

## Zur Augsburger Sepulkralskulptur

Von Karl Kosel

Volker Liedke, *Die Augsburger Sepulkralskulptur der Spätgotik*, Teil I: Zum Leben und Werk des Meisters Ulrich Wolfhartshäuser, München 1979.

Es muß den Rezensenten eigenartig berühren, wenn er in der vorliegenden Monographie, die den Augsburger Meister Ulrich Wolfhartshäuser (nachweisbar 1422–1467) wiederentdeckt, einem Phänomen begegnet, das ihn selbst bei der Bearbeitung der Grabmalplastik im Augsburger Domkreuzgang intensiv beschäftigt. Damit ist gemeint, daß ein Künstler und sein erster Erforscher der unverdienten Vergessenheit entrissen werden: hier Ulrich Wolfhartshäuser und Franz Wolter<sup>1</sup>.

Die Erforschung der Augsburger Grabmalplastik des 14., 15. und 16. Jahrhunderts, deren Hauptbestand im Dom und dessen Kreuzgang versammelt ist, hat eine Reihe derartiger Verkennungen aufzuweisen. Zu den davon betroffenen Künstlern zählen u. a. Hans Baierlein d. Ä., Michel Erhart, Adolf Daucher und neuerdings auch Gregor Erhart. Um nur einige Beispiele anzuführen! Philipp Maria Halm entging es in seiner Monographie über Hans Baierlein d. Ä., daß dieser mehrere hervorragende Rotmarmorplatten im Domkreuzgang geschaffen hat<sup>2</sup>. Karl Feuchtmayr blieb durch seine unhaltbare Hypothese, Adolf Daucher sei nur Kistler gewesen, die Erkenntnis versagt, daß dieser der Schöpfer der Deckplatte des Simpertgrabmals aus St. Ulrich und Afra gewesen ist<sup>3</sup>. Feuchtmayr selbst widerfuhr diese Verkennung bezüglich seiner Zuschrei-

---

### *Abgekürzt zitierte Literatur:*

Schröder: Alfred Schröder, *Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges*: Jb. d. Historischen Vereins Dillingen X, 1897, S. 33 ff.; XI, 1898, S. 31 ff.

Haemmerle: Albert Haemmerle, *Die Canoniker des Hohen Domstiftes zu Augsburg bis zur Säkularisation*, Privatdruck 1935.

<sup>1</sup> Franz Wolter, *Ulrich Wolffhartshäuser, ein Augsburger Bildhauer der ersten Hälfte des 15. Jh.*: Jb. d. Vereins f. christliche Kunst IV, 1919, S. 1 ff.

<sup>2</sup> Philipp Maria Halm, *Hans Baierlein: Studien zur süddeutschen Plastik I*, Augsburg 1926.

<sup>3</sup> Karl Feuchtmayr, *Die Bildhauer der Fugger-Kapelle bei St. Anna zu Augsburg*, in: Norbert Lieb, *Die Fugger und die Kunst im Zeitalter der Spätgotik und frühen Renaissance*, München 1952, S. 435. – Karl Kosel, *Der hl. Simpert in der bildenden Kunst*: Jb. d. Vereins f. Augsburger Bistumsgeschichte e. V. 12, 1978, S. 69 ff.

