

# Ars nova in Stein und Holz: Niclaus Gerhaerts in Frankfurt

## Niclaus Gerhaert. Der Bildhauer des Mittelalters.

Frankfurt a.M., Liebieghaus,  
27.10.2011-4.3. 2012; Strasbourg,  
Musée de l'Œuvre Notre-Dame,  
30.3.-8.7. 2012. Kat. Frankfurt a.M.  
hg. v. Stefan Roller. Petersberg,  
Michael Imhof Verlag 2011.  
384 S., zahlr. Abb.  
ISBN 978-3-86568-685-5. € 49,90

**D**ie deutsche Skulptur der Spätgotik wäre ohne seine Innovationen nicht denkbar gewesen. Dennoch ist Niclaus Gerhaerts in der breiteren Öffentlichkeit viel weniger präsent als Michael Pacher, Veit Stoß oder gar Tilman Riemenschneider, die alle auf seinen Anregungen aufbauten. Umso mutiger ist es, wenn das Frankfurter Liebieghaus, das nur über zwei eigenhändige Werke verfügt, den Bildhauer und Bildschnitzer zum Thema einer ambitionierten Ausstellung gemacht hat. Diese wird anschließend in veränderter Form und mit modifiziertem Katalog noch in Straßburg gezeigt, wo der Künstler bis ca. 1468 eine kurze, aber wirkungsvolle Tätigkeit entfaltet hat.

Dass Gerhaerts breiteren Schichten wenig vertraut ist, erklärt sich nicht zuletzt aus seinem nur in geringen Teilen dokumentierten Schaffen, aus seinem äußerst kleinen und noch im Krieg von 1870/71 weiter dezimierten Œuvre sowie aus den bisweilen abschreckend langwierigen Diskussionen, die die Fachwelt über seine Biographie, sein Werk und sogar seinen Namen geführt hat. Ausstellung und Katalog versuchen, in allen diesen

Punkten zu mehr Gewissheit zu gelangen. So hat Christof Metzger, der 2011 drei Beiträge zu Gerhaerts vorlegte, die verfügbaren schriftlichen Nachrichten neu durchgesehen und zusammengestellt. Die älteste ist die Signatur des Sierck-Grabmales in Trier von 1462, in der der Autor sich selbst als „Nicola(us) Gerardi de Leyd[en]“ vorstellt. Auf dem Siegel, mit dem er zwei Jahre später die Bezahlung eines seiner Straßburger Hauptwerke quittiert, nennt er sich „S. Claes [G]erhaert soen“. In allen anderen Quellen und Signaturen ist von „Niclas (Niclaus, Nicolaus) von Leyden“, vereinzelt auch „von Leyen“ oder „von Leiden“ die Rede. Am Wiener Kaiserhof, wo man sich bereits 1463 um ihn bemüht und wohin er sich um 1468 begibt, spricht man jeweils nur von „Niclasen Pilhauer“, eine Benennung, unter der der Künstler gelegentlich auch in Straßburg auftritt. Varianten von 1467 erwähnen ihn als „bildesnyder“ oder „Steinmetzen“.

## WERDEGANG UND FRÜHE PRÄGUNGEN

Über Niclaus' Werdegang vor 1462 ist nichts bekannt, doch macht es der Wortlaut der Signatur dieses Jahres sowie der Siegelumschrift von 1464 wahrscheinlich, dass der Zusatz „von Leyden/Leyen“ auf die holländische Stadt zu beziehen ist. Auch wenn die aktuelle Ausstellung die quellenmäßig nicht belegte eingedeutschte Schreibweise präferiert, legen diese beiden Zeugnisse zugleich nachdrücklich eine Rückkehr zu der niederländischen Diktion „Gerhaerts[oen]“ nahe. Im vorliegenden Text wurde daher abweichend vom Ausstellungstitel die Schreibweise „Gerhaerts“ gewählt. Erst bei Peter, dem Sohn des Bildhauers, wurde das eingedeutschte „Gerhart“ dann zum Familiennamen (Q 24, 25).

