

Ein Beitrag zur Michel-Erhart-Forschung

von Wolfgang Deutsch

Anja Broschek: Michel Erhart. Ein Beitrag zur schwäbischen Plastik der Spätgotik (Beiträge zur Kunstgesch. Band 8). Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1973. 225 S., 184 Abb. auf Tafeln. DM 148,-.

Das vorliegende Buch, hervorgegangen aus einer Tübinger Dissertation, ist die erste Monographie über Michel Erhart. Alle früheren Abhandlungen zu diesem Thema befaßten sich mit Teilaspekten und sind über eine Unzahl von Zeitschriften verstreut. – M.E. war in den Jahrzehnten nach Multschers Tod der bedeutendste Bildhauer Ulms, darauf deuten schon die Schriftquellen hin. Die Stadt Ulm übertrug ihm ihre repräsentativen Aufträge, die Bildwerke für den Hochaltar und den Ölberg des Münsters. Er lieferte an Jakob Fugger, an Klöster in Augsburg, Weingarten, St. Gallen und selbst in Gebiete weit außerhalb des Ulmer Einflußbereichs. Ohne M.E. läßt sich die Kunstgeschichte Schwabens nicht schreiben. – Trotzdem blieb dieser Bildhauer lange unerkannt, blieben sein Werk und sein Rang bis heute umstritten. Der Grund: von seinen archivalisch genannten Werken ist keines auf uns gekommen. Doch ließ das Glück im Mißgeschick den Forschern wenigstens eine schmale Ausgangsbasis; ein einziges von M.E. signiertes Werk blieb erhalten: das Kruzifix in der Michaelskirche zu Schwäbisch Hall. Mit ihm haben wir in unserer Stadt nicht nur eines der schönsten schwäbischen Schnitzwerke, sondern zugleich den Schlüssel für eines der Hauptkapitel in der Geschichte der spätgotischen Skulptur. Aufgabe der Forschung ist es, ausgehend von dieser Figur das erhaltene Oeuvre des Meisters mit der kunstwissenschaftlichen Methode des Stilvergleichs zu erschließen. Wie hat die Verfasserin diese Aufgabe gelöst?

Im ersten Kapitel skizziert sie die Geschichte der M.E.-Forschung. Deren Auftakt bildete 1863 die Entdeckung von Signatur und Datum des Haller Kruzifixes durch Heinrich Merz, den Pfarrer von St. Katharina. In den folgenden 100 Jahren ging die Forschung nicht den zu erwartenden Weg. Man hielt Stilvergleiche zwischen einem der Naßsicht entrückten Kruzifix und Gewandfiguren für unpraktikabel und suchte sich dem Bildhauer über das Werk seines Sohnes Gregor zu nähern. Erst 1963 benützte Adolf Schahl (Württ. Franken 1963) das Haller Kruzifix als Ausgangspunkt für Zuschreibungen. Doch gelangte die Forschung auch fernerhin zu keinem einheitlichen Bild des Meisters. So stand der Verfasserin für ihr Vorhaben nur schwankender Grund zur Verfügung. Das mußte ihr Verpflichtung sein, selbst ein solides Fundament zu setzen. – Der forschungsgeschichtliche Überblick endet 1965. Nicht mehr berücksichtigt hat die Verfasserin, was in den 5 Jahren zwischen Abschluß und Druck ihrer Arbeit an z.T. umfangreichen Abhandlungen über M.E. erschienen ist (s. u., d. Anm.). Das Buch gehört streng genommen in das Jahr 1968.

