

# Michel Erhart zu Besuch bei Veit Stoß

## Ein unbekanntes Hochrelief der Ulmer Spätgotik

Anstelle eines für mehrere Monate verliehenen Bildwerkes fand vorübergehend ein spätgotisches, den thronenden Gottvater darstellendes Hochrelief im Kleinen Kreuzhof des Germanischen Nationalmuseums Aufstellung, das bisher im Depot verwahrt worden ist. Obwohl das Stück bereits 1910 erworben wurde, fand es bisher noch keine Aufmerksamkeit in der kunstgeschichtlichen Forschung und blieb unpubliziert. Dies ist um so erstaunlicher, als der Gekrönte, der eine gegürtete Kutte und darüber einen mit einer Spange vor der Brust geschlossenen Mantel trägt, der Werkstatt Michel Erharts zugewiesen werden kann. Der zwischen 1469 und 1522 in Ulm nachweisbare Künstler stand einem umfangreichen und bedeutenden Bildhaueratelier vor und hat die spätgotische Skulptur der Stadt maßgeblich geprägt. Zu seinen Hauptwerken gehören unter anderem die Kruzifixe in der Besserer-Kapelle des Ulmer Münsters und in St. Michael zu Schwäbisch Hall, die Ravensburger Schutzmantelmadonna in Berlin und der in Zusammenarbeit mit seinem Sohn Gregor geschaffene Hochaltar in Blaubeuren. Die rasche Bewältigung zahlreicher Aufträge, die ihm auch von weit außerhalb Oberschwabens erteilt worden sind, lassen auf das Wirken einer vielköpfigen Werkstattgemeinschaft schließen. In ihr entstand auch die hier vorgestellte Figur, die einen Ge-

sichtstypus variiert, der zum Erhart'schen Formenrepertoire gehörte und beim Gottvater des Erbärmdealtars in der Pfarrkirche St. Cornelius und Cyprian in Tosters bei Feldkirch (Vorarlberg) um 1495 seine qualitativste Ausbildung erfuhr. Man begegnet ihm aber auch an dem Heiligen Antonius im Ulmer Museum (um 1490) und am Longinus der Rottweiler Lorenzkapelle (um 1510), die in der Werkstatt Michel Erharts entstanden sind.

Die Nürnberger Skulptur zeigt die gleiche Alterscharakterisierung, die auch der Gottvater in Tosters aufweist: Auf der Stirn schiebt sich die Haut in mehreren Falten zusammen und zwischen den stark vorgewölbten Augenbrauen läuft eine nahezu senkrechte Eintiefung entlang. Unter den Augen bilden sich Fältchen, die seitlich bis an die Schläfen reichen. Schwere Hautfalten senken sich auf die Lider herab. Jugendlich kraftvoll und schönlinig geformt tritt dagegen die Nase hervor und der üppige Bart nähert sich im Umriss quadratischer Form an. Sein Haar läuft in Gestalt einzelner sichel förmig gebogener Strähnen aus. Freilich bleibt die Werkstattarbeit hinter der eigenhändigen Schöpfung des Meisters

Thronender Gottvater,  
um 1495/1500

Aus einer Marienkrönung  
Werkstatt des Michel Erhart  
Lindenholz, H. 91 cm  
Inv.Nr. Pl.O. 2159



in Tosters zurück. Das läßt sich allein schon an den weniger tief aufgebrochenen Oberflächen ablesen. Die plastische Masse des Antlitzes wirkt unbewegter und geschlossener, das Anatomische bleibt unter dem Gewand unerfaßt. Der Mantel scheint wie »aus Blech gehämmert« und die stoffliche Wirkung tritt dadurch zurück. Auch die zugunsten graphischer Akzente verschobene und idealisierte Stilisierung der plastischen Substanz verrät die weitgehende Ausführung durch die Gehilfenhand, die auf stehende Formeln der Werkstatt zurückgreifen konnte.

Das Museum kaufte den Thronenden Gottvater von einem Ellwanger Sammler, der ihn wiederum von einem Pfarrer aus Dettingen am Bodensee hatte. Davor verlieren sich alle Spuren. Mit Gewißheit darf wenigstens angenommen werden, daß das Bildwerk, das in den späten neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts geschaffen wurde, einst als Teil einer Marienkrönungsgruppe einen Altarschrein schmückte, und daß es eine polychrome Fassung besaß. Ob man vielleicht erhaltene Teile davon fahrlässig beseitigte, als die mit Ölfarbe überstrichene Figur nach der Erwerbung im Museum abgelauget wurde, läßt sich heute nicht mehr mit Bestimmtheit sagen.

