

1. Rohrdorfer Altar, Verkündigung

Staatsgalerie Stuttgart

Der Meister des Rohrdorfer Altars

Von Bruno Bushart

Wir kennen weder seinen Namen, noch seine Herkunft, noch sein Schicksal. Auch von seinem Werk scheint nur ein kleiner Teil der Vergänglichkeit entronnen zu sein. Was erhalten blieb, fand bisher wenig Beachtung von seiten der Kunstgeschichtsforschung. Dabei gehören die Tafeln in der Stuttgarter Staatsgalerie, deren Herkunftsland ihm den Notnamen „Meister des Rohrdorfer Altars“ eintrug, zum volkstümlichsten Besitz des an altdeutschen Meisterwerken gewiß nicht armen Museums.

Der Maler war allerdings keiner der Großen seiner Zeit, aber innerhalb der schwäbischen Kunst um 1480 wahrscheinlich der bedeutendste. Die vier Stuttgarter Tafeln mit ihren sechs Bildern – zwei Tafeln sind doppelseitig bemalt, bei den anderen ist die Malerei

der Rückseite ganz oder großenteils zerstört – lassen einen eigenwilligen mit starkem Farbensinn begabten und einfallsreichen Künstler erkennen, der sich vor allen damaligen Kollegen seines Handwerks in Schwaben durch die Selbständigkeit seiner Erfindungen auszeichnet. Was das bedeutet, ermißt man leicht, wenn man bedenkt, daß die Themen seiner Bilder, das Marienleben und auch das Leben der beiden Johannes, auftragsbedingt zu den am meisten gemalten und damit am meisten vorbildgebundenen des späten Mittelalters gehören. Gewiß arbeitete auch unser Maler nach bewährten Vorbildern – man hat auf Entlehnungen aus Schongauers Kupferstichen hingewiesen und eine ihm zuzuschreibende Tafel in Karlsruhe geht vielleicht auf ein verlorenes Tafelbild



2. Rohrdorfer Altar, Christi Geburt

Staatsgalerie Stuttgart

des großen Kolmarer Meisters zurück –, doch wer tat das damals nicht? Entscheidend ist der Grad der Abhängigkeit oder der Umbildung solcher Vorlagen, und gerade hierin zeigt sich die Selbständigkeit des Rohrdorfer Meisters am deutlichsten.

Seine Gestalten, ob nun Engel oder Menschen, Heilige oder Sünder, sind stets unverkennbar schwäbischen Geblüts, mit kindlich vollen, treuherzigen Gesichtern, herzförmigem Mund und weichem Kinn, wie sie auch die gleichzeitige schwäbische Plastik liebt, und weit entfernt von der lieblichen Schönheit oder einprägsamen Individualität Schongauerischer Typen. Alles Geschehen wird ins Zuständliche, Be- sinnliche entrückt, selbst in eigentlich dramatischen Szenen wie dem Herodesgastmahl, dem Tod der Gottesmutter oder der Botschaft des Engels. Wo menschliches Tun in solche Stille versinkt, gewinnen die stillen Dinge an Leben. Überall gesellen sie sich dem Heiligen zu, teilen in selbstverständlicher Unbefangenheit seinen Raum. Ein Vöglein ist Zeuge

der Verkündigung an Maria, ein Blütenkranz zierte das Haupt des göttlichen Boten, Lilien, zugleich Symbole der jungfräulichen Reinheit, blühen auf der niedrigen Brüstung, die den Blick in eine sanfte Flußlandschaft mit hohen Bäumen und langgestreckten Uferhöhen freigibt. Auf der Geburt Christi wird nicht nur bestaunt, angebetet und jubiliert, wie es die Geschichte wünscht, sondern auch gekocht, wie es das Leben will. Weil eigentlich Weihnachten ist und kalter Winter, halten Joseph und die Engel brennende Kerzen und trägt der Hirte warme Fäustlinge. Trotzdem ist heller Tag; Blumen blühen in und um den glücklichen Stall, die Bäume stehen in vollem Laub und das Kind liegt nackt auf dem Stein, denn schließlich geschieht ja Wunderbares. Der Stall hat schon viel erlebt bis zu diesem Tag. Seine Steine sind geborsten, die Feuchtigkeit hat Spuren hinterlassen und in den Ritzen wuchert das Gras. Am Säulenfuß außen hat jemand – sicher einer der Engelbuben – einfach seine Kerze angeklebt. Und damit jedermann

