



Heiliger Handwerker (Eligius?) aus der Münchner Frauenkirche

38

Meister von Rabenden (Rosenheim oder München?), um 1520
Inv.-Nr. M 536
(Leihgabe des Metropolitankapitels Zu Unserer Lieben Frau in München)

Laubholz, gefasst (Sichtfassung 17./18. Jahrhundert)

H. 100, B. 50,5, T. 44,5 cm

Umgestaltungen und Restaurierungen: Überfassung im 17./18. Jahrhundert,
partielle Übermalung vermutlich vor oder um 1898, Konservierungen 1984 und 1994

Technik

Der heilige Handwerker ist eine gefasste, rückseitig gehöhlte, hölzerne Sitzfigur (Abb. 38.1–38.3, 38.5). Eine erste Untersuchung der Fassung 1984 durch Heinz Ott ergab, dass es sich bei der Sichtfassung größtenteils um eine wohl barocke Überfassung handelt. In einigen Partien liegen darüber zudem Schichten einer jüngeren Überarbeitung.

Holzträger

Die Sitzfigur aus Laubholz wurde aus einem Stamm (D. ca. 50 cm) mit wenigen Anstückungen geschnitzt und bis zu den Schultern gehöhlt. Die Aushöhlung erfolgte von oben nach unten mit einem Beil. Anschließend wurde die Rückseite der freigestellten Beine ausgearbeitet, bevor eine 4 bis 5 cm starke Bohle (H. 31,2, B. 26,5 cm) in den Block eingesetzt wurde. An der Rückseite zeigt diese gleichmäßige, horizontale Sägespuren von ihrer Zurichtung. Die seitlichen Wände des Werkblocks wurden so ausgenommen, dass die vorbereitete Bohle passgenau eingesetzt und mit zwei schräg eingeschlagenen Holzdübeln (D. 1,5 cm) fixiert werden konnte. Durch das Einsetzen kleinerer Holzkeile wurde ein genauer Anschluss an den Hauptblock geschaffen. Vorderseitig gibt die

schnitzerisch ausgestaltete Bohle Teile des Gewands wieder. Darüber hinaus sind die Hände des Handwerkers separat gearbeitet und angesetzt: Die rechte ist aus einem Stück geschnitzt und war wohl ursprünglich in den Ärmelaufschlag eingezapft; bei der heutigen Befestigung zwischen zwei gebogenen Holzplättchen und einem quer dazu eingetriebenen Holzdübel (D. 6 mm) handelt es sich um eine spätere Neufixierung. Die linke Hand besteht hingegen aus mehreren Teilen: Durch die Handwurzel verläuft ein schräg eingetriebener Holzdübel (D. 1 cm), der die Hälfte der Hand einschließlich eines Teils des Ärmels mit dem Hauptblock verbindet. Daumen und die vordere Hälfte der Hand sind angesetzt. Der ursprüngliche Zeige- und Mittelfinger sind nicht erhalten, möglicherweise waren sie mit dem verlorenen Attribut gemeinsam aus einem Stück gefertigt. Ein verschlossenes Zapfenloch am Kopf (D. 2,5–3 cm) stammt von der Einspannung in eine Werkbank. An der Unterseite finden sich vier korrespondierende Einspannkerben (drei davon verschlossen), je eine in jeder Fußsohle und in den seitlichen Standflächen der Sitzbank. Eine geschmiedete Metallöse an der Rückseite der rechten Achsel stammt von einer ehemaligen Befestigung vor einer Rückwand oder einem Architekturelement (?). Ein Bohrloch an der Oberseite der eingesetzten Bohle könnte von einer jüngeren Befestigung stammen.



