

## Michel Erhart — der Meister des Haller Kruzifixus

Von Adolf Schahl

In der Folge soll versucht werden, den Haller Kruzifixus zum Ausgang der Michel-Erhart-Forschung zu machen und hieraus die möglichen stilistischen Konsequenzen zu ziehen. Wie sehr dies nötig ist, mag ein Überblick über die Ergebnisse jener Forschung zeigen. Zuvor jedoch einige Einzelheiten über jenen Kruzifixus.

Er hängt heute an einem über dem Choraltar der Michaelskirche errichteten Kreuz, dessen Stamm teilweise noch aus altem Holz besteht. Ursprünglich hing er vermutlich im Chorbogen. An der Vorderseite des Stammes finden sich aufgemalte Inschriften auf Erneuerungen, nämlich „1585./L A B./B. B.“ und „renovirt/1859/C. Weisedel“. Der Korpus selbst ist überlebensgroß; nicht zuletzt beruht in der Verbindung von Überlebensgröße mit Natürlichkeit der körperlichen Bildung das Ergreifende und das Erhebende seiner Wirkung, welche der Eigenschaft Christi als Mittler, nämlich als Gott und als Mensch, so gut entsprechen. Die Fassung, also die Bemalung des Bildwerkes, wurde 1859 „ausgebessert“, war jedoch sicher früher schon ergänzt worden. Es hat nicht den Anschein, als ob sich irgendwo größere Teile der alten Fassung erhielten. Dies ist deshalb wichtig, weil der Eindruck der Kleinlichkeit und Ängstlichkeit der Modellierung, den Baum vom Haller Kruzifixus hatte, auf die Fassung zurückzuführen ist, vor allem auf die detaillierende Schattierung der Rippen (siehe unten). 1859 dürfte auch das Lendentuch neu vergoldet und am Rand mit einem Inschriftstreifen der sieben Worte Jesu am Kreuz bemalt worden sein, gewiß nach altem Vorbild. Den Schluß dieses Streifens bildet die Künstlersignatur „Michel Erhardt 1494“, die von Stadtpfarrer Merz entdeckt wurde (vgl. Christl. Kunstblatt 1863, S. 137 f); dieser gibt die Höhe des Corpus mit 10 Schuh (somit rund 2,80 m) an.

### Exkurs

#### Geschichte der Michel-Erhart-Forschung

Julius Baum hat 1911 in sein Werk „Die Ulmer Plastik um 1500“ ein Kapitel „Michel Erharts Tätigkeit“ aufgenommen.<sup>1</sup> Er weist zunächst darauf hin, daß unter den Ulmer Zeitgenossen beider Syrlin „kein Plastiker so oft genannt wird wie Michel Erhart“ und daß sich seine Tätigkeit von 1474 — wahrscheinlich schon 1469 — bis 1518 in Ulm nachweisen lasse. Es folgt eine erste Zusammenstellung der nachweisbaren, wenn auch nicht erhaltenen Werke.<sup>2</sup> Über den Haller Kruzi-

<sup>1</sup> Baum, Julius, Die Ulmer Plastik der Spätgotik, Stuttgart 1911, S. 73 ff.

<sup>2</sup> Die unten aufgeführten Quellennachweise für Michel Erhart und seine Tätigkeit können bis heute verzeichnet werden (die darin aufgezählten Arbeiten sind bis auf das Haller Kruzifix und die Figuren des Ölbergs am Ulmer Münster nicht erhalten). Vgl. hierzu: Baum 1911 und Otto 1943 (Michel Erhart) sowie Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert. Bd. I Bodenseegebiet (Stuttgart 1933), S. 89 und 241, desgleichen Bd. II Altschwaben und die Reichsstädte (Stuttgart 1934), S. 56 ff.



Michaelskirche

Foto A. Weidenbach

fixus erfahren wir: „1494 fertigt er, laut Inschrift, Michel Erhart 1494, das große Kruzifix für St. Michael in Hall, das heute über dem Hochaltar steht, während es sich ursprünglich angeblich über dem Kreuzaltar, wohl als Chorbogenkreuz, befand.“ In der Anmerkung hierzu wird gesagt: „Daß der genannte Künstler unser Ulmer Meister ist, kann wohl nicht bezweifelt werden. Doch sei darauf hingewiesen, daß zur selben Zeit auch in Rothenburg o. T. ein Meister Erhart als Genosse Riemenschneiders bei der Herstellung des Heiligblutaltars in der Jakobskirche erscheint. Er erhält zwischen 1499 und 1504 mindestens 110 fl, vielleicht sogar 131 fl.“ Im weiteren Verlauf wird von diesem Kruzifixus gesagt: „Man kann von dem überlebensgroßen Kruzifixus in St. Michael in Hall (Taf. 35), den der Meister 1494, in der Zeit seiner Reife, fertigt, nicht eben behaupten, daß es eine flüchtige Arbeit sei. Mit peinlichem Realismus ist der Körper bis in die kleinsten Einzelheiten durchgebildet. Die Bauchmuskulatur und vor allem der Brustkorb treten überstark hervor, der Ansatz der Schultern und die Armmuskeln zeigen anatomische Genauigkeit. Das Haupt ist seitwärts gegen die rechte Schulter geneigt, das Jochbein stark modelliert, der halb geöffnete Mund schmerzlich ver-

zogen; die Locken fallen in losen Strähnen. Das Lententuch, zierlich und sorgsam gefältelt, flattert im Winde. Unverkennbar ist das Streben nach starkem Ausdruck.“ Ferner wird gesagt: „Die Wirksamkeit der Erscheinung leidet indes unter der allzu eingehenden Behandlung der Einzelheiten.“ Oder es wird die „übertrieben sorgfältige und kleinliche Behandlung des Brustkorbes“ bemerkt, ja, später ist von „Ängstlichkeit“ die Rede.

In die Nähe dieses Kruzifixes zu bringen sei der, aber doch wohl nicht von Michel Erhart ausgeführte Gekreuzigte der Bessererkapelle des Ulmer Münsters. Was die erhaltenen, jedoch beschädigten 5 Kalksteinfiguren von Propheten zum Ölberg des Ulmer Münsters angehe, die 1516 „dem maister micheln Bildhawer vnd bernhart seinem sun“ nebst 8 weiteren Figuren verdingt wurden, so seien die drei kleineren und besseren Michel selbst zu geben, die beiden anderen dem Sohn.

Das ist alles. Der Blaubeurer Altar wird im nächsten Kapitel einem in den Traditionen der Multscherschule stehenden jungen Meister gegeben, der mit dem Meister der aus St. Ulrich in Augsburg stammenden Muttergottes und der Kaisheimer Schutzmantelmadonna in Verbindung gebracht wird: dies nach Voeges Arbeit „Der Meister des Blaubeurer Altars und seine Madonnen“ von 1909<sup>3</sup> und entgegen einer im gleichen Jahre geäußerten anderen Ansicht Baums. Dabei ergibt sich über das urkundlich für Gregor Erhart gesicherte Kaisheimer Werk der Schlüssel zum Namen des Meisters des Blaubeurer Altares: Gregor Erhart.

In ein neues Stadium trat die Michel-Erhart-Forschung 1922, als Spaeth<sup>4</sup> feststellte, daß Michel Erhart der Vater des Gregor sei. Er knüpfte daran die Vermutung, Michel könnte frühestens zwischen 1440 und 1445, Gregor frühestens zwischen 1463 und 1468 geboren sein.

Die nächste Stimme über Michel Erhart enthält die Veröffentlichung „Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten“ von Georg Weise des Jahres 1924.<sup>5</sup> Die Forschung ging in den folgenden Jahrzehnten hierüber deshalb hinweg, weil es sich dabei um eine höchst hypothetische Zuschreibung einer Gruppe von Werken handelt, die im Wesentlichen nur durch die nachwirkende Multschertradition zusammengehalten werden (mehrere weisen auf die Einheit innerhalb einer nicht näher bestimmbareren künstlerischen Persönlichkeit).

Karl Feuchtmayr griff 1926/27 auf Spaeth zurück.<sup>6</sup> Ihm ging es zunächst um die Zuschreibung einer sitzenden Schutzmantelmadonna aus Frauenstein (Oberösterreich) an Gregor Erhart, und er gründet diese Zuschreibung auf einen Vergleich mit der Kaisheimer Schutzmantelmadonna im Deutschen Museum Berlin. Zugleich aber nimmt er die ursprüngliche Baumsche Theorie auf, wonach der Meister dieser Madonna, Gregor Erhart also, „nur mit Einschränkungen in Verbindung mit den Blaubeurer Figuren gebracht werden kann, die übrigen an diese angeschlossenen Gestalten aber, die aus St. Ulrich in Augsburg stammende Maria

<sup>3</sup> Voege, Der Meister des Blaubeurer Hochaltars und seine Madonnen, Monatshefte für Kunstwissenschaft II (1909), S. 11 ff. Über Baums ursprüngliche Ansicht: vgl. Anm. 1 bei Baum 1911.

<sup>4</sup> Spaeth, Quellenkundliche Beiträge zur Augsburger Plastik um 1500, Monatshefte für Kunstwissenschaft XV (1922), S. 180 ff.

