracht – zerzaustes Haar bei männlichen Figuren und glattes bei weiblichen –, sowie bei manchen ornamentalen Elementen erkennen ließen.<sup>76</sup> Es wurde aber bislang nicht bemerkt, dass der sächsische Bildhauer auch einige Kompositionsschemata übernahm, die im Umkreis Hans Leinbergers verwendet wurden. Die Darstellung der Geburt Christi im Bergaltar weist viele Ähnlichkeiten mit einem Relief von dem nicht erhaltenen Retabel aus dem Kloster Hohenwart (um 1520; Museen der Stadt Landshut) auf, das der Werkstatt Leinbergers zugeschrieben

<sup>76</sup> Hentschel: Sächsische Plastik (wie Anm. 75), S. 17. – Sandner: Spätgotische Tafelmalerei (wie Anm. 75), S. 304, konstatierte diese Einflüsse hauptsächlich in der Ornamentik.

wird.<sup>77</sup> In den beiden Werken spielt sich die Szene in einem perspektivisch konstruierten und mit einer Arkade überwölbten Raum ab. Ähnlich ist die Disposition der Hauptfiguren – der knienden Maria, des von Engeln umgebenen Jesusknaben und des heiligen Joseph in bewegter Haltung; es wiederholen sich auch andere Motive: die schwebenden Engel mit Band, der als Krippe dienende Weidenkorb sowie der nach oben gerichtete Kopf eines Tieres im Hintergrund. Die wesentlichen Merkmale dieser Komposition findet man auch in einem Relief unbekannter Provenienz (entstanden um 1520) im Bayerischen Nationalmuseum wieder.<sup>78</sup> Da aber keines der genannten Werke vorbehaltlos als Vorbild für die anderen angenommen werden kann, liegt es nahe, dass eine unbekannte Version der Geburt Christi, womöglich von Leinberger selbst, das Vorbild geliefert haben kann.

Die Hypothese eines gemeinsamen Vorbilds würde auch die Ähnlichkeit der Annaberger „Verkündigung“ zum Relief von Diedersdorf erklären. Die frappante Übereinstimmung der beiden Werke wäre in diesem Licht die Folge einer sorgfältigen Nachahmung jenes angenommenen Vorbilds – folglich käme hier das oben erwähnte Flachrelief-Tondo von der Mandorla um die Landshuter Rosenkranzmadonna nicht mehr in Frage.<sup>79</sup> Es kann selbstverständlich nicht völlig ausgeschlossen werden, dass der „Diedersdorfer“ Bildschnitzer die Verkündigung Mariens im Annaberger Retabel kannte und sie in seiner Komposition reflektierte. Konsequenterweise müsste man aber auch zu der Erkenntnis kommen, dass der Künstler – indem er den Erzengel dynamischer gestaltete, die Form des Pults abänderte, sowie die Faltenführung vereinfachte und sie weicher machte – ein Werk schuf, das der Stilistik Leinbergers deutlich näher stand, als es bei seinem sächsischen Kollegen der Fall war. Die umgekehrte Richtung der künstlerischen Beziehungen ist kaum denkbar, da man sich nur mit Mühe Gründe vorstellen kann, die den für die Pfarrkirche einer der reichsten Bergbaustädte Sachsens schaffenden Bildhauer hätten veranlassen können, sich von einem größtmäßig bescheidenen Retabel in einer Dorfkirche in der ziemlich entlegenen Neumark inspirieren zu lassen. Zur Vorbildübernahme könnte es nur durch unmittelbare Kontakte zwischen den beiden Werkstätten gekommen sein, vorausgesetzt, dass sie in derselben Stadt bzw. in zwei voneinander wenig entfernten Städten tätig gewesen wären. Im Lichte des gegenwärtigen Forschungsstandes entbehrt eine solche Annahme jeglicher Grundlage.