Obschon gelegentlich über andere Wirkungsstätten spekuliert wurde, ist eine Tätigkeit des Ni-



**Abb. 1** Maria mit Kind, New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters (Kat. 17)

Sind über das Geburtsdatum oder den familiären Hintergrund des Niclaus nach wie vor nicht mehr als Spekulationen möglich, so sieht es mit den Fragen um seine künstlerische Herkunft kaum besser aus. Im Aufsatz von Michael Grandmontagne zeigt sich erneut, wie wenig die ältere niederländische Kunst die besonderen künstlerischen Qualitäten des Niclaus zu erklären vermag. Schon von Bildgattung und Format her hat sich in den Niederlanden wenig erhalten, das das spätere Schaffen des Niclaus tatsächlich erklären könnte. Welche Rolle neben einer hypotheti-

clus nur für Straßburg, Konstanz und Wiener Neustadt belegt, wo er am 28. Juni 1473 verstarb. Stefan Roller, Herausgeber des Katalogs, und, gemeinsam mit dem Restaurator Harald Theiss, die treibende Kraft der Ausstellung, neigt der These zu, dass die in Trier, Köln und Nördlingen erhaltenen Werke in Straßburg geschaffen wurden. Einen vermeintlichen Aufenthalt in Passau führt Metzger mit Perger (1999) auf die Fehlinterpretation einer Quelle von 1469 zurück.

schon ersten Schulung in den Niederlanden westliche Einflüsse gespielt haben müssen, lassen hingegen allein schon die Abbildungen erahnen, die Julien Louis seinem Aufsatz zum „Anteil Niclaus Gerhaerts an der Entwicklung der Figurenbüste nördlich der Alpen“ beigibt. Es entspricht der Entwicklungsvorstellung von Grandmontagne, wenn er für das Sierck-Grabmal weiterhin eine Ausführung in Trier annimmt, im Gegensatz zu den schon erwähnten Überlegungen von Stefan Roller im sel-

ben Band. Rollers Theorie gewinnt zusätzlich an Plausibilität, wenn man sich vor Augen führt, dass Niclaus 1463 schon das Kanzleiportal als eines seiner Straßburger Hauptwerke vollendet hat. Die von Bodo Buczynski in seiner einfühlsamen Studie zu den Steinbildwerken des Künstlers gesammelten Indizien für die Annahme, Niclaus habe seine Tätigkeit in einer Dombauhütte begonnen (155, 160), bieten vielleicht die beste Erklärung für sein kompetenhaftes Auftreten in Straßburg.

Das größte Verdienst des Ausstellungsprojekts liegt aber nicht darin, dass es sich den Fragen nach der *Vita neu* gestellt, sondern dass es versucht hat, einigen Werken gerecht zu werden, um deren Bewertung die Forschung in den letzten Jahrzehnten teils nur hinter vorgehaltener Hand, teils aber auch in erbittert öffentlich ausgetragenen Auseinandersetzungen gerungen hat. Grundlage waren dafür eine ungewöhnlich intensive Zusammenarbeit von Kunsthistorikern und Restauratoren sowie nicht zuletzt eine mehrjährige Beschäftigung mit den Originalen, wie sie im heutigen schnelllebigen Museumsbetrieb und Ausstellungszirkus leider nur selten möglich ist. Im Mittelpunkt stand dabei die technologische Untersuchung der Bildwerke des Nördlinger Hochaltars durch Harald Theiss und seine Mitarbeiter, die sich in zwei Aufsätzen von Theiss niederschlägt. Zusammen mit der Dangolsheimer Muttergottes in Berlin, die leider als einziges für die Argumentation zentrales Stück in der Ausstellung nicht selbst präsent ist, werden die Nördlinger Figuren mit dem Frankfurter Katalog wohl endgültig in den Kanon der eigenhändigen Werke des Niclaus Gerhaerts aufgenommen. Wie erwähnt, ist dieser als Bildschnitzer dokumentiert, doch haben sich nach dem Verlust des Konstanzer Hochaltars im Bildersturm keine durch Urkunden oder Signaturen gesicherten Arbeiten in Holz erhalten. Dies erklärt, warum wiederholt die These von einem von Niclaus Gerhaerts zu unterscheidenden Meister des Nördlinger Hochaltars vertreten wurde, wie noch 2004 von Robert Suckale. Bemerkenswerterweise schließt sich im aktuellen Katalog mit Roland Recht nun ein alter Verfechter dieser Vorstellung der Zuschreibung an Gerhaerts an (331, Anm. 29).



