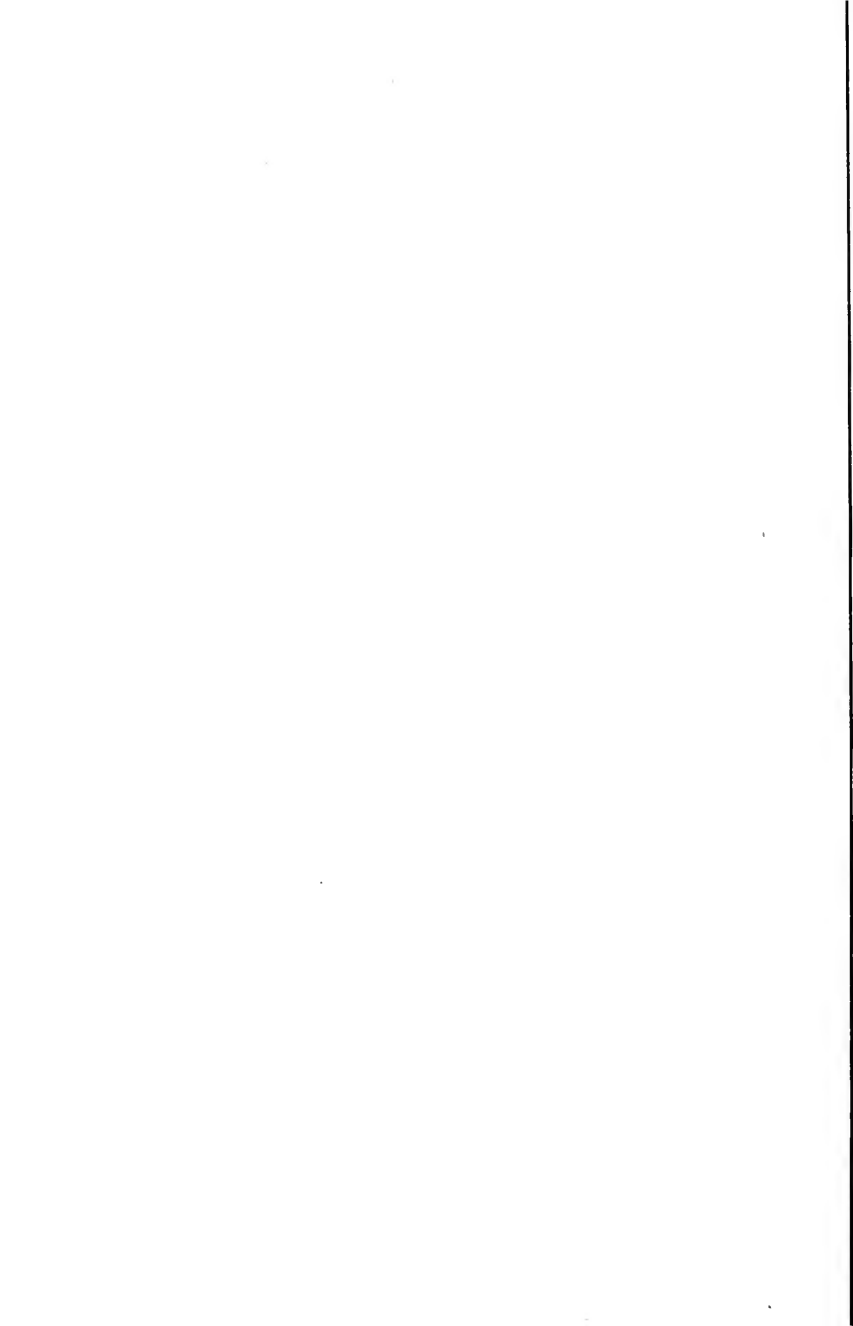


UNIV. OF
TORONTO
LIBRARY

DEUTSCHE KUNST IM ELSASS.



W6653g

1 - 186

GESCHICHTE

DER

DEUTSCHEN KUNST IM ELSASS.

VON

DR. ALFRED WOLTMANN

PROFESSOR A. D. K. K. UNIVERSITÄT IN PRAG.

MIT 74 ILLUSTRATIONEN IN HOLZSCHNITT.



LEIPZIG

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

1876.

12716
—
171291

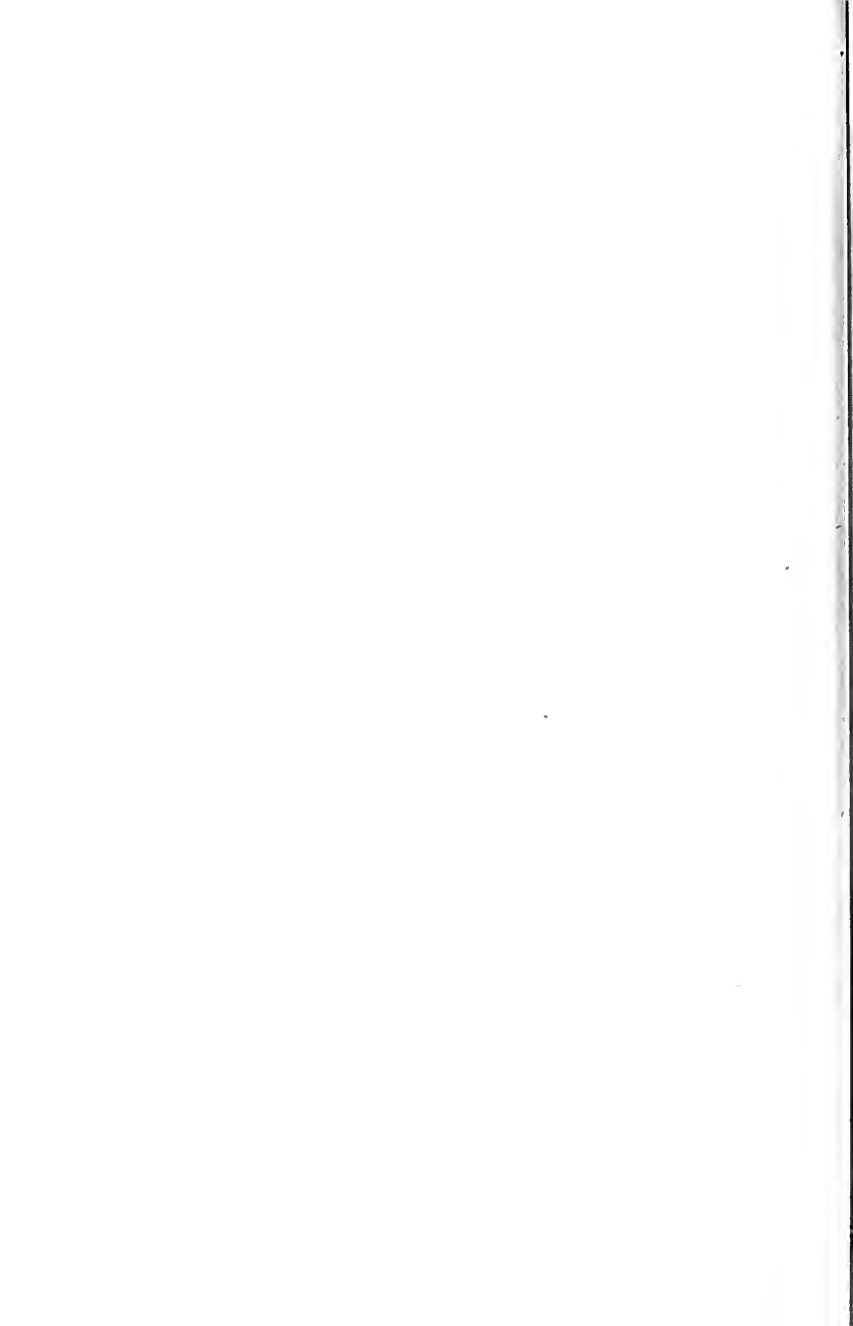
HERRN

HOFRATH PROFESSOR

DR. R. EITELBERGER VON EDELBERG

VEREHRUNGSVOLL

GEWIDMET.



Vorwort.

Der Anfang meiner Beschäftigung mit der elfässischen Kunstgeschichte geht bis in das Jahr 1864 zurück. Während ich damals das Material zur Biographie Holbein's sammelte, zog ich auch die deutsche Malerei der benachbarten Gegenden in den Bereich meiner Studien. Seit ich vom Jahre 1868 an in der Nähe des Elffasses, in Karlsruhe, lebte, führte mein Beruf mich zum Studium der Baudenkmäler dieses Landes. Da ich den Studirenden der Architektur am Polytechnicum die Geschichte der Baukunst vorzutragen hatte, empfahl sich die eingehende Berücksichtigung der Monumente in der Nachbarschaft. Als das Elffass für Deutschland zurückerobert worden war, und das deutsche Volk mit gesteigerter Theilnahme auf dies Land schaute, bot sich mir ein äußerer Anlaß, diese Studien weiter zu verfolgen, indem der Herausgeber der Zeitschrift für bildende Kunst eine Reihe von Aufsätzen über die Kunst im Elffass von mir beehrte. Das gegenwärtige Buch ist indeffen kein Wiederabdruck jener »Streifzüge im Elffass«, die topographische Schilderungen, keine historische Darstellung enthielten, und die zum Theil schnell, noch ehe ich das Material vollständig gesammelt, entstanden waren, sondern es ist eine neue Arbeit aus Einem Guffe. Trotzdem konnte es nicht in allen Theilen gleichartig werden. Wie konnte zum Beispiel das Manuscript der Herrad von Landsperg ausreichend und selbständig von einem Schriftsteller behandelt werden, der nicht mehr im Stande war, das untergegangene, unerfetzliche Original eigens für diesen Zweck zu benutzen! Ferner wird wohl der Abschnitt über den Burgenbau am wenigsten genügen. Die Befestigungsbaukunst des Mittelalters ist der Gegenstand eines speciellen Studiums, das mir bisher fern lag. Suchte ich auch zahlreiche Monumente dieser Art aus eigener Anschauung kennen zu lernen, so vermochte ich dennoch in dieser Beziehung nicht mehr zu geben als eine kurzgefaßte Zusammenstellung der Hauptresultate bisheriger

Literatur. Ein topographisches Inventarium der Kunstdenkmäler von Elfaß-Lothringen, mit Unterstützung der Regierung unternommen, ist angekündigt worden, aber ich glaube, daß ein solches meine Arbeit nicht überflüssig machen wird. Wenn jedes der beiden Bücher seinem Zwecke entspricht, so werden sie sich gegenseitig ergänzen. Selbst im Stoffe decken sie sich keineswegs vollständig. Der Titel »Geschichte der deutschen Kunst im Elfaß« zeigt deutlich die Grenzen an, die ich mir gesetzt habe. Dabei war aber auch Vieles, was jetzt nicht im Elfaß selbst zu finden ist, in meiner Arbeit zu berücksichtigen. Die Aussicht auf jenes Inventarium gab mir zugleich die erwünschte Möglichkeit, in dem beschreibenden Detail kurzer zu sein, auf eine geschlosseneren, knappere Form der Darstellung hinzuarbeiten, mich auch dadurch nicht beirren zu lassen, daß mir vielleicht beim fortgesetzten und wiederholten Durchwandern des Landes doch noch gar manche Einzelheit entgangen. Mein Ziel war, diesen Stoff, der zwar der Specialforschung angehört, doch so zu behandeln, daß er sich organisch in den Zusammenhang der allgemeinen Kunstgeschichte einfügt.

Vieles wichtige Material ist durch den Brand der Strassburger Bibliothek zu Grunde gegangen, ohne vorher vollständig durchgearbeitet worden zu sein. Andres ruht noch in den elfaßischen Archiven, die keineswegs erschöpft sind. Ich selbst habe zwar auf dem städtischen Archive zu Straßburg gearbeitet, aber zunächst nicht mit Rücksicht auf dieses Buch. Das Münsterarchiv, von dem noch viel zu erwarten ist, war mir im Jahre 1874, als ich zu seiner Benutzung nach Straßburg gekommen war, nicht zugänglich. Erst vor kurzem habe ich noch Einiges in demselben einsehen können, und da jene nicht unwichtigen Notizen zur Baugeschichte des Münsters gefunden, von denen der Nachtrag Kunde giebt. Auch die Special-Literatur über elfaßische Kunst ist eine sehr ausgedehnte. Der Fleiß und die Sorgsamkeit, mit welcher in neuerer Zeit Elfaßer wie L. Schneegans, Straub, Spach, Mofsmann, C. Schmidt und Andere gesammelt und gearbeitet, verdient höchste Anerkennung. Ihre Bestrebungen wurden durch den geistvollen Franzosen Gérard fortgesetzt, der in seinem vor wenigen Jahren erschienenen Buche über die elfaßischen Künstler während des Mittelalters zwar oft gerade bei Hauptpunkten zum Widerspruch Anlaß giebt, aber das bisher Ermittelte jedenfalls übersichtlich zusammengefaßt und dankenswerth vermehrt hat. Welche Resultate andererseits die Kritik der Denkmäler liefern kann, wenn sie von einem Kunsthisto-

riker betrieben wird, der fähig ist, die Monumente des bestimmten Landes nicht blofs unter sich selbst zu vergleichen, sondern einen allgemeinen kunstgeschichtlichen Mafsstab an sie zu legen, hat Lübke's Aufsatz »Eine Reise im Elfsafs« in der Allgemeinen Bauzeitung (Wien 1866) gezeigt.

Bei dem Umfange der Literatur über das Elfsafs wurde meine Arbeit freilich dadurch sehr erschwert, dafs in den Bibliotheken meiner Wohnorte, ehemals Karlsruhe, jetzt Prag, diese Literatur so gut wie gar nicht vertreten war. Wiederholte Studien in der Universitätsbibliothek zu Strafsburg, die mir auch mit dankenswerther Bereitwilligkeit zusendete, was ich wünschte, und in der königlichen Bibliothek zu Berlin, welche durch den Ankauf der Gérard'schen Bibliothek für elfsafsische Geschichte trefflich ausgestattet ist, mufsten zu Hilfe kommen. Aber die Möglichkeit, diese Literatur stets während der Arbeit selbst benutzen zu können, blieb mir ebenso wie die Gelegenheit, die Denkmäler oft wiederzusehen und stets von neuem vergleichen zu können, verfaßt. Wo sich hieraus Mängel ergeben, möge man sie entschuldigen.

Die Illustration hatte mit der Schwierigkeit zu kämpfen, dafs ausreichende Aufnahmen nur von wenigen Denkmälern vorhanden sind. Vieles danke ich dem freundlichen Entgegenkommen der Herren Lübke und Lafus, die mir nicht nur ihre Publicationen in der Allgemeinen Bauzeitung, sondern auch ihre Zeichnungen, darunter mehrere nicht publicirte, zur Verfügung stellten. In zahlreichen Fällen konnten die ausgezeichneten Braun'schen Photographien benutzt werden; Manches wurde auch neu nach den Originalen hergestellt. Aber wenn ich auch Ursache habe, dem Verleger, der in dieser Hinsicht meinen Wünschen entsprach, zu danken, so bleibt die Veröffentlichung elfsafsischer Kunstwerke doch noch in einem ganz andern Umfange zu wünschen. Wir dürfen erwarten, dafs zunächst das angekündigte, mit Staatsunterstützung vorbereitete Inventarium auch in seinen Abbildungen viele Lücken ausfüllen wird.

Für mich selbst ist das Buch, dafs ich hiermit der Oeffentlichkeit übergebe, zugleich ein Abschiedsgrufs an den Oberrhein, an dem ich mich Jahre lang wahrhaft heimisch gefühlt habe.

Prag, October 1875.

A. W.

Druckfehler und Versehen.

- S. 72, Zeile 1 von unten, lies: ausgefüllt.
S. 112, Z. 5 von unten, lies: des Tauffsteins (statt: eines Altars).
S. 134, Z. 9 von oben, lies: ANCILLA.
„ Z. 10 von oben, lies: 21. Juli (statt: 1. August).
„ Z. 20 von oben, lies: XII. KALENDAS (statt: KALENDIS).
S. 135, Z. 1 von oben, lies: XVI. KALENDAS.
„ Z. 15 von unten, lies: XV. KALENDAS.
S. 140, als Anmerkung zu Z. 15 von unten, ist das Citat nachzutragen: J. Seeberg,
Die beiden Juncker von Prag, Dombaumeister um 1400, im Archiv für die zeichnenden
Künfte, XV (1869), S. 160. — Derselbe, Die Juncker von Prag, Dombaumeister um
1400, und der Strafsburger Münsterbau. Leipzig, G. Vogel, 1871.
S. 154, als Anmerkung, ist das Citat nachzutragen: L. Schneegans, La statuaire
Sabine, Revue d'Alsace, I, Colmar 1850, S. 255.
S. 205, Z. 1 von unten, lies: III. KALENDAS.
S. 200, Z. 4 von oben, lies: XVI. KALENDAS.
S. 262, Zeile 12 von oben, lies: Eticho

INHALT.

I. Die Anfänge der deutschen Kunst im Elsass.

Einleitung. Fränkische Periode. Adaloch-Sarcophag. — Bilder der Otrid-Handschrift. — Aufschwung im 10. und 11. Jahrhundert. — Der romanische Stil. — Das alte Straßburger Münster; Bau des Bischofs Werner von Habsburg. — Alte Theile der Kirche zu Andlau. — Der Westbau und seine Bildwerke. — Jung St. Peter in Straßburg. — Thurm und Capelle zu Weisenburg. — St. Sebastian zu Neuweiler. — Kirche zu Eschau. — Dom Petri bei Avolsheim. Kirchen zu Hattstadt, Sulz-
matt und Altenstadt. — Centralbau — Kirche zu Ottmarsheim. — Hugshofen. — Capelle zu Epfig. S. 1.

II. Die romanische Baukunst im XII. Jahrhundert.

Blüte des romanischen Stils. — Flachgeleckte Säulenbasiliken. — Kirche zu Mutzig. — S. Georg zu Hagenau. — Wechsel der Stützen. — Kirchen zu Surburg und Lautenbach. — Baubetrieb der Kloster. — Cistercienser. — Benedictiner. — Kirche zu Alspach. — Abteikirche zu Murbach. — Ausbildung des Rippengewölbes. — Thurmbau. — Thurm zu Gebersweiher. — Ehemalige Abteikirche zu Marbach. — Kirchen zu Dorlisheim und St. Johann. — Neubau in Andlau. — Kirche zu Rosheim. — Zusammenhang mit Lothringen. — Kirchen in Saint-Dié. — Sinn für Facadenbau. — Vorhallen. — Westbau zu Mauresmünster. — Façade zu Lautenbach. — St. Fides in Schlettstadt. S. 28.

III. Der Odilienberg und der Lustgarten der Herrad von Landsperg.

Odilienberg und Kloster Hohenburg. — Architektonische und plastische Uebersicht. — Ruinen in der Nähe. — Herrad von Landsperg und ihr Hortus deliciarum. — Der Charakter des Buches. — Der Inhalt der Bilder. — Die Illustrationen als Quelle für Tracht und Sitten. — Technik und künstlerischer Stil. — Der Miniaturmaler Sintram zu Marbach. — Reliquiar zu Molsheim. S. 60.

IV. Die Anfänge der französischen Gothik und der Uebergangsstil.

Auftreten der Gothik in Frankreich. — Das System des Stils. — Sein französischer Charakter und seine Verbreitung. — Der Uebergangsstil in Deutschland. — Bauwerke dieser Richtung im Elsass. — St. Stephan zu Straßburg. — Kirchen zu Sigolsheim, Kayfersberg und Altorf. — St. Legeritus zu Gebweiler. — Chor zu Pfaffenheim. — St. Peter und Paul zu Neuweiler. — Durchdringen der eigentlichen Gothik. — St. Adelphi zu Neuweiler. — Westbau von St. Thomas zu Straßburg. — Kirche zu Oberflögen. — St. Arbogastkirche zu Rufach. S. 76.

V. Das Strassburger Münster.

Schicksale des Münsters im 12. Jahrhundert. — Neubau seit 1179. — Querhaus und Chor im Uebergangsstil. — Annäherung an die Gothik. — Frühgothisches Langhaus. — Der ehemalige Lettner. — Bischof Konrad von Lichtenberg. — Die Grundsteinlegung der Fassade. — Meister Erwin. — Seine Vorbildung und seine Anfänge. — Die Bauhütte und ihre Organisation. — Der Frontbau. — Brand von 1298. — Herstellung des Langhauses. — Erwin's letzte Werke und sein Tod. — Seine Söhne. — Spätere Meister. — Abweichen von Erwin's Entwurf. — Der Thurbau. — Die Juncker von Prag. — Johannes Hultz. — Spätere Schicksale des Münsters. — Vergleich mit dem Kölner Dom. S. 107.

VI. Die Bildwerke des Strassburger Münsters.

Ältere Arbeiten. — Aufschwung der mittelalterlichen Plastik im dreizehnten Jahrhundert. — Der Engelspfeiler. — Die Portale des Südquerhauses. — Die Bildhauerin Savina. — Plastik aus der Zeit Erwin's. — Die drei Hauptportale. — Reliefs an den Thürmen. — Darstellungen aus der Thierfage. — Grabmal Konrad's von Lichtenberg. — Späteres. — Das Bäuerlein. — Die Kanzel von Hans Hammerer. — Die Laurentiuscapelle. — Verfall der mittelalterlichen Plastik. S. 148

VII. Die übrigen Denkmäler des gothischen Kirchenbaues.

St. Georg zu Schlettstadt. — St. Martin in Colmar. — Meister Humbrecht. — Wilhelm von Marburg. — Reife zu Egisheim. — Langhaus zu Maurenmünster. — St. Peter und Paul zu Weisenburg. — St. Nicolaus und St. Georg zu Hagenau. — Fassade und Chor zu Rufach. — Kirche zu Niederhaslach. — Bauten der Bettelmonche. — St. Thomas zu Straßburg. — Johannes Erlin. — St. Theobald zu Thann. — Spätgothische Werke. — Ehemalige Capelle zu Neuburg. S. 167.

VIII. Die Burgen und die Städte.

Altes Schloß zu Egisheim. — Untergegangene Schloßer. — Kaiferpfalz zu Hagenau. — Burgen der Dynasten. — Die Schloßer zu Rappoltweiler. — Burgen aus der romanischen Zeit und aus der Uebergangsperiode. — Gothische Burgen. — Die Hohekönigsburg. — Fleckenlein. — Stadtbefestigungen. — Befestigte Kirche zu Humawir. — Profanbau in den Städten. S. 194.

IX. Plastik und Malerei der gothischen Epoche.

Grabdenkmäler. — Meißler Wolfelin und seine Werke. — Wandmalerei. — Nicolaus Wurmser im Dienste Karl's IV. — Hans von Schlettstadt. — Tafelbilder aus dem 15. Jahrhundert. — Caspar Hemmann. — Hans Hirtz. — Glasmalerei. — Plastik seit Mitte des 15. Jahrhunderts. — Nicolaus Lerch und seine Werke am Oberhein. — Arbeiten in Stein und in Holz. — Veit Wagner. — Schnitzaltäre. S. 204.

X. Martin Schongauer.

Die Künstlerfamilie Schongauer. — Martin Schongauer's Bildniß. — Die Daten seines Lebens. — Seine Ausbildung. — Seine Kupferstiche. — Die Madonna im Rosenhag. — Seine übrigen Gemälde in Colmar. — Gemälde an anderen Orten. — Bilder aus seiner Schule. — Seine künstlerische Stellung und seine Nachfolger. S. 226.

XI. Der deutsche Correggio.

Der Hohenheimer Hochaltar und dessen Meister Matthias Grünewald. — Die Schnitzwerke. — Die Gemälde. — Aeltere Nachrichten und Quellen. — Grünewald's wahrer künstlerischer Charakter. — Bisherige falsche Vorstellung von ihm. — Hans Holbein der Aeltere im Elßafs. S. 249.

XII. Der Strassburger Holzschnitt.

Buchdruck und Formschnitt. — Der Buchdruck in Straßburg. — Zusammenhang des Holzschnittes mit der Literatur. — Anfänge. — Sebastian Brant und sein Einfluß auf die Illustration. — Thätigkeit in Colmar und Hagenau. — Jacob von Straßburg in Italien. — Johann Wechtlin und der Farbenholzschnitt. — Anfänge der Renaissance. S. 263.

XIII. Hans Baldung Grien.

Name, Ursprung und Anfänge. — Zusammenhang Baldung's mit Dürer. — Frühere Arbeiten. — Niederlassung in Straßburg. — Aelteste Holzschnitte. — Thätigkeit für das markgräflich Badische Haus. — Der Hochaltar des Freiburger Münsters. — Rückkehr nach Straßburg. — Gemälde.

— Reformation in Straßburg. — Späteste Bilder. — Kupferstiche und Holz-
schnitte. — Zeichnungen. — Baldung's Skizzenbuch. — Sein künstlerischer
Charakter. S. 278.

XIV. Die Renaissance.

Bruch mit der Gothik. — Der Charakter der Renaissance-Archi-
tektur in Deutschland und im Elfaß. — Rathhäuser: Oberehn-
heim; Ensisheim; Mülhausen; Molsheim; Sulz; Straßburg; Kayfersberg.
Bürgerhäuser: Ensisheim, Colmar, Schleiffadt u. f. w. — Stephan Ziegler.
— Holzbau: Colmar, Straßburg u. f. w. — Schlösser. — Brunnen. —
Theoretiker. — Heinrich Vogtherr. — Wendel Dietterlein. — Altar bei
Dambach. — Dietterlein als Maler. — Tobias Stimmer. — Holzschnitt
und Kupferstich. — Franz Brun. — J. W. Bauer und spätere Künstler.
— Schluß. S. 297.

Nachtrag zur Baugeschichte des Strassburger Münsters.
S. 321.

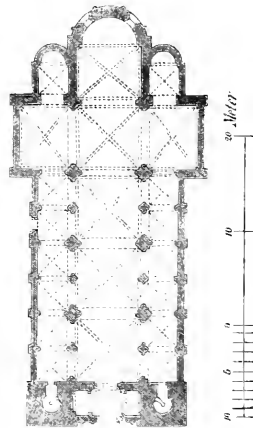


Fig. 21a. S. Fides zu Schleiffadt. Grundriß.

Verzeichniss der Abbildungen.

Fig.	Seite	Fig.	Seite
		10.	
Initiale, nach Zeichnung von Albert von Zahn	1	Kirche in Mauesmünfter, Nach E. Forfter	54
1. Wurfelcapitell, Aus Lübke's Geschichte der Architektur	13	20. Zwei Fenster von der Kirche zu Mauesmünfter, Nach Gauhahand	57
2. Fries von der Kirche zu Aulau, Nach Photographie von Braun	10	21. Thürme von St. Fides in Schlettstadt, Nach Photographie von Braun	58
3. Abgefaster Pfeiler, Aus Lübke's Geschichte der Architektur	24	21 ^a . (Nachtrag) Grundriß von St. Fides in Schlettstadt, Aus Lübke's Geschichte der Baukunst S. 324, zu Text	59
4. Grundriß der Palaftcapelle zu Aachen, Aus Lübke's Geschichte der Architektur	25	22. Superbia, Aus dem Lustgarten der Herrad von Landsberg, Nach Engelhardt	60
5. Grundriß der Kirche zu Ottmarsheim, Nach Aufnahme von Lübke und Lafius	25	23. Puppenpiel, Dsgl.	71
6. Inneres der Kirche zu Ottmarsheim, Nach Schweighäuser und Goltbéry	26	24. Der Befessene, Dsgl.	73
7. Säulenbafis mit Eckblättern, Aus Lübke's Geschichte der Architektur	29	25. Grundriß der Kirche zu Sigolsheim, Nach flüchtiger Skizze	86
8. St. Georg zu Hagenau, Grundriß, Nach Aufnahme von Lübke und Lafius	30	26. Grundriß der Kirche zu Gebweiler, Nach den Archives de la commission des monum. historiques	89
9. Schachbrettgefims, Aus Lübke's Geschichte der Architektur	31	27. Kirche zu Gebweiler, Façade, Dsgl.	91
10. Kirche zu Murbach, Aus Lübke's Geschichte der Architektur, Nach Photographie von Braun	37	28. Chor der Kirche zu Pfaffenheim, Aus Lübke's Gesch. der Architektur, Nach Photographie von Braun	93
11. Kirche zu Rosheim, Grundriß, Nach Aufnahme von Lübke und Lafius	43	29. St. Peter und Paul zu Neuweiler, Grundriß, Nach den Archives de la comm. des monum. hist.	94
12. Kirche zu Rosheim, System, Dsgl.	44	30. St. Peter und Paul zu Neuweiler, Querfehnitt, Dsgl.	96
13. Dom zu Speier, System, Aus Lübke's Geschichte der Architektur	45	31. St. Peter und Paul zu Neuweiler, Seitenanfiht, Dsgl. zu	96
14. Kirche zu Rosheim, Capitell, Nach Viollet-le-Duc	48	32. Sechstheiliges Gewölbe, Nach Viollet-le-Duc	97
15. Kirche zu Rosheim, Capitell, Nach Lübke und Lafius	49	33. Portal der Peter- und Paulskirche zu Neuweiler, Nach Photographie von Braun	99
16. Kirche zu Rosheim, Pfeilergefims, Dsgl.	49	34. Grundriß der Thomaskirche zu Strafsburg, Nach Schneegans und eigener Skizze	102
17. Kirche zu Rosheim, Oberer Theil der Façade, Aus Schnaaf's Geschichte der bildenden Künfte, nach A. de Caumont	50	35. System der Kirche zu Rufach, Nach Lübke und Lafius	106
18. Eck-Akroterion aus Rosheim, Nach Lübke und Lafius	51	36. Grundriß des Strafsburger Münfers, Nach Adler	109

Fig.		Seite	Fig.		Seite
37.	Straßburger Münster, Südliche Querhausfront. Nach Photographie	113	56.	Grabmal des Landgrafen von Weid. von Meißler Wölfelin. Nach Zeichnung von L. Gmelin	zu 205
38.	Partie an der Vierung des Straßburger Münsters. Nach Lafius	117	56 ^a .)	Schongauer's Bildniß. Nach Radirung von Goutwiller	229
39.	Adler's Restauration-versuch der Erwin'schen Facade.	124	57.	Mariä Verkündigung von Martin Schongauer. Nach dem Kupferstich	235
40.	Facade des Straßburger Münsters. Aus Lübke's Geschichte der Architektur Nach Chapuy	128	58.	Christus am Kreuz von Schongauer. Dsgl.	237
41.	Das Langhaus des Straßburger Münsters. Nach Lafius	130	59.	Verführung des heiligen Antonius von Schongauer. Dsgl.	239
42. 43.	Das Christenthum und das Judenthum. Vom südlichen Querhausportal des Straßburger Münsters. Nach Schmeegans	152	60.	Madonna im Rosenhag von Martin Schongauer. Nach Zeichnung von R. v. Retberg	241
44.	Tod der Maria. Ebendaher. Aus Lübke's Geschichte der Plastik. Nach Photographie	153	61. 62.	St. Antonius und Maria, das Kind verhöhrend, von Schongauer. Nach Photographie von Braun	zu 243
45.	Die Welt und eine thörichte Jungfrau. Vom südlichen Seitenportal der Hauptfront des Straßburger Münsters Dsgl	158	63.	St. Antonius von Matthias Grünewald. Dsgl.	250
46.	Tugenden, die Laster befegend. Vom nördlichen Seitenportal. Nach Photographie von Braun	159	64.	Porträt Hans Baldung's. Nach dem Originalgemälde im Besitze des Herrn F. Lippmann in Wien	281
47.	Grundriß des Münsters zu Schleiffstadt. Nach Lübke und Lafius	168	65.	Christus am Kreuz von Hans Baldung Grien. Nach der Originalzeichnung	zu 293
48.	Portal von St. Martin zu Colmar. Nach Photographie von Braun	172	66.	Venus von Hans Baldung Grien. Dsgl.	zu 293
49.	Münster zu Weis-enburg. Grundriß. Aus Lübke's Geschichte der Architektur	177	67.	Rathhaus in Enfsheim. Nach Photographie von Braun zu	299
50.	St. Peter und Paul in Weis-enburg. Kreuzgang. Nach Lübke und Lafius	180	68.	Rathhaus in Mülhausen. Aus Lübke's Geschichte der deutschen Renaissance. Dsgl.	301
51.	Grundriß der Kirche zu Niederhaslach. Nach fluchtiger Skizze	182	69.	Haus aus Enfsheim. Nach Photographie von Braun	305
52.	Kirche zu Thann. Nach Photographie von Braun	190	70.	Erker in Colmar. Aus Lübke's Gesch. der Architektur. Dsgl.	306
53.	Portal der Kirche zu Thann. Dsgl.	zu 190	71.	Fachwerkhans aus Colmar. Aus Lübke's Gesch. der deutschen Renaissance. Dsgl.	311
54.	Burg St. Ulrich bei Rappoltsweiler. Dsgl.	zu 196	72.	Zwei Affen, von Franz Brm. Nach dem Kupferstich	317
55.	Burg Fleckenstein. Aus Krieg von Hochfelden. Nach Specklin	201			

*) Im Text ist irrthümlich Fig. 54 gedruckt.

I.

Die Anfänge der deutschen Kunst im Elsass.



Isatia ist ein altes Kunstland. Kein Theil unseres deutschen Vaterlandes ist seit den frühesten Perioden des Mittelalters künstlerisch so fruchtbar und schöpferisch gewesen wie das Rheinland, der erste Sitz einer entwickelten Cultur; das gilt auch vom Oberrhein, der aber, der Stammeseigenthümlichkeit seiner Bewohner entsprechend, wieder ein besonderes künstlerisches Gepräge zeigt. Auf dem linken Ufer des Stromes liegen überall die bedeutendsten Städte; von Conflanz bis Köln bleibt sich das gleich; zahlreiche und wichtige Denkmäler sind größtentheils auf dieser Seite zu finden. Auf dem

linken Ufer hatte die römische Cultur fester Fuß gefaßt, der Strom, die länderverbindende StraÙe, in deren Nähe sich Gewerbleiß, Handel und Cultur entfalten, bildet auch gegen feindliches Andringen von Osten her vielfach eine Schutzwehr. Auch in den alemannischen Gegenden am Oberrhein waltet dasselbe Verhältniß. Auf dem rechten Ufer liegen freilich Städte wie Freiburg, wie Breifach, das indessen einst auf beiden Seiten vom Rhein umflossen war; auf dem linken Ufer finden wir aber noch mehr und noch

grofsartigere Denkmäler, in denen sich eine eigenartige und charaktervolle Kunstentwicklung durch die verschiedenen Perioden des Mittelalters und die Renaissance verfolgen läßt.

Alles Vorhandene ist freilich nur ein kleiner Theil von dem, was einst bestand. Unter fortwährenden Kämpfen und schweren Schickfalen hatten diese Gegenden zu leiden. Vieles ist verheert, entstellt und vernichtet worden. Kriege hatten hier während des Mittelalters getobt, am Schlusse dieser Periode überboten die Gräuel der Armagnaken alles Frühere. Am Anfang des 16. Jahrhunderts wurde die Reformation zwar meist so besonnen durchgeführt, dafs von einer grundsätzlichen Vertilgung kirchlicher Kunstwerke selten die Rede war. Aber im Bauernkriege, in dem dreissigjährigen Kriege in den späteren Kämpfen unter Ludwig XIV. wurde vieles verwüstet. Mit der Abtretung an Frankreich war zunächst keine gröfsere Sicherheit für das Land gewonnen. Vieles, was die Reformation geschont hatte, ging dann durch die katholische Reaction zu Grunde. Eine durchgreifende kunstschänderische Verwüstung brach endlich mit der französischen Revolution herein. Wenn auch viele hervorragende Denkmäler der Baukunst Widerstand geleistet haben, so können wir uns doch namentlich von der Plastik und der Malerei nur ein sehr lückenhaftes Bild auf Grund des Vorhandenen gestalten.

Trotzdem gewinnt das Durchwandern dieses schönen Landes durch die künstlerischen Ueberreste einen besonderen Reiz. In den stillen, einsamen Waldthälern, welche tief in das Gebirge einschneiden, finden wir die Ueberreste ehrwürdiger Klöster, die hier als die ersten Stätten des Kunstfleisses entstanden. Oft sind sie verschwunden bis auf wenige Spuren, die sich in ländlichen Gehöften bergen, oft aber ragen noch Kirchen von mächtigen Verhältnissen und von edler Solidität der Ausführung empor. Da bauen sich kleinere Städte am Abhang des Gebirges, zwischen Rebenhügeln, mit dem freien Blicke in die Ebene auf. Ihre alten Stadtmauern und Thürme sind oft erhalten, oder ihre Stelle ist wenigstens noch kenntlich, wenn auch jetzt in freundliche Spaziergänge mit schattigen Bäumen verwandelt. Bürgerhäuser mit ihren Erkern und geschmückten Portalen, flattliche Rathhäuser, deren Inschriften bürgerliches Selbstgefühl athmen, Brunnen, welche, von Bildwerken gekrönt, lustig inmitten des belebten Marktplatzes plätschern, erinnern an die Blütezeit des bürgerlichen Lebens. Oben aber, auf den Vorprüngen, Gipfeln und Abhängen des Gebirges ragen Burgen neben Burgen auf, machen die Umrisslinie der Vogesen noch malerischer und lebendiger, erscheinen mit ihren Thürmen und erhaltenen Mauern organisch verwachsen mit dem Felsgrunde, auf dem sie stehen.

„Drey Schlöffer auf einem Berg,
 Drey Kirchen auf einem Kirchhoff,
 Drey Städte in einem Thal,
 Drey Oefen in einem Saal,
 Ist das ganz Elfaß überal“.)

Wer kennt nicht die Verfe? Zeile für Zeile sind sie Anspielungen auf bestimmte Plätze im Oberelfaß. Die drei Schlöffer steigen über Rappoltsweiler in die Hohe, unten, in der Stadt selbst, enthielt das Herrenschloß die drei Oefen in einem Saal. Die drei Kirchen auf einem Kirchhof standen einst im benachbarten Reichenweiher; die drei Städte in einem Thale sind Ammerschweiher, Kientzheim und Kayfersberg. Aber in einem gewissen Sinne läßt sich diese Charakteristik auf das ganze Land beziehen.

Der Platz der größeren Städte ist in der Ebene, gerade in der Mitte zwischen den Vogesen und dem Rheine. Sie haben die geschichtlichen Umwälzungen am stärksten empfunden, häufiger hat hier das Alte weichen müssen, und doch ist der ursprüngliche Charakter unverwischbar, nicht nur in einzelnen Gebäuden, sondern auch in der Gesamtanlage im Netze der Gassen und Plätze tritt er uns erkennbar entgegen. Aus dem Mittelpunkte aber ragen stolze Münster in die Hohe, Denkmäler vieler Generationen, Schöpfungen der Frömmigkeit wie des bürgerlichen Gemeingefühls, mit hohem Schiff und zierlichen Capellen, bemalten Fenstern, reichen Portalen und hohen Thürmen, keins dieser Bauwerke ganz regelmäßig, keins so vollendet, wie es der Idee des schöpferischen Baumeisters entsprochen hätte, jedes aber so, wie es ist, in unserer Vorstellung festgewurzelt und von origineller Schönheit.

Die Kunstdenkmale auf diesem Boden waren eines der wichtigsten Pfänder unzertörlbaren deutschen Wesens, so lange das Elfaß zu Frankreich gehörte. Das treue Festhalten an alter Sitte und Ueberlieferung ist ein Charakterzug des alemannischen Stammes, und mit diesem Zuge hängt auch der Sinn für die Monumente der heimatlichen Vergangenheit zusammen. Die Elsäßer haben ihn treu bewahrt zu einer Zeit, in welcher die heimische Sitte der welfischen Art gegenüber harten Stand hatte, ja selbst die Muttersprache in einigen Kreisen der Bevölkerung gefährdet war. Durch Pflege und Erforschung der vaterländischen Denkmäler haben sie, theils bewußt, theils unbewußt, viel zur Bewahrung deutscher Empfindungsweise beigetragen.

Aber auch für uns war die bildende Kunst der Vorzeit eines der

1) Crusius, Enconium domus Rupispolet. — Vgl. F. R. von Ichtersheim, Gantz neue Elfaßsische Topographia. Regenspurg, 1710.

haltbarsten Bänder, welche das Bewußtsein unserer Nation fortdauernd mit dem Elfas verknüpften. Wie fröhlich hier auch die mittelalterliche Dichtung erblüht war, wie gesund sich hier auch das Geistesleben der Renaissance entfaltet hatte, so haften sie doch nicht in solchem Grade an der bestimmten Stelle, wie die Werke der Baukunst, der Plastik und der Malerei. Diese mußte man an Ort und Stelle auffuchen, und wer sie hier kennen lernte, warf zugleich auf das Land, in dem sie wurzelten, auf das Leben, das sie umgab, einen Blick. Wer zu französischer Zeit bis zur Krone des Strafsburger Münsterturmes emporklomm und dort oben den Namen Goethe in den Stein gehauen fand, dem mußte der Name des Jünglings, der damals Erwin von Steinbach und sein Werk in begeisterter Rede gefeiert hatte, wie ein Stempel erscheinen, mit welchem der deutsche Geist diese Stätte wieder als sein Eigenthum beglaubigt hatte. Und wer von dieser Stelle schied, nachdem er von der Höhe sein Auge über das Land hüben und drüben hatte schweifen lassen, das seinem Wesen nach eins ist, dem tauchte unwillkürlich und freilich mehr als Traum denn als Wunsch eine Empfindung auf, wie sie im Jahre 1814 Max von Schenkendorf zu Ernst Moritz Arndt ausgesprochen:

„Und ob wir wieder heimwärts geh'n,
Wir wenden unsern Blick,
Und schauen nach des Vosgau's Höh'n,
Wie nach dem Thurm zurück.

Die Bundesfahn' in Feindes Hand?
Der Thurm in welcher Macht?
O nein, sie sind vorausgeschickt
Als kühne Vorderwacht.

Wir retten euch, wir haben's Eil,
Vergafs euch doch kein Herz,
O Wolkensäul', o Feuersäul',
Schaut immer heimatwärts.“

Fränkische
Periode.

Die Merian'sche Beschreibung des Elfaßes beginnt mit den Worten: „Der Name Elfas kommt vom Fluß Ello, oder Ill, her, und feyn die Elfaßer so viel, als die an der Eil, oder Elle, wohnen.“ Diese Ableitung galt damals schon seit Jahrhunderten als die richtige, heut aber wissen wir die Sache besser. Elfas ist das Land der Elifaffen, das heißt der fremden Ansiedler, und hiermit sind die Alemannen gemeint, die sich im fünften Jahrhundert an dieser Stelle des linken Rheinufer niedergelassen. Die Bezeichnung ging von den Franken aus, welche sich dies Gebiet gegen Ende desselben Jahrhunderts unterworfen hatten. Als Be-

landtheil des Merovinger-Reiches bildete es seit Mitte des siebenten Jahrhunderts ein selbständiges Herzogthum und war politisch somit ein Ganzes geworden. In dieselbe Zeit fällt die Bekehrung des Landes zum Christenthum.

Der wichtigste Platz des Landes war schon damals Straßburg, das heißt die Burg an der Römerstraße, welche von Gallien her an den Rhein führte, eine alemannische Stadt, die sich auf den Trümmern der römischen Militärcolonie Argentoratum gebildet hatte. Die Sage versetzt die Gründung des Münsters „Unserer lieben Frauen“ schon in Chlodwig's, die Stiftung des Bisthums in König Dagobert's Zeit; historisch kann man die Existenz des Bisthums höchstens bis gegen Anfang des siebenten Jahrhundert zurückverfolgen, und einen stattlichen Münsterbau schildert bereits der unter Ludwig dem Frommen hierher verbannte Dichter Nigellus ¹⁾. Reste dieses Gebäudes sind im jetzigen Münster nicht mehr nachweisbar, und die wenigen Ueberbleibsel der karolingischen Kunst im Elfaß gehören nicht der Architektur an, sondern der Plastik und der Malerei, sie bestehen in einem Sarkophage und in den Bildern einer Handschrift. Grabstätten und Bücher bleiben die Zeugen einer Epoche, deren öffentliche Denkmäler untergegangen sind.

Der Zeit Ludwig's des Frommen gehört der Sandstein-Sarkophag des Bischofs Adaloch an, der 817 die bischöfliche Würde erlangt hatte und im Jahre 822 starb. Das Werk befindet sich noch heute in der Thomaskirche, wo der Bischof, der einen Neubau dieses Klosters veranlaßt hatte, seine Ruhestätte gefunden. Von seinen Verdieneten um St. Thomas redet die Inschrift am Deckel:

Adaloch-
Sarko-
phag.

ADELOCHVS PRAESVL AD DEI LAVDES AMPLIFICANDAS HANC EDEM
COLLAPSAM INSTAVRAVIT.

Die vollständig römisch geformten Majuskeln beweisen den Ursprung in karolingischer Zeit; die darunter eingemeißelte Jahrzahl DCCCXXX ist aber nicht ursprünglich, sondern wurde erst im späteren Mittelalter hinzugefügt. Der Schrein, ein einfacher Kasten ohne weitere Profilierung, ist an der Vorderseite durch sieben Arcaden auf kurzen dorischen Säulchen mit Basen und mit runden Thürmchen auf der Mitte des Capitells gegliedert. Innerhalb dieser Umrahmungen befinden sich Reliefs, und zwar in den drei mittelften Arcaden der thronende, segnende Christus, der vor ihm knieende Bischof Adaloch mit dem Hirtenstabe und diesem gegenüber ein Engel, welcher die Stola bereit hält. In der folgenden

1) Chroniken deutscher Städte. Straßburg, hrsg. v. Hegel, I. S. 13. — Grandidier, hist. de l'égl. de Strasb. II, S. 119 f.

Arcade jederseits eine Füllung von Blattornament, das sich dem byzantinischen nähert; endlich in den zwei äußersten Arcaden ein Meerweib auf einem Fische reitend und ein nackter Mann, unten behaart und mit Klauen an den Füßen, eine Schlange in jeder Hand, offenbar Darstellungen feindlicher, verführerischer Mächte. Auf der Schmalseite am Kopfe des Sarkophags kniet der Bischof vor Kaiser Ludwig dem Frommen, welcher bärtig dargestellt ist, und empfängt aus seinen Händen eine Fahne als Symbol der weltlichen Gerichtsbarkeit. Hinter ihm steht eine Gestalt mit einer großen Blume in der Hand. Ein Thurm bildet jederseits den Abschluß. Die Rückseite und das Fußende sind verdeckt. Die Gestalten sind roh, ohne Verhältniß in ihren einzelnen Theilen und ohne rechtes Naturgefühl, aber von einer nicht ungefertigten Handwerksarbeit.¹⁾

Taufstein
aus
Efschan. Aus dem neunten oder dem zehnten Jahrhundert rührte der alte Taufstein in der Kirche zu Efschan her, später in der Straßburger Bibliothek, die 1870 verbrannt ist, mit sehr rohen, in zwei Reihen geordneten Reliefs, formlos, mit außerordentlich groben und häßlichen Extremitäten und glotzenden Gesichtern. Die einzelnen Szenen, Verkündigung, Christi Geburt, Anbetung der Hirten, Darstellung im Tempel, Taufe Christi, Einzug in Jerufalem, Abendmahl, Eccehomo, Kreuzabnahme, die Marien am Grabe, die Ausgießung des heiligen Geistes, waren durch runde Thürmchen von einander getrennt, was also dem gleichen Motiv am Sarkophag Adaloch's entspricht.²⁾

Otfrid-
Miniatur-
turen. Nicht viel später als der letztere, in der Zeit König Ludwig's des Deutschen, entstand die Otfrid-Handschrift in der Hofbibliothek zu Wien. Wie das gereimte Evangelienbuch des Mönches von Weissemburg eine hervorragende Stellung in der deutschen Literaturgeschichte einnimmt, so ist die jetzt in Wien bewahrte Handschrift durch die wenigen Bilder, die sie enthält, als ein frühes, mit Bestimmtheit zu datirendes Document zur deutschen Kunstgeschichte wichtig, mag der rein künstlerische Werth der Abbildungen auch vielleicht noch mäßiger sein, als der eigentlich poetische Werth des Gedichtes. Die Stätte, an welcher es entstand, gehörte freilich nach der alten politischen Eintheilung um diese Zeit noch nicht zum Elfsaß, sondern zum Speiergau.³⁾

Otfrid³⁾ hatte, wie aus seiner Zuschrift an die St. Galler Mönche

1) L. Schneegans, *L'église de Saint-Thomas à Strasbourg et ses monuments*, Strasb. 1842, S. 161 f., mit Abbildung. — Cahier et Martin, *Mélanges d'archéologie*, IV, S. 269. — K. Schmidt im *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*, 1861, Sp. 353, 394.

2) Straub, *Un mot sur l'ancien mobilier d'église en Alsace*. Caen 1860, p. 21 fg.

3) J. Kelle, *Otfrid's von Weissemburg Evangelienbuch*. Bd. I u. II. Regensburg, 1856, 1869.

Hartmuth und Wernbert hervorgeht, seine Schule gemeinam mit diesen in Fulda unter dem berühmten Abte Rhabanus Maurus durchgemacht. Dieses Kloster war eine der wichtigsten Stätten der Bildung und der Gelehrsamkeit während der karolingischen Epoche, und auch die Künste wurden hier, in lebhaftem Verkehre mit der Kunsthule zu Aachen, gepflegt.¹ Im Anfang des neunten Jahrhunderts befaß Fulda nicht nur in seinem Abte Ratgar einen berühmten Bauverläudigen, sondern auch einen Maler wie den in Aachen unter Eginhard ausgebildeten Mönch Brun. Nach Weifensburg zurückgekehrt, vollendete Otrid hier gegen das Jahr 868, unter der Regierung Ludwig's des Deutschen, sein Gedicht, unter dessen Handschriften der Wiener Codex dem Verfasser unmittelbar nahe steht; er ist die erste Reinschrift des Werkes, die vom Autor selbst mit handschriftlichen Correcturen versehen ward.²

Es war ein uralter Brauch, die Handschriften mit Bildern auszufüllen, die einestheils einen lehrhaften Zweck hatten, andertheils durch die Lust zu schmücken hervorgerufen waren. Hatte der Schreiber die Abschrift hergestellt, so begann, gewöhnlich von anderer Hand, die Thätigkeit des Miniirens, Rubricirens, oder, wie man später sagte, Illuminirens. Die Bezeichnungen „Miniiren“ und damit das Wort „Miniatur“, sowie „Rubriciren“ kommen von *minium* (Mennig) und *rubrum* (roth), der rothen Farbe wegen, in welcher ursprünglich die Unterabtheilungen des Textes, die vom Schreiber ausgeparten Initialen, oft auch Bilder und Randverzierungen eingezeichnet wurden. Die Bilder der Wiener Handschrift sind einfache Federzeichnungen, leicht colorirt. Ueber ihren Urheber ist nichts bekannt, vielleicht darf man aber Otrid selbst als solchen vermuthen; die Tinte, mit welcher dessen eigenhändige Correcturen eingetragen sind, ist von der des Schreibers verschieden, stimmt aber mit derjenigen der Federzeichnungen überein.³

Der Codex, ein Quartband von 192 Blatt groben Pergamentes, enthält zunächst auf dem ersten Blatte die in roth, gelb, grün und braun gezeichnete Darstellung eines Labyrinthes, bestehend aus concentrischen, auf mannigfache Weise durch andere Linien durchschnittenen und mit einander in Verbindung gesetzten Kreifen. Derartige Labyrinthe kommen schon im römischen Alterthum als Fußboden-Verzierung vor und werden dann in Frankreich wie in Deutschland auch in Kirchen häufig zu gleichem

1) Schnaase, *Gesch. d. b. K.* 2. Aufl. III, S. 541.

2) Nachweis bei Kelle, II. S. XXXIV.

3) Mündliche Mittheilung meines verehrten Collegen, des Herrn Prof. Kelle, durch Prüfung des Originals bestätigt.

Zwecke angewandt, vielleicht um Bittgänge vorzustellen.¹⁾ In dieser Handschrift hat das Labyrinth wohl eine rein ornamentale, keine symbolische Bedeutung.

Die beiden colorirten Federzeichnungen, welche jedesmal eine ganze Seite einnehmen, befinden sich auf Blatt 112a und Blatt 153b. Die erste²⁾ stellt Christi Einzug in Jerusalem dar; er reitet auf dem Esel, ihm gegenüber fünf Juden, die sich zusammen mit drei Beinen behelfen müssen, hinter ihnen ein Palmbaum; über ihnen eine zweite Reihe von fünf Juden, hinter denen sich ein Bauwerk, wohl der Tempel, mit Quaderung, Eckthürmen, Thoren und höherem Mittelbau, erhebt. Im Uebrigen sind die Oertlichkeit und der Fußboden kaum angedeutet. Die Farbe beschränkt sich hier auf drei grüne oder gelbe Gewänder. Alle Köpfe sind von sehr häßlichem Typus, die Juden werden durch große gebogene Nasen charakterisirt, die Gestalten sind von sehr schlechten Verhältnissen, mit plumpen Extremitäten, ganz mangelhaft angegebenen Schultern und ungefeickter Bewegung. Noch roher sind aber ein paar Apostelköpfe hinter Christus, von einer späteren, wohl dem elften Jahrhundert angehörenden Hand hineingefchmirt, die auch noch eine dritte ganz abfcheuliche Federzeichnung, das Abendmahl, auf der Rückseite des Blattes angebracht hat.

Etwas sorgfältiger ist die Ausführung des zweiten Bildes aus Otfrid's eigener Zeit, die Kreuzigung darstellend. Christus steht, wie das in der abendländischen Kunst lange die herrschende Darstellung bleibt, aufrecht und noch lebend vor dem Kreuze, beide Füße neben einander festgenagelt. Unter dem Stamme steht ein classisch geformtes Gefäß, um sein Blut aufzufangen; oben die Personificationen von Sonne und Mond zu beiden Seiten des Kreuzes, als zwei von Scheiben umschlossene Halbfiguren, die ihr Gesicht mit dem Gewande bedecken, ihre Verfinsternung anzudeuten; unten Maria und Johannes, deren Schmerz sich lebhaft in ihren Geberden ausdrückt. Hier sind alle Gewänder farbig, und zwar roth, grün, gelb, braun, violett, Maria's Anzug, mit hellen Aermeln und mit Edelsteinen am Befatz, weicht im Schnitt von dem antiken Stile ab. Die Composition ist gut angeordnet, aber das künstlerische Ungefeick tritt hier, namentlich in dem nackten Christus, nicht minder stark zu Tage. Auch der Zeichner hätte sich, ebenso wie der Dichter in seinem zweiten Widmungsbriefe, mit der unregelmäßigen Barbarei seiner Sprache entschuldigen können.³⁾ Mit der zur selben Zeit in St. Gallen blühenden irischen

1) Vgl. A. de Caumont, *Abécédaire d'archéologie. Architecture religieuse*. 5. édit., Caen 1870, S. 509 fg. — Kreuzer, *Christl. Kirchenbau*, I, S. 145.

2) Abgebildet bei Sylvestre, *Paléographie universelle*, Paris 1841, Bd. IV, und Westwood, *Palaeographia sacra*, London 1843.

3) Ad Luitbertum: . . . „Huius enim linguae barbaries ut est inculta et indisciplinabilis atque iuventa capi regulari freno grammaticae artis“. . . . etc.

Schule der Miniaturmalerei, ihrer glanzvoll entwickelten kalligraphischen Ornamentik, ihrem edlen Farbengefühl und ihrem volligen Auflösen der menschlichen Gestalten in bloße Schnörkel, zu rein decorativer Spielerei, haben die Bilder des in ornamentaler Hinsicht ganz ärmlichen Weissenburger Codex nichts zu thun. In ihnen tritt uns eine in ihrem Anfange befindliche einheimische Schule entgegen, die in den Motiven noch altchristliche, in Gewändern und Geräthen antike Einwirkungen verräth, die vielfach der damaligen französischen Handschriftenmalerei verwandt ist, aber in jeder Beziehung sich noch höchst primitiv zeigt.¹⁾

In Weissenburg wurde auch in der Folge die Miniaturmalerei fleißig geübt. Unter den von dorthier stammenden Handschriften der Bibliothek zu Wolfenbützel befindet sich beispielsweise ein Evangelium Lucae aus dem elften Jahrhundert, welches die geschickt behandelte Zeichnung des Evangelisten an feinem Schreibpult enthält.²⁾

Als die Weltmonarchie Kaiser Karl's des Großen getheilt wurde, war das Elfaß zunächst an das Lothringische Reich, dann aber, als dies in Stücke ging, im Jahre 870 an Ludwig den Deutschen gefallen. Von nun an gehörte es zu Deutschland, bildete aber nicht mehr ein Herzogthum für sich, sondern war ein Theil des Herzogthums Schwaben, mit dem es bis zum Untergange des Staufenhauses vereinigt blieb.

Eine zusammenhängende Geschichte der deutschen Kunst im Elfaß, eine gemeinfame Entwicklung der bildenden Künste unter Führung der Architektur laßt sich dann vom Beginn des elften Jahrhunderts, seit der Zeit des letzten Königs aus dem sächsischen Hause, verfolgen. Heinrich II., der bei seiner politischen Uebermacht über die Kirche ihren Einfluß geschickt zu benutzen verstand und ihren äußeren Glanz durch alle denkbaren Mittel steigerte, besonders auch durch die Kunst im Dienste frommer Stiftungen, nimmt dadurch auch für die Kunstgeschichte eine bedeutungsvolle Stellung ein.

Die plötzlich stärker erwachende Baulust, welche seit dieser Zeit im gesammten Abendlande hervortrat, haben schon gleichzeitige Berichterflatter erklären wollen durch das Aufathmen der Christenheit von der Furcht des Weltunterganges, den man mit dem Schlusse des ersten Jahrtausends nach Christi Geburt erwartete. Aber gerade für Deutschland ist dies nicht unbedingt zuzugeben. Jene Vorstellungen hatten hier keine so allgemeine Verbreitung gefunden, der architektonische Aufschwung trat nicht

Aufschwung
im 10. u. 11.
Jahrhundert.

1) Vgl. über die Otfrid-Miniaturen: G. F. Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. 1897. II, S. 11. — E. Müntz, De quelques monuments d'art alfaciens conservés à Vienne. Revue d'Alsace, Mulhouse, 1873.

2) Handschriftliche Notiz von Waagen.

erst jetzt plötzlich ein, sondern war schon seit mehreren Jahrzehnten vorbereitet. Die Grundlage für denselben bildete das großartige politische Leben der Nation, die gefestigte Stellung des Königthums, welche die ersten Kaiser aus dem sächsischen Hause errungen hatten, der enge Anschluß der geistlichen Macht an die weltliche, die neue geistige Richtung, die gerade in der nächsten Umgebung des königlichen Hofes Platz gegriffen hatte.

Ueberall, und so auch im Elsass, ging die Pflege der Künste, und zwar zunächst der Bauhätigkeit, von den bischöflichen Sitzen und den Klöstern aus. Sie stand im Dienste der Kirche, sie wurde von der Geistlichkeit beeinflusst, aber sie war dabei keineswegs vom Leben getrennt, befand sich jedenfalls nicht in einem Gegensatze zu diesem, wie ja auch die hohe Geistlichkeit im Lebensverhältniß zu dem Könige stand, eine wesentliche Stütze seiner Macht bildete und ihn als den obersten Schutzherrn der Kirche, der damals selbst des Papstes Obrigkeit war, betrachtete. In der hohen Geistlichkeit hatte eine neue ernste und wissenschaftliche Gesinnung Platz gegriffen, als deren erste und ausgezeichnete Vertreter Erzbischof Brun von Köln, der jüngere Bruder Otto's des Großen, und demnach Otto's natürlicher Sohn, Erzbischof Wilhelm von Mainz, gelten können. Eine tiefer gehende classische Bildung vereinigte sich mit entwickeltem Formgefühl, aber diese Bestrebungen standen keineswegs im Gegensatze zur christlichen Gesinnung, sondern sie treten gleichzeitig mit einer überzeugungskräftigen Abkehr von der Aeußerlichkeit, Genußsucht und inneren Gleichgültigkeit, die bisher im geistlichen Stande geherrscht hatten, mit einer tieferen religiösen Empfindung und einem demüthigen ascetischen Drange auf. Die antiken lateinischen Dichter, Redner und Historiker wurden gelesen, der Unterricht in der Hoffchule wurde auf sie begründet. Die politische Berührung mit Italien führte an die Stätten, wo die Quelle antiker Ueberlieferung floss. Lehrer wurden von Italien berufen, Handschriften der alten Classiker wurden dort gesammelt, den Bibliotheken der Klöster einverleibt und von kundigen Mönchen abgeschrieben. Es entwickelte sich eine eigenthümliche Literatur auf deutschem Boden, in lateinischer Sprache, aber volksthümlich dem Inhalt und vaterländisch der ganzen Denkweise nach.¹⁾ Die alten Heldenfagen wurden mitunter in römische Verse gegossen, wie es der Monch Eckehard mit der Sage von Walter und Hildegund gethan. Eine Nonne, Hrotfuit von Gandersheim, behandelt den christlich-legen-

1) Vgl. Giesebrecht, Geschichte der deutschen Kaiserzeit, 4. Aufl. Bd. I. S. 321 ff.
— K. Kopke, Wiedekind von Korvei, Berlin 1867.

darischen Stoff in der Form terenzianischer Komodien, der Monch Widukind von Korvey schreibt die Geschichte seiner Zeit, nicht ohne diplomatische Rückfichten, mit geschickter Anbequemung an den höfischen Stil, aber zugleich redlich und schlicht, deutsch in der Empfindung, anschaulich und lebendig. Eine Bildung tritt uns hier entgegen, welche allerdings nur von bevorzugten Kreisen ausging, aber dabei keine aufgezungene und fremdartige war, sondern feste Wurzeln gefchlagen hatte und weitgehenden Einfluß übte.

Aehnlich ist die Stellung der Architektur. Ohne Zurückgreifen auf die antike Tradition ist ihre Technik, sind ihre Formen, ihre Construction nicht denkbar. Diejenigen, welche dem jugendlichen, kaum noch der Barbarei entwachsenen, aber eifrigen und thatkräftigen Volke als die Bewahrer der classischen Ueberlieferung gegenüberstehen, sind die Geistlichen. Die eigentlichen Bauverständigen sind unter den Bischöfen und den Aebten zu finden, deren viele selbst die Ausbildung eines Baumeisters besitzen, die Leitung ihrer eigenen architektonischen Unternehmungen sowie derjenigen, die man ihnen an andern Orten überträgt, oder um die man sie befragt, in die Hand nehmen. Ein ausgebildetes zünftiges Leben bestand in den deutschen Städten noch nicht, weltliche Meister treten zwar nach und nach ebenfalls auf, aber ihre Bildung verdanken sie den Geistlichen, unter deren Einflusse sie stehen. Zu den Mitteln, deren der Bau bedarf, steuerten Fürsten und Adel willig bei; von ihnen gingen in erster Linie die größeren Stiftungen aus. Klöster stellten kundige Werkleute aus ihrer eigenen Mitte, aber die Masse der Arbeiter gehörte dem niedern Volke an, das zu Frohdiensten hart herangezogen wurde, ob es darüber auch die Bestellung der Felder verfaumte und oft in drückende Noth gerieth.

Die Bauweise welche sich seit der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts im christlichen Abendlande ausgebildet hatte und sich etwa bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts erhielt, nennt man in der Kunstwissenschaft den „romanischen Stil“, nachdem frühere schiefe Benennungen beseitigt worden sind. Aber auch dieser Name ist Mißverständnissen ausgesetzt; nicht etwa so muß man ihn fassen, als sei der Stil wesentlich den romanischen Völkern eigen — im Gegentheile, er erlebt vielleicht gerade in Deutschland seine höchste Entwicklung —, sondern der Stil ist romanisch seinem eigenen Wesen nach, in denselben Sinne, wie die romanischen Sprachen: vom Antik-Römischen abgeleitet, aber mit germanischen Elementen vermischt und durch diese Mischung zu neuer und selbständiger Entwicklung befähigt. Und hierin ist gerade der Hauptunterschied dieser Kunst von der karolingischen zu suchen. Deren Leistungen, her-

Der romanische Stil.

voggerufen durch den mächtigen Herrscherwillen Karl's des Großen, waren aus unmittelbarer Nachahmung der antiken und altchristlichen Denkmäler von Rom und Ravenna entflanden. Ein Streben nach Weiterentwicklung, eine Ahnung, daß solche möglich sei, gab es nicht. Die karolingische Kunst war in Deutschland eine importirte, welche mit glänzenden Mitteln eingeführt wurde, aber mit dem Fürstengeschlechte, unter dem sie begonnen, auch wieder verschwand, weil sie wurzellos geblieben.

Jetzt dagegen war zwar die Ausfaat aus der Ferne bezogen worden, aber, auf guten Boden gestreut, keimte sie und brachte sie Frucht.

Die romanische Baukunst weist gemeinſame Züge auf, die ihr in allen Ländern des westlichen Europa's eigen sind; ihr Princip kommt in diesen allen zur Herrschaft, ebenso wie die Kirche, in deren Dienst sie stand. Neben diesem allgemeinen Stilcharakter zeigt sie aber auch ganz bestimmte nationale Eigenthümlichkeiten, denn mit der Zertrümmerung der Monarchie Karl's des Großen hatte sich das individuelle Wesen der einzelnen Nationalitäten zur Geltung gebracht. Aber auch die Entwicklung des Feudalſystems ist in der Architektur zu spüren; die einzelnen Gaue, Diöcesen und Verbände weisen wieder ihre Besonderheiten auf.

So ist auch der architektonische Charakter des elfäßischen Gaus ein eigenthümlicher. In naher Beziehung stehen die dortigen Monumente freilich zu denen, die auf badischem Gebiete ihnen unmittelbar gegenüber liegen. Aber die östlicher gelegenen schwäbischen Gegenden, die Ufer des Bodensee's, der größte Theil der deutschen Schweiz haben schon eine vielfach abweichende architektonische Entwicklung. Mit dem fränkischen Theile des Mittelrheins, mit dem westlich angrenzenden Lothringen werden Beziehungen und künstlerische Anregungen ausgetauscht, aber die Bauthätigkeit gehört verschiedenen Schulen an. Dagegen sind die Unterschiede innerhalb des Gaus nicht wesentlich. Der heutigen Eintheilung des Elfaßes in zwei Bezirke entspricht im Ganzen die alte Theilung in zwei Graffschaften. Der Nordgau und der Sundgau berühren sich bei St. Pilt, südlich von Schlettstadt; der erstere fällt im Wesentlichen mit dem Bisthume Straßburg, das zur Diöcese Mainz gehört, zusammen; der zweite gehört zum Bisthume Basel, dessen Metropole Befançon ist. Aber diese politische und kirchliche Zweitheilung hebt die provinciale künstlerische Einheit nicht auf.

System des
romani-
schen Stils.

Der Grundriß der Kirchen ist von dem altchristlichen abgeleitet, Technik und Formen werden von der römischen Autorität beherrscht. Die Anlage der Kirchen ist in den meisten Fällen die der flachgedeckten, dreischiffigen Basilika, dem Grundriß des alten Klosters von St. Gallen

zufolge schon in karolingischer Zeit die herrschende Form. Ein höheres, längliches Mittelschiff wird eingeschlossen von zwei niedrigen Seitenschiffen und mit diesen durch Arcaden verbunden, über denen die Oberwand mit den Fenstern aufsteigt, die dem Mittelschiff ein hohes Seitenlicht gewähren. Bei kleineren Kirchen lehnt sich eine halbkreisförmige Chornische oder Apsis unmittelbar an die Ostseite des Mittelschiffes an, größere besitzen noch ein Querhaus, dem sich aber dann die Apsis nur in seltenen Fällen unmittelbar anschließt; gewöhnlich geht, wie schon in der Kirche von St. Gallen, noch ein quadrater Langchor vorher. So empfängt das Ganze eine ausgebildete Kreuzform, die aber nicht aus bewußter Symbolik hervorgegangen ist, sondern aus dem praktischen Bedürfnis, mehr Raum für den Chor zu schaffen.

Im Unterschiede von der altchristlichen Basilika sind in der romanischen aber meistens ganz bestimmte Maßverhältnisse zu Grunde gelegt. Die Vierung, das heißt die Stelle, an welcher sich Mittelschiff und Querhaus schneiden, ist ein Quadrat; ein gleiches Quadrat bildet den Langchor; eine Seite desselben Quadrates bestimmt die Breite und gewöhnlich auch die Länge der Querhausarme, ferner die Breite des Mittelschiffes; die Hälfte dieser Quadratseite sodann die Breite der Seitenschiffe sowie der Arcaden, von Axe zu Axe der Stützen gerechnet.

Fünfschiffige Anlagen kommen in der romanischen Kunst des Elfaßes nicht vor. Eine schon im Grundriß von St. Gallen auftretende Eigentümlichkeit des deutschen romanischen Stils, die dann namentlich am Mittelrhein und Niederrhein zur herrschenden Form wird: eine westliche Apsis, welche der östlichen gegenüber liegt, oft auch noch ein westliches Querhaus, ist in den erhaltenen Denkmälern des Elfaßes nicht zu finden.

Die Stützen, auf welchen die Arcadenbögen ruhen, sind entweder Säulen, wie in altchristlicher Zeit, oder Pfeiler. Die Basis der Säulen ist gewöhnlich die attische, gebildet aus unterem Torus, Trochilus und oberem Torus, das heißt aus zwei Pfählen, von denen der untere stärker ist, und die durch eine Einziehung verbunden sind. Die älteste Form dieser Glieder ist ziemlich fleißig; eine Plinthe ist ihnen untergelegt. Der runde Schaft ist stark verjüngt und erscheint dadurch derb und kräftig. Das Capitell nähert sich entweder der antiken korinthischen Kelchform und ist mit Blattwerk verziert, oder nimmt die Gestalt des spezifisch romanischen Würfelcapitells an: eines nach unten zur Halbkugel abgerundeten Würfels, von etwas größeren Dimensionen als ein der oberen

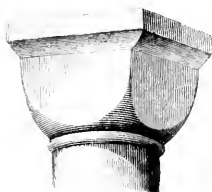


Fig. 1. Würfelcapitell.

Kreisfläche des Schaftes umschriebenes Quadrat, mit vier unten im Halbkreife schließenden Flächen nach den vier verschiedenen Seiten. Bei reicherer Ausbildung sind diese Flächen von einer Bandumrahmung umzogen, oft auch innerhalb derselben in ziemlich flacher Arbeit plastisch verziert. Ein starker Ring bildet die Verknüpfung mit dem Schaft. Die Deckplatte besteht bei einfachster Form aus einem stark ausladenden Abacus über einer einfachen Schräge. Dieses Capitell bildet eine charaktervolle Ueberleitung von der runden Form des Schaftes zu der eckigen des Bogen-Auflagers, macht den Eindruck des kräftig Tragenden und entspricht in seinem Schwunge dem entgegengesetzten Schwunge des Arcadenbogens in lebendigem Rhythmus.