Bei der Analyse der Diedersdorfer Skulpturen soll das unvollendete Relief auf der Rückseite der Figur der Muttergottes mit Kind nicht unbeachtet bleiben (Abb. 19). Es stellt insofern ein interessantes Dokument der Werkstattpraxis spätmittelalterlicher Schnitzer dar, als sich nur vereinzelte nicht fertig gestellte Holzskulpturen aus dieser Epoche erhalten haben. Sie sind gekennzeichnet durch eine zum Teil unbestimmbare, kubisch-geometrisierende Form.<sup>80</sup> In der Fachliteratur werden hierfür in der Regel die zwei Miniaturkruzifixe

77 Lill: Hans Leinberger (wie Anm. 59), S. 260. – Irmengard Hahn: Verkündigung, Geburt, Auferstehung und Himmelfahrt Christi. In: Um Leinberger (wie Anm. 54), Kat.-Nr. 52, S. 242–247, Abb. auf S. 244. – Weniger: 1906–2006 (wie Anm. 55), S. 56 und Anm. 174.

78 Vgl. Theodor Müller (Bearb.): Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein von der Mitte des XV. bis gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts. München 1959, Kat.-Nr. 216, S. 219 (= Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, XIII/2).

79 Bei dieser Annahme kann man sich das Aussehen des nicht erhaltenen oberen Teils des Diedersdorfer Reliefs vorstellen: Über dem Baldachin oberhalb der Marienfigur befand sich wohl eine Architekturdarstellung und über dem Kopf des Erzengels eine Wolke mit der Taube des Heiligen Geistes, wie es in der analogen Tafel des Annaberger Altars zu sehen ist.

80 Den Entstehungsprozess einer Figur im Spätmittelalter behandelt Arnulf von Ulmann: Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance. Darmstadt 1994, S. 24–30. – Vgl. auch Fritz Viktor Arens: Bosse, Bossenkapitell. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2. Stuttgart/Waldsee 1948, Sp.



im Historischen Museum in Basel (um 1500)<sup>81</sup> sowie das Relief „Entschlafung Mariens“ (ebenfalls von verringerten Maßen) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Ende des 15. Jahrhunderts)<sup>82</sup> genannt. Im zu besprechenden Fall hat sich das unvollendete Werk verblüffenderweise auf der Rückseite einer anderen Skulptur erhalten, was analogielos erscheint. Welche Funktion kann das Relief gehabt haben? Es kann – was die Absicht des Künstlers angeht – weder eine Tafel eines kleinen Retabels gewesen sein noch eine autonome Darstellung (z.B. für den Privatgebrauch), da der Schnitzer zu einem solchen Zweck wohl nicht den allzu großen und zu dicken Holzblock verwendet hätte. Vielleicht handelt es sich dabei um eine Art bildhauerische Skizze bzw. Studie? Als Vergleichsstück könnte man die Zeichnung heranziehen, die auf der Rückseite eines Flügelreliefs im Windsheimer Altar Tilman Riemenschneiders (1509, heute im Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg) entdeckt wurde. Sie stellt eine Frau in tänzerischer (?) Pose dar und entstand mit Sicherheit vor dem Relief. Von manchen Forschern wird die Zeichnung als eine von dem Meister selbst oder von einem Werkstattmitarbeiter ausgeführte Studie einer Figur in Bewegung betrachtet.<sup>83</sup> Obwohl es dahingestellt bleibt, ob das rätselhafte Relief ebenfalls ein Werk des Autors der Diedersdorfer Muttergottesfigur ist, unterliegt es keinem Zweifel, dass es aus derselben Werkstatt hervorgegangen ist. Die Analyse der Darstellung muss sich aus selbstverständlichen Gründen hauptsächlich auf die Komposition beschränken. In groben Umrissen erinnert sie an die „Verkündigung“ (B. 83) aus dem Holzschnittzyklus „Das Leben Mariens“ von Albrecht Dürer;<sup>84</sup> ähnlich sind die Proportionen der Figuren im Verhältnis zur Bildgröße, die Stellung einer Figur zum rechten Bildrand hin, vor dem Hintergrund einer Wand in perspektivischer Ansicht, sowie das Motiv der halbrunden Arkade im Hintergrund – wenn auch nur ihre Hälfte sichtbar ist. Diese Parallelität entscheidet doch nicht endgültig über die Abhängigkeit des Reliefs von dem Holzschnitt Dürers. Deutlicher zeichnet sich hingegen die stilistische Verankerung mancher Architekturelemente ab, die im Bildhintergrund erkennbar sind. Hinter einer unidentifizierten Gestalt sind schmale,

1062–1066. – Theodor Müller: Bildhauer, Bildschnitzer. In: ebda., Sp. 608 f.; genannt werden dort Beispiele, darunter vorwiegend Steinmetzarbeiten.

