

warten. Angesichts der zunehmenden Gefährdung eines so exceptionellen Bauwerks wäre eine solche Haltung nicht zu verantworten und nicht zu verstehen. Könnte es doch leicht sein, daß die Debatten eines nicht zu fernen Tages angesichts eines Trümmerhaufens gegenstandslos würden.

Allenthalben werden heute große Opfer für den Umweltschutz gefordert und glücklicherweise auch schon entsprechende Mittel bewilligt. Es kann nicht deutlich genug hervorgehoben werden, daß auch Denkmalschutz zum großen Thema Umweltschutz gehört. So kann, ja muß ein an sich so unpolitisches Gebilde wie die Lorscher Torhalle zum Testfall einer vielbesprochenen neuen Politik werden. Lorsch liegt in jenem Bundesland, das im Selbstverständnis seiner Regierenden „vorn“ steht. Das Ergreifen sofortiger Maßnahmen zur Erhaltung des Lorscher Torbaues kann diesen Anspruch an einem Monument bestätigen, das nicht allein dem Lande Hessen, sondern – und das ist weder Übertreibung noch Phrase – zum geistigen Besitz der ganzen Menschheit gehört – wie zum Beispiel der Konstantinsbogen in Rom, zu dessen Erhaltung soeben nach einem Lokaltermin von Experten beschlossen wurde, künftig allen Verkehr von ihm fernzuhalten.

Friedrich Oswald

DAS NEUE HISTORISCHE MUSEUM IN FRANKFURT

Das Historische Museum, in dem die Frankfurter Bürgerschaft nach ihrer Demütigung durch die preußische Annexion von 1866 die recht zufällig durch Ansammlung, Erwerb oder Stiftungen zusammengekommenen kunst- und kulturgeschichtlichen Gegenstände vereinigt hatte, hat nach der Zerstörung 1944 jetzt wieder eine endgültige Unterkunft gefunden. Sie erstreckt sich über einen wiederhergestellten älteren Gebäudekomplex – den staufischen Palas mit Saalhofkapelle, den Burnitzbau (1842), den Bernusbau (1715 – 17), den Rententurm (1456) und den Fahrtorbau (Mi. 19. Jh.) –, der nach Süden, zum Römerberg hin, von einem Neubau verklammert wird, der seinen brutalistischen Beton recht aggressiv gegen die dezent restaurierte Nicolaikirche schiebt.

Schon durch seinen Standort selten bevorzugt, bietet das Museum auch im Inneren einiges auf, was es zu einem attraktiven Kommunikationszentrum macht. Ein Kommunales Kino ist im Vortragssaal untergekommen, eine auch für Nichtbesucher des Museums zugängliche Cafeteria, ein Kindermuseum im Fahrtorbau und ein vorgesehener Kindergarten, gestalten das Museum zu einem ausgesprochen publikumsfreundlichen Areal. Während das „Städel“, das jetzt mit einem wissenschaftlichen Teilkatalog zum Preis von DM 130,- auch den Fachmann befremdet, in vornehmer Distanz bleibt, bietet das Historische Museum mit freiem Eintritt, mit der kostenlosen Bereitstellung von Informationsblättern und mit seinem Einsatz neuester technischer Mittel die Gewähr dafür, daß der große Besucherandrang die Eröffnungsphase überdauert.

Es will viel heißen, daß es dem wissenschaftlichen Stab des Historischen Museums gelungen ist, in einer Geldmetropole wie Frankfurt, wo bisher museales Engagement

das geschäftliche nicht eben auffallend überblendete, eine Diskussion zu entfachen, deren Vehemenz manche Vorurteile über die mögliche Relevanz von Museen in Frage stellen kann. Das Museumsteam hat im Herzen einer Stadt, in der die Widersprüche unserer Gesellschaft hart aufeinanderstoßen, das Museum nicht als einen kunsthistorischen Arkanbereich, sondern als Ausdruck und Artikulationsforum jener Widersprüche eingerichtet, und als solches wird es mit Mut und doch auch – wie manche nachträgliche Änderung an den Texten zeigt – mit Flexibilität verteidigt. Doch der Frankfurter „Museumsstreit“ wird von zu vielen lokalen Komponenten und leider auch von interdisziplinären Konkurrenzmotiven bestimmt, als daß man aus ihm Anhaltspunkte für eine weiterführende Diskussion beziehen könnte. Diese lohnt nicht wegen der Hand voll Reizworte oder der Provenienz einiger Zitate, die im Museum zu lesen sind, sondern wegen der scharf und kompetent gestellten Frage nach einer museumsdidaktischen Konzeption, die zugleich eine Neubestimmung des kunstgeschichtlichen Gegenstandsbereichs gegenüber einer breiteren Öffentlichkeit enthält.