Die Mittelschiff-Fenster sind von mäßiger Größe und im Rundbogen geschlossen, in den Seitenschiffen ebenso gebildet, aber kleiner. In der Bedeckung, welche fast nirgend mehr in ursprünglicher Weise erhalten ist, war entweder der offene Dachstuhl zu sehen oder eine Holzverkleidung, welche dann wohl meist durch Bemalung geschmückt wurde.

Krypten.

Unter den Osttheilen befindet sich eine Unterkirche oder Krypta, entstanden aus der altchristlichen Confessio, dem kleinen unterirdischen Gruftgewölbe, in welchem das Abendmahl am Grabe der Märtyrer gefeiert wurde. In der romanischen Zeit hat dieser Raum, unter der Einwirkung des Reliquien-Cultus, eine größere Ausdehnung empfangen. Immer noch gruftartig, nur spärlich beleuchtet, besteht er aus mehreren gleich hohen, gewölbten, von Säulen getragenen Hallen, füllt den Raum unter dem Chor und der Apsis, erstreckt sich oft noch bis unter die Vierung, ja manchmal selbst unter die Querhausarme. Die Bodenfläche der über der Krypta liegenden Partien ist alsdann nicht unwesentlich erhöht und durch Stufenreihen zugänglich. In der Unterkirche kam die Kunst

Wölbung.

des Wölbens, die sich im oberen Bau anfänglich auf die Halbkuppel der Apsis beschränkte, von Anfang an zur Geltung. Auch sie war durch die römische Bautradition übermittelt worden. Mitunter fand man Gelegenheit, das Tonnengewölbe anzuwenden, welches dadurch entsteht, daß eine Wand bis zu der ihr gegenüberliegenden in einem halben Cylinder einfach fortgeführt wird. Die überwiegende Construction aber war das Kreuzgewölbe, das nicht auf fortlaufenden Wänden, sondern auf vier einzelnen Stützen ruht, und das man sich entstanden denken kann durch zwei einander rechtwinklig durchschneidende Tonnengewölbe, von denen dann nur vier Kappen übrig blieben, die sich gegenseitig in Nähten berühren. Jede dieser Kappen ist der Ausschnitt vom Mantel eines Cylinders und wird auf einer Seite von einem halbkreisförmigen Gurtbogen, auf den beiden anderen Seiten je von der Hälfte eines der beiden Diagonalen des Gewölbe-

feldes begrenzt, die in dem ursprünglichen römischen Kreuzgewölbe von elliptischer Gestalt sind. Das Mittelalter aber weicht schon früh von dieser römischen Grundform ab, es bildet, weil ihm dies leichter ist, die Diagonalen gleichfalls halbkreisförmig, legt ihren Kreuzungspunkt höher als die Scheitel der vier Gurtbogen und läßt die vier Kappen, die nun Theile eines Kegelmantels bilden, gegen die Mitte zu ansteigen, oder, wie es in der technischen Sprache heißt, stechen.

Das Baumaterial bildete im Elfaß der schöne röthliche, mitunter gelbe Sandstein der Vogesen. Die Mauermaße bestanden meist aus Bruchsteinen; nur die constructiv ausdrucksvollen Theile, Stützen, Gesimse u. dgl., dann die Partien, welche eine größere Festigkeit erheischten, der Sockel des Ganzen, die Ecken, wurden in regelmäßig zugehauenen Quadern hergestellt. Der klaren Sicherheit in der Gesamtanlage entsprach oft insofern die Ausführung nicht völlig, als zahlreiche Flüchtigkeiten, Ungleichartigkeiten, ungenaue Messungen vorkamen. Oft ist die Rechtwinkligkeit und Gradlinigkeit verletzt, die Seitenschiffe, die Abstände der Stützen sind ungleich. Nicht immer standen eben dem kundigen Leiter ausreichend geschulte Kräfte zur Seite; der Erfinder des Planes konnte auch oft die Ausführung nicht hinreichend überwachen oder es deckten sich auch Wissen und Praxis bei ihm nicht. Wenn der Architekt ein hochgestellter Geistlicher war, ist dies bei den sonstigen Verpflichtungen seines Berufes und seiner Lebensstellung leicht erklärlich.

Die Zahl der noch bestehenden Bauwerke ist außerordentlich spärlich im Verhältniß zu dem, was einst von diesem productiven Jahrhundert geschaffen wurde. Feuersbrünste, kriegerische Verheerungen, Mangel an Dauerhaftigkeit wegen unsicherer Construction, endlich spätere Neubauten, hervorgegangen aus dem Bedürfnis oder aus dem Drange, Größeres und Schöneres zu schaffen, haben gewaltig aufgeräumt und haben gerade die wichtigsten Denkmäler am meisten getroffen.

So sind auch nur wenige Partien von dem zu Anfang des elften Jahrhunderts begonnenen Neubau des Straßburger Münsters übrig. Nach dem Tode Otto's III. hatte sich Bischof Werner von Habsburg bei dem Streite um das Königthum zwischen dem Bayernherzoge Heinrich und dem Herzog Hermann von Schwaben kühn und schnell auf die Seite des Ersteren gestellt. Hermann überfiel ihn, nahm im Jahre 1002 die Stadt ein und verwüstete das Münster, aber Heinrich segte und entschädigte seinen treuen Bundesgenossen reichlich. Einen neuen Münsterbau, der durch Blitzschlag und Brand im Jahre 1007 noch nothwendiger geworden, konnte der Bischof nun in großartigem Maßstabe in Angriff nehmen. Schon im Jahre 1015 erhob sich Werner's Bau soweit über den

Material.

Straßburger
Münster.

Boden, das man von ihm Notiz nahm.¹⁾ Er bestand ohne Zweifel aus einer dreischiffigen, kreuzförmigen, flachgedeckten Basilika. Querhaus und Chor des jetzigen Münsters rühren in der Feststellung des Grundrisses und in einem Theile des Mutterwerks noch von dem Bau Werner's her. Die Querhausarme, rechteckig, nicht quadrat, laden ungewöhnlich stark aus, und unmittelbar an die Vierung lehnt sich die alterthümliche Apsis, ohne Vorchor, ganz nach Art der altchristlichen Basilika. Es ist auffallend, das diese feltene Form des Grundrisses sich in Straßburg selbst noch einmal wiederholt: in der Klosterkirche St. Stephan, deren jetzt noch übrige ältere Theile freilich erst um das Jahr 1200, im Uebergangsstil, entstanden sind. Aber auch hier liegt wohl eine sehr alte Anlage, die mit der des Münsters in Beziehung steht, zu Grunde. Dieses Frauenkloster war um das Jahr 720 an der Stelle, auf welcher sich die fränkische Burg erhob, gestiftet worden.

Krypta. Von dem Bau Werner's von Habsburg rührt dann noch der unter der Apsis gelegene Ostheil der Krypta²⁾ her. Dieser ist im Mittelschiff mit Tonnengewölben, in den Seitenschiffen mit überhöhten Kreuzgewölben überdeckt. Die Basis der Säulen, die mit Pfeilern wechseln, ist sehr steil, die Capitelte sind reich verziert mit früh romanischem Blattwerk, das nur wenig an die natürlichen Vorbilder erinnert, conventionell gebildet ist und, statt in freier Abbiegung die Bedeutung des architektonischen Gliedes in sich nachklingen zu lassen, flach der Grundform anliegt. Mitunter kommen auch phantastische figürliche Motive, Thierbildungen und dergleichen an den Ecken der Capitelte vor. Der Westheil der Krypta, unter der Vierung, etwas tiefer gelegen, mit Kreuzgewölben in allen drei Schiffen und mit Würfelcapitelten auf den schlanken Säulen, ist eine erst der früheren Zeit des zwölften Jahrhunderts angehörende Fortsetzung. Etwa um die gleiche Zeit wurde wohl dann auch die Chorapsis außen rechtwinklig ummauert: so tritt sie noch jetzt in den Kreuzgang der Stiftsgebäude, die östlich von der Kirche liegen, heraus.

Andlau. Eine Krypta von hohem Alterthum ist ferner diejenige der Kirche zu Andlau, dem im Jahre 880 von der heiligen Richardis, Gemahlin Kaiser Karl's des Dicken, in der Einsamkeit der Berge gegründeten Frauenkloster.³⁾ Die ältesten noch vorhandenen Theile der Kirche rühren von dem Neubau der Äbtissin Mathilde her, den Papst Leo IX. im Jahre

IX.

1) Anno Domini 1015 monasterium sancte Marie virginis in Argentina surgit primo a fundatione sua, Annales Argent., Mon. Germ. Scriptorum, XVII.

2) Grundriß bei Adler, Deutsche Bauzeitung, 1870, S. 393.

3) Urkunde Karl's des Dicken bei Graulidier, Hist. de l'église de Strasbourg, II, No. 148.

1049 bei seiner Anwesenheit im Elfaß weihte.¹ Für das kirchliche Leben und die kirchliche Bauthätigkeit des Landes war diese Persönlichkeit von höchster Bedeutung.² Aus dem elfaßischen Geschlechte der Grafen von Dagsburg stammend, mit weltlichem Namen Brun, war er jung an den Hof König Konrad's des Saliers berufen und im Jahre 1026 zum Bischof von Toul gewählt worden. Seine Geistesüberlegenheit, mit ernter Demuth, tiefer Frömmigkeit und willensstarker Sittentrenge verbunden, lenkte im Jahre 1048 das Auge König Heinrich's III. und der deutschen Fürsten auf ihn, als es in schwerer Zeit den päpstlichen Stuhl zu besetzen galt. Er wandte ungefaumt seine Kraft an ein großes Reformationswerk, das schonungslos in die Mißstände der Kirche und die Sittenlosigkeit des geistlichen Standes einschritt. Als er nach seiner Erwählung zum ersten Male wieder nach Deutschland kam (1049), suchte er die dortigen kirchlichen Zustände mit allen Mitteln zu heben, und er setzte diese Bestrebungen auf späteren Reisen fort. Der König reichte ihm dazu die Hand, in den geistlichen wie in den weltlichen Kreisen ließen die besten Elemente sich von seinem begeisterten Wirken mit fortreißen. Auch zum Kirchenbau und zu frommen Stiftungen gab er überall Anregung, und zwar namentlich in seinem Heimatlande Elfaß; begonnene Unternehmungen forderte er, an verschiedenen Orten weihte er die neuen Gotteshäuser, und die Saat, die er ausstreute, wuchs kräftig empor.

Die Krypta zu Andlau liegt unter der Vierung und dem geradegeschlossenen Chor, ihre Kreuzgewölbe, durch Gurten von einander getrennt, ruhen auf acht Säulen und, in der Mitte, auf zwei quadraten Pfeilern, jeder mit einer unsymmetrisch angelehnten Halbbaule, ferner auf entsprechenden Halbsäulen und Pilastern an allen vier Wänden. Die kurzen Säulen haben attische Basen, deren Plinthen im Westheil cylindrisch sind, und derbe, stark ausladende Würfelcapitelle. Die Schräge und die Deckplatte über dem Capitell sind mit Blattwerk in flachem Relief geziert. Capitelle und Gewölbe liegen in der östlichen Hälfte etwas höher.

Von der Kirche selbst wird erst im nächsten Abschnitt die Rede sein; was an ihr alt ist, gehört erst dem zwölften Jahrhundert an; nur noch ein interessanter Rest aus dem elften ist vorhanden: der weltlich vorgelegte Unterbau des Thurmes, welcher die ganze Breite der Kirche einnimmt. Er bildet unten eine offene Vorhalle, im Kreuzgewölbe ge-

1) Urkunde Leo's IX. bei Grandidier, hist. d'Alsace, I. p. juft. No. 409.

2) Höfler, Die deutschen Päpste, II, Regensburg, 1839. — Spach, Saint-Léon IX, Bulletin de la société pour la conservation des monuments historiques de l'Alsace, II. série, II. vol., p. 159.

Woltmann, Deutsche Kunst im Elfaß.

schlossen; den Diagonal-Gurten entsprechen Eckfäulen mit phantastischen Capitellen. Das Portal, welches in das Langhaus führt, zeigt noch nicht die eigentlichen Elemente der romanischen Portalbildung, die stufenförmige Erweiterung nach aufsen, den Wechsel von scharfen Ecken und von Säulen, die in den Winkeln stehen, und die entsprechend gegliederte Portalüberwölbung, sondern unterhalb des Thürsturzes einfache Pfosten, über denselben aber ein Tympanon, und alle diese Theile über und über mit Reliefs geziert.

Bildwerke.
Portal.

Im Bogenfelde erblicken wir im Hochrelief den thronenden Christus, der dem Petrus zu seiner Rechten die Schlüssel, einem andern Heiligen ein Buch überreicht. Auf den beiden Seiten, als ornamentale Füllung, ein Weinstock mit Trauben und ein Baum, der von einem Singvogel, dem Symbol der frommen Christenseele¹⁾ und einer nackten menschlichen Figur, wahrscheinlich ebenfalls eine Seele bedeutend, belebt wird. Ein tiefer beginnender Bogen schließt das ganze Portal ein und die Zwickel zwischen seiner Innenseite und dem Tympanon werden durch die — wie alles Uebrige — in Flachrelief gehaltenen Figuren eines Bogenschützen und eines Schleuderers gefüllt, wahrscheinlich Bilder des Kampfes gegen die Sünde. Die Pfosten enthalten Blatt- und Rankenwerk, belebt durch Vogel, phantastische Thiere und zu unterst jederseits durch eine weibliche Gestalt; am Sturze sind die Erschaffung der Eva, die Warnung des Paares durch Gott Vater, der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese dargestellt. Neben den Pfosten stehen schwach vortretende Pilaster, deren mit flachem Blattwerk gezierte Capitelle sich über dem Thürsturz gefimsartig fortsetzen. An den Schäften sechs Reihen Reliefs, die oberen fünf aus je einer Arkade mit einer männlichen und einer weiblichen Gestalt, beide in langen Gewändern, bestehend, darunter jederseits eine kurzgeschürzte Mannesgestalt, Kopf und Füße im Profil, welche den oberen Aufbau mit den beiden emporgehobenen Händen trägt, in ähnlicher Haltung wie die tragenden Figuren an den Königsgrabern von Persepolis. In jenen Paaren darf man wohl Stifterbildnisse vermuthen, an einigen Stellen haben sich auch Namen über ihnen erhalten:

A . . . E R H H	G E D E R
H I L D E B O T T	S V F I A
H V G	E L I S A B E T

Vorhalle. Ferner ist der Bogen, in welchem die Vorhalle sich nach aufsen öffnet, an den untersten Steinen und an dem Schlusssteine mit stark heraus tretenden Reliefs geziert: rechts ein Mann, der einen Löwen überwindet,

¹⁾ Häufler, im Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen, V, S. 590 Anmerk.

also Simon, links offenbar eine verwandte Gruppe, heute nicht mehr kenntlich, oben ein thronender Heiliger, unter seinen Füßen ein Thier; er hält in der linken Hand ein Buch und segnet mit der Rechten eine kleinere Gestalt, die aus einem Kuppelthurm oder Grabmal hervortritt. Endlich weist das mit flachen Pilastern verzierte Untergeschloß des Westbaues einen fortlaufenden Sculpturenfries auf, der an der Front und an der Nordseite beinahe vollständig erhalten ist. Den Pilastern entsprechen stark herauspringende Löwen, Widderköpfe u. dgl., mittunter auch ein Weinfloß. Alles bekannte Symbole Christi, der Lowe, dessen Augen im Schlafe wachen, von altersher ein Wächter des Heiligtums.

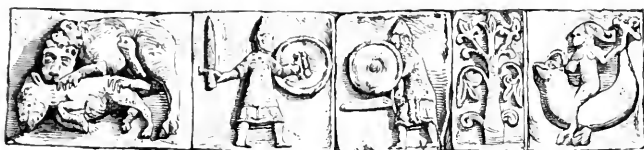


Fig. 2. Fries von der Kirche zu Andlau.

Die übrigen Sculpturen sind an den Umrissen in starker, plotzlicher Rundung herausgehoben, dann aber an der Vorderseite fast ganz flach, was an die Relieftchnik der Assyrer erinnert. Aber wie an der Portalwandung jene tragenden Gestalten, so mahnen uns hier auch die Gegenstände an die Kriegs- und Jagdszenen, die Löwen und phantastischen Wesen, die Kämpfe von Menschen und Thieren, die an Stricken fortgeschleppten Slaven der assyrischen und persischen Wandreliefs. Die Erklärung hierfür bietet uns Springer's geistvolle Studie über „Teppichmuster als Bildmotive.“¹⁾ Orientalische Gewebe, bei denen der Anklang an jene in Stein übertragenen Teppiche sich erhalten hatte, wurden in das Abendland importirt, in der Tracht, in der Ausstattung von Kirchen und Pa-

1) Ikonographische Studien. Mittheilungen d. k. k. Centralcommission, V. (1860), S. 67 ff.

läßen verwendet. Ihre Thiergefalten, Figuren, ornamentalen Muster werden oft zum Vorbilde für die Steinmetzen des früheren Mittelalters. Nicht nur die Motive, auch die Technik bezeugt eine solche Uebertragung, und hierfür bieten gerade die Bildwerke in Andlau einen schlagenden Beleg, die von ungeübter Hand unverkennbar nach flacher Zeichnung ausgeführt und mit Mühe in das Relief umgearbeitet sind. In Technik und Formgefühl sind sie unfrei und gebunden. Die menschlichen Gestalten sind stumpf und unbeholfen, wenn auch mitunter von einer naiven Lebhaftigkeit der Bewegung, die Thiere, unter denen auch Elefant und Kameel vorkommen, sind ungleich besser; die mittelfte Darfellung, ein Lowe, der ein Schaf würgt, ist fogar nicht ohne Formgefühl, gut componirt und für diese frühe Zeit virtuos; viel fleifer ist ein daneben stehender zweiter Lowe gerathen. Rechts von diesen Thieren sieht man zwei Kämpfer zu Fuß, in Sturmhaube und Kettenpanzer, mit Schwert und rundem Schild, links zwei gewappnete Reiter, die mit Speeren auf einander lossprennen. Eine Sirene auf einem Delphin bildet jederseits den Schluß dieser Abtheilung (Fig. 2).

Von da gegen die Südecke weiter: Ein Ungethüm, das auf einem Faße sitzt, vor ihm ein Diener mit Krug und Becher und eine Frau; ein Richter mit einer Waage, mit einem Mann mit Stab und Tafche verhandelnd, während ihm ein Teufel feinen Rath in's Ohr blaßt; drei Leute bei Tafel, nebst auftragenden Dienern; Vieh, das gefchlachtet wird. — Von der mittleren Abtheilung bis zur Nordecke: Der Fuchs, der die Gans im Maule hat; ein Jäger mit zwei Hunden an der Koppel; ein Greif, der ein Thier in den Klauen hält; ein Elefant mit einem Thurm auf dem Rücken; eine Hirschjagd, die Jäger meist zu Pferde; ein Wolf unter einem Baum, und ein Bar, den ein Mann bekämpft. — Endlich an der Nordseite: Ein Meerungeheuer; ein Gefangener, den ein Mann am Stricke nach sich schleppt; ein Kameel mit einem Reiter; ein Reiter mit einem Saumpferde; ein Krieger streitet gegen ein colossales Ungeheuer, das einen Mann im Rachen hat; Drachen und Ungethüme, welche andere Thiere verschlingen.

Die abenteuerlichen Vorstellungen, in denen sich die romanische Plastik gefällt, treten uns hier in großer Mannigfaltigkeit und mit interessanten Einzelheiten entgegen. In dieser Beziehung steht die Vorhalle zu Andlau neben dem Portal zu Remagen¹⁾, der Façade von San Michele in Pavia, dem Portal der Schottenkirche zu Regensburg, ja sie bildet einen der frühesten und umfangreichsten Cyklen dieser Art. Nachdem wir uns

1) Braun, Das Portal zu Remagen, Bonn 1859.

klar gemacht, daß in vielen Fällen die Motive rein äußerlich entlehnte, den orientalischen Geweben entflammende sind, würde es ein vergebliches Bestreben sein, bei jeder einzelnen Darstellung nach ihrer befondern Bedeutung fragen zu wollen. Und doch waren sie auch keineswegs ein bloßes Symbolk. Spiel der Phantasie in einer Epoche, in welcher das Bild in erster Linie stets als Werkzeug geistiger Mittheilung dient. Vielfach ist eine ähnliche Symbolik unverkennbar, wie sie in den mittelalterlichen Bestiarien, dem sogenannten Physiologus, einer eigenthümlichen Mischung antiker Thierfabeln und mythischer Vorstellungen mit einer vom christlichen Geiste durchdrungenen Naturauffassung, niedergelegt ist.¹⁾ In den drastischen Szenen der Vollerei, Habgier, Ungerechtigkeit, Gewaltthat läßt sich die Schilderung der Laster nicht übersehen, die Sirenen sind Sinnbilder der Verführung, die Ungethüme und unreinen Thiere Verkörperungen böser Mächte. Aber jedenfalls war auch hier die Symbolik nicht das Ursprüngliche, sie wurde erst in die bereits übernommenen Phantasiegebilde hineingelegt, und auch in diesem Falle gilt Weingartner's Wort: „Die Symbolik schafft nie Formen, sondern sie verleiht ihnen nur allmählich nach der Schöpfung gleichsam Seele und geistige Kraft und dadurch eine gewisse Stabilität, daß sie dieselben mit dem religiösen Bewußtsein des Volkes in Verbindung setzt.“ Wie wenig Gewicht urtheilsfähige Theologen strengerer Richtung auf diesen symbolischen Inhalt legten, zeigt allein schon jene bekannte Stelle aus einem Briefe des heiligen Bernhard von Clairvaux, der energisch gegen solche Darstellungen eifert.²⁾ Nachdem er über den Luxus in der Ausstattung der Kirchen gesprochen, diesen aber allenfalls mit der Stelle des Psalms: „Herr, ich liebte den Schmuck Deines Hauses“ entschuldigen will, fährt er fort: „Aber in den Klöstern, da wo die Brüder sich dem Studium und der Erbauung hinzugeben haben, was sollen da diese abgeschmackten und phantastischen Darstellungen, diese gar mißgestalteten Kunstwerke und kunstvollen Mißgestalten? Was sollen die unreinen Affen, die wilden Löwen, die ungeheuerlichen Centauren, die Halbmenschen, die gefleckten Tiger? was sollen die kämpfenden Krieger, die in's Horn blasen? Da sieht man einen Kopf auf mehreren Körpern, oder viele Köpfe auf einem Rumpf. Man erblickt gelegentlich ein vier-

1) Kreuter, Der christliche Kirchenbau etc. etc. II, Bonn 1851, von S. 162 an. — Heider, Physiologus. Nach einer Handschrift des XI. Jahrhunderts. Archiv für Kunde österreichischer Geschichts-Quellen, V, S. 541. — Cahier et Martin, Mélanges d'Archéologie, T. II; Vitraux des Bourges; Cahier, Nouveaux mélanges d'archéologie, curiosités mystérieuses, S. 106. — Vgl. auch Angelo de Gubernatis, Zoological Mythology, London 1872.

2) Opera ed. Mabillon, S. 539. Siehe Kreuter a. a. O. S. 174.

füßiges Thier, das in eine Schlange ausläuft, oder den Kopf eines Säugethiers auf einem Fisch, eine Bestie, die vorn Pferd und hinten ein halber Steinbock ist, oder ein gehörntes Thier, das hinten in einen Gaul endigt. Da breitet sich überall ein so wunderliches Gewimmel der mannigfachen Gestaltungen aus, daß die Leute lieber in den Steinen als in ihren Büchern lesen und sich den ganzen Tag eher damit abgeben, dies Zeug im Einzelnen anzustaunen, als daß sie über das Gefetz Gottes nachdachten. Weiß Gott, wenn man sich nicht der Albernheit schämt, so sollte man sich doch wenigstens der Kosten schämen“. Aber St. Bernhard's strengere Anschauung hatte keinen durchgreifenden Erfolg; durch das ganze Mittelalter erhielten sich derartige Darstellungen, die in der Folge immer populärer wurden, je mehr der Volkshumor sich ihrer zu bemächtigen begann.

In verschiedenen Fällen ist an der Westseite viel späterer Kirchen noch ein Thurm aus der frühesten romanischen Periode erhalten. Der Strafsburg, an Jung St. Peter zu Strafsburg ist wohl noch ein Rest von dem im Jahre 1031 durch Bischof Wilhelm begonnenen Neubau. — Der Thurm, welcher unsymmetrisch vor einer Ecke der schönen gothischen Kirche zu Weissenburg steht, viereckig, aus ungleichartigem Mauerwerk, mit kurzen Säulen und schweren Kämpfern zur Aufnahme der breiteren Bögen an den oberen Schallöffnungen, ist nach der Inschrift eine Schöpfung des Abtes Samuel, der 1056 seine Würde antrat und einen 1074 geweihten Neubau der Kirche in Angriff nahm.¹⁾ Oestlich vom Kreuzgange liegt hier auch noch eine alte, kryptenartige, gewölbte Capelle, fensterlos, mit drei gleich hohen Schiffen und vier Jochen, Säulen mit Würfelcapitellen und Halbfaulen an den Wänden, heut profanirt.²⁾

Neuweiler, St. Sebastian. Gegen Mitte des elften Jahrhunderts mag auch die Capelle St. Sebastian zu Neuweiler³⁾ bei Zabern entstanden sein, welche an den Chor der später zu schildernden Peter- und Paulskirche⁴⁾ anflößt, eine Doppelcapelle für den besonderen Gebrauch der dortigen berühmten Benedictinerabtei. Die Unterkirche erstreckt sich unter dem gesamten Oberbau, in beiden Stockwerken finden wir drei Schiffe zu vier Arcaden und drei Apfiden. Das Untergeschoß enthält durchgängig Kreuzgewölbe,

1) „Samuel abbas hanc turrim fecit“. — Vgl. Gérard, Les artistes de l'Alsace pendant le moyen âge I, S. 27.; Rheinwald, Abbaye et ville de Wissembourg. Wif. 1863 S. 86.

2) Bulletin, II, 43. Notiz des Architekten Morin, nebst Abbildung.

3) Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'Architecture française, II, S. 451 fg., mit Abbildung. — Lübke, Allgem. Bauzeitung, 1866. S. 365. — Viollet-le-Duc setzt die Capelle in das 10. Jahrhundert, aber mit Unrecht.

4) Siehe den Grundriß in Cap. IV.

getragen von kurzen Säulen mit steilen Basen und Würfelpapiteln und von ebenso gebildeten Halbsäulen an den Wänden. Die Säulen der Oberkirche, einer flachgedeckten Basilika, sind schlanker, ihre Capitelle sind mit flachem, phantastischem Bildwerk, das wieder ganz im Stil orientalischer Teppichmuster gehalten ist, geschmückt¹: Adlern und Greifen in Bandverflechtungen. Auch die noch erhaltenen Altäre sind ähnlich decorirt.

Diejenigen Kirchen, die noch in ihrer Gesamtheit oder wenigstens in ihren Haupttheilen aus dieser frühen Zeit herrühren, sind sammtlich kleinere, bescheidene Anlagen. So die Kirche des Dorfes Eſchau, etwa zehn Kilometer südlich von Straßburg, nahe der Station Fegersheim, gestiftet Anfang des neunten Jahrhunderts²), in einem Bau aus der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts erhalten, eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit sechs Arcaden, niedrigen quadraten Querhausarmen und einfacher, breiter Apsis. Die ungegliederten Pfeiler haben einen Abacus auf kleiner Hohlkehle zur Deckplatte, ihre Basen flecken im Boden. Die Apsis gewährt zugleich ein Beispiel früher romanischer Aufsendecoration: Blendarcaden auf flachen Pilastern, oben eine Hohlkehle und ein Rundstabgeſims. — Verwandt ist die alte Kirche Dom Petri in der Nahe von Avolsheim³, eine Pfeilerbasilika ohne Querhaus, ursprünglich mit einfacher Apsis, die später jedoch durch Verbatung der zunächst anstossenden Langhausjoche zu einem größeren Chor erweitert wurde. Der vorgelegte Weſthurm enthält unten eine offene Eingangshalle, das Hauptportal, das von hier aus in die Kirche führt, hat nicht mehr eine ganz so einfach gebildete Wandung, wie dasjenige in Andlau, sondern vor den Pfosten Halbsäulen und außerdem einen Theilungspfosten in der Mitte, eine in Deutschland während des romanischen Stils höchst seltene Form. Nur an der Halbsäule rechts ist das alte Capitell, verziert mit Löwen, noch erhalten, sonst sind die Einzelglieder ebenso wie die meisten Bildwerke des Tympanons über dem Portal beschädigt und zerflort.

In der Nahe von Rufach kommen zwei alterthümliche Säulenbasiliken, beide klein und mit Würfelpapiteln, vor, die Kirche zu Hattſtadt

1) Vgl. Springer a. a. O., S. 74. — Bulletin monumental, X, S. 246.

2) Remigius, fundator ecclesie in Eſchove, anno Domini 803, temporibus Karoli magni. Catal. episc. Arg. Pertz, mon. G. Sc. XVII, S. 117. — Bischof Widerold (990) wurde der Herſteller von Eſchau, die Biſchofe Wilhelm (1028) und Hetzel (1048) waren in der Folge die Wohlthäter der Kirche. Vgl. Spach, L'église d'Eichau d'aujourd'hui et l'abbaye d'Eſchau d'autrefois, Strasbourg, 1840.

3) (Renier fils) Notice sur l'ancienne église d'Avolsheim. Strab. 1827. Mit Grundriß.

Sulzmatt. und die zu Sulzmatt. Von letzterer fleht nur noch die nördliche Arcadenreihe, das Mittelfchiff ift in fpätgothifcher Zeit erweitert worden, flatt der sechs Arcaden auf der andern Seite flehen füdlich nur vier. Diefc Unregelmäßigkeit des Abftandes, dazu die Gegenüberftellung romanifcher Formen auf der einen und gothifcher auf der andern Seite geben dem Inneren ein höchft feltfames Ausfehen. Der Chor ift modern; ein romanifcher Thurm mit Pilaftergliederung und Satteldach ift am Ende des nördlichen Seitenfchiffes eingebaut.

Unterdeffen hatte auch die Anlage der Pfeilerbafilika eine etwas kunftvollere Ausbildung empfangen, bei der es zunächft auf die Gliederung der Pfeiler felbft ankam. Die einfachen

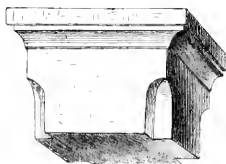


Fig. 3. Abgefaffter Pfeiler.

quadraten Pfeiler, wie in Efcchau, in Avolsheim, wirken unlebendig, fie erfcheinen nicht als freie Stützen, auf denen Bogen und Oberwand ruhen, fondern als Refte einer bis zum Boden herabgeführten Wand, deren Auschnitte die Arcaden bilden. Man verfuchte daher, diefe fchlichte, eckige Form zu brechen, und dies gefchicht in einfacher Weife durch Abfaffung oder Auskehlung der Ecken, welche zugleich den raumöffnenden und den anftrebenden Charakter der Stützen lebhafter hervortreten läßt. Aehnlich wie die Canneluren der antiken ionifchen Säule endigen auch die Furchen etwas vor dem oberen und dem unteren Abfchluff des Schaftes, und zwar nicht flach, fondern in runder Höhlung.

Altentadt. Diefc Pfeilerbildung findet man in der Kirche des Dorfes Altentadt bei Weiffenburg, einer kleinen, flachgedeckten Bafilika mit fünf Arcaden und einem ehemaligen Querhaufe, das jetzt in einen geradegefchloffenen, gothifch gewölbten Chor mit zwei niedrigen Nebenräumen verbaut ift. Der Weftfeite liegt ein fchlichter Thurm mit Lifenen an den Ecken, Rundbogenfriefen und gekuppelten Schallöffnungen vor. Er bildet unten eine Vorhalle, aus der ein altes Portal — wieder, wie in Andlau, nur mit einfachen Pföften — in die Kirche führt. Am Abacus des Sturzes fleht die Infchrift, die den Abt Luithardt von Weiffenburg (1002—1032) ¹⁾ als Erbauer nennt, feine Erlaubniß folle man erbitten, wenn man diefc fchöne Kloster betreten wolle:

HOC QVI COENOBIVM CVPTIS TRANSIRE DECORVM POSCITE SVPREMAM
ABBATI VENIAM LIVTHARDO.

1) Vgl. die Serie der Aebte, Bulletin, I, S. 217.

Die Vollendung des Bauwerkes fällt aber wohl etwas später.

Vielleicht das intereffantefte elfaffifche Monument der ganzen Epoche ift die kleine Kirche zu Ottmarsheim¹⁾, fudöflich von Mulhaufen, Ottmarsheim, nahe am Rhein, die bekannte Nachahmung von Karl's des Grofsen Palaftcapelle zu Aachen: ein Octogon mit achteckiger Kuppel, umzogen von einem Umgang mit Emporen, der ebenfalls achteckig ift, nicht fechzehneckig, wie in

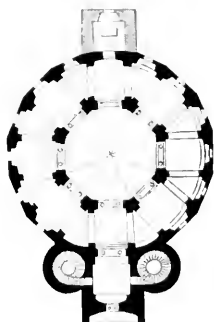


Fig. 4. Grundriß der Palaftcapelle zu Aachen.

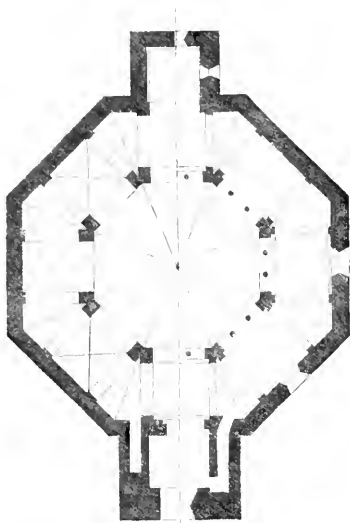


Fig. 5. Grundriß der Kirche zu Ottmarsheim.

Aachen. Dies war eine den kleineren Verhältniffen angemeffene Abweichung von dem Vorbilde, das fonft direct copirt ift. Oefflich toft, wie das in Aachen ebenfalls urfprünglich der Fall war, ein quadrates Altarhaus, weftlich ein Thurm mit unterer Vorhalle an. Gurtbogen, die von flachen Wandpfeilern einerfeits und von den Hauptpfeilern des Octogons andererseits getragen werden, theilen den unteren wie den oberen Umgang in fechszehn Abtheilungen, unter denen ein den Arcaden entsprechendes Quadrat mit einem unregelmäßigen Viereck an den Ecken wechfelt. Erfteres ift unten im Kreuzgewölbe, letzteres in anfteigendem Tonnengewölbe gefchloffen, oben kommen nur anfteigende Tonnengewölbe, die

1) Treffliche Monographie: Mittheilungen der Gefellfchaft für Vaterländifche Alterthümer in Bafel. II. Die Kirche zu Ottmarsheim im Elfsafs. Von Dr. J. Burckhardt. 1844. Vgl. Lubke, Allgem. Bauzeitung 1866, S. 349. Abbildungen und Aufnahmen auch bei Ifabelle, edifices circulaires, und bei Schweighäuser und Golbery.

dem gewölbten Mittelraume ein Widerlager gewahren, vor. Vom Aachener Münster ist aber auch die Theilung der Emporenöffnungen entlehnt, ein römisches Motiv: zwei Säulenpaare in zwei Reihen, das untere Bogen tragend, das obere in den Hauptbogen einschneidend. Verschieden sind dagegen die Details; statt der streng und steif nach antiken Mustern gebildeten Säulen haben wir hier auffallend schlanke Säulen mit Würfelcapitellen. Sonst ist das Innere wie das Aeußere überaus schlicht. Nur ein ganz einfacher Rundbogenfries umzieht den Oberbau.

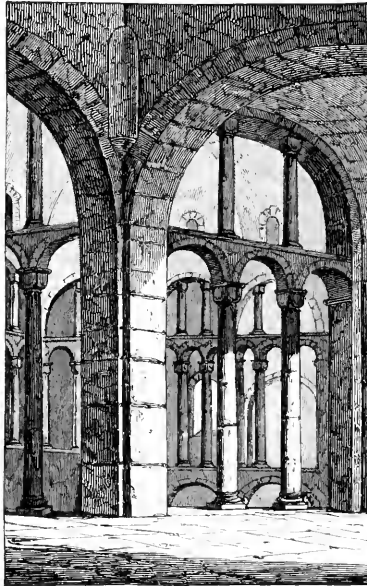


Fig. 6. Inneres der Kirche zu Ottmarsheim.

Früher wurde viel von dem hohen Alterthume dieses Denkmals gefabelt, man wollte womöglich einen umgebauten antiken Tempel in ihm sehen. Aber die Prüfung der Formen ergibt, daß es in das elfte Jahrhundert zu setzen ist, und dieses Resultat findet zugleich eine ausreichende urkundliche Bestätigung. Die Kirche des Benedictinerinnenklosters, gegründet zu Anfang des elften Jahrhunderts durch den Grafen Rudolf von

Altenburg, wurde durch Papst Leo IX., also um 1039, geweiht, wie das eine Bestätigungsurkunde Heinrich's IV. aus dem Jahre 1063 ausdrücklich angeht.¹⁾

Es ist bemerkenswerth, daß die Nachahmung von Karl's des Großen Palastcapelle auch sonst bei Frauenklöstern vorkommt, wie bei dem Nonnenchor der Alteikirche zu Effen; sie entspricht eben hier dem Bedürfnis, indem die Nonnen stets auf Emporen, dem Volke nicht sichtbar, an dem Gottesdienste theilnahmen. Gewöhnlich ist ein solcher Nonnenchor bestehend über dem Eingang angebracht, hier aber wählte man eine Form, welche ihn zum dominirenden Motive der Innenwirkung erhob. Dieser Plan mochte dem Kloster von einer höheren geistlichen Autorität dictirt worden sein.

Ein andrer merkwürdiger Centralbau ist im Jahre 1782 zerstört worden, die Kirche der im Jahre 1000 gegründeten Benediktinerabtei Hugs-
hofen²⁾, ein Kuppelbau auf zehn Säulen, 1286 erneuert. Als eine
Schöpfung derselben Zeit ist dann aber noch die St. Margarethencapelle
auf dem Friedhofe bei Eppfig zu nennen.³⁾ Ein uraltes Motiv für Ge-
Eppfig.
bäude dieser Bestimmung, etwa wie in der Grabcapelle der Galla Placidia zu Ravenna, ist hier festgehalten. Das Ganze bildete ein lateinisches Kreuz; das Langhaus, dessen Wände jederseits durch zwei Rundbogennischen gegliedert werden, ist nur wenig länger als breit, Chor und Querarme sind kaum halb so lang. Die vier Kreuzarme sind in Tonnengewölben geschlossen, die Vierung, — ursprünglich wohl von einer Kuppel überwölbt — zeigt jetzt ein gothisches Kreuzgewölbe, über dem aufsen ein viereckiger romanischer Thurm emporsteigt. Das Langhaus ist, etwa wie die Marcuskirche in Venedig, auf allen Seiten durch eine Vorhalle umzogen, die sich in Gruppen kleiner Arcaden auf Säulchen mit Kämpfern öffnet.

1) Schopflin, *Alfatia dipl.* I. p. 170. Vgl. Burckhardt a. a. O. S. 8, wo auch Fridolin Kopp, *vindiciae actorum Murensum*, hinsichtlich der Gründung der Kirche citirt wird.

2) In den Vogesen, nordwestlich von Weiler, französisch Honcourt. Ueber die Zeit der Gründung vgl. eine Urkunde Friedrich's I., *Alfat. dipl.* I, S. 251. — *Ann. des dominicains de Colmar*, ed. Gérard, S. 120.

3) Zwischen Bar und Schlettstadt. Jetzt in Restauration begriffen. Vgl. Bulletin de la société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, I (1857), S. 59.

II.

Die romanische Baukunst im XII. Jahrhundert.

Das 12. Jahrhundert. Das zwölfte Jahrhundert erlebt die eigentliche Blüte der romanischen Baukunst, die jetzt in fortwährender Entwicklung begriffen ist und sich mit voller Consequenz ausbildet. In Deutschland fällt die eigentliche Glanzperiode des Stils mit der Regierungszeit der beiden ersten Könige aus dem Hohenstaufenhaufe zusammen. Die Anzahl der kirchlichen Bauwerke, auch der noch erhaltenen, ist jetzt eine außerordentlich große. Dagegen sind die geschichtlichen und urkundlichen Nachrichten über ihre Entstehung noch dürftiger als früher. Meistens kann die Datirung jetzt nur auf die Kritik der Denkmäler selbst begründet werden. Auch der Name eines Architekten wird uns nur in höchst seltenen Fällen überliefert, im Elfsaß haben wir in diesem Zeitraume von der Persönlichkeit keines einzigen Baumeisters Kunde.

Was die Denkmäler des zwölften Jahrhunderts auszeichnet, ist zunächst das wachsende technische Geschick, eine größere Fähigkeit in der Führung des Meißels, zugleich mehr Sorgfalt in der Ausführung, beruhend auf strengerer Zucht, welche über die zahlreichen mithätigen Kräfte geübt wird. Hierzu kommt eine größere Kenntniss des Constructiven, die sich in der Praxis fortwährend steigert und von einem Verfüche zum andern weiterchreitet. Der Gewölbebau, der sich bisher auf Krypten und Apfiden, auf kleinere Räume und namentlich auf einzelne Verfüche im Centralbau beschränkt hatte, beginnt nach und nach das Ideal der Epoche, auch im Basilikenbau, zu werden, und in Verbindung mit feiner Durchführung steht zugleich eine charaktervolle Umbildung der Formen im Dienste des Gewölbes. Nicht nur in constructiver Hinsicht, auch in ästhetischer werden sie dem Aufbau sichtlich und ausdrucksvoll anbequemt. Uebung, gesteigertes Wissen, Fertigkeit in Handhabung der Mittel und hoher idealer Schwung bahnen einem freieren Schönheitsgefühl den

Umbildung
der
Formen.

Weg. Die Verhältnisse werden harmonisch, wohlabgemessen, gewöhnlich schlanker als bisher, die Einzelgliederung erhält eine feinere und reichere Durchbildung, nicht etwa, indem sie sich mehr den antiken Müttern nähert, sondern gerade umgekehrt, bei lebendigerer Entfaltung der selbständigeren Motive, bei origineller Umgestaltung des Traditionellen, bei richtigem und lebhaftem Gefühl dafür, daß in den Formen ihre Bestimmung und ihre Stellung im organischen Zusammenhange des Ganzen zur Geltung zu bringen sei. Hatte man früher eigentlich nur an die Wirkung des Inneren gedacht, so wendet man nun auch dem Außenbau eine lebhaftere Beachtung zu, man concentriert den reichsten Schmuck auf die Portale, man bildet den Thurbau aus und strebt nach einem kühneren, malerischen Aufbau.

Wenn aber auch der Gewölbebau, wie wir eben sahen, ein Hauptziel der Epoche ward, so geht doch während derselben immer noch der Bau flachgedeckter Basiliken weiter, die nur jetzt ebenfalls in den Verhältnissen freier und schlanker, in den Formen besser durchgebildet zu sein pflegen. Mitunter wird auch der Versuch gemacht, solche Anlagen theilweise zu wölben. Man laßt dem Mittelschiff seine flache Decke, aber führt in den Seitenschiffen das Kreuzgewölbe durch. Dies kommt in der Kirche zu Mutzig und in der St. Georgskirche zu Hagenau vor. Beide stimmen in ihren Formen insofern überein, als sie auf stark verjüngten Säulen mit Würfelcapitellen ruhen. Nur kommt in Mutzig das auch in der Folge oft im Elfsaß auftretende getheilte Würfelcapitell vor, das statt aus einem großen Würfel aus vier kleineren, einander gleichen besteht.¹ In beiden Kirchen haben die Basen — mit Ausnahme der zwei östlichen, etwas älteren Säulenpaare der Georgskirche — Eckblätter, jene nun erst eingeführte Ausfüllung der Winkel auf der oberen Fläche der Plinthe, welche von dem runden Pfahl der attischen Basis nicht bedeckt werden. Sie bilden eine glückliche Ueberleitung aus der eckigen Form in die runde, sie erscheinen wie der Rest einer Hülfe, aus der die runde

Flachgedeckte Basiliken.

Mutzig, Hagenau.

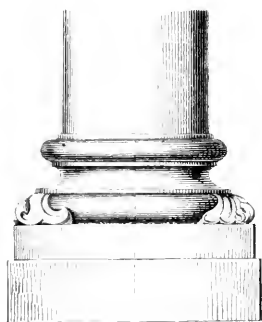


Fig. 7. Säulenbasis mit Eckblättern.

¹) Vgl. die Abbildung eines ähnlichen Capitells unten S. 48 (Rosheim).

Säule sich herausgehält hat. Das romanische Eckblatt ist bald einfacher, bald reicher gebildet, bald wie ein umgelegtes Blatt, bald als Klötzchen, als Kralle, u. f. w. bald nach dem Mittelpunkt hinfreudend, bald scheinbar von ihm ausgehend. In diesen beiden Denkmälern finden wir einfache Eckzehen, die von innen nach außen gerichtet sind.

Die Kirche zu Mutzig hat mancherlei Umgestaltungen erlitten, Mittelschiff und südliches Seitenschiff haben jetzt ein spätgothisches Gewölbe erhalten, in gleicher Zeit wurde der Chor angefügt, neben welchem

dann die Seitenschiffe verlängert worden sind. Das Langhaus hat jederseits fünf Arcaden und westlich eine Vorhalle im Unterbau eines kräftigen romanischen Thurmes.

St. Georg zu Hagenau¹⁾ ist viel größer, das Langhaus, das ebenfalls durch ein gothisches Gewölbe nicht vortheilhaft verändert worden ist, hat zehn Arcaden. Der angebaute Chor wird uns später beschäftigen. Alle Formen sind auch hier außerordentlich schlicht, es fehlt sogar ein über den Arcaden fortlaufendes, die beiden Mittelschiffstockwerke theilendes Gefims. Weit lebensvoller ist die Ornamentation des Aeußeren, in der bereits alle jene Motive zur Geltung kommen, welche das zwölfte Jahrhundert ausbildet: Verticale Wandgliederung durch Lifenen, jene echt romanischen flachen Vorsprünge, welche kein Pilastercapitell mehr aufweisen; die Lifenen mit einander verbunden durch den Rundbogenfries, und über diesem das Schachbrett- oder Billet-Gefims, welches von

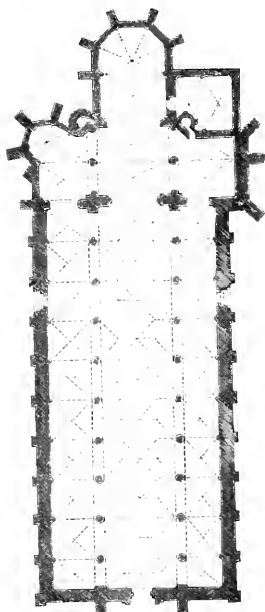


Fig. 8. St. Georg zu Hagenau. Grundriß.

nun an im Elfsaß fast regelmäßig wiederkehrt: kleine Cylinder, mit Intervallen von gleicher Größe in schachbrettartiger Musterung wechselnd, als Bekleidung einer wulstigen Grundform. Auch am Weithurm zu Mutzig treten Lifenen und Bogenfriese auf, die mitunter Köpfe an Stelle

1) Lubke, Allgem. Bauzeitung, 1866, S. 301 und Tf. 43.

der Kragsteine unter sich haben, ein Beispiel jener Phantastik, die jetzt in der Decoration immer stärker Platz greift.

Die Westseite der Kirche ist in Hagenau ganz anders gestaltet; sie bildet eine wirkliche Stirnseite, eine Façade, die der Anlage des Innern entspricht und dessen Durchschnitt in feinen Grundverhältnissen wieder giebt, der Mittelbau giebelförmig schließend, die Seitenchiffe mit der Vorderseite ihrer Pultächer sehräg gegen



Fig. 9. Schachbrettgemis.

das Mittelfeld ansteigend, unten, in der Mitte, ein gegliedertes Portal. Später ausgebrochene gothische Fenster haben das obere Geschoß der Front geändert. Wir werden in der Folge auf den ungewöhnlichen Sinn für Façadenanlage zurückkommen, der zum Unterschied von andern deutschen Gauen gerade im Elfsaß damals herrschte.

Wir wollen noch erwähnen, daß ein benachbartes, aber auf dem rechten Ufer des Rheines gelegenes Denkmal in den Formen des Langhauses einen bemerkenswerthen Zusammenhang mit der Kirche zu Hagenau zeigt: die Abteikirche zu Schwarzach bei Steinbach ²⁾, die in der That auch zum Bisthum Straßburg gehorte. Im neunten Jahrhundert war das Kloster von dem linken Ufer auf das rechte verlegt worden.

Schwarz-
ach in
Baden.

Ungewölbte Pfeilerbasiliken fehlen in dieser Epoche nicht vorzukommen, dagegen treten Anlagen auf, in welchen Pfeiler und Säulen mit einander wechseln und die Arcadenreihe dadurch den Charakter des rhythmisch Bewegten erhält. So die Collegiatkirche zu Surburg im Unterelbs, mit fünf Arcaden im Langhause. Die quadraten Pfeiler sowie die Säulen sind wieder von einfacher Form; den Seitenchiffen gegenüber treten zwei Nebenapsiden aus dem Querhause heraus. Vierung und Langchor sind im Uebergangsstil gewölbt; das Aeußere ist völlig schmucklos, über der Vierung steigt ein Thurm empor.

Surburg.

Eleganter und entwickelter ist die Collegiatkirche zu Lautenbach, westlich von Gebweiler, aber die Einzelformen, Säulen und Pfeiler, sind in Folge geschmackloser Modernisirung nicht mehr kenntlich. Auf das Querhaus folgt ein gerade schließender, spätgothisch überwölbter Chor. Von der Façade und der schonen Vorhalle wird später die Rede sein.

Lauten-
bach.

Neben solchen Leistungen tritt der Gewölbebau im Elfsaß schon früh auf. Seine Entwicklung knüpft sich wesentlich an die Bauunternehmungen der größten und berühmtesten Klöster, seine Spuren muß man weniger

2) Publicirt bei Geier u. Görz, Denkmale roman. Baukunst am Rhein. — Innenan-
sicht in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission, Wien, 1858, S. 8. (Effenwein.)

Baubetrieb
der
Klöster.

in den Städten der Rheinebene, als in der Einfachheit malerischer Gebirgsthaler aufzutehen. Gerade diese constructiven Neuerungen finden offenbar in den Klöstern auch geistig ihren Ursprung; das Wissen der Aebte, der Mönche ist noch immer bestimmend, die Techniker sind jetzt wesentlich unter den „fratres conversi“ zu suchen, Laienbrüdern, die dem Orden verpflichtet, aber nicht allen seinen Regeln unterworfen sind. Aufserdem gruppieren sich um die größeren Klöster förmliche Arbeiter- und Handwerker-Colonien. Ackerbau, Gewerbe aller Art, mancherlei künstlerische Techniken werden von zahlreichen fleissigen Händen unter der Leitung solcher getrieben, die in einer Zeit der fortwährenden Kriege, der Unruhe und Gewaltthat, inmitten eines strebsamen, tüchtigen, aber noch immer der Barbarei nicht entwachsenen Geschlechtes, Cultur, Ordnung, disciplinirte Thätigkeit vertreten. Gerade das benachbarte Burgund befaß diejenigen Klöster, deren civilisatorischer Einfluß diesseits der Alpen unübertroffen da stand, und die auch in architektonischer Hinsicht weithin maßgebend wurden, denn die Mönche derselben Regel waren unter einander durch lebendigen Verkehr und durch eine feste Organisation verknüpft, die über die Grenze der Stämme und der Nationen hinausreichte und Fortschritte, die an einer Stelle gemacht waren, erfolgreich weitertrug.

Die Abtei Cluny, hervorgegangen aus dem Benedictinerorden, aber mit dem Streben erster Reform, schon im zehnten Jahrhundert durch den Geist tiefer Religiosität, strenger Weltentfagung und unermüdlicher Werkthätigkeit von epochemachender Wirkung, stand Ende des elften Jahrhunderts in voller Blüthe. Arbeit, Ordnungssinn und wirtschaftliches Verständniß hatten den Wohlstand, zu welchem fromme Stiftungen den Grund gelegt, auf das großartigste vermehrt. Die frühere Einfachheit war jetzt zurückgetreten. Im Jahre 1089 ward der glänzende Neubau des Klosters in Angriff genommen, 1131 wurde die in Pracht und Raumentwicklung unübertroffene Kirche geweiht, die während der französischen Revolution ihren Untergang gefunden hat.

Cister-
cienfer.

Um dieselbe Zeit gewann der Orden der Cistercienser, so genannt von dem ersten Sitze Cîteaux, hervorgegangen aus der Abtei von Cluny, aber in Zielen und Gesinnung von der Richtung abweichend, die damals in Cluny zur Herrschaft gelangt war, seine weite Verbreitung in den verschiedensten Ländern und seinen durchgreifenden Einfluß. Ein Geist von dem Feuereifer, der Selbstlosigkeit und der hinreißenden kirchlichen Begeisterung des heiligen Bernhard goss dem Institute die Seele ein. Ungleich größere Strenge, Abwehr alles Prunkes und aller Außerselbstlichkeit, Disciplin und enger Zusammenhang der zahlreichen Ordenscolonien mit den Mutterklöstern pragen auch den architektonischen Lei-

lungen einen befonderen Charakter auf. Es entstanden — gerade im Gegenfatze zu dem Reichthum von Cluny — fchlichte und fchmucklofe aber charakttervolle Anlagen voll Solidität und Beobachtung des Praktifchen. Statt der decorativen Neigungen wurde ein eminent constructiver Sinn genahrt, der in der Folge die Grenzen der romanifchen Stils erweitern und ein neues architektonifches Ideal vorbereiten half.

Auch das Elfafsbefas an feinem füllichen Saume eine berühmte Ciftercienerabtei, Lüttzel, zu deren Kirche der Grundstein von dem heiligen Bernhard felbst im Jahre 1123 gelegt worden war.¹⁾ Aber heutzutage ift von diefem Baue nichts übrig. Ein ähnliches Schickfal haben die übrigen Ciftercienerklöfter, wie Neuburg und Pairis, gehabt, und wir find demnach aufser Stande, über die Wichtigkeit diefes Ordens für die elfaffifche Baukunft ein Urtheil zu gewinnen. Diejenigen romanifchen Klöfterkirchen, welche von hervorragender architektonifcher Bedeutung find, gehören faft fämmtlich dem Benediktiner-Orden an. Ihr Charakter ift ein ganz anderer: gewisse Abweichungen, felbst Vereinfachungen im Grundriß, wie den geraden Chorfchluf, zeigen fie gleichfalls, daneben tritt aber auch oft eine Bereicherung der Raumanlage auf. Das constructive Streben, namentlich auf Ausbildung des Gewölbes gerichtet, ift auch in ihnen maßgebend, führt aber keineswegs zu einer fchlichten, rein praktifchen Ausdrucksweife, fondern ift faft immer mit einem lebhaften decorativen Gefühle, das fogar öfter in das Phantafifche hineinfpielt, verbunden, und geht überall, außen wie innen, auf imponirende Stattlichkeit der Erfcheinung aus.

Eines derjenigen deutichen Benedictinerklöfter, die durch ihren fchnellen Aufchwung von befonderem Einfluf auf die handwerkliche Thätigkeit, namentlich auf die Ausbildung der Baugewerke waren, ift die Abtei Hirfau bei Calw in Schwaben.²⁾ Papft Leo IX. hatte fie auf feiner Rundreise durch Deutchland völlig verlassen und verfallen gefunden. Sie war eine alte Stiftung feiner Familie, und fo veranlafte er feinen Verwandten den Grafen Adalbert von Calw, fie wieder in's Leben zu rufen. Nun wurde zunächft die Aureliuskirche, dann die größere Kirche St. Peter und Paul gebaut, und erfere im Jahre 1071, letztere 1091 geweiht. Bei diefen Unternehmungen hatten fich die Handwerker aller Art unter den zahlreichen Conventen oder bärtigen Brüdern trefflich bewährt.

1) Vgl. die Confirmation durch Heinrich V., Trouillat, *Monuments de l'histoire de l'ancien évêché de Bâle*, I, S. 216.

2) Krieg von Hochfelden bei Mone, *Anzeiger für Kunde der deutichen Vorzeit*, IV. (1835.)

Im Elfaß befindet sich nun aber, wenn auch nur noch in Trümmern, ein Kloster, das mit Hirfau in enger Beziehung stand: das Benedictiner-Kloster Alspach, eine ältere Stiftung der Grafen von Egisheim, von denen Leo IX. abstammte. Auf Veranlassung des Papstes wurde Alspach durch denselben Grafen Adalbert von Calw wieder hergestellt und der Abtei Hirfau übergeben.¹⁾ Es würde nun zu untersuchen sein, ob unter diesen Verhältnissen etwa auch eine künstlerische Beziehung zwischen beiden Klöstern bestand. Aber die größere Kirche zu Hirfau, auf welche es bei dieser Frage vorzugsweise ankommen würde, ist bis auf den nördlichen Portalthurm mit seinen phantastischen Bildwerken fast gänzlich zerstört. Bei Hirfau's eigener Betriebsamkeit ist jedoch ein Einfluss von dort her nicht unwahrscheinlich. Außerdem finden wir in den Resten von Alspach manche von den übrigen elfässischen Denkmälern abweichende Formen.

Die Ruinen der Klosterkirche, die in der französischen Revolution zerstört worden ist, liegen auf einem Landgut mit ansehnlichem Park, kaum eine halbe Stunde westlich von Kayfersberg, in dem malerischen Weisthal. Zu Schetern und Speichern verbaut, sind nur der Untertheil des Mittelschiffes, das südliche Seitenschiff und der südliche Querarm einigermaßen erhalten.²⁾ Diese Theile scheinen dem Anfang des zwölften Jahrhunderts zu entstammen; der nicht mehr existirende Chor war gothisch. Die Kirche bildete eine Pfeilerbasilika mit alternirenden Haupt- und Nebenpfeilern, die einen wie die anderen mit schlanken eingelassenen Ecksäulchen, diesem ganz besonders lebendigen Motiv der Pfeilergliederung, die Hauptpfeiler außerdem an der Mittelschiffseite mit einer erst etwas höher vorgekragten Halbsäule, deren Würfelcapitell in das Blattornament des Pfeilergewinnes hineinwächst. Diese Vorlage deutet vielleicht auf ein überwölbttes Mittelschiff, ohne dafs sich dies indeffen mit Sicherheit feststellen ließe. Das Seitenschiff zeigt einfache Kreuzgewölbe, stark überhoht, ohne Rippen, aber zwischen Gurtbögen. Ebenso waren die Seitenschiffe in den Kirchen zu Hirfau überwölbt, während beide, auch die größere, eine Pfeilerbasilika, im Mittelschiff eine flache Holzdecke enthielten.

Ein höchst auffallendes Détail in Alspach besteht in den Eckblättern der eingelassenen Säulchen, die nicht da sitzen, wo sie hingehören, an den Ecken der Plinthen, sondern oberhalb der Basis, am Beginn des

1) Schopflin Als. ill., II. S. 448.

2) Abgebildet bei Schweighäuser u. Golbéry u. bei Rothmüller, Musée pittoresque et historique de l'Alsace, Pl. 31.

Schaftes. Die Fagade, soweit sie noch da ist, weist das Billet-Gefims, verschiedene phantastische Sculpturen und ein kleines, aber fein gegliedertes Portal mit Saulen in der abgestuften Wandung auf.

Bedeutendere Ueberreste sind von der Benedictinerabtei Murbach ¹⁾ Murbach. da, zu der man gelangt, wenn man auf der Strafse von Gebweiler nach Lautenbach sudwärts abbiegt in ein Seitenthal, welches auf den hochsten Punkt des Gebirges, den Gebweiler Belchen, zuführt. Die Gegend wird immer ernster und grofsartiger, der Wald zieht sich bis zur Thalsohle herab, wo einst Rebentugel waren, und nach mehrfacher Wendung des Weges am kleinen Bach entlang sieht man über einen Weiler mit wenigen Bauernhütten eine imposante Masse mit zwei Thürmen emporragen. Murbach, 727 unter dem Grafen Eberhard von Egisheim gegründet ²⁾, war eines der berühmtesten deutschen Klöster. Karl der Grofse hatte den Titel eines Abtes angenommen, die Aelte befassten den Rang von Reichsfürsten; mehr und mehr wuchsen Reichthum und Ansehen des Klosters. Ueber den Beginn des jetzigen Baues, der hiefür den besten Beleg bildet, fehlt es an geschichtlichen Nachrichten, 1139 aber ward er unter Abt Bertolf geweiht. Das Langhaus ist vollständig verschwunden, nur Querhaus und Chor stehen noch aufrecht da.

Der Chor ist gerade geschlossen und empfängt von der Ostseite durch zwei Reihen von je drei Fenstern reichliches Licht; neben ihm ziehen sich Seitenschiffe entlang, durch zwei Arcaden auf viereckigen Mittelpfeilern mit ihm verbunden; über ihnen sind Emporen angebracht, die in zwei gekuppelten Oeffnungen in den Mittelraum schauen. Das Querhaus ist ungewöhnlich schmal, und seine Arme haben nur Seitenschiffhöhe; über ihnen sind Capellen angebracht. Die Seitenschiffe sind höher als ihre Arcadenöffnungen vermuthen lassen; innen zieht sich über diesen ein Gefims hin, über welchem dann erst die Gewölbegurten beginnen. Nur die Seitenschiffe haben jene Form der Kretzgewölbe, die wir bis jetzt kennen gelernt, die einfachen Gratgewölbe nach römischer Art; die heraustretenden Theile der Querhausarme sind in Tonnengewölben überdeckt, die ubrigen Theile des Querhauses mit Einschlufs der rechteckigen Vierung und des quadraten Chores weisen aber bereits die Rippenwölbung auf.

Ihre Einführung bezeichnet einen der wichtigsten Fortschritte in der Rippenwölbung.

1) Lübke, Allgem. Bauzeitung, 1866, S. 350. Grundrifs u. Portal Taf. 40. — Abbild. bei Rothmüller, Taf. 102. — F. Otte, Die Abtei Murbach bei Gebweiler, Mulhausen 1856.

2) Trouillat, Monuments de l'histoire de l'ancien évêché de Bâle. I, Porrentruy 1852, S. 63.

mittelalterlichen Architektur. Die einzelnen Kappen des Kreuzgewölbes floßen nicht mehr in bloßen Graten oder Nähten aneinander, sondern die



Fig. 10. Kirche zu Murbach.

Diagonalen sind zu selbständigen Gliedern ausgebildet, eckig, wie die Gärten, oder rundtabförmig profiliert, und bilden gemeinschaftlich mit den

Rippen ein constructives Gerüst, auf dem die Kappen, nunmehr leichter gehalten und bloße Füllungen, auflagern. Die Diagonalrippen sind mitunter elliptisch gebildet, noch häufiger aber halbkreisförmig, was die Construction erleichterte; ihr Kreuzungspunkt liegt dann höher als die Scheitel der Gurtbogen, und die Kappen „steilen“. Im Gewölbe besteht nunmehr ein ähnliches Verhältniß wie in den Particellen, auf denen es ruht, denn in diesen sind ebenfalls die vier Pfeiler an den Ecken der einzelnen Gewölbefelder die einzig tragenden Theile. Die gesammte Masse des Bauwerks ist dadurch einer consequent durchgeführten Gliederung unterzogen.

Nur ein kleiner Theil der romanischen Kirchen, welche heute Rippen- gewölbe zeigen, ist ursprünglich auf dieselben berechnet; in vielen Fällen rühren sie erst von einem Umbau her. Die gewölbten Basiliken der sächsischen Gegenden, etwa der Dom in Braunschweig, die französischen Monumente, welche den dortigen romanischen Stil uns in hochster Ausbildung vorführen, wie die Abteikirche zu Vézelay, die größten und berühmtesten Monumente rein romanischen Stils am Mittel- und Niederrhein, wie die Abteikirche zu Laach, zeigen sie nicht, oder haben sie, wie der Dom von Mainz, gewiß ursprünglich nicht besessen. Erst während des sogenannten Uebergangsstiles, seit dem Schlusse des zwölften Jahrhunderts, wird das Rippen- gewölbe in Deutschland herrschend, aber selbst da noch nicht allgemein. Im Elsaß aber tritt es ungewöhnlich früh auf und wird bald durchgängig angewendet. Wir können überzeugt sein, daß auch in den Resten der Kirche von Murbach die Rippen mit dem Uebrigen gleichzeitig sind, dafür spricht ihre alterthümliche rechteckige Bildung, dafür sprechen die tragenden Glieder, an denen sie aufsteigen, denn diese scheinen mit dem Uebrigen in organischem Zusammenhange zu stehen. In den höheren Mittelräumen steigen die Rippen ganz oben von kurzen ausgekragten Säulchen auf, in den Querhausarmen werden sie von Viertelfäulen in den Winkeln getragen.

Wie das Innere sich durch Eigenthümlichkeit der Raumentwicklung und durch klare Gefügtheit des Aufbaues auszeichnet, so wirkt auch das Aeußere überaus kühn und mächtig. Die Lisenen haben durch kleine Bafen und Capitelle meistens die Gestalt von Pilastern erhalten, sie steigen schlank empor, sie bilden an der Ostwand Blendfenster, welche die zwei Fensterreihen des Chores edel umrahmen, und über diesen zwei Bogenstellungen ist dann eine Reihe von Halbfäulen ausgekragt, durch einen Rundbogenfries verbunden. Rundbogenfriese kommen auch sonst überall unter den Gesimsen und, ansteigend, in den Giebeln vor, zum Theil auf Kragsteinen in Gestalt von Köpfen ruhend. Auch sonst nimmt man ein-

zeine Spuren phantastischen Ornamentes wahr. Am reicheren Ostgiebel ist das Gefims mit der Billet-Verzierung gefehmückt. Die Portale liegen an der Ostseite der Querhausarme.¹⁾ Sie sind jederseits durch zwei Säulen mit Eckblättern an der Basis und mit Würfelcapitellen gegliedert und enthalten Bildwerk im Tympanon; das eine zwei Löwen.

Großartig ist namentlich die Gliederung und Gipfelung der Maffen. Die Querhausgiebel sind etwas höher als die Emporen, aber noch höher, in gutem Verhältnifs zu feiner größeren Breite, steigt der Chorgiebel auf, und zwei kräftige viereckige Thürme, feitwärts von der Vierung über den Querhausarmen emporwachsend, beherrschen das Ganze.

Thurmbau. Die altchristliche Basilika kennt ursprünglich keinen Thurm. Als später sich das Bedürfnifs ergibt, die Glocken, die wahrscheinlich im sechsten Jahrhundert in Aufnahme kamen, hoch aufzuhängen und sie weithin schallen zu lassen, errichtete man in Italien selbständige Glockenthürme, die frei neben den Kirchen standen, als ein besondrer Bau, unten gefchlossen, oben mit Schalloffnungen, die von Stockwerk zu Stockwerk größer und zahlreicher wurden. Auch wenn der Campanile an die Kirche angelehnt wurde, gehörte er nicht zum architektonischen Gesamttorganismus, er stand mit dem Ganzen höchstens in einer malerischen Verbindung. Auf dem Grundriß von St. Gallen sind auch noch zwei isolirte Glockenthürme neben der Westseite der Kirche zu sehen. Später aber empfängt der Thurmbau dießseits der Alpen eine ganz andere Ausbildung, er wird mit der Kirche in eine unmittelbare Verbindung gesetzt, in ihre Anlage mit eingeschlossen. Je weiter die romanische Baukunst sich entwickelt, desto reicher wird der Thurmbau, und nicht nur Höhe und Umfang des Thurmes werden gesteigert, auch die Anzahl der Thürme wird vermehrt.

Auf diese Ausbildung des Thurmbaues war aber keine Bestimmung als Glockenthurm nur von geringem Einfluß.²⁾ Dieser praktische Dienst hätte einen so mächtigen Aufbau, so bedeutende Verhältnisse nicht gefordert. Ganz andere Gedanken und Absichten sprechen hierbei mit. Der Thurm in der romanischen Kirchenbaukunst ist zugleich ein aus dem Vertheidigungsbau übernommenes Motiv, und vielfach wird er auch rein aus idealen Rückfichten ausgebildet. Auch die Klöster, die Kirchen müssen sich mit Befestigungen umgürten, und wenn dann aufser den Thürmen, mit denen Mauern und Thore bewehrt werden, noch ein mäch-

1) Vor dem einen, wie die Abbildung zeigt, eine verbaute Vorhalle. Wir wissen nicht, ob und in welcher Form die jetzige Restauration diese hat bestehen lassen.

2) Vgl. Viollet-le-Duc, Dict. rais. de l'arch. fr., Artikel Clocher, III, S. 286 ff.; Weingärtner, System des christl. Thurmbaues, 1859.

tiger Thurm an der Kirche selbst emporsteigt, so nimmt er gewissermaßen die Stelle des Donjon oder Bergfriedes in der Burg ein; er dient zur freien, weiten Aussicht und zugleich als letzter Zufluchtsort. Wie dabei der Bergfried als der sichtbare Ausdruck der Feudalmacht des Burgherrn emporsteigt, so gewinnt die Feudalmacht des Abtes, des Bisthofs oder das Selbstgefühl der städtischen Gemeinden, die ihre Pfarrkirchen bauen, im Kirchturm charakteristische Ausprägung. „Seine Errichtung wird oft eine Frage des Ehrgeizes; aus diesem Grunde wendet man ungeheure Mittel auf ihn, und gerade in Gegenden, wo der Feudaladel die gewaltigsten Burgen aufbaut, errichten auch Kathedralen, Abteien und Pfarreien die prächtigsten und zahlreichsten Kirchtürme.“¹⁾ Solchen Charakter hat namentlich stets ein der Westseite vorgelegter Thurm, der dann oft auch unten ganz geschlossen, in kriegerischer Festigkeit dasteht, wie das namentlich bei den alten Thürmen in Westfalen gewöhnlich ist, wie wir das aber auch an einem elsassischen Beispiel, dem Thurme zu Weißenburg, gesehen haben. Ein solcher Thurm steht eigentlich fremd neben der Kirche, mit der er dem Wefen nach nichts zu thun hat. Benutzt man aber seinen Unterbau zur Eingangshalle, so kann er in engere Verbindung mit ihr gesetzt werden. Stets jedoch unterscheidet sich der Kirchturm vom Thurme der Burg durch den steilen Helm an Stelle des flachen Daches und durch die nahe an einander gereihten Oeffnungen in den oberen Geschossen.