81 Von Ulmann: Bildhauertechnik (wie Anm. 80), S. 26.– Vgl. auch Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530. Karlsruhe 1970, Kat.-Nr. 98, S. 151 f., Abb. 92. – Roland Recht: Christus am Kreuz (unvollendet). In: Spätmittelalter am Oberrhein. Große Landesausstellung Baden-Württemberg. Teil 2: Alltag, Handwerk und Handel 1350–1525, Bd. 1: Katalog, hrsg. von Jürgen Krüger und Dagmar Schumacher. Stuttgart 2001, Kat.-Nr. 238, S. 129. – Baxandall: The Limewood Sculptors (wie Anm. 55), S. 102, Abb. 64, vermutet, dass diese Kruzifixe als Werkstattvorlagen dienten, die massenführten Vorentwurf des Reliefs darstellt. – Nach Iris Kalden-Rosenfeld: Tilman Riemenschneider. The Sculptor and His Workshop. Königstein i.T. 2004, S. 96 und 101, Abb. 116, handelt es sich dabei eher um eine Bewegungs- und Draperienstudie. Für keine der beiden Interpretationen sprach sich eindeutig Koreny aus: Fritz Koreny: Riemenschneider and the graphic arts. In: Julien Chapuis (Hrsg.): Tilman Riemenschneider c. 1460–1531. New Haven/London 2004, S. 99–111, insbes. S. 100 f., Abb. 3 (= Studies in the History of Art, 65).

82 Müller: Bildhauer (wie Anm. 80), S. 609, Abb. 18.

83 Kurt Gerstenberg: Eine Zeichnung Tilman Riemenschneiders. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge 1 (1950), S. 187–190. Der Autor kommt zum Schluss, dass diese Zeichnung einen nicht ausgeführten Vorentwurf des Reliefs darstellt. – Nach Iris Kalden-Rosenfeld: Tilman Riemenschneider. The Sculptor and His Workshop. Königstein i.T. 2004, S. 96 und 101, Abb. 116, handelt es sich dabei eher um eine Bewegungs- und Draperienstudie. Für keine der beiden Interpretationen sprach sich eindeutig Koreny aus: Fritz Koreny: Riemenschneider and the graphic arts. In: Julien Chapuis (Hrsg.): Tilman Riemenschneider c. 1460–1531. New Haven/London 2004, S. 99–111, insbes. S. 100 f., Abb. 3 (= Studies in the History of Art, 65).

84 The Illustrated Bartsch, Bd. 10: Sixteenth Century German Artists. Albrecht Dürer, bearb. von Walter L. Strauss. New York 1980, S. 178.



*Abb. 19: Muttergottes mit Kind, urspr. Diedersdorf; Relief auf der Rückseite.  
Malbork/Marienburg, Muzeum Zamkowe/Burgmuseum (Aufnahme: B. und L. Okoński)*

rundbogig abgeschlossene und romanisch anmutende Fenster mit Gewänden zu sehen, wie sie oft in Werken Leinbergers vorkommen, wo sie wiederum mit Renaissanceformen kombiniert werden (wie in dem Diedersdorfer Nonfinito). Als repräsentative Beispiele könnte man die Relieftafel „Gefangennahme des heiligen Kastulus“ in Moosburg (Abb. 20), die „Verkündigung“ und „Geburt Christi“ aus dem Kloster in Hohenwart sowie die „Entschlafung Mariens“ im Diözesanmuseum in Freising (Werkstatt Leinbergers, um 1515) heranziehen.<sup>85</sup> Abschließend sei noch bemerkt, dass der obere Rand des unvollendeten Reliefs frappant an die erwähnte Moosburger Tafel erinnert (Segmentbogengiebel und nach oben ragende Seitenabschlüsse der Rahmung).

<sup>85</sup> Paul M. Arnold: Tod Mariens. In: Um Leinberger (wie Anm. 54), Kat.-Nr. 48, S. 232 f.