<sup>5</sup> Weise, Georg, „Mittelalterliche Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums und ihre nächsten Verwandten“, Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. I, Reutlingen 1924.

<sup>6</sup> Feuchtmayr, Karl, Über Gregor Erhart, Zeitschrift für bildende Kunst, 1926/27, S. 25 ff.

im Augsburger Maximiliansmuseum, die Maria in Weißenau, die heilige Magdalena in der Sammlung Ottmar Strauß zu Köln und die ‚Schöne Deutsche‘ (heilige Magdalena) im Louvre sicher von einer anderen Hand als die Berliner Gestalt herrühren“. Die Weißenauer Muttergottes hatte Beenken 1923 dem Meister des Blaubeurer Altars gegeben,<sup>7</sup> die genannte Magdalena war 1923 von Hubert Wilm zugeschrieben worden,<sup>8</sup> die „Schöne Deutsche“ folgte 1924.<sup>9</sup>

Auf Grund dieser gewichtigen Feststellung gelangt Feuchtmayr hinsichtlich des Verhältnisses der Kaisheimer Schutzmantelmadonna zur Blaubeurer Muttergottes zu dem Schluß: „Die Annahme eines und desselben Meisters erscheint also auf Grund der stilkritischen Vergleichung nicht zwingend; man könnte nur folgern, der Kaisheimer Meister habe an den Altarfiguren in Blaubeuren mitgearbeitet.“ Die Entwicklung des älteren Meisters — Michel Erharts — wird von Feuchtmayr in der Folge so gesehen: von der Muttergottes aus St. Ulrich in Augsburg über die Weißenauer Muttergottes nach Blaubeuren, weiter zur Magdalena der Sammlung Strauß und der „Schönen Deutschen“, die gleichzeitig mit der Kaisheimer Schutzmantelmadonna sei. Im weiteren vernimmt man, es stünden „sich hier zwei Generationen gegenüber: Die ‚Schöne Deutsche‘ von einer süßen Überreife, das Resultat einer streng folgerichtigen Entwicklung, ein Werk von absoluter Qualität; in dem Kaisheimer Werk ein Ringen mit den Problemen der neuen Zeit, jugendliche Frische, aber auch jugendliche Befangenheit und Sprödigkeit.“

Fast zur gleichen Zeit — somit in unverschuldeter Unkenntnis der Feuchtmayrschen Ausführungen — erschienen 1927 die ersten Äußerungen von Gertrud Otto über Gregor Erhart in dem Werk „Die Ulmer Plastik der Spätgotik“,<sup>10</sup> das auch einen Exkurs über „Friedrich Schramm“ (später Michel Erhart) enthält. 1934<sup>11</sup> stellte Otto zusätzlich die Sitzmadonna und die Hll. Benno und Corbinian in München-Thalkirchen als Werke Gregors vor, wobei sie indessen von der Voraussetzung ausging, daß die Blaubeurer Vergleichsfiguren von diesem Meister seien; sie setzte jene in die Zeit um 1485 (Bestellung 1482), um freilich später einzuräumen, daß sie „nicht bei Gregor Erhart, dem unbekanntem Anfänger, sondern bei dem bereits weit berühmten Vater in Auftrag gegeben worden“ sein dürften.

Dieselbe Auffassung trägt Otto 1943 in ihrem Gregor-Erhart-Werk über den Blaubeurer Altar vor.<sup>12</sup> Sie begründet dies damit, daß eine selbständige Stellung Gregors in Ulm auf Grund der Quellen unwahrscheinlich sei; auch wiesen die Blaubeurer „Gesprengfiguren von Gesellenhand“ auf die Werkstatt des Vaters. Andererseits aber könne Michel Erhart den im plastischen Teil 1493 größtenteils fertigen Blaubeurer Altar deshalb nicht gearbeitet haben, weil er 1493/94 mit dem Weingartner Altar und dem Haller Kruzifixus vollauf beschäftigt gewesen sei. Hierin findet die Verfasserin den Angelpunkt zur gesamten Betrachtung nebst allen Zuschreibungen, wobei sowohl die Figuren in München-Thalkirchen, die

<sup>7</sup> Beenken, Hermann, Eine Madonna vom Meister des Blaubeurer Hochaltars, Cicerone XV (1923), S. 454 ff.

<sup>8</sup> Wilm, Hubert, Die gotische Holzfigur, Leipzig 1923.

<sup>9</sup> Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, XLV, 1924, S. 62 f.

<sup>10</sup> Otto, Gertrud, Die Ulmer Plastik der Spätgotik, Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. VII, 1927, S. 67 ff.

<sup>11</sup> Otto, Gertrud, Ein Frühwerk Gregor Erharts, Kunst- und Antiquitätenrundschau 42 (1934), S. 181 ff.

<sup>12</sup> Otto, Gertrud, Gregor Erhart, Denkmäler Deutscher Kunst, Berlin 1943.

Weißenaauer Muttergottes, die dieser nahverwandte heilige Maria Magdalena im Grazer Johanneum, die Madonna aus St. Ulrich im Maximiliansmuseum Augsburg, die Madonna im Bayrischen Nationalmuseum München, die Schutzmantelmadonna aus Kaisheim, die Frauensteiner Schutzmantelmadonna, die Vanitas-Gruppe im Kunsthistorischen Museum in Wien, ein Christuskind in Privatbesitz und die „Schöne Deutsche“ des Louvre (eine heilige Maria Magdalena) Gregor gegeben werden.

In höchst dankenswerter Weise gab die Verfasserin im gleichen Jahre 1943 im 64. Band des Jahrbuchs der preußischen Kunstsammlungen ihre Auffassung von Michel Erhart kund.<sup>13</sup> Sie schob darin zunächst die bisherigen Hypothesen zur Seite; die Feuchtmayrs unter Hinweis darauf, daß ein „homogenes Werk“ nicht unter zwei Künstlerpersönlichkeiten aufgeteilt werden könne; auch sei der Einwand, Gregor wäre 1493/94 noch zu jung gewesen, um den Blaubeurer Altar schaffen zu können, durch die Altarfiguren von München-Thalkirchen entkräftet. Dabei kann sie allerdings nicht umhin, auf Grund der Quellenlage auch diesen Altarauftrag Michel Erhart zuzuweisen. Sodann entwickelt sie ihre Michel-Erhart-Vorstellung, indem sie das Werk von „Friedrich Schramm“ — immer wieder ausgehend von der Ravensburger Schutzmantelmadonna — Michel Erhart gibt. Die stilistische Verwandtschaft zwischen dieser Madonna und der München-Thalkirchener Madonna wird aus dem Schülerverhältnis Gregors zu Michel erklärt. Ferner sollen die formalen Beziehungen zwischen der Ravensburger Schutzmantelmadonna und den Gesprengfiguren des Blaubeurer Altars darauf zurückzuführen sein, daß diese Michel Erharts Werkstatt entstammen. In dieser Verbindung wird auch der Haller Kruzifixus gesehen. An die Blaubeurer Gesprengfiguren schließen sich wieder der Schmerzensmann mit Maria und Johannes in Tosters, die Otto schon 1933 „Friedrich Schramm“ als Meister der Ravensburger Schutzmantelmadonna gegeben hatte.<sup>14</sup> In der gleichen Veröffentlichung findet sich eine entsprechend begründete Zuschreibung der Pietà in Untereschach bei Ravensburg. Ebenso tauchen hier erstmals die Beziehungen zwischen dem „Friedrich-Schramm“-Werk und den Ulmer Chorgestühlbüsten auf, die 1943 zu deren Zuschreibung an Michel Erhart führten. Schon 1930 hatte Otto die Hll. Cosmas und Damian in der Pfarrkirche Kaufbeuren „Schramm“ gegeben, gleicherweise die Figuren des ehemaligen Hochaltars der Dominikanerkirche in Wimpfen am Berg.<sup>15</sup> Diese Zuschreibungen wurden 1943 aufgenommen und bekräftigt. Ebenso weitere Zuschreibungen anderer Forscher an Friedrich Schramm.<sup>16</sup> Es handelt sich dabei um folgende Figuren: die heilige Maria Magdalena in Füramoos (1923 von Beenken), ein Madonnenfigürchen aus Augsburg in Privatbesitz (1930 von Kieslinger), eine Verkündigungsmaria der ehemaligen Sammlung Ullmann (1916 von Lübbecke), das Katharina-Martyrium und die Gregors-Messe im Deutschen Museum (1910 von Vöge und 1930 von Demmler), ein Leuchterweibchen im Ulmer Museum (verschiedentlich mit den Ulmer Chorgestühlbüsten in Verbindung gebracht). Otto rundet diese Reihe durch den Hinweis auf eine Gruppe der Verlobung der heiligen Katharina in Privatbesitz sowie die Köpfe von Adam und Eva

<sup>13</sup> Otto, Gertrud, Der Bildhauer Michel Erhart, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 64, Berlin 1943, S. 17 ff.

<sup>14</sup> Otto, Gertrud, Zum Werke Friedrich Schramms, Berliner Museen, LIV, 1933, S. 33 ff.

<sup>15</sup> Otto, Gertrud, Frühwerke Friedrich Schramms, Berliner Museen, LI, 1930, S. 77 f.