38.1



38.2

Fassung

Unter der jüngeren Sichtfassung haben sich Reste der mittelalterlichen Originalfassung erhalten. Die ursprüngliche Farbgestaltung entsprach grundsätzlich dem heutigen Erscheinungsbild, es finden sich allerdings Unterschiede in der Farbgebung einzelner Partien und den angewandten Fasstechniken. Die ursprüngliche Fassung war über einer weißen Grundierung ausgeführt und setzte sich aus zumeist zweischichtig aufgebauten, farbig gefassten Partien und verschie-

denen Blattmetallaufgaben über rotem Poliment zusammen. Gewand und Schulterkragen trugen, wie in der Überfassung, eine Glanzvergoldung. Auch die Borten zeigen noch das originale Muster beziehungsweise die Schrift, beides war ursprünglich als weiße Blattmetallaufgabe – wohl eine Versilberung – ausgeführt. Am Saum des Schulterkragens finden sich Reste einer Farbfassung aus grobkörnigem blauem Pigment. Am unteren Saum sind keine vergleichbaren Farbspuren zu erkennen, doch liegt es nahe, dass auch hier das



38.3

versilberte Muster von einer entsprechenden matt leuchtenden Blaufassung umgeben war. Auch der gravierte Kragenausschnitt trug diese Blaufassung. Das Futter des Gewands weist in Fehlstellen eine hellrote Farbe über karminroter Unterlegung auf. Auch die Bank darunter war ursprünglich offenbar heller, ob es sich allerdings bei der von Ott beschriebenen Goldockerschicht um eine Unterlegung oder die Deckschicht handelt, bleibt unklar. Die Beinkleider lassen eine Versilberung erkennen, wie auch der Gürtel. Unter der

geschlossenen, jüngeren Inkarnatfassung ist nur stellenweise das ursprüngliche farbstarke Inkarnat über einer hellroten Unterlegung zu sehen. Haare und Bart zeigen über der originalen Grundierung eine hellgraue Unterlegung, bei wenigen Resten einer dunklen Schicht darüber handelt es sich vermutlich um die mittelalterliche Farbgebung, der auch das heutige Erscheinungsbild entspricht.

Umgestaltungen und Restaurierungen

Die schon von Ott als »barock« charakterisierte Überfassung dürfte aus dem 17. oder 18. Jahrhundert stammen. Gleichzeitig ausgeführte Reparaturen lassen möglicherweise auf eine Zweitverwendung schließen, mit der diese umfangreiche Maßnahme zusammenhing. Da sich die Überfassung größtenteils am mittelalterlichen Vorbild orientierte und auch die erkennbaren Reparaturen vor allem der Stabilisierung (Neubefestigung der rechten Hand) und Vervollständigung (Ergänzung eines Teils am rechten Fuß) der Skulptur dienten, kann von keiner barocken Neuinterpretation, sondern von einer Erneuerung der offenbar geschätzten Figur gesprochen werden. Die vergleichsweise dünne weiße Grundierung wurde, je nach Notwendigkeit, nur auf einzelne Flächen aufgebracht. Das Inkarnat stellt eine geschlossene, glatte Schicht mit weichen Farbübergängen dar, auf die Brauen, Wimpern, Augen, Adern und das Lippenrot fein modellierend aufgetragen sind. Auch Haare und Bart wurden übergründert und dunkelbraun gefasst. An Gewand und Beinkleidern wiederholte man die bestehenden Blattmetallaufgaben über gelbem und rotem Poliment. Die Silbermuster der Borten erhielten hingegen eine Übermalung mit heller gelblicher Farbe, der ehemals blau gefasste Grund wurde blauschwarz übermalt. Auch der ursprünglich versilberte Gürtel wurde braun überfasst. Das Gewandfutter erfuhr zudem eine farbliche Veränderung, indem die rötliche Fläche übergründert und grünlich blau gefasst wurde. An Schuhen und Bank sind braunschwarze Farbschichten der barocken Fassung zu erkennen.

