

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

nicht mehr unter die Ausstrahlung dieses Meisters gerechnet werden dürften, sie sind vielmehr bereits vor der ersten Erwähnung Gerhaerts in Straßburg in ganzer Breite wirksam. Die sich hier abzeichnende Folgerung einer Zuschreibung der Nördlinger Bildwerke an Gerhaert und seine Werkstatt zielt über Probleme der chronologischen Einordnung weit hinaus auf die Frage nach den Anfängen Gerhaerts am Oberrhein und die künstlerische Herkunft des Bildhauers.

Eva Zimmermann setzt im Katalog der Ausstellung „Spätgotik am Oberrhein“ Karlsruhe 1970, Nr. 42 die Bildwerke des Nördlinger Hochaltars bald nach 1462 an und geht, wenn sie auch an dem Schülerverhältnis des „Meisters des Nördlinger Hochaltars“ zu Gerhaert festhält, doch davon aus, daß der Kruzifixus der Nördlinger Schreinefiguren nicht erst den Baden-Badener Steinkruzifixus von 1467 voraussetze, sondern „auch durch einen früheren Kruzifixus von Gerhaert... angeregt worden sein“ könnte. Dagegen fragt Anton Legner in seiner Besprechung der Karlsruher Ausstellung nicht nur im Hinblick auf Gerhaert und Nördlingen, sondern auch auf die Dangolsheimer Madonna und die weiblichen Reliquienbüsten aus Weißenburg im Elsaß: „Wieviele Gerhaert kongeniale Bildhauer müßte es aber in den sechziger Jahren zu Straßburg gegeben haben?“ (Kunstchronik 1, 1971, S. 4).

Die Zuweisung der Nördlinger Bildwerke an den Meister der Dangolsheimer Madonna und an den Oberrhein vertrat nachdrücklich Theodor Demmler (Der Meister der Dangolsheimer Madonna: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen Bd. 46, 1925). Gegen diese These wandte sich Otto Wertheimer (Nicolaus Gerhaert. Seine Kunst und seine Wirkung, Berlin 1929, S. 87 ff), indem er die nicht dem Oberrhein verpflichteten Züge der Nördlinger Bildwerke hervorhob und keine Möglichkeit sah, sie in eine „Entwicklungsreihe mit dem Dangolsheimer Meister zu bringen“. Elmar D. Schmid (Der Nördlinger Hochaltar und sein Bildhauerwerk. Rekonstruktion, Stil, Frage des Meisters (Nicolaus Gerhaert von Leiden), Datierung, Ausstrahlung im Nördlinger Raum, Phil. Diss. München 1971, S. 8) hebt hervor: „Seit Wertheimer ist Nicolaus Gerhaert scharf gegen den „Meister der Dangolsheimer Maria“ und dieser gegen den „Meister des Nördlinger Hochaltars“ abgegrenzt. Diese Trennung wirkt bis heute nach“.

Im Anschluß an die Restaurierung des ebenfalls von Friedrich Herlin signierten und 1466 datierten Hochaltars in St. Jakob in Rothenburg ob der Tauber und an die Karlsruher Ausstellung hat Hans K. Ramisch (Zum Meister des Nördlinger Hochaltars: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 8. Bd. 1971, S. 19 ff) die 1928 von H. Rott (Oberrheinische Meister des 15./16. Jahrhunderts. Namen und Werke: Oberrheinische Kunst. Vierteljahresber. d. Oberrh. Mus. Jg. 3, 1928, S. 55 ff) vertretene Ansicht, der Bildhauer Hans Kamensetzer sei der Meister der Nördlinger Bildwerke, aufgegriffen und schreibt ihm auch den Kruzifixus mit den Engeln und den nachträglich ausgetauschten Kopf des hl. Jakobus des Älteren im Rothenburger Altarschrein zu. Die von Ramisch aufgestellte Chronologie läßt nicht nur das überlieferte Datum der Stiftung des Nördlinger Altars, 1462, von dem Eva Zimmermann ausgeht, unberücksichtigt, sondern kehrt vielmehr die zeitliche Abfolge um: so

seien die der Multschernachfolge zugehörigen Standfiguren des Rothenburger Altars vor 1466, der stilistisch jüngere Kruzifixus dieses Schreins mit den zugehörigen Engeln und dem ausgetauschten Haupt des hl. Jakobus vor 1471 entstanden; erst gegen 1476 folgten die Nördlinger Schreinfiguren. Dieser Vorschlag erscheint schon darum wenig wahrscheinlich, weil der mit dem Stifterdatum 1462 verbundene Nördlinger Hochaltar für über ein Jahrzehnt hätte geschlossen bleiben müssen, da die zentralen Bildwerke fehlten. Auch der Hinweis auf die Länge der Zeit, wie sie etwa für die Errichtung des Hochaltars im Ulmer Münster überliefert ist (Walter Paatz, Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik, Heidelberg 1963, S. 30), erlaubt kaum die Annahme eines solchen zeitlichen Abstandes der Nördlinger Bildwerke von der nun durch die Signaturen Herlins gesicherten Aufstellung des Nördlinger Hochaltarschreins im Jahre 1462. In diesem Sinne äußerte sich auch Eva Zimmermann in ihrem Nachtrag zum trauernden Engel aus dem Hochaltar von St. Jakob in Rothenburg im Rahmen der Forschungsergebnisse und Nachträge zur Ausstellung „Spätgotik am Oberrhein“ (Jahrbuch der Staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, 9. Bd. 1972, S. 111 f). Desgleichen verweist sie (S. 109 f) zum Problem der Datierung der Nördlinger Bildwerke darauf, daß Herlin den Schrein kaum als vollendet signiert hätte, „wenn die Bildwerke zu diesem Zeitpunkt noch gänzlich fehlten“. Die enge stilistische Verwandtschaft zwischen den Schreinfiguren und den Werken Gerhaerts, vor allem zwischen den Kruzifixen in Nördlingen und Baden-Baden, erklärt sich nach ihrer Meinung „am zwanglosesten, wenn man Gerhaert als den Entwerfer des Nördlinger Figurenprogramms ansieht und die künstlerischen Unterschiede mehr oder minder den ausführenden Händen zur Last legt“. Die in der Dissertation von Elmar Schmid begründete These, Nicolaus Gerhaert als „bestimmende Kraft“ in den Nördlinger Figuren auszuweisen, lehnt sie ab und hält an der Identität einer eigenen Meisterpersönlichkeit für Nördlingen fest. Die These von Elmar Schmid, beim Nördlinger Colloquium nachdrücklich auch von Max Hasse und Alfred Schädler, der eine eigene Untersuchung vorbereitet, vertreten, enthält als facit, daß das Nördlinger Retabel als Prototyp der Herlin-Schreine zu gelten habe, daß „sich das Nördlinger Bildhauerwerk als Schöpfung des Nicolaus Gerhaert von Leiden“ erweise, daß die Bildwerke zwischen 1463 und 1467 – während der Straßburger Jahre Gerhaerts – entstanden sein müßten. Sie schließt mit der Frage, ob nicht die qualitativsten der Nicolaus Gerhaert stilistisch nahestehenden Holzbildwerke, also neben Nördlingen auch die Dangolsheimer Madonna und die Reliquienbüsten aus der ehemaligen Klosterkirche St. Peter und Paul in Weißenburg im Elsaß, als Werke Gerhaerts im weiteren Sinne zu betrachten seien. Schmid trifft sich hier mit der Ansicht von Anton Legner.