Abb. 2 Christuskind mit der Weintraube. München, Bayerisches Nationalmuseum (Foto BNM)

### FARBFASSUNGEN

Obwohl die Nördlinger Bildwerke schon in der Vergangenheit von Johannes Taubert vorbildlich untersucht worden sind, zählen die Aufsätze von Theiss sicher zu den wichtigsten Beiträgen des Katalogs. So hat er eine Erklärung für die scheinbar funktionslosen abgeschnitzten Dübel in mehreren Figuren gefunden. Er kann sehr wahrscheinlich machen, dass für die Werkstücke mehrere Holzblöcke miteinander verdübelt worden waren, von denen im Schnitzprozess einige fast vollkommen wieder abgearbeitet wurden. Theiss erklärt diese sehr materialintensive Vorgehensweise vielleicht zu Recht mit Niclaus' Verwurzelung in der Bildhauerei, obschon gerade auch bei der Arbeit in Stein ein sparsamer Umgang mit dem Werkstoff eine Grundvoraussetzung ist. Auf die Steinbear-



beitung verweist ferner der Umstand, dass Niclaus Werkzeugspuren bisweilen bewusst in die Wirkung der Schnitzwerke einbezogen zu haben scheint. Trotz ihrer Plastizität sind diese in ungewöhnlichem Umfang rein auf Sicht gearbeitet. Theiss zeigt, dass selbst bei der Wiedergabe nur eines Fußes der Grad der Ausarbeitung von Zeh zu Zeh massiv variieren kann.

Einen besonderen Fokus richteten die Forschungen im Vorfeld der Ausstellung auf die Untersuchungen der farbigen Fassungen, die sich auf den mit dem Schaffen um Niclaus Gerhaerts verknüpften Holzbildwerken in großer Zahl erhalten haben, daneben auf einzelnen Steinskulpturen. Roller und Theiss meinen die aus Niclaus' Straßburger Werkstatt hervorgegangenen Arbeiten fast durchweg mit einer Fassmalerwerkstatt verbinden zu können, die auch vor und nach dem wenige Jahre währenden Auftreten des Künstlers in der Stadt am Oberrhein tätig war. Wie wenig die relativ schnell und summarisch angelegten Fassungen zur realistischen Wirkung der Bildwerke beitragen, verdeutlicht ein Vergleich zwischen den Nördlinger Figuren und den schnitzerisch deutlich anspruchloseren Büsten eines Altars aus Weißenburg, sofern man diese von Roller und Theiss als Arbeiten der Gerhaerts-Werkstatt reklamierten Arbeiten tatsächlich mit derselben Fassmalerwerkstatt in Verbindung bringen will. In diesen Zusammenhang gehört noch, dass, wie von Theiss hervorgehoben, die plastische Differenzierung der Oberflächen in Nördlingen fast allein dem Schnitzer, nicht dem Fassmaler vorbehalten bleibt.

Angesichts der Tatsache, dass Roller und Theiss für die Polychromie der Bildwerke eine eigenständig in Straßburg operierende Werkstatt annehmen, mutet die Erklärung, die Theiss für die komplexen Befunde am Nördlinger Altar vorschlägt, zunächst überraschend an. Offenbar seien die Bildwerke – vermutlich aus Termingründen – lediglich teilgefasst vom Oberrhein ins Ries transportiert worden, der Fassmaler daher mitgereist (91). Als ihm die aus Straßburg mitgebrachten geprägten Zinnfolien für die Pressbrotimitationen ausgegangen seien, bei denen eine in Schwaben

nicht gebräuchliche Prägemasse auf Wachsbasis Verwendung gefunden habe, habe er improvisieren und bisweilen sogar auf örtlich gefertigte Folien zurückgreifen müssen. Für den Zeitdruck, der bei der Aufrichtung des Retabels offensichtlich herrschte, spräche nach Theiss ferner, dass bei der Fassung einiger untergeordneter Figuren die Herlin-Werkstatt aushelfen musste, die für die Gemälde des Retabels verantwortlich zeichnete.