Bei der Gründung des Historischen Museums stand als Grundstock eine städtische Gemäldesammlung zur Verfügung, deren Qualität hätte gewährleisten können, daß die Zukunft das Museum nicht ganz in die Kategorie eines kulturhistorischen Heimatmuseums führen würde. Doch die große lokalgeschichtliche Ausweitung der Sammlungen ließ wohl auch in der Städel-Administration das Bewußtsein entstehen, daß die überregional bedeutsamen Kunstbestände des Historischen Museums als Depot für das repräsentative „Städel“ anzusehen seien. Im Historischen Museum hat man es bis heute nicht verwunden, daß 1922 die Herausnahme kapitaler Werke – darunter die großen Altäre von Düring und Holbein d. Ä. aus der Dominikanerkirche, die Standflügel Grünewalds zu Dürers Heller-Altar, dessen freilich immer noch eindrucksvolle Kopie man zurückließ – im „Städel“ großformatige Höhepunkte setzte, während man das städtische Museum fast ganz in die Rolle eines kulturhistorischen Museums drängte. Wie in Reaktion darauf hat man bei der jetzigen Neuaufstellung aus der Not dieses museumsgeschichtlichen Ergebnisses die Tugend gemacht, aus dem Namen des Museums eine programmatische Aufgabe abzuleiten: Die Museumsbestände sollen Geschichte illustrieren und interpretieren helfen. Dieses historiographische Konzept, das den Dokumentationswert der Exponate über deren Kunstwert stellt, ist rigoros durchgehalten. Man hat die Bestände auf zwei Ausstellungsbereiche verteilt. Im Neubau sind die Dokumentationsabteilungen untergebracht, in denen die Objekte, nach Epochen geordnet, einem umfassenden Informationssystem eingegliedert sind. In den historischen Bauten sind die Restbestände in einer Art Schaudot dichtgedrängt aufgestellt. Was der Besucher dort gelernt hat, kann er hier differenzieren und selbständig erweitern. Diese Aufteilung erlaubte einen konzentrierten und großzügigen Einsatz didaktischer Mittel in den Dokumentationsabteilungen. In ihnen präsentiert sich das technisch und inhaltlich anspruchsvollste museumsdidaktische Programm in der Bundesrepublik, und die vom Museum investierte Arbeitskraft, Intelligenz und Phantasie haben es verdient, daß man von den bis jetzt vorliegenden Ergebnissen aus nicht zurück-, sondern weiterdenkt.

In einem Vorraum erwarten den Besucher drei durch Knopfdruck abrufbare audiovisuelle Apparate, die ihm in Schrift und Bild einen stichwortartigen Überblick zu den in der Ausstellung belegten historischen Epochen geben. Solche Apparate stehen auch in den Ausstellungsräumen mit Spezialprogrammen zur Verfügung. Die Nutzung und das Interesse der Besucher zeigt, daß den Museen didaktische Hilfsmittel entstanden sind, die das Itinerar von Original zu Original sinnvoll unterbrechen können, um Ausstellungskomplexe zusammenzufassen und durch nicht ausstellbares Material zu erweitern. Neben diesen technisch anspruchsvollen Informationsträgern gibt es noch solche herkömmlicherer Art. Die schriftlichen Erläuterungen erscheinen auf zahlreichen selbständigen Schrifttafeln, Karten und Schemata neben den Exponaten, wie diese oft auf eigenen Raumtrennern. Die große Zahl dieser metallenen, vom Boden bis zur Decke reichenden und nur in der Breite variablen Raumtrenner, die leicht versetzt werden können, wirkt innenarchitektonisch bestimmend und zerstückelt die Räume vielleicht zu sehr in transparente Intimräume, so daß das alte Prinzip der Seitenkabinette, das den Kunstgenuß individuell isolieren wollte, in neuer Form die Haupträume ergreift und verschachtelt. Die Raumtrenner im Historischen Museum bilden allerdings auch ein wesentliches Element der museographischen Gestaltung. Jede historische Zeiteinheit besitzt eine eigene Leitfarbe (grün = 9. - 15. Jh.; gelb = 16. - 18. Jh. usw.); zu Beginn eines Zeitabschnitts oder eines Sachgebietes sind die den Raumtrennern applizierten Texttafeln in die Leitfarbe gekleidet und übermitteln epochale Gesamtwürdigungen oder übergreifende Interpretationen, wobei sich zeigt, daß auch Zitate u. U. auratische Qualitäten annehmen können. Innerhalb des Ausstellungsbereichs der Zeiteinheiten übernehmen die Raumtrenner optische und informatorische Leitfunktionen. Längs der Oberkante tragen die Texttafeln einen Streifen der Zeitfarbe mit einem bildlichen Symbol und einer Textilüberschrift; darunter erscheint auf hellgrauem Grund der erläuternde Text, oft mit Bildern, Karten, Grundrissen oder Schemata illustriert; zuunterst steht die Kennziffer, die im Dezimalsystem die visuelle Über- und Unterordnung wiederholt und den Stellenwert des Gegenstandes im Führungszusammenhang fixiert. In den Abteilungen liegen auch Informationsblätter aus, die der Besucher zuhause bequem zusammenheften kann. Neben den originalen Gegenständen sind auch Rekonstruktionsmodelle, Fotos und Kopien ausgestellt.