Anläßlich des Colloquiums war der angedeuteten Problemstellung in doppelter Hinsicht Rechnung getragen worden. So stand im Chor von St. Georg eine Rekonstruktion des Herlinschen Hochaltarschreins mit den Bildwerken und den die Gemälde umschließenden Flügeln, aber unter Verzicht auf die nunmehr am Schrein selbst ablesbare Baldachinzone und das Gesprenge. Zum unmittelbaren Vergleich mit dem

Hochaltar-Kruzifixus war der Abguß des Baden-Badener Kruzifixus des Nicolaus Gerhaert nach St. Georg in Nördlingen gebracht worden.

Die mit aller Ausführlichkeit gegebenen Erläuterungen zur Restaurierung der Bildwerke durch Johannes Taubert und Mitglieder der Werkstatt des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege vermitteln interessante Einblicke in den Befund. So sind die Bildwerke, höchst ungewöhnlich für Schwaben, charakteristisch aber für den Oberrhein und die südlichen Niederlande, aus Nußbaumholz geschnitzt. Dabei wurde, um Rißbildungen zu vermeiden, frisches Holz verwandt und zuerst der Kern aus dem Stamm gelöst. So ist der Körper des Kruzifixus exzentrisch und nicht aus der Mitte des Stammes genommen worden. Dabei wurde vor dem Ausschneiden die linke Seite des Körpers mit Dübeln angesetzt. Eine Abspaltung des Holzes auf der rechten Brust des Corpus ist ebenfalls mit einem Dübel wieder angesetzt und mit Leinwand überklebt worden. Der Ansatz der in den Rumpf eingetieften Arme ist verleimt und mit Leinwand überzogen worden. An der virtuos hinterschnittenen Dornenkrone sind nur die äußeren Dornen angesetzt. Die Kreuzbalken sind anlässlich der Barockisierung des Schreins 1683 ersetzt worden. Die Assistenzfiguren, Maria und Johannes, sind ausgehöhlt und derart wieder verschlossen worden, daß vor dem Ausschneiden die schließende Füllung mit dem übrigen Holzwerk verzahnt worden ist. Die Statuen des hl. Georg und der hl. Maria Magdalena erhielten anscheinend erst anlässlich der Barockisierung des Altars ihre geschnitzten Rückseiten, jedenfalls erweist sich die Schnitzerei als barock. Ob sie auch ursprünglich verschlossen waren ist zwar nicht nachzuweisen, liegt aber nahe, zumal auch die Fassung überschnitten ist. Wiederum fasziniert die Unbekümmertheit, mit der die Gegebenheiten des Materials überspielt werden. So ist, um Rißbildung zu vermeiden, der Mantel an der linken Seite des hl. Georg durch eine Eisenklammer gehalten. Wie am Corpus des Kruzifixus ist auch an der Statue der Maria Magdalena ein zusätzliches Stück Holz der rechten Hüfte mit einem Nagel aufgesetzt worden. Als Unterlage für die Grundierung wurden Fehlstellen und Fugen im Holz mit Leinwand überklebt, ebenso ein Loch in der Statue des hl. Georg, das beim Schnitzen bis in die Aushöhlung des Bildwerks durchgestoßen worden war.

Die Grundierung der Fassung ist unterschiedlich stark aufgetragen. So liegt sie bei den Haaren dünner auf. Zugleich dient sie der modellierenden Strukturierung der Oberfläche, sind doch etwa die Hautfalten an den Knien des Kruzifixus in die Grundierungsmasse eingraviert. Die Restaurierung der Farbfassung hatte von der Gegebenheit auszugehen, daß die Bildwerke im Jahre 1683 anlässlich der Barockisierung des Altars eine partielle Auffrischung, besonders in den Inkarnaten und auch in den Lüsterfassungen der Mantelfutter, erfahren haben; hinzu kamen Ausbesserungen der Vergoldung. Damals wurde im Antlitz Christi eine aufschlußreiche Veränderung vorgenommen, indem man die zu der unter dem Kreuze stehenden Maria niederblickenden Augen des noch lebenden Christus zum gebrochenen Blick des Toten verändert hat. Auf die ursprüngliche Wendung der beiden Bildwerke zueinander ist in anderem Zusammenhang noch einmal einzugehen. Die Frage, ob man in diese barocken Ver-

änderungen eingreifen dürfe, zumal ja auch das nachträglich braun überstrichene Barock-Gehäuse auf seine ursprüngliche Fassung freigelegt worden ist, hat Taubert mit dem Hinweis beantwortet, daß der barocke Zustand des Farbauftrags auf den Bildwerken in jüngerer Zeit, wohl im späten 19. Jahrhundert, unsachgemäßen Freilegungsversuchen ausgesetzt war. Damals sind vor allem die Inkarnate derart beeinträchtigt worden, daß etwa drei Viertel der barocken Überfassung des Kreuzifixus zerstört worden sind. Eine wohl anschließend aufgebraachte Überfassung hatte den leichenhaften Eindruck des Bildwerks noch verstärkt.