<sup>16</sup> Hierüber Otto, Gertrud, 1943 (Michel E.), S. 24 ff.

im South-Kensington-Museum ab, deren Meister Schlosser die Vanitasgruppe — von Gertrud Otto Gregor gegeben — zuweist. Schließlich schreibt sie noch zwei wichtige Augsburgische Werke Michel zu, indem sie diese zugleich auf die nachweisbar engen Beziehungen zwischen Michel Erhart und Prior Konrad Mörlin bei



Michaelskirche

Foto A. Weidenbach

St. Ulrich zurückführt: das Simpertusgrabmal im Bayerischen Nationalmuseum von frühestens 1492 und das Mörlinsepitaph des Maximilianmuseums Augsburg von frühestens 1497.

So gewann Gertrud Otto ein Bild von Michel Erhart, das sie nach der stilistischen Seite wie folgt charakterisiert: „In der formalen Gestaltung seines Stils knüpft er an heimische Traditionen der späten Multscherzeit an, gewinnt aber wesentliche neue Impulse durch die Kunst des Nikolaus Gerhaert und durch Rogier van der Weyden. Zwei Richtungen, die sich auszuschließen scheinen: die blutvolle, lebensnahe und raumhaft-plastische Kunst Gerhaerts und die spätgotisch abstrakte Linienkunst Rogiers verbinden sich hier zu einer neuen Einheit . . . So finden wir im Haller Kruzifix die Einwirkungen beider Künstler vereint. Die

eindringlich plastische Gestaltung des Körpers, die genaue Beobachtung aller Oberflächenunterschiede geht auf Gerhaerts Baden-Badener Kruzifix zurück, das leidvoll empfindsame Haupt dagegen entwickelt einen Typus weiter, der durch Rogier geschaffen war.“

Noch ist indessen eine letzte, ins Gewicht fallende Stimme zu hören, die von Julius Baum, der 1954<sup>17</sup> seiner Überzeugung dahin Ausdruck gab, daß die Gleichsetzung von Michel Erhart mit Friedrich Schramm nicht aufrecht zu erhalten sei.



Blaubeuren

Foto A. Weidenbach

Die Stilverwandtschaft des Haller Kruzifixes mit der Muttergottes aus St. Ulrich wird bezeugt, deren Zugehörigkeit aber zu der 1485 von Ulrich Fugger bei Michael Erhart für 40—60 fl. bestellten „rochen geschnittenen taffel vff sant Dionisius altar in sant Ulrich“ festgestellt. Damit war zugleich zu der Feuchtmayrschen Auffassung zurückgelenkt.

#### Darlegung

Überblicken wir dieses verwirrende Stück Geschichte der Kunstgeschichte, so wird deutlich, daß eine Klärung des Werkes von Michel Erhart nur zu erwarten ist, wenn man die Betrachtung des immer am Rande behandelten Haller Kruzifixes

<sup>17</sup> Baum, Julius, Michel Erhart, Schwäbische Heimat 1954, S. 174 ff.

in die Mitte rückt und mit den auf dieses bezogenen Stilvergleichen Ernst macht. Daß dies bisher nicht geschah, liegt an der noch 1943 von Gertrud Otto geteilten Meinung, es eigne sich dieses Werk wenig zur Stilvergleichung. Es liegt aber auch daran, daß bisher gute photographische Aufnahmen fehlten: sie sind nun von Albert Weidenbach<sup>18</sup> gefertigt worden.

Die jetzt mögliche Nahbetrachtung erlaubt es, den Haller Kruzifixus in den einzelnen Zügen seiner Form zu erkennen und diese in Beziehung zu setzen zunächst zu denen anderer Kruzifixe der Zeit gegen 1500. Der erste Vergleich



Michaelskirche

Foto A. Weidenbach

soll mit dem Gekreuzigten gezogen werden, der kaum beachtet auf der Turmempore der ehemaligen Klosterkirche Blaubeuren hängt. Er ist — um es gleich vorwegzunehmen — ein wundervolles Werk, das 1911 von Baum schlecht abgebildet und auf Grund eines Vergleiches mit den Bingener Figuren Jörg Syrlin dem Jüngeren zugeschrieben wurde.<sup>19</sup> Sehr zu Unrecht, wie schon ein oberflächlicher Blick auf das Haupt etwa des Bingener Johannes des Täufers dartut.<sup>20</sup> Auch mit den übrigen Werken Syrlins sind keine Zusammenhänge vorhanden. Das einzige vergleichbare Werk ist vielmehr der Haller Kruzifixus. Die Ähnlichkeit beider Werke ist groß. Mit dem Haller Bildwerk stimmt zunächst die allgemeine schlanke Körperbildung überein. Der Leib ist hier wie dort über dem Nabel eingezogen, der Brustkorb tritt stark hervor. Die Fußhaltung ist die gleiche, die Zehen sind ähnlich gebildet. Die Knie entsprechen einander, nur daß in Blaubeuren die Kniescheiben stärker hervortreten; diese weisen in Blaubeuren und in Hall mit dem Messer eingeschnittene Querfalten auf. Die Modellierung des

<sup>18</sup> Herrn Photograph Albert Weidenbach, Stuttgart W, Seyfferstraße 56, bin ich für die uneigennützigte Anfertigung der Aufnahmen zu größtem Dank verpflichtet.

<sup>19</sup> Baum 1911, Abb. Taf. 33.

<sup>20</sup> Ebenda, Abb. Taf. 27.



Brustkorbes ist völlig gleichartig. Wenn der des Haller Kruzifixes in der Betonung der Rippen härter aussieht, so einzig und allein deshalb, weil — vermutlich bei der Ausbesserung der Fassung 1859 — die Rippen mit sepiaartigen Tönen unterstrichen wurden, so daß sie seitdem einzeln scharf heraustreten. Dies hat manche Täuschung verursacht und zu Trugschlüssen Anlaß gegeben, auch zu Baums Bemerkungen über Kleinlichkeit und Ängstlichkeit der plastischen Behandlung. Davon darf in Wahrheit nicht die Rede sein. Von jenen schattenden Unterstreichungen abgesehen, bietet der Thorax des Haller Kruzifixes denselben Anblick wie der



Blaubeuren

Foto A. Weidenbach

des Blaubeurers. Achsel- und Schulterpartie, diese mit dem eigentümlich schildartig hochgezogenen Muskel, sind wiederum völlig gleich gebildet. Auch die Arme samt Händen und Fingern entsprechen sich.

Noch weiter geht die Übereinstimmung in den Köpfen, die beide nach rechts geneigt sind — der des Haller Gekreuzigten ist es stärker —, wobei die Haupthaare beidemal in einzelnen gelockten Strähnen niederfallen. Auch die Zeichnung der Barthaare ist dieselbe, desgleichen die des Mundes, dessen Oberlippe von beiden Seiten konkav zu einer gratartigen Erhöhung geschnitten ist. Im halb geöffneten Mund sind die oberen Schneidezähne und die Zunge zu sehen. Zwischen Oberlippe und Nase liegt eine scharf eingekerbte Rinne. Die Wangen sind in Hall und Blaubeuren glatt, in Blaubeuren mit etwas stärkerer Betonung der Backenknochen. Die Augen sind durchaus gleich, wenn man davon absieht, daß die des Blaubeurer Gekreuzigten fast geschlossen sind; besonders charakteristisch ist ihre leichte Schrägstellung mit Vertiefung hin gegen die Nasenwurzel, ferner die leicht überhängende Lidfalte, auch die Andeutung von Tränensäcken. Die langen, schmalen Nasen sind gleich; am Ansatz des Nasenbeins sind sie leicht verbreitert und erhöht (höckerartige Bildung). Die Nasenspitzen hängen ein wenig über, die Nasenwurzel ist stark vertieft, die Jochbögen schwingen auf sie

ein. Schließlich lassen sich die Lendentücher gut vergleichen. Sie sind über den linken Oberschenkel geschlungen und straff gezogen, so daß sie an der rechten Oberschenkel- und Hüftseite prall anliegen und die schmalen Röhrenfalten gegabelt anheben. Die freien Enden flattern feinknitterig ab. Die Schlußfolgerung ist unabweisbar: beide Kruzifixe hat ein und derselbe Meister geschnitzt. Michel Erhart ist der Urheber auch des Blaubeurer Kruzifixes.

Ein zweites Kruzifix, heute im Landesmuseum in Stuttgart — von Baum 1911 auch Syrlin dem Jüngeren gegeben<sup>21</sup> —, schließt sich hier an, ist jedoch in allen gekennzeichneten Einzelheiten schwächer. Immerhin kann es nur aus der Michel-Erhart-Werkstatt stammen. Damit geht gut überein, daß es einst, wie jenes besprochene, auf der Turmempore der Blaubeurer Klosterkirche stand, und zwar gegen das Langhaus zu.