bung des Epitaphs für Ulrich v. Rechberg im Domkreuzgang an Michel Erhart<sup>4</sup>. Vorläufiger Schluß- und Höhepunkt dieser Serie sind die Auslassungen Peter Reindls über Gregor Erhart<sup>5</sup>. Auf die diesbezüglichen Stellen in Reindls Monographie über Loy Hering kann hier nicht ausführlich eingegangen werden. Die Methode jedoch, wie hier Gregor Erhart als Steinbildhauer abqualifiziert wird, ist durch die Tatsache genügend gekennzeichnet, daß alle Epitaphien im Domkreuzgang, die ihm von der bisherigen Forschung zugeschrieben wurden, von Reindl aberkannt werden<sup>6</sup>. Seine Argumentation lautet u. a. folgendermaßen: „Keine einzige Renaissanceskulptur ist für Gregor Erhart nachweisbar“ – Die Bildhauer seiner Generation seien „weit weniger auf den neuen Stil vorbereitet“ als die Maler<sup>7</sup>. Die neuerliche Zuschreibung des Epitaphs für Reichart Klieber an Gregor Erhart durch Alfred Schädler wird von Reindl völlig ignoriert<sup>8</sup>. Bei der Zuschreibung der Epitaphien Zierenberger und Meler an Loy Hering berücksichtigt Reindl die Quellen nicht, deren Vorhandensein längst publiziert ist<sup>9</sup>. Abgesehen von der Gewaltsamkeit der wissenschaftlichen Methode, ist allein schon der Gedanke, daß Augsburgs berühmtester Bildhauer um 1500 nicht an der Grabmalplastik des Domkreuzganges beteiligt gewesen sein sollte, als absurd zu bezeichnen. Die ausführliche Widerlegung der unhaltbaren Thesen Reindls über Gregor Erhart bleibt meiner Monographie über den Augsburger Domkreuzgang vorbehalten, die unmittelbar vor dem Abschluß steht.

Dieser etwas ausführlichere Exkurs erscheint dem Rezensenten deshalb erforderlich, um den gegenwärtigen Forschungsstand über die Augsburger Grabmalplastik der Spätgotik darzustellen, in dessen Zusammenhang Liedkes Arbeit steht.

Das erste Kapitel behandelt den Forschungsstand über Ulrich Wolfhartshauer, der wie sein Zeitgenosse Hans Multscher in Ulm Bildhauer und Maler war, und in diesem Zusammenhang die Verknüpfung der ersten Arbeit von Franz Wolter. Wilhelm Pinder z. B. äußerte: „Der . . . Aufsatz von Wolter . . . ist nur wissenschaftlich kritischen Lesern zu empfehlen<sup>10</sup>.“ Die vorzüglichen Abbil-

<sup>4</sup> K. Feuchtmayr, Über Gregor Erhart: *Zs. f. bildende Kunst* 60, 1926/27, S. 31. – Anja Broschek, Michel Erhart. Ein Beitrag zur schwäbischen Plastik der Spätgotik (= Beiträge zur Kunstgeschichte 8), Berlin-New York 1973, S. 7, Anm. 10.

<sup>5</sup> Peter Reindl, *Loy Hering. Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland*, Basel 1977.

<sup>6</sup> Reindl, S. 201 f., Anm. 383.

<sup>7</sup> Reindl, S. 166 f., Anm. 59 i u. 59 k.

<sup>8</sup> Alfred Schädler, Das Eichstätter Willibaldendenkmal und Gregor Erhart: *Münchner Jb. d. bildenden Kunst* 3. Folge XXVI, 1975, S. 77, Abb. 17.

<sup>9</sup> Michael Burkhard-Meier, Das spätmittelalterliche Wanddenkmal in Deutschland und den Niederlanden, Diss. Freiburg 1955, S. 52 (Erwähnung des „Augsburger Oblaubuches“).

<sup>10</sup> Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance II* (Handbuch der Kunstwissenschaft), Wildpark-Potsdam 1929, S. 279.