Was der Betrachter nun im Vergleich mit den in unmittelbarer Nähe präsentierten Werken des Veit Stoß und seiner Werkstatt erkennen kann, sind die gänzlich verschiedenen Auffassungen von plastischer Massendurchformung in zwei süddeutschen Zentren der Bildhauerkunst um 1500. Den aus-

ladenden Körpern Erhart'scher Prägung, die von einer bewegten, locker geknitterten-Gewandgliederung übersponnen sind, stehen die artifiziiellen, ja oft ekstatischen und zugleich höchst dekorativen Formen Stoß'scher Draperien gegenüber, die aus einem spiritualistischen Verständnis der Dinge erwachsen. Während der Nürnberger Meister den Körper den Faltenwurf mitbestimmen läßt, überzieht ihn der Ulmer Bildschnitzer mit einem verschränkten Liniengeflecht. Den dort kühn erdachten und komplizierten, faszinierenden und manchmal frei durch den Raum geführten Formen ist hier das strukturierende Gefüge von Hängefalten und Raumtälern gegenübergestellt.

*Frank Matthias Kammel*

## Vom Urnenstechen zur Museumssammlung

### Keramik der Lausitzer Kultur am GNM

Alles begann mit einem beliebten Wochenendvergnügen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts: dem Urnenstechen. In Scharen zogen gebildete, historisch und vor allem archäologisch Interessierte, bewaffnet mit Pickel, Schaufel und Spaten ins Gelände, mit dem Ziel ergiebige archäologische Fundplätze aufzustoßern. Dort fröhnten sie dann ihrer Leidenschaft urchenstliche Fundstücke zu sammeln. Ziel dieser Expeditionen waren in Mittel- und Ostdeutschland und Polen besonders die riesigen Friedhöfe der Lausitzer Kultur (1600 – ca. 650 vor Christus) und der darauf folgenden frühen Eisenzeit. Dort konnten die Hobbyarchäologen mit reicher Ausbeute an gut erhaltenen und vor allem ästhetisch überaus ansprechenden Gefäßen aus Keramik rechnen. Sie gingen dabei mit großer Energie ans Werk: Grab um Grab wurde geöffnet, die schönsten Funde entnommen, der Rest liegen gelassen. Daß sie wirklich »Urnenstechen« im wahrsten Sinn des Wortes betrieben, zeigen die erbeuteten Gefäße noch heute – sie tragen an den Gefäßrändern noch immer die deutlichen Scharten der abgerutschten Spaten und Pickel. In so manchem Fall deckten sich die Wünsche der »Urnenstecher« absolut nicht mit den Vorstellungen der betroffenen Grundbesitzer, die sich bitter über die Verwüstung ihrer Fel-

der und Wiesen beschwerten. Von Archäologen wurde dieses Sonntagsvergnügen damals – wie heute – ebenfalls mit großem Mißvergnügen zur Kenntnis genommen. Die wenigsten der selbsternannten Forscher kombinierten Enthusiasmus mit ausreichendem Sachverstand um wissenschaftlichen Minimalansprüchen zu genügen. Sie suchten – und fanden – vollständige und schöne Objekte, also meist Keramik. Welche Stücke in einem Grab zusammengehören, wie sie im Boden lagen und was sich sonst noch alles, vielleicht optisch nicht so Ansprechendes, im ausgeräumten Grab befand, interessierte fast keinen der Sammler. Kaum jemand fragte danach, wieviele Gräber eigentlich zum Friedhof gehörten, wie sie aussahen und ob die Toten verbrannt wurden oder nicht. Diese Überlegungen, die für die kulturelle und zeitliche Einordnung eines Fundortes ausschlaggebend sind, waren dem Laien des 19. Jahrhunderts völlig fremd.

Aus den so entstandenen Privatsammlungen gelangten immer wieder Einzelstücke oder kleine Sammlungsteile an die Museen. Auch das Germanische Nationalmuseum erhielt mehrfach solche Schenkungen.

Besonders F. Weineck, W.S. Schwartz, Karl von Amira und Pätzold übersandten dem Museum wiederholt Fundgegen-