Die Frage, ob dieses multimediale Informationsangebot den gemeinten Normalbürger überfordert, kann nicht vom Bewußtsein des Kunstmuseumsgängers aus beantwortet werden, sondern eher von Erfahrungsergebnissen her, die mit Hilfe von Fragebögen bereits gesammelt werden. Dagegen ist es eine grundsätzliche Frage nach einem museumsspezifischen Lernziel, wenn man die Rezeptionsebene bestimmt, die durch die Präsentationsform des Historische Museums angesprochen wird. Wie in jedem Museum, setzt sich durch die museographische Inszenierung ein sekundäres, museums-eigenes Interpretationssystem zwischen und über die Folge der Exponate. Das Besondere im Historischen Museum besteht darin, daß Schrift- und Bildträger grundsätzlich gleichrangig behandelt sind, daß mit dem, auch durch ein neusachliches Design eingewegichtig ausgeprägten, museumseigenen Interpretationssystem ein konkurrieren-

des Rezeptionsfeld entsteht, welches die Aufmerksamkeit von den Exponaten auf die Schrifttafeln verlagert. Die Geschichte wird primär auf der Ebene des Lesens rekonstruiert. Eine der Schrifttafeln verweist auf ein Vortragekreuz in der Vitrine mit der Wendung „Tafel rechts“ (2.07), womit das dinghafte und greifbare Kreuz als Buchabbildung angesprochen ist. Die realen, unmittelbaren „Überreste“ geschichtlicher Ereignisse werden in die begrifflich-abstrakte und mittelbare Ebene der „Tradition“ über geschichtliche Ereignisse versetzt. In Bezug auf Kunstwerke ist dies die Einlösung des altchristlichen Postulats, wonach die „pictura liber idiotarum“ zu sein habe, eine Rückkoppelung sinnlichen Erfahrungspotentials in kontrollierbares Wissen. Die Zweifel an einer solchen tendenziell entqualifizierenden Verlagerung der Rezeptionsebenen und die Frage, ob eine Nivellierung der Medien nicht eine Einschränkung von Wirklichkeitserfahrung und Unterscheidungsmöglichkeiten bedeutet, müssen nicht im Namen einer tabuierten ästhetischen Aura des Kunstwerks vorgebracht werden. Auf Frankfurter Geschäftsstraßen und U-Bahnhöfen kann man nachvollziehen, daß der heutige Konsumbürger eher durch optische als durch schriftliche Ansprache geleitet, gelockt und verführt wird, und auch die Designer des Museums wissen das. Daß kritisches Sehen ebenso wichtig wäre wie kritisches Lesen, müßte eine museumsdidaktische Zieldiskussion mitberücksichtigen. In geschichtsdidaktischer Hinsicht aber hieße das, daß allein das Museum die Möglichkeit hätte, durch eine konzentrierte Blicklenkung auf die Objekte die Erfahrung zu realisieren, daß Geschichte sich nicht nur ideell in den Meinungen der Köpfe, sondern auch materiell in der Arbeit an Natur abspielt.