Bei den partiellen Übermalungen, die bis heute Teile der Sichtfassung bilden, handelt es sich um Ausbesserungen, die größtenteils ohne eigenen Grundierungsaufbau erfolgten. Sie könnten schon vor 1898 ausgeführt worden sein, beispielsweise in Zusammenhang mit einem möglichen Standortwechsel (vgl. Provenienz), vielleicht standen sie aber auch in Verbindung mit der musealen Aufstellung ab 1898. Davon betroffen sind vor allem die Musterborten und das Gewandfutter, wo die Übermalung bis heute die Sichtfassung bildet, sowie die farblich ausgebesserte Sitzbank. Die Glanzvergoldung am Gewand wurde mit Blattgold ergänzt. Die übrigen Partien lassen Spuren von gräulichen Ausbesserungen erkennen. Ebenfalls zu dieser Maßnahme gehören vermutlich der



38.4

ergänzte Zeige- und Mittelfinger der linken Hand sowie eine kleinere Ergänzung an der linken Ferse. Ältere Retuschen, die im Restaurierungsbericht von 1984 erwähnt werden, zeugen von einer oder mehreren älteren Maßnahmen wohl zwischen 1898 und 1984. Bei den jüngsten Konservierungen 1984 und 1994 erfolgte jeweils eine Festigung und Reinigung der Fassung. 1984 wurden zudem einzelne Retuschen erneuert.

Provenienz

Die Figur gelangte 1898 als Leihgabe des Metropolitankapitels München an das Bayerische Nationalmuseum und 1984, wiederum als Leihgabe, an das Freisinger Diözesanmuseum. Die Herkunft aus der Münchner Frauenkirche lässt sich nicht über das späte 19. Jahrhundert hinaus zurückverfolgen. Sie ist aufgrund der Qualität der Figur und der Tatsache, dass es ein weiteres, in der Provenienz gesichertes Werk des Bildschnitzers in der Kirche gibt, durchaus plausibel, wenngleich kein Altarpatrozinium und keine frühere Erwähnung mit dem Handwerker in Verbindung zu bringen sind. Es kann daher auch nicht ausgeschlossen werden, dass er erst nach der Säkularisation und anlässlich der neugotischen Umgestaltung der Frauenkirche 1858–1868 hierhergelangte.

Beschreibung und Ikonografie

Die kraftvolle Gestalt eines Mannes in schlichter weltlicher Kleidung eines Handwerkers sitzt in eindeutiger Wendung nach rechts auf einer einfachen Bank. Seine Arme sind erhoben, die teilweise ergänzten Hände wiesen wohl nicht nur ein repräsentatives Attribut vor, sondern dürften eine Beschäftigung mit diesem angedeutet haben. Der Ausrichtung nach rechts entspricht die höhere, dynamischere Position der rechten Hand. Der längliche Gegenstand lag in der linken und wurde von der rechten gehalten, deren Zeige- und Ringfinger leichten Druck ausüben, während der Mittelfinger starr ausgestreckt ist (Abb. 38.4). Wahrscheinlich war der Rücken der rechten Hand ursprünglich etwas weiter nach vorn geneigt, wodurch die angestrengte Position der dann nach oben hin abstützenden Finger sinnfälliger würde. Jedenfalls handelt es sich um eine erstaunlich differenzierte Wiedergabe, die das Gewicht des Attributs und zugleich die Fingerfertigkeit des Handwerkers illustrieren soll.

Genau beobachtet sind auch die gesamte Haltung, die Details der Kleidung und das Arrangement der Rockfalten. Die seitliche Ausrichtung ist von der Position der Füße bis zur Kopfhaltung nachvollzogen. Beide Füße, die in halbhohen, sorgfältig geschnallten Stiefeln stecken, stehen fest auf dem