Für den Aufbau der originalen Fassung, deren eingehende Beschreibung dem Restaurierungsbericht vorbehalten bleibt, ist die Bravour der Technik charakteristisch. So wurde das gelüsterete Futter im Mantel des Johannes, um nur dieses Beispiel zu nennen, auf Silber aufgetragen. Der Drache des hl. Georg ist gelb untermalt und dann mit dem Pinsel grün gespritzt worden. Am Schild des hl. Georg und am Gürtel der hl. Maria Magdalena sind versilberte Papierblättchen aufgeklebt. Der merkwürdig grünliche Schimmer der Polimentvergoldung dürfte, nach Taubert, auf eine originale Lasur zurückgehen. Von höchster Meisterschaft sind jedoch die den Fassungen eingefügten Preßbrote, deren Muster bisher ohne Parallele sind. Zugleich aber ist ersichtlich, daß sich der Schnitzer mit eminent bildnerischem Temperament und gleichsam autonom über die zwar kostbare, aber konventionelle farbige Gestaltung der Oberfläche der Bildwerke derart hinweggesetzt hat, daß er Formen schuf, deren Höhlungen für den Faßmaler nicht mehr zu erreichen waren. Mir scheint, daß gerade diese Ansätze zur Verabsolutierung der bildnerischen Form im Rahmen der überlieferten Schreinarbeit und des ikonographischen Programms wesentlich zur Charakterisierung und Bestimmung des Meisters der Nördlinger Hochaltarfiguren beitragen mußten. Dies wird vor allem beim Vergleich mit ungefaßten Bildwerken, etwa aus Stein, zu berücksichtigen sein.

Die Diskussion über die stilkritischen Probleme der Nördlinger Bildwerke wurde mit einem Referat von Alfred Schädler eingeleitet, das über eine kritische Sichtung der bisherigen Forschung hinaus der Gerhaert-Frage die zentrale Stelle zuwies. Es ergaben sich drei Hauptpunkte: 1. Frage nach der Datierung, 2. qualitative und stilistische Differenzen innerhalb des Nördlinger Zyklus, 3. der Nördlinger Kreuzifixus.

Die Frage der Datierung hat von der zweimaligen Signatur Herlins mit der Jahreszahl 1462 am Schreingehäuse auszugehen: ist dieses Datum für die Vollendung des gesamten Altars verbindlich? Während etwa die Jahreszahl 1472 in einer der Signaturen Herlins am Bopfinger Altar niemals als Vollendungsdatum angezweifelt worden ist, konnten sich die Beteiligten beim Nördlinger Altar nicht einigen. Wenngleich sich die Mehrheit dafür aussprach, daß das Jahr 1462 den Abschluß der Arbeiten am gesamten Schrein mit Malerei und Bildwerken fixiere, fanden sich doch Gegenstimmen, die etwa im Hinblick auf die Standfiguren des 1466 datierten Hochaltars in St. Jakob in Rothenburg ob der Tauber Zweifel anmeldeten und auch auf die Entstehungsgeschichte des Hochaltarschreins im Ulmer Münster hinwiesen. Der in diesem Zusammenhang geäußerte Einwand von Hans Ramisch, 1462 wären möglicher-

weise nur die Flügelaußenseiten des Nördlinger Altars vollendet gewesen, so daß der Schrein mit geschlossenen Flügeln gestanden haben könnte, wurde von J. Taubert und K.-W. Bachmann dahingehend beantwortet, daß die Flügel mit den gerahmten Tafeln einheitlich fertiggestellt und bemalt worden seien. Eine solche abschließende Behandlung der gesamten Flügel in einem Zug wurde von Gertrude Tripp, Wien, auch für den Pacher-Altar in St. Wolfgang hervorgehoben.

Zur Frage nach den qualitativen und stilistischen Differenzen innerhalb des Nördlinger Figurenzyklus wurde festgestellt, daß die Bildwerke stilistisch eine Einheit bildeten, allerdings überrage der Kruzifixus die Statuen qualitativ, so daß mit der Beteiligung einer Werkstatt zu rechnen sei. Schädler erinnerte daran, daß eine solche Arbeitsteilung für größere Aufgaben als Regel angesehen werden müsse. Er hob hervor, daß gerade an den Statuen der hl. Magdalena und des hl. Georg die niederländische Komponente am stärksten sei. Hier wäre einzuschalten, daß die Aufstellung der Bildwerke in dem Altarschrein offensichtlich einem Kompositionsprinzip folgt, nach dem die Statuen der beiden Heiligen die zentrale Gruppe der Kreuzigung seitlich rahmen und damit zugleich die Frontalität des Kruzifixus aufnehmen.

In einem eigenen Beitrag erläuterte Max Hasse die Unterschiede zwischen den technischen Daten bei Stein- und Holzbildwerken. So erlauben kleinere Bildwerke größere Bewegungsfreiheit, Holz wiederum biete größere Freiheiten als Stein. Im Hinblick auf die ältere mittelalterliche Entwicklung begannen erst um 1460 auf Straßburg zu beziehende Bildwerke sich völlig frei zu bewegen. Daß Nicolaus Gerhaert diese Freiheit auch für Steinbildwerke erstrebt habe, zeige der Baden-Badener Kruzifixus, der als Steinbildwerk Sluters Kruzifixus in Dijon voraussetze. Nach Hinweis auf die für die Holz- und die Steinbearbeitung unterschiedlichen Werkzeuge und die jeweils unterschiedliche, dem Material immanente Möglichkeit der bildnerischen Realisation verglich Hasse die virtuose, schraubende Durchbohrung der Locken an der Dangolsheimer Madonna, den Nördlinger Bildwerken und am Baden-Badener Kruzifixus miteinander. Er kam zu dem Schluß, daß Gerhaert allein eine solche virtuose Qualitätssteigerung gerade auch an den Holzbildwerken zuzumuten sei und daß sowohl die Dangolsheimer Madonna als auch die Nördlinger Hochaltarfiguren Gerhaert zuzuschreiben seien, da sonst, wie dies auch Legner in der Besprechung der Karlsruher Ausstellung anführt, drei Genies gleichzeitig in Straßburg mit übereinstimmenden künstlerischen Mitteln nebeneinander tätig gewesen sein müßten. In diesem Zusammenhang verwies Taubert noch einmal auf das sich souverän über die Möglichkeiten der Faßmalerei hinwegsetzende bildnerische Temperament des Meisters der Nördlinger Bildwerke. Zur Frage der Autorschaft der Nördlinger Figuren äußerten sich brieflich. W. Deutsch und J. Schmoll gen. Eisenwerth. Deutsch tritt dafür ein, daß der Meister der Nördlinger Bildwerke den Stil Nicolaus Gerhaerts in die straßburgisch-oberrheinische Bildnerie eingeführt habe. Schmoll sieht die relative Frühdatierung der Nördlinger Bildwerke als gesichert an, erhebt aber schwere Bedenken gegen eine Zuschreibung dieser Werke an Gerhaert selbst, da sie einen ganz anderen künstlerischen Charakter, einen bei Gerhaert nicht vorhandenen spätgotischen Manierismus