in das Gloria einstimme, hält das englische Trio oben sein Notenblatt samt Text, Notenlinien und Neumen deutlich lesbar dem Andächtigen entgegen.

So geht es von Bild zu Bild: Überall erscheint das Heilige völlig unkonventionell, von köstlichen Dingen umgeben, in vertraute Räume versetzt und mit menschlichen Zügen ausgestattet. Unproblematische Diesseitigkeit und Weltoffenheit verbindet sich in schöner Unbefangenheit mit dem Streben nach möglichst lebendiger, wirklichkeitsnaher und zeitgemäßer Darstellung der altüberlieferten Inhalte. So entsteht jene legendenhaft frohe Stimmung, die den Betrachter immer wieder entzückt und vor allem das Patmosbild auf der Rückseite des Marientods zur liebenswürdigsten Szene der ganzen Reihe macht. Der jugendliche Johannes hat sich hier – man sollte es nicht für möglich halten – ausgerechnet das Land vor der Schwäbischen Alb ausgesucht, um im Angesicht von Reutlingen oder Balingen seine schreckenserregenden Visionen vom Ende der Zeiten niederzuschreiben. Gewiß ist es keine genau „abgemalte“ Alblandschaft. Sie erscheint seltsam verwunschen, mit unbekannten Bäumen von rotem, blauem und violettem Laub bewachsen, friedlich bevölkert von Bär, Löwe, Reh und Hirsch, Enten, Adler und Singvögeln. Trotzdem ist es eben doch die Schwäbische Alb samt ihren kahlen Tafelbergen, den tiefen Tälern und kegelförmigen Vorbergen, mit dem blühenden Reichtum starkfarbiger Felsenblumen und Kräuter. Vom Schrecken der Jüngsten Tage ist nichts zu ahnen, dafür der ganze Zauber eines seligen Sommertages im Herzland Schwabens. Man muß schon ein halbes Jahrhundert weitergehen in der Geschichte der altdeutschen Malerei, um bei dem Regensburger Ratsherrn und Maler Albrecht Altdorfer ähnliches zu finden: eine Patmoslandschaft, in der die Natur das Hauptthema bildet.

Die Tafeln gehörten einst als Flügelgemälde zum Hochaltar der Kirche zu den beiden Johannes in Rohrdorf bei Nagold, einer Komende des Johanniterordens. Die ursprüngliche Form des Altars lässt sich nicht genau rekonstruieren. An Werktagen bei geschlossenen Altarflügeln waren vier Szenen aus dem Leben der beiden Kirchenpatrone zu sehen, oben links wahrscheinlich die Geburt des Täufers – die Malerei ist restlos zerstört –, darunter, nur bruchstückhaft erhalten, die Taufe Christi im Jordan, oben rechts das Herodesgastmahl, darunter das Patmosbild. In derselben Reihenfolge zeigte die Innenseite der Flügel, deren goldgründige Pracht sich nur zu Feiertagen erschloß, Verkündigung, Geburt Christi,