38.5

Boden, der rechte ist vorgerückt. Sichtbar bis in halber Höhe der Schienbeine ist das in die Schuhe gesteckte Beinkleid mit deutlich betonten vertikalen Zugfalten. Die kräftigen, prallen Unterschenkel zeichnen sich unter dem Gewand deutlich ab, durch eine unnatürlich starke Biegung der Beine werden sie geradezu überbetont. Die Anordnung des an den Ärmeln geknöpften und über der Hüfte mit einem schlichten Gürtel gehaltenen Obergewands folgt besonders in den unteren Partien genau der Körperhaltung. Ist der über dem linken Schienbein aufliegende Saum weniger durch tatsächliche Bewegung motiviert als Werkstattgepflogenheiten verpflichtet, folgen die anderen Falten vorausgegangenen Bewegungen der Figur: Der Handwerker scheint das Kleid zuvor gerafft und somit sowohl die Spannung über Knien und Schenkeln als auch die Knitterungen zwischen den Knien verursacht zu haben, bevor er den verlorenen Gegenstand in seine Hand genommen hat.

Auch im oberen Bereich des Kleides werden Symmetrien vermieden, und zum Teil überraschende Falten erzeugen den Eindruck von Bewegung und Dynamik. Besonders deutlich wird dies am weiten Schulterkragen, dessen Saum eine auffällige Zierinschrift trägt: »SAIPH+OZER+NK.TMFGH+DI. BA+VOFRN+PW.« Es liegt zunächst nahe, an eine rein orna-

mentale Funktion der Buchstaben zu denken, wie etwa auf zahlreichen Gemälden Jan Polacks (besonders beim Peterskirchenaltar, Kat. 52). Mit diesem hat der Meister von Rabenden bereits 1513 zusammengearbeitet (Andreasaltar in der Münchner Frauenkirche, aus der Nikolauskirche auf dem Haberfeld; Ramisch/Steiner 1994, S. 178–184), er dürfte also das Motiv sicher gekannt haben. Doch gibt es auf Polacks Tafeln immer wieder auch lesbare Anrufungen und offensichtliche Abkürzungen. Um eine solche könnte es sich bei der prominent platzierten Buchstabenfolge am Saum des Handwerkers theoretisch handeln. Vorstellbar ist etwa ein Gebet. Versuche der Entschlüsselung waren bislang allerdings erfolglos, und es bleiben vor allem deshalb Zweifel an einer Bedeutung der Inschrift, weil die ersten vier und die letzten fünf oder sechs Buchstaben auf der Rückseite liegen und für den Betrachter gar nicht einsehbar gewesen sein können.

Von großer Ausdruckskraft ist das Haupt des Handwerkers. Die glatten Strähnen des Haupthaars und die kunstvollen, zum Teil frei gearbeiteten halblangen Bartlocken entstammen dem Repertoire der Werkstatt und tauchen an anderen Skulpturen sehr ähnlich auf, etwa beim Simon im Hochaltarretabel in Rabenden (Abb. 38.7). Haar und Bart des Handwerkers sind allerdings kürzer und, wie auch sein Gesicht, dem Stand gemäß



38.6 Rabenden, St. Jakobus d.Ä., Hochaltarretabel, im geöffneten Zustand, um 1510/15

etwas rauer und grobschlächter gestaltet. Auffällig ist die Länge des Kopfes, die durch die stark betonten und geöffneten Lippen sowie das nicht vom Bart bedeckte Philtrum optisch verstärkt wird. Die knorpeligen Wangenknochen wölben sich vor, die weit geöffneten Augen sind geradeaus gerichtet, zusammengezogene Brauen zeigen eine gewisse Nachdenklichkeit an. Bei aller Typenhaftigkeit ist das Gesicht durchaus individuell angelegt und zeigt einen Handwerker mittleren Alters.