Außer den Thürmen an der Westseite kommen aber auch solche über und neben den Ostpartien in Aufnahme. Ueber der Vierung steigt ein Centralthurm auf, ruhend auf den vier verstärkten Vierungspfeilern, bei größeren Kirchen von ansehnlicher Mittelschiffbreite nicht von schlank ansteigendem, sondern von breitem, gedrungenem Charakter, viereckig oder achteckig, oder häufig über dem Quadrat in das Achteck übergehend. Eine besonders grofsartige Ausbildung hat dieser Vierungsthurm in der Normandie empfangen. Dort wie in dem von dorthier beeinflussten England ist er sogar noch in der gothischen Zeit stets der herrschende, oft der einzige Thurm. Auch im Elsass sind Kirchen ohne jeden Thurm an der Westseite meist auf einen Vierungsthurm angelegt, wie die von Hagenau, Surburg u. s. w. Ueber der Vierung befand sich auch der grofse Thurm in Gebersweiher unweit Colmar, quadrat, mit drei Reihen von Schallöffnungen und einfachem Satteldach, an der Grenze des elften und des zwölften Jahrhunderts entstanden, jetzt von der alten Kirche allein übrig und dazu bestimmt, an die Façade der neuen angelehnt zu werden.

Gebers-
weiher.

1) Viollet-le-Duc a. a. O. S. 287.

Ein solcher Thurm enthält zwar ebenfalls Glocken, aber seine ideale Bedeutung ist die wesentliche. Er ist ein Zierbau, welcher den hervorragendsten Theil der inneren Anlage wirkungsvoll ausßen kenntlich macht. Ueber der Vierung, der Stelle, an welcher ursprünglich auch der Altar stand, baut er sich empor wie ein feierlicher Baldachin. Wo er auftritt, ist Voraussetzung, daß innen die Vierung gewölbt ist, im einfachen Kreuzgewölbe oder mitunter auch in einer höher ansteigenden Kuppel. Beispiele von besonders imposanten Centralthürmen, die nicht allein auftreten, aber die übrigen Thürme derselben Kirche kühn beherrschen, werden wir später in den Kirchen S. Fides zu Schlettstadt und S. Legerius zu Gebweiler kennen lernen.¹⁾

Ein solcher Thurm macht den Eindruck des Centralisirenden. Aber die mittelalterliche Baukunst, in ihrem Streben, einander symmetrisch entsprechende Theile zu schaffen, wie solches sich in der ganzen Grundrißbildung der Kirchen ausdrückt, setzt oft an die Westseite, statt des einen, zwei sich entsprechende Thürme oder ordnet paarweise gestellte Thürme auch an den Ostseiten an, entweder neben einem Vierungsthurm, in welchem Falle sie meist in den Winkeln von Langchor und Querarmen stehen, oder an Stelle des Vierungsthurmes, der nun fortfällt, wie hier, bei der Abteikirche zu Murbach.

Die Abteikirche zu Laach, der Dom in Worms haben zwei Centralthürme und vier paarweise gestellte Thürme, die Stiftskirche zu Limburg an der Lahn, dies originelle Werk des deutschen Uebergangsstiles, weist sogar sieben Thürme auf. Solcher Luxus war wohl im Elfsaß feltener üblich; nur die alte Abteikirche zu Mauresmünster²⁾ hat sicher eine Ausnahme gebildet. In einer derartigen Thurmarchitektur prägt sich stets ein gut Theil Selbstgefühl und weltlicher Stolz aus, mag sie auch in gewissem Sinne von religiöser Begeisterung angeregt worden sein. Die Cistercienser, bei ihrer ascetischen Richtung, waren daher consequent, wenn sie bei ihren Klosterkirchen den Thurmbau ganz verwarfen und nur, zum Aufhängen der Glocken, einen kleinen Dachreiter auf das Kirchendach setzten.

Marbach. Von der berühmten Augustinerabtei Marbach, durch den tugendhaften und gelehrten Magister Mangold von Luttenbach im Jahr 1094 gegründet,³⁾ sind heut kaum noch Trümmer übrig.⁴⁾ Ein von Mauern

1) Vgl. den Holzschnitt unten, Cap. IV.

2) Siehe unten, S. 54.

3) Bertholdi Constantienſis Chronicon. Vgl. Trouillat, I, S. 209. Geweiht 1115, Ann. Argent. plen. bei Bohmer, III, 70.

4) Vgl. Les ruines de Marbach. Curiosités d'Alsace, II, S. 401. — Abbild. vom Jahre 1818, auch bei Rothmüller, Musée pittoresque et historique de l'Alsace, pl. 78.

umflossener Garten oberhalb des Dorfes Hattfladt, am Eingang eines engen, hochgelegenen Thales, bezeichnet die Stelle, wo sie sich einst erhob. Die Abbildung in dem Werk von Schweighäuser und Golbery zeigt noch zwei mächtige romanische Thürme, die, eben so wie die in Murbach, zu den Seiten der Vierung standen. Aber schon bei Erscheinen des Werkes war der eine von ihnen zerflort.

Ziemlich primitive Werke des Gewölbebaues sind die Kirche zu Dordisheim, eine Pfeilerbasilika mit rippenlosen Kreuzgewölben, und die ^{Dordisheim.} Benedictinerabteikirche St. Johann, in französischer Zeit Saint-Jean-des-St. Johann. Choux genannt, bei Zabern. Sie entstand in Folge einer Schenkung auf dem Gebiete von Meienheimweiler, welche Graf Peter von Lutzelburg im Jahre 1126 dem Kloster St. Georgen im Schwarzwald machte.¹ Offenbar wurde für diesen Bau, der in den unmittelbar darauf folgenden Jahren entstand, der Architekt von dorthier mitgebracht, denn diese Kirche weicht von den elfassischen Denkmalern sichtlich ab.² Das Aeusere ist ein solider aber hochst nüchterner Hautleimbau; ein nur in späterer Erneuerung vorhandener Thurm mit Vorhalle liegt vor der Westseite; innen finden wir eine dreischiffige Pfeilerbasilika ohne Querhaus, mit drei Apfiden. Während die Kreuzgewölbe der Seitenschiffe rippenlos sind, hat das Mittelschiff derbe Rippen in feinen quadraten Doppeljochen; die Pfeiler, von denen der je zweite, auf das Gewölbe bezugliche, wie gewöhnlich als Hauptpfeiler charakterisirt ist, sind in ihrer Gliederung, die aus eckigen Vorlagen und Eckfäulen gebildet wird, eben so schwerfällig wie die Arcaden und die Gesimse, die bis auf einzelntes Ornament mit feltfamen Linienverschlingungen und ganz conventionellem Blattwerk³ völlig kahl erscheinen. Dem westlichen Doppeljoch fehlt die Wölbung. Die Fenster sind klein und im westlichen Theile des Mittelschiffes zu dreien gruppiert.

Die Krypta und den Westbau der Kirche zu Andlau haben wir im ^{Andlau.} vorigen Abschnitt behandelt. Diese Theile sind das Einzige, was bei einem grossen Brande unter der Abtiffin Haziga erhalten blieb, die dann sofort im Jahre 1161 einen Wiederaufbau begann.⁴ Dieser ist uns freilich

1) Schopflin, *Alfatia illustrata*, II, S. 450. — Strobel, *Vaterl. Geschichte des Elsasses*, I, S. 366. — Am 5. Februar 1127 fand schon eine Weihe durch den Bischof von Metz statt. *Ann. Bened.*, VI, S. 538.

2) Vgl. auch Lubke, *A. Bauz. a. a. O.* S. 367. — Straub im *Bulletin*, II, S. 188. — D. Fischer, *Bulletin*, II. série, V, mit Abbildung.

3) Abbildung bei Lubke, ebenda, Taf. 44.

4) Wurdwein, *Nova subsidia diplomatica*, IX, S. 571. Brief der Abtiffin. Am Schlusse heisst es: . . . Et tamen convencione facta cum architectis pro reparacione monasterii, tum ex elemosinis fidelium Christi, tum ex redditibus ecclesie XXVIII. ta-

nur in einer durchgreifenden Herstellung, welche Ende des siebzehnten Jahrhunderts begann, erhalten. Aber der Restaurationsbau läßt bei merkwürdigem Eingehen in den Charakter der mittelalterlichen Architektur, wie man es damals kaum erwarten konnte, noch manche alten Züge klar hervortreten. Lübke¹⁾ stellt ihn daher treffend mit dem wenig früher bewerkstelligten Neubau der Kathedrale von Orléans zusammen, nur daß die Reproduction des gothischen Stils mit seinem beslehenden Prunke doch noch erklärlicher sei, als das Zurückgreifen auf die strengen romanischen Formen während einer üppig-entarteten Zeit. Die Herstellung wurde, nach den Inschriften der Grabsteine, unternommen von den Abtissinnen Kunigunde von Beroldingen 1666—1700 und Maria Kleopha von Flaxland (1700—1708).²⁾

Sichtlich rührt von Haziga's Bau zunächst noch die Vierung her mit den rundstabförmigen Rippen des Kreuzgewölbes, die aus alterthümlichen Köpfen herauswachsen, und den im wesentlichen erhaltenen Vierungspfeilern, welche noch ihre alten Eckblätter aufweisen. Der Chor, entsprechend der Krypta mit geradem Schluß, ist etwas länger als ein Quadrat und von zwei rechteckigen Kreuzgewölben überdeckt. In ihm kommt noch ein altes Gefüßornament vor, bestehend aus einer Reihe horizontal liegender Cylinder, die in der Mitte von einem breiten, eckig profilirten Ringe umschlossen sind, eine Form, die auch in den später zu berücksichtigenden Kirchen zu Saint-Dié in Lothringen auftritt. Aus diesen Resten kann man auf die ehemalige Beschaffenheit der übrigen Formen schließen. Der Anlage, wenn auch nicht den Formen nach alt ist ferner die Theilung der Querhausarme in zwei Stockwerke, von denen das untere jedesmal vier quadrate Kreuzgewölbe, getragen von einem starken Mittelpfeiler, enthält. Spätgothische, aus dem Sechseck construirte Treppenthürmchen führen vom Beginn der Vierung zu den oberen Stockwerken des Querhauses in die Höhe, die dann ebenso wie der Chor überwölbt sind. Wahrscheinlich ist auch noch der Grundriß des Langhauses der alte. Er zeigt im Mittelschiff keine quadrate Doppeljoche, die zwei Arcaden beiderseits entsprechen, keinen Wechsel von Haupt- und Nebenpfeilern, sondern, wie in der Abteikirche zu Laach, fünf rechteckige Doppeljoche, den Jochen der Seitenschiffe entsprechend, und gegliederte Pfeiler, die einander gleich sind. Ueber den Seitenschiffen liegen

lenta dedi, et totum monasterium ad unum latus inferius et particulam . . . Hier bricht das Schreiben plötzlich ab.

1) Allgem. Bauztg. 1866, S. 358 ff. Grundriß Taf. 42

2) Ramé, im Bulletin monumental, XXI, S. 232.

Emporen, die wohl auch schon ursprünglich vorhanden waren, wie die Treppen in dem Westthurne beweisen, aber bei der Herstellung im 17. Jahrhundert dann eine nicht stützgemäße Erhöhung erfahren haben, derzufolge die Oberlichter des Mittelschiffes in Wegfall gekommen sind. Emporen sind zwar im deutschen romanischen Stil nicht häufig, kommen indefs in Frauenklöstern vor, wie in der Klosterkirche zu Gemrode im Harz, und treten auch auf alemannischem Gebiete gelegentlich auf, wie im Großmünster in Zürich. Der getrennt über der Westvorhalle liegende Nomenchor ist im Tonnengewölbe geschlossen. Das Äußere haben die Erneuerer mit schlichten Strebepfeilern versehen.

Vielleicht nirgend tritt aber im Elfsaß der romanische Gewölbebau in so consequenter Durchbildung auf, wie in der Pfarrkirche St. Peter und Paul zu Rosheim, einem Bauwerk von mäßigen Dimensionen, aber von hervorragender Wichtigkeit durch das System des Aufbaues wie durch die einzelnen Formen.¹⁾

Schon Leo IX. hatte hier eine Kirche geweiht; das aber die jetzige nicht so alt ist, hat die deutsche Forschung, Schnaase an der Spitze, längst bewiesen. Glücklicherweise hat Lübke vermuthet, das der jetzt vorhandene Bau in Folge eines Brandes errichtet worden sei, der Rosheim im Jahre 1132, bei seiner Einnahme durch Herzog Friedrich von Schwaben, den Gegner König Lothar's, verheerte.²⁾ Bis dahin hatte Rosheim, noch ein Dorf, zu den Besitzungen des nahe gelegenen Klosters Hohenburg gehört; nun wurde es von diesem losgerissen und mit dem herzoglichen Gebiet vereinigt. Man darf daher vermuthen, das nun auch der Neubau der Kirche von den Hohenlaufen-Fürsten ausging, die in dem

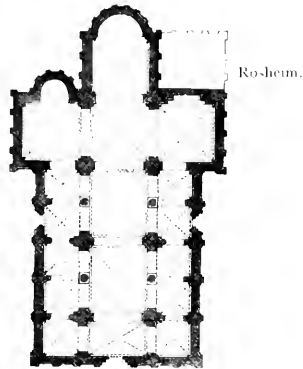


Fig. 11. Kirche zu Rosheim.
Grundriß.

1) De Caumont, im Bulletin monumental, XVII, S. 247, sowie im Abécédaire, Archit. relig., 3. ed., S. 178, 208, mit Abbildungen. — Schnaase, Gesch. der bildenden Kunst, IV., 2. Aufl., S. 399 ff. u. Lübke, Allgem. Bauzig., 1866, S. 359 ff. und Taf. 42. — Aufsichten in E. Förster's Denkmälern, IX. — Détails bei Viollet-le-Duc, dictionnaire rais. de l'archit. fr. II, S. 506, S. 135.

2) Die Quelle ist Königshofen's Chronik, bei Hegel S. 757. Schopflin (Als ill., II, S. 407) sieht ohne Grund diese Nachricht für einen Irrthum an, der aus einer Verwechslung mit dem Brande bei der späteren Einnahme durch die Lothringer hervorgegangen sei.

benachbarten Oberrhein ihre Pfalz hatten und da häufig residirten, vielleicht von dem Sohne und Nachfolger des Zerstorers, Friedrich dem Rothbart, dem späteren Kaiser, der mehrfach die Gewaltthaten seines Vaters gutzumachen suchte und beispielsweise auch das verwüstete Kloster Hohenburg wieder aufbauen liefs.

Die Kirche, in schonem gelbem Sandstein errichtet und neuerdings von Ringelien sorgfältig restaurirt, ist eine kreuzförmige, in allen Theilen gewölbte Basilika, von sehr regelmässiger Anlage. Im dreischiffigen Lang-

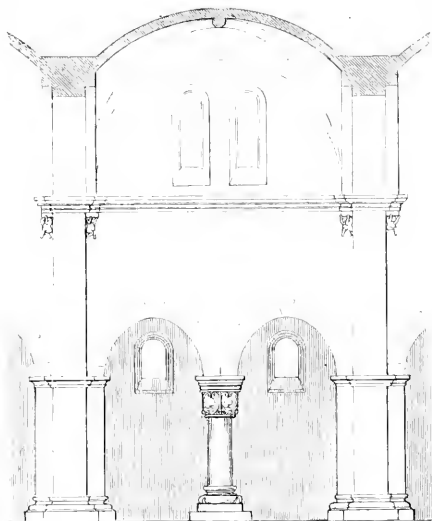


Fig. 12. Kirche zu Rosheim. System.

haufe besteht das Mittelschiff aus einem kurzen, einfachen rechteckigen Joche der Westseite zunächst und zwei länglichen Doppeljochen, deren Breite etwas geringer ist als die Ausdehnung von zwei Arcaden, von Axe zu Axe der Stützen gemessen. Die Kreuzarme laden stark aus; sie sind, ebenso wie der Langchor, von gleicher Grösse wie das Vierungsquadrat. Aufser der Hauptapsis, welche den Chorabschluss bildet, tritt noch eine etwas kleinere Apsis aus der Ostseite des nördlichen Querhausarmes heraus, während der südliche Arm an der entsprechenden Stelle nur eine flache Nische enthält, weil hier die Sacristei angebaut ist.

Als der Bau dieser Kirche begonnen ward, war etwas weiter rheinabwärts, in den Domen zu Mainz und zu Speier, die consequente Ausbildung des romanischen Gewölbebaues in der Form, welche als die wahrhaft muttergiltige angesehen werden kann, bereits entschieden. Von diesem System ist aber das in Rosheim durchgeführte abweichend, es ist ihm

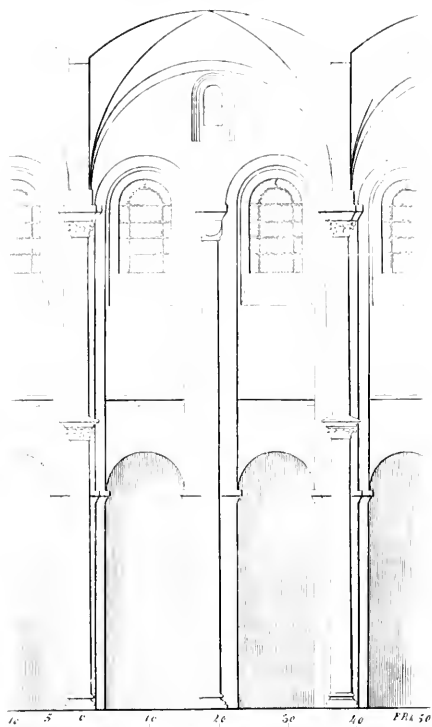


Fig. 13. Dom zu Speier. System.

fäßt entgegengesetzt, doch ebenso berechtigt. Jene Denkmäler gehen von der reinen Pfeilerbauilika aus, und das Streben nach oben waltet in ihnen überwiegend, während alle horizontalen Gliederungen sich unterordnen. Die theils eckigen, theils als Halbäulen gestalteten Vorlagen der Pfeiler durchbrechen das Kämpfergesims, das Arcadengesims und

wachsen in die Höhe, und zwar nicht blofs an dem je zweiten Pfeiler, der constructiv mit dem Gewölbe in Zusammenhang steht, sondern auch an dem Nebenpfeiler, der keine Beziehung zu dem Gewölbe hat, dessen Vorlagen aber theils, wie in Mainz, unterhalb der Oberlichter endigen und Blendbögen bilden, theils, wie in Speier, zu gleicher Höhe mit den Vorlagen der Hauptpfeiler emporsteigen, um auch die Fenster zu umschließen.

In Rosheim dagegen ist die horizontale Gliederung der verticalen gleichwerthig. Statt des Nebenpfeilers steht jedesmal zwischen den Hauptpfeilern eine Säule, deren Function mit dem Tragen der Arcadenbögen vollständig abgeschlossen ist, und über der sich keine emporweisende Gliederung fortsetzt. Auf das Gewölbe beziehen sich nur die breiten, rechteckigen Vorlagen der kreuzförmigen Pfeiler, aber auch in ihnen ist die senkrechte Tendenz gemässigt; das Kampfergesims der Pfeiler, von welchem die Scheidbögen aufwachsen, ist auch an den Vorlagen durchgeführt, und das stark ausladende Gesims, welches die Vorlagen oben, am Beginn des Gewölbes, abschliesst, zieht sich jederseits die ganze Wand entlang weiter, um den Schildbogen, der in jedem Doppeljoch ein Fensterpaar von ansehnlicher Gröfse enthält, von den unteren Partien zu sondern. Diese Betonung des horizontalen Elementes erhält noch dadurch Nachdruck, dafs bei den rechteckigen Doppeljochen des Mittelschiffes die breitere Seite nicht, wie in Speier und Mainz, in der Schiffsbreite, sondern in der Längsaxe liegt, so dafs also die Weite der Arcaden und der Abstand der Stützen im Verhältnifs ansehnlich sind. An das Quadrat war man bei den Gewölbefeldern hier ebenföwenig wie dort gebunden, da man es aufgegeben hatte, das Kreuzgewölbe nach römischer Art aus blofser Durchschneidung von zwei Tonnengewölben entstehen zu lassen, vielmehr durch das Stechen der Kappen¹⁾ ein Mittel befaß, auch die ungleiche Höhe der Bögen, wie sie aus ungleicher Spannweite entstand, ohne Störung anzuwenden. Die Diagonalrippen der Wölbung, auf welche die Dome zu Mainz und Speier nicht berechnet waren, sind hier, mit Ausnahme der Seitenschiffe, überall durchgeführt.

Der Rundbogen herrscht, nur der Längengurt des westlichsten einfachen Mittelschiffjoches ist wegen seiner weit kürzeren Ausdehnung spitz, und auch noch an einigen anderen Stellen kommt ein mehr oder minder Spitzbogen. Joch auf der Nordseite ist leise zugespitzt, der entsprechende Bogen auf der Südseite aber nicht, und in den Seitenschiffen zeigt jederseits das

1) Vgl. S. 15.

etwas schmaler gerathene Joch dem Querlaufe zuzählt einen nicht ganz correct gebildeten, unyymmetrischen Spitzbogen. Man sah also den Spitzbogen nicht als eine besondere, für sich bestehende Bogenform an, sondern man wahrte sich nur die Freiheit, da, wo es geringerer Breitenlimenfionen wegen wünschenswerth, den Rundbogen durch Entfernung seines Mittelstückes mehr oder minder zusammenzudrängen. Nach der Zeichnung von Lafits und dem Texte von Lübke ¹⁾ wäre auch in den Arcaden eine „Neigung zum Spitzbogen“ vorhanden. Diese konnte aber höchstens bei der dritten Arcade der Südseite wahrgenommen werden; aber auch hier ist der Spitzbogen nicht beabsichtigt, sondern der in den Arcaden überall ausdrucksvoll überhohte Rundbogen ist hier nur etwas incorrect ausgeführt. — Ein frühes Eindringen des Spitzbogens darf uns hier nicht überraschen; mit dem gothischen Stile hat es nicht das Mindeste zu thun. Schon lange trat in der romanischen Architektur des südlichen Frankreichs der Spitzbogen neben dem Rundbogen oder an dessen Stelle auf; ebenso hatte er im nahen Burgund Platz gegriffen und findet nun auch im Elfaß eher Aufnahme als in den meisten andern deutschen Gegenden.

Der räumliche Gesamteindruck der Kirche zu Rosheim ist massenhaft und gedungen, dabei sind aber die Verhältnisse außerordentlich glücklich und harmonisch. Die Einzelformen stehen in charaktvoller Harmonie mit dem Ganzen. Bei ihrer Einordnung zwischen die breiten Pfeiler sind die Säulen mit gutem Grunde wuchtig und kurz. Der stark verjüngte Schaft hat kaum über zwei untere Durchmesser Höhe, der Sockel ist durch seine doppelte Plinthe, der dann eine attische Basis mit Eckblättern folgt, besonders mächtig, und dem entspricht das Capitell in seiner breiten Bildung und in der mehrfachen Gliederung seiner Deckplatten. Dabei sind alle vier Capitelle von einander verschieden. Das erste auf der Nordseite besteht aus einer niedrigen Blattwelle, über welcher vier spitz zulaufende Körper, den Eckklotzen der romanischen Basen analog, gegen die Ecken des Abacus vortreten; ein Motiv, das auch sonst gelegentlich vorkommt, zum Beispiel in der Kirche zu Untertzell auf der Insel Reichenau, in der Georgskirche auf dem Hradschin zu Prag. Sonst bildet die Combination mehrerer Würfelcapitelle, wie wir sie schon in Mutzig kennen lernten, das herrschende Motiv; ein einziger Würfel wäre an dieser Stelle zu schwerfällig gewesen. Das erste Capitell der Südseite ist aus vier Würfeln, also zweien jederseits, zusammengesetzt, erscheint aber nicht mehr schmucklos, wie in Mutzig, sondern mit Pflanzenornament verziert, das bei ganz flachem Relief die Grundform niemals ver-

Rosheim,
Détails.

1) Allg. Bztg. a. a. O.

hüllt, sondern sie klar hervortreten läßt; niederhängende Blätter an den Flächen der Würfel, aufstrebende Blätter und Ahren an den unteren Rundungen, alle noch stilisiert, aber bereits mit einem selbständigen Blick für die natürlichen Vorbilder (Fig. 14). Die beiden übrigen Capitelteile sind aus acht Würfeln, dreien nach jeder Seite, gebildet, und zwar das südliche in klar ausgesprochener Form, über einem Schafring mit derber Flechtwerk-Verzierung, das nördliche nur mit einer Andeutung dieser Grundform durch Wellenlinien, über einem Ring, der durch eine fortgesetzte Kette von kleinen Menschenköpfen gebildet ist (Fig. 15).



Fig. 14. Kirche zu Rosheim. Capitell. (Nach Viollet-le-Duc.)

Sobald sich das ornamentale Gefühl selbständiger entwickelte, wurde auch die Phantastik lebendiger, welche seltsame Thier- und Menschenbildungen in oft recht abenteuerlicher Weise anzubringen liebte. So dienen auch in Rosheim oben vor dem Beginn des Gewölbes kleine hockende Figürchen als Kragsteine für die heraustretenden Gfims-ecken unter den Diagonalrippen. Die Quergurte des Gewölbes sind ungewöhnlich breit, mit einem Untergurt versehen, die Rippen haben in dem ältesten Theil, Querhaus und Chor, ein eckiges Gurtprofil, sind aber im Langhaus als Rundstabe geformt, bald nach ihrem Ursprung

von einem Ringe umgeben, aus dem sie, wie Blattfengel, weiter wachsen. Von den Pfeilern des Langhauses ist nur der erste nördlich mit Dreiviertelsäulen an den Ecken versehen.

Die monumentale Grofsartigkeit des Innern finden wir auch am Aeusseren. Aeusseren wieder, nur dafs hier Alles schlanker erscheint. Die Gliederung wird durch Lifenen und Rundbogenfriese gebildet. Im Untergehoß hat das Gesims derbes Billetornament; im oberen Stockwerk stehen schlanke Halbsäulen mit Würfelcapitellen vor den Lifenen. Die Fensterwandungen sind einfach abgefragt, nur das Mittelfenster der Chorapsis wird von einer reichen Säulenumrahmung umschlossen, mit plastischen Darstellungen der evangelistischen Zeichen, von denen nur noch drei vorhanden sind, zur Seite. Auch sonst begegnet uns überall phantastische

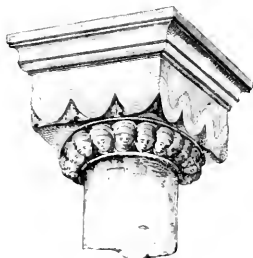


Fig. 15.
Kirche zu Rosheim. Capitell.

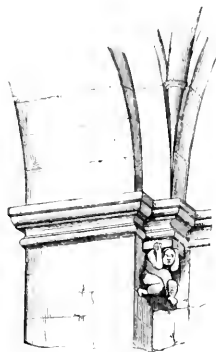


Fig. 16.
Kirche zu Rosheim. Pfeilergerüst.

Bildhauerarbeit. Auf den Abfchrägungen des Daches, unterhalb des achteckigen Thurmes über der Vierung, sitzen vier mächtige Gestalten, die Beine kräftig aufgespannt, um nicht zu rutschen, wie Riesen, die oben Wache halten müssen. Das Obergehoß des Thurmes ist spätgotisch, nachdem das frühere durch einen Brand im Jahre 1385 zu Grunde gegangen war.¹ Die thurmlose Westfront, welche den Durchschnitt des Innern giebt, ist eines der interessantesten Beispiele romanischer Façadenarchitektur in Deutschland. Lifenen folgen einander in geringen Abständen; der schrag ansteigende Rundbogenfries mit Consolengesims, der

¹) Königshofen bei Hegel, II, S. 757. . . . „do verbrantent ouch die kirchen mit den glocken und turnen, was von Holtzwerke dran was.“

Woltmann, Deutsche Kunst im Elts.

an der Schräge der Seitenschiffdächer in die Höhe steigt, läuft wagrecht am Mittelschiff durch und trennt den Unterbau der Fassade entschieden von dem Obergeschoss. In ersterem öffnet sich ein schlankes Portal ohne Säulen, nur durch Rundstäbe mit spiralförmiger Umflechtung und gerade cannelirte Flächen zwischen ihnen gegliedert, ohne Trennung der tragenden

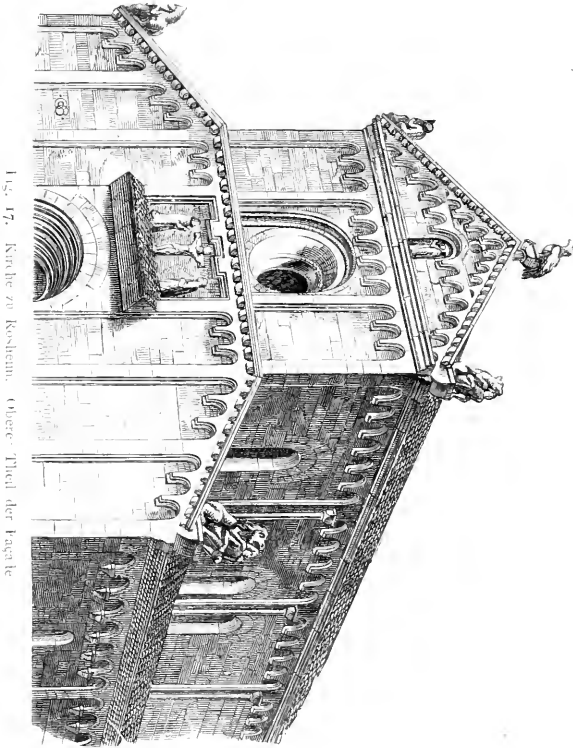


Fig. 17. Kirche zu Kosteln. Oberer Theil der Fassade.

Partien und der Ueberwölbung; ähnlich sind auch die Portale an den Langseiten gehalten, nur das südliche hat vorn noch ein Säulenpaar. Im oberen Stockwerk der Front öffnet sich ein Rundfenster mit breiter Abchrägung; Fries und Gesims bilden den Abschluss gegen den Giebel,

der auch wieder durch Rundbogenfriese eingeraut und außerdem halbhirt ist. Durch diese scharfe Sondernng, verbunden mit mafsiger Steigung des Daches, gewinnt der Obertheil der Façade ein tempelartiges Verhältnifs, und dies wird dadurch gesteigert, dafs sich auf den oberen und unteren Dächern grofse, feltfame Eckakroterien befinden: Löwen, welche kauernde Menschengeftalten zwischen den Klauen haben, während als Mittelakroterion auf dem Giebel ein grofser Adler in feinem Nefte fitzt.

Diese plumpen, feltfamen, aber in decorativer Hinficht hochtl wirkungsvollen Gruppen haben zugleich eine symbolifche Bedeutung. Der Lowe, der den Menschen packt, verkörpert die Gewalt des Böfen. Gleichfam triumphirend thront über diesen Schreckbildern der König der Vogel, im Mittelalter wie schon feit dem Alterthum häufig Schmuck des Giebels, welchen die Griechen nach ihm *ἀετός* Adler nannten.¹⁾ Der Adler, der zur Sonne fliegt, verfühlicht die Erhebung der Seele zu Gott. Vielleicht hat er an dieser Stelle auch noch eine heraldifche Nebenbedeutung. War die Kirche zu Rosheim wirklich ein Bau der Hohenftaufen, fo konnte der Adler hier auch als Sinnbild der Furtlemnacht gelten. Der Mittelthurm der Hohenftaufenpfalz zu Hagenau war von dem Reichsadler gekront.

Elfäffifche und franzöfifche Forfcher haben in diesem Bauwerke fremde, fogar italienifche Einflüsse wahrnehmen wollen. Nur die Gefammtwirkung der thurmlofen Façade bei nicht fehr fteilem Anfteigen des Giebels giebt eine fcheinbare Veranlafung dazu. Die genauere Prüfung der Formen fowie des inneren Aufbaues weift das Irrige folcher Annahme und den echt deutlichen Charakter der ganzen Schöpfung uberzeugend nach, die fich allerdings durch feltene Monumentalität, abgefchloffene Vollendung und tüchtige Schulung der ausführenden Kräfte auszeichnet. Beachtenswerth dagegen ift eine zuerft von Viollet-le-Duc²⁾ nachgewiefene Verwandtfchaft mit einer bestimmten Gruppe lothringifcher Monumente.

Das Syftem des inneren Aufbaues, das wir in Rosheim kennen gelernt, tritt freilich hier keineswegs vereinzelt auf. Auch in Weftfalen ift es zum Beifpiel das herrfchende, nur dafs dort an Stelle der Säulen ftets ein Nebenfleifer zwischen einem Paar Hauptfeilern fteht. Viollet-le-Duc



Fig. 18. Eckakroterion.

Zusammenhang mit Lothringern.

1) Wackernagel, *Ἔγχα πτερόεντα*, Kleinere Schriften III, S. 200.

2) *Dictionnaire rais- de Farch.* fr. I 211 ff., mit Abbildungen

indeß erklärt die Entlehnung dieses Systems auf sehr überraschende Weise durch den Hinweis auf eine Kirche im französischen Lothringen, die Kathedrale, ursprünglich Abteikirche, zu Saint-Dié, westlich von Markirch, unmittelbar jenseits des Kammes der Vogesen.

Saint-Dié. Saint-Dié war vom heiligen Deodatus, Bischof von Nevers, begründet worden, der sich im 6. Jahrhundert hier zur Predigt des Christenthums niedergelassen. Seit dem zehnten Jahrhundert bestand hier ein berühmtes Chorherrnstift, dessen Kirche sich auf einem der höchsten Punkte des malerischen Städtchens erhebt. Außen erscheint sie nicht bedeutend, in ihren alten Theilen völlig schmucklos, gänzlich verbaut durch spätere Capellen und mit einer plumpen Façade im Barockstil. Innen schließen sich dem charaktervollen romanischen Langhaufe Querhaus und Chor in spätgothischer Bauart an. Jenseits eines großen Klosterhofes mit rings umlaufendem Kreuzgange liegt eine kleine, rein romanische Kirche, ohne Querhaus, mit drei Apfiden und einer gefälligen, thurmlosen Façade. Die historischen Nachrichten melden uns nur, daß im Jahr 1065 eine Feuersbrunst beide Kirchen mit ihrer Umgebung zerstörte; im Jahre 1155 wurde die große Kirche dann nochmals von einem Brande heimgesucht und theilweise zerstört.¹⁾

Das sehr gestreckte Langhaus der Kathedrale besteht aus einem kurzen westlichen Joche und vier quadraten Doppeljochen im Mittelschiff. Dieses hat jetzt eine nicht ursprüngliche frühgothische Wölbung; von dem früheren romanischen Gewölbe sind aber theilweise noch die Längengurte an den Wänden zu sehen, und auch außen ist die Erhöhung der Obermutter des Schiffes deutlich zu erkennen, die mit jener Aenderung und Erhöhung des Gewölbes zusammenhing. Die Hauptpfeiler bilden ein Quadrat mit vorgelegten Halbsäulen, von welchen die gegen das Mittelschiff gerichtete ungetheilt emporsteigt, endigend in einem reichen Capitell, dessen Deckplatte sich als Gefims unter den Schildbögen fortsetzt, und diese enthalten, wie in Rosheim, je ein Fensterpaar. Wie dort entsprechen auch hier jedem Doppeljoch zwei Arcaden, in der Mitte auf einem Nebenpfeiler ruhend, der von sehr mannigfacher Gestalt ist, bald viereckig mit drei Halbsäulen, nur gegen das Mittelschiff glatt, bald als Gruppe von vier Halbsäulen, und zwar mitunter den Axen entsprechend, mitunter in die Diagonale gestellt. Auch der Spitzbogen kommt hier, wie in Rosheim, gelegentlich im Seitenschiffgewölbe vor, wenn etwa einmal ein Joch zu sechs mal gerathen war.

1) N.-F. Gravier, Histoire de la ville épiscopale et de l'arrondissement de Saint-Dié, Epinal, 1830, S. 24.

Vielſach bemerkt man Spuren, daß die beiden Arcadenbögen durch einen großen, bis zum Gekims anſteigenden Bogen, der jetzt vermauert iſt, zuſammengefaßt waren. Dieſer wäre, nach Viollet-le-Duc's Annahme, der urſprüngliche Arcadenbogen, die Joche der Seitenschiffe waren anfanglich von gleicher Breite wie die des Mittelschiffes gewesen, aber, bei gewölbtem Mittelschiff, mit ſchräg anſteigender Holzdecke geſchloſſen, nur den Pfeilern entſprechend mit Gurtbögen. Erſt als eine Feuersbrunn die Seitenschiffe zerſtörte, war man auf durchgängige Wölbung ausgegangen und hatte durch Einfügung der Nebenpfeiler quadrate Seitenschiffjoche erreicht.

Wir wiſſen nicht, ob eine genaue techniſche Unterſuchung dieſen Sachverhalt nachgewieſen hat. Nach dem Augenzeu würden wir dieſen zuſammenfallenden Bogen lediglich für einen Entlaſtungsbogen halten, der als Blindbogen ausgebildet worden und den leeren Raum beleben ſollte. Es fehlt die Verſchiedenheit des Détails, die man wahrnehmen müßte, wenn ein Bau des elften Jahrhunderts im zwölften umgeſtaltet worden wäre. Unterſchiede in den Einzelformen und den Ornamenten ſind da, ſie beſtehen aber nicht zwiſchen den Haupt- und Nebenpfeilern, ſondern zwiſchen der ganzen Nordſeite, die viel derber und ſchlichter, und der Südſeite, die edler und entwickelter iſt. Letztere gehört ſicher der Zeit nach dem Brande von 1155 an. Endlich zeigt auch ſchon die kleinere Kirche, die ſichtlich älter iſt als die größere, aber doch nicht über den Anfang des zwölften Jahrhunderts zurückgehen kann, daſſelbe Syſtem im Innern und zwar Kreuzgewölbe ohne Rippen in allen drei Schiffen, Hauptpfeiler in Geſtalt eines Quadrates mit vier Halbfäulen, wie in der Kathedrale, Arcaden, die im Verhältniß höher emporreichen als dort, Nebenpfeiler aus vier Halbfäulen gebildet, von denen die gegen das Mittelschiff gerichtete aber höher aufſteigt und ohne Abſchluß im Gekims unterhalb des Schildbogens endigt.

Mag alſo die Entſtehung der Arcaden in der Kathedrale von Saint-Dié, wie Viollet-le-Duc ſie annimmt, auch zu bezweifeln ſein, ſo dürfen doch die Beziehungen zwiſchen dieſen Kirchen und manchen elſäſſiſchen Monumenten nicht außer Acht geſaßt werden. In Roſheim finden wir ein nahe verwandtes Syſtem in den Travées, übereinflimmende Höhenverhältniſſe, ein ähnliches gelegentliches Auftreten des Spitzbogens in den Gewölben. Abweichend ſind die Detailformen; Würfelcapitelle kommen nur in der kleineren Kirche vor, aber ſehr roh und unverziert; die Kathedrale hat dagegen Kelchcapitelle mit Blattwerk. Dagegen zeigen Frieſ und Capitelle an der Südſeite der Kathedrale phantaſtiſche figürliche Motive, die an ähnliche Verſuche in Roſheim erinnern: Fiſche, Ungeheuer,

Vögel, Menschenköpfe, selbst Figuren aus der Wirklichkeit, wie einen segnenden Priester mit zwei Diakonen. Einen Zusammenhang mit dortigen Formen haben wir schon bei der Kirche zu Andlau wahrgenommen.¹ Einen noch viel lebhafteren werden wir später bei St. Fides in Schlettstadt finden.

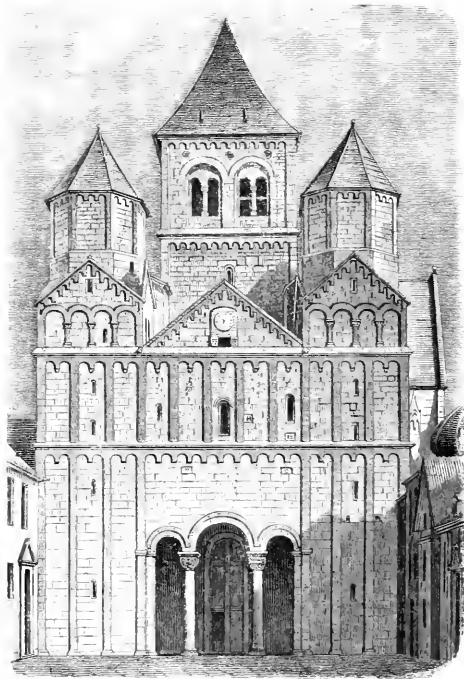


Fig. 19. Kirche in Mauremunster.

Facaden-
bau.

Der Sinn für die Ausbildung der Stirnfacade, wie er uns schon mehrfach im Elsass entgegengetreten, am schonsten bei der Kirche zu Rosheim, ist in der deutschen romanischen Architektur sonst etwas Seltenes. Man findet die thurmlose Facade, wie sie in Italien uberwieg, nur in ver-

¹) S. oben S. 42.

einzelnen Fällen, weil sich meist ein Thurm oder ein Paar von Thürmen an der Westseite erhebt. Aber man fühlt auch kein Bedürfnis, wie das in Frankreich doch schon früh der Fall ist, die mit Thürmen combinirte Westseite zur Front auszubilden; sie bleibt oft völlig schmucklos, das Hauptportal ist oft nicht an ihr angebracht, sondern öffnet sich an einer der Langseiten, sie ist namentlich oft, wie bei St. Maria auf dem Capitol zu Köln oder bei der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, in anstossende Klosteranlagen verbaut. Bei größeren Kirchen, bei den berühmten rheinischen Denkmälern, beim Dom zu Bamberg u. s. w., findet man weßlich gleichfalls einen Chor, also ein abschließendes, kein stirnbildendes Motiv. Im Elfaß dagegen wird mit lebendigem architektonischem Gefühl auch für die doppelthürmige Facade eine neue und eigenthümliche Form ausgebildet, bestehend aus einer zwischen die Thürme gelegten offenen, meist dreibogigen Vorhalle.

Das früheste und originellste Beispiel gewährt die Klosterkirche der Benedictinerabtei Mauresmunster bei Zabern. Diese ist das älteste Kloster im Elfaß¹⁾; um 590 gründete hier der heilige Leobard eine Einsiedelei, um 740 legte der fünfte Abt, der heilige Maurus, das eigentliche Kloster an, und nach ihm nannte es sein Nachfolger Leobard II. Mauresmunster. Die Abtei mit den irischen Mönchen wurde jetzt ein Sitz der Cultur in der Nähe der wüsten Gebirgsgegenden, ihr Glanz und ihr Landbesitz wuchsen mehr und mehr; im ersten Viertel des zwölften Jahrhunderts, als unter dem Abt Richwinus das Tochterkloster Sindelsberg gegründet wurde, stand sie in hochster Blüte. Nicht lange danach muß in Mauresmunster selbst der Bau begonnen worden sein, dessen Keil wir noch in der Facade besitzen. Auf die Vorhalle folgt im Innern dieses querhausartig vorgelegten Westbaues ein mittleres Quadrat mit zwei gleichfalls quadraten, in rippenlosen Kreuzgewölben geschlossenen niedrigeren Seitenräumen, in zwei Arcaden mit einer Zwischenfäule nach der Mitte geöffnet. Eine große gothische Kirche schließt sich jetzt an diesen Theil. Die offene Vorhalle wird von einem quadraten Kreuzgewölbe zwischen zwei schmalen Tonnengewölben überdeckt. Ihr mittlerer Bogen steigt höher an, ihre beiden freistehenden Säulen, denen der Kirche zu Rosheim abn-

Maures-
munster.

1) Schopflin Als. ill. I. S. 735; Spach, Lettres a. a. O. Item, L'Abbaye de Marmoutier et le couvent de Sindelsberg, Bulletin, IV, S. 117. — Noch jetzt macht Gérard, les art. de l'Als. I, S. 15, den Mißgriff, den vorhandenen Facadenbau in das neunte Jahrhundert zu setzen und in ihm ein von Bischof Drogon von Metz geleitetes Werk zu sehen. — Publicité von J. Gailhabaud, Histoire de l'Art par les monuments, Bd. IV.; in der deutschen Ausgabe Bd. II. Ansicht der Facade in E. Forster, Denkmale deutscher Kunst, Bd. IX und im Album alsacien, I (1838), Nr. 30.

lich, aber schlanker, zeigen über der Basis mit Eckblättern einen reich verzierten Schaft, ein aus vier Würfelknäufen zusammengesetztes Capitell

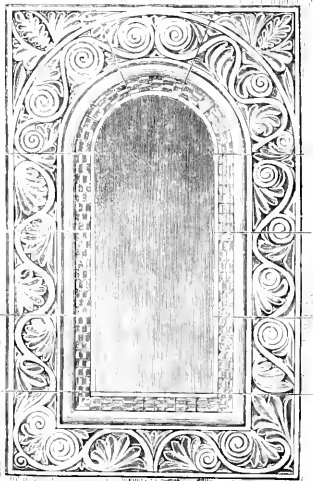
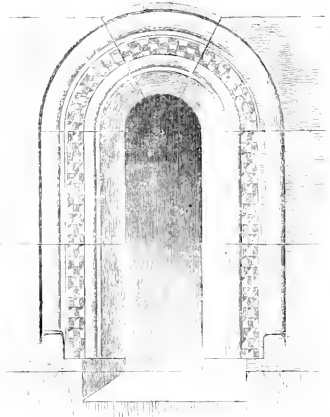


Fig. 20. Zwei Fenster von der Kirche zu Mauresmunster.

und an diesem wie an Abacus, Schräge und Deckplatte trefflich gearbeitetes Blattwerk. ¹⁾ Von ähnlicher Bildung sind die Halbfäulen des Portals, das aus der Halle in die Kirche führt, und die zwei Säulen im Innern. Das untere Stockwerk der Seitenthürme und das obere Stockwerk des ganzen Baues werden durch Lifenen gegliedert, welche die aufstrebende Richtung kräftig andeuten. Die von ihnen ausgehenden Rundbogenfriese ruhen zum Theil auf phantastisch gebildeten Kragsteinen, auch sonst sind Platten mit Löwen, seltsamen Ungeheuern u. dgl. stellenweise eingemauert. Im Uebrigen ist die ganze Front über und neben der Vorhalle fest geschlossen; ihr strenger Ernst wird durch den dunkeln Ton des rothen Sandsteins noch gesteigert. Die Fenster, die ab und zu vorkommen, sind auffallend klein, dafür aber besonders reich unrahmt, von Rundstäben, Hohlkehlen mit Bilet-Ornament und breiten Bändern mit Blattwerk-Verzierung. Ein Giebel schließt den Mittelbau, etwas höher, über kleinen Blendarcaden, erhe-

1) Großer Holzschnit im Art pour tous, I, No. 22.

ben sich Seitengiebel, hinter denen dann die zwei Facadenthürme achteckig und fensterlos weiter aufsteigen; sie werden aber an Höhe und Wucht durch einen viereckigen Centralthurm mit gekuppelten Schalldöffnungen übertroffen, der über dem inneren Westquadrat emporwächst.

Nahe verwandt, aber etwas jünger ist der Frontbau der oben beschriebenen Kirche zu Lautenbach¹⁾, mit einer Vorhalle zwischen zwei Thürmen. Letztere sind nur in moderner Erneuerung vorhanden und nur der nördliche ist vollendet. Wir finden dieselbe Lifenen- und Bogenfries-Gliederung, spärliche, kleine Fenster, Giebelabschluss in der Mitte, in der unteren Halle einen breiteren Mittelbogen, der aber die beiden anderen Bogen, die überhöht sind, nicht überragt. Die Halle ist in sechs Kreuzgewölben mit runderlabformigen Gurten und Rippen geschlossen und ruht vorn auf langlichen Pfeilern mit neun Halbsäulen, von denen sechs an der Front stehen und ein durchlaufendes, gemeinschaftliches Capitell haben; ihnen entsprechen in der Mitte zwei sehr schlanke freistehende Säulen sowie Halbsäulen an den Wänden. In das Innere führt ein Portal mit drei hartaneinander gerückten Säulen jederseits. An den Basen überall Eckblätter; an verschiedenen Stellen Billet-Ornament und phantastische Bildwerke. Alle Formen deuten auf die Spätzeit des zwölften Jahrhunderts.²⁾

Früheren Ursprungs ist St. Fides in Schlettstadt, die Kirche eines Benedictinerklosters, das Hildegard von Hohenstaufen, Herzogin von Schwaben, im Jahre 1094 gegründet³⁾ als Tochterkloster der berühmten Abtei St. Fides zu Conques im südlichen Frankreich. Der Bau mag bald nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts vollendet worden sein. Wir finden hier eine westliche Vorhalle von mäßiger Tiefe, wie in Mauresmünster, und auch so wie die dortige überwölbt. Ein reiches Portal mit geflügelten Menschenfiguren und Ungeheuern an den Säulen und mit kauernden Gestalten an den Kragsteinen unter dem Sturze führt in das Innere; nach aufsen öffnen sich aber nicht drei Bögen, sondern nur ein breiter Eingang, der jederseits ein Paar gekuppelte Fenster neben sich hat; diese Oeffnungen sind, der inneren Anordnung entsprechend, durch drei Blendbögen, die schmaleren zu den Seiten spitzbogig, auf vier schlanken Halbsäulen gegliedert, und darüber steigen von dem Ursprung dieser Blenden wie von ihren Scheiteln sieben Halbsäulen

1) Vgl. S. 31. Ansicht der Vorhalle bei Schweighäuser und Golbéry.

2) Die Vollendung des Baues mag ungefähr mit der Zeit zusammenfallen, in welcher die Confirmation der Besitzungen und Privilegien der Kirche durch Papst Lucius III. erfolgte; 17. Sept. 1183. Vgl. Trouillat, I, S. 390.

3) Schöpflin II, S. 379 fg. — Vgl. Lübke, Allgem. Bauztg., 1866, S. 355, und Grundriß auf Taf. 42.

bis zum Gesims empor. Das obere Stockwerk ist unverziert. Von den Thürmen ist hier der südliche nur bis zum dritten Stockwerk gediehen; der nordliche hat ein Geschloß mehr und dann noch einen sehr geschmacklosen zopfigen Aufsatz. Die Thürme sind unten ganz schlicht, oben ge-

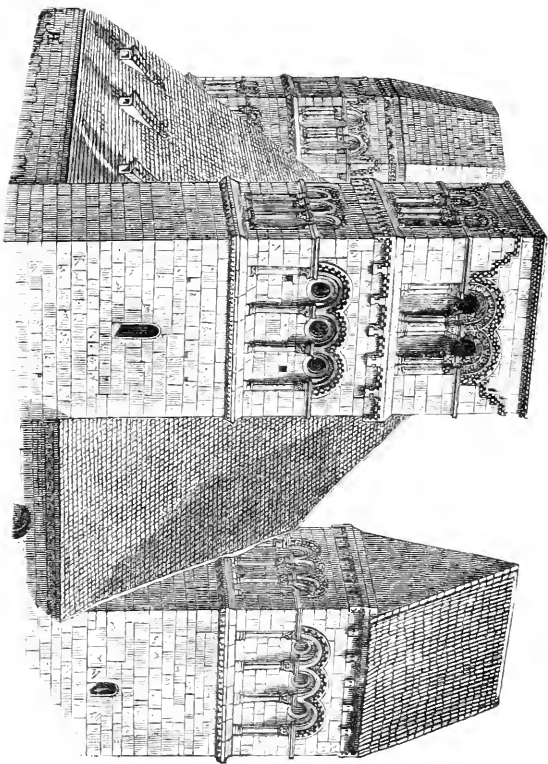


Fig. 21. Thürme von S. Peter in Schifferstadt.

gliedert, mit reich umrahmten Blindbögen auf Wandpfeilern, welche runde Schallöffnungen umschließen; im obersten Geschloß des Nordthurms aber werden gekuppelte Schallöffnungen durch Säulengruppen getragen, und über ihnen zieht sich ein Band mit Biletornament hin, das nach den

Erken zu stufenförmig ansteigt. Entsprechend, nur in den Verhältnissen viel mächtiger, ist der achteckige Vierungsturm gebildet, dessen schwerer Steinhelm durch seine leise convexe Ausbiegung merkwürdig ist.¹ Die Chorapsis ist ähnlich wie die Front mit Halbfaulen zwischen den Fenstern sowie über ihren Scheiteln und mit dem Rundbogenfries geziert. Phantastische Sculpturen sind an verschiedenen Stellen eingemauert. Das freiliegende nördliche Seitenschiff ist, statt durch Lifenen, durch Pilaster mit rohen Blattcapitellen, die ziemlich stark, wie Strebepfeiler, heraustreten, gegliedert.

Das Innere bildet eine dreischiffige Basilika mit drei quadraten Jochen im Mittelschiff, einem Querhaufe und drei halbkreisförmig schließenden Choren. Die Arcaden sind spitzbogig, die Gewölbe rundbogig, in den Seitenschiffen rippenlos, in den Haupttraumen mit rundstabförmigen Rippen, die feltamerweise aus kleinen gebogenen Säulen mit Capitellen herauswachsen. Ueber den Arcaden ziehen sich spätgothische Emporen hin. Dafs anfanglich keine Emporen beabsichtigt waren, zeigt die Untersuchung des äußeren Mauerwerkes. Die Pilaster, welche die Seitenschiffe gliedern, hören mit diesen auf. Das obere Mauerwerk ist durchaus später, der Fries, der es abschließt, befand sich ehemals unten und wurde bei diesem gewaltigen Umbau hinaufgerückt.² Die vordere Halbfaule an den Nebenseifen, die zwischen den Arcaden weiter ansteigt und jetzt in der Balustrade der Emporen endigt, führte ehemals offenbar bis zum Giebel unter dem Schildbogen, wie in der kleinen Kirche zu Saint-Dié; denn auch die Pfeilerbildung ist dieselbe wie dort: die Hauptpfeiler Quadrate mit Halbfaulen, die Nebenseifen Gruppen von vier Halbfaulen. Auch das äußerst Plump und Maßlose des Details, das von der charaktervollen formalen Durchbildung der eben betrachteten elfassischen Monumente aufland abweicht, weist auf dieselbe Quelle hin, so die Capitelle, theils würfelförmig, theils kelchförmig mit sehr grober Andeutung von Blattwerk, so namentlich die feltamen runden Confolen an den Deckplatten der oberen Capitelle, die dann überall als Fries weiter geführt sind. Auch das frühe Auftreten des Spitzbogens in den Arcaden und am Äußeren mag einer directen Anregung von Westen her zu danken sein.

1) Abbildung bei Viollet-le-Duc, a. a. O. IV, S. 319.

2) Dies ist ein von Lubke's Annahme abweichendes Resultat, der wegen der Treppenaufgange in den Thürmen Emporen für ursprünglich beabsichtigt anieht.

III.

Der Odilienberg und der Lustgarten der Herrad von Landsperg.

Eine der berühmtesten Stätten im Elfsaß ist der Odilienberg, von Straßburg aus das Ziel des nächsten, lohnendsten Ausfluges, landschaftlich einer der schönsten Punkte am Oberrhein, mit der Geschichte des Landes und seinen liebsten Erinnerungen verwachsen. Von Rosheim oder von dem malerischen Städtchen Oberehnheim tritt man den Weg nach den Bergen an. Man sieht die Gipfel sich so glücklich gruppiren, in so ausdrucksvollen Linien, wie das sowohl im Schwarzwalde als auch in den Vogesen nicht häufig wieder vorkommt; freundliche Ortschaften tauchen aus dem reich bebauten Thal auf, von jedem Bergrücken, jedem Abhang ragen alte Burgen in die Höhe, und hoch über allen steigt die Kuppe des bewaldeten Odilienberges mit den Klostergebäuden von Hohenburg auf. In einer stillen Schlucht wandert man dann in die Höhe, immer dichtere Waldung von Laubholz und Tannen beschattet den Pfad, so daß der Blick nur selten hinuntersehweifen kann. Da sprudelt der Odilienbrunnen, an dessen Wunderkraft das Volk glaubt, aus dem Felsen, und der Fußpfad, der steil weiter führt, mündet endlich hart vor der Klosterpforte. Einerseits geht es an der Heidenmauer, einem wohl erhaltenen Reste gallisch-romischer Befestigungen, vorüber, nach dem Männelfein mit der Aussicht in die wildesten Schluchten des Gebirges, andererseits durch die Klostergebäude nach jenem Gärtchen, von welchem man das liebliche Rheinthal übersehauet. Dem deutschen Wanderer fallen die Worte ein, mit welchen Goethe in Wahrheit und Dichtung seiner mit hundert, ja tausend Gläubigen hierher unternommenen Wallfahrt gedenkt, und heut zu Tage steht uns, wie einst dem Dichter, das Bild der heiligen Odilie, welche diesem Punkte ihren Namen gegeben, einer der anmuthigsten Gestalten der Legendenwelt, vor der Seele. Die Sage kennt sie als Herzog Eticho's blindgeborene Tochter, welche der Vater tödten wollte, die

Die heil
Odilie.

Mutter aber rettete, und die nun fern von den Ihrigen aufwuchs, durch die Taufe leidend ward, den harten Vater bekehrte und ihn zur Gründung des Klosters Hohenburg veranlafste.

Die moderne gefchichtliche Kritik hat an Odiliens Existenz gezweifelt; L. Spach, der gelehrte und geistvolle Erförderer elfsäffischer Vergangenheit, hat in der feinen Weise, die ihm eigen ist, einen historischen Kern in der Legende zu retten gefucht.¹⁾ Jedenfalls waren die Traditionen von der Abtiffin Odilia, der frommen Tochter eines Herzogs, der an der Grenze der merovingifchen und der karolingifchen Epoche das Kloster Hohenburg gegründet hatte, in dem Jahre 1050 im Volke noch lebendig. Damals wurde Papst Leo IX. diesen Ueberlieferungen und der Vorstellung von der Wunderkraft ihres Grabes gerecht, indem er Odilia canonifirte und die Herstellung des Klosters sich angelegen fein liefs. Und nun nahm der Odiliencultus, feit er officiell anerkannt worden, immer gröfseren Umfang an; immer verklärter stand die Heilige, ein Bild echt chriftlicher Liebeshatigkeit und Weltentfagung, vor den Augen der folgenden Gefchlechter, die aus dem ganzen Lande in Schaaren zu ihrem Grabe auf den feilen Gipfel des Odilienberges wallfahrteten.²⁾

Oben ist jetzt aus der Zeit der zweiten Gründung durch Papst Leo IX. nichts mehr erhalten, denn feitdem hatte eine arge Verheerung des Klosters durch Herzog Friedrich von Schwaben, Vater König Friedrich's des Rothbartes stattgefunden. Der grofse Sohn dagegen nahm sich des Klosters an, er berief als Abtiffin eine Verwandte feines eigenen Haufes, Relindis, bisher im Kloster Bergen bei Neuburg in Bayern, und übertrug ihr die Wiederherstellung. Der König felbst besuchte St. Odilien im Jahre 1153, von der am Fusse des Berges gelegenen Hohenlaufenfpalz zu Oberehnheim aus. Relindis, welche bis zum Jahre 1167 lebte, war eine Frau von strengem Charakter, aber zugleich von ungewöhnlicher Bildung, sie pfl egte die Studien und die künstlerische Befchäftigung, und wie sie den Neubau der Kirche und des Klosters betrieb, fo stellte sie auch die klosterliche Zucht wieder her.

Kloster
Hohen-
burg.

1) K. L. Roth, Der St. Odilienberg. In A. Stöber's *Alfatia*, Mülhausen 1856–57, S. 65. — L. Spach, *Lettres sur les archives départementales du Bas-Rhin*. Strasbourg 1862. — Vgl. auch Hegel, *Die Chroniken der deutschen Städte*. Strafsburg S. 11.

2) J. A. Silbermann, *Befchreibung von Hohenburg oder dem Sanct-Odilienberg sammt umliegender Gegend*. Neue Auflage, befoigt von A. W. Strobel, Strafsburg 1835. — Gyfs, *Der Odilienberg. Legende, Gefchichte und Denkmäler Rixheim*, 1874. — L. Levrault, *Sainte-Odile etc. etc Revue d'Alsace*, IV. (1853), V. (1854). — Ueber Relindis: Gérard, *Les art. de l'Als.* I, p. 39 fg.

Auch aus ihrer Zeit ist oben nicht mehr viel übrig, noch manche Verheerungen sind später über Hohenburg ergangen; die jetzige Kirche rührt von einem Erneuerungsbau des siebzehnten Jahrhunderts her und hat kein künstlerisches Interesse. Aber die anlofsende, in den Klostergebäuden gelegene Kreuzcapelle stammt ihren Formen nach offenbar aus der Zeit der Relindis, ist in den Détails dem benachbarten Rosheim verwandt und vollkommen im ursprünglichen Charakter erhalten. Es ist ein kleiner, kryptenartiger, quadrater Raum, überdeckt von vier Kreuzgewölben, welche auf einer Mittelfäule, vier Halbfäulen an den Wänden und vier Viertelfäulen an den Ecken ruhen. Die Mittelfäule¹⁾ ist gedrun- gen im Verhältniß; die Phantafik der damaligen Architektur kommt in vier Paaren von Händen zu lebhaftem Ausdruck, welche die Eckblätter der Basis erfetzen und von unten her um den Pfühl herum greifen. Ein Ring in Gestalt eines geflochtenen Strickes verbindet den kurzen Schaft mit dem trapezformigen Capitell, welches stark ausläßt und ebenso wie die Schräge unterhalb der Deckplatte mit conventionellem Blattwerk und an den Ecken mit roh behandelten Köpfen geziert ist. Im Durchgangsraum zur Kirche steht ein mit romanischer Arcatur geziertes Sarkophag, der für denjenigen von Odiliens Eltern, Herzog Eticho und seiner Gemahlin Bereswinda, gilt.

Die andererseits anlofsende Odiliencapelle, einst St. Johann dem Tauffer geweiht, ebenfalls romanischen Ursprungs, aber stark modernisirt, ist ein ganz schmales Rechteck mit einem gerade geschlossenen, nur wenig heraustretenden gothischen Chor, aber von größerer Höhe und oben an der Westseite mit vier Bogenöffnungen auf romanischen Säulchen, durch welche man von den Gängen des oberen Stockwerks aus in die Grabcapelle der Heiligen hinabsehen kann. Auf einer schmalen Treppe in der Mauer zwischen der Kreuz- und der Odiliencapelle gelangt man in einen Raum, der über der ersten liegt und ihre Grundform wiederholt, nur mit völlig schmuckloser Mittelfäule. Dieser hieß der Calvari- berg in Folge seiner Wandmalereien aus der Paffionsgeschichte, welche aber schlecht erhalten waren und neuerdings beseitigt worden sind, um den Raum zur Klosterbibliothek einzurichten.

In den Gängen des Klosters finden sich noch manche romanische Fragmente, kleine Würfelcapitelle, Billetgefimfe vor, und an einer Ecke ist hier ein plastisches Monument aus der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts eingemauert. An drei Seiten befinden sich Reliefs mit kurzen, ziemlich ausdruckslosen Gestalten von gewöhnlicher Arbeit, die sich

1) Abbildung im Atlas zu Silbermann's Schrift.

aus flachen Nischen herausheben: Herzog Eicho, thronend, mit Schuhen, Mantel, Krone und langen, geflochtenen Zöpfen, überreicht feiner in Nonnen-tracht vor ihm stehenden Tochter Odilia ein Buch, mit welchem er ihr die Investitur des Klosters erteilt.¹ -- Der stehende heilige Leodegarius, Bischof von Autun, Verwandter der heiligen Odilia, im Elsas vielfach verehrt. -- Die gekrönte, sitzende Madonna, ebenfalls mit langen Haarflechten, mit dem gekrönten und völlig bekleideten Christuskinde, das die Rechte segnend in die Höhe hebt. Ihr zu Füssen, in halber Figur, zwei Klosterfrauen, welche die eine Hand stehend emporheben, mit der anderen gemeinschaftlich ein Buch halten, durch die Inschriften als Relindis und Herrad, deren Nachfolgerin, bezeichnet.

Von mehreren anderen Capellen, die mit dem Kloster in Zusammenhang standen, wurde eine alterthümliche, früher oft gerühmte, von sechs Säulen getragene Rundcapelle im Jahre 1734 abgebrochen. Zwei andere kleine Anlagen, die Engelscapelle und die Zählencapelle, beide stark restaurirt, liegen im Garten. Die Formen der letzteren stimmen, soweit die 1858 durchgeführte Herstellung das noch erkennen laßt, mit dem Stil der Kreuzcapelle überein.

Andere
Capellen.

Auf halber Höhe des Berges, am südlichen Abhange, dicht am Wege, der von dem Dorfe St. Nabor emporführt, lag in einem kleinen, heimlichen Thal das Frauenkloster Niedermünster, von Hohenburg aus gegründet, neben dem Armenspital des Klosters, das sich an dieser Stelle befand. Der Neubau der Kirche wurde durch Abtissin Edelinde von Niedermünster in Angriff genommen und 1180 geweiht², ging aber im sechzehnten Jahrhundert durch eine Feuersbrunst zu Grunde. Bis vor wenigen Jahrzehnten liefs sich die frühere Gestalt deutlich aus den ansehnlichen Ruinen erkennen³, jetzt sind auch diese fast gänzlich verschwunden.

Nieder-
Münster.

Die nahegelegene kleine St. Nicolauscapelle, ursprünglich zum Spital gehörend, ist neuerdings wiederhergestellt worden. Sie ist sehr schön romanisch und dadurch merkwürdig, daß der Chor aus zwei Altarnischen besteht, die eine über der anderen und die obere durch zwei seitwärts gelegene kleine Steintreppen zugänglich. Weiter abwärts, am Wege nach Bar, liegt die Ruine Truttenhaufen, eine im Jahre 1181 durch die Abtissin Herrad gestiftete Augustinerpropstei. Die noch vorhandenen Ueberreste der Kirche rühren aber erst von einem gotischen Neubau her.

St. Nicol-
laus.

Trutten-
haufen.

Vom Odilienberge stammte endlich eins der wichtigsten Denkmäler

1) Schopfflin, Als. dl. I, S. 704. — Ebenl. Abbildungen, desgl. bei Silbermann.

2) Annales Marbac, Pertz, Mon. G. Sc. XVII, S. 161.

3) Ansicht bei Silbermann a. a. O.

Der Hortus deliciarum. mittelalterlicher Literatur und Kunst im Elſaß, die Handſchrift des Hortus deliciarum, das heißt Luſtgartens, der Äbtiffin Herrad von Landſperg, leider unwiederbringlich verloren durch den Brand der Straßburger Bibliothek in Folge der Beſchießung am 25. Auguſt 1870, und zwar durch die Schuld der franzöſiſchen Behörden, die in unbegreiflicher Kopfloſigkeit nicht einmal die wichtigſten und unerſetzlichen Schätze geborgen hatten. Bis in das ſechzehnte Jahrhundert wurde die Handſchrift noch im Kloſter auf dem Odilienberge bewahrt, dann kam ſie in die Hand des Biſchofs von Straßburg nach Zabern, von da in das Karthäuferkloſter zu Molsheim, wo ſie ängſtlich geheim gehalten ward, und, bei Einziehung der Kloſter in der Zeit der franzöſiſchen Revolution, in die öffentliche Bibliothek zu Straßburg. Sie beſtand aus 324 Pergamentblättern, hatte aber nach einer alten Notiz im Buche ſelbſt urſprünglich deren 342 gehabt; 255 Blatt waren in groß Folio, die übrigen — ſpätere Einfachhaltungen der Verfaſſerin — etwas kleiner; die Schrift war in den damals gerade in Ausbildung begriffenen gothiſchen Minuskeln gehalten, bei rothen Initialen und Ueberſchriften, und der Text war durch eine große Anzahl von colorirten Zeichnungen, im Ganzen 636 mit mehr als 9000 Figuren, Bildern, die mitunter ganze Seiten einnahmen, unterbrochen. Mag auch das Original unwiderrüſtlich verloren ſein, für die Kunſt- und Culturgeſchichte bleibt doch das Buch von unvergänglichem Werthe; die wiſſenſchaftliche Literatur hat ihm längſt volle Würdigung zu Theil werden laſſen, die Abbildungen in dem Werke Engelhardt's geben noch immer einen brauchbaren Anhalt ¹⁾, und ſo muß auch an dieſer Stelle von ihm die Rede ſein.

Herrad von Landſperg. Unter der Äbtiffin Relindis kam Herrad von Landſperg in das Kloſter Hohenburg, eine Jungfrau aus einem alten Elſäßer Geſchlechte, deſſen Burg uns, wenn wir von Oberehnheim auf den Odilienberg zuſchreiten, auf einem Abhang zur Linken maleriſch in das Auge fällt. Herrad war die gelehrige Schülerin der hochgebildeten Äbtiffin, wurde nach ihrem Tode im Jahre 1167 ihre Nachfolgerin, und war in ihrem Sinne für das Gedeihen des Kloſters kräftig bedacht, ſowohl in der Förderung des reli-

1) Chriſtian Moritz Engelhardt, Herrad von Landſperg, Äbtiffin zu Hohenburg oder St. Odilien, im Elſaß, im zwölften Jahrhundert, und ihr Werk: Hortus deliciarum. Ein Beytrag zur Geſchichte der Wiſſenſchaften, Literatur, Kunſt, Kleidung, Waffen und Sitten des Mittelalters 1. Bd. Octav. Atlas von 12 Tafeln in Folio. Stuttgart und Tübingen 1818. — Kunſthiſtoriſche Würdigung bei Waagen, Kunſtwerke und Künſtler in Deutschland, II. S. 358 fg., bei Schnaaf, Geſchichte der bildenden Künſte, V, 2. Auflage, S. 484, bei Gérard a. a. O. I. S. 42. Abbildungen in dem Prachtwerke des Grafen Baſtard, Peinture et ornements des manuscrits. Verwerthung des Materials für Geſchichte der Trachten und Geräthſchaften namentlich in Viollet-le-Duc, Dictionnaire du mobilier français, und in H. Weiß, Koſtümkunde.

gioſen Lebens als auch in der Pflege der Studien. Herrad farb am 25. Juli 1195. An ihrem Luftgarten begann ſie ſchon zur Zeit der Reliquienzeit der Handſchrift zu arbeiten, auf einem Blatte ſtand geſchrieben: „Wenn Einer fragt, wann das gemacht wurde: im 1159. Jahr nach der Menſchwerdung Chriſti.“ An einer anderen Stelle las man aber: „Gemacht wurde dieſe Seite im Jahre 1175;“ mindeſtens ſechszehn Jahre hat ſie alſo auf das Werk gewendet, das ſich als eine ſtille, beglückende Lieblingsbeſchäftigung neben der Thatigkeit ihres Amtes, der Erfüllung ihrer klöſterlichen Pflichten hinzog.