dungen bei Liedke ermöglichen einen genauen und eingehenden Vergleich der von Wolter erkannten Hauptwerke Wolfhartshausers, die hier aufgeführt werden: 1. Tumba für Conrad und Afra Hirn aus der Goldschmiedekapelle bei St. Anna (wohl 1425); Augsburg, Dom. 2. Gruftdeckplatte für Claus Hofmair und seine Gemahlin Barbara (nach 1427); Augsburg, Stadtpfarrkirche St. Moritz. 3. Grabplatte für Abt Johannes Kissinger († 1428), urkundlich für Wolfhartshausen gesichert; Augsburg, Stadtpfarrkirche St. Ulrich und Afra. 4. Hochgrab für Herzog Ulrich v. Teck und seine Gemahlin Ursula v. Baden (um 1430); Mindelheim, Stadtpfarrkirche. 5. Grabstein für Abt Heinrich Heuter († 1439) aus der Benediktinerabteikirche St. Ulrich und Afra; Augsburg, Städtische Kunstsammlungen (Depot). 6. Grabmal des Abtes Wilhelm I. von Ursberg (um 1446); München, Bayerisches Nationalmuseum. 7. Grabplatte für Hans Meuting d. Ä. († 1448); Augsburg, evang. Pfarrkirche St. Anna. – Vor allem der Vergleich zwischen der Tumbadeckplatte des Hirngrabmals im Dom und der Hofmairplatte in St. Moritz sowie zwischen der urkundlich gesicherten Grabplatte des Abtes Kissinger in St. Ulrich und Afra und dem Teckgrabmal in Mindelheim macht den Zusammenhang mit Wolfhartshausen zweifelsfrei und läßt ihn als den bedeutendsten Grabmalplastiker seiner Zeit in Schwaben erscheinen<sup>11</sup>.

Auf dieser Grundlage erschließt Liedke das Lebenswerk Wolfhartshausers als Steinbildhauer, das nicht weniger als 44 Werke umfaßt. Seine Biographie wird an Hand einer sorgfältigen Quellenanalyse dargestellt, die sich vor allem auf die Steuerbücher und auf das Ratsbuch Nr. 4 im Stadtarchiv Augsburg stützt. Letztere Quelle ist von besonderer Bedeutung für das Namensproblem. Unter dem Datum vom 5. April 1446 genehmigt der Rat dem „maister Ulrich, pildhower von Walffharczhusen“, nach „Wolffharczhusen“ zu ziehen<sup>12</sup>. Daraus wird der berechtigte Schluß gezogen, daß der Familienname „Wolfhartshausen“ ein typischer Herkunftsname ist. Bezüglich der Identifizierung des Ortsnamens dürfte die größte Wahrscheinlichkeit Wulfertshausen bei Friedberg zukommen. Die Solidität der Quellenbearbeitung und die überzeugende stilkritische Methode bilden das gesicherte Fundament von Liedkes Arbeit, womit er Ulrich Wolfhartshausen den ihm gebührenden Platz in der schwäbischen Plastik der Spätgotik zurückgibt.

Es kann in diesem begrenzten Rahmen nicht auf die zahlreichen Werke Wolfhartshausers eingegangen werden, die über ein weites Gebiet von Drakenstein bei Geislingen, Ulm und Nördlingen im Norden, Niederschönenfeld, Thierhaupten, Zell bei Neuburg a. d. Donau, Illereichen, Mindelheim und

<sup>11</sup> Liedke, S. 42 ff., Abb. 30–32, 36; S. 52 ff., Abb. 39 u. 70; S. 56, Abb. 40 u. 41; S. 58 ff., Abb. 42–44, 67, 68.

<sup>12</sup> Liedke, S. 5 f., Abb. 2.

Füssen im Bistum Augsburg, die Stifte Indersdorf und Rottenbuch in der Erzdiözese München-Freising, bis Brixen in Südtirol verteilt sind. Vielmehr möchte ich mich auf die Werke im Augsburger Dom und dessen Kreuzgang konzentrieren, um Methode und Ergebnis der vorliegenden Arbeit darzustellen.

Die einzige Zuschreibung, welcher nicht zugestimmt werden kann, ist das Epitaph für einen Kanonikus aus dem Geschlecht der Herren von Stein im Westflügel des Domkreuzganges (Schröder Nr. 399)<sup>13</sup>. Der verstorbene Kanoniker aus diesem Geschlecht ist mit Albert v. Stein zu identifizieren, der am 24. April 1461 verstarb (Haemmerle Nr. 797). Dies wird durch die Jahrtagstiftung im „Neueren Oblaubuch“ bestätigt<sup>14</sup>. Liedkes Datierung um 1440 aufgrund des stilisierten Wolkenbandes in der Bogenkehlung, das im Epitaph für Conrad v. Welden († 1441) erscheint (Schröder Nr. 308), wird durch den völlig andersartigen Faltenstil des Epitaphs Stein widerlegt, der mit seiner klaren und scharfgratigen Zeichnung von der weichen und parallelisierten Gewandbehandlung des Epitaphs Welden stark abweicht. Der Meister des Epitaphs Stein, der auch das Epitaph für den Generalvikar Leonhard Gässel († 1465) im Domkreuzgang (Schröder Nr. 312) schuf und dessen Tätigkeit als Steinbildhauer bis in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts verfolgt werden kann, könnte sehr wohl ein Schüler Ulrich Wolfhartshausers gewesen sein.