vertraten. Schädlers Argumentation für eine Zuschreibung der Nördlinger Bildwerke an Nicolaus Gerhaert ging von dem Kruzifixus aus, und in diesem Zusammenhang erwies sich die Vergleichsmöglichkeit mit dem Abguß des Baden-Badener Kruzifixus als aufschlußreich. Mit dem Baden-Badener Werk besteht, nach Schädler, engste motivische Übereinstimmung, etwa in der naturalistischen Struktur der Haut, im Körperbau, in der Zeichnung der Adern, im Schnitt des Gesichtes, der Dornenkrone und in der wie gedrehtes Stanniol erscheinenden Faltenstruktur des Lententuches. Unabhängig von der Bestätigung einer Zuschreibung des Nördlinger Kruzifixus an Gerhaert nehme das Holzbildwerk diese Details dem Baden-Badener Kruzifixus vorweg. Die Frage, ob der Nördlinger Kruzifixus auf einen älteren, nicht erhaltenen Gerhaert-Kruzifixus zurückgehen könnte, ist nach Max Hasse nicht zu entscheiden. Wie schon Schmolgen, Eisenwerth wiesen vor allem Bauch, Müller und Paatz auf die Unterschiede hin, die zwischen dem jeweiligen individuellen Stil lägen. So unterscheiden sich das Steinbildwerk durch seine gesteigerte bildnerische Autonomie, die symmetrische, raumgreifende Anlage des Lententuches und die Subtilität der Oberflächenbehandlung von dem Holzbildwerk; wobei zu berücksichtigen wäre, daß die Nördlinger Figuren mit farbiger Fassung im Gefüge des Schreins rechnen. Dennoch wurde nicht bestritten, daß Gerhaerts Stil für Nördlingen von Bedeutung gewesen sei. Nach Eva Zimmermann würde die Identität der in Nördlingen und Baden-Baden tätigen Persönlichkeit die Problemlage zwar sehr erleichtern, doch scheine auch ihr jeweils ein anderes künstlerisches Temperament am Werk gewesen zu sein. Ramisch fügte hinzu, daß der von Schädler konstatierte gleiche Stil sich über formale Vergleiche hinaus nicht feststellen lasse. Die Unterschiede resultierten aus der gesteigerten Monumentalität des Steinbildwerks, seiner größeren Freizügigkeit in der Behandlung des bildnerischen Details und aus der intensiveren Ausdruckskraft.

Diese Unterschiede sind zwar nicht zu übersehen, doch erscheinen sie wesentlich aus der jeweiligen Aufgabe erwachsen zu sein. So steht das Baden-Badener Bildwerk isoliert in dem umgebenden Freiraum. Das gefaßte Holzbildwerk aber ist Zentrum nicht nur eines bildnerischen, sondern auch theologisch fixierten Programms in einem übergreifenden Schreingehäuse, das einem Altar zugeordnet ist, an dem zelebriert wurde. Die Frage nach dem Anteil Gerhaerts in Nördlingen hat wohl den Rang der jeweiligen Lösung mit einzubeziehen.

Die Nördlinger Kreuzigungsgruppe wird durch den gegensätzlichen Bewegungsrhythmus der beiden Assistenzfiguren wesentlich bestimmt. Dafür gibt es am ehesten Voraussetzungen in der niederländischen Kunst, wie der Hinweis der Forschung auf die einem Nachfolger des Jan van Eyck zugeschriebene Kreuzigungstafel in Berlin nahelegt. Hinzu kommt die durch die Restaurierung wiedergewonnene dialogische Verbindung zwischen Christus und Maria, sind doch der fürbittende Gestus Mariens und die Blickrichtung Christi aufeinander bezogen. In der Komposition wird dieser Zusammenhang derart unterstrichen, daß der Schwung des Lententuches Christi Maria zugewendet ist und der Mantel Mariens, in seinem Stau den Schädel Adams bergend, mit der durchlaufenden Saumkurve zu den betend angehobenen Händen der

Muttergottes ansteigt. Hier wird im menschlichen Bezug eine theologische Aussage gemacht, in der die Mittlerrolle Mariens betont ist. Und gerade diese Mittlerrolle dürfte bei der Barockisierung des Nördlinger Altars Anlaß gewesen sein, im Sinne des lutherischen Bekenntnisses die christozentrischen Züge zu betonen, indem der gerichtete Blick des Kruzifixus durch die im Tode gebrochenen Augen abgeschwächt wurde. Diese ursprüngliche Formulierung, die wesentlich durch die Faßmalerei bestimmt wird, scheint im Bereich der Kreuzigungsdarstellung ohne Voraussetzung zu sein. Allerdings besitzt gerade die niederländische Kunst des 15. Jahrhunderts in der Zuordnung Mariens als Fürbitterin auf Christus als Salvator – hingewiesen sei nur auf die dem Meister von Flémalle zugeschriebene Tafel in der Johnson Coll. in Philadelphia (Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge Mass. 1964, Vol. 2, Pl. 99) – eine thematisch vergleichbare Variante, die nun ihrerseits im engsten Umkreis des Nicolaus Gerhaert, in den Bildwerken der 1466 geweihten Hardenrathkapelle an St. Maria im Capitol in Köln, aufgenommen wird. Alfred Schädler hat darauf hingewiesen, daß die Manteldrapierung an der rechten Seite der Kölner Madonna, aber auch der Schleier und der ei-förmige Gesichtsschnitt in der Nördlinger Maria vorweggenommen sind. Die labile, aus der übergreifenden Schrittstellung entwickelte Ponderation des Kölner Salvators setzt Bildwerke von der Art des Nördlinger Johannes voraus.