In ihrer Vorrede kündigte die Verfaſſerin an, daſs ſie dieſes Buch aus Inhalt. verſchiedenen Blüten heiliger und philoſophiſcher Literatur wie ein Bienenlein zuſammengetragen. Den Rahmen bildete ein kurzgefaſter Bericht der bibliſchen Geſchichte von der Schöpfung bis zum jüngſten Gericht, überall aber war an paſſender Stelle dasjenige eingereiht, was „die Philoſophen durch weltliche Weiſheit, die aber auch der heilige Geiſt inſpirierte, erforſcht haben“: Auszüge über Aſtronomie, Geographie, Naturkunde, über Philoſophie und freie Kunſt, Notizen zur geſchichtlichen Chronologie u. dgl. Die profaiſche Darſtellung wird hier und da durch Gedichte in Diſtichen, in leoniniſchen Verſen, in gereimten Trochäen unterbrochen. Das Ganze war ein Compendium des Wiſſenswertheſten vom Standpunkte der damaligen Frauenbildung aus, geſchrieben in ausgeſprochener Abſicht der Belehrung, als ein Handbuch, welches die Nonnen als Anleitung und Ausgangspunkt bei dem Unterrichte der ihnen anvertrauten Jugend zu Grunde legen ſollten. Schon im Titel iſt angegeben, daſs es zum Studium und zum Ergötzen der Mädchenſchaar beſtimmt ſei ¹⁾, und dieſe redet dann Herrad im Einleitungsgeſicht folgendermaßen an:

„Hohenburger Jungfrau-Kreis,
Wie die Lilien rein und weiß,
Die Ihr Alle Chriſtum nimmt,
Euch begrüß ich treugeſinnt.

Hört, was Herrad zu Euch ſagt,
Herrad, Mutter Euch und Magd,
Die im frommen Herzensdrang,
Zu Euch ſinget dieſen Sang“²⁾

Und am Schluſſe langer Ermahnungen zur Gottesfurcht und zum chriſtlichen Leben heiſt es wieder:

1) Incipit hortus deliciarum in quo collectis floribus ſcripturarum affidue jocundetur tumula adoleſcentularum.

2) Salve cohors virginum Hohenburgienſium, albens quali lilium amans dei filium. Herrad devotiſſima, tua fideliffima Mater et ancillula cantat tibi cantica.

Woltmann, Deutſche Kunſt im Elfaß.

„Lebe wohl, du keusche Schaar,
 Meine Wonne immerdar!
 Mögt Ihr rein und schuldlos leben,
 Allezeit dem Herrn ergeben.

Diefes Buch hier, das ich fehrieb
 Euch zu Nutze, fei's Euch lieb!
 Wollet immer feine Lehren
 Tief in Euern Herzen ehren.“¹⁾

Bilder. Nirgend wurde ausdrücklich gefagt, daß Herrad auch die Schöpferin der Illuftrationen gewesen, und doch ift das in der gefammten Literatur immer als felbftverftändlich angenommen worden. Es ift auch in hohem Mafse wahrſcheinlich und zwar aus folgenden beiden Gründen: erftens wegen der Gleichartigkeit der Behandlung in allen Bildern, die ſichtlich von einer und derſelben Hand herrührten; dies wäre fonft auffallend bei einem Buche, deſſen Anfertigung ſich durch eine ſo lange Periode von Herrad's Leben hingezogen; zweitens auch wegen des eigenthümlichen Verhältniſſes der Bilder zum Text. Sie waren eigentlich mehr als eine gewöhnliche Illuftration, ſie ſchmückten und belebten nicht bloß den Text, ſondern ſie vervollständigten ihn, ſie führten weiter aus, was er kurz andeutete, ſie bereicherten ſeinen Inhalt und machten ihn eindringlicher, verſtändlicher. Die Lehrtendenz des Ganzen trat gerade in den Bildern klar zu Tage, Herrad ſcheint gerade auf dieſe ein ganz beſonderes Gewicht gelegt zu haben.

Am Eingang iſt zunächſt von Gott, dem Urquell aller Dinge, von dem Sturze Lucifers die Rede. Die Dreieinigkeit erſcheint unter dem Bilde von drei einander völlig gleichen Geſtalten, die auf einer Bank ſitzen und mit einander über die Schöpfung zu Rathe gehen. Einſchaltungen berichten hier von den Elementen, von Sonne, Mond und Sternen des Firmamentes. Wie der Herrad die Vorſtellungen der antiken Mythe überhaupt nicht fremd ſind, ſo iſt auch hier der Sonnengott auf ſeinem Wagen dargeſtellt, einem plumpen zweiräderigen Karren, gezogen durch vier bergan ketchende Gaule, die nach dem Brauche des zwölften Jahrhunderts auf ſehr einfache Weiſe, mit Kummel und groben Stricken, ohne Zügel, angeſchirrt ſind, und mit einem viereckigen Kaſten, aus welchem Sol mit dem Strahlenkranze hervorchaut.

Bei Gelegenheit der Schöpfung des Menſchen wurde zunächſt der Menſch allegoriſch als Mikrokosmos abgebildet, unter Einfluß der vier Elemente auf ſeine verſchiedenen Theile, dann ward die Geſchichte der

1) Vale caſta concio, mea jubilatio, vivas ſine crimine, Chriſtum ſemper dilige. Sit hic liber utilis tibi delectabilis et non ceſſas volvere hunc in tuo pectore.

Schöpfung und des Sündenfalles in den einzelnen Momenten ausführlich gezeichnet. Hierauf folgten Bilder aus der Geschichte von Abel und Kain und von Noah, endlich der babylonische Thurbau. Dieser, als Anfang selbständiger, wenn auch sich überhebender Culturthatigkeit der Menschheit, gab Veranlassung zu einer Epifode von den neun Mufen, welche als Bruttbilder in Runden erscheinen, sowie von der Philosophie und den sieben freien Künften, dargestellt durch ein größeres Bild in der allegorischen Ausdrucksweise des Mittelalters. Dieses ist von besonders stilvoller Anordnung, dem Geiste einer Epoche entsprechend, welche an großartige malerische Ausschmückung von Wänden und Wölbungen gewohnt war. In der Mitte eines Kreises thront eine feierliche Frauengestalt, die Philosophie; auf der Krone, die sie trägt, sind, wie ein Schmuck, drei Köpfe angebracht: Ethik, Logik, Physik. Zu ihren Seiten sind durch Wellenlinien die sieben Quellen der freien Künfte, welche aus ihrer Brust entspringen, angedeutet; zu ihren Füßen sitzen die Philosophen Sokrates und Plato schreibend an Pulten. Sieben kurze Säulen mit breiten Rundbogenarcaden ziehen sich um den inneren Kreis, der Speibengliederung eines romanischen Radfensters ähnlich, und enthalten zwischen sich die Gestalten der einzelnen Künfte in eleganter Zeittracht, leicht fließenden Gewändern mit weit geöffneten Ärmeln: Grammatik mit Buch und Ruthe, Rhetorik mit Schreibtafel in Form eines Diptychons und Griffel, Dialektik mit lehrender Geberde, einen bellenden Hundskopf als Attribut in der Linken, die Musik, auf der Harfe spielend, während zwei andere Saiteninstrumente neben ihr angebracht sind, die Arithmetik mit einer Rechenmaschine in Form eines aus schwarzen und weißen Kugeln bestehenden Astragals, die Geometrie mit Zirkel und großem Stabe, die Astronomie mit einem Scheffel und zu den Sternen emporweisend. Alles dies umschließt wieder ein Kreis, wie der innere und die Arcaden mit Inschriften besetzt. Außerhalb des Kreises aber sitzen die heidnischen „Poeten oder Magier“ an ihren Schreibpulten, von schwarzen Vögeln, Organen der Bosen, inspirirt.

Es folgte in Text und Bildern die Geschichte der Erzväter, des Moses, der Hraeliten in der Wüste und ihrer späteren Schicksale in der Zeit der Richter und der Könige, die Geschichte des Tobias, der Judith, der Esther, Alles in großer Ausführlichkeit; Abbildungen, die nur schildern und erläutern sollten, wie die der Bundeslade mit den heiligen Geräthchaften, phantastische Compositionen, wie der Kampf zwischen Satan und dem Erzengel Michael um den Leichnam des Moses, dramatische Darstellungen und Kampfszenen. Die Gestalten der Propheten waren ebenso wie manche ihrer Visionen zu sehen. Den Darstellungen aus dem

Neuen Testamente gingen ein Gemälde des Stammbaumes Christi sowie phantastisch symbolische Bilder voraus, zum Beispiel: Gott zieht mit einer aus Christi Kreuz gebildeten Angel die Gerechten aus dem Rachen der fundigen Welt. Nicht nur die Geburt und das Leiden Christi, sondern auch seine Wunder, seine Gleichnisse waren illustriert. Bemerkenswerth ist die Neigung, überall in größter Ausführlichkeit zu erzählen, jeden einzelnen Zug so anschaulich wie möglich herauszubilden. Bei dem Gleichnisse Christi von dem Gastmahle waren in Folge dieses Strebens sogar die Gründe abgebildet, mit denen die verschiedenen Geladenen ihr Fernbleiben entschuldigen: der Meierhof, den der Eine gekauft, die fünf Joch Ochsen des Zweiten, das Weib, das der Dritte genommen. Mitunter war neben die reale Darstellung des Momentes eine symbolische Erklärung desselben gestellt; neben der Erscheinung des Herrn, durch welche Saulus bekehrt wird, waren ein Wolf und ein Lamm abgebildet, um den frühern und den spätern inneren Zustand des Apostels zu bezeichnen. Auch wirkliche Personifikationen, nicht bloß von Begriffen, sondern gelegentlich des Locales kommen vor, wie bei der Taufe Christi der Flusgott Jordan, nach dem von antiker Auffassung bestimmten Vorbilde des altchristlichen Stils.

Eine Composition von ganz besonderer Bedeutung war diejenige der Kreuzigung. Hier sah man nach altchristlich-byzantinischem Brauche die Scheiben von Sonne und Mond mit Gesichtern, die erste aber auch mit einer Hand, um sich die Thränen aus dem Auge zu wischen. Unter dem Kreuze das Grab Adams und zu den Seiten nicht nur die Schächer, Maria und Johannes, Longinus und Stephanus, sondern auch die Personifikationen vom Christenthum und Judenthum, das erste als triumphirende Frau, auf einem Thiere mit den Köpfen der vier Evangelisten-Symbole reitend, mit stolz erhobenem Banner, Christi Blut in einem Kelche auf-fangend, das zweite auf einem Esel reitend, mit verhüllten Augen, geknicktem Banner, Sündenbock und Opfermesser haltend.

Auf die Scenen aus der Apostelgeschichte folgte dann eine Reihe von Bildern, welche die Kämpfe der Laster und der Tugenden darstellten; diese streiten mit Schwertern, dem Sinnbilde des göttlichen Wortes, jene mit Speeren, den Werkzeugen der Anfechtung. Unter ihnen jene großartig aufgefaßte Superbia, die unsere Abbildung zeigt, eine der nobelsten und freiesten Gestalten des Ganzen, einherstreichend mit geschwungener Waffe, eine Löwenhaut als Sattel unter sich, mit Schnürkleid, zierlichen geschnäbelten Stiefelchen, wehendem Mantel und einem um den Turban gewundenen Schleier. Die Luxuria kommt gemächlich, Blumen streuend, auf einem Wagen einhergefahren, der mit lauter gewappneten Kriegern, den Untugenden, die ihr Gefolge bilden, besetzt ist.

Eine Variation dieses Themas von der Anfchtung und dem Kampfe mit den Laftern war die grofse Compofition der Himmelleiter. Vertreter aller Stande, Manner und Frauen, Laien und Geiftliche fuchen emporzuftreigen. Unten lauert ein Drache, der Teufel, Damonen fliegen heran und fehiefsen ihre Pfeile auf die aufwärts Klimmenden, welche Engel mit Schwert und Schild zu befchutzen fuchen. Aber die Verfuchungen diefer Welt, welche feitwärts abgebildet find, bringen die Meiften zu Falle. Der Ritter und die Dame werden durch flattifchen Luxus, er durch Waffen,



Fig. 22. Superbia. — Luftgarten der Herrad von Landfperg.

Rofs und Kriegsluft, fie durch Kleiderpracht verführt, der Kleriker durch die Tafelfreuden, den Wein und das Liebchen, die Nonne durch die Lockungen und Gefchenke des Presbyters, der Monch durch fein angefammltes Geld, der Karthäufer, der ftrengerer Regel unterworfen ift, durch fein Bette und fogar der Eremit durch fein Gärtchen. Nur die chriſtliche Liebe, aller anderen Tugenden Inbegriff, kann, gefchirmt von den Engeln, zum Ziele kommen und die Krone des Lebens aus Gottes Hand empfangen.

Auch durch ein Beispiel aus der klassischen Mythologie wurde fernerhin der gleiche Gedanke des Widerstandes gegen die Verlockungen des Bösen ausgedrückt, durch Ulysses, der an den Sirenen, musizierenden Weibern, unter deren Gewändern Geierklauen hervorstechen, vorbeifährt. Größere Compositionen zeigten eine repräsentirende Darstellung der Kirche, als thronende Herrscherin, von den Gläubigen umgeben, schilderten das Schalten des Antichrist, das jüngste Gericht, das Himmelreich mit den Erwählten um Christi Thron, die Hölle mit ihren Qualen, die mit einer originellen, oft an das Humoristische streifenden, das Entsetzliche nicht fehlenden Phantastik ausgeführt sind, so dafs man an die Einfälle späterer Meister, wie Hieronymus Bosch, denken mufs. Ferner, nach der Apokalypse, die sündige Babel und ihr Sturz, das Weib mit der Sonne bekleidet, auf dem Halbmonde, mit dem Sternenkranze, über den zwei Thieren, endlich die Auserwählten in Abraham's Schoofs. Das Schlussbild hat auf das Kloster Hohenburg und seine Bewohnerinnen Bezug. Vor der Façade der Klosterkirche steht der segnende Christus, zu seiner Linken Johannes der Tauffer und Odilia, zu seiner Rechten Maria und Petrus, Christus den Stab übermittelnd, den der Herzog Eticho, als Sinnbild der Stiftung des Klosters, emporreicht, während er seinen Fürstenmantel ehrfurchtsvoll bei Seite legt. Eine Reihe tiefer nochmals Eticho, sitzend, im vollen fürstlichen Schmucke, wie er seiner Tochter Odilia, die an der Spitze ihrer Schaar steht, den Schlüssel überreicht. Neben diesen, von ihnen abgewendet, die verstorbene Abtiffin Relindis, ihr gegenüber, auf dem zur selben Composition hinzugezogenen Nebenblatte, die Brustbilder der sechzig Jungfrauen, die damals im Kloster Hohenburg lebten, mit beige-schriebenen Namen, und die stehende Herrad, ihrer Vorgängerin entsprechend. Unter beiden Blättern bezeichnen ein Umrifs, der einen Berg bedeutet, und die höchst kindliche und unvollkommene Andeutung von Baumen das Local.

Tracht
und
Sitten.

Unerforschlich war das culturhistorische Interesse der Illustrationen, die eine Quelle für Trachten, Sitte und Leben des zwölften Jahrhunderts bildeten. Die ideale klassische Tracht ist auf wenige Hauptfiguren der religiösen Ueberlieferung beschränkt, sonst tritt uns überall das Zeiteostüm entgegen, das aber noch immer in wesentlichen Zügen von der römischen Tradition beherrscht wird. Bei den Männern Rock oder Tunica, theils kürzer, theils länger, oft mit breitem, elegant gesticktem Befatz, der auch in der Frauentracht, selbst bei Mägden, auftritt. Vornehme tragen einen weiten Mantel, den eine runde Agraffe an der Schulter zusammenhält. Kopfbedeckung ist aufer den Kronen der Fürsten, dem runden Hut des Raubers, den Spitzhüten der Juden noch nicht allgemein im weltlichen

Stände üblich. Es werden Beinlinge getragen, die bis zum Oberschenkel hinaufragen, Schuhe oder Halbtiefeln. Zum besondern Luxus gehört die Sadeltracht, mit den ausge schnittenen und abgerundeten Lappen. Bei Frauen höheren Standes sind Obergewänder mit weiten Hangearmeln und mit Schleppen in Gebrauch. In der geistlichen Kleidung sind namentlich bemerkenswerth die hohe zuckerhutformige Mütze des Papstes, noch ohne dreifache Krone, und an der Monchskutte vorn die verschiedenen Reihen von Schlitzten, durch welche die Arme bald in dieser, bald in jener Höhe hindurchgesteckt werden können. Krieger sind gewappnet mit dem Ringelharnisch, auch an Armen und Beinen, der Helm ist groß,

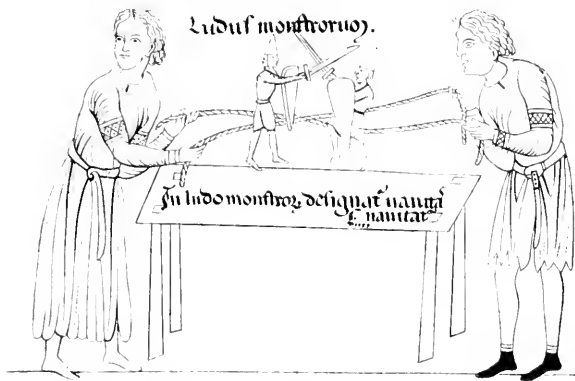


Fig. 23. Puppenpiel. Lustgarten der Herrad von Landspberg.

ohne Visir, aber mit einer herabreichenden Schiene über der Nase, das Schwert ist breit und mächtig, der Schild groß, gehohlt, nach unten spitz zulaufend, nur gelegentlich, wie bei dem Riesen Goliath, rund. In zahlreichen alttestamentarischen Scenen war ansehnlich dargestellt, wie die Reiterchaaren aufeinanderplatzten, wie die Banner über den Anrückenden wehen, die Städte gestürmt und vertheidigt werden; auch wie Executionen vorgenommen wurden, wie enthauptet, gehängt, geblendet wurde. Das Gastmahl des Ahasverus zeigte, wie es an vornehmen Tafeln zuging: reich verzierte Tischtücher, die in schönem Faltenwurf herabhängen, flache Schuffeln mit Fuß, auf welchen der Wildschweinskopf, die Fische u. s. w. liegen, aber keine Teller, zum Wein größere runde Gefäße aus edlem Metall, sowie kleinere Holzbecher zum Trinken, Messer und zweizinkige Gabeln, diese nur zum Zerlegen, nicht für den Gebrauch des Einzelnen.

Unter den Musikinstrumenten ist namentlich das dreieckige Pfalterion, welches König David mit dem Stabchen schlägt, zu beachten. Zu Salomo's Betrachtungen über die Eitelkeit aller Dinge ist als Sinnbild derselben ein Marionettenpiel dargestellt (*ludus monstrorum*), zwei Puppen als fechtende Krieger, die von Gauklern an Schnüren gezogen werden (Fig. 23). Man sitzt auf Bänken, die mit Polstern belegt sind, zum Gebrauche der Vornehmen kommen Sessel mit kreuzweise gestellten Beinen, die oben in runde Knäufe, unten in Greifenklauen endigen, vor. Unter den Füßen steht gewöhnlich ein Schemel. Herodes sitzt gelegentlich auf einem Thron mit hoher Rückwand. Eins der größten Schau- und Prachtmöbel ist das Bett, so namentlich dasjenige, in welchem König Salomo ruht. Reichgeschnitzte Füße, weiche Polster und Teppiche, ein Schemel zum Emporsteigen. Kopf und Oberkörper sind meist in hohe Lage gebracht; auf dem Pfühle noch ein besonderes Kopfkissen, offene Lehnen, keine Wände an den Schmalseiten, oben ein Baldachin mit einer herabhängenden Lampe. Alle diese Geräthschaften, Möbel, Costümgegenstände sind mit größter Sorgfalt und Genauigkeit durchgebildet; mehr andeutungsweise, wenn auch in ihren romanischen Formen immer noch kenntlich, sind die Gebäude behandelt; selbst die Form der damaligen Kirche auf Hohenburg kann man auf dem Schlußblatt erkennen: an der Fassade zwei Thürme und hohe Seitenschiffe mit Emporen. Die Säulen, wie auf dem Bilde der Philosophie, zeigen das entschiedene Bestreben, die reiche Plastik des späromanischen Details nachzubilden, die schuppenförmige oder rautenförmige Musterung der Dächer giebt uns einen Begriff von einem heut nicht mehr erhaltenen Elemente der äußeren Decoration.

Architektur.

Stil. Wenn wir uns schließlich von dem künstlerischen Stile des Werkes Rechenschaft geben wollen, so müssen wir uns zunächst gegenwärtig halten, daß die Bilder zwar als die Dilettantenarbeit einer Frau gelten können, daß indess zu einer Zeit, in welcher die Ausbildungsstufe der Malerei noch eine so primitive, die Darstellungsmittel so schlicht waren, die Leistung des geschulten Künstlers sich von der des Liebhabers nicht so stark unterscheidet. Herrad's Luftgarten muß immer als das Erstlingswerk eines neuen künstlerischen Aufschwungs hoch gehalten werden, der sich von der leblosen Starrheit byzantinischer Typen soviel wie möglich losragt oder sie wenigstens neu belebt. Wir erkennen das gesunde Streben, in das eigene Leben einzukehren, der nationalen Phantasie den Weg zu öffnen.

Das technische Verfahren bestand in einem Vorzeichnen der Umrisse mit der Feder, die dann mit Deckfarben, und zwar in lebhaften Tönen, Roth, Blau, Grün, feltener Gelb, häufig Blattgold, ausgeführt wur-

den. Hernach wurden die Umrisse gewöhnlich nochmals kräftig nachgezogen, die Schatten in einem dunkleren Tone der Localfarbe angegeben, die Lächer in Weiß aufgesetzt. Die Behandlung war sicher und kräftig. Dafs die Andeutungen des Landschaftlichen das Allerunvollkommenste, die Darstellung von Costum und Gerathen aber das Sorgfältigste und Genaueste sind, haben wir bereits gesehen. Für die verschiedenen Erscheinungen der Wirklichkeit hat Herrad keine gleichmäfsige Empfanglichkeit des Auges. Die Kenntnifs der Menschengestalt ist eine sehr oberflächliche, selbst die Proportionen sind ganz ungleichartig, bei den Hauptfiguren der christlichen Mythe, die vom byzantinischen Typus bestimmt werden, schlank; sonst eher kurz und gedrungen. Die Gewandfalten sind oft gehauft, schwerfällig und wulstig gelegt, ohne Rücksicht darauf, dafs die Gestalt frei zur Geltung komme. Die Gesichter sind ziemlich ausdruckslos, mit grofsen Augen; von irgend einer Individualität ist noch keine Spur vorhanden, die sechszig Nonnenbrustbilder am Schlusse des Buches haben alle dasselbe Gesicht. Von der Perspective ist keine Ahnung vorhanden, statt des Hintereinander wird ein Uebereinander gegeben. Die Bewegungen sind oft ungefickt und befangen, aber lebhaft, keck und mit entschiedenem Streben, die Sache zu treffen, den Empfindungen und Situationen zum sprechenden Organ zu dienen. „Wie schwach auch die Zeichnung,“ urtheilt Waagen, „so sind doch die Intentionen sehr deutlich.“ Nach dieser Seite hin bewährt sich eine wirkliche Beobachtung des Lebens und, wie Schnaase sagt: „ein Gefühl für die ethische Bedeutung der Formen.“ Der Schwung der Phantasie reifst die Künstlerin mitunter über die Schranken hinaus, die ihr eigentlich durch ihr Können gesetzt waren, wie in der schonen, oben geschilderten Superbia oder in dem Befessenen, der mit entblöstem Oberkörper, das Haar lang über das Gesicht hängend, dahinturmt (Fig. 24). Ebenso wie das Bewegte, gelingt auch oft das Ruhig-Würdevolle; von stilvoll aufgebauten und rhythmisch gegliederten

Befessener



Fig. 24. Der Befessene. — Lustgarten der Herrad von Landberg.

Compositionen, in denen noch die Darstellungsweise der altchristlichen Mosaiken fortlebt, haben wir Beispiele namhaft gemacht.

Herrad hatte vielfach empfunden, daß ihre Darstellungsmittel doch noch nicht ausreichend seien, um alles auszudrücken, was sie wollte, und so sind den Gestalten und Szenen überall erläuternde und lehrhafte Inschriften beigelegt. Aber man muß ihr die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß die Hauptsache fast überall durch die bloße Anschauung klar wird. Sie ist durch und durch erfindungsreich, ihre Phantasie beherrscht die weitesten Gebiete und nimmt oft, poetisch angeregt, den kühnsten Aufschwung. Sie ist im Alltäglichen wie in den fernsten Regionen mystischer Empfindung, im Gemüthlichen wie im Heroischen zu Hause. Mögen hier noch die Worte stehen, die kürzlich ein geistvoller französischer Gelehrter, Gérard, gesprochen: „Wenn man den Hortus deliciarum durchblättert, muß man staunen über diese Inspiration, welche die sichtbare wie die ideale Welt, die Geschichte und den Glauben, die Natur und den Geist in Bewegung setzt, welche Tausende von wirklichen oder vorgestellten Persönlichkeiten handelnd auftreten läßt, unmittelbar neben den Ernst der Heilslehre und die Schrecken des Gerichtes humoristische Einfälle und Caricatur stellt, gemüthliche Situationen und erschütternde Dramen, Ironie und strenge Mahnung, naive Komik und erregte Schwärmerei durcheinander streut. Herrad verkörpert in wunderbarer Weise das zwiespaltige Wesen des germanischen Geistes: Träumerei und scharfen Verstand, Milde und Kraft, lebendigen Glauben und kühne Geistesfreiheit, Vernunft und Phantasie.“

Sintram
711
Marbach.

Die Kunst der Miniaturmalerei wurde um diese Zeit wohl in allen Klöstern gepflegt. Bis in das vorige Jahrhundert war ein Buch bekannt, das eine Nonne Guta zu Schwarzenstamm im Jahre 1154 geschrieben und ein Canonicus Sintram im benachbarten Marbach illustriert hatte.¹⁾ Aber wie dieses Manuscript, fehlen uns jetzt auch meist alle anderen Belege für Geschichte der Plastik und Malerei im Elsass während der romanischen Zeit, die decorative Sculptur an den Bauwerken ausgenommen. Selbst von den Schöpfungen der Kleinkunst ist nur wenig übrig, die Kirchenschätze im Elsass sind nicht eben reich, oder was sie besitzen ist meist von späterem Ursprung. Nennenswerth ist jedenfalls ein aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts herrührendes Reliquiar in der Kirche zu Molsheim²⁾, in der gewöhnlichen Form eines länglichen Kästchens mit Dach, aus vergolde-

Reliquiar
Molsheim.

1) Wurdwein, nova s. d., VII, S. 176. Grandidier, oeuvres inéd. II, S. 287; III, S. 130.

2) Stranb, Notice sur un reliquaire du XII^e siècle, appartenant à l'église de M. — Bulletin, II, 1858, S. 135, mit Abbildungen.

tem Kupfer, mit getriebenen Figuren. An der Vorderseite Christus in der Mandorla der mandelförmigen Glorie, umgeben von den vier Evangelisten, geflügelten Menschenfiguren mit den Köpfen ihrer Symbole auf den Schultern; links und rechts Maria und der verkündigende Engel; an den zwei Schmalseiten, sowie an Vorderseite und Schmalseiten des Deckels die zwölf Apostel in Rundbogenarcaden; auf den Ecken des Deckels vier sitzende Gestalten ohne Attribute, wohl Propheten. Dadurch, daß sich diese Arbeit jetzt im Elfaß befindet, ist freilich ihr elfassischer Ursprung nicht festgestellt, jedenfalls aber trägt sie die Charakterzüge der rheinischen Schule. Später finden wir in allen elfassischen Städten gerade das Goldschmiedshandwerk in großem Aufschwunge.

IV.

Die Anfänge der französischen Gothik und der Uebergangsstil.

Auftreten
der
Gothik in
Frank-
reich.

Die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts ist die Zeit einer durchgreifenden architektonischen Revolution, die zunächst von Frankreich ihren Ausgang nimmt. Ein neuer Stil, welcher nach und nach an die Stelle des romanischen tritt, und den wir den gothischen zu nennen pflegen, beginnt sich hier zu entwickeln. Im Jahre 1144 war der Chorbau des Abtes Suger in Saint-Denis vollendet worden, das erste Werk, in welchem die neuen Principien nachweisbar zur Geltung kommen. Eine Reihe von anderen Werken, in denen sie sich ebenfalls mit Entschiedenheit ankündigen, aber noch mit der Ueberlieferung, mit dem Hergebrachten in Construction und Formen ringen, wie die Kathedrale von Noyon, der Chor von Saint-Rémi in Reims u. s. w., schließt sich an. Aber etwa seit 1180 ist der Sieg des neuen architektonischen Ideals entschieden; in Werken, wie die Kathedralen von Paris und Laon tritt es immer noch in freier, primitiver Auffassung, aber in voller Klarheit und Selbständigkeit auf.

Die neue politische Entwicklung des Landes bereitete der architektonischen Bewegung den Boden. Unter Philipp August hatte das französische Königthum eine bis dahin unerhörte Machtstellung gewonnen, im Bunde mit den Bischöfen und den Städten war es im Stande gewesen, den Feudaladel in seine Schranken zu weisen, der Zerrissenheit und den ordnungslosen Zuständen des Königreiches ein Ziel zu setzen, ein wahrhaft nationales Leben zu begründen. In den Provinzen, welche die königliche Domaine bildeten und deren Centrum Paris war, schon damals eine Weltstadt, ein bevorzugter Sitz der Bildung, der Wissenschaft und des Gewerbetreibenden, begannen die neuen architektonischen Bestrebungen. Mochten sie auch anfangs noch von hohen Geistlichen, wie Suger, ausgehen, so lagen sie doch bald darauf gänzlich in der Hand weltlicher, bürger-

licher Meister. Größere technische Ausbildung und ein ungewöhnliches handwerkliches Geschick verbanden sich mit einer gediegenen theoretischen Bildung, die mit dem gesteigerten wissenschaftlichen Sinne der Epoche zusammenhängt.

Ein schärferes Verständnis des Constructiven und ein früherer Zug jugendlicher Begeisterung, die sich von der Ueberlieferung unabhängig fühlt, sind gleichzeitig maßgebend.

Der gothische Stil — um in Ermangelung einer andern annehmbaren Benennung die traditionelle beizubehalten, mag sie auch nur ein von den Italienern gegebener Spottname sein — ging, unter geschicktem Zusammenfassen mancher in verschiedenen Provinzen Frankreichs bis dahin gefondert ausgebildeten Elemente, zunächst von einem neuen constructiven Streben aus. Die Franzosen nennen ihn auch „Augivalstil“ *architecture ogivale*, das Wort ist abgeleitet von „augere,“ vermehren, verflarken. *Ogive*¹ ist zunächst der Name der Gewölberippen, welche den Gewölbekappen untergelegt sind. Allen Bauwerken, in welchen die Rippenwölbung durchgeführt ist, würde daher die Bezeichnung Augivalarchitektur zukommen, aber vorzugsweise charakteristisch ist sie für die gothischen Schöpfungen. In ihnen ist aus der Auflösung des Gewölbes in ein constructives Gerüst von Gurten und Rippen, zwischen denen alles Uebrige bloße Füllung ist, die letzte Consequenz gezogen, der gesammte Aufbau ist dem anbequem und erhält eine neue Gestalt. Der französische Stil sieht von der horizontalen Lagerung der Massen, von ihrem schichtweisen Aufbau im Principe ab und löst das ganze Gebäude in gefondert emporstrebende verticale Einzelglieder auf. Die freistehenden Stützen, auf welchen die Wölbung ruht, und die mit möglicher Ersparung der Masse, möglichst raumöffnend gestaltet sind, empfangen entweder vom Boden an oder in einer gewissen Höhe eine Gliederung, welche derjenigen des Gewölbes entspricht. Auf diesem Wege erreicht die Gothik ihr Ziel, mit geringerem Aufwande an Masse freie, lichte Innenräume von imposanten Höhendimensionen zu schaffen, die in dauerhafter Construction festbegründet dastehen. Der Spitzbogen, der nicht continuirlich fortläuft, sondern in sich selbst eine Zerlegung des Bogens in Einzelglieder darstellt, wird von nun an herrschend

Augival-
stil.

1) E. Littré, Dictionnaire de la langue française, II, Paris 1863, S. 810: *Ogive* dans l'architecture gothique nom donné à ces courbures faillantes qu'on appelle nervures, qui, dans les travées ou croisées des voûtes, se croisent diagonalement au sommet, en allant d'un angle à l'autre, et produisent dans les voûtes ces compartiments angulaires qu'on y remarque. — „Deux crois d'augives pour faire les voûtes fus“ etc. — Vgl. auch F. v. Quast, Die roman. Dome des Mittelheims, Berlin 1853, S. 1, Anm.

in der Construction. Diese Form an sich war damals keineswegs neu, die Baukunst der Araber, die sicilische Kunst hatten sie verwendet, in der romanischen Baukunst, besonders in Südfrankreich, war sie vielfach aufgetreten; jetzt aber wird sie in neuer Weise angewendet, mit vollem Verständniß für die technischen Vortheile, die sie gewährt. Der Spitzbogen giebt die Möglichkeit, Bogen, welche zu gleicher Höhe ansteigen, über ganz ungleichen Spannweiten aufzuführen, und so wird dem Gewölbe eine ungleich größere Beweglichkeit verliehen, zugleich übt er geringeren Seiten Schub aus als der Rundbogen, sein Druck wirkt in mehr verticaler Richtung. Immerhin bleibt noch ein Rest von Seitenschub übrig, der ausgeglichen werden muß. Das Streben der gothischen Construction geht daher erstens darauf aus, die freie Stütze stark zu belasten, damit sie nicht ausweiche, was durch eine entschiedener Ausbildung der Höhenrichtung, die auch dem ganzen Charakter dieses Stils entspricht, erreicht wird. Zweitens muß für das nöthige Widerlager geforgt werden, das aber nicht, wie in der römischen und ihr zufolge auch in der romanischen Construction, in einer massenhaften Anlage der ganzen Mauer besteht, sondern nur auf die einzelnen Punkte gerichtet ist, auf welchen das Kreuzgewölbe lastet. Strebebögen, welche als selbständige Glieder emporwachsen und die nach außen verlegte träge Masse bilden, die man im Innern nicht brauchen kann, entsprechen den inneren Pfeilern, verstärken den Theil, gegen den sie sich lehnen, wachsen aber an den Seitenschiffen noch höher empor, führen dadurch stärkere Belastung herbei und werden durch Strebebögen mit dem Mittelschiff verbunden. Der Strebebogen setzt nun dem Schub des Gewölbes eine active Kraft entgegen, hebt ihn auf und leitet den Druck, der ohne ihn seitwärts wirken würde, vertical gegen unten.)

Das System der Construction bestimmt nun auch die ganze Erscheinung des Bauwerkes bis in die Einzelgliederungen hinein, in denen die Anklänge an die antike Tradition gänzlich verschwinden. Nicht aus Willkür und Laune wird die Ueberlieferung verlassen, sondern in logischer und consequenter Befolgung des einmal zu Grunde gelegten Princip's. Die antike Kunst, die auch im Mittelalter bisher immer noch nachgewirkt hatte, und die Gothik, sind zwei Gegenätze, die einander scharf gegenüberstehen, nichts miteinander gemein haben, welche wie in Construction, Raumanlage und Form, so auch in der Gefinnung, der sie entstammen, in den Idealen, denen sie zustreben, von einander abweichen. Aber der gothische Stil ist ein so großartiges Produkt der Culturverhältnisse, der

1) Zum Verständniß diene der Querschnitt von St. Peter und Paul zu Neuweiler, unten S. 96.

nationalen und geschichtlichen Bedingungen, unter denen er entstand, er ist zugleich zu einem so vollendeten und in sich folgerichtigen Organismus entwickelt, daß er vollkommen selbstberechtigt dasteht und mit seinem eigenen Maßstabe gemessen zu werden verlangt.

Für die Erfindung dieses neuen Stils lag die erste Bedingung im Nationalcharakter der Franzosen. Nicht nur seinem Ursprung, sondern theilweise auch seinem Wesen nach ist er französisch. Er konnte nur in einem Volke entleben, welchem die Neuerungslust im Blute lag, welches mit der größten Lebhaftigkeit und Beweglichkeit der Phantasia zugleich eine seltene Fähigkeit, die Dinge scharf in's Auge zu fassen, klar und logisch zu durchdenken, mit ausgebildetem praktischem Sinne zugleich Geschmack und ungewöhnliche Formgewandtheit verband. „Kein andres Volk“ — sagt ein französischer Kunstschriftsteller ersten Ranges ¹⁾ — „kein anderes Volk, höchstens die Athener ausgenommen, giebt das Ueberlieferte so leicht und verschwenderisch preis, wie die Franzosen; das ist zugleich ihr Fehler und ihr Vorzug. Immer eifrig nach Besserem suchend, schreiten sie unaufhaltbar und eben so schnell im Guten wie im Schlimmen voran. Sie klammern sich leidenschaftlich an eine Idee, aber wenn sie bis in deren innersten Kern gedrungen sind, ihr Wesen analytisch bloßgelegt haben, und wenn diese Idee dann schon unter den Nachbarvölkern zu keimen beginnt, dann läßt der Franzose sie gleichgiltig fallen, wie einen abgelebten Körper, einen unbrauchbaren Leichnam, um mit derselben leidenschaftlichen Hingabe eine neue Idee zu verfolgen. So ist unser Charakter bis auf den heutigen Tag geblieben, und so hat er zu unserer eigenen Zeit das Schönste wie das Erbärmlichste hervorgebracht. „Mode“ nennt man seine Wirkung seit fast dreihundert Jahren; die Nichtigkeiten des gewöhnlichen Lebens erfahren ebenso wie die ernstesten socialen Principien ihre Macht. Sie kann ebenfogat lächerlich wie furchtbar, ebenfogat anmüthig wie groß und erhaben sein.“

Die Einwirkung französischen Wesens, ja man darf sagen französischer Mode, war damals in ganzen christlichen Abendlande zu spüren. Das französische Volk, lange in seiner Entwicklung aufgehalten, wußte jetzt seine glänzenden Eigenschaften um so schneller und wirkungsvoller zur Geltung zu bringen. Es war bereits tonangebend in den Formen der gesellschaftlichen Bildung, ehe es in der Baukunst einen so durchgreifenden Einfluß gewann. Die ritterliche Sitte, die sich über alle Nationen verbreitete, hatte ihre eigentliche Ausbildung und Verfeinerung in Frankreich empfangen; von Frankreich wurden die Kleidertracht, die Art des Auf-

1) Viollet-le Duc, dict. r. I, S. 144.

treten und sich Benehmen im höflichen Stande, die Formen des Minnedienstes bestimmt. Man zierte die eigene Sprache mit französischen Brocken und Redewendungen, den Minneliedern wie der erzählenden Dichtung lieferte Frankreich Vorbilder und Stoffe. Dabei wurden überhaupt die Beziehungen von Menschen verschiedener Nationen durch die Zeitverhältnisse unausgesetzt genährt. In den Kreuzzügen kamen die Abendländischen nicht nur mit den Griechen und Arabern zusammen und wurden auch bei feindlichem Gegenüberleben von ihrer Cultur berührt, sondern die verschiedenen westeuropäischen Nationen fanden auch unter sich selbst, bei gemeinsamer Fahrt und Waffenbrüderschaft im Dienste gleichen schwärmerischen Antriebes, Gelegenheit zu lebhafterer Berührung. Die Wanderlust war überhaupt ein herrschender Drang; die Gelehrten und Wissenschafflichen zogen nach Paris, wo die scholastische Philosophie ihre höchste Ausbildung empfangen hatte, oder nach manchen Städten Italiens, der Ritter suchte in der Ferne Abenteuer und Thaten auf, Handel und Wandel, Kunst und Gewerbe waren in unausgesetztem Wechselverkehr getreten. Wenn nun auch Art und Sitte eines Volkes bei diesem gegenseitigen Austausch einen nachdrücklichen Einfluß gewannen, so war das nicht in jedem Sinn eine Fremdländerei auf Kosten des nationalen Wesens, sondern ein Ausfluß des damals herrschenden Gefühls von der Einheit der Christenheit, die über alle politischen und nationalen Grenzen hinausreichte. Eins war die damalige Menschheit durch die Organisation der Kirche, die alle Länder umfaßte und sie unter eine allgebietende geistige Autorität beugte; eins durch das Wesen des Ritterthums, das als gemeinsames Band durch alle Nationen hinging. Mochten die Gegenätze noch so groß, die Verhältnisse noch so complicirt sein, so war doch das Ideal dieses Geschlechts das gleiche, und dies drückte der Dichtung und den bildenden Künsten der Epoche ihr Gepräge auf.

Gemein-
same
Ideale.

Wenn die französische Gothik in dem ganzen Abendlande eine allgemeine Aufnahme fand, überall Platz gewann und da wie dort die bisherige traditionelle Bauweise zurückdrängte, so ist dies also nicht bloß der Willkür und Laune der Mode zuzuschreiben, sondern dem Umfange, daß die Grundzüge des neuen Stils dem gemeinsamen Ideale dieser Epoche entsprachen. Alle diejenigen Ideen, alle die Mächte, welche die Epoche beherrschen, finden in der gothischen Baukunst ihr künstlerisches Gegenbild. Zunächst konnte dieser Stil „nur in einer Zeit entstehen, welche künstliche Systeme gewöhnt war“¹⁾, solche im Aufbau des Staates auf Grund der Lebensverhältnisse, in der Gliederung der kirchlichen Hierar-

1) Schaafe, V, S. 23.

chie, endlich auch in der scholastischen Philosophie mit ihrer scharfen doch künstlichen Entwicklung und Verknüpfung der Begriffe hervorgebracht hatte.

Es spiegelt sich in der Gothik ferner die erregte, begeisterte und schwärmerische Religiosität der Epoche. Diese Räume, die in ihrer Entwicklung so reich, in ihren Verhältnissen so schlank und erhaben sind, wie ein Wunderbau auf leichten Stützen ansteigen, in jedem ihrer Theile und Glieder nach oben weisen und, wie im freien Impulse eines innewohnenden Verlangens, höher und höher aufsteigen, mit zahllosen, immer luftiger gelagerten Gliedern ungemessenen Fernen aufzubrechen, haben jene religiöse Empfindung zur Voraussetzung, welche die Welt ascetisch verschmählt und in der Sehnsucht nach einem höheren Jenseits aufgeht. Das Verhältniß des damaligen Geschlechtes zur Kirche, wie es durch Reform der Kirche aus sich selbst heraus, durch den Sieg der gregorianischen Ideen in ihrer Grofsartigkeit und Strenge, ihrer Gewaltsamkeit und Mafslosigkeit begründet war, bildet für diese neue Richtung des künstlerischen Lebens die Voraussetzung. Die Wurzeln der Gothik liegen in derselben Epoche, in welcher religiöse Hingerissenheit plötzlich alle anderen Rücksichten und Interessen verstummen liefs, und die Massen durch eine ideale Vorstellung in die abenteuerlichen Unternehmungen der Kreuzzüge getrieben wurden, in derselben Zeit, in welcher ein armer Monch wie der heilige Bernhard durch seine Stimme die Gefühle und den Willen von Nationen beeinflussen, die Völker mit wundergleicher Begeisterung erfüllen, den Mächtigsten Halt gebieten konnte.

Zugleich tritt uns auch der Geist des damaligen Ritterthums in diesen schwungvollen und kühnen, stolzen und bewehrten Bauwerken entgegen, und wie bei jenem thatenlustigen Stande das Rohe und Gewaltfame unmittelbar neben dem Weichen und Sentimentalen, dem Eleganten und Zierlichen lag, so finden wir im architektonischen Kunstwerke neben den derben, massenhaften Hilfsconstructionen, die unüberwunden als solche zu Tage treten, die zarteste, schmiegsamste Bildung, die lustigste Durchbrechung der Formen, die verschwenderische Fülle des Schmuckes.

Endlich offenbart sich auch die Geminnung des Standes, aus dem die Baumeister selbst hervorgingen, in ihren Werken: handwerkliche Tüchtigkeit, klarer verständiger Bürgerfinn, ruhiges Walten des Verstandesgemäfsen und Rationellen und zugleich eine ungemessene Begeisterungsfähigkeit: Gleichgiltigkeit gegen traditionelle Formen und Vorliebe für solche Formen, die entweder einfach aus der Construction und dem unmittelbaren Bedürfnifs heraus entwickelt oder aus der eigenen Natur, der wirklichen Umgebung frei geschöpft sind, wie das naturalistisch behandelte Laubwerk im

Ornament; treuer, nie rastender Fleifs, welcher auch der geringften Einzelheit zu Gute kommt, und zugleich froher Muth, das Größte zu unternehmen; befcheidene Demuth in jedem befondern Zuge, niemals ein Sichhervordrängen des individuellen Elementes, aber mächtiges Selbstgefühl derer, die fich zum Ganzen verbunden und zum Dienste für höhere Zwecke berufen fühlen

Die Baukunft dieser Epoche ist nicht ein Wissen, das von bestimmten Classen überliefert, ein Können, das von bestimmten Classen geübt wird, wie die wesentlich unter geistlichem Einflufs stehende romanische Architektur; sie ist nicht in Betrieb und Empfindungsweise auf einen befondern Stand beschränkt, wie die gleichzeitige ritterliche Dichtung. Wesentlich zwar im Dienste der Kirche thätig und nur in diesem ihres höchsten Ausdrucks fähig, ist sie doch ein Product des gefamten Volkes, seines geistigen Strebens, seiner innersten Empfindungsweise.

So nahmen die übrigen Nationen den neuen franzöfifchen Baustil nicht als einen fremden Modeartikel, sondern als eine ihrem eigenen Wesen entsprechende Schöpfung auf. Dennoch drang er außerhalb derjenigen Provinzen Frankreichs, denen er entflammte, keineswegs sofort und schnell durch, und ganz besonders gilt dies von Deutschland, wo er erst etwa achtzig Jahre nach der ersten Entlehnung in Frankreich wirklich Platz griff.

Deutscher
Ueber-
gangstil.

Der romanische Stil in Deutschland hatte sich bis in die zweite Hälfte des zwölften Jahrhunderts reich und mannigfaltig entwickelt; die consequente Ausbildung des Gewölbebaues, eine äußerlich und innerlich gleich monumentale Erscheinung, eine gediegene Durchbildung der Einzelformen, die sogar auf decorativen Reichthum und auf bunte Phantastik ausging, hatte er erreicht. Aber allerdings treten gerade jetzt, als er auf solche Höhe gelangt ist, Wandlungen in ihm ein, welche theilweise aus einem Experimentiren mit den Elementen der romanischen Bauweise selbst, aus einer leicht erklärlichen Neigung, mit der Ausdrucksweise, die man vollständig beherrscht, noch freier zu schalten, ja mit ihr zu spielen, hervorgehen, theilweise aber auch schon einen gewissen Einflufs der neuen constructiven Bestrebungen in Frankreich verrathen. Trotz aller Lebhaftigkeit des internationalen Verkehrs dauerte es immerhin noch eine gewisse Zeit, bis man die dortigen Versuche und Leitungen kennen lernte, und vor Allem, bis man sie eigentlich studirte und ihrem Wesen nach verstand. Und selbst dann entschloß man sich schwer, die gewohnten, überlieferten und liebgewordenen Formen zu verlassen, die gerade hier zu so charaktervoller Ausbildung gelangt waren. Der romanische Stil wandelte sich zu dem sogenannten Uebergangstil um, welcher durch construc-

tive Neuerungen und durch gefällige Mannigfaltigkeit des Ausdrucks den Anforderungen der bewegten, strebsamen Zeit gerecht wird.

Bald geben mehr die constructiven, bald mehr die decorativen Bestrebungen den Ton an. Das Rippengewölbe brauchte man nicht von Frankreich her einzuführen, man hatte es bereits in der romanischen Epoche selbständig entwickelt. Jetzt wurde es allerdings zum herrschenden System erhoben. Dazu wird der Spitzbogen aufgenommen, der allerdings direct vom Westen her eindrang. Theilweise war er auch in Deutschland nichts vollkommen Neues, man hatte ihn schon in der romanischen Epoche gelegentlich verwendet, wofür gerade das Elfaß uns Beispiele geboten hat. Aber jetzt wird er im vollen Bewußtsein aufgenommen und in der Construction consequent zur Anwendung gebracht. Aber noch immer herrscht er keineswegs ausschließlich; meist findet er sich zunächst im Gewölbe ein, dann in den Arcaden, erst ganz zuletzt, ebenso wie in der französischen Frühgothik, in den Fenstern, die ja mit der Construction des Ganzen nichts zu thun haben, sondern nur eine Wanddurchbrechung sind. So bestehen die verschiedenen Bogenformen neben einander, der Spitzbogen und der Rundbogen werden gewissermaßen als gleichberechtigt angesehen.

Die decorative Neigung aber äußert sich darin, daß sie die alten Formen zwar im Ganzen beibehält, doch sie reicher gruppiert und freier mit ihnen schaltet. Die Baumeister überraschen gern durch eine bunte Mannigfaltigkeit der Motive, ihnen genügt der Wechsel zwischen Spitzbogen und Rundbogen noch nicht, sie brechen häufig den Bogen noch in zierlicherer Weise und führen den Kleeblattbogen ein oder gehen auf mannigfaltigere Gruppierung der Bogen aus. Sie bilden die Formen gern weicher, wie die Capitelle und die Basen der Säulen, sie führen nach und nach, besonders in den Rheingegenden, einige Formen der frühen französischen Gothik, wie die schlanke Ringsäule, die nicht mehr conventionelle sondern naturalistische Behandlung des Blattwerkes ein. Oft treten durch diesen decorativen Drang Ueberfülle, ja Schwulst ein, die wahre Bedeutung der Formen ist oft vergessen, wir finden eine unnöthige, selbst schwerfällige Häufung von Gliedern, wo ein einziges Motiv daselbe ausgedrückt hätte, manche Willkürlichkeiten und Derbheiten verletzen das Auge. Aber im Ganzen überwiegen die erfreulichen und glücklichen Züge, es tritt uns eine frohe Lebenskraft, oft mit Anmuth verbunden, entgegen. Nicht bloß in den Einzelformen offenbart sich die decorative Tendenz, sondern zugleich in der gesammten Compositionsweise, und der Aufbau des Aeußeren gewinnt dabei eine bis dahin noch selten in dem Maße erreichte malerische Wirkung durch effectvolle Gruppierung der Massen;

wie sie ganz besonders in der damaligen niederrheinischen Baukunst zu Haufe ist.

Dabei besteht eine fast abenteuerliche Mannigfaltigkeit in Anlage, Construction und Ausdruck unter den zahlreichen einzelnen Monumenten. Es fehlte eben in Deutschland an einem bestimmten Mittelpunkte, wie in Frankreich. Gerade während hier eine lebhaftere Centralisirung begann und die politische Einheit des Landes begründet wurde, war das deutsche Königthum bereits erschüttert, und die Zerfplitterung, welcher das Reich bald anheim fiel, kündigte sich an. Zugleich spiegelt sich allerdings auch in diesen Bauwerken der lebendige Aufschwung der ganzen Epoche, ihr Freiheitsdrang, ihre Thatenlust, der poetische Zug, der sie durchweht. So scheint der deutsche Uebergangstil theilweise nur eine neue Phase der romanischen Baukunst zu sein, theilweise aber enthält er die Anfänge neuer stilistischer Tendenzen. Mitunter scheint er die Keime der Auflösung, der spielenden Ueppigkeit, die zum Verfall führt, in sich zu tragen, aber sie erlangen doch kaum je das Uebergewicht, weil er eine neue Triebkraft in sich selbst birgt und immer jugendlichen Schwung und kühne Lebhaftigkeit bewährt.

Elfs. Im Elfs überwiegt im Ganzen eine mehr constructive Richtung, die oft sogar noch fehlicher auftritt, als in der unmittelbar vorhergehenden Blüteeпоche des romanischen Stils. Nur in einzelnen Fällen treten uns decorativer Reichthum und eine prächtige Außenarchitektur entgegen, dann aber meist unter directer Einwirkung der mittel- und niederrheinischen Bestrebungen. Für den Oberelbs war die Bauhätigkeit in Basel von besonderer Wichtigkeit, wo die Haupttheile des Münsters in dieser Zeit geschaffen wurden.

St. Man findet zunächst einige noch aus den letzten Jahrzehnten des
Stephan zwolften Jahrhunderts herrührende Kirchen, in denen die Formen noch
Straßburg. durchaus die alten, die Details streng und schmucklos sind, aber der Spitzbogen in der Wölbung durchgeführt ist. Zu diesen Denkmalern gehört die Stephanskirche in Straßburg ¹⁾, wenigstens in ihren noch erhaltenen Osttheilen. Das Langhaus, von dem nur noch die Außenmauern und das arg beschädigte Westportal erhalten sind, war höchst wahrscheinlich eine flachgedeckte Basilika. Einst stieg ein dreitheiliger Thurm vor der ganzen Breite der Westseite in die Höhe. Die Ostpartien, die vielleicht auch schon in den Grundrisssanlagen älter sind, hängen, wie wir

1) Vgl. oben S. 16. Lübke a. a. O. S. 361. Grundrisse auf Taf. 42. — Vgl. Bulletin, III (1860), mit Abbildung. — Straub, L'abbaye de Saint-Etienne, Strasb. 1860. Mit Abbild.

schon früher sehen, in ihrer Disposition von dem Münster ab: stark ausladende rechteckige Querhausarme, eine Apsis, die unmittelbar an die Vierung fließt, daneben aber, abweichend vom Münster, zwei Seitenapsiden dicht neben dem Hauptchor. Die Kretzgewölbe mit eckig profilirten Gurten und rundflabförmigen Rippen sind spitzbogig, sonst aber herrscht der Rundbogen, alle Einzelformen sind alterthümlich-derb, die Höhenverhältnisse sind mäßig, Rundbogenfriese und Lifenen gliedern das Aeußere, über der Vierung steigt ein achteckiger Thurm auf. Von dem seit 1179 begonnenen Neubau der Ostseite des Münsters wurde offenbar auch dieser Bau beeinflusst.

Kirchen, deren Langhaus noch erhalten ist, zeigen das nämliche System des Aufbaues, welches wir in der romanischen Kirche zu Rosheim kennen gelernt haben; nur tritt an Stelle der Säulen zwischen den Pfeilerpaaren jedesmal ein Nebenpfeiler auf, der aber keine Beziehung auf das Gewölbe hat. In der Architektur des Aeußeren ist keine Aenderung eingetreten.

Zunächst ist die Kirche von Sigolsheim in der Nähe von Kayfers-^{Sigols-}berg zu nennen. Da sich der Thurm, jetzt ein spätgotischer, über der Vierung erhebt, zeigt die Fassade einfach den Durchschnitt des dreiflüßigen Innern. Am Portal 1) drei Paar schlanker, ganz freistehender Säulen, mit Eckzehen an den hohen Basen und mit phantastischen Capitellen, die aus Thieren, namentlich Vögeln, und Masken mit Blattwerk zusammengesetzt sind. Der Thurmsturz enthält fünf Medaillons mit dem Gotteslamme und den evangelistischen Zeichen. Das Relief im Bogenfelde ist interessant durch seinen Inhalt, welcher eine besondere, heute nicht mehr zu entziffernde Beziehung auf den Stifter ausspricht. Der thronende Christus übergibt mit der Rechten die Schlüssel dem Petrus, neben welchem ein Ritter kniet, mit der Linken legt er ein Buch in die Hand eines andern Heiligen, neben welchem sich ein knieender Mann mit einem Fasse befindet. Dieses Attribut darf an einem Orte, der mitten unter Rebenfeldern und Weinbergen ruht, nicht überraschen. Da Sigolsheim zum Theil der Dynastie Rappoltstein unterthan war, darf man in dem Ritter vielleicht den Grafen Egelolf von Rappoltstein, der Ende des zwölften Jahrhunderts regierte, vermuthen.²⁾ Die Bilderwerke sind immer noch klar und typisch im Ausdruck, bei eng gefalteten Gewändern.

Den Oberbau im Mittelschiff füllt nur ein zweitheiliges blindes Fenster, das ganz modern zu sein scheint. Friese mit Rundbogen, Zickzack-

1) Abbildung bei Rothmüller, Musée pitt. et hist., pl. 28.

2) Schopflin, Als. ill. II, S. 106, 613.

und Biletornament setzen sich in der Capitellhöhe des Portals am Mittelschiff fort, ähnliche befinden sich an den Seitenschiffen, hier etwas höher,

während an ihnen stets noch ein zweiter Fries schräg unterhalb der Pultdächer in die Höhe läuft.

Das Mittelschiff enthält nach einem schmalen rechteckigen Joche drei längliche Doppeljoche, die etwa nur das Anderthalbfache der Seitenschiff- und Arcadenbreite messen. Die Pfeiler, deren kräftigere Pfeiler den Thurm stützen, hat zwei rechteckige, nicht ausladende Kreuzarme neben sich, der Chor ¹⁾ ist modern. Die Pfeilerbildung ist von der benachbarten älteren Kirche zu Alspach ²⁾ beeinflusst, indem sie überall eingelassene Eckfaulen aufweist. Die Nebenpfeiler haben deren sechs, vier am quadraten Kern, zwei an den Vorlagen der Seitenschiffe, die kreuzförmigen, breiteren Hauptpfeiler haben noch zwei mehr, an den zum Gewölbe aufstehenden Vorlagen gegen das Mittelschiff. Aber in for-

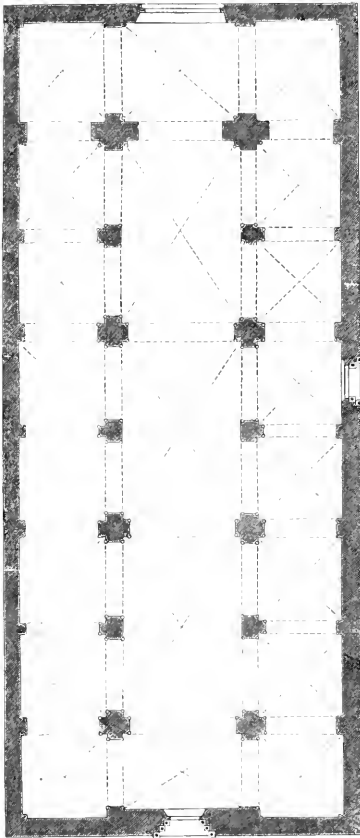


Fig. 25. Grundriß der Kirche zu Sigolsheim.

1) Der Anbau besteht übrigens außer diesem Chor noch aus einem zweiten, ganz überflüssigen Querhaus.

2) Vgl. oben S. 34.

maler Hinsicht bleibt die Sigolsheimer Kirche gegen ihr Vorbild zurück, die eingelassenen Säulen verlaufen ganz ohne Capitele, die Kampfergefinde der Pfeiler sind schmucklos, nur aus Wulst, Schmiege und schmalem Abacus gebildet; dagegen ist das Arcadengefims mit Billet-Ornament geziert. Noch ist der Rundbogen die herrschende Form, in Fenstern, Arcaden und selbst im Gewölbe; nur da, wo es Bogen von ungleicher Spannweite zu gleicher Höhe emporzuführen galt, trat gelegentlich der Spitzbogen auf, so in dem sehr schmalen ersten Arcadenpaare, welches durch das Einfpringen des Westportals eingeschränkt ist, dann in den Quergurten der Wölbung und in den Vieringebogen, während Längengurte und Schildbogen des Schiffes rundbogig, die Diagonalrippen aber elliptisch sind. Letztere, in dem Mittelschiff zu einfachen Rundfläben ausgebildet, sind in den Seitenschiffen noch eckig profilirt. Im oberen Schildbogen befindet sich, jedem Doppeljoch entsprechend, stets nur ein schmales Oberlicht; die Unterfenster sind sämmtlich erneuert.

Ein romanischer Rest ist im benachbarten Kientzheim erhalten: Kientzheim. die Wallfahrtskapelle der heiligen Regula im Unterbau des Thurmes, gegen die sonst gänzlich modernisirte Kirche geöffnet. Die nahegelegene Kirche zu Kayfersberg ist schon in spätgothischer Zeit — seit 1458 ¹⁾ — so Kayfersberg. sehr umgestaltet worden, daß der ursprüngliche Aufbau nicht mehr ganz kenntlich ist. Die Anlage, nämlich die Schmalheit des Mittelschiffes, das nicht ausladende Querhaus, der Thurm über der Vierung, stimmt mit der Kirche zu Sigolsheim überein, ebenso das prächtig decorirte Portal an der sonst ganz kahlen Westseite. Die abgechrägten Ecken zwischen den Säulen sind mit Halbkugeln besetzt, die Capitele mit Laubwerk, Köpfen, Adlern geziert. Kragsteine in Gestalt eines Kopfes mit emporgehobenen Armen tragen den Thürflurz; das Relief im Tympanon, die Krönung Maria's, ist außerordentlich roh.

Daß auch im Unterelsaß sich eine verwandte architektonische Richtung ausgebildete, zeigt die Benedictiner-Klosterkirche S. Cyriacus zu Altorf. Altorf. bei Molshcim. Querhaus und Chor sind in einem Barockbau von 1725 erneuert; im alten romanischen Chor befand sich einst am Beginn des Gewölbes die Gestalt eines Abtes mit Hirtenstab und Scapulier, das Gebäude unterflützend, mit der Inschrift Otto abbas ²⁾, also Abt Otto (1130—1140 als Gründer, vielleicht selbst als Architekt dieses Baues. Das noch bestehende Langhaus ist aber um mehrere Jahrzehnte jünger.

1) Inschrift am Aeußeren der Westwand, Vgl. *Curiosités d'Alsace*, I, S. 299.

2) Gérard, a. a. O. I, S. 35. — *Oeuvres posth. de Mabillon et de Ruinart*, III, S. 450

Arcaden, Seitenschiffgewölbe und Quergurten des Mittelschiffes, das aus einem schmalen rechteckigen Joch und zwei Doppeljochen besteht, sind spitzbogig, die Längengurten aber rundbogig; ihr Scheitel liegt etwas tiefer. Die Nebenpfeiler bilden ein Rechteck, das nur gegen die Seitenschiffe eine eckige Vorlage mit vorderer Halbfäule hat, die Hauptpfeiler bestehen aus einem etwas breiteren Rechteck, das gegen die Arcaden ebenfalls glatt ist, gegen die Seitenschiffe eine eckige Vorlage zwischen Dreivierteläulen, gegen das Mittelschiff dieselbe Gliederung, nur noch um eine zweite eckige Gliederung vermehrt, zeigt. Entsprechende Vorlagen befinden sich an den Seitenschiffwänden; alle Capitelte sind wulstförmig und unverziert. Die Hauptpfeiler wachsen ungetheilt in die Höhe, um mit ihrer fünftheiligen Gliederung die Gurten und die rundstabförmigen Rippen aufzunehmen. Von dem Gesimse der Nebenpfeiler steigt eine dünne Halbfäule zu dem mit Billeornament versehenen Arcadengesimse auf. Ueber diesem bleibt noch eine weite, auf Bemalung berechnete¹⁾ Fläche bis zum Schildbogen übrig, in welchem die Oberfenster paarweise stehen. Auch diese Kirche hat eine thurmlose Fassade, die den spätesten Theil des Ganzen bildet; ihr Portal ist schlank, spitzbogig, aber sonst noch ganz romanisch gegliedert, ihr Giebel ist von feilerer Form.

Gebweiler. Die Pfarrkirche St. Legerius zu Gebweiler²⁾ begonnen im Jahre 1182³⁾, bleibt in der Innenwirkung gegen die Altorfer Kirche entschieden zurück. Das Mittelschiff ist auffallend gedrückt und niedrig, das Gewölbe, das hier auch spitzbogige Längengurten hat, erscheint wegen der geringen Höhe des Ganzen schwer, der Schildbogen beginnt dicht über den Arcaden, in jedem Doppeljoch — drei zählt das Langhaus — öffnet sich nur ein Oberfenster. Die Seitenschiffe sind bei der Stärke der Pfeiler sehr schmal; es ist deshalb erklärlich, daß man sich in spätgothischer Zeit bewegen fühlte, jederseits noch ein Seitenschiff, südlich nur in der Ausdehnung der vier östlichen Arcaden, hinzuzufügen. Die quadraten Nebenpfeiler haben drei Halbfäulen gegen Arcaden und Seitenschiff, die ebenso gebildet, nur stärker in das Mittelschiff vortretenden und deshalb rechteckigen Hauptpfeiler sind außerdem an ihrer Vorderseite mit einer Halbfäule zwischen zwei Vierteläulchen, bis zur Wölbung aufwachsend, versehen. Ueberall ganz schmucklose Würfelcapitelte, nur an den Pfeilern

1) Die alten Bilder sind durch mittelmäßige neue ersetzt.

2) Publiert in den Archives de la commission des monuments historiques. — Schweighauser und Golbéry, 27, 28. — Fassade in Chapuy, Moyen-âge pitt. pl. 85. — Comte Alex. de Laborde, Les monuments de la France, Paris 1836. Bd. II, 145. — Lubke, Allg. Bauztg., 1866, S. 351, Taf. 40.

3) Chronique des dominicains de Guebwiller, ed. Mofsmann, S. 9.

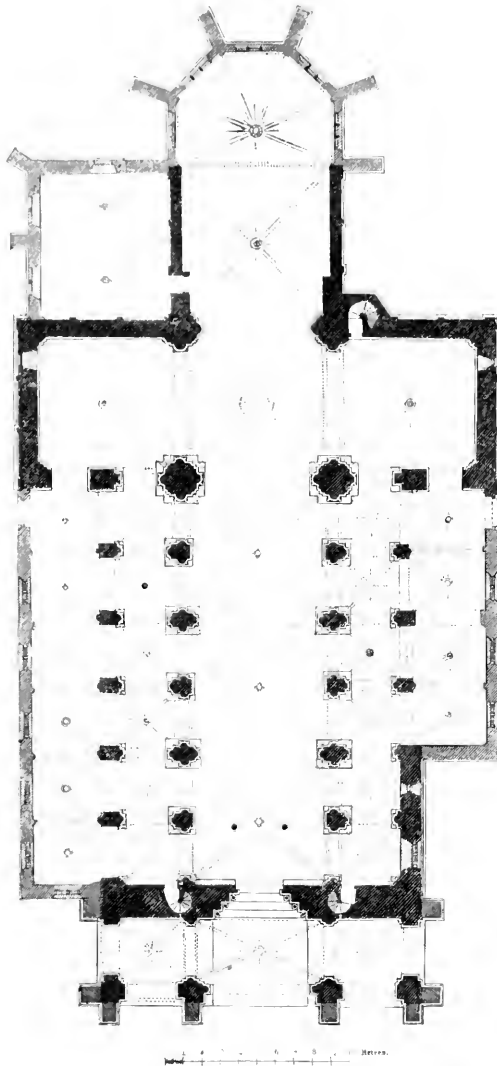


Fig. 26. Grundriß der Kirche zu Gebweiler.

jenseits der Vierung spärliches Blattwerk. Neben dieser, welche ein kuppelartig überhöhtes Kreuzgewölbe hat, zwei stark ausladende quadrate Querhausarme mit Rundfenstern an den Fronten, östlich ein quadrater Vorchor, dem dann aber ein gothischer Chorchluss folgt.

Weit überlegener ist nun aber das Aeußere, das überall reiche Verwerthung der uns schon bekannten romanischen Decorationsmotive zeigt. Schon das Hauptportal ist reich componirt und mit höchster technischer Präcision und Sorgfalt ausgeführt. Das erste Säulenpaar der äußeren Portalwandung hat glatte Schäfte und Capitele mit überhangenden Blättern, das zweite Paar spiralformig cannelirte Schäfte und an den Capiteln zwei Reihen Blätter von auffallend scharfer und lebendiger Zeichnung. An dem dritten Säulenpaare, dessen Knäufe an den Ecken vier Vögel (ob Adler oder Tauben?) enthalten, kommt sogar die Cannelirung ohne Stege nach Art des dorischen Stiles vor. Die Figuren am Tympanon, der thronende und segnende Christus, zwischen zwei Heiligen, sind dagegen immer noch alterthümlich und flarr.