Solche fragenden Überlegungen könnten sich erübrigen, wenn sie nicht auch eine inhaltliche Seite hätten, die die Möglichkeiten der Erklärung historischer Kunstgegenstände betrifft. Das inhaltliche Grundkonzept, nach dem im Historischen Museum die Objekte erläutert werden, ist bündig: Kunstwerke sind aus historischen Interessenskonstellationen hervorgegangen, und da sie von den bestimmenden gesellschaftlichen Machtgruppen in Auftrag gegeben wurden, dokumentieren sie deren Herrschaftsanspruch. Zur Begründung dieser Konzeption hat die Kunstgeschichte in der Vergangenheit eine große Menge stichhaltiger Fakten und Zusammenhänge aufgedeckt, und aus ihr entstammt auch die Vorstellung, daß ein zeitgeschichtlicher Interessensanspruch in einem Kunstwerk widerspruchsfrei fixiert, daß ein partiales Augenblicksbedürfnis durch das Kunstwerk als Allgemeinbedürfnis legitimiert sei. Das Historische Museum steht also in der besten kunstgeschichtlichen Tradition. Spezifisch dagegen an den Texten des Historischen Museums ist das Wertvorzeichen, unter das der jeweilige Zusammenhang von Kunst und Herrschaft gesetzt wird. War aus obrigkeitlich bestimmter Sicht das Kunstwerk durch seine Herrschaftsverbindung erhöht und geweiht, so ist es aus der Sicht des Historischen Museums durch jene Verbindung in einen Schuldzusammenhang verstrickt, der es mit dem vergangenen Herrschaftssystem obsolet macht. Über die Position des Historischen Museums, von der aus die Geschichte im Namen der Beherrschten gegen den Strich gebürstet wird, kann gestritten, aber nur mit Machtmitteln auch gerichtet werden. Sie hat es, zumal im Museum, eh nicht leicht, denn die Schwierigkeiten einer Kunstgeschichte „von unten“ beginnen dort, wo eine

Kunstgeschichte „von oben“ sich keine Gedanken mehr zu machen braucht: Die gemeinsame Annahme einer bruchlosen Identität von Macht und Kunstwerk macht in dem einen Fall die museale Hege und Pflege vergangener Kunstwerke nicht nur nicht unproblematisch, sondern als Legitimationseffekt wünschbar, während sie in dem andern Fall ein schlechtes Gewissen erzeugt und zu der Neigung führt, das Kunstwerk historisch abzuschnüren und es lediglich als Signum des Triumphes über erledigte Geschichte gelten zu lassen. Dabei ist die zweite Position das Opfer von Setzungen der ersten, die in eine unproblematische Kontamination von Kunst und Herrschaft münden. Wie diese Kontamination die anschaulichen Gegebenheiten eines Kunstwerkes auf das Lesbare reduzieren muß, weil sie nur auf dieser Ebene voll abzudecken ist, soll für einige Beispiele angedeutet werden.

Im Museum ist die originalgroße Kopie eines Kapitells aus der Justinuskirche zu Höchst ausgestellt. Auf der Texttafel wird das Foto des Kapitells neben das Schema eines korinthischen römischen Kapitells gestellt. Aus dem richtigen Vergleich folgert der Text jedoch – nicht anders als traditionelle Rezeptionsdeutungen –, daß in dem Höchster Kapitell sich ein römisch-imperialer Herrschaftsanspruch manifestiere, so daß man sehe, „wie sich ein Anspruch auf politische Herrschaft auch in Bauwerken darstellen kann“. Die Erklärung stellt die Erscheinung des Kapitells durch den historischen Rückbezug im Abstrakten still, und sie läßt den Besucher allein, der optisch eklatante Unterschiede wahrnimmt, – die energische Abschichtung durch die umgestülpte Kämpferpyramide und in der Ordnung der Akanthusblätter, die parzellierende Einrahmung und Ausgrenzung der Volutenzonen, die vertikal durchschießenden Stiele. Die Erklärung dieser Besonderheiten etwa aus byzantinisch-istrischen Einflüssen müßte nicht eine stilistische Ableitung bleiben. Vielleicht darf man annehmen, daß auch die Frage, ob die simplifizierte, glatte Form des Höchster Kapitells mit einer Bemalung rechnet, in einem heutigen Betrachter die Phantasie mobilisieren könnte, die ihm den historischen Gegenstand in einen realen Erfahrungszusammenhang rückte. Die abtastbare Erscheinung der Kunstobjekte in einen Begriff aufzulösen, heißt doch auf das einzige Material zu verzichten, in das sich auch das materielle Substrat der Geschichte konkret nachvollziehbar eingegraben hat.