Die Beteiligten am Colloquium waren sich darin einig, daß sowohl in den Assistenzfiguren und mehr noch in den beiden flankierenden Heiligen die Mitarbeit von Werkstattkräften zu beobachten sei. Stafski äußerte, daß ihm Georg und Magdalena stilistisch jünger erschienen als die nach seiner Meinung in der Werkstatt Gerhaerts entstandene zentrale Gruppe, daß sie zwar mit dieser gleichzeitig aber doch von einem jüngeren Meister geschaffen worden sein könnten. Schädler betonte dagegen, daß auch die beiden Heiligen in der Werkstatt Gerhaerts entstanden sein müßten, wengleich vor allem in der Magdalena die niederländische Tradition stärker spürbar sei. In der Tat knüpft die Magdalena im Typus unmittelbar an die brabantische, vor allem in den nördlichen Niederlanden verbreitete Formulierung an, für die die Raffung des Mantels mit einem Bausch über der einen Hand, die schräg ansteigende Saumführung vor dem Spielbein und die Drapierung des Stoffes unterhalb des anderen Armes charakteristisch ist. Die zeitlich jüngere Darstellung derselben Heiligen an dem 1474 datierten Chorgestühl der Minoritenkirche in Kleve vertritt den gleichen Typus, der möglicherweise auf Rogier van der Weyden zurückgeht (vergl. Heribert Meurer, *Das Klever Chorgestühl* und Arnt Beeldesnider, Düsseldorf 1970, Abb. 9 und passim). Niederländischer Provenienz sind an der Magdalena in Nördlingen auch die parallelisierende Abfolge der Schüsselfalten vor der Leibesmitte und der das Standmotiv verunklärende große Mantelstau; letzterer findet sich beispielsweise auf einem wohl Utrechter Tonrelief mit der hl. Barbara in Amersfoort (Meurer, Abb. 122). Auch für den Nördlinger Georg scheint weniger ein Zusammenhang mit dem Georg des Sterzinger Altars, wie ihn Paatz beobachtet hat, ausschlaggebend zu sein, als vielmehr niederländische Tradition. Die präziöse, höfische Kreuzung der Beine findet sich bereits im Werk des Rogier

van der Weyden. Das Stehen auf den Fußballen bei durchgebogenen Zehen ist an der um 1455/60 angesetzten steinernen Statue des hl. Georg in Utrecht zu finden. Dort ist auch das Motiv des über den Schultern hochgeschlagenen Mantels vorgebildet: letztlich wiederum auf Rogier van der Weyden zurückgehend, bleibt es charakteristisch für die spätgotische Bildnerei in den Niederlanden und am Niederrhein. Vielleicht ist hier auch noch der für die Straßburger Werke Gerhaerts charakteristische ei-förmige Gesichtsschnitt an Frauenköpfen mit der schmalen Nase und dem kleinen Mund anzuführen, der in dem frontal dargestellten Anlitz der trauernden Maria auf der Kreuzabnahme des Rogier van der Weyden in Madrid vorgebildet zu sein scheint.

Stilistisch unterscheiden sich die beiden Nördlinger Heiligen jedoch nachdrücklich von gleichzeitigen oder früheren niederländischen Bildwerken. Ebenso wie für die zentrale Kreuzigungsgruppe ist für sie vor allem die räumliche Durchdringung des Figurenblocks charakteristisch. Dazu führte Max Hasse aus, daß die Nördlinger Bildwerke nicht unmittelbar von den Niederlanden ausgegangen seien, sondern von einem Straßburger Figurenstil, der, Niederländisches integrierend, in Süddeutschland und am Oberrhein keine Vorstufe habe, vielmehr müsse er mit der Person des Nicolaus Gerhaert verbunden werden. Im Hinblick auf das Nördlinger Datum von 1462 müsse die Entwicklung dieses Stils bereits in den fünfziger Jahren eingesetzt haben. Walter Paatz zitierte Schmoll gen. Eisenwerth, daß das Sierck-Grabmal in Trier bereits in den fünfziger Jahren und zwar in Straßburg von Gerhaert geschaffen worden und von dort nach Trier gelangt sein könnte. Auch Eva Zimmermann hielt es für möglich, daß Gerhaert schon vor 1463 in Straßburg tätig gewesen sei. Daß Sauerländers Frage, ab wann sich Gerhaertsche Züge am Oberrhein beobachten ließen, offen bleiben mußte, mag zwar mit den großen Verlusten an Bildwerken zu erklären sein, legt aber die Vermutung nahe, daß die ersten Äußerungen des Gerhaert-Stils unmittelbar mit der Person dieses Bildhauers verbunden werden müssen.

Entbehrt nun gerade die nicht aus der niederländischen Überlieferung herzuleitende Raumhaltigkeit der mit Gerhaert verbundenen oder ihm zugeschriebenen Bildwerke jeder Voraussetzung? Leider wurde diese Frage im Colloquium nicht weiter verfolgt, obgleich Walter Paatz den Hinweis gab, die Nördlinger Assistenzfiguren erinnerten ihn an den weichen Stil. Die zentrale Bedeutung der Kunst des Claus Sluter, von der Forschung vor allem im Hinblick auf den Torso des Kruzifixus vom Mosesbrunnen in Dijon und auf den Baden-Badener Kruzifixus Gerhaerts hervorgehoben, fand zwar Erwähnung, doch führte die anschließende Diskussion zu keinem greifbaren Ergebnis. In diesen Zusammenhang hätte jedoch noch die Erörterung einer anderen These gehört. Albert Kutal griff kürzlich in einer Studie „Zur Genesis der spätgotischen Plastik Mitteleuropas“ (Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, (F) 14 - 15, XIX - XX, 1971, S. 157) eine Äußerung Pinders auf, im Hintergrund der Dangolsheimer Madonna stehe „ein Stück vom östlichen Typus“, und der Stecher des Blattes L 79 habe eine Schöne Madonna, etwa vom Typus der Breslauer, gekannt und ihre Grundidee weiter entwickelt. Ich muß es mir versagen, hier ausführlich auf Kutals These einzugehen, in der oberrheinischen Plastik der Gerhaert-Zeit sei gerade die

raumhaltige Durchdringung des Bildwerks in weit ausholendem Rückgriff auf parlerisch-böhmische Bildwerke des Internationalen Stils entwickelt worden, analog etwa zum Rückgriff auf die Kunst des späten 13. Jahrhunderts bei der Entwicklung des Typus der Schönen Madonna im späten 14. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang weist Kutal darauf hin, daß sich die Gerhaert-Zeit hier auf nicht mehr erhaltene Werke des Internationalen Stils in Straßburg selbst bezogen haben könnte, da unabhängig von dem nicht erhaltenen „traurigen Marienbild“ der Junker von Prag im Straßburger Münster die oberrheinische Plastik um 1400 starke Einflüsse aus Böhmen aufweise.