Eine überzeugende Identifizierung ist bislang nicht gelungen. Meist wird der Handwerker als Josef von Nazareth bezeichnet, wozu neben der Tracht auch die ersten vier Buchstaben der Inschrift passen würden (»SA[NCT]I[OSE]PH«). Doch lassen sich das Format und die repräsentative Haltung nur schwer mit einer Darstellung des Nährvaters Jesu in Einklang bringen, der im ausgehenden Mittelalter noch nicht als Einzelfigur in einem Retabel gestanden hat. Die Vermutung Theodor Müllers (Kat. München 1959, Nr. 236), er könnte zu einer größeren Gruppe der Geburt Jesu gehört haben, ist allein schon aufgrund der enormen Ausmaße einer solchen Gruppe problematisch. Zudem sprechen die selbstbewusst-dynamische

Haltung des Handwerkers und der Gegenstand in seiner Hand, bei dem es sich kaum um eine Kerze gehandelt hat, wie auf vielen Geburtsbildern, gegen Josef. Vorgeschlagen wurde auch der heilige Crispin, der gemeinsam mit seinem jüngeren Bruder Crispinian Patron der Schustergilden war. Aus dem späten Mittelalter sind mehrere Figuren beziehungsweise Figurenpaare erhalten (Kat. Berlin 2019, Nr. 88). Eine solche Bestimmung ist nicht auszuschließen, zumal sich somit auch die auffällige Präsenz der Stiefel erklären würde. In den Händen hätte sich ein Schustergerät befunden. Doch bestehen meines Erachtens angesichts der sonstigen Darstellung des Crispin als Bartloser und des Fehlens des obligatorischen Schemels erhebliche Zweifel.

Eine dritte, bislang noch nicht erwogene Identifizierungsmöglichkeit ist die des heiligen Eligius, Patron der Schmiede beziehungsweise Goldschmiede. Er wurde meist als Bischof von Noyon gezeigt, häufig aber auch als Schmied. In dem sogenannten Hufwunder, von dem in der um 1400 in Nürnberg entstandenen und in der Folge sehr weit verbreiteten Legendenammlung *Der Heiligen Leben* berichtet wird, schneidet der Heilige einem unruhigen Pferd ein Bein ab, um es besser



38.7 und 38.8 Rabenden, Hochaltarretabel, Kopf des Simon und Hände des Jakobus

beschlagen zu können, und setzt es anschließend wieder an (Etzdorff 1956, S. 89–154, Katalog der Hufwunderdarstellungen). Ein Pferdebein, eines der Hauptattribute des Eligius, könnte sehr gut von den Händen der Freisinger Figur gehalten worden sein. Letztlich lässt sich durch das Bildwerk selbst die Identität des Dargestellten aber nicht eindeutig klären.

Kontext

Die mögliche Herkunft aus der Frauenkirche bietet immerhin einen Anhaltspunkt. Einen Altar mit dem Patrozinium einer der infrage kommenden Heiligen hat es hier zwar nicht gegeben, doch besaß seit 1471 die Goldschmiedezunft – als einzige Münchner Zunft – eine Kapelle in der Kirche, die Katharinenkapelle im nördlichen Chorumgang (Karnehm 1984, S. 82f.). Im spätmittelalterlichen Neubau der Kirche wurden die alten Patrozinien beibehalten, was das für die Zunft ungewöhnliche Patrozinium erklärt. Auf dem Altar hätte um 1520 ein Schrein mit drei Figuren aufgestellt werden können, wobei Katharina in der Mitte sowie Eligius und ein weiterer Heiliger seitlich hätten stehen können. Dies würde ein für den Raum der Kapelle recht stattliches Retabel bedeuten (Schreinbreite ca. 2 m). Rätsel gibt hierbei die Sitzposition des Handwerkers auf, die bei Eligius ikonografisch keineswegs vorgeschrieben war: Thronende Heilige waren in spätgotischen Retabeln in Oberbayern meist die Mittelfiguren; hätte Eligius seitlich von Katharina dargestellt werden sollen, wäre eine stehende Figur

