

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

Tafeln weithin eigenhändig ausgeführt habe und führten die seit den Rothenburger Tafeln feststellbare Entwicklung auf niederländische Einflüsse zurück. Das ist sicher richtig. Man möchte es als eine typische Bildqualität der reiferen Schöpfungen HERLINS ansehen, daß tiefererfüllter Raum und flächige Figurenkomposition parallel zueinander ablaufen, ohne sich zu durchdringen. Das war im Grunde schon in Rothenburg so, nur daß die Figurenwände noch geschlossener waren. Man möchte gerade hier wieder davor warnen, das Œuvre eines Meisters mit einer seiner Stilphasen zu identifizieren und ihm im übrigen keinen Qualitätsspielraum zuzubilligen. Selbstverständlich haben an einem Werk wie dem Bopfinger Altar auch Gesellen mitgearbeitet; hierin sahen ERNST BUCHNER und FRIEDRICH THÖNE, auf die BAUMHAUER verweist, richtig. Man ist dem Verfasser für die vorurteilsfreie und klare Darlegung der verschiedenen Forschungsergebnisse dankbar. Hinsichtlich des Schnitzers der Schreinfiguren ist der Hinweis (nach H. ENSSLIN) auf MATHISS DACHSBACH wichtig, der laut Bürgerbuch am 20. 1. 1471 in Bopfingen *unser Schnitzer worden* (damals war der Altar sicher schon in Arbeit).

Auch die übrigen Bildwerke werden, bei aller gebotenen Kürze, treffend charakterisiert und stilgeschichtlich eingeordnet, was vor allem für das Grabmal eines Herren von Bopfingen von 1330/40 und das mit Recht dem Augsburger Kunstkreis gegebene EMERSHOVENsche Epitaph gilt. Würdigungen der Wandmalereien des 14. bis 15. Jahrhunderts, auch eines religionsgeschichtlich wichtigen sogenannten Konfessionsbildes (doch wohl aus dem Jubiläumsjahr der Confessio Augustana von 1630) sowie der Kirche als Bauwerk runden die Monographie ab, deren gute Sprache und darauf sich gründende Lesbarkeit hervorgehoben werden muß.

Adolf Schahl

Renaissance im Herzogtum Württemberg

WERNER FLEISCHHAUER: Renaissance im Herzogtum Württemberg. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 1971. 484 Seiten mit 241 Abbildungen.

Daß die Renaissance am Gebiet des Herzogtums Württemberg nicht spurlos vorbeigegangen ist, war auch schon früher bekannt. Das Alte Schloß in Stuttgart und die Anlage von Freudenstadt sind jedem Württemberger vertraut, einzelne Künstlernamen, der Name SCHICKART vor allem, sind in das Bewußtsein breiterer Schichten eingegangen, andere, besonders durch die Forschungen von KLEMM und DEMMLER, wenigstens bekannt. Aber ein Gesamtbild der Kunst jener Zeit im Herzogtum hatte man nicht, eine zusammenfassende Darstellung fehlte.

Dieser Mangel ist jetzt behoben durch den stattlichen Band von WERNER FLEISCHHAUER, in dem fast alles zu finden ist, was sich aus Archivalien und erhaltenen Werken über Kunst und Handwerk der Jahre von 1534 bis 1634 erfahren läßt. Diese hundert Jahre, das sind die Jahre von Herzog ULRICHS Rückkehr bis zur Schlacht von Nördlingen, in deren Gefolge ein großer Teil des zuvor Geschaffenen wieder zugrunde ging. Es ist die Zeit der

Herzöge ULRICH, CHRISTOPH und LUDWIG und ab 1593 der Herzöge FRIEDRICH und JOHANN FRIEDRICH, von denen jeder auf eine ganz spezifische Weise auf die Entwicklung der Künste im Lande gewirkt hat. Das wird in dem vorliegenden Bande besonders deutlich, da fast ausschließlich die künstlerischen Unternehmungen des herzoglichen Hofes und die mit Aufträgen vom Hof versehenen Künstler und Handwerker besprochen werden. Die *sonst im Lande tätigen Künstler* werden nur summarisch aufgeführt. Das ist keine Willkür des Verfassers, sondern entspricht einer Eigenheit des Landes, in dem Adel, Beamtschaft und Ehrbarkeit zu jener Zeit als Auftraggeber nur eine geringe Rolle spielten. Die Reichsstädte (etwa Reutlingen, Esslingen oder Heilbronn) werden, etwas überraschend zunächst, aber von der Anlage des Buches her, das ja keine schwäbische, sondern eine württembergische Kunstgeschichte sein will, durchaus folgerichtig als Ausland behandelt und nur herangezogen, wenn etwa dortige Handwerker Aufträge vom Hof erhielten.

Das Buch ist in zwei Teilen angelegt, die beide analog gegliedert sind. Im ersten Teil wird die Zeit der Herzöge ULRICH, CHRISTOPH und LUDWIG besprochen, wobei sich der Verfasser besonders ausführlich mit den Schloßbauten Herzog CHRISTOPHS beschäftigt, deren hohe Bedeutung für die Wiederherstellung und Sichtbarmachung der herzoglichen Landeshoheit er mit Recht hervorhebt. Der zweite Teil schildert die so ganz anders geartete Kunst zur Zeit der Herzöge aus der Mömpelgarder Linie, FRIEDRICH und JOHANN FRIEDRICH. Der tiefe Einschnitt, den der Regierungsantritt Herzog FRIEDRICHS, sein absolutistischer Regierungsstil und sein weltmännisches Auftreten bedeuten, wird besonders eindringlich dargestellt.

Jeder der beiden Abschnitte beginnt mit der Darstellung der baulichen Unternehmungen und der daran beteiligten Baukünstler; es folgen Kapitel über die Einrichtung der Schlösser und Häuser, über die Feste, die Kleidung, die Grablegen und Bestattungsriten. Dann werden die Arbeiten der Bildhauer, der Maler, der Schreiner und Dreher behandelt. Breiten Raum nehmen schließlich, neben weiteren Handwerken, wie den Uhrmachern, Zinngießern und Hafnern, die Werke der Goldschmiedekunst und die Fabrikation von Waffen aller Art ein. Rund 2000 Namen von Künstlern und Handwerkern nennt das Personenverzeichnis, zahllose Aufträge und Verdinge, Rechnungen und fürstliche Erlasse werden herangezogen, um ein Gesamtbild der künstlerischen Arbeit im Herzogtum zu geben. Dabei ist besonders hervorzuheben, daß es sich nicht um eine wertungsfreie Aneinanderreihung von Namen und Daten handelt, und der Verfasser auch nicht, was an und für sich naheläge, in eine heimattümelnde Überbewertung der Leistungen schwäbischer Kunst verfällt, sondern daß deutlich wird, wie z. B. die Malerei, durch die Bildfeindlichkeit des Protestantismus behindert, von wenigen Ausnahmen abgesehen, kaum Bedeutendes hervorgebracht hat. Oder daß sich die Leistungen der Gold- und Silberschmiede nur selten über ein provinzielles Niveau erhoben. Da-