Greift man Kutals These auf, so erinnert in Nördlingen die umgreifende Drapierung des Mantels der Statue des hl. Johannes ebenso wie die agile, durch das vortretende Spielbein bedingte Ponderation des Bildwerks an die Schöne Madonna aus Breslau. Ich erwähne hier noch das böhmische Skizzenbuch vom Anfang des 15. Jahrhunderts im Kunsthistorischen Museum in Wien (Kutal, *Gotische Kunst in Böhmen*, Prag, 1971, Abb. 141), in dem das neben dem Haupt des Kruzifixus dargestellte und zu dem Gekreuzigten aufblickende Haupt Mariens im Schnitt des Gesichtes und in der Drapierung des Schleiers den Kopftypus der Nördlinger Maria vorwegzunehmen scheint. Im Bereich der Sluter-Nachfolge ist Analoges nicht erhalten. Zeichnet sich hier vielleicht eine nur für die Nördlinger Bildwerke und nicht für das Werk des Nicolaus Gerhaert wirksame Voraussetzung ab, die auf eine eigenständige Meisterpersönlichkeit im Bereich der oberrheinischen Plastik der Gerhaert-Zeit schließen läßt, oder hat man nicht vielmehr mit der Wirksamkeit der Kunst um 1400 in größerer Breite zu rechnen, die von einer einzigen Meisterpersönlichkeit aufgegriffen und dem eigenen Werk integriert wird? Gerade für Nicolaus Gerhaert ist ein solcher Rückgriff, wenngleich nicht auf die parlerisch-böhmische Bildnerei um 1400, sondern auf Claus Slüter, bereits erwogen worden. In der Kunst Sluters sind es neben der bildnerischen Intensität vor allem auch die differenzierte Struktur der Oberfläche, die Kraft des Details und die Individualisierung des Physiognomischen, die über den Internationalen Stil hinaus auf das Werk des Nicolaus Gerhaert Einfluß genommen haben.

Es erscheint nun aufschlußreich, daß die Umsetzung bestimmter Formulierungen des Internationalen Stils in eine zeitlich fortgeschrittene Stilentwicklung nicht nur an solchen Werken zu beobachten ist, die für Nicolaus Gerhaert gesichert sind wie der Kruzifixus in Baden-Baden, sondern auch an Bildwerken, die Gerhaert am nächsten stehen, wie die Dangolsheimer Madonna und die Figuren des Nördlinger Hochaltars. Daß gerade die nicht aus der Kontinuität der Stilentwicklung zu erklärende raumhaltige Struktur dieser Werke, die auch die niederländische Komponente übergreift, als bewußter Rückgriff eines überragenden Meisters auf die Bildnerei um 1400 zu interpretieren ist, dürfte besonderes Gewicht für die von Hasse und Schädler vertretene These haben. Hier rücken vor allem die Kruzifixe von Nördlingen und Baden-Baden zusammen. Das Datum der Signatur Herlins am Nördlinger Altarschrein legt nahe, daß die inventio mit dem Nördlinger Kruzifixus verbunden ist.

Die im Verlauf der Diskussion nur gestreifte Frage nach der Rolle des Meisters ES

scheint ehestens mit seiner Bedeutung als reproduzierender Vermittler umschrieben zu sein.

Der zweite Tag des Colloquiums war der Frage nach dem spätgotischen Altarschrein gewidmet. Zu dem bereits von Taubert in der Kunstchronik veröffentlichten Befund ergaben sich folgende Beobachtungen: im Schrein ist eine durchlaufende Sockelplatte anzunehmen, Reste eines Engels mit Vorhang hinter der Statue des Johannes lassen darauf schließen, daß das an den Schmalseiten des Schreins erhaltene Motiv der vorhanghaltenden Engel sich um das Innere des Schreins herumgezogen habe. Die blaue Fläche darüber war mit Sternen besetzt. Die Baldachinzone muß auf dünnen Pfeilern angesetzt haben. Bohrungen auf dem zweimal ausgezogenen Corpus lassen auf ein hohes Gesprenge schließen. Wie der zweimalige Schreinauszug müssen auch die Baldachinzone und das Gesprenge dem Hochaltarschrein in St. Jakob in Rothenburg ob der Tauber ähnlich gewesen sein. Auch für die Anbringung der trauernden Engel zu seiten des Kruzifixus ist auf Rothenburg zu verweisen. Die Höhe des ursprünglichen, wohl 1683 ausgetauschten Kreuzes muß offen bleiben, da der Schrein in diesem Bereich noch nicht freigelegt worden ist.

Das Referat von Eva Zimmermann zum Problem der Altarschreine Herlins bot eine kritische Übersicht zur Forschungslage der drei durch Inschriften und Daten gesicherten Schreine in Nördlingen (1462), Rothenburg (1466) und Bopfingen (1472). Friedrich Herlin erscheint als der Prototyp eines Unternehmerkünstlers. Für die Form der Schreine mit ihren zweimaligen Auszügen in Nördlingen und Rothenburg dürften niederländische Retabel vorbildlich gewesen sein. Auffallend ist, daß Herlin jeweils mit verschiedenen Bildhauern zusammengearbeitet hat. Unter ihnen ist derjenige, der die Rothenburger Bildwerke geschaffen hat, der altertümlichste. Die von einem anderen Bildhauer in der Nachfolge von Nördlingen durchgeführten Eingriffe in den Figurenzyklus des Rothenburger Schreins, Kruzifixus und klagende Engel, Austausch des Kopfes der Statue des hl. Jakobus und die Drehung des Kopfes des hl. Johannes unter dem Kreuz, sind nach Zimmermanns überzeugender Analyse vor 1466, dem in Herlins Signatur genannten Datum, erfolgt. (Zur Restaurierung des Schreins: K.-W. Bachmann, E. Oellermann, J. Taubert, *The Conservation and Technique of the Herlin Altarpiece* (1466): *Studies in Conservation* 15 (1970), S. 327 ff.)