Blaubeuren

Foto A. Weidenbach

Daß Baum den Kruzifixus der Bessererkapelle des Ulmer Münsters in die Nähe Michel Erharts rückte, wurde erwähnt.<sup>22</sup> Baum hat auch darin richtig gesehen, daß dessen Modellierung weicher, voller ist oder, wie er es ausdrückt, ohne die „übertrieben sorgfältige und kleinliche Behandlung des Brustkorbes“, die er am Haller Kruzifix zu bemerken meint, welche jedoch weithin — wie wir sahen — vom Charakter der Fassung bestimmt wird! In der Gestaltung des Kopfes und der Arme wirke sich, so sagt Baum, die Vereinfachung freilich weniger erfreulich aus. Daran mag jedoch die spätere Fassung des Kruzifixes der Bessererkapelle einen großen Anteil haben. Jedenfalls sind die Übereinstimmungen in den einzelnen Zügen zwischen dem Haller und diesem Werk so stark, daß höchstens auf einen gewissen zeitlichen Abstand zwischen ihnen geschlossen werden kann — wobei das Haller früher wäre —, nicht auf eine andere Hand. In der Fältelung des Lendentuches bestehen keinerlei Unterschiede.

Der Vollständigkeit halber seien noch die spätgotischen Kruzifixe in den ehemaligen Klosterkirchen von Wiblingen und Zwiefalten erwähnt, die in keinem Zug das Vorbild der Kruzifixe Michel Erharts verleugnen, dabei jedoch sehr viel gröber als diese gearbeitet sind. Die Übereinstimmungen, welche sie untereinander — in Modellierung und Faltengebung — aufweisen, läßt auf eine Hand schließen, offensichtlich die eines Schülers, wobei jedoch Entstehung in der Werkstatt möglich ist: am Kopf des Zwiefalter Werkes könnte der Meister selbst mitgearbeitet haben.

<sup>21</sup> Ebenda, Abb. Taf. 33.

<sup>22</sup> Ebenda, Abb. Taf. 35.



Augsburg, Stift Stephan

Foto A. Schahl

In Augsburg gibt es heute noch mehrere Kruzifixe, welche auf die Frage der Urheberschaft Michel Erharts zu prüfen sind; dies um so mehr als unser Meister 1495 an Prior Konrad Mörlin von St. Ulrich zwei Kruzifixe zu 20 und 50 fl. lieferte. Schon Gertrud Otto hatte in diesem Zusammenhang auf entsprechende Arbeiten hingewiesen, ohne jedoch näher auf sie einzugehen. Norbert Lieb verdankt der Verfasser Hinweise auf die heutigen Standorte Augsburger Kruzifixe, die möglicherweise dem Erhart-Kreis angehören. Er selbst veröffentlichte in dem Werk „Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance“ (Abb. 26, S. 47 f.) den Kruzifixus in St. Peter am Perlach und nannte diesen „ein edles schwäbisches Holzschnitzwerk des frühen 16. Jahrhunderts, dem Stilkreis Gregor Erharts zugehörig ...“ Dieses treffende Urteil kann durch einen Vergleich mit dem Haller Kruzifixus ergänzt werden. Es ergeben sich dabei viele gemeinsame Züge, die sich — von der allgemeinen Haltung abgesehen — vor

allem auf die Formen des Gesichtes, des Oberkörpers und des Lententuches erstrecken. Und doch ist alles gröber, auch weicher, so daß man wohl an eine selbständige Schülerarbeit denken darf. Anders steht es mit dem zweiten Augsburger Kruzifixus, der an einem neueren Kreuz über dem Altar von St. Georg hängt. Hier sind die Übereinstimmungen mit dem Haller Werk bedeutend und gehen in Einzelnes. Ähnlich sind etwa die Kopfform, die Stellung der Augen, die Form der Nase, der Schnitt der Lippen, die Gestalt des offenen Mundes überhaupt mit der Zunge und den oberen Schneidezähnen, die Anordnung der Bart- und Haupthaare, die Modellierung von Brustkorb und Magengrube; die Kniescheiben besitzen auch hier Querrillen, das Geäder tritt stark hervor, und das Lententuch weist die bekannten gegabelten Röhrenfalten auf. Freilich sind gerade in der Faltengebung dieses Lententuches Abweichungen festzustellen, und überhaupt ist die ganze Schnitzarbeit — vornehmlich im Gesicht — etwas härter. Alles weist auf eine Werkstattarbeit unter der Aufsicht und Mitarbeit Michel Erharts. Der dritte fragliche Kruzifixus hängt heute im Gang des Benediktinerstiftes St. Stephan in Augsburg. Die Übereinstimmungen mit Michel Erhartschen Werken — auch Hall —, vor allem aber Blaubeuren, sind vollkommen. Wer einmal einen eigenhändigen Kruzifixus Michel Erharts von der Nähe sehen will, kann dies in Sankt Stephan tun.

Es überrascht, in Augsburg noch einen vierten Kruzifixus zu finden, der mit Michel Erhart in Zusammenhang gebracht werden kann. Er hängt heute über dem Kreuzaltar im nördlichen Seitenschiff des Domes; und es überrascht noch mehr, zu hören, daß dieser Kruzifixus erst 1860 in München erworben wurde. Norbert Lieb hat ihn in seinem Führer durch den Augsburger Dom als fränkische Arbeit bezeichnet und damit in der Tat auf gewisse Züge hingewiesen, die nicht übersehen werden dürfen. Dennoch sind die Beziehungen zu Michel Erhart unleugbar. Sie werden zunächst im Gesamthabitus des Gekreuzigten offenbar; selbst die tiefe Grube zwischen Schulter und Hals findet sich, die bei allen Kruzifixen Michel Erharts die Arme wie ausgerenkt erscheinen ließe, wenn sie nicht durch die herabfallenden Haare verdeckt würde. Dem Schnitzer des in Frage stehenden Augsburger Kruzifixes kam es anscheinend jedoch darauf an, den Ausdruckswert eben dieser Formeigentümlichkeit hervorzukehren, denn er läßt die Haare in seltsamer Weise nach rechtshin abwehen. Auch der Typus des Gesichtes und die Faltengebung des Lentenschurzes sind ähnlich. Andererseits ergibt die genaue Prüfung merkliche Unterschiede zu Michel Erharts entsprechenden Arbeiten. Die Modellierung ist weicher, erinnert an Fleisch und Muskeln; man möchte sie mehr „naturalistisch“ nennen. Die Tatsache, daß die Figur keine Fassung besitzt und sicher auch nie besaß, läßt einem dies noch mehr zum Bewußtsein kommen, und man wird von hier aus gewahr, wie sehr die Gekreuzigten von Michel Erhart auf Fassung hin geschaffen wurden. Eine exakte anatomische Wiedergabe der einzelnen Körperpartien liegt ihm vor allem dort fern, wo es um die Bildung von Weichteilen — wie der Magengrube — geht; aber auch an der Form der Knie ist dies deutlich wahrzunehmen. Ebenso ist in der Gestaltung des Antlitzes manches anders. Die Augen sind kleiner und flach eingeschnitten; außerdem liegen sie hoch, wodurch wiederum die Nase länger wirkt, und nahe am Backenknochen. Die Augenbrauen sind gegen die Nasenwurzel geschweift und abgesetzt. Am Lententuch sind die Falten durch kleine Dallen unterbrochen. Alle diese Formeinzelheiten, welche den Kruzifixus am Kreuzaltar des Augsburger Domes von

Erhartschen Werken entfernen, nähern ihn indessen Riemenschneiderschen Christusfiguren an. Am nächsten steht unserem Bildwerk der Schmerzensmann im Rothenburger Blutaltar (1501/05); aber auch die Verwandtschaft zum Gekreuzigten in Aub aus der Zeit um 1500 oder zum Christus der Beweinung in der Würzburger Universitätsammlung (um 1506) ist unverkennbar. Wie aber sollen wir uns dieses „Sowohl Michel Erhart als auch Tilman Riemenschneider“ erklären? Am besten durch die Besinnung darauf, daß namhafte Riemenschneider-Forscher wie Bier und Schrade die Frage nach der künstlerischen Herkunft Riemenschneiders mit Hinweisen vornehmlich auf die oberschwäbische Plastik der Spätgotik beantworteten und dabei ausgerechnet solche Meister anführten, deren Namen heute weithin durch den Michel Erharts ersetzt wurden oder noch zu ersetzen sind: nämlich Friedrich Schramm und Gregor Erhart! Es ist deshalb kein Zufall, daß wir auch in den Riemenschneiderschen Kruzifixen Formgut Michel Erharts finden, und kein Wunder, daß es einen Kruzifixus gibt, der — selbst wenn er eine Riemenschneidersche Gesellen- oder Schülerarbeit sein sollte (was wahrscheinlich ist) — Michel Erhart und Riemenschneider verbindet.