Im zweiten Kapitel werden die Schriftquellen auf Leben und Werke des Meisters

befragt. M.E. ist von 1469 bis 1522 in Ulm nachweisbar. Sein Geburtsjahr vermutet die Verfasserin in den Jahren 1444–48, sein Heiratsdatum um 1467 – dies nach Hinweisen von H. Decker-Hauff, der es aus den Lebensdaten der Enkel erschlossen habe. Doch ist es fragwürdig, dieses Datum aus dem vermeintlichen Lehrbeginn des Enkels Hans Daucher abzuleiten (S. 25), denn der betreffende Eintrag von 1500 im Augsburger Lehrlingsregister („daner“ oder „dauer“) bezieht sich wahrscheinlich auf ein Mitglied der Familie Danner. In einer Abschrift des Registers steht „Danner“, und die Daucher schrieben sich in Augsburg damals durchweg mit „h“. – Neu ist der Nachweis, daß M.E. mit Margarete Ensinger, der Tochter des Konstanzer Baumeisters Vinzenz Ensinger, verheiratet war. Daß er Ensingers Schwiegersohn war, hatte man schon auf Grund einer Erbschaft vermutet. Den Beweis liefert jetzt ein Epitaphienbüchlein im Decker-Hauff'schen Familienbesitz, das die „Grabinschrift für Margarethe Erhartgeborene Ensingerin in Ulm“ verzeichnet. Die Verfasserin zieht aus dieser Heirat den wichtigen Schluß, daß M.E. vor seiner Ulmer Zeit wahrscheinlich in Konstanz war. Sie erwägt sogar, ob er von dort stammen könne, da in den Konstanzer Steuerlisten der 40er und 50er Jahre mehrere Erharts erscheinen. Doch trotz Durchsicht der Konstanzer Archivalien, auch unpublizierter Steuerbücher, gelingt ihr kein sicherer Nachweis.

Mit unterschiedlichem Ertrag werden die verlorenen Werke abgehandelt: Figuren für den Hochaltar des Ulmer Münsters (1474–79, Predella 1499–1503), für den Dionysiusaltar in St. Ulrich, Augsburg (1485–87), für das Dominikanerinnenkloster St. Gallen, in dem M.E.s Schwägerin lebte (1489 u. 1490), für die Abtei Weingarten (1493); zwei Kruzifixe (1495) und zwei Engel zu liturgischen Spielen (1508–10), wiederum für St. Ulrich; und schließlich das Bildwerk für den Ulmer Ölberg, an dem der Sohn Bernhard mitarbeitete und von dem sich fünf verstümmelte Nebenfiguren erhalten haben. – Zu den Figuren („etlich bild“) für den Ulmer Hochaltar bemerkt die Verfasserin mit Recht, es müsse sich um einen Großteil des vorgesehenen Bildwerks handeln, denn M.E. habe dafür „über Dreiviertel soviel Geld“ wie der Schreiner Syrlin für seine aufwendige Schreinarchitektur (Abb. 1) erhalten (das genaue Verhältnis war 365:476 Pf. Heller). Aus einer bisher ungenutzten Urkunde von 1475 schließt sie, daß Michel zu Beginn dieser Arbeit seine Werkstatt vergrößert hat.

Im ganzen hat die Verfasserin – mehr auf Stil- als Quellenkritik eingeschworen – die Archivalien etwas stiefmütterlich behandelt. Ein Beispiel ist der Ölberg. Sie bezieht die Zahlungen für 13 Bildwerke auf alle Ölbergfiguren: Christus, den Engel, die drei Apostel, sechs Pfeilerpropheten und, ihrer Meinung nach, zwei Juden; das wären Judas und ein einziger Häscher (S. 33) – ein mehr als unwahrscheinliches Programm. In Wirklichkeit ist im Zinsbuch und im Hüttenbuch von „XIII Jud bilden“ (Judenfiguren), „aine jegliche“ zu 23 Gulden, die Rede (S. 213 bzw. 212). Keinesfalls wurden aber die fünf Hauptfiguren, zumal Jesus und der Engel, als Juden bezeichnet, noch können die kleineren Figuren, der Engel und die Propheten, gleich viel gekostet haben wie die anderen, überlebensgroßen

