Auswirkungen insbesondere auf das Kreditwesen in Hall und den anderen Städten seines Gerichtssprengels noch Gegenstand einer weiteren Untersuchung wird.
Karl Konrad Finke

Staufische Architektur

KARL NOTHNAGEL: Staufische Architektur in Gelnhausen und Worms. Bearbeitet von FRITZ ARENS. Göppingen 1971. DM 18,-.

Die am 29. Oktober 1968 in Göppingen gegründete Gesellschaft der Freunde staufischer Geschichte legt mit diesem Buch ihren ersten wissenschaftlichen Beitrag zur Erforschung dieser Geschichte vor, dessen sich der junge Göppinger Verlag ALFRED KÜMMERLE in verdienstvoller Weise annahm (erschieden auch als Beiheft 25 zur Zeitschrift «Der Wormsgau»). Es handelte sich dabei um die 1927 abgeschlossene Dissertation des 1958 verstorbenen Verfassers, die nur als Schreibmaschinenmanuskript vorlag (ein erweiterter Auszug über die Peterskirche in Gelnhausen erschien 1930 in der «Oberrheinischen Kunst»). Die Dissertation schien dem Herausgeber, Prof. Dr. FRITZ ARENS von Mainz, mit Recht der Veröffentlichung wert, die allerdings ohne seine Redaktion (vor allem Weglassung überholter Bezüge, Hinweise auf inzwischen gewonnene Erkenntnisse in Anmerkungen usw.) nicht möglich gewesen wäre. Das Verzeichnis der von NOTHNAGEL benützten Literatur wird durch die seit 1927 über Gelnhausen erschienene ergänzt.

Das 167 S. starke Buch gehört zur kunstgeschichtlichen Fachliteratur. Obwohl es mit 27 Zeichnungen im Text und 64 Tafeln ausgestattet ist (vorbildlich die Texthinweise bei den Abbildungen und die Abbildungshinweise im Text!), ist es nicht leicht zu verstehen. Die Formanalyse von Architektur und die von Bauornamentik verbinden und trennen sich. Hinzu kommen höchst detaillierte Baubeschreibungen (so der Pfalz und von St. Peter in Gelnhausen, auch von St. Andreas in Worms). Im wesentlichen geht es NOTHNAGEL um baugeschichtliche Rückschlüsse aus Ornament- und Profilformen. Dabei wird, wie ARENS im Vorwort betont, die Ansicht widerlegt, daß rein stilkritische Argumente für die Datierung eines Bauwerks nicht ausreichen. Geradezu glänzend wird dies von NOTHNAGEL am Beispiel der formgeschichtlichen Einordnung von Ornamentik und Architektur der Gelnhauser Pfalz und deren Datierung dargetan. Seine stilkritische «Einkreisung» auf das Ende des 12. Jahrhunderts wurde unlängst durch die zeitliche Fixierung der Fällung eines Eichenholzpfahles aus dem Fundament des Torbaus mittels der Jahresringchronologie auf 1182 bestätigt.

Drei Komponenten hebt NOTHNAGEL hinsichtlich der Kapitelle der Pfalz hervor: die elsässische (Schlettstadt, Straßburg), die südfranzösische (Toulouse, Arles) und die lothringische. Dazu wird auf südfranzösische Einflüsse an der Architektur der Pfalzkapelle aufmerksam gemacht (Provence). Damit ist HAMANNS Hypothese von der in Gelnhausen tätigen Wormser Schule hinfällig. Ost- und Westchor in Worms bezeichnen zwei verschie-

dene Stufen des elsässischen Einflusses. Es handelt sich somit in Gelnhausen und Worms um eine gemeinsame Abhängigkeit vom Elsaß. Man ist verführt zu sagen, daß das Nichtwormsische der Gelnhausener Architektur dieser den universaleren und darin imperialen Charakter verleiht. Schließlich verfolgt NOTHNAGEL die Tätigkeit der in der Pfalz arbeitenden «Werkstatt» an der Stiftskirche Aschaffenburg, am westlichen Querhaus von Mainz, am Palas des Schlosses Babenhausen.

Die ausgezeichneten Bauanalysen von St. Peter in Gelnhausen und St. Andreas in Worms dürfen hier übergangen werden. St. Fides in Schlettstadt wird in Beziehung zur Kathedrale und zur Kleinen Kirche von St. Dié sowie der übrigen lothringischen Architektur gestellt, wobei jedoch die Prioritätenfrage noch genauer zu untersuchen wäre. Ganz allgemein gilt, daß mitunter zwischen der Architektur, als dem Werk des Baumeisters, und der Bauornamentik, als dem Werk des Steinmetzen, stärker zu trennen wäre, weil Abhängigkeiten in dem einen nicht Abhängigkeit in dem andern bedeuten.

