thus likely to have occurred around 1148, when abbot Amilius was excommunicated by the pope, or in 1149 when he died and was buried in the chapterhouse. The excommunication and/or death of the abbot may well have lead to a temporary hold in construction. When in 1149 abbot Geldolf succeeded Amilius he changed the iconography of the cycle and included the unusual scene of St Aemilianus as a tribute to his predecessor.

To conclude, Uwe Bathe's investigations have provided us with two well-dated ensembles of the middle and third quarter of the twelfth century that were erected by a workshop that was employed throughout the Rhineland in the intervening period. The evidence is presented in a clear and systematic manner, with many illustrations, sections, drawings and plans; the ideas presented are well-argued, and each topic is placed in a wider context so that the book also has a much wider scope.

Elizabeth den Hartog
Kunsthistorisch Instituut
Universiteit van Leiden

Maximilian Benker: Ulm in Nürnberg. Simon Lainberger und die Bildschnitzer für Michael Wolgemut; Weimar: VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 2004; 248 S. und 209 Abb.; ISBN 3-89739-3654; € 63,–

Die Untersuchung ging aus einer Berliner Magisterarbeit von 1992 hervor, die vor allem den Skulpturen des „Peringsdörfer Altars" in der Friedenskirche in Nürnberg (1486) galt. Der Altar ist ein Hauptwerk aus dem großen Atelier von Michael Wolgemut und gehört zu den großen Leistungen der Nürnberger Altarbaukunst vor Dürer. Die Analyse der Schreinarchitektur und der Figuren ist sorgfältig und breit angelegt und vermittelt ein anschauliches Bild einer charakteristischen und beachtlichen Werkstatt, die für den führenden Maler Nürnbergs tätig war.

Derselben Bildhauerwerkstatt ordnet der Verf. den berühmten Wolgemut-Hochaltar der Marienkirche in Zwickau zu, dessen bereits schon früher erkannten Zusammenhang mit der Ulmer Schule er ebenfalls betont. In einem größeren Kapitel wird der Hochaltar der Straubinger St. Jakobskirche aus der Wolgemut-Werkstatt in den gleichen stilistischen Zusammenhang gebracht. Dem fiktiven Oeuvre des neuen Bildhauerbetriebes werden noch einige kleinere Altäre in Nürnberg (Kaiser-Heinrich-Altar der oberen Burgkapelle, Rochusaltar in St. Lorenz, Rosenkranzaltar des GNM) und Schwabach (Kreuzaltar der Stadtkirche), sowie einige Einzelwerke wie die Beweinung in St. Jakob in Nürnberg und die Madonna der Schwanenritterkapelle in der Gumbertuskirche in Ansbach einverleibt.

Versucht der Verf. in der Argumentation seiner stilistischen Analysen eigenes Urteil noch möglichst mit bisherigen Meinungen und Beobachtungen in Einklang zu bringen, so folgt er in den Kapiteln über Handwerk und Künstler in Nürnberg und zur Entwicklungsgeschichte der Nürnberger Skulptur im 15. Jahrhundert zusam-

menfassend und referierend gänzlich der Literatur vor 1999, dem Jahr des Abschlusses der Dissertation.

Die von Straßburg und dem Oberrhein und durch Nikolaus Gerhaert stark geprägte Skulptur der schwäbischen Reichsstadt Ulm war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nicht nur in Süddeutschland bis nach Wien vorbildlich. Sie bestimmt auch wesentlich das künstlerische Klima des fränkischen Nürnberg. Benker erliegt nun der großen Versuchung, diesen Kräften gleichsam einen Namen zu geben, indem er den vermuteten Bildhauer-Meister der Wolgemut-Werkstatt mit Simon Lainberger identifiziert, dem auch andere Forscher schon ein höchst unorganisches Oeuvre zugeschrieben hatten, für dessen Herkunft aus Ulm aber kein Beleg existiert. Er wird zwischen 1478 und 1503 dreimal urkundlich in Nürnberg erwähnt, bis heute jedoch kann ihm kein einziges Werk mit Sicherheit zugeordnet werden. Man könnte ihn das *Phantom der deutschen Spätgotik* nennen. Er spielt in der deutschen Kunstgeschichte eine ähnliche Rolle wie der von Ghiberti erwähnte *Meister Gusmin* in Florenz, dem man alles und nichts zugeschrieben hat. Der von Johann Neudörfer 1547 mit dem eigenartigen Beinamen „Meister Simon mit der lahmen Hand" bezeichnete Künstler fungiert fast schon wie ein *Nürnberger Leonardo* als Maler, Bildhauer, Goldschmied, Uhrmacher und Modellbauer: „in Summa aller künstlichen Ding [...] verständig". Obwohl Benker selbst seine Kombinationen und Vermutungen als „Gedankenspiele zwar ohne echte Beweiskraft" (S. 232) bezeichnet, macht er diese *Archivleiche* im Titel seiner Arbeit mit einer surrealen und reißerischen Formulierung (*Ulm in Nürnberg* !) zu einem Hauptmeister der Bildhauerei der Freien Reichsstadt.