Abb. 20: Hans Leinberger: Gefangennahme des hl. Kastulus, Relieftafel vom Hochaltar im Kastulismünster in Moosburg, 1514. Nach Lill: Hans Leinberger (wie Anm. 59), Abb. auf S. 90

#### Retabel von Diedersdorf – Malereien

Angesichts der Unzulänglichkeit der archivalischen Fotografie (Abb. 21) muss die Analyse der Malereien im Diedersdorfer Retabel unvollständig bleiben, und deren Ergebnisse dürfen keineswegs als endgültig betrachtet werden. In der Bildtafel „Christus vor Kaiphas“ treten Nachklänge der im beginnenden 16. Jahrhunderts populären Graphiken zutage. Das Grundschema der Komposition leitet sich von dem Holzschnitt aus Dürers „Kleiner Passion“ (B. 29, um 1508–1509)<sup>86</sup> ab und beruht auf der Gegenüberstellung Christi im Gedränge von Schergen (links) und des thronenden Hohepriesters (rechts). In dem genannten Holzschnitt kommt auch die Figur eines Soldaten vor – in seiner Linken hält er ein Ende des Stricks, mit dem Christi Hände gebunden sind, die geballte rechte Faust hebt er

<sup>86</sup> The Illustrated Bartsch, Bd. 10 (wie Anm. 84), S. 124.

schlagbereit empor. Demgegenüber findet die Darstellung des Erlösers – in Dreiviertelansicht im Bildvordergrund, vor der Gruppe der Peiniger – in einem Holzschnitt (B. 9) aus der „Passion“ (1509) Lucas Cranachs einen Präzedenzfall.<sup>87</sup> Darüber hinaus scheint der merkwürdige, „organische“ Thron des Kaiphas aus Blumen und Blättern gebildet zu sein und kann deswegen mit dem Herrschersessel in der „Handwaschung des Pilatus“ (B. 15)<sup>88</sup> aus demselben Zyklus verglichen werden. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die aufgezählten Motive aus zweiter Hand übernommen wurden. Als Bindeglied kann ein Werk fungiert haben, das zweifellos dem Diedersdorfer Werk stilgenetisch am nächsten steht, d.h. die Bildtafel „Christus vor Kaiphas“ im Flügelaltar aus der Nikolaikirche in Grimma (aufgestellt 1519, heute in der Friedhofskirche Grimma, Abb. 22). Sie entstand in der Werkstatt des Meisters des Döbelner Hochaltars, eines in Freiberg ansässigen Schülers Cranachs.<sup>89</sup> Ihre Komposition stützt sich großenteils auf die bereits genannten graphischen Vorlagen.<sup>90</sup> Von der engen Verbindung der beiden Gemälde zeugen die Körperstellung und die Gewänder des Kaiphas, die Darstellung eines gewalttätigen Söldners in Plattenharnisch, sowie – zu einem gewissen Grad – der Faltenwurf des Gewandes Christi – insbesondere die Führung der Falte, die das Knie betont, und der geraden Faltenränder, die hinten auf den Fußboden herabfließen. Eine eigene Idee des „Diedersdorfer“ Malers war die Gestaltung des hinter Christus stehenden Schergen – während der auf dem Grimmaer Retabel dargestellte Mann einen Harnisch trägt und den Gefangenen leicht in die Richtung des Kaiphas drängt, ist sein Diedersdorfer Pendant in ein langes Gewand gekleidet, hat eine hohe Mütze auf und hält in der emporgehobenen Hand einen Knüppel.

Das augenfälligste Element der Bildtafel der „Kreuztragung“ ist die Figur Christi, die das ganze zentrale Feld der Komposition einnimmt. Er kniet unter der Kreuzlast und – den Kopf leicht nach unten senkend – schaut er zum Betrachter hin. Mit der linken Hand stützt er das Kreuz – zentral an der oberen Kante des Querbalkens sind vier Finger zu sehen. Der rechte Oberarm liegt am Oberkörper an, der Unterarm und die rechte Hand sind leicht emporgehoben. Diese Geste wird einleuchtend, wenn man das Diedersdorfer Bild mit dem gleichnamigen Werk aus der Werkstatt Cranach des Älteren für die Berliner Stiftskirche (1537–1538; Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg)<sup>91</sup> vergleicht. Die Figur Christi, die auch hier das mittlere Feld einnimmt, weist einige Parallelen zu der neumärkischen Darstellung auf, obwohl sie dynamischer gestaltet ist, d.h. der hinfällige Christus streckt, nach einer Stütze suchend, die freie Hand aus. Die Übereinstimmungen zwischen den beiden Werken beziehen sich auch auf die Haltung und das Aussehen des