die naheliegende Lösung gewesen. Die Orientierung des Freisinger Handwerkers nach rechts und die etwas weiter ausgearbeitete linke Seite der Figur würden allerdings zu einer entsprechenden Platzierung zur Rechten einer anderen Skulptur passen. Grundsätzlich muss auch gefragt werden, ob die Goldschmiedezunft durch das alte Patrozinium der Kapelle an Katharina als Hauptfigur der Altarausstattung gebunden und es nicht möglich war, ein Retabel mit zentraler Eligiusfigur und einer gemalten Katharina etwa auf den Flügelaußenseiten aufzustellen. Theoretisch vorstellbar ist schließlich auch ein Retabel mit zwei sitzenden Figuren, doch gibt es dafür keine weiteren Beispiele im Münchner Raum (vgl. einen Retabelschrein mit zwei stehenden Figuren aus der Rabendener Werkstatt in St. Florian bei Frasdorf).

Ein Retabel ist aber keineswegs die einzige Aufstellungsmöglichkeit. Die große Tiefe und das »Fehlen jeglicher projektiver Verkürzungen« veranlassten Rohmeder 1971 (S. 53) zu der Vermutung, es könnte sich um eine Wandkonsolfigur gehandelt haben. Für eine freie Aufstellung vor einer Wand sind aber die Vollprofilansichten nicht sorgfältig genug ausgearbeitet, so dass zumindest eine Nische oder ein Tabernakel angenommen werden muss. Tatsächlich spricht vor allem die in Relation zu den anderen Retabelfiguren der Werkstatt enorme Tiefe des Handwerkers gegen ein Altarretabel: Die deutlich größeren Skulpturen aus dem Obinger Hochaltarretabel sind, wie die meisten Skulpturen der Werkstatt, nur 33 cm tief (vgl. Kat. 57). Möglich ist daher auch die Funktion als eine Art Zunftzeichen im Umkreis der Kapelle.



38.9 bis 38.11 Rohrdorf, St. Jakobus d. Ä., Jakobus d. Ä., um 1510/20

Stil und Datierung

Bereits Halm 1911 erkannte in dem Handwerker ein eigenhändiges Werk des Meisters von Rabenden, was seither von niemandem infrage gestellt wurde. Zahlreiche engste Übereinstimmungen mit Skulpturen dieses Ateliers (asymmetrische Sitzhaltung, knochige Hände, Gesicht, Haare, Faltenarrangement usw.) sowie andererseits eine eigenständige und überzeugende Komposition der Figur sprechen eindeutig für diese Einschätzung. Die Werkstatt des Meisters von Rabenden war die produktivste und prägendste im oberbayerischen Raum in den Jahren um 1510–1530. Quantitativ übersteigt das Verzeichnis erhaltener Holzskulpturen, die vorwiegend aus Retabeln stammen, aber auch monumentale Einzelfiguren oder Kreuzigungsgruppen umfassen, die Werklisten der unmittelbaren Vorgänger in München, Erasmus Grasser und des Meisters der Blütenburger Apostel (Kat. 28–37), deutlich. Das Œuvre ist noch lang nicht erschöpfend erfasst, auch wenn es seit dem ersten monografischen Aufsatz von Halm 1911 vor allem durch Rohmeder 1971, Schädler 1994, Ramisch 1999 (S. 60–64), Miller 2007 und zuletzt Weniger 2018b (S. 109–113) »deutlich in den dreistelligen Bereich« (ebd., S. 109) erweitert werden konnte. Auffällig viele Werke wurden – freilich meist

als Einzelobjekte ihrem Kontext entrissen – bei der Barockisierung der Kirchen übernommen, was die anhaltende ästhetische Wertschätzung des ausdrucksstarken und dramatischen, aber dennoch formelhaften Stils im 17. und 18. Jahrhundert bezeugt. Trotz des offensichtlichen Rückgangs prominenter Aufträge für die vom Herzogshaus geförderten Kirchen und großen Klöster nahm die Stiftung von Retabeln in Pfarr- und Landkirchen um 1510/20 allgemein zu. Daher finden sich auch die meisten Werke des Ateliers in kleineren Kirchen, die aber nicht selten von wohlhabenden Bürgern oder Klöstern gefördert wurden. Dazu zählt das namensgebende Werk, das zuletzt von Rims 2015 (zu den Stiftern: S. 26–31) ausführlich behandelte, weitgehend und mit Malereien erhaltene Hochaltarretabel in der Jakobuskirche in Rabenden (um 1510/20; Abb. 38.6–38.8). Hinsichtlich des ehemaligen Umfangs und der Qualität dürfte das spätere Retabel aus dem nahen Obingen (um 1520/25; Kat. 57), eine Stiftung des Benediktinerklosters Seeon, einen noch höheren Rang eingenommen haben (weitere große Figuren aus Retabeln zusammengestellt bei Miller 2007, S. 90–95).