Aus dem Vorwort kann man ersehen, daß Benker sich von 1987 bis 1999 mit der Materie beschäftigte. Später erschienene Forschungen werden nur in einigen Anmerkungen ohne Auseinandersetzung registriert. Er hat es in den Jahren von 1999–2004 nicht einmal für nötig gehalten, den Text durch ein Register zu erschließen. Vor allem ging er dem Buch von Stefan Roller: *Nürnberger Bildhauerkunst der Spätgotik. Beiträge zur Skulptur der Reichsstadt in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts* (München: Deutscher Kunstverlag 1999), aus dem Wege. Roller behandelt die Nürnberger Bildhauerkunst des gleichen Zeitraumes auf weitaus breiterer Materialbasis und dazu mit hervorragenden Abbildungen, einem sorgfältigen Objektkatalog und mit einem ausführlichen Register. Auch Roller beschäftigt sich eingehend mit den von Benker bearbeiteten Kunstwerken und kommt zu einer fast identischen, aber etwas kleineren Gruppe der Werkstatt des Peringerdörfer-Retabels. Er erörtert zudem nüchtern und ohne phantastische Hypothesen das Simon-Lainberger-Problem. Maximilian Benker stellt am Ende seines Überblicks über die neuere Literatur zur Publikation von Stefan Roller in einer Anmerkung eher lapidar und resignierend fest: „Die differenzierte Einarbeitung der Argumentation Rollers und die detaillierte Reaktion darauf würde den Charakter des vorliegenden ja gleichzeitig entstandenen Textes jedoch erheblich verändern [...]. Es sei dem Leser deshalb empfohlen, beide Abhandlungen parallel zu studieren und die unterschiedlichen Auffassungen und Erkenntnisse selbst zu erforschen und zu beurteilen" (S. 24). Die Erforschung und Beurteilung durch den Rezensenten fällt leider nicht sehr günstig für die Arbeit Benkers aus; in der Tat hätte er

seinen Text „erheblich verändern" müssen! Eine Veröffentlichung als Dissertationsdruck, wie üblich, hätte ihren Zweck für den Autor (vor Jahren) durchaus schon erfüllt. Der Verlag hat durch die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung bereits überholte Arbeit und die zwar zahlreichen, in der Qualität aber doch recht minderwertigen Abbildungen der Wissenschaft auch keinen Dienst erwiesen.

Edgar Hertlein
Freilassing

Michael Viktor Schwarz und Pia Theis: Giottus pictor. Band 1: Giottos Leben. Mit einer Sammlung der Urkunden und Texte bis Vasari; Wien – Köln – Weimar: Böhlau 2004; 410 S., 17 SW-Abb.; ISBN 3-205-77243-1; € 49,–

Im dreiteilig geplanten Opus zum großen Maler sollen auf diesen ersten die Bände zu den Werken Giottos und zum Nachleben folgen. Zwar ist auch hier schon umrissen, welche Hauptarbeiten den einzelnen Lebensperioden des Künstlers zugeordnet werden, doch muß man für eine Besprechung der Zuschreibungen die Gründe abwarten, die erst im zweiten Teil darzulegen sind.

Im vorliegenden Band ist versucht, den historischen Giotto di Bondone anhand der ohne Kürzungen neu kopierten „Überrestquellen" zu rekonstruieren. Das Archivmaterial schließt eine beeindruckende Zahl bisher unpublizierter Texte zum Maler und seinen engsten Verwandten ein. Einige davon sind abgebildet. Man erfährt durch sie zwar nichts Neues zu den Kunstwerken, aber es ist doch wichtig zu wissen, in welchen Jahren Giotto in Florenz oder im Mugello nachweisbar ist, also wohl nicht an anderen Orten seiner überlieferten Tätigkeit arbeitete. Der Quellensammlung sind die Selbstzeugnisse der Gemäldesignaturen beigeordnet. Im Anschluß werden möglichst vollständig und nach den zuverlässigsten Ausgaben die „erzählenden Quellen" abgedruckt, um neu zu überprüfen und für den Leser nachvollziehbar zu machen, auf welche Berichte Ghiberti und Vasari sich stützten, als sie die in ihren Augen erinnerungswürdige Giotto-Figur dargestellt haben, und welche ihrer Angaben als glaubwürdig gelten dürfen. Zur Rekonstruktion des historischen Giotto gehört die Destruktion der nur mythischen Lebensumstände, die zur Verdeutlichung der Rolle des Malers als Erneuerer der Kunst erfunden worden sind.

Ein Musterbeispiel ist Ghibertis später oft wiederholte Geschichte zu Cimabue, der angeblich auf seinem Weg nach Bologna bei Vespignano den Knaben Giotto sah, wie er ein Schaf nach der Natur zeichnete. Michael Schwarz und Pia Theis können meines Erachtens überzeugend nachweisen, daß Giottos Vater und Bruder angesehene, gut situierte Florentiner Schmiede waren und der Maler im Pfarrbezirk von Santa Maria Novella aufgewachsen sein muß, nicht als Landarbeiterkind im Mugello, wo er erst in reifen Jahren Land besaß. Der erdichtete Bericht vom Hirtenjungen sollte zeigen, daß der Künstler von der Natur mehr lernte als vom älteren Maler.

Ghibertis Katalog der Werke Giottos ist ziemlich zuverlässig, doch könnte er für