Die Zuschreibung der nachfolgend genannten Epitaphien ist aufgrund ihrer deutlichen Abhängigkeit von den Plastiken der Hirntumba nicht anzuzweifeln. Es handelt sich um die Epitaphien für Johannes v. Roth (Schröder Nr. 347), Burkhard v. Freyberg (Schröder Nr. 329), Burkhard v. Eisenburg und Heinrich v. Ellerbach (Schröder Nr. 290), Conrad v. Welden (Schröder Nr. 308), Conrad v. Minnwitz (Schröder Nr. 56), Rudolf v. Westerstetten (Schröder Nr. 340) und Conrad v. Rot (Schröder Nr. 170). – Im Zusammenhang mit dem Epitaph für Conrad v. Rot (nach 1450) erscheint mir eine Stilquelle Wolfhartshausers nicht ausreichend gewürdigt zu sein. Das Haupt des hl. Einsiedlers Antonius steht offensichtlich unter dem Einfluß von Claus Sluters Plastiken für die Kartause Champmol bei Dijon, vor allem des hl. Johannes Baptista am Kirchenportal (1391–1393) und des Propheten Isaias am Mosesbrunnen (1395–1401)<sup>15</sup>. Der Einfluß der burgundischen und französischen Plastik auf Wolfhartshauer ist auch bei dem nur kurze Zeit früher entstandenen Epitaph Westerstetten mit einer Darstellung der Engelspietà festzustellen. Schließlich kann Liedkes Feststellung, daß „ein direkter Einfluß des Ulmer Bildschnitzers Hans Multscher auf das Werk Ulrich Wolfhartshausers . . . nicht spürbar“ sei, im Hinblick auf

<sup>13</sup> Liedke, S. 31, 108, Abb. 21.

<sup>14</sup> Allgemeines Staatsarchiv München, Hochstift Augsburg, Lit. 1021, fol. CXXXV r.

<sup>15</sup> Liedke, S. 37 f., Abb. 27. – Henri David, Claus Sluter, Paris 1951, S. 71, 84 ff., Abb. 2 u. 15.

die Muttergottes des Epitaphs für Conrad v. Rot nicht unwidersprochen bleiben. Ihr Zusammenhang mit Hans Multschers thronender Muttergottes im Bayerischen Nationalmuseum München (um 1430–1435), vor allem in der Gewandbehandlung, ist nicht zu übersehen<sup>16</sup>. Angesichts der von Liedke nachgewiesenen Tätigkeit Wolfhartshausers im Ulmer Münster um 1450 – Epitaph für Bartholomäus Greck und Grabplatte Heinrich Besserers<sup>17</sup> – liegt die Vermutung nahe, daß er bei dieser Gelegenheit die Werke seines berühmten Zeit- und Zunftgenossen Multscher gut kennengelernt hat.