### VERLÄSSLICHERE ZUSCHREIBUNGSKRITERIEN?

Ein großes Verdienst des Kataloges ist es, dass Roller verlässlichere Kriterien für die Beurteilung von sechs Bildwerken aufzustellen sucht, die in der Gerhaerts-Literatur bislang besonders umstritten waren. Dabei wird man sich ihm wohl anschließen, wenn er die „Kleine Dangolsheimerin“ in Berlin mit dem Schnitzer verbindet, der für den Hochaltar von Lautenbach im Renchtal verantwortlich war (Kat. 24; vgl. S. 111). Ebenso überzeugt, wenn er für die Marienstatuette der Cloisters in New York (Kat. 17; *Abb. 1*) mit Kaliopi Chamonikolasová (1995) auf den Hochaltar in Kaschau verweist. Damit gewinnt zugleich hier ein oberrheinischer, dort ein zumindest zeitweise in Wien tätiger Nachfolger des Niclaus Gerhaerts schärfere Konturen. Für die Datierung der wiederholt der Dürer-Renaissance zugerechneten Figur in New York ins 15. Jh. wird auch auf die C14-Analyse verwiesen, die kaum einen Zweifel an einer Entstehung in dieser Zeit zulässt.

Zu der Statuette existiert bekanntlich eine schlechter bewahrte und durch eine spätere Bemalung entstellte Variante in Privatbesitz (Kat. 18). Alle erhaltenen Details entsprechen dem New Yorker Exemplar annähernd maßstabsgleich. Das Nebeneinander der Bildwerke in einer Vitrine macht deutlich, dass man sich von dem ruinenhaften Zustand in die Irre leiten ließ, wenn man dieser zweiten Figur gelegentlich den Vorzug gab. Vielmehr wird man Roller folgen, wenn er die Statuette in Privatbesitz nun umgekehrt zur etwas jüngeren Zweitfassung erklärt.

Mit Gerhaerts selbst verknüpft Roller hingegen die Johannesschüssel im slowakischen Banská

Bystrica, die erst 1982 erstmals mit Gerhaerts in Verbindung gebracht worden war. Das geringere Raffinement der Ausführung deutet auf eine Werkstatt-Produktion hin. Für ein weiteres eigenhändiges Werk erklärt Roller den Schmerzensmann in Wiener Neustadt. Metzger bringt ihn mit dem verlorenen Grab von Niclaus in Verbindung, obwohl dieser offenbar immer eine Rückkehr nach Straßburg geplant hatte (Kat. 19).

### GERHAERTS ODER ERHART?

Am meisten Aufsehen wird wohl Rollers Abschreibung des Christusknaben mit der Weintraube im Bayerischen Nationalmuseum hervorrufen (Kat. 22; *Abb. 2*). Statt dessen erachtet er eine Ausführung durch Michel Erhart für sehr wahrscheinlich, jenen Ulmer Meister, dem schon Albrecht Miller die Figur 2004 in einem an abgelegener Stelle erschienenen Aufsatz zugewiesen und für den bereits Alfred Schädler mündlich plädiert hatte. Roller beruft sich dabei über die graphischere, die Volumen weniger betonende Modellierung hinaus auf die für den Werkblock verwendete Holzart, Weide, die in Ulm seit jeher und auch noch nach der Mitte des 15. Jh.s recht gebräuchlich war, während für das Elsass nur eine einzige Verwendung gesichert ist; auf die Behandlung des Werkblocks, der

vor allem im Bereich der Bodenplatte zahlreiche Anstückungen aufweist; und schließlich auf die farbige Fassung, die zum einen die Inkarnatstone stärker farbig differenziert, zum anderen bei der Anlage der Falten eine Nuancierung der Oberflächen übernimmt, die in Nördlingen vom Schnitzer erledigt wurde. Die Aussagekraft der technischen Indizien muss vor der Folie des weit geringeren Maßstabs und der Tatsache bewertet werden, dass Theiss und Roller für die Gerhaerts-Werke eine Fassung durch eine externe Werkstatt annehmen, die nicht unbedingt das Monopol für alle seine Werke gehabt haben muss – zumal das schmale *Ceuvre* ohnehin wenig zu Verallgemeinerungen einlädt. Wie stichhaltig das Argument der Holzart ist, kann erst die Zukunft erweisen, wenn noch mehr Holzartenuntersuchungen vorgenommen werden – sieht man einmal davon ab, dass Gerhaerts auch in Konstanz tätig war, und dass Ulm auf seiner Reiseroute von Straßburg nach Wiener Neustadt gelegen haben dürfte.