Anbetung der Könige und Marientod. Verkündigung wie Anbetung der Könige wurden später verändert, diese zum Hochrechteck erweitert, jene auf fast die halbe Größe reduziert und rundbogig geschlossen¹. Ursprünglich waren beide, wie man aus der Anbetung der Könige noch sieht, leicht querrechteckig mit einer breiten Ecküberhöhung rechts bzw. links oben, in der bei der Verkündigung Gottvater als Ausgang des Heiligen Geistes dargestellt war. Diese ungewöhnlich breiten Eckerhöhungen erklären sich aus der Figurenanordnung im Innern des geschnittenen Mittelschreins. Der Schrein selbst ist ebenfalls verloren, erhalten blieben ein kleines Kruzifix in Rottenburger Privatbesitz² sowie eine Madonna mit Kind und ein Johannes der Täufer in Rohrdorf. Ihre Zugehörigkeit zum Altar steht fest, nicht dagegen ihre ursprüngliche Anordnung. Das Kruzifix dürfte seiner bescheidenen Masse wegen als Schreinplastik ausscheiden und in das geschnitzte Sprengwerk des Altars zu verweisen sein, das bei den steilen Proportionen des Rohrdorfer Chorraums ziemlich hoch gewesen sein wird. Ob die Madonna aus dem Schrein stammt, ist ebenfalls fraglich, da sie dann wohl als Mittelfigur gedient haben müßte. Hierfür ist sie aber zu klein, auch spricht die Breite der Ecküberhöhung dagegen. Eher wäre ein großes Kruzifix in der Schreinmitte denkbar, darunter wie üblich eine trauernde Maria und der Evangelist Johannes, beide flankiert von dem noch erhaltenen Täufer Johannes als zweitem Kirchenpatron und einem unbekannten vierten Heiligen. Für die Madonna bliebe damit nur der Platz im Gesprenge, etwa zwischen der Schreinplastik unten und dem kleinen Kruzifix oben. Eine solche Verteilung könnte auch die unterschiedliche Bearbeitung von Täufer und Madonna erklären. Während letztere nahezu rundplastisch breit und für einen hohen Standpunkt berechnet ist, wirkt der Täufer seitlich blockartig zusammengepreßt, wie häufig bei Schreinfiguren, und blickt geradeaus.

Beiläufig sei noch erwähnt, daß der Altar im Jahre 1830 als „stilwidrig, morsch und baufällig“ zum Abbruch angeboten und für die lächerliche Summe von 1 Gulden 30 Kreuzer verkauft wurde. Die Flügel kamen in die neuerbaute Kirche zu Gündringen, wo man sie in der beschriebenen Weise zu Altarbildern umänderte. 1867 wurden die Malereien der Innenseiten von Lang in Ulm restauriert. 1910 erwarb die Staatsgalerie die Tafeln um den vielfachen Betrag von 1830, um 12 000 Goldmark und gegen Anfertigung dreier originalgetreuer Kopien für die Gündringer Kirche.