Bildwerke. Sondern es handelt sich eindeutig um 13 zusätzliche Figuren, nämlich Judas und einen Zug von 12 Häschern, der die Ölbergszene ähnlich wie beim Speyrer Ölberg von 1511 umgab (dort waren es 15 Häscher, wie die Göttinger Zeichnungen zeigen). Da die fünf Hauptfiguren in den offenbar vollständigen Zahlungsvermerken jener Jahre nicht erwähnt werden, dürften sie schon früher entstanden sein. Tatsächlich hat der Baumeister Matthäus Böblinger schon 1474 für den Ölberg einen Riß geliefert und Steine gehauen, und die Ulmer Bürgerin „Engel Tausendschön“ stiftete 1476 dafür 385 Gulden (Rott S. 72). Wahrscheinlich blieb das Unternehmen wie so vieles unvollendet oder ein Provisorium, bis man sich 1516 zum Bau einer erweiterten Anlage nach dem Vorbild neuerer Ölberge wie Speyer entschloß und M.E. dafür mit einem neuen Entwurf beauftragte. Das war keine Vorzeichnung, wie die Verfasserin annimmt – eine solche hätte bei dem räumlich komplizierten Aufbau wenig genützt – sondern eine „geschnittne visirung“, also ein Holzmodell, für das M.E. später 10 Gulden erhielt. Wir haben hier den archivalischen Beweis, daß der Bildhauer mit Modellen arbeitete. – Zu fragen ist, ob die Prophetenfiguren von 1516 (S. 31, 210 ff.) nicht doch, wie man bisher annahm, für den Ölberg bestimmt waren. Es waren eher Stein- als Holzfiguren, denn sie wurden über die Hütte bezahlt, und vor allem hat man sie gleichzeitig mit dem Ölberg, im Januar 1516, verdingt. Gegen die Zugehörigkeit spricht eigentlich nur ihre Zahl (7 statt 6). Aber vielleicht war eine der Figuren für einen anderen Ort bestimmt. –

Im dritten Kapitel, dem Kernstück der Arbeit, ermittelt die Verfasserin das Oeuvre M.E.s und seiner Werkstatt auf stilkritischem Weg. Sie beginnt, methodisch richtig, mit einer subtilen Formanalyse des Haller Gekreuzigten und erhellt anschließend noch die Formensprache des Meisters durch Vergleiche mit dem mutmaßlichen Vorbild, dem Baden-Badener Kruzifix des Niklaus Gerhaert. Von dem burgundisch geschulten Gerhaert unterscheidet sich M.E. durch ein „hohes Maß gotischen Abstraktionswillens“. Das gleiche Verhältnis zu dem großen Niederländer kennzeichnet freilich die meisten deutschen Bildhauer in Erharts Generation. – Im zugehörigen Katalogteil wird die Inschrift des Lententuchs gegenüber Eduard Krüger (Württ. Franken 1963) berichtigt und ergänzt (mit Druckfehler: „FACVNT“ statt „FACIVNT“). Die halb verdeckte Jahreszahl „1494“ – von Krüger übersehen – hat seit 1863 niemand nachgeprüft; sie ist aber glaubwürdig.

An das Haller Kreuz werden fünf weitere Kruzifixe angeschlossen: in Landshut (1495), Ulm (Bessererkapelle), Freudenstadt, Hohenrechberg und Erolzheim (die zwei letzten Neuzuschreibungen); dazu ein Kreuzaltärchen in Rottweil. Die Landshuter Zuschreibung ist umstritten, aber entschieden zu bejahen, obschon die Figur sich wegen ihrer Übergröße (5,50 oder 5,80 m) normalen Beurteilungsmaßstäben entzieht*. Als zusammengehörig mit dem Haller und dem Freudenstädter Kreuz erweist sie sich schon durch die stilgleiche INRI-Tafel, wie die Verfasserin nachweist.

An die Kruzifixe lassen sich nun Werke anschließen, die neben Christusfiguren

noch andere Figuren enthalten, die ihrerseits Zuschreibungen erlauben. Die Verfasserin bedient sich dieses Verfahrens jedoch nicht mit strenger Konsequenz. Ihre Zuweisungen sind 4 Passionsreliefs in Sigmaringen (1491), das Bildwerk vom Erbärmdealtar in Feldkirch-Tosters, die Figuren des Salemer Sakramentshauses (1494), ein hl. Wolfgang in Reichenhofen, das Felmanepitaph in Augsburg (1497), die Pietà in Untereschach, ein Christophorus in Schussenried und die Figuren vom Kreuzaltar der Wimpfener Dominikanerkirche. – Davon ist das Felmanepitaph aber wohl doch, wie bisher angenommen, ein Werk des Sohnes Gregor Erhart. Die erhaltenen Teile der Oberfläche lassen Gregors weichere und naturalistischere Modellierung erkennen (vgl. den Stifter mit den Mönchsfigürchen der Kaisheimer Madonna)*. Daß Gewand- und Standmotive M.E.s benutzt werden, ist bei Gregor etwas Normales; ihm standen die väterlichen Werkstattrezepte zur Verfügung. – Der Salemer Zyklus wird hier erstmals umfassend behandelt, in der Sache richtig und aufschlußreich, doch mit methodischem Kurzschluß. Als Beleg dient der noch nicht besprochene und umstrittene Blaubeurer Altar (schlagend der Vergleich mit den Apostelfürsten!). Der Anschluß an Bekanntes folgt erst im nächsten Abschnitt (S. 61), wo das Thema Tosters überraschend fortgesetzt und das restliche Bildwerk dafür nachgeliefert wird (S. 64).