Weniger eindeutig erscheint hingegen der stilistische Befund. Selbst wenn der Knabe unzweifelhaft kindlicher wirkt als der Jesus der Dangolshei-

**Abb. 3** Vesperbild, niederländisch oder Straßburg, um 1470? National Gallery of Art, Washington (Patron's Permanent Fund Inv. 1990.13.1)



mer Muttergottes und bei weitem nicht dessen monumentale Kraft ausstrahlt, so trennt ihn doch eine noch größere Kluft von den nur oberflächlich verwandten, weit puppenhafteren Kindern Michel Erharts. Nie findet man bei Erhart eine solch meisterlich erfasste Bewegung, nie eine solche Allsichtigkeit, nie eine solche Sicherheit der Proportionierung, nie eine solche Lebendigkeit und Ausdrucksfülle. Auch im Detail gibt es deutlich Abweichungen – verwiesen sei nur auf die hohen Stirnen der Erhart-Kinder. Schuldig bleibt Roller schließlich eine Antwort auf die Frage, warum die Bodenplatte mit ihrem Pflanzenbewuchs so stark jener des Johannes in Nördlingen ähnelt.

**R**oller selbst schreibt, man könne sich „Erhart sogar als ehemaligen Mitarbeiter Gerhaerts in Straßburg vorstellen, der nach dem Weggang des Meisters 1467 nach Ulm wechselte, um dort selbst Karriere zu machen“ (297). In der Tat ließe sich eine Zuschreibung des Münchner Christusknaben an Erhart wohl nur dann vertreten, wenn man annähme, dass dieser die Kunst des Niclaus Gerhaerts durch eine Tätigkeit in dessen Werkstatt so tief verinnerlicht habe, dass seine Werke von denen des Lehrers kaum mehr zu unterscheiden gewesen seien. Erst in der Folge hätte er dann zu seiner eigenen, vom Vorbild immer weiter entfernten Manier gefunden. Jedenfalls steht der Christusknabe den gesicherten Werken näher als manches, dem Roller noch den Status eines Werkstattprodukts zuerkennt.

Umgekehrt zwänge seine Neubewertung, auch die Einordnung der Statuette einer Muttergottes auf der Mondsichel, die 2002 im Katalog der Ulmer Erhart-Syrilin-Ausstellung noch nach Straßburg lokalisiert worden war (Kat. Ausst. Ulm 2002, Kat. 12), ebenfalls einer Revision zu unterziehen. Neben dem Münchner Kind ist in Frankfurt erstmals der weit größere, diesem in der Erfassung der Bewegung und der Durchdringung des Körpers aber deutlich nachstehende Christusknabe aus Privatbesitz aufgestellt, der seit einigen Jahren im Augsburger Maximilianmuseum präsentiert wird. Hatte Christof Metzger ihn erst 2010

Gerhaerts zugeschrieben (Kat. Ausst. Augsburg 2010, Kat. M 42), rückt Roller ihn – trotz der offensichtlichen Nähe zum Kopf des Nördlinger Georgs – nun noch weiter von Niclaus ab als das Münchner Pendant (Kat. 23).

### KATALOG UND AUSSTELLUNGSTOPOGRAPHIE

Die Wertungen und Bewertungen von Theiss und Roller spiegeln sich in der Gliederung der Ausstellung. Die ersten beiden Räume sind jenen Werken gewidmet, die für die Autoren von Gerhaerts selbst oder seiner Werkstatt stammen. Dabei stellen sie erstrangige Hauptwerke wie die Fragmente des Straßburger Kanzleiportals, den Kopf eines Mannes mit Gesichtslähmung (Kat. 10) sowie die Barbara und den Georg aus Nördlingen neben Stücke von deutlich nachschöpfendem Charakter wie die Magdalena aus Bad Krozingen („Werkstatt oder Nachfolger“), die Büsten aus Weißenburg (Kat. 9) oder die beiden oben erwähnten Statuetten. Vom Busnang-Epigraph kann nur der Kopf der Liegefigur im Original gezeigt werden. Auch der Kruzifix in Baden-Baden ist, mit Verzicht auf die unteren Partien, als Gips präsent, das Sierck-Grabmal in Trier und, naturgemäß stark verkleinert, das Kaiser-Grabmal in Wien als Reproduktion.

In jenem Nebenraum, in dem das Liebieghaus sonst das Multscher-Relief aus Sandzell präsentiert, werden jene vier Arbeiten ausgestellt, die das Autorenteam Niclaus Gerhaerts abschreiben will: die beiden Christusknaben, die „Kleine Dangolshheimerin“ und der hl. Adrian aus Brüssel. Leider sind sie damit zugleich dem direkten Vergleich entzogen. Ein vierter, besonders großer Saal schließlich führt in parataktischer Reihe, aber auf teils sehr hohem Niveau Werke vor, die den Einfluss des Niclaus Gerhaerts von Straßburg bis in die Zips und von Franken bis Tirol belegen sollen.

