

noch erhaltenen Kumburger Stücke, mit Ausnahme des Elfenbeinreliefs, und schließt daraus auf die „Entstehung der Werke in einem gemeinsamen Werkstattbereich“ und zwar, der ortsgebundenen Fresken und der personengebundenen Meisterinschriften wegen, „am ehesten in Kumburg selbst“ (S. 182). Dagegen ist „für die Werkstatt als Ganzes eine auswärtige Herkunft zu vermuten“ (S. 184). Auf die von der Forschung schon lange aufgegebenen Zuschreibung an eine nieder-rheinische Goldschmiedeschule geht der Verf. selbstverständlich nicht mehr ein, setzt sich aber mit den neueren Vermutungen einer Herkunft [der Werkstatt als Ganzes] aus Niedersachsen oder aus Süddeutschland eingehend auseinander. Beim Stilvergleich mit den Werken des Roger von Helmarshausen und seiner Schule kommt der Verf. zu dem Ergebnis, daß hier keine über den Zeitsil hinausgehenden Gemeinsamkeiten bestehen (S. 193). Die Untersuchung süddeutscher Beziehungen verläuft dagegen positiv. Als Hauptcharakteristikum des Kumburger Stils stellt der Verf. die „Verarbeitung byzantinischer Voraussetzungen“ heraus. Zwangsläufig ergibt sich daraus sein Hinweis auf Salzburg, das „Einfallstor byzantinischer Einflüsse“ (S. 195). Der für die Salzburger Buchmalerei im 1. Viertel des 12. Jh. bezeichnenden Verbindung byzantinischer Einflüsse mit solchen aus der Bayerischen Klosterschule (Initialen!) begegnet man laut Verf. auch im Kumburger Epistolar, für welches er die Verwendung von Vorlagen dieser beiden Provenienzen in Anspruch nimmt (S. 136ff). „Die allgemeine Abhängigkeit [des Epistolars] von der Salzburger Schule“ (S. 199, 203) findet er am Antependium und am Kronleuchter in manchen Einzelheiten (Gesichts- und Körperbildungen) bestätigt, zumindest aber nicht widerlegt. Der Verf. zieht infolgedessen das Fazit seiner stil- und motivgeschichtlichen und seiner ikonographischen Untersuchungen angemessen vorsichtig: „Es scheint, daß die . . . Salzburger Schule des zweiten Jahrhundertviertels wichtige Voraussetzungen für die Kumburger Kunst enthält, so daß man in der Kumburger Werkstatt vielleicht einen Salzburger Ableger erblicken darf, zumindest aber starke Einflüsse annehmen muß“ (S. 230). – Bei der methodisch vorbildlich angelegten Arbeit fällt die für eine kunstwissenschaftliche Dissertation sehr ausführliche historische Einleitung auf: Geschichte des Klosters S. 7–20, Beziehungen zwischen Kumburg und Salzburg S. 221–230. Zwar lassen sich lt. Verf. den Kumburger und Salzburger Quellen keine speziellen Hinweise zum zweiten Punkt entnehmen. An solchen allgemeiner Art nennt er die dem Kloster Kumburg und den Klöstern im Salzburgerischen (insbes. Kl. Admont) damals gemeinsame Hirsauische Ordensrichtung (S. 244) und das „vermutete“ Vorhandensein einer Handschrift im Kloster Kumburg, deren Verfasser „möglicherweise“ ein Admonter Mönch ist (S. 224f). – Diese doch sehr allgemeinen historischen Beziehungen zu Zeiten des Abtes Hartwig dürften durch Untersuchungen auf genealogischer Ebene (vgl. die Namensträger Hartwig im 11. und 12. Jh. in Freising/Salzburg) zu präzisieren sein. Grünenwald

Hans Steuerwald: Der Reitermeister von Bamberg und Magdeburg. Berlin: Kulturbuchverlag 1967. 80 S. 39 Abb. 2 Grundrisse. DM 20.–.

Die Frage nach der Künstlerpersönlichkeit und nach der Persönlichkeit des im „Bamberger Reiter“ Dargestellten rückt der Verf. in den Mittelpunkt seiner Untersuchungen. Zur ersten Frage unterstellt er folgende Voraussetzungen als zweifelsfrei: 1. daß – wie er schon 1953 dargelegt hatte – die Reiter in Bamberg und in Magdeburg Werke einunddesselben Bildhauers, eben des „Reitermeisters“ seien, 2. daß im Hochmittelalter Leiter der Bauhütte, Baumeister und Bildhauer meist identisch gewesen seien, 3. daß dem für Magdeburg belegten Baumeister „Bonensac“ (Konsole mit Baumeisterbüste und Inschrift „Bonensac“ im Dom) ein mehrfach im Magdeburger Dom vorkommendes Meisterzeichen mit zwei bohenschotenförmigen Halbmonden zuzuweisen sei und 4. daß auf Grund von Nr. 2) der Baumeister Bonensac der Bildhauer des Magdeburger und Bamberger Reiters sei.