87 The Illustrated Bartsch, Bd. 11: Sixteenth Century German Artists. Hans Burgkmair, the Elder. Hans Schäufelein. Lucas Cranach, the Elder, bearb. von Tilman Falk. New York 1980, S. 327.

88 Ebda, S. 333.

89 Sandner: Spätgotische Tafelmalerei (wie Anm. 75), S. 146–148, Abb. auf S. 276. – Zum Meister des Döbelner Hochaltars vgl. auch ebda., S. 106–107.

90 Von der Graphik Dürers (B. 29) übernahm der Autor der Tafel in Grimma die wesentlichsten Züge der Komposition, die Form der Erhöhung, auf der der Thron Kaiphas' steht, sowie die über die Soldatenköpfe ragenden Hellebarden und Piken. Die im Vergleich zum Werk Dürers dynamischere Körperhaltung des Söldners, der mit seiner Faust zum Hieb ausholt, entlehnte er wohl dem Stich „Christus vor Annas“ von Hans Schäufelein, veröffentlicht in „Speculum passionis“ Ulrich Pinders (1507). – vgl. The Illustrated Bartsch, Bd. 11 (wie Anm. 87), S. 216. Die Darstellung Christi in Dreiviertelansicht und vor der Gruppe der Peiniger wurde nach dem oben herangezogenen Holzschnitt Cranachs wiederholt (B. 9).

91 Elke A. Werner: Kreuztragung. In: Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur. Eine Ausstellung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg in Kooperation mit der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri-St. Marien. Berlin/München 2009, Kat.-Nr. IV.19, S. 216 f.



*links: Abb. 21: Retabeltafel mit Christus vor Kaiphas und Kreuztragung Christi, urspr. Diedersdorf. Nach Die Kunstdenkmäler (wie Anm. 1), Abb. 126*

*oben: Abb. 22: Christus vor Kaiphas, Retabeltafel, 1519. Grimma, Friedhofskirche (Aufnahme: SLUB Dresden – Deutsche Fotothek/Roland Handrick)*

Kopfes Christi – dreieckiges Gesicht, breite, leicht geöffnete Lippen und deutlich betonte Augenbrauenlinie – sowie auf den Faltenwurf seines Gewandes – insbesondere auf den diagonalen Faltengrat am Rücken. Eine vergleichbare Gestaltung der Figur findet sich in der entsprechenden Bildtafel des schon genannten Retabels von Grimma – gemeinsam ist die Geste der nach vorne ausgestreckten Hand. Die an der Kante des Querbalkens erkennbaren Finger – ein winziges, doch markantes Detail – sieht man auch in der „Kreuztragung“ aus Cranachs Werkstatt in den Fürstlich Fürstenbergischen Sammlungen in Donaueschingen (um 1515–1520).<sup>92</sup>

Bei der Komposition und manchen Motiven lehnte sich der „Diedersdorfer“ Maler folglich an das Vokabular an, das in Cranachs Werkstatt ausgearbeitet und von dessen Nachfolgern verbreitet wurde. Die Abhängigkeit von diesem Umkreis scheint auch auf den Stil der Malereien einen Einfluss ausgeübt zu haben. Dies bezeugt vor allem die Faltengestaltung – hohe Faltengräte, die ganz deutlich von dem dunkleren Hintergrund hervortreten und sich durch zackigen Verlauf auszeichnen.