Wir haben nun festen Boden unter den Füßen gewonnen, der als Grundlage für weitere Vergleiche dienen kann. Unter diesen steht der mit dem Schmerzensmann im Gespreng des Blaubeurer Altars an erster Stelle.<sup>23</sup> Er wurde schon von Gertrud Otto zu dem Haller Bildwerk in Beziehung gesetzt, wobei sie an einen Gesellen Michel Erharts dachte. Daß wir auch hier einen Bruder jenes Gekreuzigten und des an Ort und Stelle gegenüberhängenden Kruzifixus haben, leuchtet jedoch bei genauer Untersuchung ein. Dies gilt ganz besonders für den scharfen Schnitt der Lippen samt Furche zwischen Oberlippe und Nase, ferner den Gegensatz des starken Nasenbeins zur schmalen Nasenwurzel, auf welche die Jochbögen einschwingen, schließlich auch die Lage der Augen mit einwärts vertieft Augenhöhlen und den die Augendeckel überschneidenden Lidfalten. Nur in einem ist ein leichter Unterschied vorhanden: die Augen liegen nicht leicht schräg mit einer Steigung nach innen an ihrem Platz, sondern fast wagrecht, und sie sind verhältnismäßig flach eingeschnitten. Dies erinnert an die Augen der Kaisheimer Schutzmantelmadonna Gregors. Hat hier der Sohn oder ein anderer Geselle mitgearbeitet? In der Modellierung des Körpers bestehen keine Unterschiede; die schmalen Falten des Lententuches besitzen die bezeichnenden Gabelungen. In der Gesamtanordnung des Tuches — den herabflatternden Enden — sind große Ähnlichkeiten mit dem gegenüberhängenden Kruzifixus vorhanden.

Hierher gehört nun auch der Schmerzensmann des Urspringer Kapitelaltars in der Lorenzkapelle Rottweil, der von Baum 1911 „einem Schüler des Blaubeurer Meisters“ gegeben,<sup>24</sup> im Katalog der Sammlung jedoch Langbein zugeschrieben wurde, während ihn Gertrud Otto 1933 kurz als „Arbeit aus der Werkstatt Schramms“ bezeichnet. Die Datierung Baums lautet: „um 1495.“ Die Christusfigur ist, von Einzelheiten des Lententuches abgesehen, eine völlige Nachbildung (oder Vorbildung?) des Blaubeurer Schmerzensmannes. Von den Nebenfiguren, einer Schutzmantelmaria mit Engel und der Büste Gottvaters, wird später noch gesprochen werden.

An nächste Stelle gehört in dieser Verbindung der von Gottvater und Maria gehaltene Schmerzensmann in Tosters<sup>25</sup> — eine Illustration des Themas aus

<sup>23</sup> Otto 1943 (Gregor E.), Abb. Taf. 48 und 50 b.

<sup>24</sup> Baum 1911, Abb. Taf. 43.

<sup>25</sup> Otto 1933, Abb. 1.

dem Hohenlied 3, 11 (Gehet heraus und schauet, ihr Töchter Zions, den König Salomo in der Krone, damit ihn seine Mutter gekrönt). Es handelt sich also um eine auf den kirchlichen Fronleichnamskult bezügliche Erbärmdegruppe besonderer Art, deren Nachfahrin die Erbärmdegruppe in der Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg ist, die Michel Erharts Enkel Hans Daucher schuf.<sup>26</sup> Gertrud Otto gab 1933 die Tosterser Gruppe Friedrich Schramm, infolgedessen 1943 Michel Erhart. Sie begründete dies durch Verwandtschaften zu den Friedrich Schramm bzw. Michel Erhart zugeschriebenen Petershausener Passionsreliefs und der trauernden Maria der Dominikanerkirche Wimpfen am Berg. Vom Haller Kruzifixus aus und der anzuschließenden Werkgruppe ergibt sich, unter Ausklammerung der Schramm/Erhart-Frage, eine glatte Zuschreibung an Michel Erhart. Mit einer Einschränkung indessen, daß nämlich der Schmerzensmann von Tosters — worauf auch die Begleitfiguren schließen lassen — beträchtlich vor der Haller Arbeit liegen muß. Die Figur ist schwächer; die gekennzeichneten Einzelzüge der späteren Bildwerke sind zwar alle vorhanden, aber noch nicht voll entwickelt. Es handelt sich also wahrscheinlich um ein Frühwerk des Meisters, das Gertrud Otto um 1470, Lieb um 1475 ansetzen. Die Nebenfiguren sollen in anderem Zusammenhang behandelt werden.

Noch zwei Christusfiguren lassen sich mit dem Haller Werk verbinden, die der Vesperbilder in Unterschach und Obermarchtal. Die Unterschacher Gruppe wurde 1933<sup>27</sup> von Gertrud Otto Friedrich Schramm gegeben (1943 Michel Erhart), wobei sie sich auf die „enge stilistische Verwandtschaft ... mit der Gruppe in Tosters“ beruft. Mit Recht schreibt sie: „Es genügt, die beiden Christusfiguren nebeneinander zu halten, Kopfbildung, Thorax, Äderung zu vergleichen, dazu die Übereinstimmung der beiden Marien, die physiognomische und ausdrucksmäßige Ähnlichkeit, um die nämliche ausführende Hand zu erkennen.“ Nur die späte Datierung gegen das Jahrhundertende begegnet Bedenken; die Unterschacher Gruppe kann kaum wesentlich nach 1480 entstanden sein.

Ihr verbindet sich wieder das Vesperbild von Obermarchtal.<sup>28</sup> Die etwas weichere Faltengebung und der komplizierte Aufbau der Gruppe lassen es freilich als ein späteres Werk (um 1490) erscheinen. Gerade darum aber sind die Beziehungen zwischen dem Obermarchtaler Christusantlitz und dem des Haller Gekreuzigten vollkommen. Sie erstrecken sich auf den Schnitt von Mund und Oberlippenfurchen, Nasenbein, Nasenwurzel und Jochbögen, der tiefliegenden, einwärts gedrückten, schräg stehenden Augen; auch die gleichartigen Haarsträhnen und Halsfalten sind zu erwähnen. Es ist, als habe man den Haller Christus vom Kreuz genommen und in den Schoß Mariä gelegt.

Was war das Vorbild der Christusfiguren Michel Erharts? Nicht nur Niklas Gerhaerts Baden-Badener Steinkruzifixus, auf den Gertrud Otto hinweist, sondern auch und vor allem Multschers Schmerzensmann am Ulmer Münster!

Wir dürfen es nun wagen, den Kreis der Betrachtung auszuweiten, wobei wir jedoch immer den Haller Kruzifixus im Auge behalten. Es ist klar zu sehen, daß die Büsten des Grafen Eberhard im Bart und des Abtes Heinrich III. Fabri am

<sup>26</sup> Lieb, Norbert, Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der hohen Renaissance, München 1958, S. 270.

<sup>27</sup> Otto 1933, Abb. 2.

<sup>28</sup> Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Donaukreis, 1914, S. 601 (Abb.). Schahl, Adolf, Kunstbrevier für Oberschwaben, Stuttgart 1961, S. 122.



Obermarchtal

Foto A. Weidenbach

Blaubeurer Altar<sup>29</sup> eigenhändige Werke Michel Erharts sein müssen. Von den durch ihre Bildnishaftigkeit bestimmten Einzelzügen abgesehen, erkennen wir vor allem an Graf Eberhard die am Haller Kruzifix tätige Hand, wobei wiederum auf den Schnitt von Lippen und Augen hinzuweisen ist. Aber auch im Gewand ergeben sich die erwarteten Übereinstimmungen, vor allem in der Neigung zu schmalen gegabelten Röhrenfalten. Von diesen Büsten wiederum darf der heilige Christophorus nicht getrennt werden, der heute in der Vorhalle der ehemaligen Klosterkirche Schussenried<sup>30</sup> aufgestellt ist, eine schon im äußeren Umfang mächtige, überlebensgroße Figur, deren Antlitz die unverkennbaren Zeichen der Modellierung Michel Erharts zeigt; aber auch die Form der stark geäderten Unterschenkel und der mit Querfalten versehenen Knie weist auf Hall. Im Gewand begegnen wir hier und dort den bekannten gegabelten Röhrenfalten; doch könnten hier untergeordnete Kräfte das Messer geführt haben.

<sup>29</sup> Otto 1943 (Gregor E.), Abb. Taf. 42 a und b.

<sup>30</sup> Die Kunstdenkmäler in Württemberg, Kreis Waldsee, Stuttgart 1943, Abb. Taf. 66. Schahl, Adolf, a. d. O., S. 140.

Sowohl dem Abt Heinrich III. Fabri als auch dem heiligen Christophorus „wie aus dem Gesicht geschnitten“ ist der heilige Corbinian in München-Thalkirchen, aber auch die Züge des heiligen Benno gleichenorts entsprechen denen jener Figuren weithin.<sup>31</sup> Es zeigt sich bei diesen bartlosen Figuren auch Michel Erharts Freude an betonten Kinnbildungen. Es wird später noch auf diese Arbeiten zurückzukommen sein.

Im Blaubeurer Altar selbst befindet sich noch eine weitere Figur, die nur in die geschilderten Zusammenhänge eingeordnet werden kann. Es ist die des heiligen Johannes des Täufers.<sup>32</sup> In jedem Zuge ist ihr Antlitz dem des Haller Kruzifixus und der formverwandten Christusfiguren gleich. Dies geht so weit, daß man bei jenem Kruzifixus fast von einer „Kopie“ des Blaubeurer Johanniskopfes sprechen möchte; einzig der knorpelige Unterteil der Nase ist in Hall zarter gebildet. Die Übereinstimmungen erstrecken sich auch auf das rechte Bein Johannis des Täufers und die Beine Christi in Hall, auch die des heiligen Christophorus in Schussenried. Sogar die Querfältchen der Knie finden sich wieder, ebenso das starke Geäder.