3. Rohrdorfer Altar, Anbetung der Könige

Staatsgalerie Stuttgart



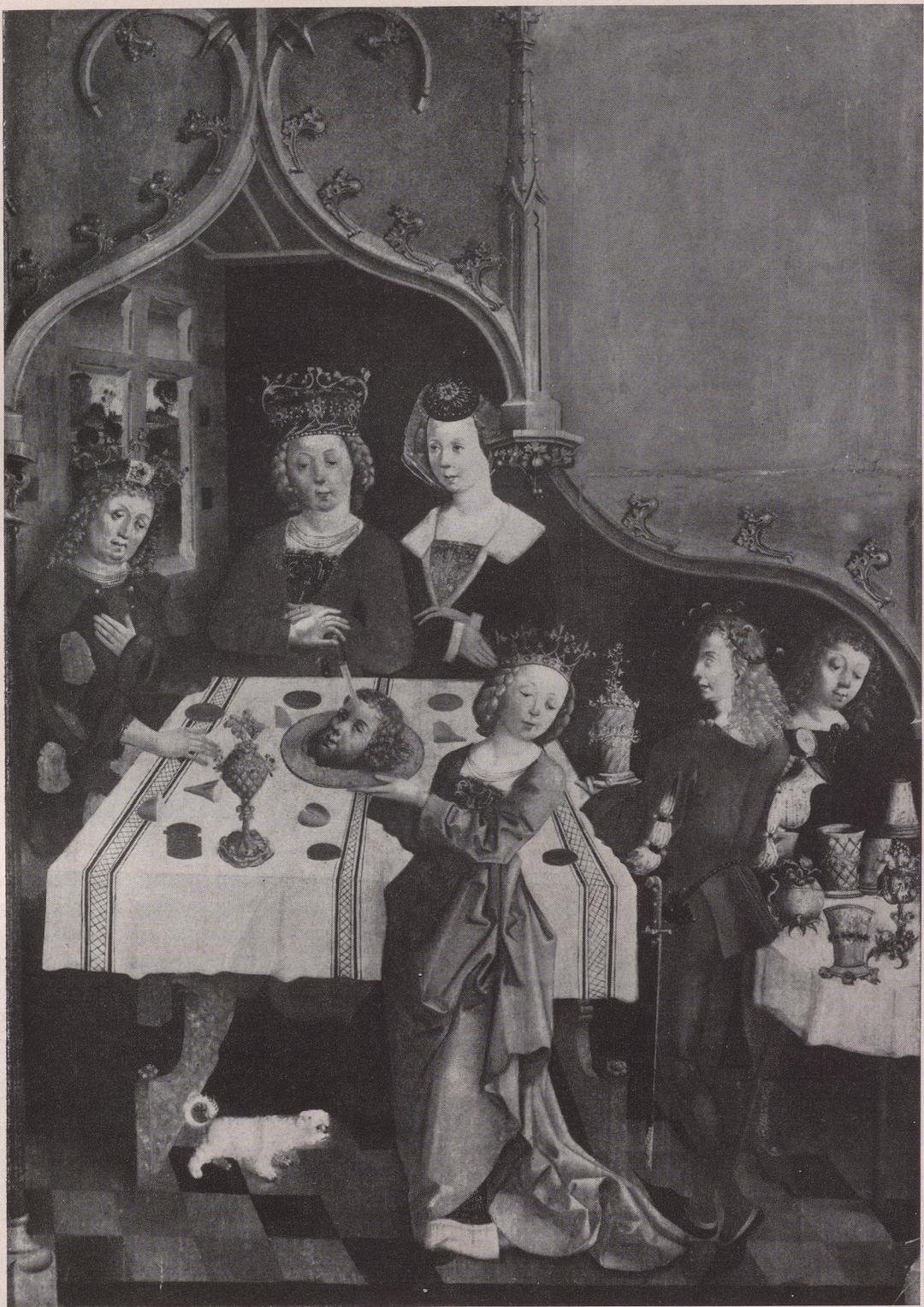
4. Rohrdorfer Altar, Tod Mariä

Staatgalerie Stuttgart

Die genannte Marienfigur trägt in ihrer rückwärtigen Aushöhlung eine aufschlußreiche Inschrift: „Her Jörg von Hohenheim den man nempt Bambast comment uf(?) huß hat dies werck lassen machen anno dm 1485“, dazu das Wappen des Stifters. Jörg Bombast von Hohenheim, in dem man den Großvater des berühmten Arztes und Naturforschers Theophrastus Bombastus Paracelsus von Hohenheim vermutet, ist von 1453 bis 1496 als Komtur des Johanniterordens in Rohrdorf nachweisbar. Am Samstag nach Johannes d. T. des Jahres 1482 stiftete er für sich, seine Eltern und Geschwistern selig eine ewige Jahrzeit und schenkte der Rohrdorfer Kirche hundert rheinische Gulden sowie 4 neue silberne Becher⁴. Bei dieser Gelegenheit dürfte auch unser Altar entstanden sein. Das Datum der Inschrift wird zwar meist 1485 gelesen, doch eine römische Fünf innerhalb eines sonst aus arabischen Zahlen bestehenden Datums ist so ungewöhnlich, daß man prüfen sollte, ob es sich nicht um eine, auch zum Datum der

Jahrtagsstiftung besser passende, mißlungene arabische Zwei handelt, deren Form in den Inschriften jener Zeit oftmals wechselt. Daß unter dem „Werk“, das damals gemacht wurde, der ganze Altar und nicht nur die Madonna zu verstehen ist, läßt sich freilich nicht beweisen. Stilistisch indessen passen die Maleien so gut zu dem Datum, daß man sie ihm unbedenklich zusprechen darf.