Die stilistische Verwandtschaft des Bamberger und des Magdeburger Reiters – und damit die Identität des Bildhauers – ist nicht zu widerlegen. Die Personengleichheit von Baumeister und Bildhauer kann – muß aber nicht – bestehen. Die Bohenschoten oder Halbmonde, das Meisterzeichen Bonensacs, fehlen aber auf den Konsolschildchen im Bamberger Dom. Ihr Fehlen an den Reiterstandbildern und am Magdeburger Reiterhäuschen fallen dagegen nicht ins Gewicht, weil diese Werke nicht unverändert auf uns gekommen sind. Der Verf. hält den Namen Bonensac für einen volkstümlichen Übernamen, entstanden in Anlehnung an sein bohenschotenförmiges

Meisterzeichen, in welchem der Verf. eine Verballhornung seines eigentlich aus zwei Halbmonden bestehenden Wappenbildes sieht. Vom Halbmondwappen ausgehend identifiziert der Verf. daselbe mit dem Wappen der Familie v. Magenheim (im Zabergäu b. Cleebrohn, s. Alberti Nr. 1757). In dem nahegelegenen Maulbronn weist er einen inschriftlosen Wappengrabstein dieser Familie und wiederum die bezeichnenden Schildchen nach. Unter Zuhilfenahme der Stammtafel dieses Geschlechts schließt er alle Familienangehörigen aus bis auf einen 1231 genannten Zeisolf (II.) v. Magenheim. Diesen identifiziert er mit dem Baumeister Bonensac und damit mit dem Bildhauer des Bamberger und des Magdeburger Reiters. Diese Schlußfolgerung ist auf Hypothesen aufgebaut und bleibt deshalb problematisch. Das unbestreitbare Verdienst des Verf. liegt woanders, nämlich bei seinen Untersuchungen zur Persönlichkeit des Bamberger Reiters und zu dessen originaler Aufstellung. Mittels bildlicher Darstellungen (Mitte 16. Jh., um 1610, um 1717) weist er nach, daß in Bamberg an der Außenseite des Georgenchores ein Reiterhäuslein vorhanden war, darinnen 3 deutlich sichtbare Reiterfiguren. In Analogie zu Magdeburg – dort ist der Bistumsgründer und Dombauer Kaiser Otto I. dargestellt – schließt der Verf. – m. E. zu Recht – für Bamberg auf Kaiser Heinrich II. mit der Kaiserin Kunigunde (als Mitstifterin) und mit dem Hl. Georg (als Patrozinium des Ostchores). Von diesen drei Skulpturen wurde diejenige Heinrichs II., „der Bamberger Reiter“, Mitte des 17. Jh. an den heutigen Platz und damit in die Nähe seines Grabmals versetzt (Tafelbild um 1669). Bei dieser Gelegenheit mußte die Gruppe auf der nunmehrigen Wandseite stark abgearbeitet und der Unterteil des Pferdekörpers erneut werden (durch Glesker?), wodurch sich lt. Verf. die heute steife, ungelente Haltung des Pferdes erklärt. Die sorgfältige originale Bearbeitung des Pferdekörpers gegen die Wandseite und der Fall der Mähne gegen dieselbe, nicht gegen die Beschauer, beweisen, daß der Reiter als Rundskulptur konzipiert und frei aufgestellt war. Das „Geheimnis“ um die Person der Dargestellten – früher: König Konrad III.? König Stephan von Ungarn? einer der Hl. Drei Könige? Konstantin der Große? Prototyp des „Staufischen Ritters“? – scheint der Verf. nunmehr gelöst zu haben. Grünenwald

Karl Nothnagel: Staufische Architektur in Gelnhausen und Worms. Bearbeitet von Fritz Arens. (Schriften zur staufischen Geschichte und Kunst Bd. 1. Hg. Gesellschaft der Freunde staufischer Geschichte in Göppingen.) Göppingen: Kümmerle 1971. 167 S. 64 Taf., zahlreiche Zeichnungen im Text.

Diese erste Publikation der 1968 gegründeten Gesellschaft enthält die ungedruckte Frankfurter Dissertation (1927 bei R. Kautzsch) von Karl Nothnagel (gest. 1958). Sie wurde von Prof. Arens-Mainz durch zahlreiche eigene Beiträge und kritische Anmerkungen und durch Nachtrag der seit 1927 erschienenen einschlägigen Literatur für den Druck bearbeitet. Im Mittelpunkt der Untersuchungen steht die Pfalz in Gelnhausen, eine Gründung der Staufer. Die Einbeziehung romanischer Bauwerke im Bereich der Gelnhauser und der Wormser Architektur – hier insbesondere der Dom und St. Andreas – dienen zur Klärung der zeitlichen und künstlerischen Stellung der Pfalz. Diese beiden Gesichtspunkte „um die in den letzten 20 Jahre geäußerten Fehldatierungen und falschen Einordnungen richtig zu stellen“ (F. Arens) legitimieren die Veröffentlichung einer bereits 45 Jahre alten Abhandlung. Die beispielhaft exakten Beschreibungen und sorgfältigen stilkritischen Untersuchungen Nothnagels führten zum Ansatz der Pfalz – Bauzeit um 1190/1200 (S. 50, 127 f.), glänzend belegt durch die moderne Jahresringforschung (1182. Holzeinschlag für das Fundament des Torbaues, also Vorbedingung für den Beginn der Bauarbeiten). Zum Vergleich: kunsthistorische Datierungen bisher um 1160/70, historische Datierungen 1180 (Bau vollendet. Reichstag zu G.). Für die Bauzier weist Nothnagel elsässische Einflüsse – unmittelbare und in 2. Linie über Worms vermittelte –, südfranzösische Einflüsse (Arles, Toulouse) und lothringische Einflüsse nach. Als formbildend für Gelnhausen stellt der Verf. die oberrheinisch (elsässisch)-französische Kunst in den Vordergrund. Dies erklärt die Ausnahmestellung der Gelnhauser Pfalz in dem betreffenden Raume und die „persönlich bedingte Kunstweise des staufischen Hofes“ (S. 108). Damit deckt sich die historische Situation: die Verbreitung des staufischen Eigenbesitzes von Schlettstadt-Egisheim bis Gelnhausen und die Verbindung der Staufer (Kaiser Friedrich I.) zu Burgund und Südfrankreich einerseits und andererseits die Verstärkung des mittelhheinischen Einflusses, wohin Gelnhausen seiner Lage nach gehört, parallel zum Abflauen der staufischen Zentral-