Nicht so schlagend faßbar, aber doch merklich ist die Verwandtschaft der Formbehandlung zwischen der Haller Figur und den Blaubeurer Bildwerken der Hll. Benedikt und Johannes des Evangelisten,<sup>33</sup> mit dem sich wieder der Johannes<sup>34</sup> des Gesprenges als Gesellenarbeit verbindet. Die weitere Beurteilung der Blaubeurer Figuren hängt jedoch von der Kenntnis der weiblichen Gesichtsbildungen und Gewandfiguren Michel Erharts ab.

Zum Vergleich in doppelter Hinsicht bieten sich die Marien von Tosters, Unterschach, Obermarchtal und aus Urspring an. Dabei tritt zunächst die Neigung in Erscheinung, das Haupt vermittels eines einhüllenden Kopftuches in einen betont inneren Raum zu setzen; auch hierin konnte nur Multscher unmittelbares Vorbild sein. Als Gemeinsamkeiten stellen sich bei weiterer Betrachtung heraus: die ovale Form des Gesichtes, das volle Kinn, die glatten Wangen, ein kleiner — seitlich leicht abwärts gezogener — scharf geschnittener Mund mit betonter Furche zwischen Oberlippe und Nase, ein schmaler und leicht gehobener, an der Wurzel etwas einspringender Nasenrücken und schrägeinwärts vertieft liegende sowie ansteigende Augen. Wir finden in diesen Merkmalen der Marienköpfe unschwer die weibliche Entsprechung zu den Christusköpfen.

Wie verhält sich dazu der Blaubeurer Altar? Ohne Bruch schließen sich, als völlig gemäße Bildungen, die Gesichter der heiligen Scholastika im Schrein<sup>35</sup> und der trauernden Maria<sup>36</sup> im Gespreng an, letztere mit einem leichten Absinken des Grades klarer Durchbildung, die auf Gesellenhand weist. Das Muttergottesantlitz ist die letzte Steigerung dieses Typs mit der Richtung ins freudig Holdselige.<sup>37</sup> Die Mundwinkel sind deshalb leicht angehoben, der Mund selbst ist wie bei den geschilderten Figuren klein und leicht „schnutenartig“ vorgezogen. Die betonte Oberlippenfurche fehlt nicht. Das Kinn springt stark hervor und besitzt ein leichtes Grübchen, wie wir ihm auch bei der Figur Johannis des Evangelisten

<sup>31</sup> Otto 1943 (Gregor E.), Abb. Taf. 2 a und b.

<sup>32</sup> Ebenda, Abb. Taf. 17, 21 und 26.

<sup>33</sup> Ebenda, Abb. Taf. 18, 20 und 25, ferner 16, 22 und 24.

<sup>34</sup> Ebenda, Abb. Taf. 47 b.

<sup>35</sup> Ebenda, Abb. Taf. 19 und 23.

<sup>36</sup> Ebenda, Abb. Taf. 47 a.

<sup>37</sup> Ebenda, Abb. Taf. 11—15, 27.



begegnen. Die Nase ist lang und schmal, dazu leicht gebogen, und geht ohne eingetieften Sattel in die Jochbögen über. Die Augen liegen flach und leicht mandelförmig sowie etwas schräg über den glatten vollen Wangen; sie werden ganz leicht von einer Oberlidfalte übergriffen. Hier wieder schließen sich die Weißenauer Muttergottes,<sup>38</sup> die heilige Maria Magdalena aus dem Grazer Johann<sup>39</sup> an, ebenso die Muttergottes in München-Thalkirchen.<sup>40</sup> Nicht aber die Kaisheimer Schutzmantelmadonna Gregor Erharts.<sup>41</sup> Man braucht dieser nur näher ins Gesicht zu schauen, um die zögernd nach anderen Formen suchende Unsicherheit der Gestaltung zu erkennen: die typische Arbeit eines hochbegabten Schülers, dem der Sinn für den Zusammenhang der erlernten Formen bereits verloren gegangen ist, da er nach anderem, neuem sucht. Gewiß, die Einzelheiten sind ähnlich, aber das Ganze ist zerfallen. Der Unterkiefer ist zu groß, so daß das Kinn als runde Erhebung einzeln herausstößt; das Grübchen ist übertrieben. Sogar im Mund steht die Unterlippe in keinem Verhältnis zur oberen; auch sie ist zu groß. Die Nase wirkt infolge der Unterlänge des Gesichtes zu kurz. Sie geht ohne Absatz in die Stirn über. Die kleinen Augen liegen flach und waagrecht in der kaum in Erscheinung tretenden Augenhöhle. Man wird somit Forschern wie Feuchtmayr beipflichten müssen, welche die Unterschiede zwischen der Blaubereuter Muttergottes und der Kaisheimer Schutzmantelmadonna — übrigens auch in der Gesamtauffassung von „Figur“ — hervorhoben und diese nicht nur durch einen Stilbruch, den nämlich zwischen Spätgotik und Renaissance, erklären konnten. Hierauf wird zurückzukommen sein.

Es zeigt sich somit bei der Betrachtung der Gesichtsbildungen — nur um diese ging es — die Unmöglichkeit, die geschilderten Figuren aus dem Werke eines einzigen Künstlers, dem Michel Erharts, herauszunehmen. Wie steht es mit der Gewandbehandlung? Ausgangspunkt muß dabei die Maria in Tosters sein. So, wie ihr Haupt vom Kopftuch umhüllt wird, so bildet auch der Mantel um die mit einem hoch gegürteten Kleid angetane Gestalt einen inneren Raum, welcher uns von vornherein sagt, daß es hier nicht um Körperlichkeit geht, sondern um Verkörperung einer Bewegung als Ausdruck inneren Lebens. Der Schnitzer läßt zwar noch einen Blick auf den Kern frei, entwickelt aber die Hülle sehr kräftig, wobei ihm das Motiv des unter den rechten Arm gezogenen Mantels hilft, eine gewaltige Knitterfaltenmasse in die Breite zu treiben. Das Faltenleben selber ist dabei jedoch so stark, daß es nicht zum Eindruck massiger Stauung kommt, sondern zu dem einer Bewegungsfülle hin auf die die Rechte Christi fassende rechte Hand Mariä. Das ist echt, und es ist voll tiefen Gefühls und starker Empfindung; fast möchte man sagen, daß das „vokale“ Thema jener Gebärde in pathetischer Weise „instrumentiert“ und „variirt“ wird. Im gleichen Sinne wichtig ist der in Wellenlinien eher hinauf zur Hand Mariä steigende als herabfallende Saum des Mantels. Kurzum: was sich hier plastisch vollzieht, ist genau das, was uns Multschers Werke so wichtig macht, die Verbindung nämlich von Körperhaftigkeit, die aber keine Körperlichkeit ist, mit einer, als Ausdruck inneren Lebens zu verstehenden, in den Falten sichtbar werdenden, tiefen Bewegtheit. Äußerlich und innerlich also, Form und Gehalt nach: Multscherschule! Multscherschule, wie man sie genau in diesem Sinne an den Figuren des Blau-

<sup>38</sup> Ebenda, Abb. Taf. 6 a, 7—9.

<sup>39</sup> Ebenda, Abb. Taf. 6 b.

<sup>40</sup> Ebenda, Abb. Taf. 1.

<sup>41</sup> Ebenda, Abb. Taf. 58, 61.

beurer Altares erkannt hat, wobei Baum sogar, etwa gegenüber der „Richtigkeit“ des jüngeren Syrlin, eine gewisse „Rückständigkeit“ andeutet. Wie verhält es sich damit bei der näheren Betrachtung des Blaubeurer Altars? Sehr nahe an Tosters ist die trauernde Maria im Gespreng zu setzen, nur daß das Motiv des unter den rechten Arm genommenen Mantels sich hier auch beim linken Arm findet, sehr begreiflich, weil es hier nämlich gilt, die Gebärde beider — anbetend zusammengelegter — Hände zu unterstreichen. Weiter: das Gewand der linken Seite der Muttergottes entspricht, einschließlich der Linie des Mantel-saumes, genau dem der rechten Seite der Maria von Tosters. Nur das durchgedrückte Bein ist auf die andere Seite geschoben. Straffer ist die heilige Scholastika; sie ist es aber nur deshalb, weil sich ihr in der rechten Schreinecke wenig plastische Ausdehnungsmöglichkeiten boten. Bei den männlichen Gewandfiguren zeigt sich der an Multscher erinnernde Hang zur breit bewegten ausdrucksstarken Fülle des Faltenlebens deutlicher. Vor allem aber schließt sich an die Blaubeurer Muttergottes die gleichthematische Figur in Weißenau an, ihre reine Vorgängerin, von der Feuchtmayr vorsichtig vermutet, sie könnte aus dem untergegangenen Michel-Erhart-Altar von 1493 im nahen Weingarten stammen — auch die heilige Maria Magdalena im Johanneum in Graz ist in diesem Zusammenhang zu nennen. Nicht indessen die Kaisheimerin mit ihrem Ringen nach standfester Haltung an Stelle überschwänglich hingeebenen Getragenseins!