An dieser Stelle sei ein inschriftloses Rotmarmorepitaph im Westflügel des Domkreuzganges (Schröder Nr. 366) zur Diskussion gestellt, dessen Schöpfer möglicherweise Ulrich Wolfhartshauer ist (Abb. 104 u. 105). Aufgrund des Wappens kann der Stifter mit dem Kanoniker Konrad Schenk v. Schenkenstein identifiziert werden, der am 20. Februar 1475 verstarb (Haemmerle Nr. 754). Das Epitaph wurde jedoch offenbar zu dessen Lebzeiten gesetzt, da das tadellos erhaltene Feld für die Inschrifttafel diese niemals erhielt. In der Tat geht aus dem „Neueren Oblaubuch“ hervor, daß der Genannte am 30. Juli 1466 einen Jahrtag stiftete, womit er das Bestattungsrecht im Domkreuzgang erwarb. Eine weitere Stiftung für die Feier des Festes der hl. Barbara, die auf dem Epitaph dargestellt ist, erfolgte am 31. Oktober 1474<sup>18</sup>. Die beiden Stiftungen ermöglichen eine Eingrenzung der Entstehungszeit des Epitaphs zwischen 1466 und 1474. Daraus ergibt sich die Möglichkeit, daß das Epitaph noch zu Lebzeiten Wolfhartshausers entstand, der Ende 1467 oder Anfang 1468 starb. Zunächst zeigt die reiche Baldachinarchitektur des Epitaphs Schenkenstein erhebliche Ähnlichkeit mit jener des Epitaphs Eisenburg-Ellerbach<sup>19</sup>. Die beiden Konsolen, welche die Büsten der hl. Barbara und des Stifters tragen, stimmen völlig mit jenen des Stifterpaares beim Epitaph für Conrad v. Schwangau und Margarete v. Ellenhofen in der Annakapelle bei St. Mang zu Füßen überein<sup>20</sup>. Die Gestalt des Schmerzensmannes mit der Geste des sog. Thomaschristus zeigt in der Ponderation des Standmotivs, im Gesichtstyp und in der Haartracht deutlich den Einfluß von Hans Multschers Schmerzensmann am Westportal des Ulmer Münsters (1429)<sup>21</sup>. Die Gewandbehandlung mit den scharfgratigen und v-förmig geknickten Falten besitzt deutliche Gemeinsamkeiten mit dem Grabstein des Propstes Georg Neumair in Rottenbuch, den Liedke in die Zeit um

<sup>16</sup> Manfred Tripps, Hans Multscher. Seine Ulmer Schaffenszeit 1427–1467, Weissenhorn 1969, S. 257 f., Abb. 48.

<sup>17</sup> Liedke, S. 36 f., 112, Abb. 26; S. 83 f., 113, Abb. 59.

<sup>18</sup> Neueres Oblaubuch, fol. CXXXVII v., CXXXX r.

<sup>19</sup> Liedke, S. 29 f., 107, Abb. 19.

<sup>20</sup> Liedke, S. 26 ff., 106, Abb. 18.

<sup>21</sup> Tripps, S. 257, Abb. 31–33.

1465 datiert<sup>22</sup>. Die Gesichtsbildung des Stifters mit dem prägnant vorspringenden Kinn zeigt ebenfalls die Verbindung mit dem Rottenbacher Grabstein. Zeitlich gesehen ist das Epitaph Schenkenstein ein Grenzfall, das vielleicht noch in der Werkstatt Ulrich Wolfhartshausers zu dessen Lebzeiten entstanden sein kann. Unzweifelhaft jedoch ist eine stilistische Abhängigkeit von diesem, so daß es mindestens als eine Schülerarbeit bezeichnet werden kann.

Einer der wesentlichen methodischen Vorzüge von Liedkes Arbeit ist die Einbeziehung des Schriftbildes auf den Grabdenkmälern Wolfhartshausers in die Charakterisierung seiner Künstlerpersönlichkeit. Bei der Behandlung der Hirntumba formuliert er folgendermaßen: „Diese höchst individuelle Handschrift des Meisters zieht sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Werk hindurch und wurde nie wieder von einem anderen Bildschnitzer oder Steinmetzen in der süddeutschen Grabskulptur bis in alle Einzelheiten kopiert oder wiederverwendet<sup>23</sup>“. In der Tat zeichnen sich die zahlreichen Grabplatten Wolfhartshausers im Domkreuzgang gegenüber den anderen Werken dieser Gattung durch die außerordentliche Eleganz ihres Schriftbildes aus. Daraus spricht der Maler und Zeichner in Ulrich Wolfhartshausen, weshalb Liedke „Verdacht“, er könnte der Schöpfer der älteren Wandgemälde im Ostteil der Goldschmiedekapelle bei St. Anna sein, nicht aus der Luft gegriffen sein dürfte<sup>24</sup>. So verraten u. a. die Prophetenbüsten mit Schriftbändern an einer Längsseite der Hirntumba den Zusammenhang mit der böhmischen Buchmalerei, vor allem mit den Randverzierungen der Bibel Wenzels IV.<sup>25</sup>