Der ebenfalls mit der Signatur Herlins und der Jahreszahl 1472 versehene Altarschrein in Bopfingen ist in den architektonischen Details, vor allem im Gesprenge, stark restauriert. Dort scheinen auch die Bildwerke in den Tabernakeln mindestens stark überarbeitet, wenn nicht ersetzt worden zu sein. Im Gegensatz zu Rothenburg stehen die im Schrein aufgestellten Bildwerke auf einem durchlaufenden Podest, wie sich dies für Nördlingen rekonstruieren läßt. Schwäbischer Einfluß wurde vor allem in dem Motiv der den Vorhang hinter Maria haltenden Engel gesehen. Zur Frage nach der Visierung des Nördlinger Hochaltars teilte Elmar Schmid mit, es gäbe eine Nachricht, nach der Nicolaus Eseler der Ältere den Riß des Nördlinger Retabels geschaffen habe.

Damit wäre die Persönlichkeit des Friedrich Herlin in noch stärkerem Maße auf die Tätigkeit als Maler und als koordinierender Künstlerunternehmer fixiert. Zur Frage

nach der Herkunft Herlins wies Ramisch darauf hin, daß sich der Meister auch am Nördlinger Retabel ausdrücklich als Herlein, also in fränkischer Sprechweise bezeichne, was eine Herkunft aus Rothenburg ob der Tauber nahelege.

Zur Frage von Walter Paatz nach dem Stand des Kirchenbaus von St. Georg in Nördlingen zur Zeit der Vollendung des Hochaltars im Jahre 1462 verwies Ramisch auf neue Untersuchungen von Tilmann Breuer, die demnächst publiziert werden würden.

Anläßlich des Besuches in Bopfingen machte Johannes Taubert auf die auch an den übrigen Herlin-Altären auftretenden Motive aufmerksam, so die Ranke in der oberen Rahmenkehle, die Faltbaldachine, die Staffelung des Schreinumrisses durch den Auszug und der zentrale Baldachin über der mittleren Figur. Hinzu kommen das Blendmaßwerk als oberer Abschluß der Tafelbilder in den Flügeln und das Motiv der gemalten und gemusterten Vorhänge hinter den Bildwerken. Zeigt die Predella des Rothenburger Schreins gemalte Halbfiguren, jeweils paarig der rahmenden Architektur eingeordnet, so barg sie in Bopfingen ehemed wohl Reliquien und ist mit einem Durchsteckgitter verschlossen. Dieses Motiv wird an der Predella des Nördlinger Altars durch Auflage von plastischem Blendmaßwerk auf versilberter Fläche ins Abbildhafte transponiert. Im Vergleich mit den Bildwerken des Bopfinger Retabels erscheinen diejenigen des Nördlinger Altars künstlerisch weit überragend. Hasse stellte fest, daß zur Zeit der Bopfinger Figuren, 1472, der gerhaertische Bewegungsstil so verbreitet gewesen sei, daß auch ein provinzieller Meister ihn habe anwenden können. Eva Zimmermann wies darauf hin, daß die Bopfinger Bildwerke im Schwäbischen isoliert seien.

Helmut Beck referierte über die Umwandlung des spätgotischen Hochaltarschreins der St. Georgskirche in Nördlingen zu einem barocken Altaraufsatz des späten 17. Jahrhunderts unter Berücksichtigung protestantischer Altarbauten in Schwaben. Johann Michael Ehinger aus Straßburg hat 1683 den Umbau vorgenommen. Daß dabei nicht nur das spätmittelalterliche Schreingehäuse bewahrt geblieben ist, sondern auch sämtliche Bildwerke aus dem Schrein übernommen wurden, ist wohl aus dem Traditionsbewußtsein der freien Reichsstadt und dem Gefühl für politische und kirchliche Kontinuität zu erklären. Nur die Kreuzigungsgruppe findet in der Adikula selbst Platz, während die beiden Heiligen, ähnlich den Schreinvächtern an spätmittelalterlichen Altären und auch im Sinne der Staffelung bei barocken Altaraufbauten, das Gehäuse seitlich flankieren. Über dem Gebälk der Adikula halten drei Putten Symbole von Glaube, Gerechtigkeit und Friede. Bruno Bushard gab ergänzende Hinweise auf eine eigenständige schwäbische Altarkunst lutherischer Prägung nach 1650. So schäle die barocke Nördlinger Adikula den christologischen Kern des spätmittelalterlichen Programms heraus. In diesem Sinne ist, wie dargelegt wurde, wohl auch die Veränderung der Fassung im Antlitz Christi zu erklären. Zwar würden die beiden Heiligen von der zentralen Darstellung abgetrennt, bleiben jedoch als Vertreter städtischer Tradition dem Retabel verbunden. Zu ergänzen wäre, daß auch in der Komposition des spätmittelalterlichen Schreins eine feine Zäsur zwischen der dramatisch bewegten Kreuzigungsgruppe in der Mitte des Schreins und den frontal aufgestellten, die Mittelgruppe

gleichsam flankierenden Heiligen bestanden hat. Zu dem barocken lutherischen Altartyp gehören, nach Bushard, sowohl die Predella mit der Inschrifttafel, als auch allegorische Bildwerke wie die Putten. Der neue Altar mit den überlieferten Bildwerken biete neben seiner kirchlichen Funktion zugleich ein Abbild der eigenständigen reichsstädtischen Tradition Nördlingens.