Bei allen Blaubeurer Figuren finden wir zudem die mehrfach bemerkten eigentümlichen Falten mit den „wulstigen, an den Enden sich spaltenden gekehltten Rücken“, wie es schon Voege in bezug gerade auf jene Figuren ausdrückte. In anderen Formelementen wird der Einfluß Syrlins des Jüngeren und der übrigen Ulmer Schnitzkunst jener Zeit bemerkbar. War hier auch ein Jüngerer mit am Werk? Gewiß hat Gregor am Blaubeurer Altar als Schüler des Vaters mitgearbeitet, vor allem wohl an den Gewändern. Es leuchtet aber ein, daß diese seine Mitarbeit bisher weit überschätzt wurde. Es sollen auch die Züge, die in Gregor Erharts späterem Schaffen hin auf die ehemalige Mitarbeit am Altar von Blaubeuren weisen, nicht übersehen werden. Gerade die Kaisheimer Figur redet davon. Man nehme indessen etwa den Auferstandenen des Felman-Epitaphs von Gregor Erhart in der Georgskirche Augsburg von 1497 oder den diesem ähnlich gebildeten Auferstandenen am Sakramentshaus der Stadtkirche von Donauwörth von 1503 her! Kein Unbefangener wird in dem Bildhauer den Schnitzer des Blaubeurer Altares erkennen, und nur aufmerksamster Betrachtung erschließen sich in der Formung der Christusköpfe Anklänge an den Haller Kreuzifixus. Von hier aus erkennt man dann allerdings auch, daß noch der Christ der Kreuzabnahme des Hörlin-Epitaphes im Domkreuzgang von Freising (Matthäus Hörlin starb 1535) jenen Kreuzifixus von ferne grüßt und den Renaissancebildhauer Gregor Erhart als Schüler seines Vaters, des Spätgotikers Michel Erhart, kennzeichnet.

Und schließlich: was sagen dazu die Quellen? Es muß zunächst nochmals wiederholt werden, daß Gertrud Otto den Blaubeurer Altar — wider Feuchtmayr — Michel Erhart ab- und Gregor Erhart zugesprochen hatte, trotzdem es ihr fraglich, ja, kaum glaubwürdig schien, daß dieser jenen Altar in eigener Werkstatt schuf: „Ja, man darf zweifeln, ob Gregor in Ulm überhaupt jemals eine eigene Werkstatt besessen hat, nachdem er in den Ulmer Steuerbüchern nicht eingetragen ist und auch sonst in Ulmer Urkunden nicht vorkommt. Auch der Umstand, daß er erst in Augsburg geheiratet hat, läßt eine selbständige Stellung in Ulm zumindest fraglich erscheinen.“ Wenn sich Gertrud Otto trotzdem ent-

schloß, den Blaubeurer Altar Gregor zu geben, so waren daran nicht nur die von ihr überschätzten Beziehungen zwischen der Gregorschen Kaisheimer Schutzmantelmadonna von 1502 und der Blaubeurer von spätestens 1493 schuld, sondern folgende Überlegungen: 1. habe Michel Erhart in den beiden Jahren, deren Zahlen am Blaubeurer Altar zu finden sind — 1493 und 1494 — mit dem Weingartner Altar und dem Haller Kruzifix zu tun gehabt. „Er konnte zur gleichen Zeit nicht noch ein zweites, großes Altarwerk vom Umfang des Blaubeurers fertigstellen.“ Bedenkt man jedoch, daß die Weihe des Blaubeurer Altars am 10. November 1493 erfolgte, so muß man es für nicht unmöglich halten, daß daran schon seit mehr als einem Jahr gearbeitet worden war. Es stehen somit einer Zuschreibung des Hochaltars von Blaubeuren an Michel Erhart keine arbeitstechnischen Gründe im Wege. 2. führt Gertrud Otto gegen eine Urhebererschaft Michel Erharts am Blaubeurer Altar, in einer von ihrer Theorie aus verständlichen Umkehrung, die „enge Stilverbindung zwischen Werken Michel Erharts und den Blaubeurer Schöpfungen“ (!) an. 3. weist sie auf die Stilverwandtschaft zwischen den Madonnen von Kaisheim und Blaubeuren, wobei sie allerdings eine Entwicklung Gregors von der Spätgotik zur Renaissance als Erklärung des beträchtlichen stilistischen Unterschiedes zuziehen muß.

Seltsamerweise hat man in diesem Zusammenhang die von Spaeth angeschnittene und von Feuchtmayr weitergetragene Frage nach den Geburtsjahren von Michel und Gregor Erhart noch nicht nachdrücklich genug berücksichtigt. Michel Erhart verfügte 1516 noch über eine arbeitende Werkstatt, in der er aber — wie die Ulmer Ölbergfiguren vermuten lassen — nicht mehr mitgearbeitet zu haben scheint. Aber schon 1522 erhält er aus der Almosenpflege wöchentlich 4 böhmische Groschen, was voraussetzt, daß er nicht mehr arbeitsfähig war und keine ins Gewicht fallenden Einkünfte besaß. Nehmen wir für 1522 ein Alter von 75 bis 80 Jahren an, so wäre er um 1445 geboren. Sein Sohn Gregor könnte, unter dieser Voraussetzung, etwa zwischen 1465 und 1470 geboren sein, wäre also 1540, seinem Todesjahr, 70- bis 75jährig gestorben. Er hätte dann 1496, etwa 25jährig, geheiratet; daß dies keine zweite Heirat gewesen sein kann, läßt der Mangel jeder urkundlichen Nachricht vor 1494/95 (und dann erst in Augsburg) vermuten. Mit diesen Überlegungen geht die Hypothese Spaeths, Michel Erhart könne frühestens zwischen 1440 und 1445, Gregor frühestens zwischen 1463 und 1468 geboren sein, gut zusammen. Berücksichtigt man den bisher von allen Forschern hervorgekehrten Multschereinfluß in den Blaubeurer Figuren, so ist zu sagen, daß dieser unter den obwaltenden Umständen unmöglich zu Gregor paßt, dessen künstlerische Bildung sich etwa 1480 bis 1490 vollzogen haben muß, wohl aber zu Michel. Vor allem gilt dies auch für die Figuren des 1482 bestellten Altars von München-Thalkirchen, bei denen Gertrud Otto nur so weit gehen konnte, es für wahrscheinlich zu halten, daß der Auftrag „an den berühmten Vater“ erging. Daß auch sie reife Werke eines in der Multschertradition aufgewachsenen Meisters und keine Schülerarbeiten eines etwa Zwanzigjährigen sein können, gewahrt man auf den ersten Blick.

## Anhang

Es würde den Rahmen dieser, vom Blickpunkt des Haller Kruzifixes aus gesehenen Arbeit sprengen, wollten wir das Werk von Michel und Gregor Erhart weiterhin im einzelnen sichten. Hier ging es nur darum, einen neuen Standpunkt zu gewinnen, der für die künftige Forschung tragfähig sein kann. Diese sieht sich

einer großen Aufgabe gegenüber. Sah Baum richtig — und er dürfte richtig gesehen haben —, so wird die Muttergottes aus St. Ulrich in Augsburg<sup>42</sup> ein Werk des Michel Erhart von 1486 sein; dann fiele aber auch die des Bayrischen Nationalmuseums,<sup>43</sup> welche die Nähe der Maria von München-Thalkirchen verrät, etwa in dieselbe Zeit (nicht nach 1500!), und Baum hätte rechtgehabt, wenn er sie zwischen die Augsburger und Blaubeurer Figur setzt.

Oder: die Köpfe von Adam und Eva im South Kensington-Museum in London<sup>44</sup> wurden von Schlosser<sup>45</sup> der gleichen Hand zugewiesen, welche die Vanitasgruppe des Kunsthistorischen Museums in Wien schuf.<sup>46</sup> Gertrud Otto gibt zwar jene Michel Erhart, diese aber Gregor, um „in der offenkundigen Stilverwandtschaft . . . die nahen Beziehungen zwischen Vater und Sohn zu erkennen“. Das Trennende wird nicht ersichtlich. Der Vergleich zwischen dem von uns erkannten Michel Erhartschen „Frauentyp“ und der Jungfrau der Vanitasgruppe läßt eine solche Trennung auch als gar nicht möglich, geschweige denn nötig, erscheinen. Auch das Christkind in Privatbesitz<sup>47</sup> wird für Gregor kaum mehr zu halten sein.

Weiter: die kleine Muttergottes in Augsburger Privatbesitz,<sup>48</sup> welche als Modell für die Silberstatuette des Augsburger Goldschmieds Heinrich Huofnagel von 1482 diente — sie wird von Gertrud Otto Michel Erhart zugeschrieben —, gehört unmittelbar zum kreuztragenden Engel des Blaubeurer Gesprenge;<sup>49</sup> die Gesichtszüge gleichen sich bis in Einzelheiten. Aber auch die Frauengesichter im Mantel der Ravensburger Schutzmantelmaria<sup>50</sup> schließen genau hier an. In der Gewandbehandlung steht jener Modellfigur wiederum die Muttergottes aus St. Ulrich in Augsburg von 1486 nahe.