In dem Diedersdorfer Retabel – was aus den oben vorgelegten Überlegungen folgt – waren die stilgenetisch Leinberger verpflichteten Schnitzwerke mit den von der Cranach-Manier beeinflussten Malereien kombiniert. Ausschlaggebend bei der Datierung der ersten sind Ähnlichkeiten mit der Landshuter Rosenkranzmadonna und mit der Georgsfigur in München – beide aus dem ausgehenden zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts –, während die wahrscheinliche Abhängigkeit von einer Bildtafel des Grimmaer Retabels aus dem Jahre 1519 für die zeitliche Verortung der anderen entscheidend ist. Demzufolge kann der Diedersdorfer Altaraufsatz nicht vor etwa 1520 entstanden sein. Als *terminus ante quem* soll die Wende des vierten zum fünften Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts angenommen werden, als *imagines sacrae* – infolge der Einführung der Reformation in der Neumark – nicht mehr in Auftrag gegeben wurden; und sicher nicht, wenn sie Maria und Heilige darstellten. Eine präzisere Datierung erscheint zurzeit unmöglich. Die Stifter des Retabels können Christian und Wolfgang von Borck gewesen sein, vorausgesetzt, dass es von vornherein für die Kirche in Diedersdorf bestimmt war.

Die Frage nach dem Entstehungsort des Altars ist besonders schwer zu beantworten. Dabei soll nicht *a priori* davon ausgegangen werden, dass sowohl die Schnitzwerke als auch die Malereien in derselben Werkstatt oder gar in derselben Stadt entstanden sind. Betrachtet man diesbezüglich zuerst die Skulpturen, so lässt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit behaupten, dass sie nicht aus Niederbayern eingeführt wurden, und dies nicht nur der Entfernung wegen. Die hier analysierten Werke weisen nämlich deutlich weniger stilistische Entlehnungen aus dem Formenschatz Leinbergers auf als Arbeiten der ihm geographisch näheren Nachfolger. Der anonyme Schnitzer des Diedersdorfer Retabels ordnete die von dem Landshuter Meister übernommenen Formen seiner eigenen Manier unter, die sich durch einen etwas schlankeren Figurenkanon, eine lineare, trockene Modellierung von Draperien sowie eine gedämpfte Ausdruckskraft kennzeichnet; kein Echo fanden dabei dessen „schlauchartige“ Falten, pathetische Gesten und ausdrucksvolle Gesichter. Eine analoge Verschmelzung von Stilmerkmalen, die mehr oder weniger als Entlehnungen aus dem Vokabular Leinbergers erkennbar sind, und individuellen Zügen, die den Gesamteffekt

<sup>92</sup> Max J. Friedländer/Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach. Stuttgart 1989, S. 89. Reproduktion in Bildarchiv Foto Marburg: <www.bildindex.de>, Aufnahme-Nr. 1.187.622 (Stand vom 2. 12. 2011).

bestimmten, findet man auch bei den Retabeln von Annaberg und Rötha.<sup>93</sup> Somit ist der Sitz der Werkstatt, aus der die Diedersdorfer Skulpturen hervorgegangen sind, in einer von Landshut relativ weit entfernten Region zu verorten. Eine nähere Bestimmung dieser Region ist nicht einfach, da immer noch keine komplexe Studie zur Wirkung Leinbergers, insbesondere nördlich von Bayern, vorliegt. In der einschlägigen Literatur werden hierfür vor allem Werke aus dem mittelhessischen Raum<sup>94</sup> und Sachsen<sup>95</sup> genannt. Keine Berücksichtigung erfuhren hingegen in diesem Kontext folgende Skulpturen – die zwar vereinzelt, so doch interessante Rezeptionszeugnisse darstellen –: die Figur des heiligen Sebastian im Klarissenkloster in Krakau sowie die Schmerzensmutter und der heilige Johannes Evangelist in der dortigen Kreuzkirche (Kleinpolen),<sup>96</sup> die Kreuzigungsgruppe in der Kirche in Kraak bei Schwerin (Mecklenburg)<sup>97</sup> und schließlich einige Werke aus der Neumark. In der Schatzkammer des Camminer Doms wird eine Figur der hl. Anna Selbdritt aufbewahrt, die vermutlich von Königsberg in der Neumark (heute: Chojna) stammt und die zweifellos Leinbergers Kunst verpflichtet ist.<sup>98</sup> Auch wenn es sich dabei um ein Importstück – so Zofia Krzymuska-Fafius – handeln sollte, so bestätigt es doch, ebenso wie der Diedersdorfer Altar, dass das spezifische, niederbayerische Formenrepertoire auch in der Neumark aufgegriffen wurde. Dazu muss aber noch einschränkend angemerkt werden, dass über die spätgotische Kunst dieser Region – aufgrund des nur bruchstückhaft erhaltenen Denkmalbestands – sehr wenig bekannt ist.<sup>99</sup> Peter Knüvener zufolge haben sich in der neumärkischen Skulptur um 1500 Einflüsse der süddeutschen Kunst deutlich abgezeichnet, wobei es womöglich Stettin war, das als ein starkes und nicht weit entferntes Kunstzentrum bei der Übertragung von Vorbildern eine wesentliche Rolle spielte.<sup>100</sup> Mehrjährige Forschungen von Krzymuska-Fafius haben ebenfalls nachgewiesen, dass manche der in der Neumark tätigen Werkstätten – die Werkstatt des Meisters der Bernickower Passion, vielleicht in Königsberg/Neumark ansässig –, bzw. derjenigen in Pommern, die auch für neumärkische Kirchen Aufträge ausführten – wie beispielsweise die Werkstatt