Nunmehr reicht die Basis für weitere Zuschreibungen: eine Muttergottes in Salem, eine Maria mit Josef in Horb, einen Johannes Ev. in Rottweil und einen Antonius in Ulm. Auch der Neuzuschreibung der Binsdorfer Muttergottes (Rottweil) an die Werkstatt ist beizupflichten, trotz des gesuchten Vergleichs mit einem kreuztragenden Christus. Auf Anhieb überzeugend wäre ein Profilvergleich mit der Blaubeurer Muttergottes. – Die Ravensburger Schutzmantelmaria (Berlin), eine besonders qualitätvolle Arbeit und jahrzehntelang Mittelpunkt der Erhartforschung, wird dem Oeuvre mit der einzigen Begründung angegliedert, daß sich ihre Zuschreibung „fast uneingeschränkt“ durchgesetzt habe. Dabei hätte sie sich methodisch korrekt anschließen lassen, z.B. durch Vergleich des Stifterfigürchens links vorne mit dem Wimpfener Johannes (Kopf, Ausdruck). In einer vorzüglichen Beschreibung der Figur hebt die Verfasserin die Schlichtheit und Sparsamkeit der Gliederung hervor, die Beschränkung auf wenige Motive. Sie zeigt auf, wie das ornamentale Liniengerüst zwanglos und natürlich aus der Bewegung hervorgeht, und erfaßt damit ein wesentliches Merkmal des Bildhauers. – An das Schutzmantelbild werden zwei stilgleiche Reliefs, die Gregorsmesse und das Katharinenmartyrium in Berlin, angeschlossen. Von einem ehemals zugehörigen dritten Relief mit dem hl. Onuphrius gibt nur noch eine Zeichnung dieses Heiligen von 1856 Kunde. Eine Neuzuschreibung der Verfasserin, ein hl. König in Düsseldorf, stimmt mit dem Onuphrius der Zeichnung in der Komposition verblüffend überein. – Vom Ulmer Chorgestühl gibt die Verfasserin dem M.E. eine einzige (!) Halbfigur der Giebelzone, die hl. Lucia.

Abschließend werden dem Oeuvre noch eingereicht: ein Madonnenfigürchen in Wien, Modell für ein 1482 datiertes Reliquiar des Augsburger Goldschmieds

Hufnagel; eine Verkündigungsmaria in Ascona; die hl. Kosmas und Damian in Kaufbeuren (nur diese beiden, obwohl im selben Kirchenraum noch weitere zugehörige Figuren stehen; s.u.); und die hll. Joachim und Anna in Schönebürg. – Die Zuweisung des Grabmals in Zwiefaltendorf (S. 96 f.) kann wegen erheblicher Abweichungen vom Stil M.E.s nicht überzeugen; sie ist wohl ein Zugeständnis an den Doktorvater der Verfasserin. – Richtig ist die Zuschreibung des „Rochus“ und des Wolfgang in der Nördlinger Karmeliterkirche. Doch stammt zumindest der sog. „Rochus“ (in Wahrheit ein Wendelin) nicht aus dem Geschlechtswanderaltar von 1518. Der dortige „Rochus“ war ein Flügelrelief; auch muß die erhaltene Figur früher entstanden sein, etwa z.Z. des Dresdner Königs (den die Verfasserin nicht behandelt; vgl. Miller Abb. 19**). – Bei der Besprechung der erhaltenen fünf Ölbergpropheten, bescheidener Werkstattarbeiten, entgeht der Verfasserin das Datierungsproblem: 1516 (nicht „1516/17“) sind die Figuren nur dann entstanden, wenn sich die Zahlungen dieses Jahres für sieben Propheten auf den Ölberg beziehen, was zwar fast jeder annimmt, doch die Verfasserin bestreitet. Die für den Ölberg gesicherten Zahlungen betreffen nicht die Propheten (s.o.). –