Auf einer etwas anders gelagerten Ebene lassen sich die Folgen des Ansatzes am Beispiel der Fenster aus dem den Stiftsherren vorbehaltenen Chor des Frankfurter Domes beschreiben. An der Szene der Geburt Christi (um 1250) wird erläutert, daß gegenüber einem spekulativ-christlichen Bedeutungsinteresse das Wirklichkeitsinteresse verschwindet, daß deshalb die dargestellten Dinge unnatürlich geraten, daß die Umstände des Geburtsalltages unberücksichtigt bleiben, weil die Plazierung der Krippe auf einer Säule oberhalb Mariä die christokratische Hierarchie bekräftigen muß. Es ist nützlich, daß ikonographische Tatbestände immer einfach und direkt benannt werden, es ist aber fraglich, ob Besucher, die die „realistische Frage“ schon an den Zeichnungen ihrer Kinder im Kindermuseum relativieren lernen, sich von einem mimetischen Richtigkeitsmaßstab beeindrucken lassen. Am Bild selbst finden sie das byzantinisch starre Bildschema, das sie nach der Beschreibung erwarten müßten, eher verflüssigt: Der

Christusknabe wendet sich in einer kecken Bewegung vom Säulenpodest zu Maria hinab, um ihr den Apfel wegzunehmen. Der festgestellte ikonographische Literalsinn ist insofern von Belang, als der Zersetzungsprozeß deutlich werden kann, dem hierarchische Ordnungspostulate durch intimisierende künstlerische Stilerscheinungen ausgesetzt sind. Auch die Farbqualitäten und die aufgeweckte Binnenzeichnung der Scheibe könnten darauf verweisen, daß hinter jenem Prozeß die technischen und geistigen Mittel ganz anderer geschichtlicher Kräfte stehen als die einer dogmatisch erstarrten Feudalordnung. Affirmative geschichtliche Erstarrung ist an der Szene nur ikonographisch lesbar; sichtbar, als künstlerische Gestaltung, ist geschichtliche Bewegung.

Die asketisch ausgesparte ästhetische Dimension macht diese erst recht autonom, überläßt sie dem zufälligen Gefühlshaushalt des Betrachters, während über sie Erkenntnis der Geschichte eigentlich erst aktualisierbar wird.

Ein letztes Beispiel. Für das Altarbild des Kalvarienberges aus der Barfüßerkirche (rheinisch um 1430) gibt die Texttafel mit Hilfe eines graphischen Schemas sehr detaillierte und nützliche Auskunft über die Namen und die Klassenzugehörigkeit der Personen und Gruppen, die in der Massenszene um die Kreuzigungsgruppen versammelt sind. Es wird erläutert, daß auf dem Altar im Sinne kirchlicher Propaganda jedem einzelnen der soziale Rang als moralischer Wert und gottgewolltes Schicksal zugewiesen sei. Die Deutung wäre erschöpfend, wenn die graphische Zerlegung des Bildes in ein Puzzlekartensystem die anschaulichen Gegebenheiten nicht geradezu revidierte. Denn formbestimmend ist die zusammengewürfelte Masse, deren gedrängte Kreisordnung um die Kreuze eine gleichrangige Heilerwartung postuliert. Mit Mitteln des höfischen Stils werden hierarchische Klassenstrukturen eher durcheinandergebracht als festgeschrieben, und daß das niedrigere Volk sich überhaupt auf einem Kirchenaltar wiederfinden kann, deutet auf Ansprüche, die geschichtlich noch nicht erledigt sind.