Vor Allem aber gehört die Façade zu dem Großartigen, was der Uebergangsstil dieses Landes geschaffen. Das elfassische Motiv des Frontbaues mit Doppelthürmen und offener Vorhalle ist hier nochmals aufgenommen, aber in einer Modification, die bereits eine Kenntniß der frühen französischen Gothik ergiebt. Diese Neuerung besteht darin, daß die dreibogige Vorhalle nicht zwischen den beiden Thürmen liegt, sondern hier die ganze Façadenbreite, das Untergeschoß der Thürme mit eingeschlossen, einnimmt. Hierbei findet sich, ähnlich wie an der Façade der Abteikirche von Saint-Denis, der Spitzbogen gewissermaßen von selbst ein, indem die breite Mittelloffnung rundbogig ist, die beiden Seitenöffnungen aber, bei ihrer weit geringeren Breite, im Spitzbogen schließen. Bei dieser Durchbrechung nach vorn wie nach den Seiten bedürfen aber die Thürme einer Sicherung, und so legen sich Strebpfeiler gegen ihre Ecken, in zahlreichen Abätzen, an diesen stets nur mit einfacher schräger Abdachung, bis etwas über Mittelschiffhöhe ansteigend, dann durch breite Lifenen fortgesetzt. Sie bilden die schon völlig der Gothik entsprechende kräftige verticale Theilung der Front; die horizontale Theilung wird durch Rundbogenfriese über den zwei Stockwerken der Façade bewerkstelligt. Die Gesimse über diesen, das untere mit Billet-, das obere mit Blattornament, legen sich sogar um die Nebenpfeiler herum. Während das zweite Thurmgeschoß ganz glatt ist, wird der Obertheil des Mittelbaues durch eine reiche Gliederung vollständig ausgefüllt: zunächst eine blinde Galerie von acht Bögen, darüber fünf höhere, von Säulen getragene Blendbögen, die drei mittlere Fenster umschließen; am ziemlich steilen Giebel end-

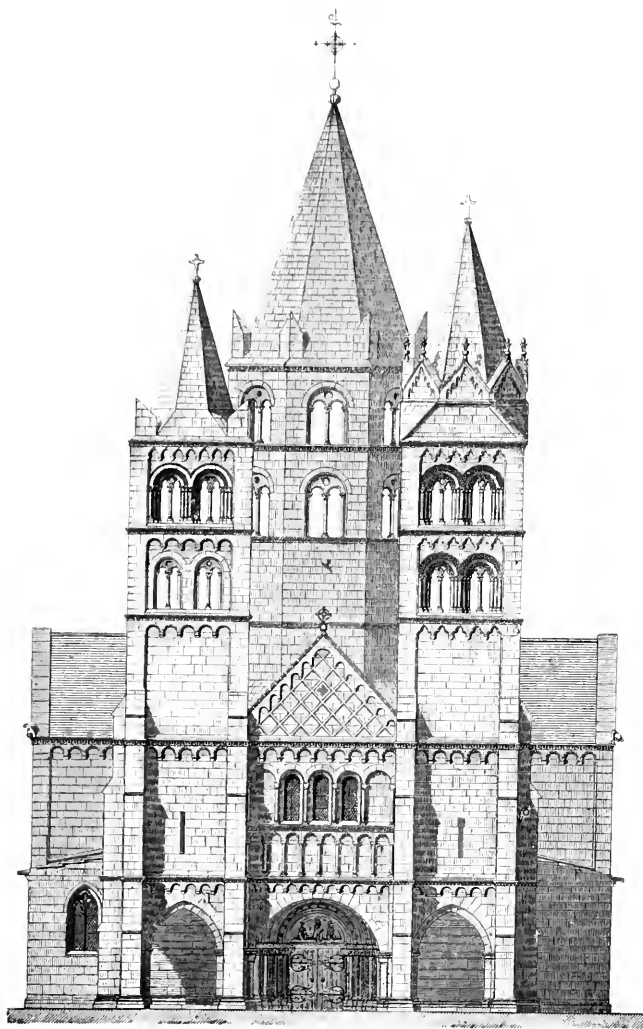


Fig. 27. Kirche zu Gebweiler. Façade.

lich eine höchst ungewöhnliche rautenformige Muflerung. Reich belebt find dann wieder die beiden oberften Gefchoffe der Thurme. Jederfeits ein Paar breiter rundbogiger Oeffnungen auf Säulengruppen, flets nochmals durch eine Mittelfaule halbirft. In diefer Theilung der Bogen tritt dann auch der Kleeblattbogen auf, die gebrochene Bogenform, welche der Uebergangsstil mit Vorliebe anbrachte; in den oberften Bogenfriegen kommen dann ebenfalls Kleeblatt- oder Spitzbogen vor. Im Ganzen ift der Südthurm noch etwas reicher; auch feine Kronung ift eleganter und fehlanker. Auf dem Nordthurm vermittelt eine zinnenartige Bewehrung der vier Ecken den Uebergang in den achtfeitigen Steinhelm; am Südthurm fleigen von den Ecken zunächft vier kleine, fchrage Dächer, in Form auf die Spitze gefellter Dreiecke auf und endigen in der Höhe, in welcher fie mit der Fortfetzung der vier Außenmauern ein regelmäßiges Achteck bilden. Hier erft beginnt der eigentliche Helm, der nun hinter acht zierlichen Giebeln in die Höhe fleigt. — Höher, flärker und impfanter wächft endlich der achteckige Vierungsturm auf, ebenfalls mit zweitheiligen Bogenöffnungen in zwei Gefchoffen und mit einem Helm, der ganz wie der des Nordthurms gefaltet ift. Auf den Dachfchrägen unter ihm fitzen, wie in Rosheim, vier derbe fleinerne Gefellen. — Von dem malerifchen Außenbau der niederrheinifchen Kirchen im Uebergangsstil, bei denen meift Thürme, mit Apfiden zufammengestellt, das Hauptmittel des Ausdrucks bilden, ift die Compofition diefes Bauwerks verchieden, aber fie ift nicht minder originell und malerifch.

In allen bisher bertückfichtigten Kirchen der Uebergangszeit ift die urfprüngliche Chorapfis nicht mehr vorhanden. Einen Erfatz dafür bietet Pfaffenheim. ein alter Refl im Dorfe Pfaffenheim bei Rufach, wo neben einer nüchternen modernen Kirche noch der rundbogig überwölbte Unterbau des Thurmes, welcher den Vorchor bildete, und die in fünf Seiten des Achtecks heraustretende Chornifche erhalten find.¹⁾ Denn der Uebergangsstil gab die halbkreisförmige Apfis auf und führte an ihrer Stelle, entfprechend der franzöfifchen Frühgothik, Polygonalformen ein. Hier haben wir bereits ein fehr entwickeltes Werk, etwa aus dem zweiten oder dritten Jahrzehnt des dreizehnten Jahrhunderts und entfchieden vom Stil der frankifchen Gegenden beeinflufst, vor uns. Die Wölbung des Innern ift fpitzbogig, die rundflabförmigen Rippen ruhen auf Bündeln von je drei fehlanken Dienften.²⁾ Außen lehnen fich bereits kräftige, oben einfach

1) Vgl. Lubke, Allg. Bautg., 1866, S. 354, mit Grundriß Taf. 41.

2) Dienfte find Vorlagen an Pfeilern oder Wänden, welche emporwachfen, um einzelne Glieder der Wölbung aufzunehmen.

abgefragte Strebepfeiler gegen die Ecken, die Bogenriefe unter dem Fußgesims der Fenster wie oberhalb derselben sind schon spitzbogig, aber der Rundbogen erscheint in den Fenstern, von denen das mittlere höher, durch Rundlabe und Abfragungen elegant gegliedert und durch Reihen von Kugeln gekrönt ist. Als Abschluss endlich ist eine Nachahmung des beliebten rheinischen Motivs der Zwerggalerie, einer Reihe von kleinen

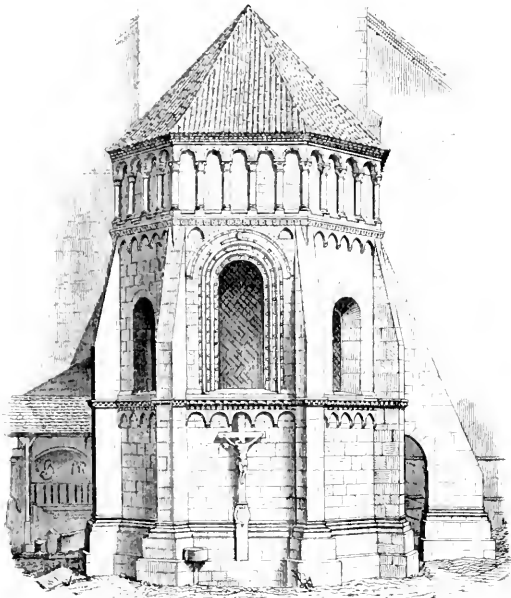


Fig. 28. Chor der Kirche zu Pfaffenheim.

bogentragenden Säulen, verwendet, aber nicht, wie weiter rheinabwärts, als ein offener Umgang in der Mauerstärke, sondern nur als blinde Wand-decoration, also gewissermaßen in das Relief übertragen. Das Material ist hier kein rother, sondern ein sehr schöner goldgelber Sandstein.

Der Uebergangsstil tritt uns sodann an einer der größten Klosterkirchen im Unterelbs an entgegen, die ein Product der allermannigfaltigsten Perioden ist: der Benedictiner-Abteikirche St. Peter und Paul zu Neu-

Neuweiler
St. Peter
und Paul.

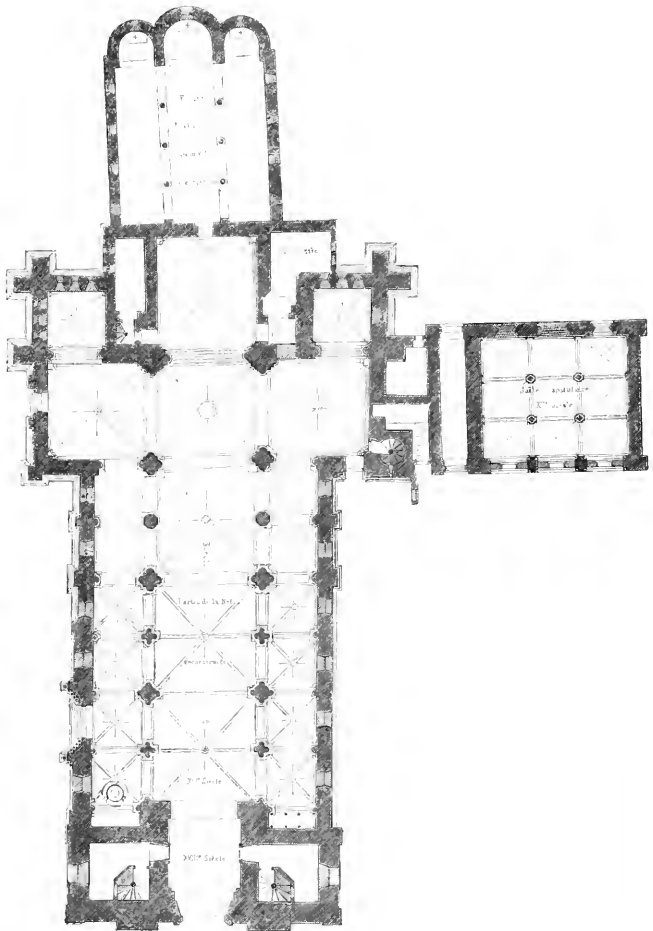


Fig. 29. St. Peter und Paul zu Neuweiler. Grundriß.

weiter.¹⁾ Die frühromanische Doppelcapelle St. Sebastian, welche östlich anstößt, haben wir früher berücksichtigt, dann kommt ein Bau im romanischen Uebergangstil, weiter westlich schließt sich eine gothische Fortsetzung an, und endlich ist dem Ganzen ein schwertälliger Thurm-
bau in dem classischen Zopf vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts vorgelegt.

Die Kirche weicht von der Axe der Sebastianscapelle etwas nordwärts ab. An diese lehnt sich zunächst ein langlich-achteckiger, geradegeschlossener Chor, dann folgt ein aus drei Quadraten bestehendes Querhaus, aus dessen Armen noch jederseits eine kleine quadratische Capelle gegen Osten heraustritt. Die Bauzeit ist wohl das Ende des zwölften Jahrhunderts; während die Fenster rundbogig schließeln, tritt im Rippengewölbe schon der Spitzbogen auf. Außen sind ein paar Strebepfeiler etwas später hinzugefügt, während sonst die aus trefflich bearbeiteten Quadern hergestellte Wand an den Osttheilen völlig glatt ist. Eine Zuthat aus gleicher Zeit ist das Portal, welches an der südlichen Querhausfront unsymmetrisch, nicht völlig in der Mitte, steht; mit phantastischem Bildwerk, bei sonst romanischer Gliederung spitzbogig und von einem steilen Giebel überbaut. Im nächsten Stockwerk folgen zwei halbkreisförmig schließende Fenster, darüber ein großes Radfenster, dessen Speichen aus Säulen bestehen, oben von eckiger Umrahmung mit Rundbogenfriesen gekrönt. Der Giebel, welcher unter dem Gesimse, statt mit Rundbögen, mit gebrochenen Stäben verziert ist, wächst ziemlich steil an, und ein sehr massenhafter, viereckiger Centralthurm mit breiten gekuppelten Schalldachungen, vier Giebeln und schweren Rhombendächern, steigt über ihm in die Höhe. Derselben Bauzeit gehört nur noch das östlichste Doppelfoch des Seitenschiffes an: die Gewölbe in den Seitenschiffen glatt, in dem Mittelschiff-
Quadrat mit Rippen; Spitzbogen in den Arcaden, quadratische Hauptpfeiler mit vier Halbsäulen, schlichte achteckige Nebenpfeiler.

Als man soweit und in den Seitenschiffwänden sogar noch etwas weiter gekommen war, änderte sich die Sache; es gab vielleicht eine kürzere oder längere Unterbrechung aus Geldmangel, wie so häufig im Mittelalter, wo man keineswegs langsam baute, sondern außerordentlich eifrig, aber ruckweise, ohne finanzielle Sicherstellung des Unternehmens. Dann trat — offenbar im zweiten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts — ein neuer Baumeister an das begonnene Werk heran, der mit seiner Zeit fort-

Fruh-
gothische
Fort-
setzung.

1) Neuerdings von Boeswillwald restaurirt. — Aufgenommen in den Archives de la commission des monuments historiques. Vgl. Lübke, Allg. Bauztg., 1866, S. 305, Taf. 44.

geschritten war und sich mit den Grundfätzen der primitiven Gothik, offenbar durch persönliche Schulung in französischen Bauhütten, erfüllt hatte. Er baute nicht willkürlich weiter, sondern mit verständnisvollem Anschluss an das Vorhandene, aber in französischem Stil, denn dieser bestand für ihn nicht bloß in einer neuen Auffassung der Formen, sondern in einem neuen Constructionssystem, dessen Anwendung nicht Geschmacksache, sondern Sache der innersten Ueberzeugung war.

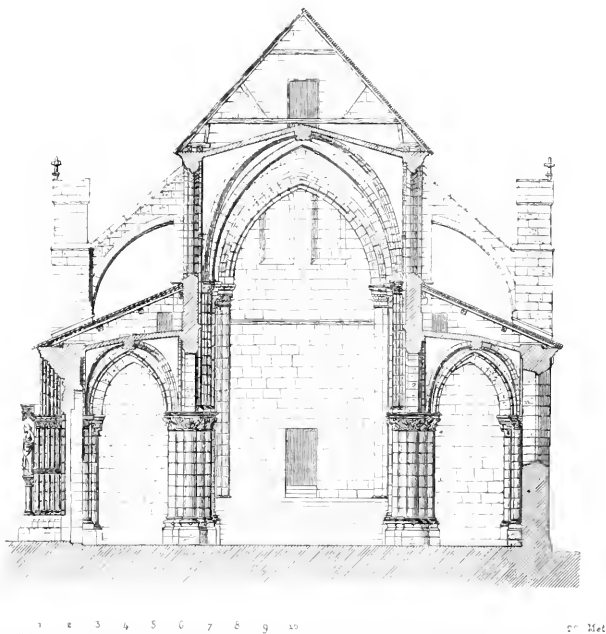


Fig. 30. St Peter und Paul zu Neuweiler. Querschnitt.

Der Unterschied von Haupt- und Nebenpfeilern wird beibehalten, aber nicht mehr aus quadraten oder überhaupt aus eckigem Kern gebildet, sondern sie sind Rundpfeiler, die ersteren stärker, die letzteren schwächer, und zwar cantonnirte Rundpfeiler mit vier angelehnten Diensten. Von geringerer Stärke der Pfeiler ist hier noch kaum die

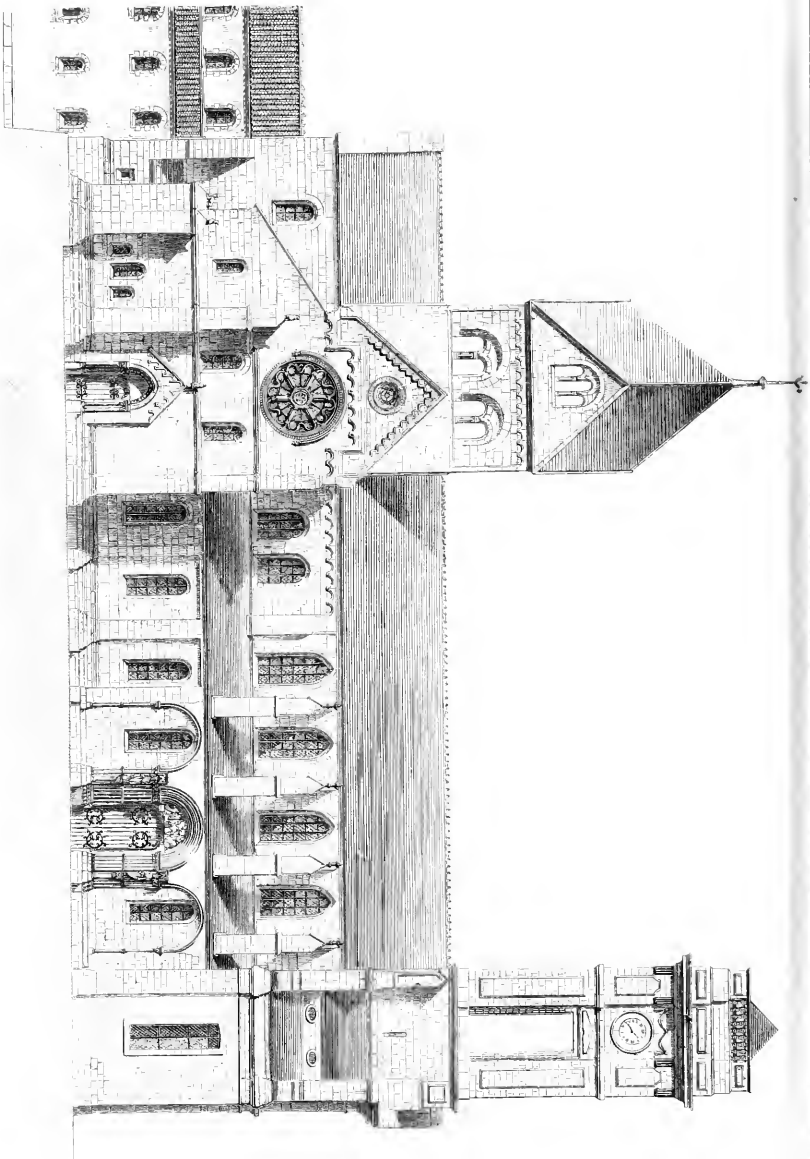
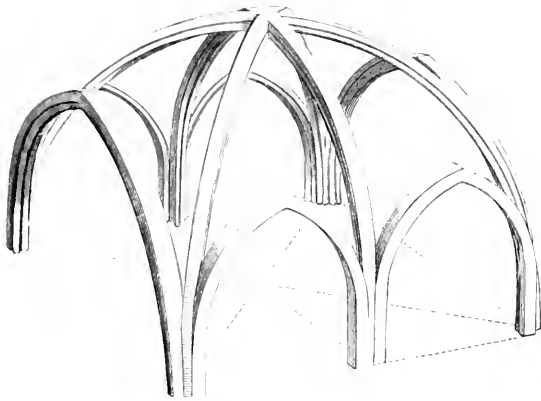


Fig. 31. Die Stiftskirche St. Peter und Paul zu Neuweiler (S. 96.)

10 Meter.

Rede; nur wirkt die Rundform an sich in höherem Maße raumöffnend, und so wird sie in der Gothik allgemein zu Grunde gelegt; anfangs, wie in den Kathedralen von Laon und Paris, stehen unten einfache Rundpfeiler, erst oberhalb der Arcaden steigen gegliederte Dienste auf, später wird der runde Kern von unten auf durch vier oder mehr Dienste belebt. An den Pfeilern zu Neuweiler werden bei Beginn der Arcaden sämtliche Dienste durch ein Capitell geschlossen, das mit denen der älteren Pfeiler in gleicher Höhe liegt, aber die Arcadenbögen selbst wölben sich steiler, und ihnen zuliebe müssen nun auch die Kreuzgewölbe der Seitenschiffe,



Das sechs-
theilige Ge-
wölbe.

Fig. 32. Sechstheiliges Gewölbe. Schema der Construction nach Viollet-le-Duc.

welche hier ebenfalls Rippen erhalten haben, gegen das Mittelschiff zu ein wenig ansteigen. Ueber den stark ausladenden Deckplatten der Capitelte, deren Laubwerk schon naturalistisch ist, wachsen im Mittelschiff Dienste empor, welche der Gliederung des Gewölbes entsprechen; dies besteht, wie ostwärts, aus quadraten Doppeljochen, die aber durch eine Mittelrippe in sechstheilige verwandelt sind.

Dies ist das System des Gewölbes, welches in der französischen Frühgothik durchgeht; erst der völlig entwickelte Stil führt das einfache rechteckige Gewölbe auf lauter gleichen Pfeilern ein, welches bei der früher geschilderten Beweglichkeit des Spitzbogens ¹⁾ ohne Schwierigkeit durchzuführen

1) Vgl. S. 78.

war. Das frühgothifche fechstheilige Gewölbe beſteht aus der Miſchung von zwei älteren romanifchen Syſtemen: dem in Deutſchland gewöhnlichen Kreuzgewölbe über quadratem Doppeljoch mit flehenden Kappen, alfo mit Diagonalrippen, die halbkreisförmig gebildet ſind ¹⁾ und dem fechstheiligen Gewölbe, welches in der Normandie ausgebildet worden. Hier empfingen auch die Nebenpfeiler eine Fortſetzung bis zum Gewölbe; das quadrate Doppeljoch ward, ihnen entſprechend, durch eine den Quergurten parallele halbkreisförmige Mittelrippe halbt. In dieſem Falle gab es ſelbſtverſtändlich keine anſteigenden Kappen, die Diagonalen waren elliptiſch, die Scheitel aller Bögen, ihr Kreuzungspunkt mit eingefchloſſen, lagen in gleicher Höhe. Die gothifche Neuerung beſtand nun darin, daſs jetzt die Diagonalen halbkreisförmig gefaltet, trotzdem aber die Mittelrippe angewendet ward, die nun einen gebrochenen Bogen, einen Spitzbogen bilden muſte. Dabei wurden auch alle anderen Bögen, die Quergurten, die halb ſo breiten Längengurten, ſpitz gebildet, um ihre Höhenunterſchiede zu vermindern und die Laſt mehr nach unten als ſeitwärts wirken zu laſſen. Es war damit eine gröſſere Anzahl von Kappen entſtanden, die nun um ſo feſter auf den Gurten und Rippen auflagen.

Aeuſeres Portal. Aufſen wachſen an den Weſttheilen der Peter- und Paulskirche einfache Strebepfeiler über den Seitenſchiffen auf, durch Strebebögen mit dem Mittelfchiffe verbunden. An dieſem ſetzen die Liſenen und Rundbogenfriefe der Oſttheile ſich nicht mehr fort. Die Oberfenſter ſind bereits ſpitzbogig, aber ſchmal, ungetheilt, ohne jene Maßwerkgliederung, welche den Fenſtern der vollendeten Gothik Charakter und eigenthümliche Schönheit verleiht. Nur der Portalbau am nördlichen Seitenſchiff läßt, obgleich den oberen frühgothifchen Theilen gleichzeitig, doch noch die Formen des Uebergangſtils zur Erfcheinung kommen, und zwar in einer Ausbildung, welche den eleganteften Leiſtungen deſſelben, etwa der Vorhalle der Stiftskirche zu Fritzlar, dem Paradies und dem Refectorium zu Maulbronn, ebenbürtig iſt.

Um die Strebepfeiler unten nicht vorſpringen zu laſſen, haben die drei weſtlichen Seitenſchiffjoche einen mäſſig heraustretenden Vorbau erhalten, der durch drei überhöhte Rundbogen auf ſchlanken Säulen eine Façaden-Architektur erhalten hat. Zwei dieſer Bögen umſchließen als Blenden die Seitenſchiffenſter, der mittelfte wird ganz durch das rundbogige Portal auf fünf Säulenpaaren ausgefüllt. Alle einzelnen Formen entſprechen dem rheiniſchen Stil in feiner reichſten Ausbildung. Die Bögen haben rundſtabförmige Profilirung und ſind durch tiefe Hohlkehlen

1) Vgl. S. 15 und 37.

verbunden. Die Säulen sind in halber Höhe durch Schaftringe umgürtet, das heißt durch mehrgliedrige, scharf hervortretende Reifen, die in der primitiven Gothik und im rheinischen Uebergangsstile anfangs dazu dienten, die Fügung der einzelnen monolithen Cylinder zu verdecken, später

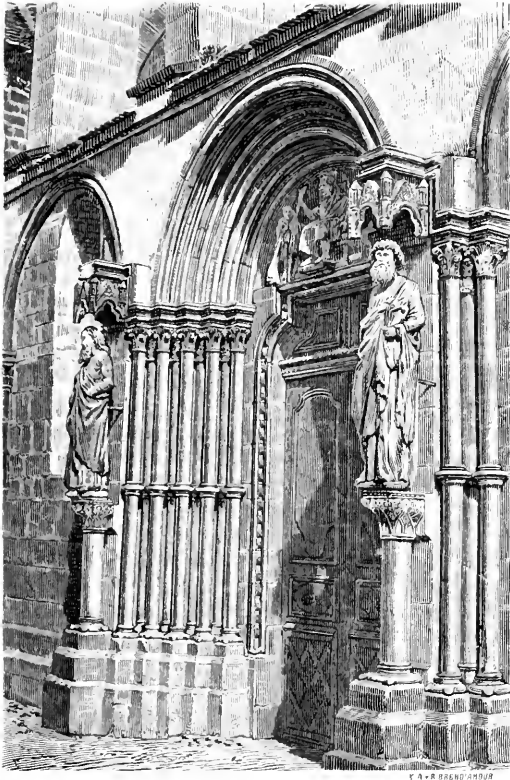


Fig. 33. Portal der Peter- und Paulskirche zu Neuweiler.

aber aus rein decorativer Rücksicht verwendet wurden, um bei zu großer Schlankheit eine dem Auge wohlthuende Unterbrechung zu bilden. Die Basen haben ihre Eckblätter freilich noch nicht verloren, sind aber hier

fowie im Innern platter und schüffelartig flach geworden, die Capitelle sind von weicher, korb- oder glockenartiger Bildung, mit Blattwerk, das an den Ecken weit überhängt und jene knospenförmige Behandlung aufweist, die den ersten Schritt aus der alten conventionellen in die neue naturalistische Auffassung des vegetabilischen Ornamentes bezeichnet. Eine vielgliedrige Deckplatte mit scharf zugefchnittenen Platten und fanften Einziehungen vermittelt das Auflagern des Bogens. Diefel schlanken Säulen lehnen sich außerdem an einen Kern von etwas stärkeren, in die Wand eingelassenen Säulen, an denen die Schaftringe durchlaufen, während, im angemessenen Verhältniß zu ihrer Dicke, die Bafen etwas hoher hinauf, die Capitelle tiefer hinab reichen.

Plastik. Auch die Bildwerke dieses Portals sind über die rohe, conventionelle Auffassung hinausgewachsen, die wir noch an den Sculpturen zu Sigolsheim, Kayfersberg, Gebweiler gefunden haben, sie verkündigen bereits denselben Aufschwung der damaligen deutschen Plastik, welchen wir bald in Strafsburg näher kennen lernen werden. Im Tympanon thront der segnende Christus zwischen zwei Engeln mit den Marterwerkzeugen; auf kurzen Säulen vor dem Portale, unter frühgothischen Baldachinen, stehen die Patrone der Kirche, die Apostel Petrus und Paulus, schlanke Gestalten von schwungvoller Auffassung, mit ausdrucksvoller Neigung des Hauptes und gut geworfener Gewandung.

Noch einmal sei betont, daß der Zeit nach dieses Portal mit den oberen Partien und dem Innenbau der westlichen Joche vollkommen zusammenfällt; die durchgehende Uebereinstimmung der Einzelglieder beweist das. Aber wie an den Portalen der schon ausgebildet-frühgothischen Liebfrauenkirche zu Trier doch wieder der Rundbogen und die romanische Gliederung auftraten, so auch hier. Der Meister, welcher die neue Construction durchgreifend angewendet hatte, glaubte an dieser rein decorativen Partie die Vermittelung mit den Osttheilen erreichen zu können und an den alten, liebgewordenen Formen des heimatlichen Stils festhalten zu dürfen, die in ihrer Anmuth und Lebhaftigkeit der Phantasie der Zeitgenossen zufagten.

Capitelfaal. Von den südlich anstossenden Klostergebäuden rührt aus derselben Zeit, wie die Osttheile der Kirche, noch der Capitelfaal her, eine Halle mit Kreuzgewölben auf vier freistehenden Säulengruppen. In Neuweiler St. Adelphe besteht außerdem eine Collegiatkirche St. Adelphe, für ein selbständig neben der Abtei bestehendes, doch dem Abte untergebenes Capitel, zugleich als Pfarrkirche des Ortes erbaut, jetzt protestantisch. Nach den Formen zu schliessen, mag sie gegen Ende des zwölften Jahrhunderts, gleichzeitig mit den Ostpartien der Abteikirche und von diesen beein-

flusst, begonnen worden sein. Construction und Formen, Capitelle, Gurten, Rippen, entsprechen den dortigen, nur ist die gedrungene Kraft oft bis zum Derben und Plumpen übertrieben. Die Dienste, welche zum Gewölbe aufsteigen, sind erst in gewisser Höhe ausgekragt. Der Spitzbogen herrscht im Gewölbe wie in den Arcaden mit Ausnahme der weltlichen. Hier und da sind ornamentale Details von einem früheren Bau verworthen. Die Front wirkt flattlich, mit zwei runden Treppenthürmen, einem schlanken Portal mit Ringfäulen, das bereits an das eben beschriebene spätere Portal der Abteikirche erinnert, und einem Radfenster. Der Hauptthurm, viereckig und wuchtig, erhebt sich hier wieder über der Vierung. Von der Kirche bestehen nur noch Langhaus und Querhaus. Ein gothischer Chor mit Umgang von gleicher Höhe, welcher in den Lithographien des Schweighäuser'schen Werkes noch als Ruine zu sehen ist, wurde seitdem gänzlich abgebrochen.

Ein Werk, das an der Grenze des Uebergangsstiles und der früheren Strafsburg Gothik steht, ist der Westbau der Thomaskirche zu Strafsburg.^{1) St. Thomas.} Dieses Schottenkloster ist nächst dem Munster die älteste kirchliche Anlage der Stadt, seine frühere Baugeschichte haben wir aber unerwähnt gelassen, weil alle ihre Spuren verschwunden sind, die letzten in einem Brande des Jahres 1144.²⁾ Nach diesem Unglück wurde das Schiff vorläufig nur in Holzbau hergestellt, im Jahre 1196 aber verschaffte ein Ablassbrief Bischof Heinrich's I. die Mittel, um an einen monumentalen Neubau zu denken, von welchem noch dieser Westbau besteht.³⁾ Er liegt, ähnlich wie der alte Westbau zu Andlau, der Kirche in ihrer ganzen Breite vor, erscheint ausen wie ein Querhaus und ist unten aus gelbem Sandstein, dem sich dann weiter oben rother Sandstein beimischt, errichtet. Die Verticalgliederung besteht bereits aus Strebepfeilern, die zwar nur wenig heraustreten; die Fenster, meist sehr schmal, sind bereits größtentheils spitzbogig. In der mittleren Abtheilung öffnet sich eine zum Theil verbaute dreibogige Vorhalle, wie sie uns schon vielfach im Elfsas vorgekommen, diesmal aber schon spitzbogig, der mittlere Bogen hoher und die ganze Gruppe durch eine Blende von kaum merklicher Zufspitzung überspannt. Das zweite Geschoss enthält in der Mitte ein Rundfenster,

1) L. Schneegans. L'église de Saint-Thomas à Strasbourg et ses monuments, 1842. — F. Ch. Heitz, Die St. Thomaskirche in Strafsburg, 1841.

2) Königshofen's lateinische Chronik und Specklin's Collectaneen; mit der Strafsburger Bibliothek verbrannt. Vgl. Schneegans.

3) Vgl. ebenda das Citat aus Wencker's mit der Stadtbibliothek verbrannter Chronik: „Aber die noch stehende Kirche ist anno 1196 durch mittel einer indulgenz, welche bischoff Henricus I. zuvohr ertheilt, erbawet worden.“

das durch ein Netz kleinerer Kreise gegliedert wird, wie das am Schluss der Uebergangsarchitektur und in der frühesten Gothik häufig vorkommt, beispielsweise an der Façade der St. Georgskirche zu Limburg an der Lahn.

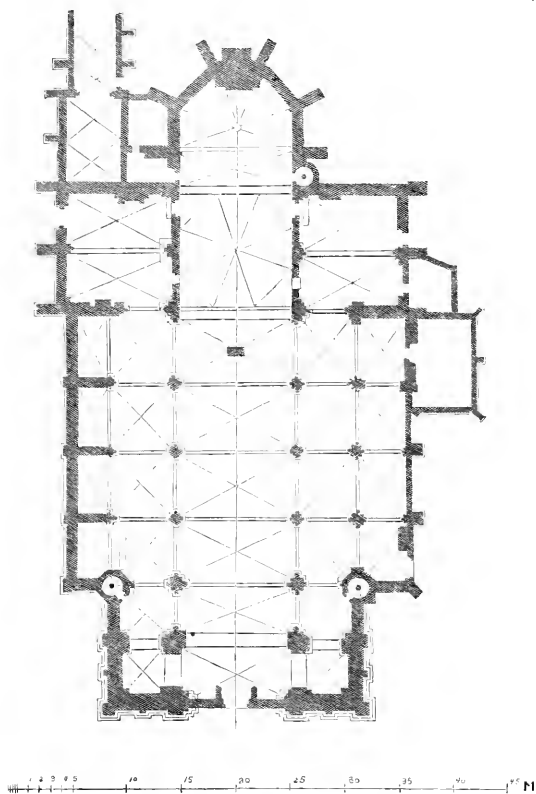


Fig. 34. Grundriss der Thomaskirche in Straßburg.

Gegen Nord und Süd zeigt der Weßbau jedesmal eine Giebelfeite; die nördliche ist oben durch eine rundbogige offene Säulengalerie belebt. An den Oßecken befinden sich achteckige Treppenthürmchen, die ursprüng-

lich frei heraustreten, jetzt aber größtentheils in das breitere Langhaus verbaut sind; über der mittleren Abtheilung mit der Vorhalle erhebt sich der flattliche viereckige Westthurm, von dem nur noch eines der freien Stockwerke dieser Epoche angehört. Es enthält jederseits zwei Spitzbogenöffnungen, die durch eine Säule halbirt werden, schließt in einem Rundbogenfriese unterhalb des kräftigen Gesimfes, dem ursprünglich wohl gleich der Helm folgte, und ist an den Oeflecken von zwei runden Treppenthürmchen mit Lifengliederung begleitet. Erst im vierzehnten Jahrhundert wurde dann der Thurm erhöht.

Das Innere des Westbaues bildete in seiner ersten Hälfte ursprünglich wohl die offene Vorhalle, nach der sich jederseits zwei kleine Capellen öffneten; die zweite, gleichfalls rechteckig überwölbte Hälfte mündet in das Mittelschiff, begrenzt durch zwei quadrate Pfeiler mit vorgelegten Halbfäulen; die Capitelle nähern sich der frühgothischen Bildung, der Spitzbogen geht durch. Die Formen außen und innen stimmen am meisten mit dem südlichen Kreuzarm des Münsters überein, dessen Betrachtung wir uns in folgenden Abschnitte zuwenden werden. Die Bauzeit mag, den Formen zufolge, etwa bis in das zweite Viertel des dreizehnten Jahrhunderts reichen.

Der Chronist Königshofen hat über die Errichtung dieses Theiles falsche Nachrichten beigebracht, die spätere Forscher beirrt haben. In seiner lateinisch geschriebenen, bis zum Jahre 1420 fortgeführten Geschichte des St. Thomasklosters¹⁾ berichtet er von dem vorderen Thurm: „Vorbefagter Thurm aber wurde zuerst erbaut durch Burkard Kettener, Bürger von Straßburg, damals Werkmeister, im Jahre des Herren 1300, wie oben gefagt ist. Derselbe Burkard Kettener errichtete unter demselben Thurm zwei Altäre und stiftete an diesen Altären zwei gute Präbenden im Jahre des Herren 1311, wo auch Burkard selbst begraben liegt.“ Richtig ist, daß Kettener um diese Zeit Werkmeister war, und daß er in den Seitencapellen dieses Westbaues für sein Seelenheil und das seiner Hausfrau die Altäre zu Ehren der heiligen Jungfrau und Johannes des Täufers stiftete. Da es nun in einer Urkunde hierüber heißt: „Unter dem neubauten Thurm“ (sub turri de novo constructa)²⁾, glaubte Königshofen, der auf Grund dieser Documente seine Nachrichten zusammenstellte, es sei

1) Abgedruckt bei Schneegans a. a. O., S. 286—295. — Vgl. die ähnliche doch minder ausführliche Stelle in Königshofen's Chronik, Hegel II. S. 730.

2) Vgl. Gérard a. a. O. S. 262. — Nachdem bereits Schneegans an Königshofen's Nachricht richtige Quellenkritik geübt hatte, macht Gérard nochmals den Versuch, für sie einzutreten und nimmt an, daß Kettener in der Epoche der vollendeten Gothik älteren Reste zu Liebe in einem früheren, längst überwundenen Stile gebaut habe.

von einem eben vollendeten Thurm, einem Werke Kettener's selbst, die Rede. Aber wenn auch dieser Westtheil damals schon mehrere Jahrzehnte alt war, so hieß er eben noch immer „neuer Thurm“, denn er war das Erste, was seit dem Brande von 1144 in monumentaler Weise neu aufgebaut worden war. Auf Kettener geht an der Thomaskirche — einige nothwendigen Restaurationsarbeiten ungerechnet — wohl nur die Vorbereitung des Langhausbaues zurück, den dann erst sein Nachfolger zu Stande brachte.¹⁾

Ober-
steigen.

Ein kleines aber sicher datirtes Monument im Uebergangsstil unter starker Beimischung frühgothischer Formen ist die ehemalige Augustinerchorherrn-Kirche Obersteigen bei Engenthal im Unterelfass, gelegen am Fuß des Schneeberges, mitten im Gebirge. Sie wurde im Jahre 1221 von der Abtissin Hedwig von Andlau gestiftet, die ein Hospital in der Wildniss gründend wollte.²⁾ Das Gewölbe des einschiffigen Langhauses ist nicht mehr vorhanden, aber in den Strebepfeilern, die sich gegen die Südseite lehnen, in der polygonen, fünfseitigen Bildung der Chornische kündigt die Gothik sich an, während die Fenster und das auf drei Säulenpaaren ruhende Westportal noch rundbogig sind. Ueber dem Ende des Langhauses steigt der Thurm auf.

Rufach.
St. Arbogast.

Als ein primitiv-gothisches Werk, das aber der localen Tradition der elfassischen Baukunst immer noch Rechnung trägt, ist hier schliesslich die St. Arbogastkirche zu Rufach³⁾ im Obermundat, dem zum Bisthum Straßburg gehörigen Theile vom Oberelfass, zu nennen. Die ehemalige Bedeutung der Stadt, die noch im vorigen Jahrhundert größer als Schlettstadt war⁴⁾, macht die Existenz eines so großartigen Monumentes, eines der wichtigsten des Landes, erklärlich.

Einige Theile des Baues rühren noch aus der romanischen Epoche her, so die Mauern der Querhausarme mit ihren östlich heraustretenden Apfiden; ferner Theile der unteren Seitenschiffmauern mit einem romanischen Portal an der Südseite. Das frühgothische Langhaus besteht aus drei quadraten Doppeljochen im Mittelschiff bei sehr hohen Seitenschiffen; erst dicht unter dem Gesimse des Schildbogens endigen die Arcaden. Die Hauptpfeiler sind aus dem Quadrat mit Eckfäulen und vorgelegten Halbfäulen gebildet, also noch nach romanischem Princip, das aber auch öfter in

1) Vgl. unten Cap. VII.

2) Dagobert Fischer, Das Kloster und Dorf Obersteigen im Unterelfass, historisch und topographisch dargestellt; in Stöber's *Alfatia*, 1873—1874. — Vgl. Mone, *Zeitschrift*, XV, S. 154.

3) Lübke a. a. O. S. 352 u. Taf. 41. Neu restaurirt, aber sehr gewaltfam, was auch genauere Untersuchungen über das Alter der einzelnen Theile erwirkt.

4) Schopflin, *Als. ill.* II, S. 79.

früheren Denkmälern der französischen Gothik beibehalten ist. An Stelle der Nebenpfeiler aber stehen unverjüngte, hohe Rundpfeiler, eben so wie die

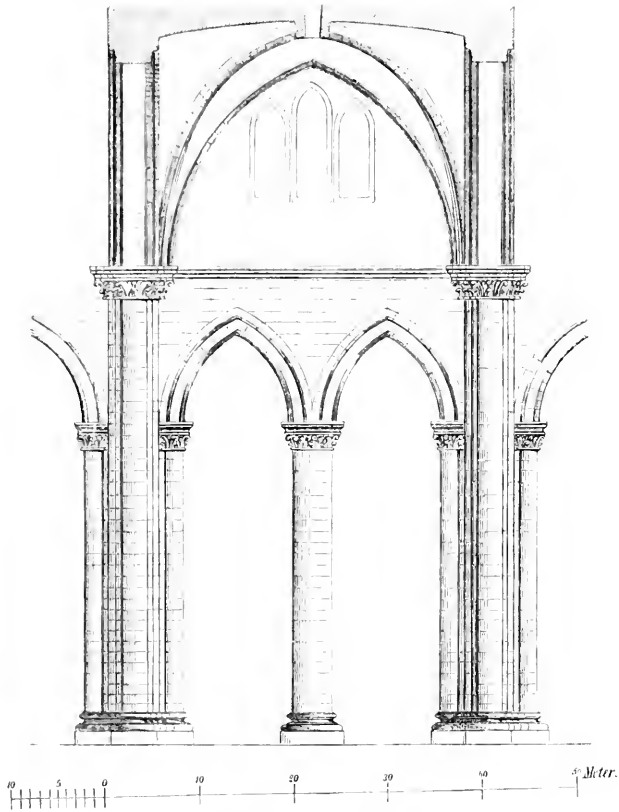


Fig. 35. System der Kirche zu Rufach im Elfaß.

Vorlagen der Hauptpfeiler mit knospenförmigem Blattwerk an den niedrigen Capitellen. In den Seitenschiffen ist eine entsprechende Wandgliederung vorhanden. Die Basen haben noch immer Eckblätter.¹⁾ Die

1) Auf unserer Abbildung (nach der Zeichnung von Lafius) nicht zu sehen.

Function der Säulen zwischen den Pfeilerpaaren endigt mit den Arcaden, nur die Vorlagen der Hauptpfeiler steigen ungetheilt zum Mittelschiffgewölbe an, denn die Doppeljoche sind hier nicht fechstheilig, sondern noch nach romanischer Art gebildet. Wir haben hier also auch noch in der Gothik dasselbe romanische System des inneren Aufbaues erhalten, das wir in Rosheim kennen gelernt und in den meisten Denkmälern des Uebergangsstiles wiedergefunden. Der Spitzbogen herrscht durchgängig, in Arcaden, Gewölben und Fenstern, die Gurten und die Rippen sind noch derb und schwer gebildet, erstere als breite Bänder mit Rundstäben an den Kanten; ebenso sind die Schildbögen umfäumt. Da nur die Hauptpfeiler zum Gewölbe ansteigen, entsprechen auch nur diesen äußere Strebpfeiler; dieselben sind außerordentlich schlicht, steil abgechrägt, ersetzen das, was ihnen oben an lastender Masse fehlt, durch starkes Heraustreten, werden aber zunächst den Wänden von spitzbogigen Durchgängen durchbrochen; die Strebbögen, flach gebildet, steigen hart über den Seitenschiffdächern in die Höhe. Die unteren Fenster sind schmal und zweitheilig, die oberen ungetheilt, in jedem Doppeljoch zu dreien gruppiert, das mittlere höher; aufsen wird jede solche Gruppe von einem halbkreisförmigen Blendbogen überspannt. Ganz romanisch ist noch der äußere Abschluß der Langseiten durch einen Rundbogenfries mit Zickzackornament und Blattgefäms.

Ueber der Vierung befand sich schon in romanischer Zeit eine Kuppel, ursprünglich getragen von vortretenden Rundbögen, zu denen von jedem Vierungspfeiler eine Wandfäule mit Würfelcapitell emporsteigt. Bei dem gothischen Weiterbau schnitten aber die Vierungsbögen in diese Bogenreihe ein, die Kuppel mußte höher, auf Zwickeln, beginnen; über ihr steigt ein frühgothischer achteckiger Vierungsthurm mit Giebeln und einem steilen Helm empor.

Das westliche Eingangsjoche des Langhauses, der Chor, einige Aenderungen im Südkreuzarm gehören späteren gothischen Epochen an. Wir werden in der Folge zu ihnen zurückkehren.

Ueberall gewinnt jetzt die Gothik im Elsas Grund und Boden, bald tritt sie in strengem Anschluß an die französischen Vorbilder auf, bald macht sie dem heimatlichen Brauche stärkere Concessionen. Wir werden in der Folge sehen, wie in Colmar, in Schlettstadt der Uebergangsstil plötzlich beseitigt wird, um das neue System durchaus zur Anwendung zu bringen. Vorher aber wollen wir uns dem Strafsburger Münster zuwenden und hier den Uebergangsstil wie die Gothik in allen ihren Epochen zusammenhängend kennen lernen.

V.

Das Strassburger Münster.

Wir haben schon früher¹⁾ von den ältesten Theilen des Straßburger Münsters gesprochen; im zwölften Jahrhundert wurde das Bauwerk durch mehrfache Brände beschädigt, in den Jahren 1130, 1140, 1142, 1150 und Brände.

1) Vgl. S. 15. Quellen: *Annales Argentineses*, ed. Phil. Jaffé, Monum. Germ. hist. SS XVII, von S. 86 an. — Chroniken von Clofener (beendet 1362) und Jacob Twinger von Königshofen (1382 begonnen), vgl. ihre neueste Herausgabe durch Hegel im 8. und 9. Bande der von der historischen Commission herausgegebenen Chroniken der deutschen Städte, Leipzig 1870, 1871, sowie Beilage VI zu dieser Publication (S. 1013 ff., Das Münster.) — „Kleine Münsterchronik“, von Schneegans aufgefunden und benutzt; vgl. dessen Aufsatz: Das Königsbild auf der Gräben etc. etc., *Alfatia*, 1856 — 1857, S. 146. — Unter den mit der Straßburger Bibliothek im Jahre 1870 verbrannten unerfetzlichen Quellenwerken befanden sich auch die Collectaneen des Baumeisters Daniel Specklin, zwei reichhaltige, namentlich für die Kunde vom Münster wichtige Folianten, allerdings auch nicht von Irrthümern frei und mit Kritik zu benutzen.

Spätere Literatur: Kurze Notiz bei Franc. Guillimannus, *de episcopis Argentinesibus, Friburgi Brisig*, 1608. — Erste zusammenhängende Beschreibung des Bauwerkes: Oseas Schad (Schadäus), *fummum Argentoratensium templum*, d. i. ausführliche Beschreibung des viel künstlichen und berühmten Münsters zu Straßburg, Str. 1617, bekannt unter dem Namen „Münsterbüchlein“, in zahlreichen Auflagen und späteren Bearbeitungen wiederholt; völlig unkritisch, aber zu benutzen wegen vieler Notizen und wegen Schilderung und Abbildung manches nicht mehr Vorhandenen. — Joh. Schilter, Ausgabe von Königshofen's Chronik, Straßb. 1698, hat Specklin fleißig benutzt. — Grandidier, *Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg*, 1782, fleißig gefammeltes, reiches Material enthaltend, doch nicht immer hinreichend kritisch in historischer und besonders in kunsthistorischer Beziehung.

Neuere Literatur unter Einfluß der Romantik oder von rein localer Bedeutung, vielfach werthlos: Schweighäuser im Text zu Chapuy's unten angeführten Publicationen, 1827; Heinr. Schreiber, *Das Münster zu Straßburg etc. etc.*, Karlsruhe und Freiburg 1829; J. von Görres, *Der Dom von Köln und das Münster von Straßburg*, Regensburg 1842; A. W. Strobel, *Das Münster in Straßburg geschichtlich und nach seinen Theilen geschildert*, Str. 1844; Fr. Piton, *Strasbourg illustré*, I, Str. 1855, von S. 308; derselbe, *La cathédrale de Str.*, avec 3 phot. et 7 lithogr., Str. 1861 u. f. w.

1176. ¹⁾ Jeder gab Veranlassung zu Herstellungsarbeiten, der letzte brachte es dahin, daß ein völliger Neubau in Angriff genommen wurde. Bischof Konrad I., am 20. December 1179 erwähnt, griff die Sache energisch an und forderte in einem Ablafsbriefe zu Spenden auf „für das kostspielige und mühsame Werk, die Straßburger Kirche in besserer Verfassung wieder aufzubauen.“ Allerdings starb er bereits ein Jahr nachher, aber seine Nachfolger Heinrich I. (1180—1190) und Konrad II. von Hünenburg (1190—1202) setzten die Unternehmung eifrig fort. Doch der Münsterbau kam während dieser Zeit sicherlich wiederholt in's Stocken. Unter Konrad II. gab es fortwährend Handel ²⁾; zunächst gerieth er mit einigen Straßburger Geschlechtern in Streit, wurde von ihnen gefangen genommen und erst entlassen, als er sich im Jahre 1192 zu einem Ab-

Neubau
seit
1179.

Neue wissenschaftliche und kritische Forschung: Louis Schneegans, *Essai historique sur la cathédrale de Str.* Revue d'Alsace, II, Str. 1830; erster Versuch in dieser Richtung; ferner die späteren und in der Folge citirten Arbeiten von Schneegans, vielfach von entscheidender wissenschaftlicher Bedeutung. — Schmaafe, *Geschichte der bild. Künste*, V, 1. Aufl. 1856 und 2. Auflage 1873 (S. 277, 385 fg.) — Wichtig als ästhetische Würdigung: W. Lübke, *Zwei deutsche Münster*, Westermann's Monatshefte, 1862.

Versuch einer neuen monographischen Behandlung: F. Adler, *Der Münster zu Str.*, eine baugeschichtliche Studie, Deutsche Bauzeitung, Berlin 1870, S. 351 etc. etc. Bei genauer Untersuchung des Bauwerkes und fleißiger Benutzung des Quellenmaterials ist diese Arbeit zu mehreren glücklichen Resultaten gelangt, aber sie ist, durch Mangel an Quellenkritik, zugleich in schwere Irrthümer verfallen, die dann wissenschaftlichen Einwendungen gegenüber mit nur noch um so größerer Hartnäckigkeit festgehalten wurden. Eine Polemik zwischen Adler einerseits und H. von Geymüller sowie dem Verfasser dieses Buches andererseits spielte sich ab in der Deutschen Bauzeitung, 1873, und kam zum Abschluß durch einen Aufsatz des Letzgenannten in der Zeitschrift für bildende Kunst, IX, Beiblatt, Sp. 169 ff.

Publicationen und Abbildungen: Wiebeking, *Description de la cathédrale de Str. Munich* 1826. — Chapuy, *Vues pittoresques de la cath. de Str.* avec texte par J.-G. Schweighäuser, Str. 1827; dasselbe in Chapuy's *cathédrales françaises*, 1826—31. Diese beiden Werke sind in Ermangelung genauerer Aufnahmen noch das Brauchbarste. — A. Friedrich, *La Cath. de Str. et ses détails*, 1. Livr., Str. 1839, hübsch angelegtes Werk, doch nur einige Blätter mit Details erschienen. — Ein paar Ansichten bei Schweighäuser und Golbéry. — Werthlos: *Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein*, dritte Lief., Karlsruhe und Freiburg, 1828 (auch separat, herausgeg. von A. v. Bayer). — Vortreffliche große Photographien von Ad. Braun in Dornach. — Treffliches Modell, im Maßstabe 1 : 100, von Leemann aus Lausanne, vor wenigen Jahren vollendet.

1) Der Brand von 1142 wird von manchen neueren Schriftstellern unerwähnt gelassen, ist aber sicher bezeugt: Anno domini 1142 combustum est monasterium in Argentina (Ellenhardi Ann. Mon. Germ. a. a. O. S. 101). — Anno domini 1176 combustum est monasterium Argentinense quinto (ebend. S. 87).

2) Vgl. besonders Königshofen, a. a. O. S. 648.

kommen verstanden. Dann, als Philipp von Schwaben und Otto von Sachsen um die Krone stritten, stellte er sich auf Seite des letzteren und hatte nun eine furchtbare Verheerung des Bisthums und eine Belagerung von Straßburg 1199 auszuhalten. Neben den großartigen Neubauten, die er zur Befestigung von Straßburg auführte, und bei denen ein Hermannus Auriga¹⁾, vielleicht Hermann Wagenmann, Werkmeister war,

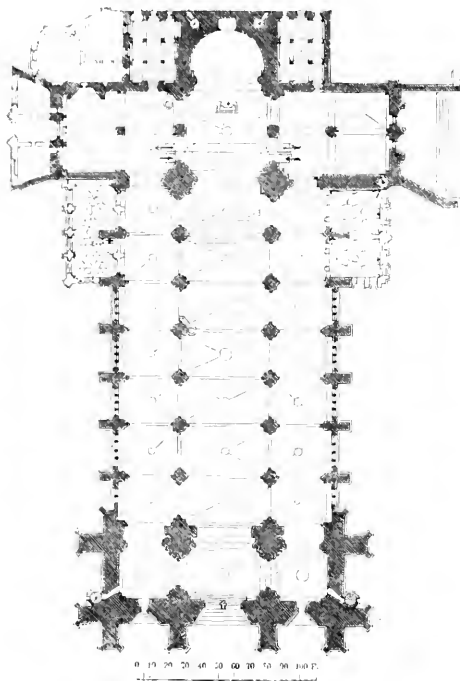


Fig. 36. Grundriß des Straßburger Münsters.

1) Laut Inschrift am Zollthor, zu der Darstellung eines Mannes, der hinter einem Rade saß, also einem reitenden Wappen. L. Schneegans hat die Vermuthung ausgesprochen, daß Meister Hermann auch der damalige Münsterbaumeister gewesen, *Revue d'Alsace*, 1850, S. 290, ist aber nicht dazu gekommen, seine Gründe, wie er es versprochen, ausführlicher auseinanderzusetzen.

mußte offenbar der Kirchenbau eine Zeit lang zurücktreten. In den Theilen des Münsters, welche dem Uebergangsstile angehören, dem Querhaufe und dem Chor, nehmen wir deutlich eine Aenderung des Planes und eine Wandlung der Formen wahr, die während des Baues selbst eingetreten. Wahrscheinlich ist ihre Ursache in einer Unterbrechung zu Conrad's II. Zeit zu suchen, denn der Fortbau zeigt bereits den entwickelteren Uebergangstil des dreizehnten Jahrhunderts. So wurde ohne Zweifel, obgleich ausdrückliche Nachrichten darüber fehlen, an diesen Theilen auch noch unter den beiden Nachfolgern gebaut: Heinrich von Veringen (1202—1223), einem frommen und gottesfürchtigen Manne, der den Kriegen ein Ende machte, und Berthold von Teck (1223—1238), der namentlich die letzten acht Jahre ganz in Frieden regierte, „Stifte und Klöster befestigte und das Hochstift in Strafsburg reicher machte als irgend einer seiner Vorfahren gethan“. 1)

Querhaus
und Chor

Die Osttheile des Münsters behielten ihre ursprüngliche Anlage bei. Die Chornische, aufsen in die Stiftsgebäude eingebaut und rechtwinklig ummauert, innen mit einfacher Halbkuppelwölbung geschlossen, lehnt sich unmittelbar an das Querhaus mit seinen stark ausladenden, länglich rechteckigen Armen. Aber während diese anfangs auf eine flache Balkendecke berechnet waren, wurden sie jetzt überwölbt. Die Vierungspfeiler, von denen die zwei westlichen, wegen der Differenz zwischen der Bodenfläche der Vierung und der des weit tiefer gelegenen Langhauses, auf hohen Sockeln stehen, erhielten gewaltige Dimensionen, bei wechselnder runder und eckiger Gliederung, breiten Capitellen, kräftigen Basen und höchst lebendigen Eckblättern in Gestalt von Blattvoluten. 2) Sie wurden östlich und westlich durch kräftige, mehrfach gegliederte Spitzbögen verbunden; in gleichen Bögen öffnete sich ursprünglich die Vierung auch gegen Nord und Süd, in der Capitellhöhe der Vierungspfeiler zog sich ein Biletgefims entlang, und nun sollte jeder Querhausarm in einem mächtigen Kreuzgewölbe überspannt werden, das auf ausgekragten Gewölbeträgern ruhte. Reste dieser Träger, die in der Höhe des Gefimses ohne weitere Fortsetzung und ohne Zusammenhang mit dem jetzigen Gewölbe endigen, sind noch zu sehen. Außerdem sollte wohl noch eine Theilungsrippe von der Nord- und der Südwand des Querhauses nach der Mitte jedes Gewölbefeldes anleigen, welches dadurch fünfteilig geworden wäre. 3)

1) Königshofen a. a. O. S. 651. Quelle von Königshofen sind für diese Partie wesentlich die sog. Annales Marbacenses. Vgl. Mon. Germ. a. a. O.

2) Vgl. Fig. 38, S. 117. Viollet-le-Duc, a. a. O. VI, S. 48.

3) Richtige Bemerkung von Adler, der überhaupt den Wechsel des Systems der Ueberwölbung in diesen Theilen sehr gut analysirt hat, wenn er dann auch zu falschen Schlüssen bezüglich der Vollendung dieser Theile in ihrer jetzigen Gestalt gelangt ist.

Aber während des Baues, oder wohl bei Gelegenheit einer längeren Unterbrechung an der Grenze des zwölften und des dreizehnten Jahrhunderts, änderte man die Construction. Die Kreuzarme würden bei solcher Ueberwölbung einen zu schwerfälligen, gedrückten Eindruck gemacht haben, und gewiß eben so sehr aus dem neuerwachten Streben nach schlankeren Verhältnissen wie aus technischen Gründen ergriff man das Auskunftsmittel, sie zweifelhüftig zu bilden. Ein schlanker Pfeiler wurde in die Mitte ¹⁾ jedes Querhausarmes gesetzt, ähnlich, wie dies schon in der Kirche zu Andlau geschehen war. Ein ebensolcher Pfeiler wurde jederseits von der Vierung zwischen den nördlichen und den südlichen Vierungspfeiler gesetzt, diese an Höhe weit überragend. Ueber den ursprünglichen Capitellen der Vierungspfeiler und der ausgekragten Träger an den Wänden wurden die Vorlagen bis zur Höhe der Mittelpfeiler fortgesetzt. Paare schmaler Spitzbogen verbanden nun Vierung und Querhausarme und trugen die Querhausgewölbe, die in jedem Flügel aus vier rechteckigen Kreuzgewölben auf Rundstabrippen und breiten Gurten mit gegliederten Kanten bestehen. Ueber der Vierung aber steigt, auf spitzbogigen Zwickeln, eine Kuppel mit Rippengliederung steil empor.

In den Formen läßt sich eine immer lebhaftere Entwicklung von Nord nach Süd verfolgen. Während die drei übrigen schlanken Pfeiler, welche das Querhaus halbiren, einfach rund, mit umgelegtem Ring und mit breitem, achteckigem Blattecapitell, getalltet sind, hat der Mittelpfeiler des Südkreuzarmes eine kunstvollere Gliederung empfangen, im Charakter des späteren Uebergangsstiles, der bereits in die Frühgothik einmündet: ein achteckiger Kern mit vier stärkeren und vier schwächeren runden Diensten, die letzteren frei vor dem Kerne stehend, als Träger von Statuen, die wir später schildern werden, und welche dieser Stütze den Namen „Engelspfeiler“ eingetragen haben; die Capitelle mit schönem knospenförmigem Blattwerk.

Auch die Beleuchtung ist hier reichlicher: Paare schlanker Spitzbogenfenster, über denen ein kleines Rundfenster angebracht ist. Solche Fenstergruppen, Vorläufer der großen Fenster mit Pfostengliederung und Maßwerk, sind ebenfalls eine frühgothische Form. Unterdeß hatte auch die Apsis durch eine Arcatur breiter Spitzbögen eine kräftige Gliederung ihres Sockels erhalten, sonst war sie einfach geblieben und erhielt durch drei schlichte schmale Spitzbogenfenster auch nur spärliches Licht.

Noch vom Ende des zwölften Jahrhunderts rührt endlich die Anlage

1) Eigentlich nicht völlig in die Mitte, sondern der Vierung etwas näher als der Façadenwand.

Andreas- und Johannes-capelle. der zwei niedrigen Capellen in den Winkeln von Apſis und Querhaus her, die als Grabcapellen für Biſchöfe errichtet wurden; beide kryptenartig, mit drei gleich hohen Schiffen und vier Mittelfäulen. In beiden ſieht man noch an der Chorwand eine romanifche Arcadenſtellung, Ueberreſt einer früheren Aufſendecoration des Chors. In der ſüdlich gelegenen Andreascapelle wurde ſchon Biſchof Heinrich I., der 1190 ſtarb, begrabene, ſo daſs ſie alſo bereits damals fertig geweſen ſein muſs. Ihre Gewölbe ſind meiſt rippenlos; die rundflabförmigen Rippen, welche nur in drei Jochen vorkommen, mögen einer Herſtellung am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts zu danken ſein. Die nördlich entſprechende Capelle St. Johannes des Täufers iſt dagegen in ihren Formen ſchon frühgothiſch, ſpitzbogig überwölbt, mit derb abgeſchrägten Gurten und Rippen, von zwei Säulen und zwei Gruppen von vier Halbfäulen getragen. — Ein originelles Motiv des früheren Uebergangſtilles im Südkreuzarm iſt endlich ein Altan an der Oſtwand, über dem Eingange zur Andreascapelle, mit einer Gruppe von drei fäulengetragenen Spitzbögen, deren mittlere ſtark überhöht iſt.

Querhaus-
Facaden,
Nordfront.

Von ganz befonderer Schönheit ſind die Querhausfacaden, in welchen der gediegene Formenadel des deutſchen Uebergangſtilles zu Tage tritt. Schon der Gedanke, die abſchließenden Wände des Querhauses zu Fronten zu geſtalten, geht über den Gebrauch des romanifchen Stiles hinaus und ſteht unter dem Einfluſs der franzöſiſchen Gothik. Die Façade des nördlichen Querhausarmes, deren Erdgechofs jetzt durch die angebaute spätgothiſche Laurentiuscapelle verdeckt iſt, hat unten ein edel gegliedertes romanifches Mittelportal, über dieſem aber beginnt, wie innen die Vorkragung der Gewölbeträger, ſo auch außen die Zweitheilung der Front durch einen breiten Wandvorſprung, zu deſſen Seiten je ein ſchlichtes Spitzbogenfenſter und darüber eine Roſe ſtehen. Eine ſchöne offene Arcadengalerie von ſchlanken Verhältniſſen läuft, die Einheit wiederherſtellend, als Abſchluss unterhalb des Giebels hin, der von einem Bogenfriſs gekrönt wird und in der Mitte ein kreisförmiges Fenſter enthält. In der Folge iſt der Giebel etwas erhöht und mit gothiſchen Eckthürmchen verſehen worden.

Portal im
Innern.

Woher ſtammt nun aber eine reiche romanifche Portalwandung mit Säulen, die jetzt im Innern des Nordkreuzflügels an der Oſtwand ſteht, als Umrahmung eines Altars verwendet? Hier kann ſie ſich urſprünglich nicht befunden haben. Unhaltbar iſt Adlers Annahme, daſs ſie ehemals das Seitenfluck des äußeren Nordportals, welches nicht in der Mitte geſtanden, geweſen ſei. An der Nordquerhausfront beſtand niemals ein Doppelportal, wie wir es auf der Südſeite kennen lernen werden, das

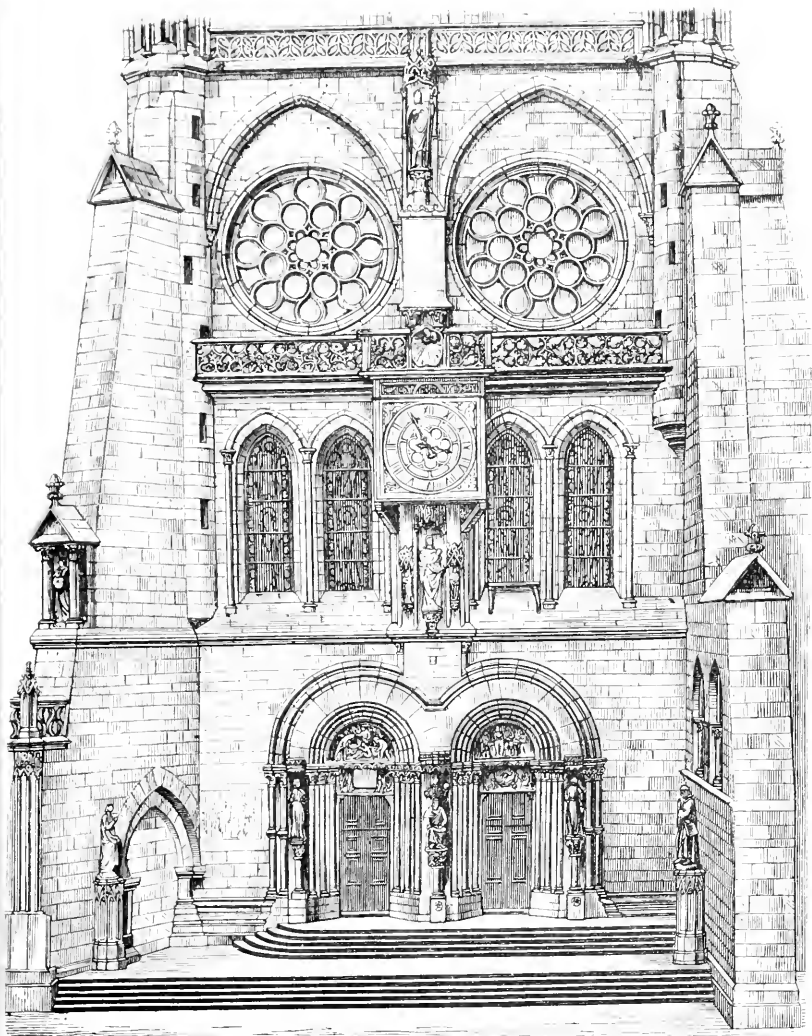


Fig. 37. Straßburger Münster. Südliche Querhausfront.
Woltmann, Deutsche Kunst im Elfaß.

jetzt vorhandene Portal nahm flets keine Stelle ein, das innen befindliche entspricht ihm nicht, sondern ist weit tiefer und flacher, ferner etwas älter in der Arbeit. Es muß von einem später niedrigeren Theile des romanischen Münsters oder von einer nicht mehr vorhandenen Capelle herrühren.

Südkreuz-
front.

Sobald nun aber das Querhaus zu zweifächiger Anlage umgefaltet wurde, konnte ein Portal in der Mitte der Front, den halbirenden Pfeilern gerade gegenüber, nicht mehr am Platze sein. Der Erbauer der Südkreuzfront nahm hierauf Rücksicht und gestaltete sie von unten auf zweitheilig. Statt eines Portals öffnen sich hier zwei schlank Rundbogenportale, die durch einen schmalen Mittelpfeiler getrennt werden. Die Formen kommen dem Seitenschiffportal an der Peter- und Paulskirche zu Neuweiler nahe, dieselben schlanken Ringfäulen, die in Strafsburg freilich nur zur äußersten Umrahmung verwendet worden sind, denn in den Wandungen standen, unter Einfluß französisch-gothischer Portale, ursprünglich da Statuen, wo man, seit der neuesten Restauration, schlank Säulen erblickt; dieselbe Bildung der Rundstäbe in der Ueberwölbung, von denen hier außerdem die obersten in ziemlich spielerischer Weise umgebrochen sind, um als kurze Säulehen zum Gefims des nächsten Stockwerks emporzuwachsen. Dieses Doppelportal hieß in alter Zeit das Thor „auf der graeten“ (ad gradus), der Stufen wegen, die vom tiefer gelegenen Frohnhofe¹⁾ zu ihm emporführen. Die Fortsetzung der Südfront zeigt eine ähnliche Disposition wie die Nordseite, nur sind die romanischen Formen fast durchgängig schon durch früh-gothische verdrängt. Im zweiten Geschofs sehen wir statt der zwei einfachen Spitzbogenfenster zwei Paare von solchen, von schlanken Säulen und rundstabförmigen Bögen umrahmt, im dritten Stockwerke ebenfalls zwei Radfenster, aber nicht mit Speichengliederung, wie nördlich, sondern, wie bei St. Thomas, mit einem Netze kleiner Kreise rings um einen Achtpafs, und nicht halbkreisförmig, wie dort, sondern von feilen Spitzbögen umschlossen, welche hier durch ihre emporweisende Gliederung dieselbe Stelle füllen, die nördlich von der horizontal-fortlaufenden Arcadengalerie eingenommen wird. Vollständig tritt dann die Gothik in den Kronungen der ausgekragten Eckthürmchen zu den Seiten des Giebels zu Tage, der in seiner Mitte eine Gruppe von Fenstern mit abgechrägten Wandungen, das mittlere höher, enthält. Stark heraustrerende Strebepfeiler, oder besser: Strebewände, meistens in schräger Richtung, lehnen sich an die Ecken dieser wie der nördlichen

1) Platz vor der bischöflichen Pfalz, an deren Stelle jetzt das Schloß steht.

Front. Die Balustraden unterhalb des dritten Gefchoffes wie des Giebels sind erst eine spätgothische Zuthat.

Es ist interessant, die beiden Façaden mit einander zu vergleichen: die nördliche, obwohl unten verbaut und minder genießbar, weil sie sich gegen enge Straßen wendet, ist ohne Zweifel reiner, stilvoller; die romanischen Motive des Uebergangsstils sind vorwiegend und entfalten sich in ruhiger Klarheit. Der neue Architekt, der die Südfront errichtete, ist in einem fast unruhigen Suchen und Streben unter dem Einfluß der französischen Frühgothik begriffen. Aber er bequemt sich immer noch mit feinem Tacte den gegebenen Verhältnissen an, sagt sich nicht von der heimischen Bauweise los, sondern verleiht ihr nur eine größere Freiheit der Bewegung, fesselt durch den jugendlichen Schwung seiner Composition und drückt ihr den Stempel des Individuellen so entschieden auf, wie ihn die Schöpfungen der vollendeten Gothik nur selten zeigen.

Die Kuppel der Vierung war damals mit einem schlichten, achteckigen Centralthurm von mäßiger Höhe überbaut, dessen einzigen Schmuck eine offene Arcadengalerie unter dem Gesimse bildete. Später erhielt derselbe eine gothische Krönung, von der noch die Rede sein wird. Sie ist durch Brand zu Grunde gegangen, ebenso wie das danach hergestellte Provisorium. Jetzt hat man die Absicht, bei der Herstellung auf den einfachen romanischen Vierungsturm zurückzugreifen, nur ihn zu erheben und seine noch vorhandene Arcadengalerie etwas heraufzurücken, damit er dem in gothischer Periode weit höher emporgeführten Langhaufe gegenüber seine dominirende Stellung behauptet.¹⁾

Vierungs-
thurm.