Werkstattssitz und Name des Meisters waren naturgemäß häufig Gegenstand der Forschung, allgemein durchsetzen konnte sich jedoch keiner der Vorschläge. Allein aufgrund der

Verteilung der Werke (aufschlussreiche Karte bei Rimsl 2015, S. 114) liegt eine Lokalisierung im Raum zwischen München und dem Chiemsee nahe, wobei zunächst an Rosenheim, den nördlichen Chiemgau oder das Gebiet zwischen Isar und Starnberger See gedacht worden ist (Rohmeder 1971, S. 129–131). Besonders Ramisch 1999 (S. 62–64) und Miller 2007 haben sich bestimmt für München als Sitz der Werkstatt ausgesprochen. Ihre Argumente waren wieder die Verteilung der Werke. Doch hier ist tatsächlich Skepsis angebracht, zieht man die erwähnte Verteilungskarte hinzu (darauf wies schon Weniger 2015b, S. 110, hin). Besonders das Ausgreifen bis nach Tirol ins ehemals bayerische Unterland (Egg 1985, S. 356–361) zeigt, dass Rosenheim keineswegs ausgeschlossen werden kann. Aufgrund der Präsenz wichtiger später Werke in und um München muss es jedoch zumindest enge Kontakte der Werkstatt zur Residenzstadt gegeben haben, ihre Verlegung ist auch denkbar.

Noch zahlreicher sind die Vorschläge zur Identifizierung des Meisters. Zuletzt hat Rimsl 2015 (v. a. S. 75–82) eine Überlegung von Benker 1977 und Miller 1983a aufgegriffen und sich für Sigmund Haffner ausgesprochen, der zwischen 1495 und 1518 fast durchgängig als Vierer im Äußeren Rat der Stadt München bezeugt ist. Die Skepsis an dieser Zuordnung durch Weniger 2015b (S. 110) ist nur zu berechtigt. Es gibt keinen zwingenden Grund, vom offensichtlichen Ansehen Haffners auf die Identifizierung mit dem produktivsten Bildschnitzer der Zeit zu schließen. Zudem stimmen die überlieferten Daten aus dem Leben und Wirken Haffners kaum mit den Datierungen der Werke überein. Und schließlich bliebe ungeklärt, weshalb auf dem eindeutig in der Werkstatt entstandenen Beschneidungsrelief aus Rattenburg am Inn (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Inv.-Nr. P 61; Rohmeder 1971, Nr. B 19; Egg 1985, S. 359) mit »AT 1514« signiert wurde. Eine überzeugende Auflösung dieses Kürzels ist ebenfalls noch nicht gelungen (gegen Andreas Taubenbeck aus Landshut hat sich auch Rimsl 2015, S. 79f., ausgesprochen). Die künstlerische Herkunft beziehungsweise Orientierung des Meisters liegt eindeutig in München, seine Nähe zu den Werken des Meisters der Blütenburger Apostel ist offensichtlich. Anders als dieser und Grasser wurde der Rabendener aber nicht von der schwäbischen Kunst geprägt, sondern hinsichtlich der Kompositionen vor allem vom Würzburger Tilman Riemen-schneider, wie schon Rohmeder 1971 (S. 123f.) zeigen konnte. Es muss aber auch einen Austausch mit Hans Leinberger in Landshut gegeben haben (ebd., S. 125f.).