Auf die angeführten 70 Figuren möchte die Verfasserin das Oeuvre M.E.s beschränken. Alles andere, was dem Bildhauer schon zugeschrieben war, verweist sie in den „Umkreis“, an den Sohn Gregor oder – wie die Wangenfiguren des Ulmer Chorgestühls – an einen genialen Unbekannten. Überblickt man nun dieses Oeuvre, so empfindet man vor allem Enttäuschung über sein Mittelmaß. Wie kam dieser Bildhauer so früh zu solchem Ruhm? Wieso hat man einen Meister, der am Ulmer Chorgestühl – nach Meinung der Verfasserin – nur ein einziges zweitrangiges Figürchen gefertigt hat, plötzlich mit dem Herzstück der Chöreinrichtung, dem Bildwerk für den Hochaltar, betraut? Oder sollte an der Konzeption der Verfasserin etwas nicht stimmen? Tatsache ist, daß ein Widerspruch zur Aussage der Schriftquellen besteht. Demnach muß in der scheinbar logischen Folge der Zuschreibungen etwas falsch gelaufen sein. Prüft man, was es sein könnte, so entdeckt man bald, schon bei der zweiten Zuschreibung (S. 43 ff.), ein Ableiten zu Werken minderer Qualität, an denen der Meister persönlich wenig oder gar nicht beteiligt war. Das führt dazu, daß schließlich Gehilfenarbeit zur Richtschnur wird. Auch die Erbärmdegruppe in Tosters, Hauptvergleichsstück der Verfasserin, wurde schwerlich von Michel persönlich geschnitzt. – Aus dem zweit- und dritrangigen Oeuvre ragt ziemlich einsam die Ravensburger Maria hervor, eine relativ kleine Figur, gewiß kein Hauptwerk, aber sie könnte Maßstab dafür sein, was man bei eigenhändigen Werken M.E.s an Qualität erwarten darf. Sollte sich wirklich nichts Gleichwertiges erhalten haben?

Die neuere Forschung begreift mehr und mehr, daß die Schreinfiguren des Blaubeurer Altars (vollendet 1493) solche persönlichen Werke M.E.s sind. Die Verfasserin spricht sie im fünften Kapitel dem M.E. ab – durch Vergleiche mit Tosters –, doch niemand bezweifelt, daß der altertümliche Gehilfe von Tosters nicht mit der

Person des Blaubeurers identisch ist. Schon Schahl (Württ. Franken 1963) erkannte am Blaubeurer Täufer dieselbe Handschrift wie am Haller Kruzifix, dagegen an Gregor Erharts gesicherter Figur aus Kaisheim eine abweichende Formensprache. Durch Zwischenglieder lassen sich auch die anderen Schreinfliguren für Michel sichern. Auch der Generation nach kommt nur Michel, nicht Gregor, in Frage, denn ältere Einflüsse aus den Niederlanden, von Multscher und Niklaus Gerhaert kann nur der Vater empfangen haben. Zudem findet sich die „Schule“ des Blaubeurers im Ulmer Bereich, nicht im Augsburger, wo Gregor seine Werkstatt hatte. Und schließlich begegnet der Stil des Blaubeurers schon lange vor Gregors Schaffenszeit. – An den Blaubeurer Altar lassen sich dann so qualitätvolle Werke anschließen wie die Wiener Vanitas (90er Jahre), die Londoner „Köpfchen“ (um 1490) und sicherlich auch – als Spätwerk um 1514 – die Frauensteiner Schutzmantelgruppe, die noch niemand von Blaubeuren abtrennen konnte und die sich andererseits mit Gregors Kaisheimer Figur weder im Generationsstil, noch in der Handschrift vereinen läßt.*

Ein Frühwerk Michels war der Hochaltar der Kaufbeurer Martinskirche** (wohl Ende der 70er Jahre), dessen fünf Schreinfliguren erhalten sind und 1972 in München ausgestellt waren. Sie lassen sich untereinander und mit dem übrigen Oeuvre und dem Ulmer Chorgestühl einwandfrei zusammenschließen. Eigenhändig sind wahrscheinlich die Mittelfigur, die prachtvolle Madonna des Bayer. Nationalmuseums, und – überwiegend – die Bischöfe Martin und Ulrich (beide entstellend übermalt), überwiegend Gehilfenarbeit dagegen die von der Verfasserin allein behandelten Seitenfiguren Kosmas und Damian, vor allem der „Kosmas“ (in Wirklichkeit wohl Damian, aus kompositionellen Gründen). Die Bischöfe sind das Vorbild für die von der Verfasserin (S. 78f.) an den Wimpfener Dominikanern aufgezeigte Charakterisierung nach den Wesensgegensätzen der *Vita activa* und *contemplativa*.