93 Vgl. Hentschel: Sächsische Plastik (wie Anm. 75), S. 17. – Hentschel: Der Altar (wie Anm. 68), S. 94 f.

94 Zuletzt Ulrich Söding: Hans Leinberger und die Skulptur des frühen 16. Jahrhunderts am Mittelrhein. In: Torri (Hrsg.): Der heilige Abt (wie Anm. 60), S. 177–189.

95 Für Rezeptionsbeispiele Leinbergers bzw. der bayerischen Bildauerkunst werden – außer dem Bergaltar in Annaberg und dem Retabel in Rötha – auch die Werke von Christoph Walther I. angeführt: die Münzer- und Bäckerretabel in der Pfarrkirche in Annaberg (1522), vgl. z.B. Hentschel: Sächsische Plastik (wie Anm. 75), S. 26 f. – Magirius: St. Annen (wie Anm. 75), S. 32–34.

96 Wojciech Walanus: Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490–1540. Kraków 2006, S. 224–237, Abb. 91–95.

97 Jan Friedrich Richter: Claus Berg. Retabelproduktion des Spätmittelalters im Ostseeraum. Berlin 2007, S. 139 f., Abb. 120 f.

98 Janina Kochanowska: Skarby katedry w Kamieniu Pomorskim. Szczecin 2004, S. 42. – Zofia Krzymuska-Fafius. O wpływach południowoniemieckich w rzeźbie Pomorza Zachodniego i Nowej Marchii około 1500 roku. In: Dies.: Studia nad rzeźbą średniowieczną na Pomorzu Zachodnim. Szczecin 2009, S. 85–92, insbes. S. 90 f., Abb. 96. Die Autorin ist der Meinung, dass die Figur sich an die Werke von Christoph Walther anlehnt, der sein Fach im Umkreis Leinbergers erlernt haben soll; die Forscherin vergleicht sie auch mit den Arbeiten Leinbergers selbst. Krzymuska-Fafius sieht die Figur als ein Importstück an, ohne deren Herkunft präzise zu bestimmen.

99 Einen Abriss der Problematik legte kürzlich Peter Knüvener vor: Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg – eine Einführung. Fragestellungen, Bestand, Forschungsstand. In: Ernst Badstübner/Peter Knüvener/Adam S. Labuda/Dirk Schumann (Hrsgg.): Die Kunst des Mittelalters in der Mark Brandenburg. Tradition – Transformation – Innovation. Berlin 2008, S. 42–88, insbes. S. 80–83.

100 Knüvener: Die Kunst (wie Anm. 99), S. 83.

der Meisters der Freienwalder Passion – stilgenetisch im süddeutschen Raum verankert waren.<sup>101</sup> In Pommern sind jedoch keine Beispiele der Rezeption Leinbergers bekannt.