Wenn man Liedkes Vermutung bezüglich der Wandgemälde in der Goldschmiedekapelle aufgreift und nach den möglichen Stilquellen Wolfhartshausers als Maler forscht, so könnte auch Südtirol ins Auge gefaßt werden, wohin er durch den Auftrag für den Grabstein des Bertold v. Netz im Brixener Domkreuzgang Verbindungen hatte<sup>26</sup>. Die künstlerischen Beziehungen zwischen Südtirol und Schwaben treten zu Beginn des 15. Jahrhunderts aus dem Dunkel der Anonymität und unter den frühesten urkundlich genannten Meistern befinden sich auch Schwaben. Zu diesen Künstlern zählt der in Bozen ansässige Maler Hans Stocinger aus Ulm, von dem Wandmalereien auf Schloß Runkelstein bei Bozen (um 1400-1413) und in der Pfarrkirche von Terlan (1407) erhalten geblieben sind<sup>27</sup>. Auffällig ist immerhin die Beobachtung, daß beim Terlaner Wandgemälde mit der Darstellung im Tempel ein perspektivisch gemaltes Chorgestühl wie an der Südwand der Goldschmiedekapelle erscheint.

<sup>22</sup> Liedke, S. 90 ff., 113, Abb. 66 u. 69.

<sup>23</sup> Liedke, S. 46.

<sup>24</sup> Liedke, S. 47 ff., Abb. 33-38.

<sup>25</sup> Josef Krasa, Die Handschriften König Wenzels IV., Wien 1971, Tafel XX (1. Band, fol. 4 r.).

<sup>26</sup> Liedke, S. 71, 105 f., Abb. 50.

<sup>27</sup> Josef Weingartner, Gotische Wandmalerei in Südtirol, Wien 1948, S. 25 f.

Völlige Übereinstimmung in der perspektivischen Anlage stellt man beim Abendmahl in der Goldschmiedekapelle und bei der Darstellung von König Artus' Tafelrunde im Garelzimmer von Schloß Runkelstein fest<sup>28</sup>. Wesentlich konkreter werden die Beziehungen zu Südtirol beim ersten Landschaftsgemälde der Augsburger Kunst, der Begegnung der Hl. Drei Könige in der Goldschmiedekapelle. Die Waldlandschaft dieses Gemäldes hat ihr einziges Vergleichsbeispiel in einem Wandgemälde, das die Verehrung des hl. Kreuzes in einer nächtlichen Waldlandschaft darstellt und sich in der Turmhalle der Pfarrkirche von Meran befindet<sup>29</sup>. Der Schöpfer dieses im Jahre 1417 entstandenen Gemäldes ist ein Meister Wenzlaus, der wahrscheinlich Hofmaler des Bischofs von Trient war<sup>30</sup>. In Trient selbst bilden die Wandgemälde mit den Monatsbildern im Adlerturm des Castel del Buonconsiglio (um 1400-1407) die unmittelbare Vorstufe für das Meraner Gemälde<sup>31</sup>. Sicherlich sind in der Epoche des internationalen „Schönen Stils“ für die Landschaftsdarstellung die Vorbilder in der böhmischen und der französisch-burgundischen Buchmalerei maßgeblich – ebenso wie die Musterbücher für die Vermittlung von figürlichen Motiven –, doch für die wenigen Beispiele der Landschaftsdarstellung in der monumentalen Wandmalerei, d. h. für die Umbildung von der Miniaturmalerei ins monumentale Format, gelten andere Voraussetzungen, die in der persönlichen Kenntnis von diesen Erstlingswerken der Landschaftsmalerei zu erblicken sind. Es müßte daher bei Ulrich Wolfhartshäuser als dem mutmaßlichen Meister der Wandgemälde in der Goldschmiedekapelle eine Wanderschaft nach Südtirol angenommen werden. Diese Annahme wird u. a. durch die Beobachtung gestützt, daß bei den Passionsgemälden der Goldschmiedekapelle erhebliche physiognomische Ähnlichkeiten mit den Fresken des Meisters Wenzlaus in der Friedhofskapelle von Riffian bei Meran (1415) festzustellen sind<sup>32</sup>. Außerdem konnte Wolfhartshäuser in der 4. Arkade des Brixener Domkreuzganges Wand- und Gewölbemalereien aus dem Jahre 1417 kennenlernen, die unter dem Einfluß der Tridentiner Fresken stehen<sup>33</sup>. Dies können jedoch nur Vermutungen und Andeutungen sein, die eine mögliche Richtung in der Erforschung des Schaffens Ulrich Wolfhartshäusers als Maler aufzeigen wollen. Die künstlerischen Beziehungen zwischen Augsburg und Südtirol werden bereits um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert urkundlich faßbar, die durch die Tätigkeit