Die abschließende Zusammenfassung von Willibald Sauerländer ging noch einmal auf die Frage nach den Retabeln Herlins, dem Anteil der Niederlande und dem Einfluß schwäbischer Tradition ein. Schädler wies darauf hin, daß den Nördlinger Bildwerken in ihrer Rundheit wohl eher ein Altar des Kapellentypus entsprochen hätte, wie ihn Elmar Schmid in seiner Dissertation vor der Freilegung des originalen Schreins rekonstruiert habe. Gerade das offene Gehäuse mit den hinterfangenden, Vorhänge haltenden Engeln erscheint von Multscher her der schwäbischen Tradition verpflichtet zu sein. Zwar hat sich in den Niederlanden ein im Typus mit den Herlin-Altären völlig übereinstimmender Schrein nicht erhalten, doch weisen nahezu alle Details des architektonischen Aufbaus der Herlin-Altäre in die Niederlande. Dies gilt vor allem für die Staffelung des Corpus, die durchlaufende Sockelplatte, die Faltbaldachine und die Abtrennung der Schreinmitte durch freistehende, dünne Stützen. Der starke Einfluß des Columba-Altars von Rogier van der Weyden auf die Flügelgemälde in Nördlingen und Rothenburg legen die Vermutung nahe, daß Friedrich Herlin in Köln gewesen sein könnte. Die für den Rothenburger Schrein charakteristische Lösung der Abfolge von paarweise der Architektur eingeordneten Halbfiguren in der Predella und von Einzelstatuen in der Architektur des Corpus ähnelt im Aufbau der Architektur und Bildwerke darstellenden Wandmalerei an der Nordseite der Hardenrathkapelle an St. Maria im Capitol in Köln. Sie wird dem durch Rogier van der Weyden und Dirk Bouts geschulten Meister des Marienlebens zugeschrieben (Paul Clemen, Die gotische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1930, Tafelbd. Taf. 98). Die Reihung von Bildwerken auf durchlaufender Standplatte und unter Faltbaldachinen zu seiten der durch den Auszug betonten Schreinmitte ist schon an niederländischen Retabeln des Internationalen Stils ausgebildet, etwa an dem Schnitzaltar der Reinoldikirche in Dortmund, wengleich hier anstelle der Kreuzigung ein vielfiguriger Kalvarienberg die Mitte einnimmt. Für die Betonung der Schreinmitte durch einen vortretenden zentralen Baldachin auf dünnen, freistehenden Stützen über dem mittleren Bildwerk wäre auf die Seitenteile eines wohl Brüsseler Retabels von etwa 1440 in Rheinberg zu verweisen; der Mittelteil fehlt (Irmingard Achter, Schrein und Flügelgemälde eines gotischen Altars, jetzt in der Pfarrkirche zu Rheinberg; Jb. d. Rheinischen Denkmalpflege 23, Kevelaer 1960, Abb. 202, 203). Für die zentrale Aufstellung eines großen Bildwerks wie in Bopfingen bietet der um 1479 entstandene Schrein mit der noch dem 14. Jahrhundert angehörenden Figur des hl. Leonhard in der Wallfahrtskirche in Zoutleeuw, Brabant, eine entfernte Parallele (Achter a.a.O. Abb. 259). In allen Fällen fehlt den niederländischen Retabeln dieser Zeit das für Süddeutschland charakteristische, aufstrebende Gesprenge.

Die das Colloquium abschließende Besichtigung des Hochaltars in St. Jakob in

Rothenburg ob der Tauber warf erneut die Frage auf nach dem Verhältnis zwischen den stilistisch fortgeschrittenen Bildwerken und den der Multischernachfolge verpflichteten Statuen des Rothenburger Altars einerseits und den Nördlinger Figuren andererseits. Wie in Nördlingen beeindruckte die Qualität der nahezu vollkommen erhaltenen Fassung und die nur in Rothenburg ablesbare Steigerung technischen und malerischen Aufwandes von den Flügeln zum Schrein mit seinen die Bildwerke hinterfangenden Brokatmustern. Erschien Friedrich Herlin im Verlauf der Tagung und angesichts der Nördlinger Bildwerke vor allem als Unternehmer-Künstler charakterisiert, so wurde gerade in Rothenburg und in unmittelbarer Erinnerung an Nördlingen und Bopfingen die eminent künstlerische Meisterschaft Herlins angesichts der jeweils verschiedenen, dem individuellen Stil der einzelnen Bildhauer angemessenen Gliederung der Schreingehäuse deutlich.

Hans Peter Hilger

## REZENSIONEN

KONRAD RENGER, *Lockere Gesellschaft - Zur Ikonographie des verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*. Verlag Gebrüder Mann Berlin 1970. 160 S., 88 Abb., 3 Textabb.

Das aus einer 1969 abgeschlossenen Dissertation (FU Berlin) hervorgegangene Buch ist eine ikonographische Studie, die unter breiter Hinzuziehung der zeitgenössischen volkstümlichen Literatur, also philologisch arbeitend, die komplizierten inhaltlichen Strukturen der im Titel genannten Bilder des 16. Jahrhunderts einer Erhellung wesentlich näher gebracht hat, auf eine Weise, die beinahe interdisziplinär genannt werden kann.

Hauptquelle ist die Volksliteratur der Liederbücher des 16. Jahrhunderts, deren Themen überwiegend das törichte Leben der Trinker, Spieler und Verschwender darstellen. Renger arbeitet vor allem mit der Sammlung der „Veelderhande geneuchlijke Dichten, Refereynen ennde Tafelspelen“. Die didaktische Methode der Stücke und Lieder entspricht der Satire des Erasmus von Rotterdam (Lob der Torheit); das närrisch-sündige Treiben wird verherrlicht, um es derart als noch törichter hinstellen zu können. Dabei werden die verschiedenen närrischen Handlungen „jeweils nach Lastern in Gruppen zusammengefaßt“ (S. 18). Die Mitglieder der verschiedenen Trinker-, Narren- und Fastnachtsgilden („Aernot“-Brüder u. a.), deren Tradition teils ins 15. Jahrhundert zurückreicht, versammeln sich in der „Blauwe Scuten gilde“, d. h. in der Gilde des Narrenschiffes „Blauwe Scute“ (vgl. Seb. Brants „Narrenschiff“), mit dem sie zu ihrem Patron „Sinte Reyn- uut“ (soviel wie: ganz leer) pilgern. Für die Ikonographie des verlorenen Sohnes hatte bereits J. F. M. Kat 1952 Beziehungen zwischen Volksliteratur und Volkskunst behandelt (De verloren Zoon als letterkundig motief, Diss. Nymegen 1952). Für dieses Motiv des Gleichnisses Christi (Lukas XV) ist der Zusammenhang mit den volkstümlichen „Verlorenen-Sohn“-Dramen aufschlußreich.

Daß die gegenseitige Verwandlung und Annäherung verschiedener Aspekte religiöser und profaner Stoffe um 1540 in den Niederlanden charakteristisch ist, soll am Beginn