Von Kaufbeuren ist der Übergang zu den Wangenfiguren des Ulmer Chorgestühls nicht mehr allzu schwierig. Sogar die Verfasserin hat im sechsten Kapitel Beziehungen aufgezeigt – anhand von Werkstattarbeiten. Jetzt ermöglicht Eigenhändiges den Übergang, die Muttergottes und der Ulrich von Kaufbeuren und, nach wie vor, das Ravensburger Schutzmantelbild – mit zwei Schwierigkeiten: Die ergänzten Nasen der Gestühlsfiguren verändern deren Gesichtsausdruck, und der Bildhauer brachte von seiner Wanderschaft eine fremde, wohl niederländisch geschulte Formensprache mit und prägte seinen ulmischen Stil erst während der Arbeit am Gestühl unter der beherrschenden Einwirkung der Kunst Hans Multschers (vgl. den Terenz mit Multschers Schmerzensmann). Nur so läßt sich erklären, daß innerhalb der Wangenfiguren (etwa zwischen Delphica – Libyca; Pythagoras – Quintilian) die Stildifferenz größer ist als zwischen den späten Gestühlsfiguren und Michels anerkanntem Werk. Und so erklärt sich auch die ungewohnt große und darum häufig bezweifelte Spannweite von M.E.s Entwicklung. – Zu den überwiegend eigenhändigen Werken dürften noch die Ulmer Reliquienhalbf figur und die Ravensburger Maria gehören (beide um 1480).

Damit haben wir ein Oeuvre, dessen hohe Qualität der Bedeutung und der großen schulbildenden Wirkung des Meisters entspricht und das, mit Lücken, die ganze Schaffenszeit umfaßt, so daß sich daran die künstlerische Entwicklung M.E.s mit einiger Sicherheit ablesen läßt. Die Verfasserin jedoch versucht – im vierten Kapitel – Michels Entwicklung überwiegend nach Werken von Gesellen zu rekonstruieren, also verschiedenen Personen mit verschiedener Begabung und z. T. verschiedener Schulung. Das kann ihr kaum eine richtige Vorstellung verschaffen, zumal da ihre hochentwickelte Fähigkeit zur Gewandfaltenanalyse sie bisweilen zu einer Vernachlässigung physiognomischer Kriterien verleitet. Die Gewänder der Figuren waren aber nun einmal bevorzugtes Arbeitsfeld der Gehilfen; der Meister selbst hat aus verständlichen Gründen vor allem im Antlitz eingegriffen. Da die Verfasserin das Blaubeurer Werk und Verwandtes nicht anerkennt, bleibt ihr der Spätstil des Meisters verborgen, und sie hat keine andere Wahl, als die früheren Arbeiten der Werkstatt auf Michels ganze Lebenszeit zu verteilen. Die Folge davon ist eine Neigung, zu spät zu datieren. Nur ein Beispiel: Das Rottweiler Kreuzaltärchen (aus den 80er Jahren) wird um 1510 datiert, obwohl sich alle Figuren noch mit dem Ulmer Chorgestühl verbinden lassen und auch die Trachten – Rüstung und Mützen – auf die frühe Zeit weisen. Der Hauptmann (Abb. 18) hat die gleiche Mütze wie der um 1475 datierte „Kosmas“ (Abb. 103). Die Dornenkrone hat noch die Form der Multscherzeit. Noch etwas erschwert der Verfasserin das Urteil über Leistung und Entwicklung des Meisters: sie läßt das Gesamtkunstwerk außer acht. Auch wo ein ganzes Retabel oder wenigstens alle Schreinfiguren erhalten sind (wie in Blaubeuren, Wimpfen, Tosters, Kaufbeuren), richtet sich ihr Blick fast immer nur aufs Einzelbildwerk. Eine Figur wie der Kaufbeurer „Damian“ (Abb. 86, vgl. S. 99) oder der Blaubeurer Täufer läßt sich aber in ihrer Haltung, Gewandordnung, Bemalung, ja im Gesichtsausdruck nur im Zusammenhang mit der Komposition und der rhythmischen Gliederung des ganzen Altarwerks beurteilen. (Strenggenommen, gehört noch die umgebende Architektur dazu; vgl. Blaubeuren.)