<sup>28</sup> Otto R. v. Lutterotti, Schloß Runkelstein bei Bozen und seine Wandgemälde, Innsbruck 1969, S. 32 ff., Abb. S. 34.

<sup>29</sup> Weingartner, S. 41 f., Abb. 95 u. 96.

<sup>30</sup> Weingartner, S. 39.

<sup>31</sup> O. v. Lutterotti, Die Monatsbilder im Adlerturm zu Trient, in: Große Kunstwerke Tirols, Innsbruck 1951, S. 61 ff., Abb. 30 u. 31.

<sup>32</sup> Weingartner, S. 39 ff., Abb. 85–94.

<sup>33</sup> Weingartner, S. 34 f., Abb. 71–74.

der Steinmetzen Martin und Peter Schiche aus Augsburg am Chorbau der Bozener Pfarrkirche belegt sind<sup>34</sup>.

Zu den wesentlichen Vorzügen von Liedkes Arbeit zählt, wie die vorliegende Rezension beweist, daß sie zum Weiterforschen anregt. Es ist Liedke gelungen, Ulrich Wolfhartshauer als den Meister der Augsburger Sepulkralskulptur darzustellen, der die Voraussetzung für die Hochblüte der Augsburger Rotmarmorplastik im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts unter Hans Baierlein d. Ä. bildet. Als besonderes Verdienst sei hervorgehoben, daß mit Hilfe der graphologischen Methode allein im Augsburger Domkreuzgang 14 Grabplatten als Werke Wolfhartshauers und seiner Werkstatt identifiziert wurden<sup>35</sup>. Der sorgfältig gearbeitete Werkkatalog und die vorzügliche Qualität der Abbildungen runden den erfreulichen Gesamteindruck von dieser Monographie ab, die man als einen echten Gewinn für die Erforschung der Augsburger Kunst bezeichnen kann.

<sup>34</sup> Theodor Müller, *Gotische Skulptur in Tirol*, Bozen–Innsbruck–Wien 1976, S. 16.

<sup>35</sup> Liedke, *Werkkatalog* Nr. 2, 6, 9, 10, 12, 13, 14, 19, 24, 29, 31, 32, 34, 35. – Zu Nr. 6: Der Name lautet Andreas Steck d. J. Die Grabplatte befindet sich im Nordflügel des Domkreuzganges. – Zu Nr. 12: Der Verstorbene kann mit dem Chorvikar Heinrich Lederer identifiziert werden, der am 23. Februar 1434 verstarb. Die richtige Lesung des Todestages lautet „in vigilia mathie apostoli“, die den 23. Februar ergibt. Schröders Lesefehler „vigilia Mathei apostoli“ ergab den 20. September.