Diesen sechs Bildern lassen sich zwei weitere Tafeln anschließen. Die eine in der Karlsruher Kunsthalle zeigt, wieder vor Goldgrund mit Granatapfelmusterung, die Krönung Mariä, auf der ehemaligen Außenseite die Heimsuchung⁵. Die Hand des Rohrdorfers ist unschwer zu erkennen. Man vergleiche den Kopf Christi mit dem des jugendlichen Fürsten auf der Anbetung der Könige, den Gottvaters mit einem der bärtigen Apostel des Marientodes, die musizierenden Engel mit denen des Weihnachtsbildes, den Kopf der Maria mit der Salome oder der anbetenden Maria in Stuttgart. Gemeinsam ist die Vor-



5. Rohrdorfer Altar, Gastmahl des Herodes

Staatgalerie Stuttgart



6. Rohrdorfer Altar, Johannes auf Patmos

Staatgalerie Stuttgart

liebe für kostbare, edelsteinbesetzte Bordüren, fein zisierten Schmuck, durchsichtiges Material für die göttlichen Insignien oder spätgotisches Ornament auf dem Steinsitz, der wie die Quader der Stallruine beschädigte Stellen aufweist. Auch auf der wiederum dünner, nachlässiger und derber gemalten Außenseite erinnern Felsen, Risse des Bodens oder die Kugelgestalt der Steine an das Dreikönigsbild, während Maria und Elisabeth vielleicht doch eher einem Gehilfen zuzuweisen sind.

Die Unterschiede zu den Rohrdorfer Tafeln dürfen allerdings ebensowenig außer acht bleiben. Die Farbigkeit insbesondere der Vorderseite ist gedämpfter, zurückhaltender und differenzierter, die einzelnen Farben erscheinen in zarterem, durchsichtigerem Auftrag. Die Gestalten wirken graziler und feingliedriger, die Gewänder fallen in kalligraphisch verschnörkelten Kurven – das zeigt am besten der Vergleich der knienden Maria mit ihren zweifellos schwerfälligeren Schwestern auf dem Altar – Preti-

osen, Ornamente und Steinmetzarbeiten sind präziser gezeichnet und schärfer geschnitten. In Rohrdorf gibt sich der Maler unbekümmter, freier, gleichsam wie auf dem Lande, auf der Karlsruher Tafel gezielter, man darf vielleicht sogar sagen modischer, denn das Modische tritt in den idealeren Gesichtern genau so zutage wie in dem zeitgebundenen Schnörkelwerk der Ornamentik.

Das andere Werk, wieder ein Marientod⁶, fiel 1945 im Berliner Flakturm Friedrichshain, diesem Massengrab herrlichster Kunstwerke der Berliner Museen, dem Wahnsinn des Krieges zum Opfer. Die Fotografie lässt zwar die Zugehörigkeit des Bildes zum Oeuvre des Meisters erkennen, gibt indessen von der einstigen Farbigkeit keine Vorstellung. Kopftypen, Bildung der Hände und Füße, das Schnitzwerk des Bettes, die Tischform, der geprägte Goldgrund, auch ganze Teile der Komposition, das alles entspricht im Grunde den Rohrdorfer Tafeln, besonders dem Marientod. Wieder aber erweist sich der Altar als das