In diesem Licht ist es nicht auszuschließen, dass die Skulpturen des Diedersdorfer Retabels aus einer Schnitzwerkstatt stammten, die in der Neumark tätig war, z.B. in Landsberg oder Königsberg, zumal diese Städte im ausgehenden Mittelalter ihre Blütezeit erlebten.<sup>102</sup> Zieht man die Malereien des Retabels zu Rate, so erweisen sie sich bei der Bestimmung seines Entstehungsortes angesichts der weiten und überregionalen Wirkung Cranachs als wenig aufschlussreich, ohne dass sie die hier vorgeschlagene Arbeitshypothese widerlegen. Die in der Werkstatt Cranachs oder unter seinem Einfluss entstandenen Werke haben sich jedenfalls auf dem Gebiet Brandenburgs,<sup>103</sup> zu dem die Neumark gehörte, und in Pommern<sup>104</sup> erhalten.

Da die Figur der Muttergottes und das Relief der Verkündigung von Diedersdorf glücklicherweise die Kriegswirren überstanden haben, war es möglich, dieses spätmittelalterliche Skulpturenensemble zu analysieren. Es ist gelungen, das Aussehen der Altarstruktur, die die genannten Skulpturen beinhaltete, in Umrissen zu rekonstruieren sowie ihre Stilquellen festzumachen und sie annähernd zu datieren. Es soll aber betont werden, dass die oben angestellten Überlegungen großenteils auf der Analyse der Werke basieren, die nur fotografisch überliefert oder aus kargen Beschreibungen bekannt sind, was über den hypothetischen Charakter der hier vorgelegten Schlussfolgerungen entscheidet. Die Skulpturen des nicht erhaltenen Altaraufsatzes von Diedersdorf erweitern allerdings bedeutend das Wissen sowohl über die spätgotische Kunst der Neumark als auch über die geographische Reichweite der Wirkung von Hans Leinberger.

(aus dem Polnischen von Ewa Górbiel und Tomasz Szybisty)

101 Siehe u.a.: Zofia Krzymuska-Fafius: Relikty wyposażenia konwentów cysterek zachodniopomorskich. In: Dies.: *Studia* (wie Anm. 98), S. 41–55, insbes. S. 49–51. – Dies.: *O wpływach sztuki Tilmana Riemschneidera w Nowej Marchii*. In: ebda., S. 77–83. – Dies.: *O wpływach* (wie Anm. 98), S. 85–92.

102 Knüvener: *Die Kunst* (wie Anm. 99), S. 80. – Kazimiera Kalita-Skwirzyńska: *Rozwój urbanistyki i architektury Chojny w okresie średniowiecza*. In: *Terra transoderana. Sztuka Pomorza Nadodrzańskiego i dawnej Nowej Marchii w średniowieczu*. Szczecin 2004, S. 101–113.

103 Knüvener: *Die Kunst* (wie Anm. 99), S. 71–72; ebda. Beispiele.

104 Der Werkstatt Cranachs werden zwei Bildtafeln des nicht erhaltenen Retabels von 1527 („Kreuztragung“ und „Kreuzigung“) aus Silligsdorf (heute: Sielsko) im Kreis Labes (heute: Łobez), heute im Camminer Dom, zugeschrieben. – vgl. Kochanowska: *Skarby* (wie Anm. 98), S. 13 f., Abb. auf S. 5. Etwas spätere Importstücke aus der Wittenberger Werkstatt stehen im Zusammenhang mit dem Hof der Greifen: Es ist überliefert, dass sich zehn Porträts von Cranach, ein Hochzeitsgeschenk des sächsischen Kurfürsten für Herzog Philipp I. von Pommern und Maria von Sachsen (1536), in der herzoglichen Residenz in Wolgast (poln. Wologoszcz) befanden. – vgl. Zofia Fafius/Maria Glińska/Zbigniew Radacki: *Mecenat książąt zachodniopomorskich w XVI i XVII w.* In: *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Szczecin, listopad 1970. Warszawa 1972, S. 135–184, insbes. S. 146. Erwähnt werden muss auch das Lucas Cranach dem Jüngeren zugeschriebene Porträt Philipps I. (1541), heute im Nationalmuseum in Szczecin. – vgl. dazu kürzlich Bożena Steinborn: *Odzyskany portret księcia pomorskiego Filipa I.* In: *Instantia est mater doctrinae. Księga jubileuszowa prof. dr. hab. Władysława Filipowiaka*. Szczecin 2001, S. 471–475.