Eine kulturhistorisch verkürzte ikonographische Lektüre schränkt das Kunstwerk gerne funktionalistisch ein. Formen und Farben, die künstlerischen Organisationsweisen bilden im Kunstwerk ein Medium, in dem sich geschichtliche Möglichkeit artikuliert. Im Historischen Museum werden aus der Prämisse, wonach die Formintention immer nur der Herrschaftsintention zugute kommt, Vorwürfe an Kunstwerke und Künstler abgeleitet, bis hin zur Beurteilung der Türklinken in den Häusern der Römerstadt von Ernst May. Dem skeptischen Grundtenor, der die Kunstwerke im Herrschaftszusammenhang eingespart sein läßt, widerspricht allerdings im Museum selbst die Sorgfalt und engagierte Mühe, mit der man die Kunstwerke aufgestellt, die Informationen zusammengetragen und in durchweg einfachen, lesbaren Texten dargeboten hat. Dieser Zwiespalt deutet wohl darauf hin, daß es sich bei den didaktischen Motivationsansätzen im Historischen Museum weniger um objektiv begründete Anknüpfungen an latente Möglichkeiten eines breiteren Publikums handelt, als um einen Reflex des Vertrauensschwundes, den die Kunstwissenschaft gegenüber der Relevanz und Aussagefähigkeit ihres genuinen Gegenstandsbereichs erzeugt hat. Die Museen, an der Originalfront, sind davon unmittelbar betroffen. Das Historische Museum in Frankfurt hat einen entschiedenen und vielleicht auch notwendigen Ausbruchsversuch in die

Geschichte gemacht und dabei doch so viel zurückgelassen, daß die Kunstgeschichte sich noch gut und gerne davon nähren kann.

Martin Warnke

DER HOCHALTAR VON ST. GEORG IN NÖRDLINGEN.

Bericht über das Colloquium vom 24. – 26. Oktober 1972 in St. Georg in Nördlingen.

Der Abschluß der Restaurierungsarbeiten an den Bildwerken des Nördlinger Hochaltars durch die Restaurierungswerkstatt beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege in München bot Anlaß zur Aussprache in einem Kreis von Kunsthistorikern, zu der das Zentralinstitut für Kunstgeschichte und die Restaurierungswerkstätten beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege vom 24. bis 26. Oktober nach Nördlingen eingeladen hatten. Am ersten Tage standen Befund und stilkritische Bestimmung der ausgebauten Bildwerke auf dem Programm. Am zweiten Tage wurden Form und Konstruktion des spätgotischen Altarschreins und das Verhältnis zu den beiden ebenfalls von Herlin signierten Altarschreinen in Rothenburg ob der Tauber und Bopfingen erörtert. Ein Bericht zur Barockisierung des Nördlinger Hochaltars schloß sich an. Exkursionen zu den Altären in Bopfingen und Rothenburg ergänzten das Programm.

Zu den grundlegenden Entdeckungen der umfassenden Restaurierung des Nördlinger Hochaltars gehört der in der barocken Umkleidung weitgehend erhaltene spätgotische Schrein mit Einzelbefunden zur Predella, zu den verlorenen Baldachinen und dem Gesprenge, die eine einigermaßen gesicherte Rekonstruktion des gesamten Aufbaus erlauben. Mit Malereien auf den Schmalseiten des Schreins – außen der Prophet Jesaias und Johannes der Täufer, innen Engel, die einen Vorhang halten – wurde auf beiden Außenseiten die Künstlerinschrift entdeckt:

Dis werck hat
gemacht friderich herlein
von rotenburck
1462.

Johannes Taubert hat darüber ausführlich berichtet (Friedrich Herlins Nördlinger Hochaltar von 1462. Fundbericht: Kunstchronik 3, 1972, S. 57 m. 4 Abb.) und zugleich die kunsthistorische Problemstellung angedeutet, die sich einerseits aus der Frage nach dem Verhältnis zwischen den Hochaltären in Nördlingen und Rothenburg ergibt, andererseits vor allem aber von den Bildwerken des Nördlinger Hochaltars ausgeht: „da die Signatur am Nördlinger Schrein mit der Jahresangabe 1462 auch die jedenfalls bis zu diesem Datum entstandenen Bildwerke betrifft, muß die Frage nach dem Bildhauer neu gestellt werden“. Eine kurze Übersicht über den Stand der Forschung im Hinblick auf eine mögliche Identität des Nördlinger Meisters mit Nicolaus Gerhaert und dem Meister der Dangolsheimer Madonna, wie sie vor allem von Alfred Schädler und Elmar D. Schmid vertreten wird, beschließt Tauberts Bericht.

Die Datierung der Nördlinger Bildwerke vor 1462 legt den Schluß nahe, daß die bereits von der älteren Forschung beobachteten Elemente Gerhaertscher Prägung nun