Für die staufische Architektur des schwäbischen Stammlandes fällt – von einer Erwähnung Denkendorfs abgesehen – in der Untersuchung NOTHNAGELS nichts ab. Ihre bauliche Typik ist anders geartet und im wesentlichen herkömmlicher Art, ihre Ornamentik kann nur von der Lombardei her verstanden werden. Es wäre zu wünschen, daß sich die Gesellschaft der Freunde staufischer Geschichte einmal einer entsprechenden Veröffentlichung annähme.

Adolf Schahl

Über den Nördlinger Hochaltar

ELMAR DIONYS SCHMID: Der Nördlinger Hochaltar und seine Bildhauerwerkstatt. München 1971. 280 Seiten.

Der vorliegende, im Format kleine, aber 280 Seiten starke, in Schreibmaschinentype gedruckte und nicht mit Abbildungen ausgestattete Band ist eine Münchener Dissertation des Jahres 1971. Sie wendet sich an die Gelehrtenwelt, dennoch muß sie hier angezeigt werden, weil sie eine der brennendsten kunstgeschichtlichen Fragen behandelt, die nach dem Meister der in Südwestdeutschland jedem gebildeten Laien bekannten, berühmten Schnitzfiguren des Nördlinger Hochaltars. Zwar ist es schon lange gelungen, diesen Meister dem oberrheinisch Straßburger Kunstkreis um NIKOLAUS GERHAERT zuzuweisen, man zog viele Verbindungen von Werk zu Werk und schlug manchen Namen vor (SCHMID berichtet hierüber einleitend), aber noch der Katalog der Ausstellung «Spätgotik am Oberrhein» im Badischen Landesmuseum Karlsruhe von 1970 drückt sich bezüglich der Meisterfrage recht gewunden aus.

SCHMID nimmt seinen Ausgang von der Bemerkung in der «Schwäbischen Chronik» von MARTIN CRUSIUS, die er auf eine echte Signatur zurückführt und neu deutet. Hiernach stiftete JAKOB FUCHSART 1462 den Altar, den FRIEDRICH HERLIN aus Rothenburg machte. Da HERLIN erst 1467 das Nördlinger Bürgerrecht erhielt, wird gefolgert, daß der Altar vordem vollendet gewesen sein

muß. Der Ausdruck, HERLIN habe den Altar gemacht, bezeichnet diesen als Hersteller und Maler der Tafeln, nicht als Meister des Schreinwerks, das HANS WAIDENLICH fertigte (vgl. Missivbrief von 1471), und ebenso nicht als Meister der bildhauerischen Schnitzarbeit. Ein Aktenstück von 1683 (das fälschlich JESSE HERLIN als Maler nennt) hält die u. a. mit einer Ummantelung verbundene Veränderung des Schreins fest, in deren Verlauf es auch zu gewissen Änderungen an den Figuren kam; vor allem aber nennt es wiederum JAKOB FUCHSART als Stifter und das Stiftungsjahr 1462. In BEYSLAGS Bemerkung von 1801, wonach FUCHSART 1462 nur das Kruzifix, Maria und Johannes, Georg und Magdalena (sicher auch die vier fliegenden Engel) gestiftet haben soll, erblickt SCHMID eine wichtige Bestätigung und Ergänzung der Umstände der Entstehung. Somit ergäben sich als Entstehungszeit die Jahre zwischen 1462 und 1467. Dies kommt der Tendenz gerade der jüngeren Forschung auf eine Frühdatierung (vor 1471) entgegen, womit die alte SIMON-LEINBERGER-Hypothese hinfällig ist (1478 mahnt HERLIN beim Nürnberger Bildschnitzer SIMON LEINBERGER etliche Bildwerke).