7. Meister des Rohrdorfer Altars, Krönung Mariä

Staatl. Kunsthalle Karlsruhe

breiter angelegte, ruhiger gestimmte und spannungsärmere Werk. Die Gesichter sind milder, die Gebärden verhaltener, die Figuren voller und behäbiger, der Faltenverlauf gemäßiger, die Komposition, weil bildparallel geschichtet, übersichtlicher, doch zugleich müder. Dadurch rückt das Berliner Bild näher an das Karlsruher, auch hinsichtlich der Entstehungszeit. Wir werden beide Tafeln als frühere Werke des Meisters betrachten dürfen, nicht nur weil der Rohrdorfer Altar reifer anmutet, sondern weil der Unterschied zwischen dem ornamental Zeichnerischen, kompositionell Verspannten in den Einzeltafeln und der Betonung der einzelnen Figur, dem Streben nach räumlicher Klarheit, der volleren Farbigkeit in dem Altar den allgemeinen Entwicklungstendenzen der oberdeutschen Malerei zwischen 1470 und 1480 entspricht.

Die Karlsruher Marienkrönung wird bisher einstimmig der oberrheinischen Schule zugerechnet. Hugel-

hofer zählt den Maler zur engeren Schongauerschule, Stange zur weiteren, Rott, der als erster die Identität mit dem Rohrdorfer Meister erkannte, lokalisiert ihn nach Straßburg⁷. Zweifellos hängen die Karlsruher und Berliner Tafel enger mit Schongauer zusammen als der Rohrdorfer Altar. Die Komposition der Marienkrönung geht nach Hugelshofer und Stange auf ein nur noch in mehreren Wiederholungen bekanntes Gemälde Schongauers zurück und der Berliner Marientod folgt Schongauers Stich B 33 in vielem beinahe wörtlich. Trotzdem darf man deshalb allein den Maler noch nicht dem Oberrhein zurechnen. Schongauerstiche werden sehr früh schon und vielerorts als Vorlage benutzt und die verschiedenen Fassungen der Marienkrönung zeigen, daß auch dieses Gemälde weithin bekannt gewesen sein muß, ohne daß deshalb alle Fassungen unmittelbar auf das Original zurückzugehen brauchen. Wichtiger ist, daß gerade das, was das Berliner und Karlsruher-



8. Meister des Rohrdorfer Altars, Tod Mariä

Staatl. Museum Berlin (1945 zerstört)

Bild von den Rohrdorfern trennt, die Feingliedrigkeit der Figuren, die differenziertere Farbigkeit, die Freude an kunsthandwerklichem Detail, auf ein stärkeres Einwirken des Oberrheins deutet, während bei den Rohrdorfer Tafeln – von den Schongauerischen Stichentlehnungen und der auch vom Oberrhein nicht zu erklärenden intensiven Farbigkeit abgesehen – das Schwäbische den Eindruck bestimmt, wenngleich das Oberrheinische nicht völlig verschwindet. Deshalb weist die jüngere Forschung nicht zu Unrecht auf den westlichen Einfluß in den Rohrdorfer Bildern hin, während die ältere keine Bedenken hatte, sie der Ulmer oder Nördlinger Schule zuzuzählen⁸.

Halten wir uns an das Gesicherte: Der Auftraggeber des Rohrdorfer Altars war ein Schwabe, einer der engsten Vertrauten des Grafen Eberhard im Barte und aus rein schwäbischem Adel. Die Altarplastik

gilt als schwäbisch⁹, die Patmoslandschaft stellt die Schwäbische Alb dar¹⁰, der Altar stammt aus Rohrdorf. Die Karlsruher Tafel wurde aus einer Villinger Kirche erworben¹¹, die Herkunft der Berliner ist nicht bekannt. Das dürfte genügen, um die Werkstatt des Malers in Schwaben, wahrscheinlich zwischen Albrand und Schwarzwald zu lokalisieren. Trotzdem braucht der Maler kein Schwabe gewesen zu sein. Im Gegenteil, der vergleichsweise stärkere oberrheinische Einfluß in dem Karlsruher und Berliner Bild spricht eher dafür, daß er von dort nach Schwaben eingewandert war. Der Einfluß der neuen Umgebung macht sich erst in seinem späteren Werk von Rohrdorf bemerkbar. Solche Wandermaler kennen wir aber gerade für das Gebiet des oberen Neckars. Die Mutter des Grafen Eberhard, Pfalzgräfin Mechthilde, hatte in den 70er Jahren in das kleine