Dabei wird die oberrheinische Gerhaerts-Nachfolge unter anderem durch die qualitätvolle Amsterdamer Geburt Christi vertreten, die bereits Hartmut Scholz (1994) dem Bildhauer Hans Kamensetzer zugeschrieben hat (Kat. 31). Dieser aus Ulm stammende Meister arbeitete nachweislich in

Straßburg und später in Wien. Roller präsentiert ihn als ehemaligen Gerhaerts-Mitarbeiter, der mit seiner Werkstatt auch die monumentale Geburt Christi aus Hlohovec (Kat. 54) sowie den Figurenzyklus der Wiener Hofburgkapelle geschaffen haben soll (Kat. 52). Diese Zuschreibungen bieten in Kombination mit den neuen kunsttechnologischen Beobachtungen von Theiss das Potential für eine weiterführende Studie zu Kamensetzer, der ähnlich wie Gerhaerts in seiner Zeit ein berühmter und gefragter Bildhauer gewesen sein muss (Q 19). Dabei wird die konkrete Verbindung des Künstlers mit der Rothschild-Madonna ebenso zu klären sein wie die Stellung zu einer Alabaster-Pietà in der National Gallery of Art in Washington (Inv. 1990.13.1), die Julius Baum (1929) als Rogier rezipierendes Werk veröffentlicht und für die Theodor Müller (1966) auf Verbindungen zu Niclaus Gerhaerts hingewiesen hatte (Abb. 3). Sie kann gleichzeitig nochmals die doppelte Verankerung dieser Werkgruppe in Wien und Straßburg unterstreichen.

Ein weiterer Aspekt, der erneute Betrachtung verdiente, wäre die Auseinandersetzung mit der These von Wolfgang Deutsch (1977), die Rothschild-Madonna paraphrasiere die Hauptfigur im zerstörten Konstanzer Hochaltar. Für diese These spräche die auffallend abgeflachte Rückseite der Statuette ebenso wie ihre Konzeption für eine Betrachtung aus leichter Unteransicht, wobei umgekehrt Nördlingen zeigt, dass Gerhaerts selbst Schreifiguren vollrunder konzipierte. Auffallend ist schließlich die starke Rezeption der Figur in der Zwiefaltener Muttergottes in Detroit, einem Werk von Michel Erhart, der vielleicht für und neben Gerhaerts in Konstanz tätig war. Hier zeigt sich zugleich ein Defizit des Katalogs – spielen Fragen von Funktion und Bildtraditionen dort doch kaum eine Rolle. Dafür wartet Roller mit seinem Fokus auf Zuschreibungsfragen wiederum mit einer Überraschung auf, wenn er unter den fränkischen Reflexen auf Gerhaerts einen kleinen, trotz der Virtuosität seiner Ausführung bislang zu wenig beachteten Kruzifix in Privatbesitz präsentiert und mit Veit Stoß verknüpft (Kat. 60) – ein Vorschlag, der mit Sicherheit weitere Prüfung verdient.

Während das Verhältnis von Gerhaerts zur zeitgenössischen Malerei trotz der Nachbarschaft zum Städel etwas kurz kommt, arbeitet Eva Maria Breisig in ihrer Untersuchung der Stellung zur Druckgraphik einmal mehr das sonderbare Phänomen heraus, dass Meister ES einerseits als Propagator von Niclaus' Ideen, andererseits aber auch als dessen Inspirator gedient zu haben scheint.