Während der Vollendung der Osttheile hatte man das alte, ungewollte Langhaus noch bestehen lassen. Bald aber, vielleicht noch vor Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, ging man daran, auch dies durch einen prächtigen Neubau zu ersetzen. Seitdem war das Nachleben des romanischen Stils vollständig vorüber; Anlage und Formen sind ausgesprochen gothisch, wenn auch noch streng und primitiv.

Früh-
gothik.
Langhaus.

Was zunächst die Grundrissbildung anbelangt, so behielt der Erbauer des romanischen Langhauses die sehr bedeutende Breite der Vierung für das Mittelschiff²⁾ bei, nahm den Pfeilerabstand ungefähr halb so weit an, aber gab den Seitenschiffen eine etwas größere Breite, so daß ihre Mauern in

1) Dieses Project ist zunächst am Gebäude selbst in großem Holzmodell ausgeführt worden, und die Dombauverwaltung hat es in einer besonderen Schrift erörtert.

2) Dieses ist, nach Messung von Lübke (Forster'sche Bauzeitung, 1866, S. 361), von Axe zu Axe der Pfeiler 52', 3" rheinisch, im Lichten 47', 6" breit.

gleicher Axe mit den Mittelpfeilern der Querhausarme liegen. Das ganze Langhaus hatte eine Auslehnung von sieben Jochen. Höchst eigenthümlich ist die Bildung der Pfeiler, bei welchen die eckige Gliederung des romanischen Stils noch nicht vollständig aufgegeben ist, wenn sie auch nur bescheiden zu Tage tritt. Sie bestehen aus übereck gestellten Quadraten mit zwölf schlanken runden Diensten zwischen vortretenden Kanten und vier stärkeren Halbfäulen gegen Schiffe und Arcaden. Fünf Dienste steigen ohne Unterbrechung zur Wölbung auf, die übrigen endigen mit charaktervollen Laubcapitellen unter Scheidbögen und Seitenschiffgewölben. Die strenge Gliederung der Scheidbögen, rechtwinkelig und an den Ecken mit Birnfläben, gehört gleichfalls noch derselben Zeit an; ebenso die Arcatur oder blinde Bogenstellung, welche sich unter den Fenstern beider Seitenschiffe hinzieht, entsprechend dem Princip der entwickelten Gothik, kein Stück unbelebter Wandfläche übrig zu lassen. Sie besteht aus Kleeblattbögen, die von Spitzbögen umrahmt und von Säulen mit edlen Laubwerk-Capitellen getragen werden. Ganz im alten Zustande sind allerdings nur die Arcaturen des östlichsten Joches zunächst den beiden angebauten Seitencapellen, durch welche dann die Wand unterbrochen worden ist, erhalten; in den vier westlichen Jochen hat die Arcatur eine spätere Uebersarbeitung erfahren.

Der obere Theil des Langhauses sowie die Fenster gehören wahrscheinlich erst einem späteren Erneuerungsbau an, von dem in der Folge die Rede sein wird. Das ursprüngliche Mittelschiff muß man sich wohl im Ganzen noch einfacher vorstellen, mit unbelebter Wandfläche über den Arcaden, mit Fenstern von mäßiger Größe, vielleicht ähnlich wie die entsprechenden Partien im nahegelegenen Münster zu Freiburg im Breisgau.

Aeußeres.

Ähnliche Unterschiede treten auch in der Außenarchitektur zu Tage. Dem jetzt beschriebenen Bau gehören noch die untern Absätze der Strebepfeiler an, während deren obere Krönung, die Fialen, nur bei den zwei östlichsten Strebepfeilern auf jeder Seite aus dieser Zeit stammt. Sie sind sofort durch ihre gedrungeneren massigeren Formen kenntlich. Der frühgothische Charakter hört demnach am Aeußern ganz an derselben Stelle auf, wie an der innern Arcatur.

Eine genaue Datirung dieses Langhausbaues kann nicht versucht werden. Zwei Capellen im Kreuzgange, die, bei sicheren Nachrichten über ihre Entlehnung, vielleicht einen Anhalt gewährt hätten, die Georgscapelle, 1241 geweiht, und die St. Blasencapelle, 1256 geweiht, sind nicht bis auf uns gekommen. Den einzigen Anhalt gewährt die Datirung des frühgothischen Lettners.

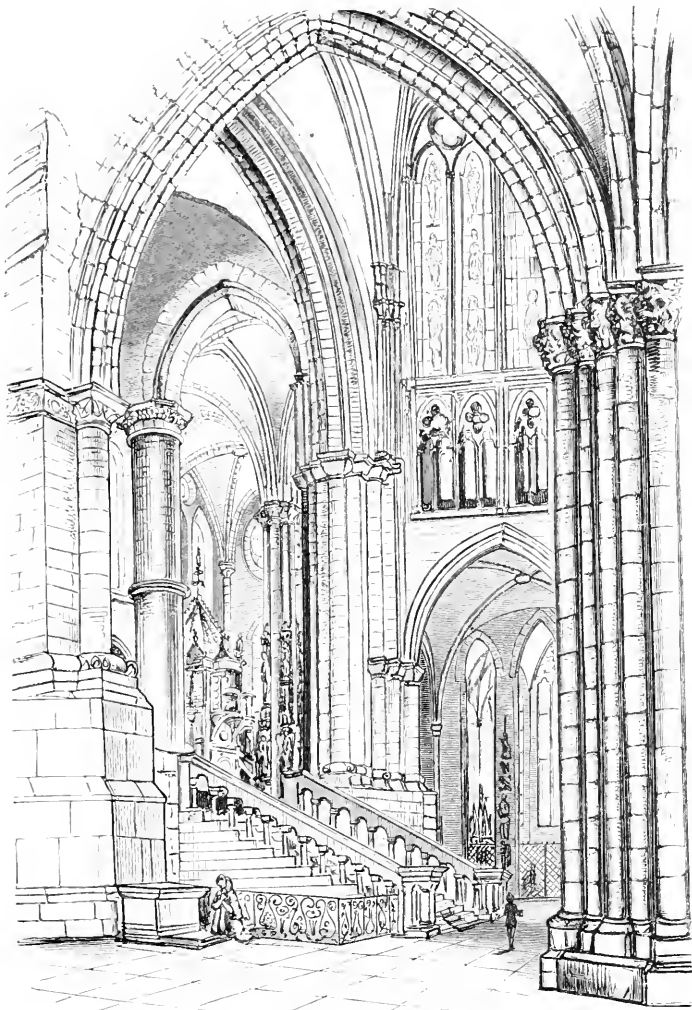


Fig. 38. Partie an der Vierung des Straßburger Münsters. (Nach Lafius).

Lettner. Der Lettner (lectorium) ist ein erhöhter Platz für die Verlesung des Evangeliums und der Epistel sowie für die Sänger, an der Grenze des Chores und des für die Gemeinde bestimmten Theils der Kirche, im Anschluß an die Chorfranken, errichtet und meist von besonderer Zierlichkeit der Durchbildung. Der zu Strafsburg bestand in einer Spitzbogenhalle mit reicher Decoration, plattischem Schmuck und einer oberen Empore, war aber an einer ungewöhnlichen Stelle errichtet, nämlich nicht am Beginn der Vierung, sondern schon vor der letzten Arcade des Langhauses. Erst hinter ihm begannen die Treppen, welche zu der Vierung emporführten, und zwischen diesen stand der Frügealtar, das heißt Altar der Frühmesse. Dieser war, siche ren Nachrichten zufolge, 1252 errichtet, und bei seinem unmittelbaren Zusammenhange mit dem Lettner bezieht sich das gleiche Datum wohl auch auf diesen. Der Frügealtar war eine Stiftung der Stadt, seine Pfründe hatte von jeher der Rath zu vergeben, selbst in den Zeiten des Interdictes durfte, nach besonderen päpstlichen Privilegien, an ihm täglich eine Messe gelesen werden.¹⁾

In der Zeit Ludwig's XIV (1682) wurde der Lettner mit allem, was dazu gehörte, abgebrochen, um einen neuen prunkvollen Ausstattungsplatz des Chores zu machen. Seine Ueberbleibsel, die man im Frauenhaufe zu Strafsburg unter den interessantesten, dort bewahrten Münsteralterthümern findet, zeigen kräftige frühgothische Formen, die mit denen der älteren Strebepfeiler übereinstimmen. Aus der Stellung des Lettners kann man folgern, daß der Langhausbau bei dessen Errichtung schon ziemlich vorgeschritten war.

Die unruhigen Verhältnisse, die auf das äußerste getriebenen Streitigkeiten zwischen Bischof und Bürgerchaft erklären aber zur Genüge, daß der Langhausbau nicht schnell zu Ende geführt werden konnte. Bischof Walter von Geroldseck, der im Jahre 1260 auf Heinrich von Stahleck gefolgt war, reizte durch seine Eingriffe in die städtischen Freiheiten die Bürgerchaft zum entschlossenen Widerstande. Er mußte mit der ganzen Geißlichkeit aus der Stadt weichen, und diese ließ sich auch durch das Interdict nicht brechen. Der Adel stellte sich auf die bischofliche Seite, aber die Bürgerchaft hatte an den anderen Städten des Elffasses, mit denen sie in der kaiserlosen Zeit ein Bündniß begründet, ihre Stütze. Im Jahre 1262 kam es unter Strafsburg's Mauern, bei Hausbergen, zur Entscheidungsschlacht, in welcher die bischofliche Partei vollständig besiegte ward. Unverfohnt mit der Stadt starb der Bischof im nächsten Jahre und fand außerhalb derselben, in Dorlisheim, sein Grab. Die Bür-

Kampf
mit Wal-
ter von
Gerold-
eck.

1) Vgl. Hegel, a. a. O., S. 1017.

gerfehafft erwählte jetzt Heinrich von Geroldseck, der entschieden auf ihrer Seite gestanden und sie auch während des Interdicts nicht verlassen hatte.

Die Dombauverwaltung, welche bisher Sache des Bischofs gewesen, war unterdeß von der Bürgerfehafft an sich genommen worden, den veränderten Verhältniffen entsprechend. Seit dem Jahre 1263 kommen weltliche Pfleger vor, die vom Rathe ernannt waren ¹⁾ und das gefammte Rechnungswesen in der Hand hatten.

Weltliche
Bauver-
waltung.

Am 7. September 1275 wurde endlich das obere Gewölbe des Mittelfchiffes und damit das ganze Bauwerk mit Ausnahme der Weßfront und ihrer Thürme vollendet, im zweiten Regierungsjahre König Rudolf's aus dem Haufe Habsburg und unter Bischof Konrad III. von Lichtenberg, der ebenfalls im Jahre 1273 zur Regierung gelangt war.

Vollen-
dung des
Lang-
haufes.

Dieser war eine der glänzendsten Persönlichkeiten unter der hohen Geißlichkeit seiner Zeit, in weltlichen Interessen aufgehend, kriegerifch, ehrgeizig, prachtliebend, haultüftig ²⁾, und auch auf den Münsterbau von großem Einfluffe. Unter ihm wurde zwei Jahre nach vollständiger Beendigung des Langhaufes das große Werk eines neuen Façadenbaues begonnen, zu dem am 25. Mai 1277 feierlich der Grundstein gelegt ward. Eine Infchrift, die bis in das vorige Jahrhundert am Hauptportal bestand, befagte dies mit folgenden Worten: „Im Jahre des Herrn 1277 am St. Urbanstage ward dies glorreiche Werk begonnen durch Meister Erwin von Steinbach.“ ³⁾

Konrad
von Lich-
tenberg

Façade.

Erwin von
Steinbach.

Der Wortlaut dieser Infchrift geht, falls sie gleichzeitig war, natürlich nicht auf den Meister zurück, sondern war von dem Bauherrn bestimmt worden. So stolz und volltonend pflegen sonst nur die Infchriften zu reden, welche die italienischen Stadtgemeinden während des Mittelalters an ihre Schöpfungen geheftet. Bemerkenswerth ist, dafs der Baumeister nur in dieser einen Infchrift Erwin von Steinbach genannt wird, in allen anderen gleichzeitigen Erwähnungen aber nur Meister Erwin heifst. Ueber seine Herkunft, seinen Bildungsgang, seine sonstige

1) Vgl. Hegel, a. a. O. II, S. 1015.

2) Anno Domini 1275. — 7 Idus Septembris vigilia natiuitatis beate Virginis completa est structura media testudinum superiorum et totius fabricae preter turres anteriores ecclesie Argentinenfis, regnante Rudolfo Romanorum rege, regni ejus anno secundo. — Notiz in einer Handschrift zu Wolfenbüttel. Mon. Germ. SS. XVII, p. 90. Dasselbe sagt die Königshoten'sche Chronik.

3) Vgl. die Charakteristik in Ellenh. Ann. Mon. Germ. SS. XVII, S. 118, sowie seine Grabfchrift.

4) Anno domini M^oCC^o LXXVII^o. in die beati Urbani hoc gloriosum opus inchoauit magister Erwinus de Steinbach.

Thätigkeit fehlen alle Nachrichten. Meistens hat man ohne Weiteres Steinbach in Baden für seine Heimat halten wollen und man hat ihm auch dort ein Denkmal gesetzt, aber in Deutschland kommen noch zahlreiche Ortschaften desselben Namens vor, im Elfsas beispielsweise Steinbach bei Sennheim. Von einer Seite ist behauptet worden, daß er aus einem elfsäffischen Adelsgeschlechte Steinbach abstamme.¹⁾ Das Alles läßt sich ebenfowenig beweisen, wie die neuerdings von Herrn Gérard aufgestellte Ansicht, man habe in Erwin von Steinbach wahrscheinlich einen Franzosen Hervé de Pierrefont zu sehen. Der enge Anschluß an die französische Bauweise, das Studium derselben an der Quelle, ist in Erwin's Leistungen wahrzunehmen, aber das beweist nichts für seine Abstammung. Er war einer der zahlreichen deutschen Architekten, die nach Frankreich gegangen waren, um sich dort in der Bauhütte irgend einer großen Kathedrale auszubilden, und dann ganz von dem neuen Stile durchdrungen in ihr Vaterland zurückkehrten. Er befand sich in gleicher Lage wie der Architekt der kurz zuvor gebauten Stiftskirche zu Wimpfen im Thale, welchen die beinahe gleichzeitige Chronik in jener bekannten, kunstgeschichtlich höchst wichtigen Stelle einen in der Baukunst hocherfahrenen Steinmetzen nennt, der kurz zuvor aus der Stadt Paris im Lande Francien gekommen sei und die Kirche im französischen Stil neu gebaut habe. „Diese Chronikstelle“, sagt Schnaase²⁾, ist allerdings vereinzelt, aber ihr Ton und ihre Worte lassen darauf schließen, daß sie einen sehr gewöhnlichen Hergang erzählt.“

Um mit einem Werke, wie der Straßburger Frontbau, beauftragt zu werden, mußte sich Erwin schon bewährt haben. Nachrichten über seine künstlerischen Anfänge fehlen uns aber vollständig. Als wahrscheinlich darf man hinstellen, daß er schon eine Zeit lang bei dem 1275 beendigten Langhausbau beschäftigt gewesen, vielleicht zuletzt fogar als Leiter desselben. Sodann ist von elfsäffischen Gelehrten³⁾ eine Vermuthung ausgesprochen worden, für die es in der That nicht an reeller Grundlage fehlt: Erwin sei der Meister des Kirchenbaues zu Niederhaslach in den Vogesen, welcher gegen 1274 begonnen und von Bischof Konrad von Lichtenberg als sein erstes architektonisches Unternehmen lebhaft gefördert wurde. Bei einem Brande im Jahre 1287 wurde von dieser Schöpfung nur der Chor gerettet, der bei vollständig entwickelten gotischen Formen doch, den mäßigen Verhältnissen entsprechend,

Nieder-
haslach.

1) Seeberg, in Naumann's Archiv, XV, S. 193.

2) V., 2. Aufl., S. 445.

3) Spach, Restauration de l'église de Haslach, S. 6. -- Gérard a. a. O. S. 215; 310 fg.

eine edle Einfachheit bewahrt. In der Folge war ein Sohn Erwin's, der im Jahre 1330 farb, der Werkmeister des Neubaues, was den Umftand, dafs hier vor ihm fein Vater gewaltet, defto wahrſcheinlicher macht.¹⁾

Erwin war der Werkmeister (magifter operis) des Strafsburger Münfterbaues, das heifst nicht nur der künstlerifche, fondern auch der technifche Leiter. Die finanzielle Leitung, die Verwaltung der Einkünfte, die Rechnungsablage und die allgemeine Oberaufficht hatten aber, wie wir ſchon gefehen haben, die Pfleger des Baues, welche vom Rathe ernannt wurden. Solche wurden gubernatores oder procuratores fabricae genannt; mitunter kommt auch die Bezeichnung rector oder feibft magifter fabricae in den Urkunden vor, die man dann von dem Begriffe magifter operis wohl zu unterſcheiden hat. Als eigentlicher Verwaltungsbeamter fand unter den Pflegern noch der Schaffner.

Die Bau-
hütte.

Der Werkmeister war kraft feiner Stellung zugleich das Haupt der Bauhütte, das heifst der Genoffenfchaft ſämmtlicher an diefem Bau beſchäftigter Steinmetzen. Die Bauhütten an den grofsen franzöfifchen und deutſchen Kathedralen entftanden in derfelben Zeit, in welcher der Aufſchwung des Zunftweſens in den Städten begann, und ſie hatten eine den Zünften analoge Organifation, nur dafs ſie freier daftanden und den localen Verhältniſſen gegenüber eine gröfsere Unabhängigkeit bewahrten. Es beftand auferdem eine enge Verbindung unter den verſchiedenen Bauhütten eines Gaues und eines Landes, bis endlich im Jahre 1459 eine ganz Deutſchland umfaſſende Steinmetzenbrüderſchaft mit den Hauptorten Strafsburg, Wien, Köln und Zürich auf dem Tage zu Regensburg organiſirt ward. Die Stellung der Strafsburger Hütte war ſchon ſeit alter Zeit eine bevorzugte und ſeit dieſer Organifation eine um ſo feſter begründete. Ihr Gebiet war das weitefte, es umfaſste das Land vom rechten Ufer der Moſel an, Franken, Heffen, Schwaben, Thüringen, das Meiſner Land, und reichte öſtlich bis nach Bamberg, Eichſtäd, Ulm, Augsburg und Krain, ſüdlich bis an die italieniſche Grenze.²⁾ In Strafsburg ſelbſt gab es eine Bauhütte, noch ehe eine ſtädtiſche Maurerzunft exiſtirte, denn in dem Vertrage, welchen die Stadt im Jahre 1263 mit Biſchof Heinrich von Geroldſeck abſchlofs, wird unter den Zünften die der Maurer noch nicht erwähnt.³⁾ Als dieſe dann entſtand, war ſie lange Zeit dem Werkmeister des Frauenhaufes untergeordnet. Erſt durch ſpättere Documente ſind wir über die inneren Einrichtungen der Bauhütten authen-

1) Vgl. Cap. VII und die Inſchrift des Grabſteins unten S. 135.

2) Der Steinmetzen Brüderſchaft Ordnungen und Articul, Erneuert auff dem tag zu Strafsburg auff der Haupthütten, auf Michaelis, Anno MDLXIII.

3) Vgl. C. Schmidt, im Anzeiger f. Kunde d. d. Vorzeit, X (1863), Sp. 345 ff.

tlich unterrichtet, aber ihre Satzungen sind ohne Zweifel viel älteren Ursprungs. Sie enthielten Vorschriften über Lehrzeit und Losprechung, über Arbeitnehmen in der Fremde, über die eigene Gerichtsbarkeit der Bauhütte und die Disciplinargewalt des Meisters. Jeder, der seine Lehrzeit durchgemacht, erhielt sein Zeichen, nach Art der von altersher gebräuchlichen Hausmarke, aus einfachen Linien-Verbindungen, die sich bequem mit dem Meißel einhauen ließen, zusammengefasst. Mit diesem wurden öfter die von den Einzelnen bearbeiteten Werkstücke bezeichnet. Auch in Strafsburg kommen seit dem dreizehnten Jahrhundert zahlreiche Steinmetzzeichen vor.¹⁾

Der Kirchenbau war also ganz in weltliche Hände übergegangen, ihn betrieben Handwerker aus dem freien Bürgerstande, sie waren gründlich und gleichmäßig gebildet, sie arbeiteten nach einem Willen und Plan, der aber auch dem individuellen Gefühl des einzelnen Begabteren einen gewissen Spielraum gewährte. Daher jener Wechsel, jene Mannigfaltigkeit im Detail, die freilich schon in der romanischen Architektur vorhanden waren, jetzt aber noch zunehmen und im Gegenfatze zu dem strengen System der Gothik eine um so reizvollere Wirkung üben.

Theilnahme aller Stände.

Dabei war ein solcher Bau nicht bloß eine Sache, welche Bauherren und Bauhandwerker allein anging, sondern die ganze Bürgerchaft nahm an ihm lebendigen und thatkräftigen Antheil, und zwar eben so sehr aus Frommigkeit wie aus edlem bürgerlichem Selbstgefühl, das mit Stolz auf die großen Schöpfungen in der eigenen Stadt blickte. Es kam häufig vor, daß selbst die Vornehmen sich nicht scheuten, persönliche Handlungsdienste als ein gottgefälliges Werk zu verrichten; namentlich war es aber Brauch, die Bauhütte mit Schenkungen und Vermachtnissen zu bedenken. Das Wohlthäterbuch des Strafsburger Frauenwerkes, welches Schneegans aufgefunden, zeigt, in welchem Mafse dies von Seiten aller Stände, des Adels, der Bürger, selbst der Armen und Geringen geschah. Jeder gab nach seinen Kräften, dieser Hauser oder Landbesitz, jener Ren-

1) Viele sind von Adler, Deutsche Bauzeitung, 1873, publicirt worden. Man muß sich aber hüten, aus den Steinmetzzeichen, wie Adler das gethan, zu viel folgern zu wollen, namentlich Datirungen auf sie zu begründen. Daß dasselbe Zeichen an verschiedenen Theilen desselben Gebäudes vorkommt, beweist nichts für deren Gleichzeitigkeit, denn erstens gewährt die Lebens- und Arbeitszeit des einzelnen Steinmetzen einen sehr weiten Spielraum, zweitens ist auch nicht ausgeschlossen, daß sich gleiche Zeichen bei verschiedenen Steinmetzen aus verschiedenen Zeiten wiederholen, denn die Combinationen, in denen man freilich immer nach kleinen Besonderheiten suchte, sind doch so einfach, daß eine Wiederkehr leicht möglich ist. Dem, was Adler über den „Magistertitel“ der Meister gefabelt, den er als eine Verleihung nach Art des Magistertitels der Univerfitäten ansieht, hat Schnaase, 2. Aufl., V, S. 123 Anm., widerprochen.

ten und Einkünfte, die Edlen und die Frauen ihre besten Kleider und Schmückfachen, die dann zum Besten des Baues verkauft wurden. Erwin's Frau vermachte vor ihrem Tode Rock und Mantel, Erwin selbst ein Pferd nebst einer Rente. Ellenhard aber, jener ausgezeichnete Bürger, den die Zeitgenossen nach seiner Statur und seiner Wohnung den „großen Ellenhard bei dem Müntler“ nannten, und der lange das Amt des Pflegers bei dem Bau inne hatte, uns aber außerdem durch die Annalen, die er zusammenstellen liefs, bekannt ist, gab am 30. April 1303 alle seine Güter, Häuser, Landbesitz, Mobilien und Immobilien, noch als Schenkung unter Lebenden her. Auch Bischof und Geißlichkeit, obgleich sie nicht mehr die Verwaltung in der Hand hatten, liefsen im Eifer für die Sache nicht nach. Durch einen Synodalsbefehlufs wurde dem Bau im Jahre 1294 ein Viertel aller Einkünfte des Bisthums sowie sämmtlicher Pfründen und Stifter überwiesen. Ablafsbriefe wurden erlassen, die zu Spenden aufforderten; einer derselben, aus der letzten Zeit Konrad's von Lichtenberg ¹⁾, spricht von dem Werke der Straßburger Kirche, das in mannigfachem Schmück wie die Blume des Maises in die Höhe steige und das Auge des Ansehenden immer mehr locke. Eine Sache des Herzens sei ihm dessen Förderung zur höchsten Vollkommenheit.

Zunächst wurde nun der Frontbau mit den Thürmen energifich fort- Façade.
geführt. In der Erfindung der Façade zeigt Erwin eine grofsartige Beherrschung der in Frankreich ausgebildeten Formen, zugleich aber auch ein hohes persönliches Schönheitsgefühl. Er nahm das franzosifche Façadenstylern an, welches in Deutschland nur dieses eine Mal in seiner ganzen Schönheit auftritt, während man es sonst gewöhnlich einer einseitigen verticalen Tendenz opferte. Unten drei grofse Portale, welche fast den ganzen Raum zwischen den vier mächtigen, senkrecht gliedernden Strebe-
pfeilern ausfüllen, das mittelfte, wie immer, höher und breiter, durch einen Mittelposten getheilt. Ueber ihnen durchbrochene Spitzgiebel zwischen Nischen; dann, über durchlaufender Horizontal-Gliederung, dem Obergeschofs des Mittelfchiffes entsprechend, nur noch etwas höher gelegt, eine prächtige Rose, welche auf die Phantasie des Beschauers den Eindruck macht, dafs sie ein Centrum voll ruhiger Sammlung inmitten der kühn emportreibenden Kräfte des architektonifchen Gewächses bilde. Ihr zur Seite steigen breite, reichgegliederte Spitzbogenfenster in dem noch an den Mittelbau angelehnten zweiten Stockwerk beider Thürme in die Höhe.

1) Vgl. Strobel, Vaterl. Gesch. des Elsasses, II, S. 96, nach Wencker's handfchriftlicher Chronik.

Erwin's neuer Gedanke bestand nun darin, daß er vor die so angeordnete Fassade noch eine zweite durchbrochene Fassade setzte, aus leicht-

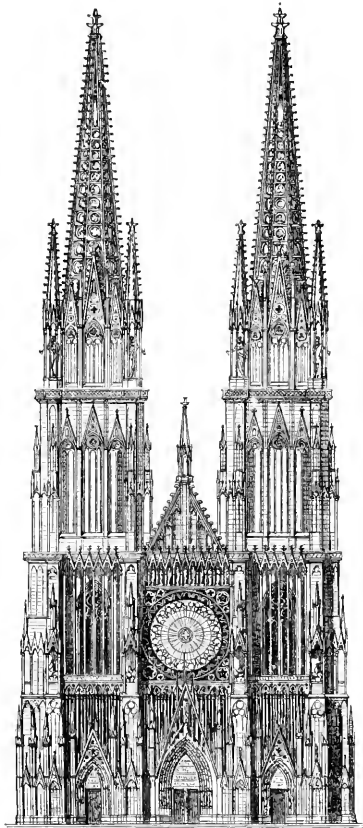


Fig. 39. Adler's Restaurationsversuch der Erwin'schen Fassade.

tem Stabwerk gebildet, das schon zu den Seiten der Portalgiebel beginnt, schlank emporsteigt, durch entsprechende Blendendecoration an den

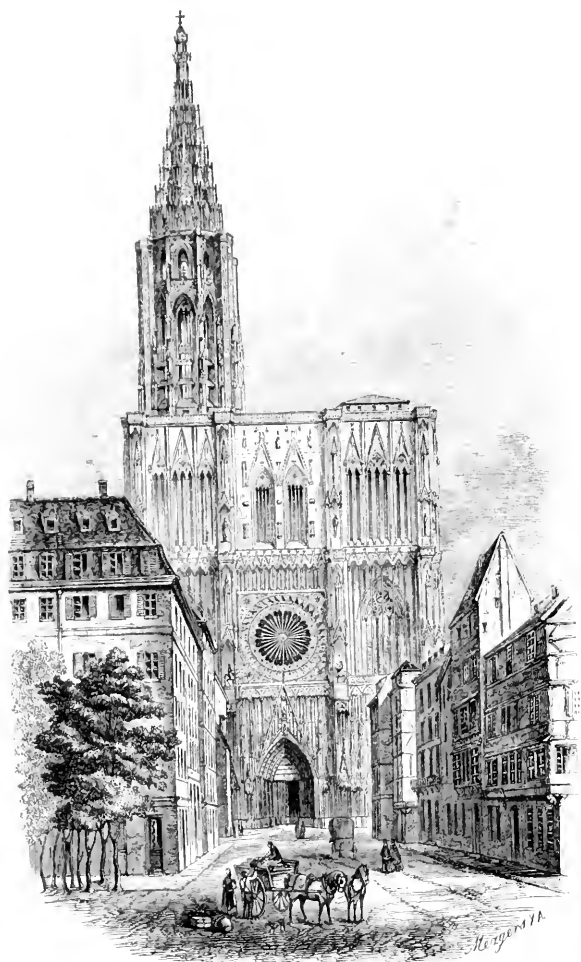


Fig. 40. Façade des Straßburger Münsters.

Strebepfeilern verbunden wird, unter den Balustraden des nächsten Stockwerkes sich zu luftigen Arcaden mit Maßwerkgliederung zusammenschließt, dann aber sofort wieder die ursprüngliche Richtung verfolgt und, weiter aufwachsend, vor Wandflächen und Fenstern des zweiten Thurmgewölbes ein elegantes Gitterwerk bildet. Selbst die Rose mit ihrer strahlenförmigen Gliederung ist hinter einen durchbrochenen quadraten Rahmen gelegt, der einen Kreis von freischwebenden Bögen enthält. So ist die horizontale Gliederung, obgleich sie den Grundton angiebt, durch die Decoration gemildert, und das lebendige, jubelnde Streben nach oben geht kühn über sie fort. Der vorzügliche, der zartesten Behandlung fähige Sandstein der Vogesen ist hier in einer Weise behandelt, welche durch die Qualität des Materials freilich ermöglicht wurde, aber im Grunde weniger dem Steinbau als dem Bronzeguss entspricht. Es läßt sich nicht leugnen, daß hier der architektonische Ernst bereits von verschwenderischem decorativem Reichthum überwachsen ist. Aber die vollendete Schönheit der Verhältnisse und der Formen bringt jedes kritische Bedenken zum Schweigen. Selbst die Eleganz ist voller Kraft, und im Verhältniß zu seinen Vorbildern könnte Meister Erwin wie Wolfram von Eschenbach in Scheffel's Dichtung von sich sagen:

„Gewoben hab' ich um die weichen Mären
Der Heimatsprache ehern Klanggewand“

Für die Gesamtanordnung der Façade, für die Verhältnisse ihrer Haupttheile zu einander hat Erwin offenbar die Façade von Notre-Dame in Paris zum Vorbilde genommen, durch welche überhaupt der Typus des französischen Façadenbaues am großartigsten festgestellt worden war. Zu seinem Decorationssystem empfing er wohl die Anregung ebenfalls durch französische Muster. Adler hat auf solche mit vielem Scharfblick hingewiesen. Zunächst sind die Querhausfaçaden der Kathedrale von Paris zu nennen, namentlich die 1257 von Jean de Chelles begonnene Südfront, an der auch schon das Streben nach durchbrochener Decoration und die quadrate Umrahmung der Rose auftreten, dann die 1262 von Johannes Anglianus begonnene Kirche Saint-Urbain in Troyes, die am Chor ein frei vor die Oberfenster gestelltes durchbrochenes Rahmenwerk aufweist. Aber Erwin wendet diese Mittel in ganz anderem Umfange an und übertrifft seine Vorgänger durch die großartige Folgerichtigkeit in der Verwerthung solcher Motive und durch den weit schlagenderen Effect, den er erreicht.

Nur etwa bis zum Abschluß der Rose ist aber der Bau ganz nach dem Plane Erwin's ausgeführt. Eine große Zeichnung unter den Bau-

riffen im Frauenhaufe ¹⁾ zeigt uns, wie er weiter zu bauen dachte. Schon das zweite Thurmgefchofs follte geringere Höhe haben, es follte fammt feinem Stabwerk unmittelbar über dem Fenfterbogen endigen, und über der Rofe follte die Arcadengalerie mit Statuen, etwas fehlanker gefaltet, als wir fie jetzt fehen, mit fieben zierlichen Fialen gekrönt, den Abfchlufs bilden. An einen Giebel hatte der Meifter nicht gedacht, ebenfowenig wie feine franzöfifchen Vorgänger.

Oberbau
der Front
nach Er-
win's Plan.

Wir theilen Fig. 39 Adler's Reftaurationsverfuch der Erwin'schen Façade mit, der allerdings einen Giebel, fogar mit einem Dachreiter, wie er in der fpäteren deutichen Gothik beliebt wurde, annimmt, aber, wenn auch in diefem Punkte wohl nicht richtig, fo doch in der Ausbildung der Thürme fein aus dem Charakter des Denkmals heraus conftruirt ift. Jetzt fteht über der Arcadengalerie, welche der Rofe folgt, ein plumper Zwischenbau vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, nur lofe verbunden mit den dritten Gefchoffen der beiden Thürme, die bereits freiftehende Stockwerke fein follten. Diefe aber entfprechen im Weftentlichen noch dem Geifte des Erwin'schen Baues; fie find nicht in das Achteck übergeführt, wie gewöhnlich, fondern viereckig, wie die Thürme der Kathedrale zu Paris. Sie öffneten fich nach allen Seiten in Gruppen von drei hohen, durch leichte Pfollen getheilten Fenftern mit Spitzgiebelkrönung. Das Stabwerk hat hier aufgehört, findet aber dadurch, dafs nun das ganze Stockwerk luftig und durchbrochen ift, eine harmonifche Fortfetzung. Nun follte der Helm beginnen, vor welchem nur noch ein Uebergang in das Achteck flattfinden follte und die vier Seitenfialen, welche ihn in lebendiger Silhouette zu umgeben hatten, fich entwickeln mußten. Der vorliegende Entwurf führt diefen Uebergang hochft glücklich durch ein kleineres Obergefchofs in Geftalt eines Quadrates mit abgeftumpften Ecken durch, das der Fenftertheilung des dritten Stockwerks richtig angepafst ift. Auch die Annahme ift wohl zutreffend, dafs Erwin fich die Thurmhelme durchbrochen dachte, mit acht durch zierliches Maßwerk verbundenen Rippen. Die franzöfifche Gothik der guten Zeit wandte bei größeren Verhältniffen folche Durchbrechung der Helme nicht an, fondern baute gefchloffene Steinhelme, zeigte das Dach auch wirklich als folches, ohne mit feiner Beftimmung übermüthig zu fpielen. Erft die deutiche Gothik des vierzehnten Jahrhunderts gefiel fich in diefer Neuerung, die im Thurm des benachbarten Fieiburger Münfters ihre schönfte Ausbildung fand und dann bald allgemein ward. Aber ihr Ausgangspunkt ift hochft wahrſcheinlich

1) Die oben angefügte Zeichnung zu einer Thurmkrönung ift eine Zuthat aus dem 15. Jahrhundert.

Erwin's Strafsburger Frontbau, denn mit der unteren Façadendecoration würde die Durchbrechung des Helms in vollem Einklang stehen, würde als deren letzte und höchste Consequenz erscheinen. Diese Helme würden ungefähr in der Höhe geschlossen haben, in welcher die Pyramide des jetzigen Nordthurms beginnt, der in der Folge allein, in übertriebener Höhe und in entarteten Formen vollendet worden ist.

Fortgang
des Baues.

Der Façadenbau wurde kräftig gefördert. Im Jahre 1291 war man bereits mindestens über den Anfang der Rose hinausgekommen, denn damals wurden in den Tabernakeln über den ersten Abfätzen der Strebebögen mit bischöflicher Bewilligung vom Rathe der Stadt die Reiterstatuen derjenigen Könige aufgestellt, welcher der Stadt und dem Lande die größten Wohlthaten erwiesen.¹⁾ Es sind Chlodwig und Dagobert, nach der Sage die Gründer des Bisthums und der Stadt, und mit ihnen der eben verstorbene Rudolf von Habsburg. Als unwürdiger Vierter ist in neuerer Zeit bekanntlich Ludwig XIV. dazugekommen. Auch für die Ausstattung des Inneren wurde weiter geforgt. In Ellenhard's Chronik ist der Ankauf einer neuen Orgel von Meister Guncelin aus Frankfurt um fünfshundert Strafsburger Pfund eingezeichnet²⁾ In den nächsten sieben Jahren machte ohne Zweifel der Frontbau ununterbrochen Fortschritte, bis ihm dann ein beklagenswerthes Naturereigniß plötzlich Halt gebot. Am 15. August 1298 brach durch Unvorsichtigkeit der Dienerschaft König Albrecht's, der Strafsburg besucht hatte, in den Ställen des bischöflichen Palastes Feuer aus. Das ganze Stadtviertel westlich vom Münster wurde verwüstet, das Münster selbst litt den äußersten Schaden, die innere Ausfuttung, Orgel, Glocken, verbrannten, selbst Mauern und Wölbungen waren so beschädigt, daß sie Einsturz drohten. Jetzt konnte nicht fraglich sein, was zu geschehen hatte; der Façaden- und Thurbau mußte einstweilen liegen bleiben.

Brand von
1298.

Herstel-
lung des
Lang-
haufes.

Erwin mußte mit allen Kräften die Herstellung des Langhaufes in Angriff nehmen, von dem wenigstens die vier ersten Joche einer durchgreifenden Erneuerung bedurften. Erst vom fünften Joche an sind, wie wir früher ausführten, im Innern die alten Arcaturen in den Seitenschiffen, aufsen die alten Krönungen der Strebebögen erhalten.

Dem Erneuerungsbau gehören, nach Specklin's Aufzeichnungen, die freilich erst eine spätere, aber eine höchst beachtenswerthe Quelle bilden, die Oberfenster mit dem Umgang sowie die Gewölbe an, die von Erwin besser und schöner als vordem hergestelt wurden. Bereits Schneegans,

1) Schad, p. 45. — Alle drei sind nur in moderner Erneuerung vorhanden, nachdem sie in der Revolution ebenfalls zu Grunde gegangen waren.

2) Mon. Germ. a. a. O. S. 101.

im Jahre 1836¹⁾ und neuerdings, mit eingehenderer Beweisführung, Adler haben auf diese Notiz hingewiesen und sind zu dem Resultate gekommen, daß Erwin's Thatigkeit an dem Langhaufe eine weit größere war, als man gewöhnlich angenommen. Daß sie in diesem Punkte Recht haben, kann man nicht bezweifeln. Ein Erneuerungsbau in damaliger Zeit konnte aber keine bloße Reproduction des Früheren sein. Erwin war über den Stil des mehrere Jahrzehnte früheren Langhauses durch die Entwicklung der Zeit wie durch seine eigenen Studien weit hinausgewachsen, und so brachte er seine neuen Grundsatze zur Geltung, soweit die Bedingungen das irgend zuließen. Eine Hauptbedingung war zunächst, daß die älteren Oibpartien keinem glänzenden neuen Chorbau aufgeopfert werden durften; unser historisches Gefühl wird dies nur billigen, und wenn auch dem Meister dadurch die Gelegenheit zu einer vollständig einheitlichen gothischen Conception verfaßt blieb, so liegt doch auch in dieser Verbindung des Alten und des Neuen ein besonderer künstlerischer Reiz. Oestlich alles streng und ernst; massenhafte, kräftige Formen, maßige Beleuchtung. Aber unmittelbar neben den schweren Pfeilern und derben Gurtbögen der Vierung erscheinen dann die schlanken Dienste und Rippen, die freien, durchsichtigen Triforien, die großen, magisches Licht spendenden Fenster des umgestalteten gothischen Baues. Schon die Höhenmaße steigerte Erwin bedeutend, aber er wahrte noch immer das richtige Verhältniß und hütete sich vor der Rücksichtslosigkeit, mit welcher der Meister des Freiburger Langhauses die Vierungskuppel ganz in das Langhausdach einbaute. Die Pfeiler mit ihrer strengen Gliederung behielt er bei, ebenso die Arcadenbogen; die Arcatur an dem Sockel der Seitenschiffwände blieb gleichfalls im Ganzen dieselbe, nur wurde in den vier westlichen Travéen ihre Derbheit gemildert, durch Fortfall des äußersten umrahmenden Bogens wurde für kleine Dreipässe mit Bildwerken Raum gewonnen. Die größte Veränderung aber erfuhr der Oberbau, welcher nun den französischen Stil in seiner reichsten Entfaltung darstellte und dessen Ideal, die vollständige Auflösung und Durchbrechung der Mauerflächen, erreichte.

Den Fenstern, und zwar auch denjenigen der Seitenschiffe, obgleich Specklin's Notiz nicht von ihnen spricht, gab Erwin die volle Breite, welche zwischen den an den Wänden emporwachsenden Diensten und den Längengurten der Wölbung verfügbar blieb. Diesen Dimensionen entsprechend empfängt nun jedes Fenster die von der vollendeten Gothik ausgebildete Form der Gliederung durch Pfosten und Maßwerk. Ein auf

Fenster-
gliederung
und Maß-
werk.

1) Vgl. die Literaturangaben S. 108. Anm. — Auch Schweighäuser folgte dieser Annahme.

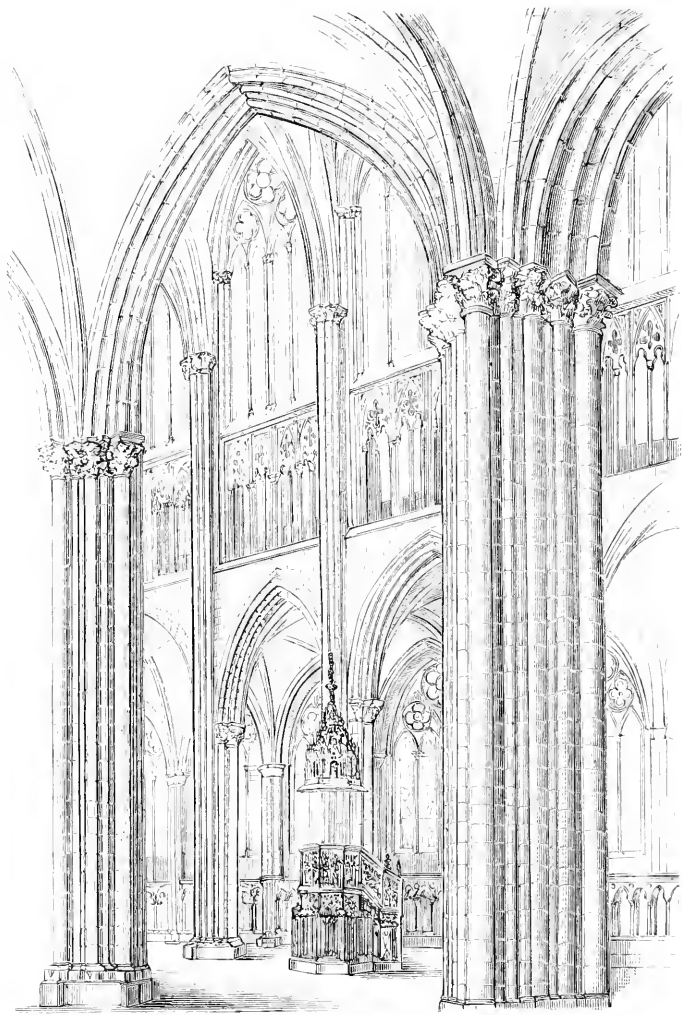


Fig. 41. Das Langhaus des Straßburger Münsters. (Nach Lafius).

diese Weise getheiltes Fenster ist eigentlich aus einer Fenstergruppe entstanden, deren einzelne Elemente nur enger mit einander verschmolzen sind. In der frühen Gothik setzte man zwei schmale Fenster neben einander und brachte über ihnen ein Rundfenster an, welches den leeren Raum zwischen ihren Bögen belebte und eine pyramidal entwickelte Gruppe von Oeffnungen entsprechend abschloß.¹⁾ Bei dem immer stärker hervortretenden Streben nach Erweiterung der Fenster rücken aber die Theile dieser Gruppe näher und näher zusammen, die Pfosten und die Wandstücke, welche sie trennen, vermindern sich im Umfange; statt aufgemauert zu sein, bilden sie endlich nur ein schlank aufsteigendes Rahmenwerk. Auf diese Weise entsteht zuerst das zweitheilige Fenster; bei größerer Breite aber, wie in den Fenstern des Straßburger Münsters, durch nochmalige Zerlegung ein viertheiliges.

Während der guten Zeit des gothischen Stiles liegt dieser Theilung immer das Princip strenger Symmetrie, bestimmter Einordnung und Unterordnung aller Theile, welche durch Halbirtung gewonnen werden, zu Grunde. Dem entsprechend sind die schlanken Säulchen, welche vor allen Pfosten emporwachsen, an den Mittelpfosten noch stärker gebildet. Da, wo der Hauptbogen ansetzt, wird jedes dieser Säulchen mit den nächsten durch einen Spitzbogen verbunden, jedes Paar von solchen Spitzbögen aber durch einen höheren Bogen überspannt, der auf den Säulen vor dem Mittelpfosten und an der Wandung aufruhet. Die Spitzen dieser umspannenden Bögen sowie des Hauptbogens, der nun sie selbst paarweise zusammenschließt, werden jedesmal durch eine Kreisfigur gefüllt, welche, der untern Halbirtung gegenüber, die Wiedergewinnung ruhiger Einheit und Geschlossenheit repräsentirt. Jeder dieser Kreise ist aber wieder in sich durch einen Kranz kleiner, gegen die Mitte offener Dreiviertelkreise gegliedert und wird, je nach der Zahl derselben, zum Dreipass, Vierpass, Sechspass, Achtpass. Während die Pfostenfäulchen ganz nach dem Muster der Säulen ihren Sockel und ihr Capitell, mit Laubwerk decorirt, empfangen, sind die obren Bögen nach Art der Gewölberippen profilirt, anfangs rundtabförmig, dann schärfer geschnitten. Diese Bögen verschmelzen da, wo sie sich berühren, mit einander, lösen sich dann aber wieder von einander los. Sie bilden — im Gegenfatze zum Blattornament oder Laubwerk — das Maßwerk, nämlich ein aus geometrischen Figuren hergestelltes Ornament, das mit dem Cirkel gemessen wird, und das nun auch an andern Stellen, an den Arcaturen, den Balustraden u. s. w., zur Be-

1) Vgl. S. III und den Holzschnitt Fig. 38, auf dem eine solche Fenstergruppe im Südkreuzarm noch sichtbar ist.

lebung oder Durchbrechung der Flächen auftritt. Die strenge Regelmäßigkeit, krytallinische Anordnung und symmetrische Unterordnung herrscht auch im Mafswerk ausschließlic, so lange der gothische Stil in Frankreich und in Deutschland seine Reinheit bewahrt. Erst später tritt ein bewegteres Spiel, eine Neigung zu geschweiften, schmiegamen und spielenden Formen ein.

Wie sich unter den Fenstern der Seitenschiffe die Arcatur entlang Triforium, zieht, den Sockel fortlaufend zu beleben, so wird der Raum zwischen Arcaden und Oberfenstern des Mittelschiffes durch das Triforium oder den Umgang durchbrochen. Dieser ist seinem Wesen nach ein Gang in der Mauerstärke, die Fläche belebend, welche dem angelehnten Pultdach der Seitenschiffe entspricht. Aber die Gothik auf der Höhe ihrer Entwicklung durchbricht auch die Rückwand dieses Laufganges und giebt ihm Fenster, welche seinen nach innen gerichteten Bogenstellungen entsprechen, wie das schon im Chor der Kathedrale von Amiens geschehen war. Um dies möglich zu machen, werden die Seitenschiffe mit einem Satteldach geschlossen, das nach beiden Seiten abfällt. So verfuhr auch Erwin bei der Erneuerung dieser Partien. Er gab dabei dem Triforium eine Einteilung, welche der des Fensters völlig entspricht, nur sie verdoppelt, so dafs die Oeffnungen des Triforiums aus acht kleineren Bogenstellungen bestehen, diessmal im Kleeblatt-Bogen geschlossen, paarweise durch einen Spitzbogen, den ein Vierpafs durchbricht, überspannt und außerdem rechtwinklig umrahmt, aber mit stärkerem Rahmen in der Mitte, dem Mittelpfosten des Fensters entsprechend.

Die Fenster wie die Triforien werden endlich mit farbenprächtigen Glasmalereien geschmückt, die im Strafsburger Münster, soweit sie noch Glasgemälde, erhalten, von besonderer Schönheit sind. Wir werden später von ihnen reden.¹⁾ Erst die Glasgemälde, im Bunde mit einer durchgehenden vielfarbigen Decoration, welche alle einzelnen Glieder scharfer und lebendiger charakterisirte, die Capitelle von den Schäften, das Laubwerk von feinem Hintergrunde, die Gewölberippen von den Kappen unterschied, die durchsichtigen und die undurchsichtigen Theile in ihrer Wirkung einheitlich verschmolz, vollenden den Gesamteindruck eines gothischen Innenraumes. Man mufs voraussetzen, dafs eine solche Polychromie auch im Strafsburger Münster bestand, mögen auch ihre Spuren jetzt verschwunden sein.

Vorhalle. Der Glanz der Innendecoration erreicht dann noch eine Steigerung in der inneren Vorhalle zwischen den beiden Thürmen. Sie steigt, der

1) Cap. IX.

Façade entsprechend, noch weit über das Mittelschiff empor, ihr Licht empfängt sie durch die Rofe und durch Seitenfenster, die in die Thurmen münden und deren Seitenfenstern entsprechen. Ihre Wände find, im Anklang an die Außendecoration der Westfront, mit Stabwerk und Maßwerk, das über dem Mittelportal noch eine kleinere, blinde Rofe bildet, geschmückt.

Giebt man sich von dem Gesamteindruck des Inneren Rechenhaft, so kann man vielleicht finden, daß die Aufeinanderfolge von Scheidbögen, Triforien und Fenstern eine beinahe zu gedrängte ist. Aber gleichzeitig muß man anerkennen, daß gerade die Maßigung in den Höhendimensionen jene Schönheit der Raumverhältnisse, jene ruhige Harmonie des Eindrucks zur Folge hat, die uns hier entzücken und welche durch eine beängstigende Schlankheit, wie im Kölner Dom zwar effectvoll überboten, aber an rein künstlerischem Werthe nicht übertroffen werden können. Diese Maßigung übt auch auf die Ausbildung des Aeußeren einen wohlthunenden Einfluß, sie bedarf keines zu hohen Hinaufbauens, keiner zu starken Häufung der Hilfsconstruktionen. Die Spitzthürmchen oder Fialen, welche Erwin auf die Strebepfeiler setzte, sind freier und zum Theil schlanker und bedeutender entwickelt, ordnen sich aber, da die Strebebogen ziemlich tief ansetzen, der Masse des Oberschiffes unter. Auf Spitzgiebel über den Fenstern hat der Meister verzichtet, ebenso wie dies an der Kathedrale von Reims geschehen. Der wirkungsvolle Blattwerkfries und die Maßwerkbalkustrade des Mittelschiffes werden nur leise durch zierliche Fialen, die auf Halbfäulen längs der Wand fufsen, unterbrochen, und bilden einen ruhigen Abschluß. Während oft das Aeußere gerade der prächtigsten gothischen Kirchen, wie des Kölner Domes, durch die zu große Fülle der Hilfsconstruktionen, den verschwenderischen Reichthum der durchbrochenen Giebel und Fialen in zerklüftete Unruhe und Eintönigkeit der Massengliederung verfällt, waltet hier durchgängig harmonische Klarheit.

Das Letzte, was Erwin schuf, war endlich ein kleiner Einbau im Langhaufe, die Stadtcapelle oder Mariencapelle, welche neben der Kanthauscapelle in das Mittelschiff vorprang und den frühgothischen Lettner zum Theil verdeckte ¹⁾, aber mit ihm in Verbindung gesetzt war und wie er

Gesamtwirkung.

Aeußeres des Langhauses.

Mariencapelle.

1) Adler nimmt an, auch der Lettner sei nicht mehr der alte frühgothische, sondern ein Neubau Erwin's gewesen. Dem widersprechen 1) alle älteren Nachrichten, welche diesem nur die Mariencapelle zuschreiben; erst der unkritische Schreiber mißt Erwin den Lettner bei; 2) die noch vorhandenen Ueberreste des Lettners im Fraunhaufe, die entschieden frühgothisch sind; 3) der Umstand, daß die Inschrift sich an der Mariencapelle befand; wäre diese nur der Theil eines von Erwin errichteten Lett-

eine Empore hatte, auf welcher die Würdenträger der Stadt dem Gottesdienste beiwohnten. Sie war ein Kleinod an eleganter Durchbildung und reicher Decoration, wurde aber nach der Einnahme Strafsburg's im Jahre 1682 von dem Bischof Egon von Fürstenberg, der die Stadt an den Reichsfeind verrathen, sammt dem frühgothischen Lettner abgebrochen, um den Chor für die Entfaltung des bischoflichen Prunkes zu erweitern. Im Frauenhaufe befinden sich nur noch die Trümmer der Inschrift, welche sich ehemals unter der Balustrade entlang zog:

MCCC.XVI. EDIFICAVIT. HOC. OPVS. MAGISTER. ERWIN. ECCE. ANCILIA
DOMINI. FIAT. MIHI. SECYNDVM. VERBUM. TVVM AMEN.

Diese Inschrift zerfällt in drei Theile. Der erste nennt den Meister und die Entfaltungszeit: „Dies Werk baute Meister Erwin im Jahre 1316.“ Der zweite enthält eine Anrufung der „Magd des Herrn“, der die Capelle geweiht war; der dritte, „mir geschehe nach deinem Wort“, klingt wie der schmerzliche Ausruf einer frommen Seele. Zu einem solchen mochte Erwin damals Recht haben, denn am 1. August desselben Jahres verlor er Frau Hufa, seine Gattin. Im kleinen Hofchen hinter der Johannescapelle, in dem sogenannten Leichhöfel, ist ihr Grabstein mit folgender Inschrift eingemauert:

Tod Er-
win's und
feiner
Gattin.

ANNO DOMINI. MCCC.XVI. KALENDIS. AVGVSTI. OBIT. DOMINA. HVSA.
VXOR. MAGISTRI. ERWINI. 1)

Im Wohlthaterbuch des Münsters ist ihr Tod unter dem gleichen Monatsdatum eingetragen, aber als ihr Vorname ist, zufolge Schneegans, Gertrud angegeben; sollte hier nicht Gerhus zu lesen sein?

Meister Erwin überlebte seine Gattin nicht lange. Sein Tod erfolgte anderthalb Jahr später, wie die auf demselben Stein eingegrabene Inschrift zeigt:

ners gewesen, so hätte wohl die Inschrift am Haupttheile Platz gefunden; 4) das sichtlich Verbaufte des Lettners durch die Mariencapelle, wie es aus den älteren Abbildungen hervorgeht, am deutlichsten aus einer im Jahre 1673 von J. J. Arhardt gefertigten Zeichnung in der Albertina, obgleich die Formen im Einzelnen hier nicht zu erkennen sind. Adler hat sich für seine Behauptung auf eine Ansicht des Innern, die in Merian's Topographie vorhanden sei, berufen. Das Werk selbst enthält aber eine solche Abbildung nicht, sondern in einem Exemplar, das Adler auf der Berliner Bibliothek benutzt hat, ist ein fremder, erheblich späterer Kupferstich eingeklebt, der seine Behauptung, nach dieser Darstellung etwas über den Stil des Lettners folgern zu können, als völlig grundlos dastehen läßt. Bei Lettner und Mariencapelle ist hier der geschweifte Efelsrücken die herrschende Bogenform, der weder in der frühern Gothik noch in Erwin's Zeit auftritt und die Abbildung ist also ganz incorrect.

1) Wir haben die Abkürzungen aufgelöst; vgl. die Darstellung in der Revue d'Alface von 1852, zu dem interessanten Aufsätze von Schneegans: L'épithaphe d'Erwin de Steinbach.

ANNO DOMINI MCCXXIII. XVI. KALENDIS. FEBRUARII. OBIT. MAGISTER. ERWINVS. GABERNATOR. FABRICE. ECCLESIE. ARGENTINENSIS.

Hieraus geht hervor, daß Erwin in der letzten Zeit nicht mehr Werkmeister war. Wahrscheinlich hatte er altershalber diese Beschäftigung niedergelegt, war dann aber zum Baupfleger, Gubernator fabricæ, durch ehrenvollen Rathsbefehlufs erwählt worden. Das Datum seines Todes ist nach der Inschrift der 17. Januar, im Wohlthaterbuche ist sein Ende erst zwei Tage später, am 19., eingetragen. Die Zeit, während deren Erwin an den Münsterbau geknüpft war, hat nachweisbar zweiundvierzig Jahre und wahrscheinlich noch ein paar Jahre mehr betragen. Seinem künstlerischen Charakter nach war er ein Meister, in dem sich das gediegenste Willen und Können mit persönlichem Formensinn und Schönheitsgefühl verband. Er stand im vollen Besitz der Bildung, welche die Zeit damals einem Architekten darbot, er hatte die französische Schule gründlich durchgemacht und sich Alles, was in dieser zu erlernen war, angeeignet, aber er wußte dabei seinem Werke den Stempel des Eigenthümlichen aufzuprägen. Er verbindet im Ausdruck Kraft mit Eleganz, sein reiches decoratives Talent ist zugleich fähig, sich an rechter Stelle zu maßigen, der schwungvolle Zug seiner Phantasie ist mit ernster Würde gepaart. Zur reichen architektonischen Begabung tritt dann noch die plastische hinzu, die wir im nächsten Abschnitt würdigen werden.

Seine Thätigkeit wurde zunächst durch Mitglieder seiner eigenen Familie fortgesetzt. Unter Erwin's und Hufa's Grabchriften befindet sich auf derselben Platte noch eine dritte:

Fortbau
durch
Erwin's
Sohne.

ANNO. DOMINI. MCCXXXVIII. XV. KALENDIS. APRILIS. OBIT. MAGISTER. IOHANNES. FILIVS. ERWINI. MAGISTRI. OPERIS. HUIVS. ECCLESIE.

Dieser am 18. März 1339 geforbene Meister Johannes ist aber, wie Schneegans¹⁾ bewiesen hat, nicht ein Sohn, sondern ein Enkel des großen Erwin gewesen. Ware er der Sohn, so hätte es zunächst in der Grabchrift lauten müssen: magistri quondam operis, nach Analogie der Grabchrift zu Niederhaslach²⁾:

ANNO. DOMINI. MCCXXX. NONIS. DECEMBRIS. OBIT. . . . MAGISTER. OPERIS. HUIVS. ECCLESIE. FILIVS. ERWINI. MAGISTRI. QVONDAM. OPERIS. ECCLESIE. ARGENTINENSIS.

Jener Meister Johannes wird auch nicht als Werkmeister des Münsters genannt, sondern war eben nur ein „Meister Hans“, Sohn des damals noch lebenden Werkmeisters, der ebenfalls Erwin hieß. Außer dem am 5. December 1330 geforbenen Baumeister der Kirche zu Niederhas-

1) A. a. O.

2) Vgl. S. 120.

lach, dessen Name auf dem Grabstein nicht mehr lesbar ist, sind nämlich noch zwei andere Söhne des großen Erwin nachweisbar: Erwin und Johannes mit dem Beinamen Wintlin (Diminutiv von Erwin), welche im Jahre 1332 urkundlich vorkommen, beide ausdrücklich als „Werkmeister des Münsters“. Sie hatten also, wahrscheinlich gemeinschaftlich, diese Stellung seit dem Rücktritt des Vaters inne. Keiner kann mit dem 1339 gestorbenen Johannes identisch sein, denn die im Donatorenbuche eingetragenen Monatsdaten ihres Todes — der 22. April und der 8. Mai — stimmen nicht mit dem feinen. 1)

Die Aufgabe der Söhne mußte es sein, das Werk streng im Geiste des Vaters fortzuführen. Der obere Theil der inneren Vorhalle, die Seitenfronten der Thürme, die Obertheile der Façade bis zum Beginn der ehemals freistehenden Thurmgeschosse schliessen sich wesentlich dem Plane Erwin's an, wenn auch im Einzelnen bereits der zierliche Geschmack die Oberhand gewinnt, der sich nun immer mehr in die Gothik einbürgerte. Zu dem, was auf die Söhne zurückgeht, gehört wahrscheinlich auch die jetzige innere Höhe der Vorhalle, die, wie wir sahen, das Langhaus erheblich übersteigt; sie steht im Zusammenhang mit einer Erhöhung der Façade, welche man nun wahrscheinlich durch einen Spitzgiebel zu krönen gedachte.

Ein Theil des Münsters, dessen Entstehungszeit heute nicht mehr nachgewiesen werden kann, ist die gothische Krönung der im romanischen Ubergangsstil errichteten Vierungskuppel. Sie ging bei einem Brande im Jahre 1759 zu Grunde, und so können wir uns nur aus alten Abbildungen einen Begriff von ihr bilden, wie aus dem Stiche von M. Greuter nach Daniel Specklin²⁾ und der 1671 angefertigten Zeichnung von Johann Jacob Arhardt in der Albertina.³⁾ Man hat sie ebenfalls auf Erwin zurückführen wollen, aber das vorhandene Material reicht nicht hin, um ein sicheres Urtheil zu begründen, es fehlt gänzlich an Nachrichten über die Errichtung, und die Prüfung dieses Theiles in seinem Verhältniß zum Ganzen macht es dem subjectiven Gefühl des Verfassers unwahrscheinlich, daß ein so großer Meister der Urheber gewesen. Möglich immerhin, daß der Brand von 1298 auch das Dach des alten Vierungsthurmes zerstörte und nun früher oder später diese Ergänzung veranlaßte, möglich, daß nur der Wunsch, die Vierung gegen das später erhöhte Langhaus

1) Ueber Nachkommen dieser vgl. Mone, Zeitschr., VI, S. 435.

2) Vgl. Paffavant, Peintre Graveur, III, S. 351, Nr. 1.

3) Auf die Folge seiner Zeichnungen hat zuerst E. Muntz aufmerksam gemacht: De quelques monuments d'art alsaciens conservés à Vienne. Revue d'Alsace, Mulhouse, 1873.

besser zur Geltung kommen zu lassen, zu diesem Aufbau führte. Derselbe wurde aber in kaum ausreichender Weise bewerkstelligt. Die alte Arcadengalerie, seitdem durch die erhöhten Querhausdächer und das Langhaus schon sehr verbaut, wurde beibehalten, aber unmittelbar über ihr stiegen acht steile Spitzgiebel, mit Maßwerk und Blenden reich verziert, in die Höhe. Schon diese Verbindung des alten und des neuen Motives ist ein innerer Widerspruch; die umlaufende Arcadengalerie hat einen einheitlich abfließenden Charakter, zu dem dann die Sonderung in acht einzelne Giebel nicht paßt. Aber auch die Giebel selbst nehmen keine hinreichend imponierende Stellung ein, sondern der westliche war durch das Langhausdach fast gänzlich verdeckt. Das Dach, welches die Abbildungen zeigen, war ein Faltdach, bestehend aus acht von den Giebeln ausgehenden und nur leise ansteigenden Satteldächern, welche in der Mitte, wo sie zusammentrafen, durch einen hölzernen Dachreiter mit der Statue der Madonna gekrönt waren. Uns mochte sogar zweifelhaft erscheinen, daß diese Form des Daches gleich bei Errichtung der Giebel angenommen worden; es ist möglich, daß damals ein steiler achtseitiger Helm hinter ihnen emporlag und daß erst später eine neue Aenderung des Daches eintrat. Vielleicht gab der Brand von 1384, der alle Dächer bis an den Chor zerstörte, hierzu Veranlassung.¹⁾ Auf der Arhardtschen Zeichnung ist jedenfalls die viel spätere Form des Dachreiters erkennbar.

Wann die Thätigkeit der Söhne endigt, ist nicht zu bestimmen, jedenfalls nach 1339 — Datum jener Grabchrift des Enkels Johannes — und vor 1348, denn in diesem Jahre wird ein gewisser Gerlach als Werkmeister des Münsters erwähnt. Ihn dürfen wir als den Schöpfer der an das Ende des südlichen Seitenschiffes angebauten Katharinen-capelle ansehen, welche als Grabcapelle des Bischofs Berthold von Bucheck im Jahre 1349 geweiht worden war.²⁾

Meister
Gerlach.
Katharinen-
capelle.

Im gothischen Stile war das Bedürfnis zahlreicher Capellen, zur Aufnahme von Altären und Grabmälern, als Stiftungen einzelner Familien, Corporationen, hervorragender Persönlichkeiten, immer stärker hervorgetreten. Auf diese Neigung hatte die herrschende Grundrißform der französischen Kathedralen bereits Rücksicht genommen, indem sie den Umgang um den Chorraum und den hieran sich schließenden Capellen-

1) Königshofen, bei Hegel, S. 725: „darumb in der naht ging die hiltzin bune ane do uff der hert stunt, und verbrante, und die orgel domitte und das bygin dach und gesperre oben uf dem münster und alles das Holtzweg das do gebuwen was von den zweigen türnen untz an den kor“ u. f. w.

2) Chronik von Clofener. Hegel a. a. O. S. 93 fg.

kranz, eine Erfindung des romanischen Stils in Südfrankreich, aufgenommen und vollends ausgebildet hatte. Aber im vierzehnten Jahrhundert wuchsen die Ansprüche, die Stiftungen mehrten sich, man thut oft dem gefloffenen architektonischen Organismus Gewalt an und durchbricht die Seitenchiffwände, um auch hier Capellen anzulehnen. Ein solches Verfahren war im Straßburger Münster um so erklärlicher, als hier, trotz des engen Anschlusses Meister Erwin's an französische Vorbilder, doch die französische Choranlage mit Umgang und Capellenkranz nicht zu erreichen war, sondern die alten Osttheile beibehalten wurden, aus denen nur zwei Grabcapellen ostlich neben der Apfis heraustreten. Die Katharinen capelle weicht bereits von den reinen Formen des Langhauses ab, ist aber ein Müller jener anmuthigen Eleganz, die oft im Stile des vierzehnten Jahrhunderts zu Tage tritt. Jedes der beiden Joche öffnet sich in einem dreitheiligen zwischen zwei zweitheiligen Fenstern, alle schlank, nahe aneinander gerückt; das Mafswerk von späterem Charakter, an Stelle der Kreife langgezogene sphärische Vierecke, nicht mehr die frühere strenge Unterordnung, sondern ein gleichmäßiges Netz geometrischer Figuren; dazu fleile, durchbrochene Spitzgiebel zwischen übereck gestellten Fialen und eine zierliche Balustrade. Das innere Netzgewölbe mit gebogenen Rippen, in feiner verwilderten Gothik, rührt von einer Restauration durch Specklin in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts her.

Wohl noch unter Meister Gerlach wurden im Jahre 1365 die einst freistehenden Hauptgeschosse beider Thürme bis zur Höhe der jetzigen Plattform emporgeführt, wie Königshofen's Chronik meldet. Nachdem die Vollendung des Langhauses im Jahre 1275 erwähnt worden, heißt es hier weiter: „Donoch über zwei jor an fant Urbans tage, do ving men ane zu machende den nuwen turn des münsters wider die brediger, und wart vollebrot untz ¹⁾ an den helm noch gotz geburte 1365 jor. hie zwufchent wart der ander turn wider den frohof, der do heiffet der alte turn, anefangen und gebuwen und gerwe ²⁾ vollebrot.“³⁾

Spätere Schriftsteller, welche aus dieser Quelle schöpften, haben sie vielfach mißverstanden, dachten, es sei damit die Emporführung des Nordthurmes bis zum jetzigen Helm gemeint, und versetzten den erst im fünfzehnten Jahrhundert lebenden Johannes Hültz, der als Erbauer

1) = bis.

2) = ganz.

3) Hegel, a. a. O., II, S. 722. Vgl. die Berichtigung S. 1015. Im Jahre 1365 ward der „neue Thurm“, der nördliche, bis dahin fertig, nachdem der „alte Thurm“, der südliche, später begonnen, weil hier bi-her ein romanischer Thurm bestand, aber dann schneller fortgebaut, schon vorher soweit geführt worden war.

des Nordthurmes bekannt war, bis in diese Zeit zurück.¹⁾ Aber Königshofen's Worte zeigen klar, daß er von dem Emporführen beider Thürme bis zu gleicher Höhe redet; was 1365 fertig wurde, ist das damals freistehende Hauptgefchoß beider Thürme, dem in der That, nach kurzem Uebergang, die Helme gleich folgen sollten. Diese Aussage beweist, daß nicht nur 1365, sondern auch noch zwischen 1386 und 1390, als Königshofen schrieb: keine Erhöhung der Thürme über Erwin's Entwurf projectirt war und an den Zwischenbau über der Rose noch nicht gedacht wurde.

Die Werkmeister des Münsters, welche nach Gerlach erwähnt werden, sind Meister Cuntz, der 1382 als Rathsmitglied vorkommt²⁾ und Michel von Freiburg, der 1383 zum Werkmeister ernannt wurde.³⁾ Bald aber gerieth unter Einfluß der Zeitereignisse der Bau völlig in Stocken, als die Stadt seit 1388 in Handel gerathen war, welche die Acht Kaiser Wenzel's und einen verrätherischen Kriegszug der benachbarten Fürsten und Herren, im Bunde mit dem Bischof Friedrich von Blankenheim, gegen Straßburg zur Folge hatte. Die Bürgerschaft hielt aber wacker Stand, bis endlich im Jahre 1393 dieser Krieg, nach dem Chronisten der größte, dessen sich Jemand im Elfaß entfinnen konnte, sein Ende fand.

Im Jahre 1397 kommt wieder ein Werkmeister urkundlich vor, Claus von Lohr, das heißt Lahr im Breisgau, aber Näheres wissen wir über seine Wirkksamkeit nicht. Sie dauerte schwerlich lange, denn eine Urkunde aus dem Jahre 1402 spricht davon, daß zuvor Unser Frauen Werk eine Zeit lang ohne Leitung gestanden. Zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts war dann wieder ein auswärtiger Meister berufen worden: Ulrich von Enfingen, der eine Reihe von Jahren hindurch sich als Werkmeister des Ulmer Münsters bewährt hatte. Sein Streben mußte zunächst dahin gehen, die in Verfall gerathene Bauhütte zu reorganisiren. Er erlangte am 7. December 1402 vom Rathe die Beflügung der selbständigen Stellung und mancher Vorrechte des Frauenwerkes, obwohl er die frühere Unterordnung der städtischen Maurerzunft unter jenes nicht mehr durchsetzen konnte, indem seither durch die Macht der Um-

Spätere
Werk-
meister.

Ulrich von
Enfingen

1) Mehrere Forscher, selbst noch Gérard, haben sich durch die unrichtige Annahme von zwei Johannes Hultz, einem älteren und einem jüngeren, zu helfen gesucht.

2) In diesem Zeitraume entstand der deutsche Text A. der Chronik. Vgl. Hegel S. 171.

3) Entdeckung von Schneegans, *Essai* etc., S. 30.