Noch ein paar Worte zum „Umkreis“ des Meisters: Dem umfangreichen Abbildungsteil hierzu entspricht kein Text. Er fiel wohl einer Kürzung zum Opfer und muß nun aus den einzelnen Katalognummern zusammengesucht werden. Von den einschlägigen Werken stammen m.E. nicht aus dem Umkreis, sondern aus Michels Werkstatt: die Frankfurter Propheten, die Magdalena in Füramoos, die Muttergottes und die hl. Bischöfe in München-Thalkirchen (ohne die Neuhäuser Reliefs), die Überlinger und die Weißenauer Muttergottes und sicherlich auch der Simpertusstein. – Nicht in den Umkreis M.E.s, sondern in die Werkstatt Daniel Mauchs gehören die Kruzifixe in Zwiefalten, Hochaltingen und wohl auch Aufheim. Der Schnitzer des Wiblinger Gekreuzigten steht zwischen Erhart und Mauch. – Die Barbara aus der Sammlung Schmitt ist ein Spätwerk des zweiten Tiefenbronner Schnitzers (vgl. das Antlitz der Katharina Abb. LXVI). – Am Ulmer Sakramentshaus stammen die drei Propheten Abb. LXVII–LXIX aus der Werkstatt M.E.s (70er Jahre), die übrigen Holzfiguren vom ersten Tiefenbronner

Schnitzer. – Der „Meister der Fischkastenritter“ (2. Exkurs) läßt sich in drei oder vier verschiedene Bildhauer aufteilen.

Sehr wertvoll und gediegen ist der Katalog (7. Kap.), auch durch die Fülle der Literaturangaben, die bis ins 18. Jh. reichen. Dankenswerterweise wird die Meinung des jeweiligen Autors zur Zuschreibung in Stichworten angegeben.

Im achten Kapitel wird die günstige Gelegenheit, die bislang bruchstückhaft publizierten Archivalien zu ergänzen, leider nur teilweise wahrgenommen; das bedauert man besonders beim Ölberg (S. 212 f). Von den bekannten Quellen fehlen die Stiftungen der 70er Jahre für Hochaltar, Ölberg und Sakramentshaus (Rott S. 72). Bei den Archivalien zum Ulmer Hochaltar und zum Ölberg handelt es sich nicht um „Werkverträge“, sondern um Zahlungsvermerke im Rechnungsbuch der Kirchenpflege („Gesinnden [nicht „Gefunden“!] gelt und bestellung“) bzw. im Hüttenbuch.

Hohes Lob gebührt dem Verlag für die ansprechende und zugleich zweckdienliche Ausstattung des Buchs, namentlich auch dafür, daß die Anmerkungen (leider nicht durchnummeriert) als Fußnoten erscheinen durften und nicht zuliebe vermeintlicher Lesbarkeit, in Wahrheit zur Qual des Lesers, in einen Anhang verbannt wurden. Besonders dankbar ist man für den Abbildungsteil. Man findet Abbildungen aller besprochenen Werke, auch der weniger bekannten, darunter viele Details und zahlreiche Neuaufnahmen, die eigens für dieses Buch gemacht wurden (von Albert Weidenbach u.a.). Dieses seltene Glück ist seinen Preis wert.

Die Arbeit zeichnet sich durch eine wohlthuend klare Sprache aus. Alles in allem ist sie ein wichtiger Beitrag zur Kunstgeschichte Schwabens, ein Fundament, auf dem die Forschung weiterbauen kann.

Anmerkungen

* Ausführliche Begründung bei: Wolfgang Deutsch, M.E. und sein Verhältnis zu Gregor Erhart und Syrlin d.Ä., Teil I, Schwäb. Hall 1969 (vervielfält. Masch. Ms.). – Die Verfasserin kannte diese Arbeit, hat sie aber nicht mehr berücksichtigt. Statt dessen zitiert sie den Rezens. aus Fußnoten einer älteren Arbeit über ein anderes Thema.

** Albrecht Miller, Der Kaufbeurer Altar des M.E., Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, XXII, 1971.