Rottenburg, die Hauptstadt der vorderösterreichischen Grafschaft Hohenberg, mehrere Künstler von auswärts berufen, so die Maler Hans Schüchlin von Ulm, seinen Schwager Albrecht Rebmann aus Nürnberg und einen unbekannten schwäbischen Schüler des großen Niederländers Dirck Bouts, der um 1476 den Ehninger Altar als Kopie nach einem heute verschollenen Werk seines Lehrmeisters geschaffen hatte ¹².

Die Hypothese einer Tätigkeit unseres Anonymus in Rottenburg wird durch drei Punkte gestützt: Rohrdorf gehörte zur Grafschaft Hohenberg, Villingen, wo die Johanniter ebenfalls eine Niederlassung hatten, zu Vorderösterreich, die Bekanntschaft mit dem Meister des Ehninger Altars könnte die niederländischen Reminiszenzen im Rohrdorfer Altar erklären. Niederländisch ist nämlich die Vorliebe für durchsichtiges Material bei Säulen und Szepter – gerade auf dem Ehninger Altar findet sich diese Eigentümlichkeit –, für kleine Paradestücke der Stillebenmalerei wie die Beschädigungen an den Quadern oder die angeklebte Kerze, niederländisch ist die Haltung des knienden Königs, die letztlich auf Rogers Columbaaltar zurückgehen dürfte. An die Verkündigung des Ehninger Altars erinnert die Haltung der Maria auf der Rohrdorfer Verkündigung, ebenso das Motiv der abschließenden Sitzbank mit dem Kissen. Landschaftsaufbau, Felsbildung, Baumformen, Blumen und Gräser des Patmosbildes sind der Ehninger Auferstehung verwandter als allen sonst in Betracht kommenden Vorbildern. Vor allem stimmt die fröhliche bunte Farbigkeit mit ihren tiefen bis lichten Blau, den oftmals kühlen Rot und den vielen hellen Tönen enger mit dem Ehninger Altar bzw. der niederländischen Malerei überein als mit der Schongauerschule.

Der Rottenburger Kunstfrühling dauerte allerdings nur kurze Zeit, wahrscheinlich bis zum Tod der Pfalzgräfin (1482). Möglicherweise wanderte unser Maler danach weiter. Ein aus Rothenburg stammender, einem Maler Hans Schwarz zugeschriebener und als ulmisch bezeichneter Altar im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg zeigt auffallende Übereinstimmung mit dem Rohrdorfer Altar hinsichtlich Farbigkeit und einzelnen Motiven ¹³. In Reutlingen, der auf dem Patmosbild vielleicht dargestellten Stadt, ist für das Jahr 1489 ein Maler Conrat Huser bezeugt ¹⁴. Die Initialen c h, früher h b gelesen und auf Hohenheim Bombast gezogen, stehen auch auf den Brustlätzten der Rohrdorfer Salome und Herodias.

Sollte unser Maler von Rottenburg in die benachbarte Reichsstadt Reutlingen übersiedelt sein?

Das alles sei dahingestellt und nur zur Kenntnis gebracht. Sicher ist lediglich, daß der Meister des Rohrdorfer Altars zu den vielen damals in Schwaben tätigen Malern gehörte, die als Zugewanderte jene merkwürdige Pause füllen, die zwischen dem Verstummen der schwäbischen Meister nach der Jahrhundertmitte und dem Aufbruch der jungen Generation mit Zeitblom, Stocker, Holbein, Strigel am Ende des 15. Jahrhunderts besteht.