4) Ermittelt von Hegel. Vgl. seine Befallungsurkunde, Chroniken von Straßburg, S. 1017.

stände eine Aenderung in diesem Verhältnisse eingetreten war.¹⁾ Am 9. December wurde ferner der Bauhütte durch Rathsbefehl die Pfründe des Frügealtars überlassen.

Zwischen-
bau an der
Front. Minder Rühmliches ist von Ulrich's künstlerischer Wirksamkeit zu berichten. Mit großer Wahrscheinlichkeit ist ihm der plumpe Zwischenbau zuzuschreiben, der die bisher freistehenden Geschosse der Thürme, nur lose an sie angelehnt, verbindet und in einer Plattform schließt.²⁾ Dieses Stück mit feinen zwei hohen Fenstern ist in der That jener Nüchternheit und Kraftlosigkeit bei großen Verhältnissen verwandt, die uns im Ulmer Münster entgegentritt. Trocken und schwerfällig lastet es über Erwin's Rose, giebt der Fassade eine übertriebene Höhe, die in keinem Verhältnisse mehr zum Langhaufe steht und schneidet gewaltsam in den Plan Erwin's ein.

Nord-
thurm. Es war aus dem Streben hervorgegangen, einen weit riesigeren Thurmbau aufzuführen, für welchen dann in der That eine höhere Fassade notwendige Voraussetzung war, wenn beide Theile nicht zu sehr außer Verhältniß stehen sollten. Vielleicht lag dem Zwischenbau fogar schon der Gedanke, nur Einen Thurm, aber diesen desto höher zu bauen, zu Grunde. Nachdem der erste Schritt einmal geschehen war, fand man dann aber für den Weiterbau des nördlichen Thurmes wenigstens begabte Kräfte, welche die Sache geschickter angriffen, als dies Meister Ulrich gekonnt hätte: die beiden Brüder Juncker von Prag, Johann und Wenzel mit Namen, einem egerländischen Adelsgeschlecht entsprossen. Die Juncker errichteten auf der Höhe der Plattform ein achteckiges, schlankes, außerordentlich lustiges Glockenhaus mit hohen Fenstern, neben welchem, über den Ecken des Unterbaues, vier frei stehende, nur lose mit jenem in Verbindung gesetzte Treppenthürme, durchsichtig, so daß ihre Schneckenfliegen zu Tage liegen, emporsteigen. Alles ist elegant und keineswegs unedel in der Behandlung, mit Statuen unter Tabernakeln geschmückt und nicht ohne sichtlich Streben, den Einklang mit den unteren Partien der Fassade zu

Die
Juncker
von Prag.

1) Urkunde im städtischen Archiv zu Str., Lad. XV, Nr. 6.

2) Vgl. die Abbildung S. 125.

wahren. Die Meister sind aus der Schule hervorgegangen, welche Peter von Gmünd in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts bei der Fortsetzung des St. Veitsdomes zu Prag begründet hatte. Bei entwickelter technischer und theoretischer Bildung — die Junkher von Prag werden durch ein etwas späteres Zeugniß als „der Kunst Wißende“ hervorgehoben — sind sie reich an Einfällen, geschickt in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, die sie auffuchen, um ihre Virtuosität zu bekunden. Sie haben aus ihrer Schule eine gefeierte Neigung zum Schranken, eine Vorliebe für pikante, weiche, selbst weichliche Formen mitgebracht, aber sie handhaben diesen Geschmack mit feltener Originalität und Gewandtheit.

Ihre Thätigkeit am Straßburger Münster war nur eine Episode, das achteckige Gefloß des Nordthurmes ward auch nach ihrem Entwurf nicht gänzlich beendigt. Ueber den hohen Fenstern sollte, ihrem Plan zufolge, das Glockenhaus schließeln, die Ansätze der Gewölberippen sind bereits da; dann aber übernahm im Jahre 1428 Johannes Hultz aus Köln den Weiterbau. Er erhöhte das Achteck noch um ein Gefloß, dessen kleinere Oeffnungen hinter den geschwungenen Giebeln oder Wimpergen der unteren Fenster beginnen, führte auch die Treppentürme bis zu gleicher Höhe weiter, schloß dann das Gewölbe des Glockenhauses und ließ über demselben eine Pyramide von höchst feltamer Form emporsteigen. Ihm hat offenbar das Bestreben geleitet, das von den Junkhern von Prag erfundene Motiv der völlig durchsichtigen Treppentürme festzuhalten und fogar zu überbieten. Den Helm, der seinem Wesen nach ein stark abfallendes Dach ist, machte er bis zu seiner Spitze zugänglich. Auch hier liegt der Construction ein Gerüst von acht durch Maßwerk verbundenen Rippen zu Grunde, aber vor den Rippen steigt jedesmal eine Treppe empor, die sich innerhalb einer Reihe kleinerer sechseckiger, einander durchschneidender Thürmchen in schräger Richtung spiralförmig in die Höhe windet: da, wo diese acht Treppen münden, führt endlich eine Centraltreppe gerade empor, bis zu der obersten Galerie, auf der sich dann die kronende Laterne erhebt.

Johannes
Hultz.

Das ganze Motiv entspringt der doctrinären Gesinnung der spätgothischen Epoche, welche die Tendenz zum Verticalen, die dem Stil inneohnt, durch künstliche Berechnung auf die Spitze treibt. Die Schwierigkeiten, welche die Construction verursachte, sind mit Bravour und höchster technischer Sicherheit überwunden. Kein Zweifel, daß der Helm eine höchst pikante, wenn auch der Klarheit und dem Adel der unteren Frontpartien nicht völlig entsprechende Wirkung erreicht haben würde,

wenn er so ausgeführt worden wäre, wie es der Erfinder projectirt hatte.¹⁾ Neben dem großen Helme hätten zunächst vier kleinere durchbrochene Pyramiden, als Krönungen der jetzt horizontal geschlossenen Treppenthürme, emporsteigen müssen. Dann wäre die Silhouette lebendiger geworden, und alle Theile des Achteck-Gefachhofes hätten ihren harmonischen Abfluß gefunden. Außerdem war über jedem der ineinander greifenden Sechseckthürmchen des Helmes selbst ein steiler durchbrochener Spitzhelm projectirt, der da endigte, wo der nächstfolgende ansetzte, so daß die acht Kanten eine zwar complicirt zusammenge setzte aber einheitliche, in schräger Linie durchgeführte Richtung nach oben empfangen, während jetzt die einzelnen Abätze am Helme horizontal schlossen und dadurch eine nüchterne Stufenfolge entleert, die alle Klarheit und Ruhe der Entwicklung aufhebt. — Der Helm hat übrigens manche Herstellungen erfahren; die durchgreifendste geschah durch Johann Georg Heckler den Sohn, als nach einem Blitzschlage im Jahre 1654 die Abtragung der obersten vierundfünfzig Fuß nothig geworden war. Die Statue der Schutzpatronin, der heiligen Jungfrau, welche einst die oberste Krönung bildete, wurde schon im Jahre 1488 als gefährlich entfernt und später an der Südquerhausfäçade aufgestellt, wo sie noch heut — aber erneuert — über den Portalen steht.²⁾

Als der Helm, freilich in einer gegen den ersten Entwurf verkümmerten Weise, im Jahre 1439 beendet war, galt, wie es scheint, das Münster für vollendet. Hültz lebte noch zehn Jahre länger, aber weder damals noch später wurde daran gedacht, den zweiten Thurm in Angriff zu nehmen. Vielleicht hat Schneegans Recht, wenn er ausführt: „Der jetzige Thurm und die Gesamtanordnung der oberen Partien des Denkmals zeigen hinreichend, daß dieser Thurm für sich ein vollständiges Kunstwerk bildete, daß der Meister, der ihn schuf, sich damit begnügte, ihn den unteren Theilen der Fäçade anzupaffen und mit dem Gesamteindruck der Front in bestmöglicher Einklang zu setzen. Aber der jetzige Thurm sollte ein einziger und allein bestehender sein, darauf war der ganze Entwurf des Architekten berechnet.“³⁾ Jedenfalls darf man sagen: Meister Johannes Hültz, welcher das Achteck erhöhte, den Helm errich-

1) Vgl. Viollet-le-Duc's Restaurationsproject auf Grund eines der alten Risse nebst vortrefflicher Analyse dieses Helms a. a. O., Artikel *Réche*, V, S. 439–444. Siehe die Publication der Originalrisse von Chr. Schmidt.

2) Vgl. den Holzschnitt Fig. 37.

3) *Revue d'Alsace*, 1852, S. 11, Anm. — Schneegans versprach für diese Annahme den vollen historischen Beweis zu liefern, wurde aber durch seinen Tod daran verhindert.

tete, ihm eine so künstliche Gestalt gab und eine so reiche formale Ausbildung derselben beabsichtigte, war sich gewiß völlig klar darüber, daß es zu einem Seitentucke dieses lustigen, complicirten Thurmes niemals kommen würde. Ihm und seinen Zeitgenossen machte das aber weiter keinen Kummer. Die Einheit des ganzen Baues, die harmonische Gesamtwirkung der Façade hatte man bereits aufgegeben; statt beide Thürme im richtigen Verhältniß gemeinschaftlich weiterzuführen, hatte man den einen Thurm desto höher gebaut; der anspruchsvolle Handwerksgeist dieser Epoche, welcher seine Bravour gern in ungewöhnlichen Kunsttücken zur Geltung brachte, und die naturalistische Richtung der Zeit, welche auf das Colossale an sich Gewicht legte, hatten über das echte Kunstgefühl triumphirt. Strafsburg hatte einen Thurm, dessen Höhe nicht seines Gleichen fand; hierauf that man sich etwas zugute.¹⁾ Selbst Männer, die bereits von der Renaissance-Bildung erfüllt waren, wie Aeneas Sylvius und Wimpfeling, konnten diesem „Wunderwerke“ ihre staunende Anerkennung nicht versagen.

Uebrigens würde die Gesamtwirkung eine viel ungeschicktere sein, wenn ein zweiter Thurm zu dem jetzigen hinzugekommen wäre. Die volle Durchführung der Symmetrie hätte das Mißverhältniß gegen das Langhaus und den alten Theil der Façade nur noch schneidender hervortreten lassen, während man jetzt von dem sichtlich unsymmetrischen Bauwerk keine so zwingende und organische Einheit beansprucht. Zu diesem Urtheil ist man wohl heutzutage berechtigt, mag selbst der jugendliche Goethe einst anders gedacht haben.

Die spätere Zeit hat den Münsterbau nur um einige Anhängel be-
reichert oder hat Restaurationsarbeiten an ihm vorgenommen, denn an
einem derartigen Monumente giebt es fortwährend zu thun. Der Meister,
welcher auf den 1449 geerbten Hultz folgte, Joß Dotzinger von
Worms, derselbe, welcher 1459 auf dem Tage der Steinmetzen-Brüderschaft
zu Regensburg eine Rolle spielte, mußte bereits die Langhausgewölbe er-
neuern. Er that es glücklicherweise streng im alten Geiste. Zwei angebaute
Capellen endlich zeigen den gothischen Stil in der äufsersten Verwilderung,
in die er zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts verfallen war: die der
nordlichen Querhausfront vorgelegte St. Lorenzcapelle, 1505 durch
Meister Jacob von Landshut vollendet, und die Martinscapelle, das
nordwärts angelebte Gegenstück der Katharinenapelle, um 1515 gebaut.
Die Lorenzcapelle, innen jetzt zu Sacristeizwecken in drei Räume ge-
schieden, stößt an der Außenseite, im Zusammenhange mit den älteren

Spätere
Zuthaten.

Joß Dot-
zinger.

Lorenz-
capelle.
Martins-
capelle.

1) Die Thurmhöhe beträgt über 142 Meter.

Theilen, immer eine malerische, phantastische Wirkung von eigenem Reiz aus, aber ihre Formen sind tippig, launenhaft, tändelnd, selbst charakterlos. Die gewundenen Giebel und pflanzenartig gebogenen Spitzen, die Fenstergliederung, welche die Pfosten durch Rundbögen verbindet, das Maßwerk, welches in ein Geflecht von Schleifen verwandelt ist, die astartigen Bogenverflechtungen und die in naturalistische Pflanzenformen übergehenden, freischwebenden und übermüthig sich ablösenden Ornamente zeigen die Gothik in der äußersten Verwilderung.

Läden. Eine besonders unglückliche Zuthat hat sich endlich das achtzehnte Jahrhundert erlaubt. Die alten Verkaufsbuden, welche sich an das Münster angelehnt hatten, wurden in den Jahren 1772—1778 auf Veranlassung des Abbé Rauch beseitigt und durch neue Läden im gothischen Stile ersetzt.¹⁾ Dieser Versuch in einer Zeit, die der Gothik völlig entfremdet war, ist an sich nicht uninteressant. Johann Lorenz Goetz hat den Bau mit vieler Liebe und nach bestem Können durchgeführt, aber sein Verständniß des Stils war gering, den spätesten Mustern schloß er sich an und auch die gab er trocken und charakterlos wieder. Heut sind nur die Vorderwände dieser Läden neben den Langseiten stehen geblieben, werden aber hoffentlich bald beseitigt werden. Schon jetzt ist vieles geschehen, um das Münster würdig herzustellen, die Unbilden, welche die Zeit Ludwig's XIV. und die Revolution ihm zugefügt, nach Möglichkeit auszugleichen. Der jetzige Dombaumeister Klotz hat die Arbeiten bescheiden und kundig geleitet. Selbst die Spuren der Beschädigungen, welche die Belagerung im Jahre 1870 angerichtet, sind großentheils sorgfältig wieder getilgt; das Kreuz auf dem Helme, das von einer Kugel getroffen und nur durch den Eisenstab des Blitzableiters in schräger Richtung festgehalten wurde, steigt von neuem gerade und stolz in die Höhe²⁾ und blickt auf das Land, das wieder unfer ist.

Der Kölner Dom und das Strafsburger Münster. Zwei Dome gelten dem deutschen Volke als die herrlichsten Schöpfungen des gothischen Stils auf vaterländischem Boden: der Dom zu Köln und das Münster zu Strafsburg. Als ein Bruchstück, nur im Chore fertig, ist der Kölner Dom auf unsere Zeit gekommen, diese aber könnte in romantischer Begeisterung seine Vollendung in die Hand nehmen und wird, da durch die Anfänge des Langhaufes, durch den wiederaufgefundenen Originalriß der Front alles Weitere feststeht, einen Bau von einheitlichem Gepräge zu Stande bringen. Auch dem Kölner Dom liegt nicht

1) Eisen, Un chapitre inédit de la cathédrale. Revue d'Alsace, 1854.

2) Cathédrale de Strasbourg. Réparation des dégats causés au foinnet de la flèche par le bombardement. Rapport . . . par M. Klotz, Strafsb. 1871.

der Entwurf eines Meisters zu Grunde, verschiedene Zeiten greifen auch bei ihm in einander, wie die neuere Forschung dargethan hat.¹⁾ Der Chor ist dem Plane des Meisters Gerhard von Rile zu danken; seine Anlage wurde bei dem Beginn des Neubaus (1248) festgestellt; das Querhaus und das fünfchiffige Langhaus, im Geiste eines schon geänderten Geschmackes erfunden, rühren von einem Entwurf aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts her. Aber das Ganze ist rein gotisch, ist einheitlich im Gesamteffect. Der erste Meister begann ohne auf Altes Rücksicht zu nehmen, er zwang durch die Grofsartigkeit und die Consequenz seines Baues den Nachfolger, selbst bei seiner Abweichung im Grundriffe den Verhältnissen und Formen des Chorbaues Rechnung zu tragen. Im Straßburger Münster dagegen reichen sich die verschiedensten Epochen, man kann sagen alle Epochen mittelalterlicher Baukunst die Hand. Auch in ihm war freilich die Blütezeit der Gothik im dreizehnten Jahrhundert vorzugsweise productiv; keineswegs indessen bestimmt oder beherrscht sie den ganzen Bau. Stückweise ist Erwin's Plan entstanden, nie war er in der Lage, einen einheitlichen Entwurf zu erfinnen. Erst schuf er den Plan der Façade mit den Thürmen, als selbständige That zu einem bereits vorhandenen Bau, dann, ebenso isolirt, wurde die Herstellung des Langhauses in Angriff genommen. Nie konnte Erwin daran denken, ein Querhaus und einen Chor in dem Stil, zu dem er sich bekannte, in der reichen Anlage, die Meister Gerhard in Köln schaffen durfte, zu errichten. Einerseits war er zur Rücksichtnahme auf die ehrwürdigen älteren Theile verpflichtet, andererseits wurde dann aber von späteren Generationen in seine Erfindung gewaltfam eingegriffen.

Nicht nur an Gröfse der Dimensionen, sondern auch an Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit bleibt daher das Straßburger Münster weit gegen den Kölner Dom zurück; dagegen ist es entschieden interessanter und origineller in künstlerischer Hinsicht. Der Kölner Chor ist eine directe Nachahmung des Chors zu Amiens; Erwin verhält sich dagegen viel selbständiger seinen französischen Vorbildern gegenüber. So sehr wir am Kölner Dom die gediegene, correcte, reine und doch lebendige Durchbildung aller Theile, die kaum ihres Gleichen hat, bewundern müssen, so ist doch, wie wir früher bereits andeuteten, die Höhendimension vielleicht schon zu sehr gesteigert, und ebenso sind, in Folge davon, die Hilfsconstructionen zu massenhaft und gewaltig. Die Mäfsigung, welche Erwin's

1) Lacomblet, Urkundenbuch f. d. Gesch. des Niederrheins, Bd. II, Vorbericht; Schnaase, Gesch. d. b. K. V., 2. Aufl., S. 396 ff. — Dohme in der Zeitschrift f. bild. Kunst, IX, Beiblatt, Nr. 50, 51.

Bau in diesen Beziehungen beobachtet, macht einen ruhigeren, wohlthuernden Eindruck. Der Trumpf, welchen der zweite Kölner Meister dadurch auspielte, daß er das Langhaus fünfschiffig gestaltete, ist doch verhältnißmäßig von geringerem Erfolg; die perspectivische Wirkung des Langhauses wird nicht wesentlich bereichert, es wird im Gegentheil der geflegelte Effect, den erst der breiter angelegte Chor hervorrufen sollte, beeinträchtigt, die Lichtwirkung wird erschwert, die Hilfsconstruktionen werden complicirter, und vor Allem entsteht aus diesem fünftheiligen Grundrismotiv eine Schwierigkeit für die Anlage der Façade. Da nun die Thürme die Breite von je zwei Seitenchiffen erhalten haben, erscheint die Vorderseite des Mittelschiffes neben ihnen beengt und kleinlich; im Thurmgedanken geht der ganze Façadenbau auf, und dies um so mehr, als auch im Einzelnen überall die verticale Tendenz einseitig vorwiegt und wirkliche Ruhepunkte vermissen läßt. Diesem Façadenentwurf gegenüber ist die meisterhafte Kritik Schnaase's am Platze, welcher anerkennt, wie consequent, rein im Geschmack und musterhaft hier Alles sei, aber zugleich hervorhebt, daß sich zu viel Verfländigkeit, zu viel regelrechte Folgerichtigkeit, gerade im Reichthume ermüdend, hier geltend mache, daß Alles fertig sei von Anfang an, daß jene individuellen Züge, jene Lebensvolle fehlen, welche dem gothischen Stile oft so großen Reiz verleihen.¹⁾ In welchem Maße ist gerade das, was hier vermißt wird, in Erwin's Straßburger Façade vorhanden, die uns trotz aller Entstellungen, welche sie erfahren, zur Bewunderung hinreißt!

Wo ist ein gothisches Bauwerk von bedeutenderen Dimensionen vorhanden, das in alter Zeit wahrhaft einheitlich und harmonisch, ohne Zuthaten, die ihm nicht entsprechen, ohne eine Verkümmernng oder Unvollständigkeit in diesem oder in jenem Punkte vollendet worden wäre? Dies liegt im Wesen der Gothik begründet, welche sich für die Entfaltung der Raumanlage, für die Hohendimensionen, die Entwicklung der Formen, den Reichthum des Schmuckes so gewaltige, über das gewöhnliche Maß hinausgehende Ziele setzt, daß deren volle Erreichung fast immer zur Unmöglichkeit wird. Die Ausführung des Planes reicht über die Lebenszeit des Meisters, der ihn erfunden, über die Generationen, die ihn verstehen und würdigen, hinaus, mitten in ihrem Fortgang hat die Arbeit Wandlungen zu erfahren, oder ihr gebietet endlich der Einbruch einer ganz neuen Epoche Halt. Hierin, so darf man vielleicht fagen, liegt die

1) Gesch. d. b. K., 2. Aufl., VI, S. 222 fg. — Vgl. dazu Lübke's vortreffliche Zusammenstellung des Straßburger und des Kölner Domes in dem citirten Aufsatze: Zwei deutsche Münster.

Tragik des gothischen Stils, gerade durch die Erhabenheit seines Strebens geräth er mit den Verhältnissen in Conflict.

Fehlt dem Straßburger Münster die Harmonie des aus einem Guffe Gefchaffenen, fo tritt in ihm dafür der Charakter des Gewordenen klar zu Tage. Jede Zeit hat das Ihrige gethan, jede lehnt sich mit gefchichtlicher Berechtigung an die vorbergehende, Jahrhunderte reden in dem Werke, das ihr Product ift, eine vernehmliche Sprache, und was an klarer architektonifcher Einheit fehlt, wird vielfach aufgewogen durch den unerfehöpflichen malerifchen Reiz.

VI.

Die Bildwerke des Strafsburger Münsters.

Die Steinmetzen. Die Steinmetzen sind Architekten, Bauhandwerker und Bildhauer zugleich. Ebenso wie die Baukunst wird auch die Plastik, soweit ihr Stoff derselbe ist, nämlich Stein, in den Bauhütten gepflegt. Die ornamentale und figurliche Decoration ist ein wesentlicher Bestandtheil der architektonischen Schöpfung. So lassen sich auch am Strafsburger Münster die verschiedenen Epochen, Stile und Meister ebenso in der plastischen Ausschmückung wie am Bauwerke selbst verfolgen. Die ältesten hier erhaltenen Bildwerke, noch aus dem zwölften Jahrhundert, befinden sich an dem jetzt im Innern des nordlichen Kreuzarmes stehenden Portal, dessen ursprüngliche Stellung nicht zu ermitteln ist.¹⁾ Die Capitelle sind auf jeder Seite der Wandung wie ein fortlaufender Ornamentstreifen behandelt, also ganz im Stile der Teppichdecoration. Auf der einen Seite erblickt man ein Bandgeflecht mit Blattwerk, von kleinen Figuren gehalten, auf der andern eine Sirene, die ein Junges säugt, und eine Reihe phantastischer Vogel, die in Fischleiber ausgehen und sich mit Häfen und Schweifen in einander verflechten.

Im Uebrigen haben am Strafsburger Münster zwei Perioden in der Plastik das Meiste und das Beste geleistet: erstens die Zeit, in welcher das südliche Querhaus vollendet wurde, also ungefähr das zweite Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, zweitens die Zeit Meister Erwin's. Der Schluss des zwölften, die erste Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts erleben einen lebendigen und plötzlichen Aufschwung in der Plastik, der sich in Frankreich an die Bauwerke der frühen und der vollendeten Gothik, in Deutschland an die Denkmäler des Uebergangsstiles und die ersten gothischen Versuche anlehnt. Er wird von dem lebensvollen Entwicklungsproceß der ganzen Epoche getragen. Hatte auf der Sculptur und Malerei der christlichen Zeit bisher eine Art Bann gelaflet durch den Mangel eines offenen Auges für die Natur und durch die rein conventio-

Aufschwung
der mittel-
alterlichen
Plastik.

1) Vgl. S. 112.

nelle Auffassung, so war in dieser Hinsicht jetzt eine glückliche Wandlung eingetreten. Die bloße Wiederholung des Hergebrachten ist vorüber, die einseitige kirchliche Strenge, die bis zur Starrheit ging, ist gemildert, aber eine warme religiöse Begeisterung, die auch das Weltleben durchdringt, waltet fort. Von freier und objectiver Hingabe an die Natur ist nirgend die Rede, aber ein höherer Grad des Sinnes für die Wirklichkeit ist da; man blickt in die Natur hinein, vielleicht nur gelegentlich, nur an Einzelnen haftend, nur mit halb offenem Auge, aber man erreicht, was man will, denn diese Zeit sucht bei figurlicher Darstellung noch nicht die Dinge um ihrer selbst willen zu erfassen und wiederzugeben, sondern betrachtet dieselben nur als Mittel, bestimmte Empfindungen und Gedanken auszudrücken.

Für die Art, auf welche die Künstler des dreizehnten Jahrhunderts studirten, gewährt das Skizzenbuch des französischen Architekten Villard de Honnecourt, auf der Pariser Bibliothek, einen vollständigen Beleg¹⁾. Unter diesen Reifezeichnungen überwiegen Studien nach architektonischen, plastischen, malerischen Werken, aber gelegentlich wird auch eine Gestalt aus der Wirklichkeit, eine Gruppe oder Scene aus dem Leben festgehalten, Thiere werden nach der Natur gezeichnet; bei einem Löwen steht das eigens dabeigefschrieben. Von einem Verständniß des menschlichen Körpers in seinem Bau und Organismus ist freilich nirgend eine Spur. Man kennt Alles nur von ungefähr und verläßt sich mehr auf Vorstellung und Gedächtniß als auf das Auge. Actzeichnen und Studien des Nackten werden nicht betrieben; hat man auch ein Modell vor sich, so vermag man es doch nur unvollkommen aufzufassen. Die Glieder sind nicht immer in richtigem Verhältniß, ein bestimmtes Schema geht bei allen Bildungen durch. Aus Villard's Versuchen wissen wir, daß man sich durch Hineinzeichnen von Menschengestalten in geometrische Figuren, besonders in Dreiecke, half, und froh war, wenn man auf solche Weise eine bestimmte Formel für die Sache fand. Bei aller Unvollkommenheit haben aber die Werke dieser Periode einen eigenen Reiz. Die künstlerische Sprache ist noch unbeholfen, aber die Künstler haben in ihr etwas zu sagen. Ein poetischer Hauch geht durch diese Schöpfungen hin; die Gestalten sind nicht stumpf und leblos, wie bisher, sondern es ist ein Empfindungsleben in sie hineingegossen, das mit bescheidener Milde, religiöser Innigkeit und christlicher Demuth zugleich lebensfrohe Frische, minnigliche Zartheit und einen Zug des Sinnenden, der uns eigenthümlich anzieht, verbindet. Das Plumpe und Rohe der vorhergehenden Epoche ist vollständig verschwunden, eher

1) Herausgegeben von Laffus und Darcel, Album de V. de H., Paris 1858.

streift die Auffassung manchmal, wie die damalige ritterliche Dichtung, an das Allzuerliche und Sentimentale.

Aber auch hiergegen giebt es ein wirkfames Gegengewicht in dem ernst-architektonischen Stile der Composition. An das Bauwerk hat das plastische Kunstwerk sich in erster Linie anzuschließen. Von slavischer Abhängigkeit ist indess nicht die Rede; das strenge System der romanischen Architektur, das oft eine zu gemeffene Symmetrie, zu gedrungene Verhältnisse, Bewegungslosigkeit und Ausdruckslosigkeit im Gefolge hatte, ist gelöst, der neue Stil aber ist noch im Werden begriffen, er regt an, er begünstigt das Schwungvolle der Erscheinung, aber er ist noch nicht zum feststehenden Schema gelangt, welches lähmt und beengt. Nicht sehr durchgeführt, aber gerade so behandelt, wie es ihnen an der Stelle, die sie einnehmen, zukommt, vielleicht etwas flüchtig und doch von eminenter Schönheit in der Arbeit, schmiegen sich alle plastischen Figuren unübertrefflich an das Bauwerk und seine einzelnen Theile an. Sie verstehen namentlich, diese auch durch tief durchdachte, reich gegliederte Compositionen in großem Mafstabe mit einer Fülle von Figuren und unerfchöpflichem Beiwerk zu schmücken und bei solcher Gelegenheit den Inhalt der christlichen Lehre zusammenhängend und in engster Beziehung auf den Charakter des Raumes auszusprechen. Mochte die Wahl und die Combinirung der Gegenstände wohl auch größtentheils von der Tradition überliefert, von der Geißlichkeit und den Schriftkundigen bestimmt sein, so verstanden doch auch die Künstler das Gegebene mit Phantasie und dichterischem Gefühl zu ergreifen.

Mittelpfeiler des
Südquer-
hauses.

Der Mittelpfeiler des südlichen Querhausarmes im Straßburger Münster enthält drei Reihen von je vier colossalen Statuen, die auf Säulenstümpfen unter Baldachinen stehen; sie zeigen an dem Pfeiler, der den ganzen Raum trägt, die idealen Träger und Stützen des christlichen Glaubens: unten die vier Evangelisten, dann vier Engel mit Posaunen, endlich Christus und die Engel mit den Marterwerkzeugen, das Ganze vielleicht eine Andeutung des jüngsten Gerichts ¹⁾. Die Haltung ist leise geschwungen, die Gewandung, welche einem sehr feinen Stoffe nachgebildet ist und sich in zahlreiche enge Falten von zarter Behandlung wirft, verbirgt manche Schwächen des Körperbaues und macht durch ihre glücklichen Linien einen wohlthuenden Eindruck. Der Ausdruck der Köpfe geht noch wenig über das Typische hinaus. Sehr nahe sind diese Bildwerke mit den Portalstatuen zu Neuweiler ²⁾ verwandt.

1) Hinweis von Adler a. a. O.

2) Vgl. Fig. 33 S. 100.

Nur in wenigen Bruchstücken ist dagegen der noch reichere plastische Schmuck des äußeren Doppelportals ¹⁾ erhalten. Im Jahre 1793 hatte die bilderflurmerische Hand der Revolutionäre sich gegen diese «Zeichen des Aberglaubens» erhoben, die Ausstattung des Münsters wurde auf das fürchtbarste verwüthet, 235 Statuen wurden entfernt und in Stücke geschlagen, nur 67 gelang es zu retten ²⁾. Neue Ergänzungen haben den Bildercyklus nur unvollständig und mangelhaft wieder zusammengeslickt.

Portale
der
Südquer-
haus-
Fagade

Es war ein großes religiöses Gedicht, das sich in engtem Zusammenhange mit der architektonischen Gliederung entwickelte. Die Einleitung bilden drei Statuen, welche vor den Wandungen unter Baldachinen und auf kurzen Säulen mit überhängenden Glockencapitellen angebracht sind. Zwischen beiden Portalen, nur noch in moderner Wiederholung vorhanden, thront König Salomo, das Schwert über den Schoß gelegt, in der Haltung des Richters. Ueber ihm eine Halbfigur des segnenden Christus, so daß er recht eigentlich als Vertreter der von Gott verliehenen Weisheit erscheint. Links und rechts von den Portalen stehen zwei Frauengestalten, die im Mittelalter oft vorkommenden Personifikationen des Christenthums und des Judenthums, der Kirche und der Synagoge, Erstere in triumphirender Haltung, den Kelch in der Linken, das Kreuz mit der Rechten umfassend, die Krone auf dem Haupt, Letztere mit gefenktem Haupte und verbundenen Augen, getrißt auf eine Fahne, deren Stange zerbricht, die Gefetzesastafeln schwer in der herabhängenden Linken, als ob sie zu Boden gleiten müßten. Beide Gestalten gehören zu dem Schönsten, was die damalige deutsche Plastik hervorgebracht hat und wetteifern mit den edelsten Leistungen der reinsten gothischen Plastik in Frankreich. Sie entzücken durch ihre anmuthvolle Schlankheit, ihre zarte Grazie in Haltung und Bewegung, die Feinheit und Befehlung des Ausdrucks, den schonen Wurf der Gewänder mit ihren schmalen, parallelen Falten voll der zierlichsten Motive und dem ausdrucksvollen Hindurchschimmern der körperlichen Form Fig. 42, 43³⁾.

In den Wandungen der Portale, da wo sich jetzt Säulen befinden, standen einst die zwölf Apostel, die gänzlich zu Grunde gegangen sind. Nur der Kupferstich von Isaak Brunn in Schad's Münsterbüchlein von 1617 vermag uns noch ein Bild von der früheren Anordnung zu gewahren. Die Bogenfelder sind der heiligen Jungfrau, der Patronin des Münsters,

1) Publicirt bei Gailhabaud, monum. anciens et modernes, und bei E. Förster, Denkmale.

2) Vgl. J. F. Hermann, Notices historiques, statiftiques et littéraires sur la ville de Strasbourg, Bd. I, Strasb. 1817, p. 381.

geweiht. Im Tympanon zur Linken erblicken wir den Tod Maria's, in dem zur Rechten ihre Krönung; von Letzterer sind nur die beiden Hauptgefallen in der Mitte alt; sie zeichnen sich durch ihren schlichten Adel,



Fig. 42. Das Christenthum.



Fig. 43. Das Judenthum.

ihre erhabene Milde aus. Das erste Relief dagegen ist beinahe vollständig erhalten, wenn auch an einigen Stellen ausgebeißert und überarbeitet 1).

1) Neu scheinen verschiedene Köpfe: des Christus, des Apostels zu Maria's Füßen, wohl auch der Maria selbst und der vorn sitzenden Frau.

Das Sterbelager der Heiligen, die weich und friedlich hingegossen daliegt, ist umringt von Christus, der ihre Seele in Kindesgestalt auf dem Arme hat und segnend die Rechte erhebt, von einer Frau, die klagend vorn auf dem Boden sitzt, und von den zwölf Aposteln, in mannigfach bewegten Stellungen, theilnehmend, forgend und tief ergriffen. Ein wahrhaft individueller Ausdruck ist auch hier nicht erreicht, aber die Innigkeit des Empfindungslebens, die nicht bloß im Angeficht, sondern in der Art, wie der Kopf sich öfter in die Hand lehnt, ja auch in der ganzen Körperhaltung zur Erscheinung kommt, ist wahrhaft künstlerisch erfasst. Dabei

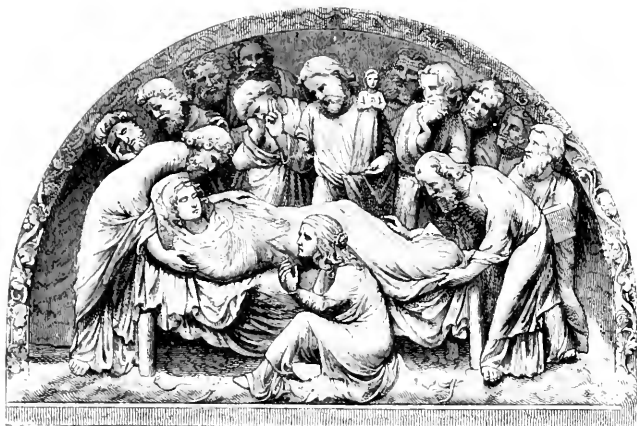


Fig. 44. Tod der Maria.

müssen wir auch den glücklichen Rhythmus der Gruppierung, die Klarheit der Composition bei noch so gedrängter Anordnung, den weichen Fluß der Linien, die geschmackvolle Behandlung der Gewänder bewundern. — Die beiden Reliefs darunter, am Sturze jedes Portals, Maria's Bestattung und Himmelfahrt, sind vollständig neu.

Von den untergegangenen Apostelfiguren hielt eine im rechts gelegenen Portal¹⁾ ein Schriftband mit folgenden leoninischen Versen, durch welche das Bildwerk selbst redend eingeführt wird:

¹⁾ Wahrscheinlich Paulus, nicht Johannes, wie gewöhnlich angegeben wird, denn dieser stand im Portal zur Linken.

GRATIA DIVINÆ PIETATIS ADESTO. SAVINÆ
DE PETRA DURÆ PER QVAM SVM FACTA. FIGVRA.

Bild-
hauerin
Savina

«Dank für ihre Gottesfurcht und Frommigkeit sei der Savina, durch die ich aus hartem Steine zur Gestalt gemacht worden bin.» So haben wir hier also einen der seltenen Fälle, in denen uns ein mittelalterlicher Künstlername aus dem Elfas überliefert ist, und zwar der einer Bildhauerin. Weiteres als den Namen wissen wir aber von dieser nicht; erst in späterer Zeit hat sich an ihn ein ganz unhaltbares Märchen geknüpft, welches aus Savina eine Sabina von Steinbach, Tochter Meister Erwin's von Steinbach, des Münsterbaumeisters seit 1277, macht. Die Mythenbildung beginnt mit den Collectaneen des Baumeisters Daniel Specklin in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, in denen es heißt: Zur Zeit, da Bischof Konrad zu Straßburg den vordern Thurm oder das Portal des Münsters nach dem Plane Erwin's von Steinbach errichtete, habe der Werkmeister eine Tochter Namens Sabina gehabt, die mit eigener Hand sehr künstlich das steinerne Standbild des Johannes auf der Treppe vor der Thüre gemacht und darauf folgende Verse eingemeißelt u. s. w. — Dieser Bericht kehrt im siebzehnten Jahrhundert bei Schäd, dem Verfasser des Münsterbüchleins, und bei Schüller, dem Herausgeber der Königshofen'schen Chronik, im achtzehnten Jahrhundert bei Granddier wieder. Jedesmal ist die Specklin'sche Notiz die einzige Quelle, nur gehen die beiden zuletzt genannten Autoren noch einen Schritt weiter, indem sie die Worte Savina de petra dura zusammenziehen und Sabina von Steinbach überetzen, obwohl es nicht so, sondern höchstens Steinhart oder Hartenstein heißen konnte. Da die Zahl derjenigen klein ist, welche die Entlehnungszeit eines Kunstwerkes aus seinem Stil zu ermitteln im Stande sind, hat dies Märchen sich bis in neueste Zeit fortgeschleppt und hat eine ganze Kette von Irrthümern hervorgerufen. Bildwerke an einem Bautheile, der viele Jahrzehnte vor Erwin errichtet ward, durch eine ganze Generation von ihm getrennt ist, schrieb man erst einer auf Erwin folgenden Generation zu. Da man aber nicht umhin konnte, den engen Zusammenhang dieser Bildwerke mit dem Architektonischen selbst zu erkennen, mußte man noch einen Schritt weiter gehen. In Schreiber's unkritischem Buche über das Münster (1829) wurde auch die Architektur dieser Partien Erwin von Steinbach beigegeben¹, und durch solche Vorgänger hat sich neuerdings Adler zu demselben Irrthume verführen lassen. Er nimmt an, daß Erwin nach dem Brande von 1298 den Sudquerhaus-

1) Schweighäuser, der hier in viel beschränkterem Maße eine restaurierende Thätigkeit Erwin's annimmt, drückt sich ungleich vorsichtiger aus. Text zu Chapuy, S. 32.

arm wieder hergestellt, manches Wesentliche im Charakter der Fassade bestimmt und namentlich auch den inneren Mittelpfeiler gehalten, aber dies Alles mit Rücksicht auf die benachbarten älteren Bauteile „gefliffentlich in einem sehr herben, altgothischen Charakter“ gehalten habe. Solche Rücksichtnahme und solche Fähigkeit, gelegentlich auch in alterthümlichen Experimenten fätselt zu sein, widerspricht durch und durch dem mittelalterlichen Kunstgefühl. Erwin war kein moderner Faiseur, sondern durchaus von feinen architektonischen Idealen erfüllt, die er consequent zur Geltung brachte. Er hatte sich nicht an den primitiven Versuchen der französischen Gothik, sondern wie wir sehen, an ihren reifsten und glanzvollsten Schöpfungen begeistert.

Der Baumeister des südlichen Kreuzarmes steht am Wendepunkte zwischen dem Uebergangsstil und der frühen Gothik, die Bildwerke sind aus der gleichen Zeit. Eine Bildhauerin Savina hat existirt, aber sie war nicht Meister Erwin's Tochter, sondern ihre Thätigkeit für das Münster mag fast ein halbes Jahrhundert vor der seinen begonnen haben. Ob übrigens von dem noch Erhaltenen irgend etwas ihr Werk ist, läßt sich nicht ermitteln, denn die Inschrift, welche ihren Namen nannte, bezog sich ausdrücklich nur auf die eine, jetzt untergegangene Figur. Savina war nur ein Mitglied jener großen Genossenschaft von Steinmetzen, die zur Bauhütte gehörten und unter der Leitung des Werkmeisters arbeiteten. Nicht auf Veranlassung der Künstlerin selbst kann die Inschrift entstanden sein, sondern nur durch den Willen der Bauverwaltung, die offenbar gerade den merkwürdigen Umstand, daß eine Frau an diesen Arbeiten theilnahm, urkundlich der Mitwelt und Nachwelt überliefern wollte. Als Entstehungszeit sind aber wahrscheinlich die letzten Jahre Bischofs Berthold von Teck, etwa 1230—1238, anzunehmen¹⁾. Das trifft mit jener wahrhaft classischen Periode der mittelalterlichen Sculptur in Deutschland zusammen, welche den Altar zu Wechselburg, die goldene Pforte in Freiberg, das Südostportal des Bamberger Domes, die Grabsteine Heinrich's des Löwen und seiner Gemahlin in Braunschweig, das Hauptportal der Liebfrauenkirche in Trier hervorgebracht hat. Es ist die Zeit von Kaiser Friedrich's II. glorreicher Herrschaft, der gerade damals wieder den deutschen Boden betrat, furchtbar den Empörern, selbst dem eigenen Sohne, doch von den Fürsten, selbst den geistlichen, und vom Volke mit Jubel begrüßt, im Elfsass selbst eine Zeit lang residirte, den Zauber seiner Persönlichkeit wie die Macht seines Königthums großartig wirken liefs. Es ist endlich die Blütezeit der deutschen Dichtung, die Zeit, in welcher

1) Vgl. oben S. 110.

dieselbe Stadt, in der diese Schöpfungen der Baukunst und der Plastik entstanden, Meister Gottfried von Strafsburg den Ihrigen genannt, der an Glut und Milde, an echter Menschlichkeit der Empfindung, an hinreißender Gewalt der Darstellung von keinem anderen Sängler des Mittelalters übertroffen wird.

Plastik Die Plastik aus der Epoche Erwin's tritt uns am großartigsten an aus den drei Portalen der Westfront entgegen. Deutschland besitzt keinen Erwin's zweiten Bau, welcher durch den Glanz und die Trefflichkeit seiner plastischen Zier den großen französischen Kathedralen so nahe käme, wie diese West- Façade. Die Gruppe der drei Portale ist, wie stets in solchen Fällen, dazu benutzt, durch eine festliche Ouverture auf das Innere des Gotteshauses vorzubereiten. Hier entfaltet sich der tiefste Inhalt der christlichen Lehre, von bestimmten Gesichtspunkten aus erfasst, aber zugleich in feiner Gesamtheit begriffen. Das hohe Tympanon eines jeden Portals ist durch mehrere Relieffstreifen belebt, kleinere Gruppen oder Statuetten, auf Consolen und unter Baldachinen, füllen die Hohlkehlen der Ueberwölbung, größere Statuen aber, in flachen Nischen zwischen leicht ansteigenden Rundstäben und auf über Eck heraustretenden Sockeln, stehen an den Wandungen der Portale und vor dem Raume, der zwischen Portalen und Strebepfeilern noch frei bleibt.

Nord-portal. Der Cyclus beginnt mit dem Nebenportal auf der Nordseite, das in dem Bogenfelde die Kindheitsgeschichte Christi, in den Hohlkehlen Engel und biblische Figuren enthält. Unten stehen zwölf Gestalten der christlichen Tugenden, welche, siegreich den Speer in der erhobenen Hand, ihren Fuß auf den Nacken der Laster setzen (Fig. 46).

Haupt-portal. Diesem Prolog folgen die Darstellungen des Hauptportals; das Tympanon erzählt Christi Leidensgeschichte, bei welcher sich dicht Scene an Scene reiht: in der untersten Reihe der Einzug in Jerusalem, das Abendmahl, die Gefangennehmung, Christus vor Pilatus, die Geißelung; in der nächsten Reihe Dornenkrönung, Kreuztragung, Christus am Kreuz, Kreuzabnahme, der Engel und die Frauen am Grabe; in der dritten Reihe der erhängte Judas, Christus in der Vorhalle, der Auferstandene vor Magdalena und vor den Aposteln. In der obersten Reihe endlich Christi Himmelfahrt. Merkwürdig ist namentlich die Mittelgruppe der zweiten Reihe: der Gekreuzigte. Unter ihm liegt Adam als Gerippe, ihm zur Seite, noch näher als Maria und Johannes, stehen wieder die Gestalten des Christenthums und des Judenthums. So kamen sie schon in Herrad's Lustgarten bei der Kreuzigung vor. Beide Figuren sind sichtlich von den schönen Statuen der südlichen Querhausfront beeinflusst. Das Christenthum fängt in einem Kelche das Blut des Erlösers auf. Die Gruppen in den fünf

Hohlkehlen der Ueberwölbung stellen zunächst — in den zwei äußersten Bogen — Scenen aus dem alten Testamente dar, namentlich solche, die sich auf die Erbsünde des Menschengeschlechtes und auf Gottes Verheißungen beziehen oder als Vorbilder der Erlösungsthat Christi erscheinen. Während sie demnach die Motivirung und das Vorbild der Tympanon-Bilder enthalten, bilden die zwei folgenden Bögen einen Nachklang zu denselben; sie zeigen den Tod der Apostel und der ältesten Märtyrer, sowie die Einzelfiguren der Evangelisten und Kirchenväter. Der innerste Bogen enthält, als unmittelbare Ergänzung des Tympanons, Darstellungen der Wunder Christi. Unten, am Mittelpfosten des Portals, steht die Madonna mit dem Kinde, die Schutzpatronin des Münsters, und zu ihren Seiten erblicken wir vierzehn große Statuen von Propheten; feierlich aufgereiht zum Empfange der heiligen Jungfrau. Auch der durchbrochene Giebel des Hauptportals enthält Sculpturen, welche die unten entwickelten Gedanken fortspinnen. Hoch oben thront wieder die Madonna, das Kind auf ihrem Schoße der Welt zeigend. Ihr Thron ist, wie derjenige Salomo's in der biblischen Schilderung, mit Löwen auf den Stufen geschmückt. Unter ihr sitzt König Salomo selbst, eine Reminiscenz von dem Südquerhausportale, und über ihr erscheint die Vera Icon, das colossale Angeficht Christi.

Das Südportal, welches den Darstellungen der letzten Dinge gewidmet ist, bildet den Abschluß des ganzen Cyclus, knüpft aber auch wieder an die Mahnungen an, welche der Kampf der Tugenden wider die Laster an dem Nordportale poetisch aussprach. Im Tympanon — drei Reihen füllend — das jüngste Gericht, in den Hohlkehlen Engel und Heilige als dessen Zeugen; unten an den Wandungen, als ein Gleichniß des jüngsten Gerichtes und zugleich als eine Mahnung, desselben allezeit gewärtig zu sein, die Statuen der fünf klugen und fünf thörichten Jungfrauen. Zu jenen tritt Christus als Bräutigam mit segnender Geberde, neben diesen aber steht die Figur der Welt, als männliche Gestalt, dem lateinischen Worte *Mundus* entsprechend, den Apfel der Verführung emporhaltend, mit lächelnder Miene, in weltlicher Tracht, die Krone auf dem Haupte, aber an der Rückseite verweist und von Würmern zernagt (Fig. 45). Die Sockel unter diesen zwölf Figuren enthalten die Zeichen des Thierkreises und Darstellungen der Monate unter dem Bilde ländlicher Beschäftigungen, ein Hinweis auf die Zeitlichkeit, deren Ende oben geschildert ist.

Auch diese Bildwerke sind durch den barbarischen Fanatismus der Revolution auf das empfindlichste beschädigt und größtentheils gänzlich zerstört worden; die moderne Herstellung hat zwar die Lücken des Gedankenzusammenhanges wie der decorativen Ausstattung sorgsam zu füllen

verfucht, aber ihre Leistungen sind doch recht ungleichmäßig ausgefallen und stimmen, trotz dem besten Bestreben, wenig zu dem Stil der übriggebliebenen Originale. Am besten sind die großen unteren Statuen erhalten, nur die Madonna am Mittelpfeiler ist neu.

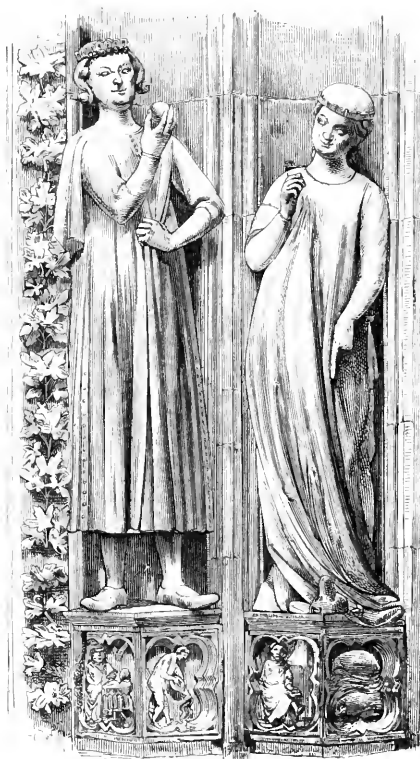


Fig. 45. Vom südlichen Seitenportal der Hauptfront.

Den Figuren der Kirche und der Synagoge am südlichen Querhausportale sind diese Gestalten an reiner Schönheit der Empfindung, Feinheit der Gewandung, klarer Einfachheit der Motive, Anmuth der Bewe-

gung nicht völlig gleich. Die Schlankheit ist freilich nicht mit Unrecht ein wenig gemildert, aber die Gewandung ist bereits mehr auf malerische Massenwirkung angelegt. Jene eingebogene und geschwungene Haltung der Figuren, welche den gothischen Darstellungen eigen ist und ihren

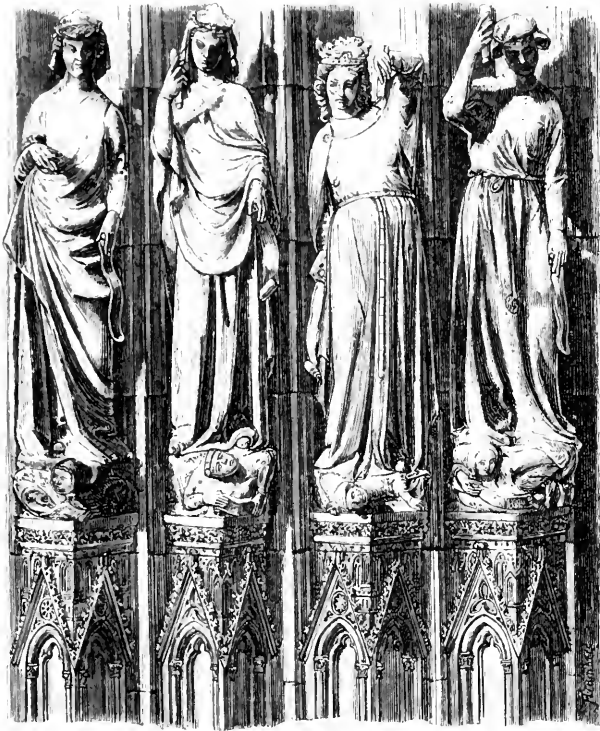


Fig. 46. Vom nördlichen Seitenportal der Hauptfront.

ersten Grund in einer Angewohnung hatte, die damals im Leben Mode war, welche aber oft noch übertrieben wurde, um die Gestalten von der vertical emporstrebenden Gliederung des Bauwerks besser zu fondern, tritt hier sehr merklich hervor. Die Bewegungen sind im Hauptmotiv gewöhn-

lich richtig empfunden, aber oft im Einzelnen haßig, manchmal kommen manierliche Uebertreibungen in Geberde und Ausdruck vor, die ziemlich typischen Köpfe, an denen namentlich die schmalen Augen mit heraufgezogenen Brauen auffallen, sind hie und da durch das Streben nach größerer Belebung zu einem starren Lächeln verzogen. Das ist namentlich bei den klugen und thörichten Jungfrauen merklich, obwohl gerade diese Figuren wieder große Schönheiten zeigen, und die selbstzufriedene Ruhe der ersteren, die sinnliche, heitere Weltlichkeit der letzteren, die selbst ihr Mißgeschick leicht zu nehmen scheinen, sehr sprechend sind. Schwungvoller sind die Motive der Tugenden, deren heroische, triumphirende Stellung über den gekrümmten, machtlosen Opfern es oft zu einer überraschenden künstlerischen Freiheit bringt. Aber auch diese Gestalten gehen leicht zu sehr in das Sentimentale, die Macht der Empfindung, welche sie durchdringt und hinreißt, findet gewöhnlich kein genügendes Gegengewicht in den Charakteren selbst. Beruhigender wirkt die erhabene Würde, der Ausdruck ehrfürchtvollen Harrens und tiefen Sinns in den Propheten. Vergleicht man diese Bildwerke mit anderen stilverwandten im südlichen Deutschland, so muß man sogar gestehen, daß die nur wenige Jahre früheren Bildwerke am südlichen Querhausportal der Stiftskirche zu Wimpfen im Thale¹⁾ und in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg ihnen fast überlegen sind.

Noch merklicher tritt in den Reliefs der künstlerische Unterschied gegen die Epoche der Savina zu Tage. Von ihnen ist freilich nichts Anderes erhalten als die drei unteren Reihen im Mitteltympanon und einige Theile des jüngsten Gerichts am Südportal, auch diese Stücke stark ergänzt. Wir finden sehr viele lebendige, originelle Motive, drastischen Ausdruck, dramatisches Gefühl, aber die Figuren sind kurz und derb, die Gestalten und Scenen drängen sich zu eng an einander, selten kann eine Figur sich frei und selbständig genug entwickeln, das klare Raumgefühl der früheren Epoche, das wir an den Bogenfeldern des Südkreuzarmes bewundern müssen, ist verloren. Aber das liegt wesentlich an dem architektonischen Stile, dem sich hier die Plastik zu fügen hat. Das halbkreisförmige Tympanon von mässiiger Größe ist der Composition viel günstiger als das hohe Spitzbogenfeld. Dort kann sich eine Composition klar, in pyramidalem Aufbau entwickeln, hier aber müssen die Reliefs, um gegen die unteren Statuen nicht zu groß zu sein, in mehrere Reihen zerlegt werden, und der Künstler wird zu breiter, erzählender Darstellung an Stelle der stilvollen, ruhigen und gefammelten Anordnung verlockt.

1) Vgl. Schnaase's V. Band, 2. Auflage, S. 594.

Die Gothik steigert den Umfang des bildnerischen Schmuckes in außerordentlicher Weise, aber im Grunde ist sie der Plastik ebenfowenig günstig, wie der Malerei, weil dieser Stil seinem ganzen Charakter nach eine zu entschiedene Unterordnung unter die architektonische Gliederung verlangt. Die lebendige geistige Bewegung im zwölften und dreizehnten Jahrhundert hatte freilich einen neuen Aufschwung der Plastik hervorgeufen, in Frankreich fiel derselbe mit der ersten Entwicklung des gothischen Stils zusammen, aber in Deutschland ist, wie wir sahen, die Blüte der Plastik mit dem Uebergangsstil gleichzeitig, und sie welkt bereits, sobald die Gothik hier ihre Vorstufen überwunden hat. Die figurlichen Gestaltungen des Meißels sind in diesem Stile theils zu rein decorativer Wirkung genöthigt und haben zu wenig Selbständigkeit, theils verfallen sie auch schon in Uebertreibungen auf Grund eines Strebens der Bildhauer, neben der raufhenden Fülle der architektonischen Formen und Einzelheiten ihr Werk frappanter zur Geltung zu bringen. Die plastischen Darstellungen an der Façade des Strafsburger Münsters sind eigentlich nur noch die Schöpfungen einer Nachblüte, welche die Auflösung bereits ahnen läßt.

An der Façade gehörten ursprünglich dieser Epoche noch die 1291 aufgestellten Reiterbilder an. Wahrscheinlich gleichzeitig sind dann zwei noch vorhandene Cyklen von merkwürdigen Darstellungen an den beiden Thürmen.¹⁾ Sie ziehen sich an der nördlichen und der südlichen Langseite unter dem Gesimse hin, welches das unterste Stockwerk krönt. Die Reliefs am Südthurm, dessen Bau später in Angriff genommen, dann aber schneller weitergeführt wurde, sind der Arbeit nach wohl die früheren, flott und lebendig in der Behandlung und auch am besten erhalten. Ihre Stoffe sind phantastisch, ganz aus der Welt der alten Bestiarien geschöpft und in ihrer Bedeutung nicht schwer zu enträthseln. Zwei fratzenhafte Teufelsgestalten, die einen nackten Menschen packen und fortsehleifen, machen den Anfang. Sie geben das Thema des Ganzen an. Die Macht des Bösen über den Menschen wird geschildert. Und nun folgen Szenen, in welchen Sirenen und Centauren oder ähnliche Thiermenschen die Hauptrollen spielen, jene als Sinnbilder der sinnlichen Verlockung, diese als Schilderungen des Menschen unter der Herrschaft niederer Leidenschaften und Begierden, die ihn dem Thiere nähern. Da ruht zunächst ein Drache mit Menschenkopf, eine Art Sphinx, und sieht den folgenden Kampfscenen zu. Eine geflügelte Sirene rennt mit dem Speer gegen den Schild

Reliefs an
den Thur-
men.

1) Ausführlich behandelt bei Cahier, *Nouveaux mélanges d'archéologie. Curiosités mystérieuses*. Paris 1874, S. 150 ff., mit Holzschnitten.

Woltmann, Deutsche Kunst im Elsass.

eines Thiermenschen, der sich mit dem Schwerte zur Wehre fetzt; dann ein gefangener Eber, gleichfalls Symbol gemeiner Begierden. Ein Mann, auf einem Löwen reitend, schießt den Pfeil gegen einen phantastischen Halbmenschen ab, der ein Kind hält. Zwei Gruppen von musicirenden und tanzenden Sirenen; zwei Männer, die über dem Spieltisch in Streit gerathen. Ein Thiermensch, der die Handtrommel schlägt, läßt einen winkelnden Hund, den er am Stricke hält, tanzen. Die Macht der Verführung, welche hier ausgedrückt wird, bildet auch den Inhalt der beiden nächsten Gruppen: ein nackter Mann, dessen Stärke durch den großen Stein ausgedrückt wird, den er mit dem rechten Arme emporhebt, läßt sich von einem Weibe an den Haaren niederziehen; ein bekleideter älterer Mann, der flehend vor einem jungen Weibe kniet; dann wieder ein Gefecht zwischen einem Thiermenschen und einer Sirene; ein gewappneter Centaur, den ein grimmiger Löwe anfällt; endlich eine Schlussscene, die gleichsam den Refrain der ersten Gruppe bildet: ein nackter Mensch, den zwei fürchterliche Ungethüme mit Rachen und Krallen bedrohen.

Diesen Schreckensbildern stellt nun der Relieftreifen am Nordthurm den Hinweis auf die Erlösung gegenüber, theils in derselben Tonart, in symbolischen Thierbildern, welche aus dem Physiologus bekannt sind, theils in solchen Scenen aus dem alten Testament, welche die christliche Kunst als Vorbilder von Hauptmomenten der Erlösungsgeschichte aufzufassen gewohnt war. Dem Opfer Abraham's, dem Typus vom Opfertode Christi, folgt der Adler, der seine Jungen aus dem Neste nimmt und sie nach der Sonne schauen läßt, als Sinnbild des himmlischen Beistandes, der die Seele zu Gott erhebt. Dies Motiv kommt zwar nicht in den älteren Texten des Physiologus, wohl aber in Philippe's de Thaua gemeinsamem französischem Bestiaire vom Ende des zwölften Jahrhunderts vor. Dann das Einhorn, das drohend dem Jäger gegenübersteht, der es nicht bezwingen kann. Diese Scene steht im Zusammenhang mit einer etwas später eingereihten: Das Einhorn stürzt in den Schoß der Jungfrau, sich schmeichlerisch an sie schmiegend, und wird so vom Jäger gefangen. Diese Fabel wurde gern auf Christi Menschwerdung im Schoße der reinen Jungfrau bezogen. Zwischen beiden Scenen finden wir zwei Darstellungen des Kampfes zwischen dem Menschen und dem Löwen, dann den Löwen, der seine wie todt geborenen Jungen durch seinen Hauch belebt. Der Physiologus deutet diese Fabel auf Christi Auferweckung, und in Uebereinstimmung damit schliesen sich zwei alttestamentarische Vorbilder der Auferstehung und der Erlösung an: Jonas vom Wallfisch ausgegessen und die Aufrichtung der echnen Schlange. Dieselben Gedanken werden dann noch in zwei Motiven aus der Thierfabel wieder-

holt, dem Pelikan, der sich die Brust öffnet, und dem Phönix, der sich in den Flammen verjüngt.

Auch bei der Herstellung des Langhauses durch Erwin seit dem Jahre 1298 wurde die Plastik zu ausgedehnter Mithätigkeit berufen. Kleine Thier- und Menschenfiguren, namentlich Vögel, auf den Spitzhelmen der Fialen, die sonst in Kreuzblumen zu endigen pflegen, Heiligengestalten in den Nischen, welche den Leib der Fialen ¹⁾ beleben, heutzutage vielfach nur in Erneuerung vorhanden, Wafferspeier, die in Gestalt drolliger und phantastischer Ungeheuer an den Strebebeiseln weit herauspringen, erscheinen wie die Blüten, welche das architektonische Gewächse getrieben.

Nicht mehr erhalten ist eine andere Schöpfung der Plastik, die wohl auch in dieser Zeit des Herstellungsbaues entstand und einst ein Capitell am Triforium, der Kanzel gegenüber, schmückte. Auch diesmal waren die Gegenstände aus der Thierwelt genommen, aber nicht mehr im Sinne der alten Bestiarien, für deren phantastische Bildersprache der Anfang des vierzehnten Jahrhunderts und die selbständig gewordene weltliche Gefinnung der bürgerlichen Kreise kein Verständniß mehr hatten. Zu diesem Relief hat vielmehr die volkstümliche Literatur, haben die poetischen Bearbeitungen der Thierfage den Stoff geliefert.²⁾ Sein Gegenstand war das Begräbnis des Fuchses, mit welchem der französische „Roman de Renart“ schließt, den kurz zuvor ein Elfässer, Heinrich der Gleisner, in deutschen Reimen bearbeitet hatte.³⁾ Der Bär mit Weihkeßel und Sprengwedel eröffnet die Proceßion, dann folgen der Wolf mit dem Kreuz, der Hase mit der Kerze. Eber und Bock tragen eine Bahre, auf welcher der schein-todte Fuchs liegt; unter derselben kauert ein Affchen.⁴⁾ Dann kommt der Messe lesende Hirsch am Altar und der Esel, welchem der Kater ein aufgeschlagenes Buch vorhält. Im sechzehnten Jahrhundert gab Fischart nach dieser Darstellung einen Holzschnitt mit einem Commentar in Versen heraus, welcher diese Bilder auf die „römischen Mißbräuche“ bezieht.⁵⁾ Und da sich die Protestanten in solchen Deutungen gefielen, war es erklärlich, daß man nach dem Eindringen der Franzosen von katholischer Seite die Darstellung als ein Aergernis anfah und im Jahre 1685 fort-

Zerstörtes Relief aus der Thierfage.

1) Die Spitztürmchen bestehen aus einem vertical ansteigenden Theile, dem Leib, und der Pyramide oder dem Rifem.

2) Wackernagel, Von der Thierfage und den Dichtungen aus der Thierfage. Kleinere Schriften, II. S. 311.

3) Die hier dargestellte Epifode fehlt allerdings bei Heinrich dem Gleisner.

4) Nach Fischart's Beschreibung eine Hündin; auf den Abbildungen nicht ganz deutlich.

5) Fischart's Dichtungen, von Kurz, III. S. 57 fg. — Vgl. die incorrecte Beschreibung und die Abbildung in Schad's Münsterbüchlein.

meißeln ließ. Der Steinmetz, welcher sie in Erwin's Epoche gefertigt, hat keine satirische Absicht gehabt, hat nicht heilige Gebräuche an heiliger Stelle verhöhnen wollen, er hat in voller Harmlosigkeit einen feherzenden, heiteren Ton angeschlagen, welcher inmitten des erhabenen, feierlichen Baues für die mittelalterliche Kunstempfindung in gleicher Weise ein behaglicher Ruhepunkt war, wie das fröhlich-naturalistische Laubwerk im Ornament. Und ebenso wie schon im zwölften Jahrhundert der Schöpfer der Capelle in der Krypta des Münsters zu Basel, im sechzehnten Jahrhundert Jean Trupin, der Meister der Chorstütze im Dome zu Amiens, hat er hier in eine beliebte, allem Volke vertraute Stoffwelt gegriffen. — Auch in den kleineren Medaillons an den Seitenschiff-Arcaturen kommen Motive aus der Thierfage vor, zum Beispiel der Storch, welcher dem Wolfe einen Knochen aus dem Halbe zieht.

Auf die Zeit Erwin's und auf seine bildnerische Werkstätte geht endlich noch eine Schöpfung der Plastik zurück, die nicht zur unmittelbaren Decoration des Bauwerkes gehört: das Grabdenkmal des Bischofs Konrad von Lichtenberg in der frühgothischen Johannescapelle. Dieser Kirchenfürst, dessen Name so eng mit dem Münsterbau verknüpft ist, starb am 4. August 1299 in Folge eines Lanzenstiches, den er im Kriege mit den Freiburgern erhalten hatte. Die Inschrift am Monument preißt ihn in einer Weise, die für eine solche Persönlichkeit zutreffend ist: *Omnibus bonis conditionibus quae in homine mundiali debent concurrere eminebat* — „Durch alle Vorzüge, die in einem Weltmanne zusammentreffen sollen, zeichnete er sich aus.“ Der Verstorbene ruht im geistlichen Ornate auf dem Sarkophag, seine Füße stehen auf einem Löwen, ein schlanker dreibogiger Baldachin in ebenso anmuthigen wie reinen Formen steigt über dem Grabmal in die Höhe. Das Ganze, auch die Figur, war einst polychrom decorirt ¹⁾.

Späteres. Was spätere Epochen hervorgebracht haben, wie das jüngste Gericht am Glockenhaufe über der Rose, ist oft nur in moderner Erneuerung vorhanden. Die Gefalten der beiden Juncker von Prag am Nordthurm zeigen, wie ihre Zeichnungen in Erlangen und Bernburg, kurzen Körperbau, häßliche Gewandung und ausdrucksvolle Köpfe von böhmischem Typus. Einer Einzelheit, die irrthümlich mit Meister Erwin in Zusammenhang gebracht worden ist, muß man noch gedenken. Man hat Erwin mehrfach Standbilder gesetzt. Eins erhebt sich vor der Südquerhausfront und hat das Bild der vermeintlichen Tochter zum Gegenstück. Ein anderes steht dicht bei Steinbach in Baden, seinem angeb-

Das
Bauerlein.

1) Abbildung bei Chapuy, Cathéd. françaises, und im Album alsacien, I, zu Sp. 33.

lichen Geburtsorte. Dieser Platz, mitten unter den Reben des feurigen Mauerweins, ist des Meisters werth, aber ob Erwin geschichtlich mit der Stelle zusammenhing, ist zweifelhaft. Nach dem Strafsbürger Münster scheint die Figur zu spähen, aber was von ihm sichtbar ist, der Thurm, rührt nicht von Erwin her, und ihre Züge endlich haben mit Erwin nichts zu thun. Man legte nämlich in allen diesen Fällen seinem Kopfe durch einen verzeihlichen Irrthum das derbe, phüsilfrofe Gesicht des fogenannten „Männleins“ oder „Bäuerleins“ zu Grunde, das im südlichen Querhausarme, oberhalb des Eingangs zur Andreascapelle, vor den drei gothifchen Spitzbogen lehnt, in denen sich die obere Nicolauscapelle öffnet, und das seit lange als ein bekanntes Wahrzeichen des Münsters galt. Dieses Männlein ruht erst aus dem funfzehnten Jahrhundert her, ebenso wie die spätgothifche Balustrade, auf die es sich mit dem Arme stützt, und ist nur eine der naturalifischen Spielereien, an welchen jene Epoche Gefallen fand, eine keck aus dem Leben gegriffene Gestalt, die hier, als ob sie eine wirkliche wäre, in den Raum hineinblickt. Eine Sage, die seit geraumer Zeit sich an das Bildwerk knüpfte, erzählt: dem Meister, der den Engelspfeiler gebaut, habe ein Bäuerlein einst bemerkt, diese schlanke Säule werde nicht Stand halten, und da habe der Meister es daher gebannt, um so lange zu harren, bis sie unfalle.¹⁾ Erst eine viel neuere Deutung hat Erwin's eigenes Bild in diesem unverkennbaren Genrewerke vermuthet.²⁾ Ein nachweisbares Portrait des großen Werkmeisters ist nicht vorhanden. Wie gewöhnlich, so verschwindet auch hier der mittelalterliche Künstler ganz hinter seinem Werke.

In den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts befaß die Bauhütte des Münsters einen für diese Epoche ausgezeichneten Bildhauer, Hans Hammerer, der im Jahre 1487 die berühmte Kanzel³⁾ vollendete, welche für einen der größten Kanzelredner aller Zeiten, Dr. Johann Geiler von Kayfersberg, errichtet wurde. Für die Dominicaner, die früher das Predigtamt im Münster ausgeübt, hatte die Laurentiuscapelle gereicht, Johann Geiler aber mußte die Predigt in das Langhaus ver-

Hans
Hamme-
rer.

Kanzel.

1) Schneegans, Münsterfagen; Anhang von Stöber's Sagen des Elffasses, St. Gallen, 1852, nach dem Manuscript des Dr. Heckeler: „Von dieser Saul wird auch fabulirt, daß das Männlein oder Bäuerlein, so an dem Gelender der St. Nicolaus Capell auf den Armen ligt, und diese Saul taxirt haben soll, daß sie nicht gerad und fest stehen soll, und zu vermuthen, daß sie mit der Zeit unfallen würde, dahien von dem Meister der Saul gefetzt worden, ie so lang zu bleiben und zu sehn, bis daß sie einfällt.“

2) Félibien, Recueil historique de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes.