Die von SCHMID vorgebrachten Daten sind nicht neu. Die Forschung wagte jedoch nicht, mit ihnen voll Ernst zu machen, weil es nicht vorstellbar war, daß schon bald nach 1462 ein an NIKOLAUS GERHAERT geschulter und dem ganzen oberrheinischen Straßburger Kunstkreis verbundener, hochqualifizierter Meister in Nördlingen arbeitet. SCHMID durchhaut den «gordischen Knoten»: der Meister der Nördlinger Hochaltarfiguren ist nach seiner Auffassung NIKOLAUS GERHAERT selbst. Das klingt, vor allem im Blick auf zwei Forschergenerationen, die sich bisher mit dem Problem dieser Figuren befaßten, zunächst wenig glaubhaft. SCHMID wartet jedoch mit sehr genauen Formvergleichen auf, nachdem er auf mögliche Straßburger Aufenthalte HERLINS anlässlich seiner niederländischen Reisen (so 1463/64) und auf die wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Nördlingen und Straßburg aufmerksam machte. Freilich werden jene Formvergleiche dadurch erschwert, daß die Zahl der bezugten Werke GERHAERTS gering ist und diese durchweg in Stein ausgeführt sind, zu dem jedoch das dichte Nußbaumholz der Nördlinger Figuren in einer gewissen Verwandtschaft steht (auch die immer mit den Nördlinger Figuren zusammengebrachte Dangolsheimer Madonna ist in Nußbaumholz geschnitzt). SCHMIDS Gründe überzeugen nun gerade bei der Figur, die sich mit einer GERHAERTSchen Steinfigur unmittelbar vergleichen läßt, dem Kruzifixus (vgl. den Baden-Badener Kruzifixus GERHAERTS). Dabei setzt SCHMID das Nördlinger Werk mit Recht früher an. Auch hinsichtlich der Begleitfiguren (ursprünglicher Stand: Magdalena links von Maria, Georg rechts von Johannes) sind enge formale Bezüge zu gesichert GERHAERTSchen Arbeiten nicht abzustreiten, wobei immer die Verschiedenheit des Materials im Auge zu behalten ist. Nicht einleuchten will SCHMIDS Vorschlag, HERLIN habe auch die Entwürfe für die Figuren gemacht, womit er den von der Forschung betonten schwäbischen, besonders ulmischen, Zügen entgegenzukommen bestrebt ist.

Genau besehen, bestehen diese jedoch nicht oder nicht in dem Maße, daß sie eine solche Hypothese rechtfertigen würden. Sicher freilich ist HERLIN der Entwerfer des Schreins und wohl auch der figürlichen Anordnung. Mehr wird man hierüber nicht sagen können.

Es bleibt abzuwarten, wie sich die Spezialforschung zu der von SCHMID vertretenen und, wie betont werden soll, einleuchtenden Lösung der Meisterfrage äußern wird. Bis dahin wird man die Figuren des Nördlinger Hochaltars mit gutem Gewissen als «NIKOLAUS GERHAERT zugeschrieben» zitieren dürfen. In der kommenden Auseinandersetzung wird der Kreis der nahestehenden Figuren, nicht zuletzt des Lautenbacher Hochaltars, eine nicht geringe Rolle spielen.

Nächst der Rekonstruktion des Nördlinger Altaraufbaus und einer aufschlußreichen Erörterung der Fassung der Figuren bringt das Werk schließlich noch kleine Exkurse über den Rothenburger und den Bopfinger Hochaltar sowie über einzelne Figuren, so den Kruzifixus in Essingen. Hinsichtlich des Bopfinger Altars wird die immer wieder betonte Abhängigkeit vom Nördlinger Altar festgestellt; auch die Abhängigkeit des Schreins vom Konstanzer Altar GERHAERTS (nicht erhalten, vgl. W. DEUTSCH) wird bemerkt. Vor allem aber möchte man SCHMID zustimmen, wenn er von den Bopfinger Altarfiguren sagt, sie könnten von dem Meister der Standfiguren des Rothenburger HERLIN-Altars, der von MULTSCHER herkommt, gearbeitet worden sein, nachdem er unter den Einfluß der Figuren des Nördlinger Hochaltars und damit NIKOLAUS GERHAERTS kam, zu dem auch Verbindungen anderer Art bestehen. Damit ist der kunstgeschichtliche Ort der Bopfinger Figuren bezeichnet. Adolf Schahl

Herlin-Altar in Bopfingen

HERMANN BAUMHAUER: Der HERLIN-Altar zu Bopfingen und seine Stadtkirche. Stuttgart und Aalen: Theiss-Verlag 1972. DM 19,80.

Im Mittelpunkt der Betrachtungen (32 Seiten Text) steht der HERLIN-Altar, dessen 500jähriges Bestehen den Anlaß zu der Monographie gab. Die ausgezeichnete Ausstattung mit Bildern (40 S. Tafelabbildungen, 1 Vorsatzabbildung) sorgt für reichliche Anschauung und macht es dem Leser möglich, den stets gegenstandsbezogenen Darlegungen des Verfassers auf Schritt und Tritt zu folgen. Das ist gerade hinsichtlich des Altars wichtig, an dem verschiedene Hände mitarbeiteten. Die Signatur HERLINS von 1472 darf nur auf seine Eigenschaft als Hersteller und Maler bezogen werden; das Schreinwerk ist HANS WAIDENLICH von Nördlingen zu geben, der mit HERLIN – so am Hochaltar der dortigen Georgskirche – zusammenarbeitete; die figürlichen Schnitzereien des Schreins aber rühren von einem begabten Bildschnitzer, die der Staffel von einem zweiten. Unter Zitierung der Fachliteratur wird, nach sehr guten Bildbeschreibungen, HERLINS Beitrag als Maler gewürdigt, wobei im wesentlichen JULIUS BAUM und KURT MARTIN zugestimmt wird. Sie traten dafür ein, daß HERLIN die