¹ Verkündigung: 117×148 cm, ursprünglich 205×148; Geburt Christi 132,5×150 cm, Anbetung der Könige 205,5×147 cm; Tod Mariæ 131×151 cm. Alle Tafeln Fichtenholz. Inv.-Nr. 1223. ² Vgl. Konrad Kümmel, Was mein altes Kreuzbild erzählt (1917), und Emil Bürkle, Der Rohrdorfer Altar (Gesellschaft Nagold, September 1954). Höhe des Corpus 120 cm, Spannweite der Arme 70 cm. ³ Pfarrer Reiter, Der Rohrdorfer Altar und die Gemälde zu Gündringen (Archiv für Christliche Kunst, 16, 1898, S. 12 ff., 20 ff. – E. Gradmann, Ein Altdeutsches Altarwerk in der Stuttgarter Galerie (Der Cicerone, II, 1910, S. 157 mit Abb. auch der beiden Figuren). – A. Rentschler, Bildnis aus der Vergangenheit Rohrdorfs (Nagold 1929). Höhe beider Figuren 172 cm.

⁴ W. Gonser, Zur Geschichte der Bombaste von Hohenheim, Württ. Vierteljahreshefte f. Landesgesch. 1921, S. 187 ff. ⁵ Kat. 1929, Nr. 36/37: Oberrheinisch um 1480, Schulkreis Schongauers. 111×116 cm, Tannenholz. ⁶ Verzeichnis der Gemälde im Landesmuseum der Provinz Westfalen, Münster 1913, Nr. 107, S. 58: Oberdeutscher Meister um 1480. 107,5×107,5 cm, Lindenholz. – Kat. d. KFM Berlin, 1930, Nr. 1213 A: Schwäbisch um 1500. Den Hinweis auf das Bild verdanke ich Prof. E. Buchner, München. Nach H. Braune Westfälisch (Münchener Jb. 7, 1912, S. 76. Erworben 1850). ⁷ W. Hugelshofer, Eine verlorene Marienkrönung Schongauers? (Oberrheinische Kunst, I, 1925/26, S. 218), A. Stange, Deutsche Malerei der Gotik (VII, München-Berlin 1955, S. 23, 28), H. Rott, Quellen und Forschungen (II, Altschwaben und die Reichsstädte, Stuttgart 1934, S. 246).

⁸ W. Fleischhauer, Die Landschaft in der schwäbischen Malerei (Monatsschrift Württemberg, 1930, S. 218): Kunstkreis zwischen Konstanz und Basel, H. H. Mahn, Beiträge zur spätgotischen Tafelmalerei in Württemberg (Zeitschr. d. dt. Vereins f. Kunstgesch. 9, 1942, S. 183): vom Oberrhein bestimmt. – Nach E. Gradmann (a. a. O.) Zwei Meister, aus Herlins Richtung und aus der Ulmer Schule; Kunst- und Altertumsdenkmale Württembergs, Schwarzwaldkreis (Stuttgart 1897, S. 151): Zeitblomschule. ⁹ L. Böhling, Die spätgotische Plastik im württ. Neckargebiet, Reutlingen 1932, S. 26 ff. mit Abb.

¹⁰ Nach M. Schefold, Alte Ansichten der Schwäbischen Alb (Stuttgart 1954, S. 5) Gegend von Balingen. Stadtansicht und Berge (links Achalm, dahinter Honauer Tal, rechts Georgenberg) könnten eher auf die Reutlinger Gegend bezogen werden (vgl. Schefold Abb. 103).

¹¹ Aus der Slg. des Freiburger Domdekan v. Hirscher, der früher auch in Rottweil und Tübingen tätig war.

¹² J. Baum, Die Württembergische Kunst im Zeitalter Eberhards i. B. (Altschwäbische Kunst, Augsburg 1923, S. 49 ff. mit Abb. des Ehninger Altars). ¹³ P. Strieder, Eine Malerwerkstatt in Rothenburg o. T. am Ende des 15. Jh. (95. Jahresbericht d. Germ. Nat.-Mus. Nürnberg, 1950, S. 24 ff. mit Abb.). ¹⁴ H. Rott, a. a. O., S. 246.