### FAZIT

Da notgedrungen nicht alle eng mit Gerhaerts verbundenen Arbeiten im Original gezeigt werden können, anderes hingegen nur aus Abstand oder hinter Vitrinenglas zu betrachten ist, lassen sich manche der Überlegungen der Autoren anhand des Kataloges fast noch besser nachvollziehen als in der Ausstellung selbst. Die Abbildungen sind teils von herausragender Qualität. Umso mehr bedauern wird man eine gelegentlich mangelnde Sorgfalt der Redaktion. So setzt Roller den Kaschauer Hochaltar mal von Hans Kamensetzer ab (282), mal bringt er ihn mit ihm in eine direkte Verbindung (113f.). Während es für die Zuschreibung des Münchner Christusknaben konstitutiv ist, die Büsten im Ulmer Chorgestühl Michel Erhart zuzuweisen, erscheinen diese im Aufsatz von Cécile Dupeux als Werk des Jörg Syrlin d.Ä. (96) – unter Verweis auf Recht, der sie jetzt aber Erhart zuschreibt (31). Als störend erweisen sich ferner die Doppelungen in den Aufsätzen von Harald Theiss. Die Apparate sind etwas unübersichtlich, insbesondere mit Blick auf die Angaben zur Provenienz.

Diese Marginalien dürfen aber nicht von dem epochalen Werk ablenken, das Roller, Theiss und ihren Mitstreitern, unter denen nicht zuletzt noch Esther von Plehwe-Leisen und Hans Leisen für ihre Steinuntersuchungen angeführt seien, gelungen ist. Auf der Grundlage des vorbildlichen Zusammenspiels zwischen Kunsthistorikern und Restauratoren markiert die Ausstellung einen Meilenstein, nicht nur in der Erforschung Gerhaerts, sondern für das Verständnis der spätmittelalterlichen Skulptur überhaupt.

## LITERATUR

**Kat. Ausst. Augsburg 2010:** Bayern – Italien. Augsburg 2010

**Kat. Ausst. Ulm 2002:** Michel Erhart & Jörg Syrlin d. Ä. Ulm 2002

**Baum, Julius (1929):** (Ein) Vesperbild aus dem Kreis Rogiers van der Weyden. In: Pantheon 4 (1929), 563–569

**Chamonikolasová, Kaliopi (1995):** Nicolaus Gerhaert of Leyden in the Moravian Context. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 48 (1995), 61–84

**Deutsch, Wolfgang (1977):** Der ehemalige Hochaltar und das Chorgestühl, zur Syrlin- und zur Bildhauerfrage. In: FS 600 Jahre Ulmer Münster. Ulm 1977, 242–322

**Metzger, Christof (2011a):** „es muoss ein zeserlin haben...“. Überlegungen zur Funktion des Naturalismus im späten Mittelalter und ein Jesuskind von Nikolaus Gerhaert von Leyden. In: Menschenbilder. Beiträge zur altdeutschen Kunst. Petersberg 2011, 56–80

**Metzger, Christof (2011b):** Künstlertod und Künstlerlob. Das Grabmal des Nikolaus Gerhaert von Leyden († 1473) in Wiener Neustadt. In: Künstlergrabmäler. Genese – Typologie – Intention – Metamorphosen. Petersberg 2011, 27–47

**Metzger, Christof (2011c):** „Eine Zierde ihrer Stadt“ – Die mittelalterlichen Altäre in St. Georg zu Nördlingen. In: Jahrbuch des Historischen Vereins für Nördlingen und das Ries 33 (2011), 22–37

**Miller, Albrecht (2004):** Beiträge zum Frühwerk des Michel Erhart. In: Leben aus der Geschichte. FS Josef Weizenegger. Günzburg 2004, 207–217

**Müller, Theodor (1966):** Sculpture in the Netherlands, Germany, France, and Spain 1400 to 1500. Harmondsworth 1966

**Perger, Richard (1999):** Neues zum Kunstschaffen unter dem Passauer Bischof Ulrich von Nussdorf (1451–1479). In: Ostbairische Grenzmarken 41 (1999), 75–80

**Scholz, Hartmut (1994):** Hans Wild und Hans Kamen-setzer – Hypotheken der Ulmer und Straßburger Kunstgeschichte des Spätmittelalters. In: Jahrbuch der Berliner Museen 36 (1994), 93–140

**Suckale, Robert (2004):** Der Meister der Nördlinger Hochaltarfiguren und Till Riemenschneider. Exemplarische Beiträge zum Verständnis ihrer Kunst. In: Opus Tessellatum. FS Peter Cornelius Claussen. Hildesheim/New York/Zürich 2004, 15–34

---

**DR. MANUEL TEGET-WELZ**  
Neumannstr. 94, 90763 Fürth,  
tegetwelz@gmail.com

**DR. MATTHIAS WENIGER**  
Bayerisches Nationalmuseum,  
Prinzregentenstr. 3, 80538 München,  
matthias.weniger@bnm.mwn.de