Innerhalb des bekannten Œuvres des Meisters nimmt die Figur des Handwerkers insofern eine gewisse Sonderstellung ein, da das übliche asymmetrische Sitzmotiv hier durch keine Fülle bewegter Stoffe verdeckt wird, wie bei den überwiegend repräsentativ mit Mantel versehenen Heiligen der Werkstatt.

Beim Handwerker gelangen somit das Kraftvolle und Dynamische voll zur Geltung. Hinzu kommt der etwas derbere Charakter der Züge gegenüber den geistlichen und adligen Heiligen. Aufschlussreich ist der Vergleich mit der lebensgroßen Jakobusstatue in der Pfarrkirche von Rohrdorf westlich des Chiemsees, einem weiteren Hauptwerk des Meisters (um 1515; H. 141, B. 78, T. 33 cm; Rohmeder 1971, Nr. 27; Abb. 38.9). Typisch für die thronenden Figuren der Werkstatt ist die etwas unruhige Fußstellung, die beim Handwerker durch die fest aufliegenden Stiefelsohlen bewusst vermieden wird. Beim Apostel ist die Vorliebe des Künstlers für expressive, eigenständig die Beine und Knie umspielende und dabei tiefe Falten ausbildende Stoffmassen stark ausgeprägt. Beim Handwerker ist dies zurückgenommen, und die unnatürlich gebogenen Beine übernehmen teilweise das Schwingen und Kreisen des fehlenden Mantels. Das Haupt des Jakobus (Abb. 38.10) ist dem des Handwerkers eng verwandt, wie an den gerunzelten Brauen, Wangenknochen, an Mund und Bart sofort zu erkennen ist. Doch wirkt der Apostel gravitätischer und vergeistigter. Sein dichter Bart ist strahlenförmig angeordnet und verdeckt Kinn und Hals vollständig, der Mund scheint zum Sprechen geöffnet. Der Bart des Handwerkers hingegen ist etwas ausgedünnt (auch mit den verlorenen Locken der rechten Barthälfte), sein Mund eher infolge innerer Erregung geöffnet. An den Händen zeigen sich dieselben Merkmale, nur blättert die rechte des Jakobus (Abb. 38.11) in einem Buch, anstatt ein Attribut zu stützen, was durch eine Anwinklung des kleinen Fingers illustriert wird. Beide Figuren zeigen, wie mit leichten Variationen des Motivapparats unterschiedliche Charaktere geschaffen werden konnten. Letztlich war dies ein wesentlicher Grund für die Produktivität und den großen Erfolg des Ateliers, da keine der vielen Skulpturen identisch sind.

Aus dem Vergleich ergeben sich auch Anhaltspunkte für die Datierung des Handwerkers, der jedenfalls später als das Retabel in Rabenden und der Jakobus in Rohrdorf entstanden ist. Sollte die Provenienz aus der Münchner Frauenkirche korrekt sein, darf ein Zusammenhang mit dem Auftrag für die bedeutende und in vielerlei Hinsicht verwandte Skulptur des heiligen Rasso in der St. Annen- und Georgskapelle (um 1520; Schädler 1994, S. 50, 60) angenommen werden, die östlich an die Katharinenkapelle angrenzt.

Literatur

Halm 1911, S. 70f., 74. – Ausst.-Kat. Zürich 1951, Nr. 30. – Kat. München 1959, Nr. 236 (Theodor Müller). – Rohmeder 1971, Nr. A18. – Benker 1977, S. 126. – Kat. Freising 1984, S. 130f. (Christine Götz). – Schädler 1994, S. 66, Anm. 64. – Ausst.-Kat. Freising 1999, Nr. 25 (Peter B. Steiner). – Ramisch 1999, S. 60f. – Ausst.-Kat. Freising 2008, Nr. 26 (Sylvia Hahn). – Weniger 2015b, S. 111.