Schließlich wird die „Friedrich-Schramm“-Frage<sup>51</sup> noch einmal zu stellen sein. Dabei werden sich die Zuschreibungen von Gertrud Otto wahrscheinlich bis auf die des Mörlin-Epitaphes<sup>52</sup> halten lassen. Die vorgenommenen Vergleiche zwischen Köpfen dieses Epitaphs und solchen von Werken Michel Erharts<sup>53</sup> überzeugen vom Gegenteil, davon nämlich, daß bei allen Verwandtschaften eine im Grunde doch andere Formauffassung vorliegt, die sich mit der der späteren Steinbildwerke Gregors deckt. Hier ist tatsächlich einmal eine Stilverwandtschaft zu erkennen, die sich aus den Beziehungen zwischen Vater und Sohn erklären mag.

Auch die von Gertrud Otto unter der Überschrift „Die Wirkung Gregor Erharts“ zusammengefaßten Arbeiten<sup>54</sup> harren der Überprüfung. Bei der Muttergottes des Überlinger Münsters und einer Muttergottes des Deutschen Museums meint man deutlich Beziehungen zu Michel Erhart wahrzunehmen, ebenso bei der Muttergottes von Feldhausen sowie dem heiligen Johannes dem Evangelisten und einer Muttergottes in Schloß Heiligenberg. Die Abweichungen dieser Figuren

<sup>42</sup> Ebenda, Abb. Taf. 52.

<sup>43</sup> Ebenda, Abb. Taf. 53.

<sup>44</sup> Otto, Gertrud, 1943 (Michel E.), Abb. 20.

<sup>45</sup> Vanitas. Ein deutsches Bildwerk des XV. Jahrhunderts. Wien 1922.

<sup>46</sup> Otto, Gertrud, 1943 (Gregor E.), Abb. Taf. 54 a und b, 55.

<sup>47</sup> Ebenda, Abb. Taf. 56—57.

<sup>48</sup> Ebenda, Abb. 2.

<sup>49</sup> Ebenda, Abb. Taf. 49 und 50 a.

<sup>50</sup> Ebenda, Abb. 1.

<sup>51</sup> Hierzu vor allem Gertrud Otto 1943 (Michel E.) in Anm. 1, S. 21 f.

<sup>52</sup> Otto, Gertrud, 1943 (Michel E.), Abb. 18.

<sup>53</sup> Ebenda, Abb. 10 und 11, Abb. 12 und 13, Abb. 14 und 15, Abb. 16 und 17.

<sup>54</sup> Otto 1943 (Gregor E.), S. 65 ff.

untereinander und von entsprechenden Werken Michel Erharts sind jedoch zu groß, um auf die Einheit einer künstlerischen Persönlichkeit schließen zu lassen. Merkwürdig verhält es sich mit der lebensgroßen Muttergottes in St. Anna bei Steinhausen an der Rottum, von der Gertrud Otto nur sagt, sie sei aus der nämlichen Wurzel Multscherischer Gestaltung hervorgegangen wie Gregor Erharts Frühwerke (nach unserer Darlegung Michel Erharts Hauptwerke), liege aber zeitlich vor diesen.<sup>55</sup> In der Tat hat sie viel mit Michel Erharts Muttergottesgestaltung gemein, so daß sie diesem zugeschrieben werden konnte.<sup>56</sup> Nicht zuletzt auch auf Grund der weitgehenden Übereinstimmungen in der Haltung von Mutter und Kind mit derjenigen Muttergottes, welche auf einem Altarriß zu sehen ist, den Baum<sup>57</sup> Michel Erhart zuschreibt und für den Entwurf zum Hochaltar des Ulmer Münsters zu halten geneigt ist (diesen hatte bekanntlich Michel Erhart mit „etlich bild“ zu versehen). Die sichtliche Übereinstimmung des Figurenstils dieses Risses mit dem des Tiefenbronner Hochaltars — von Baum früher<sup>58</sup> Jörg Syrlin dem Älteren gegeben, worin ihm Weise zustimmte — darf jedoch nicht übersehen werden. Hinzu kommt, daß sich die Faltsprache der Muttergottesfigur von St. Anna deutlich von der der Michel Erhartschen Werke unterscheidet und eher auf einen jüngeren Mitarbeiter in seiner Werkstatt schließen ließe. Am nächsten stehen dieser Figur etliche von Georg Weise abgebildete Heiligenfiguren.<sup>59</sup>

Schließlich und endlich gilt es, sich von der Vorstellung zu lösen, Michel Erhart habe 1482 bis 1494 große und wichtige Aufträge (München-Thalkirchen, St. Ulrich Augsburg, Blaubeuren) nur übernommen, um sie praktisch seinem Sohn zu übergeben. Daß hierfür nicht der geringste Anlaß besteht, wurde bewiesen.

#### A n h a n g (vgl. Anm. 2)

1469 „Michel, bildhower.“

1474—1479 Auftrag „etlich bilt in die tafel“ des 1473 an Jörg Syrlin d. Ae. verdingten Hochaltarschreins des Ulmer Münsters zu machen um 220 fl. Noch 1499 mußte er die fehlenden 13 Staffelnbüsten, „ain Salvator und die Zwelff botten“ um 8 fl. nachliefern; am 3. Dezember 1503 wurde die Abrechnung hierüber abgeschlossen.

1475 Erlaubnis zur Errichtung eines Schuppens an der Kirchhofmauer der Prediger zu Ulm.

1480 „Michel Erhart bildhower“ Zeuge (ähnlich auch später).

1481 zinst „Michel bildhower, usz sinem hus . . . ist ain ort hus.“

1485 Donnerstag nach St. Ulrich (7. Juli) Auftrag von Ulrich Fugger, „ain roche geschnittne tafel von holtzwerk . . . nach inhalt ainer visierung vff sant Dionisius altar in sant Ulrich zu Augspurg ze machen“, wofür er 40 bis 60 fl. erhalten soll. Diese „taffel“ war Ostern 1486 noch nicht geliefert, weshalb es zu einem neuen Vertrag vom 8. März 1486 mit Festsetzung einer Jahresfrist kam.

1488 Buchdrucker Joh. Zainer, Ulm, schuldet Michel Erhart 2 fl.

1489 fertigt er für das Katharinenkloster St. Gallen „drig figuren in das täfelin in unser usren kilchen, als Maria Jesum gebar, und als ir die halgen drig küng das opfer brachtend und als sy mit irem kind Jesus in Egipto floch“. Diese wurden 20 fl. wert erachtet, „aber um der fruntschaft und liebi willen, die er zu uns hat, und daß wir got für in bätind, fordret er nit me von uns, denn ain stück finer zwilch“.

1490 folgte ein Brustbild der heiligen Cäcilie für dasselbe Kloster um 5 fl.

<sup>55</sup> Ebenda, S. 65. Abb. Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Donaukreis, S. 289.

<sup>56</sup> Schahl, a. a. O., S. 130.

<sup>57</sup> Baum 1954.

<sup>58</sup> Baum 1911, S. 31 ff., und Weise 1924, S. 142 ff.

<sup>59</sup> Weise 1924, Abb. 83, 84, 96.

- 1491—1494 war Michel Erhart Zinser an seinem Stuhl.  
 1492 gelobet er, 18 fl. an Hans Lebzelter zu zahlen.  
 1493 Altar für Kloster Weingarten (inschriftlich auf einer der gemalten Tafeln: „Michel Erhart pildhawer 1493 Hanns Holbein maler“).  
 1494 Haller Kruzifix.  
 1494 ff. in den Zinsbüchern der Frauenpfleger.  
 1494 siedelt Gregor, sein Sohn, nach Augsburg über, wo er zunächst bei Adolf Daucher, der eine seiner Schwestern zur Frau hatte, wohnte (1495/96 heiratete er in Augsburg).  
 1495 (1492?) heiratet Hieronymus Fugger vom Reh Walburga, eine Tochter Michel Erharts.  
 1495 kauft Prior Konrad Mörlin an St. Ulrich in Augsburg ein Kruzifix „a mgr Michaelhele de Ulma“ um 20 fl., im gleichen Jahr ein zweites um 50 fl.  
 1497 Hl. Grab-Christus für das Münster zu Ulm.  
 1499 Staffelnbüsten für den Hochaltar des Münsters zu Ulm (siehe oben).  
 1505 „Michel Erhart, bildschnitzer, ist schuldig IIII gulden anzal von maister Vincentzen säligen verlauszen guts wegen“ (Schuldbücher der Stadt Konstanz).  
 1510 Engel für St. Ulrich und Afra in Augsburg um 90 fl.  
 1516 werden „maister Micheln bildhauer vnd Berntharten sinem sun“ „XIII bild gehört ze dem ölberg“ verdingt.  
 1517 wird die Gesamtsumme hierfür, die an Michel und Bernhard Erhart gezahlt wurde, einschließlich Trinkgelder mit 23 fl. angegeben.  
 1518 erhält „maister Micheln, bildhawern“ für die abzugebende Visierung des Ölbergs 10 fl.  
 1522 Ehrensold: „die pfleger des gulden almusens sollent maister Michel bildthawern, alle wochen IIII beheimsch geben“ (also 4 böhmische Groschen).