3) Stich von Is. Brunn in Schad's Münsterbüchlein. Lithographie bei Chapuy, Cathédrales françaises et Moyen-âge pittoresque et monumental. — Vgl. Grandidier Elfais S. 273, und Gérard, II, S. 429 ff.

legen, feine eindringliche, originelle und volksthümliche Sprache, feine mit dem Bilderreichtum des Ausdrucks verbundene Gedankentiefe, feine gemüthvolle und überzeugungskräftige Frömmigkeit, die über alle hergebrachte Kirchlichkeit hinausging, übten eine mächtige Wirkung, und die Errichtung der prächtigen Kanzel war eine wohlverdiente Huldigung für den beliebten Prediger. Bei übergroßem Reichthum an Einzelgliedern baut sie sich allerdings ohne rechte Kraft und Klarheit der Hauptformen auf, selbst der Maßstab der Figuren ist im Ganzen etwas zu klein, aber die Sauberkeit und Zierlichkeit in der Führung des Meißels sind beachtenswerth. Die Bildwerke an der Brüstung stellen den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, die Apostel in den Nischen ihnen zur Seite, dann, kleiner, in Tabernakeln, Engel mit den Passionswerkzeugen dar. An dem Fufse, der aus einem von schlanken Säulchen umstellten Mittelpfeiler besteht, erblickt man Evangelisten, Kirchenväter, männliche und weibliche Heilige, und, dem naturalistischen Sinn der Epoche entsprechend, ist hier auch das Publicum bei der Predigt repräsentirt, durch einen Mann, hinter welchem Pilgerstab und Tasche liegen, und durch eine Frau, die andächtig dasitzt und zuhört. Wie in Geiler's Predigten, so war auch an dieser Kanzel dem Humor feine Stelle eingeräumt. Am Treppengeländer erging er sich in launigen, zum Theil selbst lafciven Figuren, die aber von der Prüderie einer späteren Zeit beseitigt worden sind. Ein zweites Werk des Hans Hammerer ist die viel einfachere Kanzel in der Stadtkirche zu Zabern, mit feinen Initialen und der Jahrzahl 1499 bezeichnet, mit Engelgefalten und zierlichen Ornamenten geschmückt. Erst erheblich später, vom Jahre 1510 bis etwa 1518, war Hans Hammerer Werkmeister des Münsters. Nachdem er bisher wesentlich als Bildhauer gewirkt hatte, wurde ihm diese Stelle endlich wohl als eine Auszeichnung zu Theil in einer Zeit, deren Bauthätigkeit nicht erheblich war.

Kanzel in
Zabern.

In feine Epoche fällt auch das Letzte, was die gothische Plastik am Strafsburger Münster geschaffen hat: die Bildwerke am Portale der Laurentiuscapelle. Aber Jacob von Landshut, der sie baute, scheint den trefflichen Bildhauer des Münsters hierbei nicht beschäftigt zu haben. Die Figuren zu den Seiten des Portals, welche die Anbetung der Könige und einzelne Heilige darstellen, zeigen in ihrer Häßlichkeit, in der Unruhe ihrer Gewandung, in ihrer spiefsbürgerlichen Gewöhnlichkeit und unerträglichen Kümmerlichkeit der Form, dafs es mit den alten Traditionen der Bauhütte jetzt vorbei war, dafs mit der in Auflösung begriffenen, völlig handwerksmäßigen Gothik dieser späteren Zeit die äufserste Barbarei einriß und die Heranbildung eines neuen Formenfinnes auf ganz anderer Grundlage ein unabweisbares Bedürfnis war.

Lau-
rentius-
capelle.

VII.

Die übrigen Denkmäler des gothischen Kirchenbaues.

Die meisten größeren Denkmäler des gothischen Stils, welche das Elsass sonst besitzt, sind ebenfowenig einheitliche Schöpfungen wie das Straßburger Münster; fast alle Perioden kann man an ihnen verfolgen, alle Wandlungen des Stils treten an ihnen zu Tage. Man kann von ihnen kaum in chronologischer Folge reden, ohne die Darstellung zu sehr zu zerplittern. Eher empfiehlt es sich, bei der kurzen Uebersicht den verschiedenen Schulen gerecht zu werden, welche in der Gothik des Elsasses zu Tage treten.

Die bedeutendste gothische Kirche nächst dem Straßburger Münster ist der Dom St. Georg zu Schlettstadt ¹⁾, das glänzende Zeugniß für jenes frohe und stolze Aufleben des Bürgerthums, welches für diese Stadt mit der Regierung Friedrich's II. begonnen hatte. Drei verschiedene Perioden haben nach einander zu dem Werke, wie wir es jetzt sehen, beigetragen, und selbst innerhalb der einzelnen Perioden nimmt man das Walten verschiedener Meister wahr. Die Seitenschiffe und das Querhaus rühren in der Anlage noch von einem Bau im romanischen Uebergangsstil her, die Rundbogenfenster der Seitenschiffe stimmen nicht mit der Anordnung der gothischen Gewölbe, auch die romanischen Wandpfeiler mit Eckblättern gehören noch diesem früheren Bau an. Im südlichen Seitenschiff öffnet sich ein breites rundbogiges Portal aus dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, mit drei Paaren schlanker Ringpfeiler und mit einfacher Rundstab- und Hohlkehllengliederung in der Ueberwölbung. Zu den Seiten sind in Capitellhöhe ein Bündel Aehren und vier

1) Lübke, *Allg. Bauzeitg.*, 1866, S. 257; *Atlas* Taf. 42, 43 (der Grundriß ist dort nach der correcten Zeichnung, die auch unserm Holzschnitt zu Grunde liegt, unrichtig gestochen). — J. T. M. Fritsch, *L'église de Saint-Georges à Schlestadt etc. etc.* Mulhouse 1856. — A. Dorlan, *Études sur l'église paroissiale de Schlestadt.* Schl. 1860.

Riemen mit Schnallen angebracht, eine Bilderſprache, die wohl heute nicht mehr enträthfelt werden kann. Auch der achteckige Vierungsturm, ſchlicht, mit acht Giebeln, gehört dieſer Epoche an, nur ſeine zweitheiligen gothifchen Fenſter ſind etwas ſpäter ausgebrochen. Ein Nebenportal an der Südwand des Oſtquerraumes, aber nicht in der Mitte derſelben, zeigt bereits gothifche Formen.

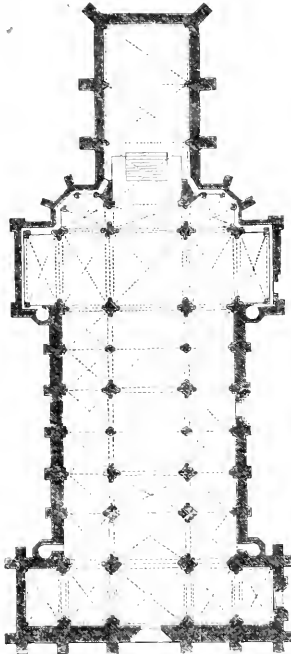


Fig. 47. Grundriß des Münſters zu Schlettſtadt.

einer emporwächſt. Somit iſt hier alſo die durch örtliche Ueberlieferung in Schlettſtadt eingebürgerte Form, welche in den Nebenpfeilern von St. Fides auftrat, wieder aufgenommen worden. Die Bogen ſind von derber Profilierung, an den Ecken einfach abgeſchrägt. Ueber den hohen Arca-

Der ſo begonnene Bau wurde nun um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts durch einen Meiſter fortgeſetzt, welcher ſich ganz in die Formen der franzöſiſchen Gothik eingelebt hatte. Er nahm das Mittelschiff des Langhauſes in Angriff, das von der Vierung an zwei quadrate Doppelpjoche mit jenen ſechstheiligen Gewölben¹⁾, wie ſie der frühere franzöſiſche Stil ausgebildet hatte, zeigt und in dieſen Partien einen Wechsel von Haupt- und Nebenpfeilern aufweiſt. Die Hauptpfeiler haben bereits die ſpäter in Deutschland beliebte Form der Bündelpfeiler, und zwar — was mitunter auch ſchon früh, wie im Langhauſe des benachbarten Freiburger Münſters vorkommt — mit Hohlkehlen zwiſchen den vier alten (größeren) und den vier jungen (kleineren) Dienſten; drei Dienſte ſteigen ungetheilt zur Wölbung auf. Die den Mittelrippen entſprechenden Nebenpfeiler ſind aus vier gleichen Dienſten gebildet, die tiefe, von kleinern Rundſäulen eingefasste Hohlkehlen zwiſchen ſich haben, und von denen

1) Vgl. S. 97.

den ist zwar kein Triforium angebracht, wohl aber finden wir je eine kleine, gerade gefchlossene Oeffnung zum Dachstuhl der Seitenschiffe, die eine glückliche Belebung der Wandfläche bildet; ein gleichfalls in der frühesten französischen Gothik, zum Beispiel in der Abteikirche zu Saint-Germer in der Picardie, vorkommendes Motiv. Die Oberlichter sind zweitheilig, mit abgesehragten Pfosten ohne Pfostenfäulchen, also den ältesten Fenstern im Langhaufe des Freiburger Münsters ähnlich, mit dessen Baubutte vielleicht ein Zusammenhang bestand. Das Strebesystem des Aeusseren ist an diesen Partien noch sehr einfach: die Strebepfeiler an den Seitenschiffen sind mit Fialen gekrönt, von ihnen steigen ganz niedrig gelegte Strebebogen, zum Theil auch bloße Strebewände zu den oberen Strebepfeilern auf, die, Kragleine zwischen sich, einfach unter dem Dachgebälge verlaufen.

Die bisherige primitive Gliederung des Mittelschiffgewölbes wurde noch während des Langhausbaues aufgegeben. An die zwei quadraten sechstheiligen Joche schliessen sich westlich zwei schmale rechteckige an, und der Pfeiler zwischen ihnen ist den übrigen Hauptpfeilern gleich gebildet.

Die Verhältnisse des Langhauses sind schlank und glücklich, die Einzelformen streng aber schön, das Blattwerk ist mitunter knospenförmig, meist aber schon völlig naturalistisch, von sehr lebendiger Behandlung. — Am westlichsten Bündelpfeiler auf der Nordseite kommt sogar Figürliches vor: eine kauernde Gestalt und ein colossales Fratzen Gesicht, welches mit den wohlbekannten Zügen des Kladderadatsch eine überraschende Aehnlichkeit hat.

Auch das Querhaus erhielt rechteckige Gewölbe. Zu den Seiten des Chors, von dem nur das erste, ganz kurze Joch aus dieser Epoche herrührt, treten zwei frühgothische, aus fünf Seiten des Achtecks gebildete Nebenchöre heraus, mit Diensten, die ein Umgang längs der Wand durchbricht, tellerartig flachen Basen und knospenförmigen Capitellen, neuerdings in glücklicher Polychromie restaurirt.

Dieser Theil des Gebäudes erhielt dann nach Westen wie nach Osten Westbau. eine höchst originelle Fortsetzung. Westlich wurde ein zweites Querschiff vorgelegt, bestehend aus einem mittleren quadraten Joche, das den Unterbau des Thurmes bildet, und je zwei rechteckigen Jochen auf beiden Seiten. Die Raumwirkung dieses Theiles im Zusammenhange mit dem Langhaufe, jetzt durch eine ungeschickt eingebaute Orgelbühne gestört, muß eine feierliche und großartige gewesen sein. Die Pfeilerbildung zeigt hier spätere Formen, ist aber besser in den Verhältnissen, durch höhere Sockel und gedrungener Schäfte. Schlanke, zweitheilige Fenster beleben die

ganze Höhe der Weftwand, zwifchen ihnen befindet fich ein Portal von mäfsiger Größe. Aber eine eigentliche Façadenarchitektur hat die gegen eine enge Gaffe gerichtete Weftseite nicht. Diefte Situation hatte den Grund zu der ganzen Querhausanlage gegeben, in der fich das prächtige Hauptportal gegen Süden, an der eigentlichen Schauffeite der ganzen Kirche, öffnet. Es ift fchlank und reich, aber die Sculpturen find erneuert. Ueber ihm erhebt fich ein neuntheiliges Fenster mit großer Rofe im oberen Bogenfelde und fehr schönem Maßwerk. Der elegante Stil des vierzehnten Jahrhunderts tritt uns hier in befonders glücklicher Behandlung entgegen.

Werk- Im Jahre 1393 fand eine Weihe der Kirche ftatt ¹⁾, alfo wohl der
meifter. bisher befchriebenen Theile. Der Thurbau über der Mitte des Weft-
querhaufes, welcher mit diefem Theile gemeinfchaftlich projectirt war,
wird fich wohl noch etwas länger hingezogen haben. Werkmeister war
damals, bis zum Jahre 1400, Hans Obrecht, in der Stadt eine ange-
fehene Perfonlichkeit, im Jahre 1388 in den Rath gewählt, 1401, nach
dem Auscheiden aus feiner Berufsthätigkeit, Bürgermeister, 1407 geflor-
ben.²⁾ Sein Nachfolger in den Jahren 1400—1414 war Meifter Matthis.³⁾
Der Thurm steigt in zwei hohen Gefchoffen mit großen Fenftern über
das Dach empor, reich decorirt, aber schwerfällig, oben an den Ecken
abgefchrägt, um einen achteckigen Helm aufzunehmen. Diefes aber kam
nicht zu Stande, und fo befteht die Krönung nur aus einer achteckigen
Baluftrade und einer kurzen, gefchweiften spätgothifchen Spitze.

Chor. Im Jahre 1414 übernahm Meifter Erhard Kindelin, vormals in
Strafsburg, aber nicht in der Bauhütte, fondern in der ftädtifchen Maurer-
zunft ⁴⁾, die Leitung des Werkes. Er ift der Schöpfer des Chors, von deffen
Beginn nach ftattlichem Plan ein Ablafsbrief des Cardinals von Aquileja
vom 23. Januar 1415 redet. Die plötzliche Senkung des Terrains ftand
früher einer größeren Länge des Chors entgegen, jetzt half man fich,
indem man eine Krypta unterlegte, obwohl die Gothik fonft gewöhnlich
an einer folchen kein Gefallen fand. Auf das kurze Joch zwifchen den
beiden Nebenchören, das noch aus der frühgothifchen Periode her-
rührt, folgen noch drei längere und zugleich erheblich verbreiterte recht-
eckige Joche, durch welche beinahe die Ausdehnung des Langhaufes er-
reicht ift, und die geradlinig abfchließen. Zu den zwei letzten, die über

1) Fritsch a. a. O. S. 109.

2) Gérard a. a. O. II, S. 28 fg.

3) Gérard II, S. 55.

4) Kommt in der Urkunde von 1402 vor, die S. 139 citirt ift. — Ueber ihn fo-
wie über feine Nachfolger f. Gérard, B. II.

der hohen Krypta liegen, steigt innen eine breite Freitreppe von außerordentlich malerischer Wirkung in die Höhe. Schmale Stiegen längs der Wände fetzen sie in umgekehrter Richtung fort, durch kleine vorspringende Kanzeln unterbrochen und durch Thüren mit den Umgängen der Nebenchore in Verbindung. Colossale Fenster, an den Seiten drei- und viertheilig, das in der Ostwand fechstheilig, in dem Mafswerk elegant und weich, zum Theil wieder mit Rundbogen-Motiv, aber ohne ausschweifende Formen, spenden ein reichliches Licht.

Auch außen übt der Chor eine glückliche Wirkung, er wird gekrönt durch eine umlaufende, ganz spätgothische Balustrade, welche an den Ecken erkerartig heraustritt und über der sich die Fialen der Strebe- Pfeiler erheben. So befriedigt hier die pikante Gruppierung der Massen, während das Innere durch das Raumgefühl und den glänzenden malerischen Sinn Eindruck macht, mit welchem die Meister der späteren Epochen das Werk ihrer strengeren Vorgänger fortzusetzen verstanden.

Einen verwandten Gang nahm die Baugeschichte des wichtigsten architektonischen Denkmals in Colmar, der St. Martinskirche.¹⁾ Den Anfang ihres Neubaus hat man wohl mit Recht mit der Erhebung der Pfarrkirche St. Martin zur Collegiatkirche durch Papst Gregor IX. im Jahre 1234 in Zusammenhang gesetzt.²⁾ Das Früheste unter dem jetzt Vorhandenen ist das im Uebergangsstil gehaltene Querhaus, mag es auch in der Folge von großen gothischen Fenstern durchbrochen und mit Netzgewölben bedeckt worden sein. Die Vierungspfeiler sind dagegen noch nach romanischem Princip gegliedert und an der südlichen Querhausfront öffnet sich ein Portal, welches eine höchst originelle Mischung des Uebergangsstils und der Gothik zeigt.

Die Gliederung der Wandungen durch drei Säulenpaare mit breiten, tellerartigen Basen und knospenförmigem Blattwerk an den Capitellen entspricht dem Uebergangsstil, aber schon der Mittelpfeiler des Portals ist entwickelt gothisch, mit völlig naturalistischem Blattwerk, das dann auch in den Hohlkehlen der hohen spitzbogigen Ueberwölbung durchgehends auftritt. Die Bögen sind birnförmig profilirt. Von ganz überraschender Form ist das Tympanon, bestehend aus einem unteren halbkreisförmigen und einem halbmondartig herumgelegten oberen Felde, das im Spitzbogen schliefst. Beide Theile sind aus verschiedenen Steinplatten gefertigt und durch ein Band von einander getrennt. Es scheint also, dafs hier ein Portal im Uebergangsstil bald nach seiner Entstehung gothisch umgebaut

1) Hunkler, Gesch. der Stadt Colmar, C. 1838, S. 163 ff.

2) Vgl. die Confirmationsurkunde bei Trouillat I, S. 538.

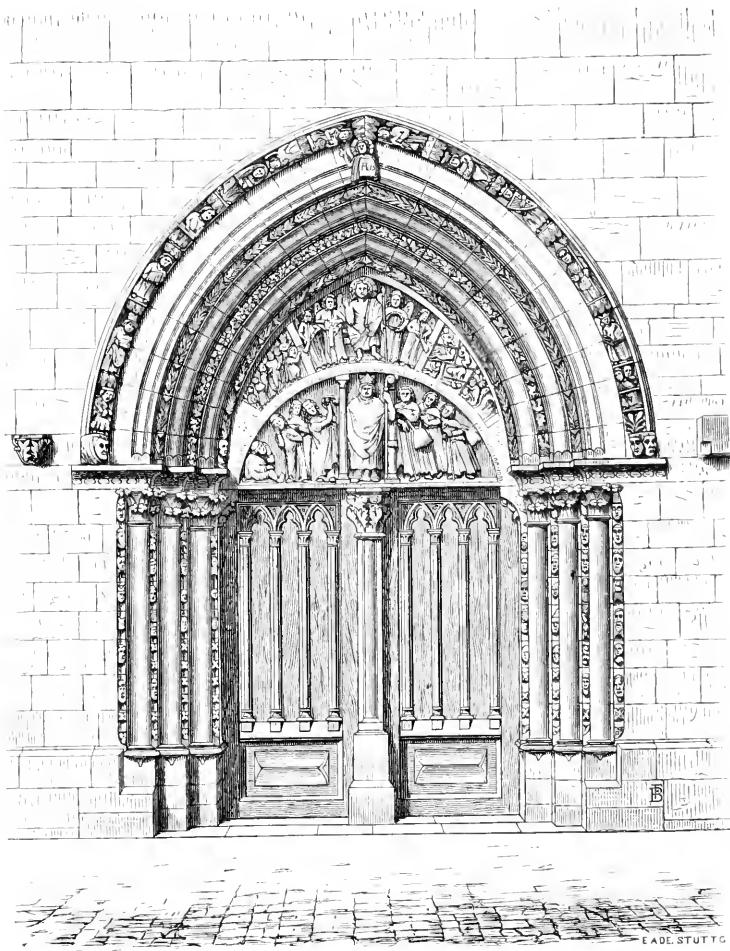


Fig. 48. Portal von St. Martin in Colmar.

worden ist; der neue Meister hat offenbar die Wandungen mit ihren Säulen weiter von einander gerückt, einen Mittelpfeiler eingeföhoben und das ursprüngliche rundbogige Tympanon in eine Spitzbogenüberwölbung gefügt. Diese Umwandlung muß aber nicht lange nach der ersten Anlage des Portals, wohl um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, gefchehen sein, denn zwischen den Sculpturen im Halbkreis-Tympanon und denen im oberen Bogenfelde besteht kaum ein merklicher Unterschied des Stiles.

Erlteres enthält die Gestalt des heiligen Nicolaus, Bischofs von Myra, Bildwerke der zwischen einem schlanken Säulenpaare steht; mit der Rechten legt er drei Kugeln in die Hand eines der drei Mädchen, die er durch sein Almosen vor der Schmach bewahrte, auf der entgegengesetzten Seite nahen ihm stehend drei Bettlergestalten mit Säcken und Stäben, Einwohner der Stadt Myra, die er vor der Hungersnoth rettete. Die Gestalten sind gedrungen und kurz, etwas herb in der Gesichtsbildung, aber wohlverstandenen, gut bewegt, voll dramatischen Gefühls und edel in den Faltenwurf-Motiven. Am Rande eine auf die Legende bezügliche Inschrift in leoninischen Verfen.

Darüber befindet sich die Darstellung des jüngsten Gerichtes: Christus thronend zwischen zwei Engeln mit Marterwerkzeugen und zwei anderen mit Posaunen. Rechts, vom Beschauer Todte, die in ihren Gräbern erwachen, links herbei eilende Auferstandene. Unten, an den ausgekehrten Ecken der Wandung, zwischen den Säulen, sind zahlreiche phantastische, fratzenhafte Gesichter angebracht. Oben enthält der äußerste Bogen der Portalüberwölbung kleine sitzende Gestalten zwischen gothischen Consolen und Baldachinen, Könige, wie David mit dem Saiteninstrument, Propheten, Bischöfe und Engel, mitten unter ihnen aber auch, an vierter Stelle von unten, auf der linken Seite, den Baumeister.¹⁾ Er ist in eine schlechte, lange Tunica gekleidet, trägt die Unterarme entblößt und langes Haar bei bartlosem Gesicht, Steinplatte und Winkelmaß ruhen auf seinen Knien. Das charaktervolle, kräftig gebildete Gesicht ist von großer Lebenswahrheit, sichtlich individuell und hat fogar durch die freie Stirn und den Anflug freundlichen Lächelns, welches um die Lippen spielt, etwas Anziehendes. Daneben ist der Name MAISTRES HUMBERT eingemeißelt. Das ist offenbar eine französische Sprachform, das s am Nominativ des Singulars ist dem Altfranzösischen eigen. Zwar würde der Name

Meister
Humbrecht.

1) L. Schneegans, Statuette de maître Humbert, architecte de Saint-Martin de Colmar. Revue d'Alsace 1852, S. 270 (mit Abbildung). — Gérard a. a. O. I, S. 117 fg. — C. Schnaabe, Kritik des Gérard'schen Buches in den Jahrbüchern des Vereins für Alterthumsfreunde im Rheinlande, LIII, LIV, 1873, S. 277 fg.

felbst franzöfifch eigentlich „Humbert“ lauten, aber die Umfetzung des r ift fehr häufig, und fo ift auch „Humbret“ erklärlich, obwohl das dem Deutfchen (Humbrecht) näher fteht.¹⁾

Diefe Infchrift ift ein intereffanter Beleg für den maßgebenden Einfluß Frankreichs in der deutichen frühgothifchen Architektur. Ob der Meifter felbft ein Franzofe war oder nicht, ift freilich auf diefer Grundlage allein nicht zu entscheiden. Villard de Honneourt, deffen merkwürdiges Skizzenbuch uns erhalten ift, war nicht der einzige franzöfifche Baumeifter, der in fremde Länder reifte; Wilhelm von Sens brachte den franzöfifchen Stil nach England, Matthias von Arras ward unter Karl IV. nach Prag berufen. Aber noch häufiger findet das Gegentheil ftatt: deutiche Architekten machen ihre Schule in franzöfifchen Bauhütten durch und bringen dann die Gothik in ihre Heimat. Auch in diefem Falle wäre die franzöfifche Sprachform der Infchrift nicht ungewöhnlich zu einer Zeit, die fo zahlreiche franzöfifche Floskeln in ihre poetifche und gefellfchaftliche Sprache übernommen hatte.

Langhaus. Meifter Humbrecht, mochte er nun ftammen, woher er wollte, löfte jedenfalls den Werkmeifter ab, der das Querhaus im Uebergangstil errichtet hatte, und begann dann den Bau des Langhaufes, deffen Formen ausgefprochen franzöfifch-gothifch find. In fünf Jochen, die noch durch eine innere Vorhalle fortgefetzt werden, ftehen cantonuirte Rundpfeiler mit vier Dienften, die Fenster find nicht gleichartig, fondern theils zweitheilig, theils drei- oder viertheilig, und dem deutichen Brauche gab der Meifter in fo fern nach, als er kein Triforium anwendete. Bei glücklichen Gefammtverhältniffen herrfcht in dem Ganzen eine auffallende Schmucklofigkeit. Gurte und Arcadenbögen find derb-rechteckig, nur mit einer Kehlung der Ecken gegliedert, die Capitelle find meiftens völlig leer und unverziert, gewöhnlich nur an den zur Wölbung ansteigenden Mittelfchiff-Dienften mit Blattwerk verfehen, die Behandlung des Einzelnen ift durchgängig trocken.²⁾ Wahrfcheinlich erklärt fich die weitgetriebene Einfachheit nur aus einem äußeren Zwange. Die Mittel müffen fehr fpärlich gefloffen fein, in den Jahren 1263, 1284, 1286 und noch weiterhin, bis in das vierzehnte Jahrhundert, ermunterten Abfafsbriefe der Bifchöfe von Bafel, von Conftanz und fogar von Verona zu Spenden für den Bau.

Während diefer Zeit waren längft andere Meifter an die Stelle Humbrecht's getreten. Zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts entftand die

1) Vgl. die Beweisführung von Gérard gegen Schneegans.

2) Lübke, Allgem. Bauztg. 1866, S. 334, mit Grundriß des Langhaufes auf Taf. 42. — Die Uebertünchung, von der er fpricht, ift jetzt beseitigt.

Façade, in welcher nicht das französische System mit den drei einheitlich verschmolzenen Portalen, der Rofe und der starken Horizontalgliederung, sondern die einseitig verticale Tendenz der deutschen Gothik waltet. Schwere Strebpfeiler lehnen sich an den maffigen Unterbau der beiden Thürme und theilen die Front scharf ab; das Hauptportal, von zwei Blenden eingefchlossen, ist völlig aufser Zusammenhang mit den kleinen Seiteneingängen unten in den Thürmen. Es enthält im Tympanon zwei Reihen Reliefs: die Anbetung der Könige und Christus zwischen Engeln thronend, augenfcheinlich wieder als Weltrichter. Ein hoher Spitzgiebel mit elegantem Mafswerk und dem Reiterstandbild St. Martin's krönt den Eingang, und hinter ihm steigt ein hohes achttheiliges Fenster mit Pfostenfäulen auf. Der Nordthurm ist nur bis zur Mittelschiffhöhe emporgeführt, der Südthurm aber war, wie eine Abbildung in Sebastian Müntler's Cosmographie zeigt, in alter Zeit vollendet und verlor dann seine Spitze durch einen Brand im Jahre 1572.¹⁾ Jetzt existirt nur noch das erste freistehende viereckige Gefchofs, mit einem recht hässlichen Aufsatz gefchlossen, der wohl den Wunsch einer stilgemäßen Herstellung erwecken könnte.

Unterdessen war auch der Plan erwacht, den alten Chor, „der wegen Alters baufällig war, und die Schönheit der ganzen Kirche entstellte“, durch einen neuen zu ersetzen. Am 1. Mai 1315 beflätigte der Bischof von Basel einen Befchluss des Capitels, das dreijährige Einkommen aller freiwendenden Präbenden zur Erbauung eines neuen Chores und zur Ausschmückung der Kirche zu reserviren²⁾, und im Jahre 1350 erwarb das Capitel, zur Erweiterung des Bauplatzes, von der Stadt die an den alten Chor stoßende Schule der St. Martinsparrei. Dieses Datum bezeichnet offenbar den Anfang des Baues, und der Werkmeister war Wilhelm von Marburg, gestorben am 12. Februar 1366³⁾, seinem einft in Jung St. Peter zu Straßburg befindlichen, heute aber verschollenen Grabsteine zufolge, auf dem er mit Zirkel und Winkelmafs abgebildet war.⁴⁾ Sein Nachfolger, schon seit 1364, war Meister Henfelin, unter welchem dann auch sechs Jahre später, wie das in Straßburg geschehen war, die Bauverwaltung aus den Händen des Capitels in die des Rathes überging.⁵⁾

1) Umständliche Beschreibung des unglücklichen Brandes des Colmarer Munsterturmes im Jahre 1572 etc. Gedruckt bey Joh. Heinrich Decker, Königl. Buchdrucker.

2) Trouillat, III, S. 216.

3) Gérard a. a. O. I, S. 386 fg.

4) Anno domini MCCCLXVI, II Idus Februarii obiit Wilhelmus de Marpurg magister operis Sancti Martini Columbarienfis et Greda uxor ejus. Nach Seb. Mueg's Manuscript, Monum. in eccl. et monaster. argentin. in der verbrannten Straßburger Bibliothek mitgetheilt von Gérard.

5) Gérard, I, S. 372 fg.

Wilhelm
von Mar-
burg.

Die Kreuzgewölbe des Chors, der in drei Seiten des Achtecks geschlossen ist, ruhen auf ausgekragten Diensten, seine Fenster sind schlank und dreitheilig. Durch Ausfüllung des Raumes zwischen den Strebepfeilern und Durchbrechung dieser mit schmalen Spitzbogenthüren wird ein Umgang gebildet, der ursprünglich gegen den Chor ganz geöffnet war, jetzt aber größtentheils vermauert und durch späte Chorflüthle veretzt ist. Außen wirkt dieser Umgang sehr nüchtern, aber elegante Strebepfeiler mit Tabernakeln und Statuen steigen aus ihm in die Höhe.

Ein interessanter frühgothischer Rest ist in dem benachbarten Egi-heim vorhanden: der Unterbau des Thurmes, der jetzt an der Südwestecke der modernen Kirche steht, einst aber einer romanischen Kirche vorgebaut war, von der noch spärliche Reste zu sehen sind. Er bildete eine Vorhalle, deren ursprünglicher Eingang im Kleeblattbogen schließt; innen ist ein schönes Portal erhalten, das einst in die Kirche führte.¹⁾ Dem an der Südseite von St. Martin verwandt, zeigt es auch noch Säulen zwischen den Ecken der Wandung und enthält im Tympanon gut gearbeitete, lebendige Reliefs: oben Christus zwischen Petrus und Paulus thronend, darunter Christus noch einmal, zwischen den klugen und den thörichten Jungfrauen.

Eine ganz andere frühgothische Schule tritt in der Kirche zu Mauresmünster auf.²⁾ Der inneren Vorhalle, die noch ein Rest des berühmten romanischen Frontbaues ist, folgen im Langhaufe fünf rechteckige Joche mit sehr weiter Arcadenstellung, zugleich erheblich verbreitert, aber auf Kosten der Seitenschiffe, deren Joche schmal-rechteckig sind. Die Pfeiler sind noch nach romanischem Princip gegliedert, sie bilden, den frühgothischen Pfeilern des Strafsburger Langhauses verwandt, übereck gestellte Quadrate mit Halbsäulen und Ecksäulen zwischen hervortretenden Kanten. Ueberraschend ist die Fülle und Lebendigkeit des Details; knospenförmiges Blattwerk herrscht hier wie an den vorgekragten Capitellen längs der Seitenschiffwände; kräftig, voll echten Formgefühls, in Einzelheiten oft noch halb romanisch, untermischt mit phantastisch-figürlichen Motiven, Masken, tragenden kleinen Gestalten u. dergl. Die Fenster der Seitenschiffe haben eine spätere Umgestaltung erlitten.

Dieser Theil mag um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts begonnen worden sein. Noch etwas früher ist das Querhaus, in den Formen dem romanischen Stile noch näher, im südlichen Theile mit Fenstern,

1) Abgebildet bei Rothmüller, Musée pitt. et hist., pl. 82.

2) Zuerst gewürdigt von Lübke, Allgem. B. 1866, S. 364, mit Abbildungen, Atlas, Taf. 44.

die zu dreien, das mittlere höher, gruppiert und von schlanken Ringfäulen umrahmt sind. Der stark erweiterte Chor mit feinen Netzgewölben ist ein gotisches Experiment des vorigen Jahrhunderts. Das Innere der Kirche wird leider durch weisse Uebertünchung in seiner ganzen Ausdehnung beeinträchtigt, was um so empfindlicher wirkt, als das Auge des Eintretenden eben auf der Fassade in der gefundenen Kraft ihrer natürlichen Farbe geruht hat. Das Aeusere der gotischen Partien ist sehr schlicht.

Eine dritte Richtung innerhalb des gotischen Stils, der französischen Gotik wieder näher stehend, lernen wir in der Abteikirche St. Peter und Paul zu Weissenburg kennen.¹⁾ Unter Abt Edelin, der 1262—1293 regierte, wurde die von Abt Samuel im elften Jahrhundert errichtete Kirche durch einen stattlichen Neubau ersetzt. Vielleicht war der Bauherr auch zugleich Architekt, wenn man auf Grund des „Fecit“ in Inschriften soviel schliessen kann. Chor und Querhaus sind offenbar die früheren Partien, die Nachricht, dass die Kirche 1284 geweiht und 1288 vollendet worden sei, wird sich wohl auf diese Theile beziehen, denn das Langhaus mag, nach den Einzelformen zu urtheilen, erst zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts vollendet worden sein.

Schon der Grundriss ist ein sehr origineller. Obwohl dem gotischen Stile ein bestimmtes Ideal der Grundrissbildung vorschwebt, das in grossen französischen Kathedralen seine Verwirklichung gefunden hat, so sind die gotischen Meister doch immer fähig, für jeden bestimmten Fall, für alle besonderen Bedingungen Modificationen zu erfinden. Das Langhaus von St. Peter und Paul hat nördlich nur ein Seitenschiff, südlich aber zieht sich eine Verdoppelung des Seitenschiffes neben jenen vier Jochen, die dem Querhaufe zunächst liegen, hin, während dann weiter gegen Westen derselbe Raum noch zu einer dreibogigen Vorhalle benutzt

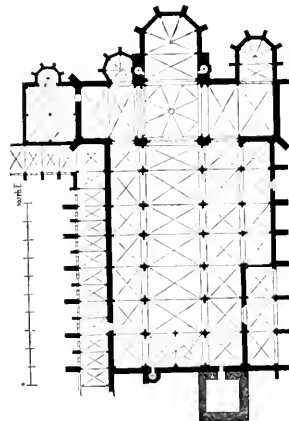


Fig. 49. Münster zu Weissenburg.
Grundriss.

1) Lübke, Allgem. Bauztg. 1866, S. 362, Abbildungen Taf. 43. — Bulletin, II. Série, I. vol., Mémoires p. 169. V. Guerber. — Gérard, I, S. 186. — Ohleyer, Die Kirche zu St. Peter und Paul in Weissenburg, 1863. — E. Zeufs, Traditions possessionesque Wizenburgenfes. Spira 1842.

ist. Diese Seite wendete sich gegen die Stadt, und so legte man den Haupteingang hierher. Die gegen die Stiftsgebäude gewendete Westseite, ohnehin durch den frühromanischen Thurm verbaut, konnte nicht facadenmäfsig durchgebildet werden. Nördlich vertritt der Kreuzgang diese Seitenschiff-Verdoppelung und ist, wie diese, gemeinlich mit den inneren Seitenschiffen überdacht. In das westlichste Mittelschiffjoch ist eine auf zwei Bögen ruhende Empore eingebaut.

Eine ähnliche interessante Unregelmäfsigkeit findet sich auch im Chor. An das Querhaus, welches jederseits von der Vierung zwei rechteckige Joche hat und das südliche äufsere Seitenschiff nur um die Mauerstärke überragt, stöfst ein Hauptchor, aus einem rechteckigen Joch und einem Schluss in fünf Seiten des Achtecks bestehend. Unmittelbar nördlich neben ihm liegt die kleine Capelle der Unschuldigen Kinder, gebildet aus vier Seiten eines auf die Spitze gestellten Achtecks, von dem zwei Seiten durch die Oeffnung zum Querhaufe, zwei andere durch einen nach dem Hauptchor zu eingebauten Treppenthurm abgefehnitten sind. Auch an dem Südkreuzarm ist eine östlich heraustretende Capelle, der Marienchor, vorhanden, aber stärker ausladend, dem Grundrifs nach eine kleinere Wiederholung des Hauptchors, von diesem aber weiter entfernt, dem aufsersten Querhausjoch entsprechend.

Das Innere ist bei mäfsiger Höhe in den Verhältnissen sehr wohlthuend, die Formen sind vollständig entwickelt, aber schön und correct. Cantonnirte Rundpfeiler mit vier Halbfäulen tragen die Arcaden und die Kreuzgewölbe der drei Schiffe, der Dienst gegen das Mittelschiff durchbricht die Laubcapitelle, die aufserordentlich präcis und lebendig sind. Die viertheiligen Oberfenster mit ihrem schönen, organisch entwickelten Mafswerk füllen den ganzen Raum zwischen den Diensten und beginnen unmittelbar über dem Scheitel der Arcaden, aber zunächst als Blenden; der hohen, jederseits zwei Nebenräume deckenden Seitenschiffdächer wegen spendet nur das Bogenfeld Licht. Die Seitenschiffenster südlich sind dreitheilig. Einige Joche, das drittletzte und namentlich das letzte, sind schmaler als die übrigen.

Die Vierungspfeiler sind nach demselben Princip gebildet; in den Laubcapitellen des südlichen tauchen Köpfe, unter anderen ein prächtig behandelter Narrenkopf auf, unter den hier ausgekragten Mittelschiff-Diensten erblicken wir trefflich behandelte kauernde Gestalten als Träger; man kann sie wohl mit Fug als den Werkmeister (südlich) und als zwei Gefellen (nördlich) deuten. Eine achttheilige Kuppel, hoch und gut beleuchtet, steigt über der Vierung auf. An der Front des südlichen Kreuzarmes öffnet sich ein elegantes Radfenster. Die zweitheiligen Fenster des

Chores gehören noch dem strengeren Stil des dreizehnten Jahrhunderts, die der südlichen Capelle dem vierzehnten Jahrhundert an. Viel von der sonstigen reichen Ausstattung des Innern, namentlich der prächtige Lettner, ist neuerer Barbarei zum Opfer gefallen.¹⁾

Das Aeußere wirkt bei großer Einfachheit originell durch die male-riche Anlage der südlichen Vorhalle, dann dadurch, daß zwar die Strebepfeiler mit einfachen Fialen gekrönt, aber keine Strebebögen sichtbar sind. Diese liegen innerhalb der hohen Seitenschiffdächer verborgen; man sieht sie jetzt im Kreuzgang, dessen Gewölbe zerstört sind. Endlich durch den flathchen Viertungsturm, welcher das ganze Gebäude beherrscht.²⁾ Der Helm wurde im dreißigjährigen Kriege zerstört und ist jetzt durch einen abschließlichen zopfigen Aufsatz vertreten, aber die zwei freistehenden Geschoße, in der kräftigen Gothik des dreizehnten Jahrhunderts, sind wohl erhalten; das untere ist noch durch Lifenen und Bogenfriese gegliedert, das obere schließt in acht Giebeln, von denen vier durch streng gegliederte zweitheilige Fenster belebt werden, während vor den vier schräggestellten ebensoviel Treppenthürmchen mit spitzen Helmen in die Höhe steigen.

Von besonderer Schönheit ist der jetzt in Restauration begriffene Kreuzgang aus dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts: dreitheilige Öffnungen, die mittlere ein wenig höher, eingefügte spitze Kleeblattbögen, naturalistisches Laubwerk an den Pfostenfächeln, oben drei einander gleiche Kreise, innen durch Sechspässe belebt (Fig. 50). Aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts rührt der an das nördliche Querhaus gelehnte ehemalige Capitelfaal mit schlanker Mittelfaule und kleinem fünfseitigem Chor her.

Kreuz-
gang

Den Einfluß französischer Frühgothik, etwa der Kathedrale von Paris nach dem Umbau ihrer oberen Langhaus-Partien, verkündet die Spitalkirche St. Nicolaus zu Hagenau. Das Hospital war, im Jahre 1164 gegründet, 1189 durch Friedrich Barbarossa vier Klerikern des Prämonstratenferordens überwiesen worden. König Heinrich, Sohn Friedrich's II., übergab diesen Monchen im Jahre 1235 die Pfarrei der auf seinem Grund und Boden angelegten Vorstadt Königshofen³⁾, und damit war offenbar die Veranlassung zum Bau einer größeren Kirche gegeben. Dem strengen französischen Stile entsprechend, bestehen die Pfeiler aus bloßen Rundfäulen mit Laubwerkcapitellen, über denen stets der Abacus, in Form eines schräg gestellten Quadrates mit abgefehlten Ecken, einem Mittelschiff-Dienste Auflager gewährt. Nur das östlichste Paar besteht aus cantonirten Rundpfeilern mit vier Diensten. Die Fenster sind zweitheilig,

Hagenau.
Spital-
kirche.

1) Abgebrochen 1811.

2) Vgl. die alte Ansicht in Münster's Cosmographey.

3) Schöpflin, Als ill. II, S. 353 fg.

die des Chors sind den Oberfenstern in Notre-Dame zu Paris nachgebildet. Bei schlanken Verhältnissen des Ganzen endigen die Pfosten weit unterhalb des Bogenanfangs, und ihnen folgt ein auffallend großer oberer Kreis, der hier innen durch einen Fünfpfafs belebt wird.

Auf das sehr ausgedehnte, elf Joche umfassende Langhaus folgt kein Querhaus, aber der Hauptchor ist ebenfalls lang, aus zwei Quadraten

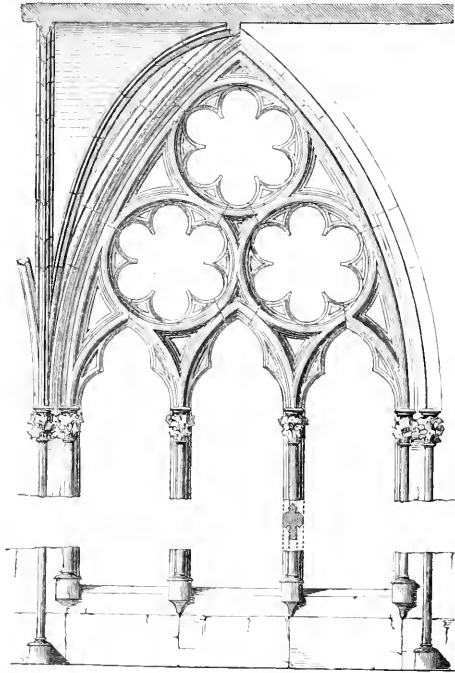


Fig. 50. St. Peter und Paul in Weissenburg. Kreuzgang.

und einem fünfseitigen Schluß bestehend. Ueber dem vorderen Quadrat steigt der Thurm in die Höhe, dem zuliebe innen mächtige Auskragungen unter den Hauptgurten, verbunden durch derbe Spitzbogenriefe, angebracht sind. Neben diesem Quadrate setzen sich auch die Seitenschiffe um zwei weitere Joche fort, das südliche mit fünfseitigem Schluß, das

nördliche gerade schließend, wegen anstößender Sacristei. Das Aeußere ist völlig schmucklos.

Während dieser Bau wie ein fremdes Product auf deutschem Boden erscheint und offenbar dem Zusammenhange der Prämonstratenser-Mönche mit dem Mutterlande ihres Ordens seine Gestalt verdankt, zeigen die Osttheile der älteren Georgskirche, deren romanisches Langhaus wir früher gewürdigt haben ¹⁾, einen gewissen Zusammenhang mit dem Münster zu Strafsburg. Die Vierungspfeiler, in den Formen des Uebergangsstils, zeigen kauernde Gestalten, welche die an ihnen ziemlich hoch beginnenden, gegen das Mittelschiff vorgekragten Dienste tragen; die Profilurungen sind frühgothisch. Nördlich und südlich ist nun aber, wie im Strafsburger Münster, in die Mitte zwischen Choranfang und Vierungspfeiler jederseits eine schlanke Rundsäule gesetzt, die bis zur Wölbung ansteigt. Die Vierung ist in zwei rechteckigen gothischen Kreuzgewölben geschlossen, ebenso der südliche Querhausarm; nur dieser läßt etwas aus, der nördliche hat nur die Seitenschiffbreite und seine Ost Ecke ist durch eine sehr angelehnte, vierseitig heraustretende Capelle abgebrochen. Im Chor, der nach einem rechteckigen Joche fünfseitig aus dem Achteck schließt, öffnen sich große viertheilige Fenster mit Pfosten Säulen und regelmäßiger, organischer Gliederung des Mauerwerks. Aufsien sind ihre Leibungen mit Blattwerk und zierlichen Rosetten decorirt. Ein trefflich behandeltes Laubwerkgefirn kront den Bau; an den Strebepeilern sind noch phantastisch-derbe Wasserspeier und schöne alte Statuen in den oberen Tabernakeln erhalten. Ostlich von dem achteckigen Vierungsthorne steigen zwei runde, noch dem Uebergangsstile angehörende Treppenthürmchen mit Rund- und Spitzbogenfriesen empor.

Hagenau,
St. Georgs-
kirche.

Der Bau dieser Osttheile wurde also im Uebergangsstil begonnen und in primitiver Gothik etwa bis zum Jahre 1268 fortgeführt. Dieses Jahr steht nämlich auf der großen, alten Glocke des Vierungsthurmes, welche Meister Heinrich von Hagenau, laut Inschrift, gegossen.²⁾ Dann kam ein Vollendungsbaa im vierzehnten Jahrhundert — 1357 steht an einem Chorpfeiler — in einem edlen, immer noch reinem Stile hinzu, dessen Formen ebenfalls den Einfluß der Strafsburger Bauhütte zu verrathen scheinen.

Den unmittelbaren Einfluß von Meister Erwin's Façade in Strafsburg zeigt der Frontbau der schon früher berücksichtigten Kirche zu Rufach³⁾. Dem Bedürfnis entsprechend öffnet sich in der Mitte nur ein

Rufach.
Façade.

1) Vgl. oben S. 30 nebst Grundriß.

2) Bulletin de la société pour la conservation des mon. de l'Alsace, I. S. 64; II. S. 178. — Gérard, I. S. 152 fg.

3) Vgl. S. 104.

Portal, aber von bedeutenden Verhältnissen und mit einem reichen, durchbrochenen Spitzgiebel, welcher die Rose überschneidet, die, wie beim

Strafsburger Münster, in reicher quadrater Umrahmung ruht. Dann folgt der Giebel, der durch drei Nischen, die mittlere hoher, mit Kleeblattbögen, Giebeln und Fialen belebt wird. Von den beiden mächtig angelegten Façadenthürmen war in alter Zeit der nördliche kaum begonnen, der südliche nur bis zu halber Höhe des Mittelschiffes emporgeführt worden. Bei der neuen Restauration hat man ihre Vollendung in Angriff genommen.

Während dieser Bautheil an der Grenze des dreizehnten und des vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein mag, ist der Chor wohl noch einige Jahrzehnte später. Nach drei rechteckigen Jochen ist er in fünf Achteckseiten geschlossen, die schlanken Fenster sind dreitheilig, die Kreuzgewölbe steigen in Gruppen von drei Diensten auf, die im Langchor auf Kragsteinen mit phantastisch-figürlicher Plastik — freilich größtentheils erneuert —

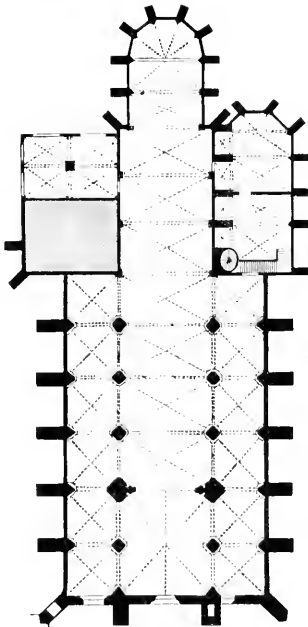


Fig. 51. Grundriß der Kirche zu Niederhaslach.

ruhen. Von einem ehemaligen spätgotthchen Lettner sind nur die Treppentürmchen beiderseits übrig geblieben.

Nachweisbar eine Schöpfung der Schule Erwin's von Steinbach ist die Kirche zu Niederhaslach in den Vogesen, nahe der Nideck-Schlucht gelegen.¹⁾ Der heilige Florentius, später (um 675) Bischof von Straßburg, war der Gründer des Ortes, an welchem er eine Benedictiner-Schottenabtei gründete. In der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts faßte das Capitel den Entschluß, die alte Florentiuskirche, welche baufällig war, durch einen Neubau zu ersetzen, und zur Förderung des-

1) Vgl. oben S. 120.

selben erließ Bischof Konrad von Lichtenberg am 12. December 1274 einen Ablassbrief, aus dessen Wortlaut hervorgeht, daß die Arbeiten schon begonnen hatten.¹⁾ Nach einer verheerenden Feuersbrunst dreizehn Jahre später, am 2. Juni 1287, blieb nur der Chor stehen, und dieser bestatigt durch seine Formen die naheliegende Annahme, daß Erwin der Baumeister gewesen. Er besteht aus zwei rechteckigen Jochen und einem polygonen Schluß in fünf Seiten des Zehnnecks, runde Dienste mit eillen Laubcapitellen tragen die Gewölbe, die Fenster sind zweitheilig.

Im Jahre 1295 erließ der Bischof neue Ablassbriefe für den Wiederaufbau, der wohl schon von dieser Zeit an von dem Sohne Erwin's von Steinbach geleitet wurde. Sein Name ist auf dem in Niederhaslach vorhandenen Grabsteine, dessen Inschrift wir früher mittheilten²⁾, nicht mehr zu erkennen. Mit Zirkel und Winkelmaß ist er hier abgebildet, am 5. December 1330 starb er als Werkmeister der Kirche.³⁾

Zunächst wurde der Chor noch um drei Joche verlängert, die erheblich erweitert, stark erhöht, in den Formen dem alten Theile verwandt, aber schmuckloser sind; die Capitelle der Dienste blieben unverziert. Südlich lehnt sich diesem Theil eine jetzt in zwei Hälften geschiedene, dreieitig schließende Capelle an, nördlich eine kleinere Capelle und eine offene Halle. Im Jahre 1316 begann der Bau des Langhauses, dreieckig, mit vier rechteckigen Travéeen, fortgesetzt durch ein sechsheiliges Doppeljoch im Unterbau des Thurmes. Bei glücklichen und statlichen Verhältnissen zeigt sich aber in den Formen eine wohl durch die spärlichen Mittel hervorgerufene Einfachheit, die bis in das Nüchterne geht. Der Erwin'schen Schule stehen die schöne Arcatur und die großen, reich mit Glasmalereien ausgestatteten Fenster der Seitenschiffe noch am nächsten. Aber die Schäfte bestehen bloß aus einem schräg gestellten Quadrat, dessen Ecken abgefeilt sind, und erst in Arcadenhöhe entwickeln sich aus ihnen Dienste von scharfer Profilirung, durch weiche Hohlkehlen verbunden, ohne Capitell: nur das stärkere Pfeilerpaar unter dem Thurme hat von unten an vorgelegte Dienste. Die dreitheiligen Fenster beginnen als Blendfenster schon dicht über den Arcaden.

Nach dem Tode von Erwin's Sohne zog sich der Bau noch lange hin: erst 1385 wurde der viereckige Thurm, welcher der Westfront vorliegt, vollendet. Zwischen zwei kräftigen Strebepfeilern öffnet sich ein schlan-

1) Bulletin I. (1857) S. 256, Vortrag des Pfarrers-Krämer: Spach, L'église de Niederhaslach, 1842; id. Lettres sur les archives, 20. lettre: Gérard, I. S. 310 fg.

2) Vgl. S. 135.

3) Abbild. zu Adler's Aufsatz „Das Münster zu Straßburg“, D. Bauzeitung 1870, aber mit willkürlicher Einfügung des Namens Winbing.

kes, aber ziemlich fchmales Portal ¹⁾ mit den großen Gefalten Maria's und des verkündigenden Engels in den Nifchen der Wandung, vier Propheten und zwei Engeln in der Hohlkehle der Ueberwölbung und drei Reliefstreifen aus der Legende des heiligen Florentius im Tympanon. Das folgende Gefchofs enthält über einer fpätgothifchen Balustrade ein Radfenfter, defsen Maßwerk bereits von fpielender Zierlichkeit ift und dem eine paffende Umrahmung fehlt, das dritte Thurmgefchofs, durch hohe Blenden gegliedert, wurde erft durch die moderne Reftauration von Boeswaldt wiederhergeftellt und wird von zwei Treppenthürmchen überragt, von denen eines von unten her beginnt, das andere erft in der Höhe des zweiten Stockwerks ausgekragt ift. Der durchbrochene Helm, welcher einft den Thurm krönte, ging zu Grunde, als die Schweden im Jahre 1633 das Gebäude in Brand fteckten. Ein reizender Dachreiter krönt den Schlufs des vorderen Langchors, das einzige fchmuckvoll ausgebildete Motiv an dem Aeußeren.

Im Ganzen entspricht die Durchführung nicht ganz den fchönen Verhältniffen. Die Kirche zu Niederhaslach gewährt ein Beifpiel dafür, dafs fich oft die fchematifche Trockenheit in der Gothik des vierzehnten Jahrhunderts unmittelbar an die hochfte Blüte des Stiles fchließt.

Kirchen
der
Bettel-
orden.

Eine befondere Erfcheinungsform der Gothik repräfentiren die Kirchen der Bettelmönchsorden. Die Franciscaner wie die Dominicaner wenden fich diefem Stil von Anfang an zu, aber behandeln ihn auf ihre eigene Weife, fie verzichten auf reichere Raumentfaltung, Ausbildung des Thurmbaues, decorative Pracht. Ihre Anlagen haben ein fchlichtes, ftrenges, zweckmäßiges Gepräge, bringen aber in der guten Zeit des Stils, bei aller Befchränkung in den Mitteln, durch glückliche Verhältniffe und reine Formen eine befriedigende Wirkung hervor. Das Langhaus ift meift dreifchiffig, mitunter einfchiffig, das Querhaus fehlt flets, der Chor, ohne Umgang, polygon gefchloffen, ift meift von ziemlicher Länge. Die Schäfte find einfach gebildet und weit gefteilt, die Fenfter fchmal, die Gefammtverhältniffe gewöhnlich hoch und fchlank, das Mittelfchiff ift nicht immer gewölbt. Die ftrengfte Einfachheit tritt uns namentlich am Aeußeren, befonders im Strebefyftem entgegen. Statt eigentlicher Thurmarchitektur ift nur ein Dachreiter oder im Elſafs gewöhnlich ein fchlankes Thürmchen an einer Langfeite angebracht.

Meiftens wurden auch nicht Baumeifter des Laienftandes im Dienfte der Bettelorden verwendet, fondern diefe befafsden Bauverfländige in ihrer eigenen Mitte unter den Mönchen oder den fratres converfi, den Laien-

1) Abbildung bei Schweighäuser und Golbery.

brüdern, welche fich dem Klofter angefchloffen. Auch aus dem Elfaß find uns einige Namen von foldhen bekannt. Ein Bruder Konrad beendigte im Jahre 1281 den Chor der nicht mehr beftehenden Franciscanerkirche zu Straßburg.¹⁾ Zu Colmar finden wir Bruder Volmar, Conventus des Dominicanerordens, Baumeifter des Kreuzganges im Frauenklofter Unterlinden, wie im Anniverfarienbuch deffelben bei Gelegenheit feines Todes erwähnt fleht.²⁾ Für daffelbe Klofter war auch ein Steinmetz Bruder Petrus befchäftigt.³⁾ In Thann war Bruder Johannes Wagner, welcher fich hier zuerft mit den Franciscanern niedergelaffen, der Baumeifter des heut nicht mehr exiftirenden Barfüßerklofters. Die Annalen der Barfüßer geben uns über diefe Arbeiten ausführlich Bericht. Im Jahre 1303 wurde der Grundftein zu Kirche und Chor gelegt, und von Jahr zu Jahr ging der Bau rüftig weiter, geleitet von dem „gottfeligen und unverdroffenen Bruder“.⁴⁾

Baumeifter.

Colmar. Dominicanerkirche.

Unterlinden.

Während ein Theil diefer Bauwerke untergegangen ift, zuletzt durch den Brand des Jahres 1870 die Neue Kirche, einft Prediger- oder Dominicanerkirche, zu Straßburg, find die meiften übrigen jetzt profanirt. So die Dominicanerkirche zu Colmar, jetzt Kornhalle, begonnen 1278⁵⁾, frühgothifch, edel und überaus fchlang, mit einem Thurmchen an der Südfeite. Aller Wahrſcheinlichkeit nach war auch diefe Kirche eine Schöpfung des erwähnten Bruders Volmar. Einer würdigen Beftimmung ift das Frauenklofter St. Johannes oder Unterlinden zurückgegeben, berühmt durch die Rolle, welche es in der Gefchichte der Myftik, als Stätte ſchwärmerifcher Visionen, fpielt.⁶⁾ In der Revolutionszeit verwißt, feit 1793 Cavalleriecaferne, Stallung, Magazin, wurde es im Jahre 1849 der Schongauer-Gefellſchaft überwiefen, die es herftellen und für Aufnahme der Bibliothek und der künftlerifchen und wiſſenſchaftlichen Sammlungen der Stadt einrichten liefs. Der Kreuzgang⁷⁾, an den eine langgeftreckte, einfchiffige Kirche, jetzt Hauptfaal des Museums, flößt, ift die ſchönſte erhaltene Anlage diefer Art im Elfaß. Im Jahre 1232

1) Hegel, Chroniken, S. 735. — Gérard, I. S. 179.

2) III. nonis maii frater Volmarus converſus lapicida qui clauſtram noſtrum conſtruxit. — Angabe des Jahres. fehlt. Lib. anniv. foror. ſub tilia. Ms. der Bibliothek zu Colmar, vgl. Gérard, I. S. 166.

3) VIII. Idus auguſti frater Petrus lapicida noſter. Ebenda, Gérard, I. S. 244.

4) Tſchamfer, Annales oder Jahres-Gefchichten der Barfüßern oder Minderen Brüdern zu Thann. M.D.CC.XXIV. Colmar, 1864, beſonders S. 203, 264 u. f. w.

5) Annales Colmarienſes maiores. Monum. Germ. hiſt. SS. XVII, S. 202.

6) Manuſcript der Schweſter Katharina v. Gebweiler, abgedruckt bei Pez, Bibliotheca aſcetica, VIII. — Le V^{te} De Buffière, Fleurs dominicaines, Paris 1864.

7) Anſicht in den Curioſités d'Alface, I. Colmar 1861 fg., zu einem Aufſatze von Charles Bartholdi; auch bei Rothmüller a. a. O.

wurde das Kloster gegründet, und schon damals war auf dem Platze in einer Vorstadt, der „Unter der Linde“ hiefs, ein Bau begonnen¹⁾, von dem noch ein paar Reste im Uebergangsstile, gekuppelte Rundbögen auf schlanken, reich verzierten Säulen, an einer Rückwand des jetzigen Kreuzganges erhalten sind. Nachdem bald darauf die Nonnen eine Zeit lang ausserhalb der Stadt gewohnt hatten, kehrten sie dann im Jahre 1252 zur alten Stelle zurück, schlossen sich ein paar Jahre später dem Dominicanerorden an und forderten den Bau des Klosters, den Bruder Volmar leitete; 1269 wurde die Kirche geweiht, 1289 der dritte Flügel des Kreuzganges „mit grosen Kosten“ vollendet.²⁾ Die Oeffnungen sind schlank, zweitheilig, mit sehr schonem, frühgothischem Mafswerk.

Eine der Colmarer Dominicanerkirche verwandte Anlage, in ihrer Gebweiler, Architektur offenbar von dorthier beeinflusst, ist die Dominicanerkirche zu Gebweiler. Das Kloster war schon 1294 begonnen worden, der Grundstein der Kirche wurde aber, nach einer Inschrift am Aeusseren, erst am 11. November 1312 gelegt.³⁾ Hier finden wir die eleganten gothischen Formen dieser Periode, schöne dreitheilige Mafswerkfenster, innen einfache runde Schäfte ohne Capitelle. Ebenso wie dieser Bau ist auch die Franciscanerkirche in Schlettstadt jetzt profanirt und verfallen, ein Bau mit Nebenchören und mit reizendem, durchbrochenem Steinhelm auf dem Thürmchen. Endlich erwähnen wir die Franciscanerkirche in Rufach, ungewölbt, ganz spätgothisch, mit hohen Seitenschiffen und einer hübschen ausseren Kanzel an der Nordseite.

Ein besonders interessantes Beispiel der von einem Geistlichen gehandhabten gothischen Architektur gewährt auch St. Thomas zu Strafsburg, während die Kirche dieses Schottenklosters einen stattlichen westlichen Vorbau im Uebergangsstile erhalten hatte, von dem wir früher gesprochen⁴⁾, war das Langhaus nach dem Brande von 1144 nur in Holz hergestellt worden. Im Jahre 1270 ging man endlich an einen Neubau, und aus dieser Epoche rührt von dem jetzt Vorhandenen der in fünf Achteckseiten geschlossene Chor, sowie das Querhaus her, dessen Arme von der Vierung jederseits durch zwei Bögen auf einem Mittelpfeiler mit angelehnten Halbsäulen geschieden sind, eine Anordnung, die an die Vierung des Münsters erinnert. Das Schiff, welches sich anschlofs, war

1) Ann. Colm. minores, Mon., XVII. S. 189 fg.

2) Ann. Colm. maiores, Mon., XVII, S. 217.

3) Vgl. auch Hoffmann, Chroniques des dominicains de Guebwiller, S. 53. Die Inschrift lautet bei Auflösung der Abkürzungen: † ANNO, DOMINI, M.CCC^o.XII^o. IN, DIE, SANCTI, MARTINI, PRIMARIVS, LAPIS, POSITVS, EST.

4) Vgl. S. 101 und Fig. 34.

ein Steinbau, aber mit Holzdecke, wahrscheinlich sehr eilig und flüchtig aufgebaut, so dafs man Anfang des vierzehnten Jahrhunderts daran denken mußte, es wieder zu ersetzen. Meißler Burkard Kettener, der einen Neubau vorbereitet zu haben scheint, machte selbst im Jahre 1313 zu diesem Zwecke eine Stiftung. Aber erst nach seinem Tode kam der Bau in Gang, den Johannes Erlin, Scholasticus des Klosters, später Generalvicar des Bischofs Berthold von Bucheck, und als bankundiger Mann bekannt, im Jahre 1330 zu Ende führte ¹⁾.

Erlin gab seinem Werke die im Elfaß höchst seltene Gestalt einer Hallenkirche, das heißt einer Kirche mit gleich hohen Schiffen oder doch, wie hier, mit einem nur wenig höheren, nicht selbständig beleuchteten Mittelschiff. Das Langhaus umfaßt nur vier Travéen zwischen Westthurm und Chor, ist dafür aber von stattlicher Breite, nämlich fünfschiffig. Die beiden äußeren Seitenschiffe sind indeffen etwas schmaler als die inneren, von ihnen ist das südliche bis auf die Außenwand des ehemaligen Kreuzgangs vorgeschoben, dessen Reste man noch erkennt, während das nördliche keinen einheitlichen Raum bildet, sondern durch die Strebepfeiler, welche in das Innere gezogen sind, in vier hohe Capellen zerlegt wird. Schlanke Pfeiler mit vier alten (stärkeren) und vier jungen (schwächeren) Diensten trennen die Schiffe und tragen die Kreuzgewölbe; ihre Capitelle, die in den Seitenschiffen etwas höher liegen, sind größtentheils mit trefflich behandeltem Blattwerk geziert; hohe, dreitheilige Fenster spenden reichliches Licht. Einer späteren Epoche angehörend, steht dieser Raum bei seinen glücklichen Verhältnissen, bei der Anmuth und Reinheit seiner Formen, bei der Mäßigung ohne Trockenheit und ohne Spielerei, wie sie hier waltet, noch der eigentlichen Blütezeit der Gothik nahe.

Johannes Erlin starb am 29. August 1343. Ein paar Jahre später, 1348, wurde der achteckige, etwas nüchterne Thurm über der Vierungskuppel errichtet. Pfleger des Baues, nicht Werkmeister ²⁾, war damals der Scholasticus Nicolaus Wetzel. Dann fand man auch nöthig, dem höheren Schiffe entsprechend, den Façadenthurm weiter emporzuführen, was im Jahre 1366, unter dem Presbyter und Baumeister Erhard Maier, in Angriff genommen wurde. Es kam nur noch ein schweres, trockenes Obergeschloß zu Stande, welches niemals eine entsprechende Kronung erhalten hat.

Unter den anderen noch erhaltenen gothischen Kirchen in Straßburg ist namentlich Jung St. Peter zu nennen, mit frühgothischem Chor, dem

Jung St
Peter.

1) Für das Historische wieder L. Schneegans, L'égl. de Saint-Thomas, meist auf Grund von Königshofen und Specklin.

2) Wie gegen Gérard, I, S. 398 ausdrücklich zu bemerken ist.

von St. Thomas ähnlich, einer fpätgothifchen polygonen Nebencapelle an diefem und einem fünffchiffigen Langhaufe aus dem vierzehnten Jahrhundert.

Ein befonders anmuthiges und berühmtes Werk des fpätgothifchen Stiles ift die Kirche des heiligen Theobald in Thann.¹⁾ Eine Märe, die fchon frühen Urfprungs ift, nannte Erwin von Steinbach als ihren Erbauer, und doch ift hierfür nicht der geringfte Anhalt da, ja die Anlage und die Formen zeigen nicht einmal eine allgemeine Verwandtfchaft mit dem Strafsburger Münfter. Diefe irrige Ueberlieferung hatte darin ihren Grund, dafs man an diefer Kirche befonders ihren Thurm bewunderte und ihn mit dem Strafsburger Münfterthurm, der ihm zwar gar nicht ähnlich fieht, und der auch mit Erwin nichts zu thun hat, in Zufammenhang brachte. Diefe Märe tritt felbft in den im vorigen Jahrhundert redigirten Annalen der Barfüßer zu Thann auf, die uns doch gleichzeitig wirkliche Nachrichten über die Erbauung der Kirche auf Grund älterer Quellen mittheilen²⁾.

Solchen zufolge war zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, gerade als Thann zur Stadt geworden, ein Kirchenbau im Entfichen. Im Jahre 1307 wurde das vordere Portal, mit vielen fchönen Bildern geziert, begonnen, und der Bau einer neuen Vorkirche, alfo des Langhaufes, vorbereitet. Während diefer Bau langfam weiter ging, wurde im Jahre 1351 der Grund des Chors und des Thurmes gelegt, und im Jahre 1421 wurde „der herrliche, fchöne Chor“, fowie der Unterbau des Thurmes vollendet; 1428 endete eine Herftellung der Façade; gleich darauf begann ein Erneuerungsbau des Langhaufes, welcher, laut Infchrift, im Jahre 1430³⁾ vom nördlichen Seitenschiffe aus in Angriff genommen ward. Zufällig, bei einigen anderen Gelegenheiten, werden einige Werkmeister des St. Theobaldmünfters genannt, ohne dafs wir über ihre Thätigkeit irgend etwas Genaueres erfahren: 1386 Hans Werlin, 1398 und 1409 Cuone- mann Bürcklin, 1422 Hans Gerber, 1449 Meifter Bernhard⁴⁾, 1497 Meifter Hans. — Um das Jahr 1483 wurde das erfte freiftehende Stockwerk des Thurmes, bis zum Beginn des Achtecks, zu Stande gebracht, 1516 endlich die luftige Pyramide durch den Baumeifter Remigius Valch vollendet.⁵⁾

1) Abbildungen bei Schweighäuser und Golbéry. — Laborde, monuments de la France; Chapuy, moyen-âge pitt.; E. Förfter Denkmale.

2) A. a. O., befonders S. 279, 372, 515, 535.

3) Schöpflin. Alfata ill. II.

4) Gérard, II. S. 108. Nach Mittheilung von Mofsmann, Glaneur du Haut-Rhin, 3. März 1867.

5) Vgl. die Infchrift bei Schöpflin a. a. O., Anmerk. aber nicht correct; heut fchwer leferlich. Ungewöhnlich ausführlicher Bericht über diefes Denkmal bei Baquol und Riffelhuber, L'Alface ancienne et moderne, 3. Aufl., S. 550 fg.

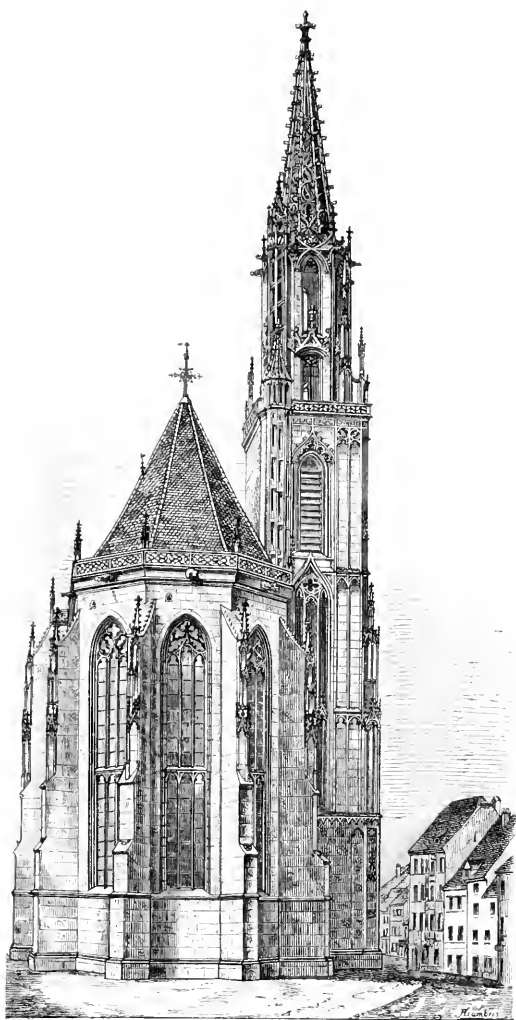


Fig. 52. Kirche zu Thann.

Portal und
Bildwerke.

Von dem 1307 begonnenen Portal ist in der That noch ein Theil, die älteste Partie der jetzigen Kirche, erhalten; er besteht in der äusseren Umrahmung des jetzigen westlichen Hauptportals, die dann im fünfzehnten Jahrhundert durch den Einbau eines Paares dicht nebeneinanderstehender Spitzbogenportale ¹⁾ wesentlich umgefaltet wurde. Die Wirkung ist noch immer reich und malerisch, aber bei genauerem Studium erkennt man den gewaltfamen Eingriff in das früher Vorhandene. Nur ein Portal, durch einen Mittelpfeiler getheilt, mit drei tiefen Hohlkehlen in den Wandungen und in überhöhtem Spitzbogen überwölbt, also dem von St. Lorenz zu Nürnberg ähnlich, stand hier ursprünglich. Die beste Zeit des vierzehnten Jahrhunderts kündigt sich in den Profilierungen wie in dem Bildwerk an. Gestalten von Heiligen, Engeln, Propheten, stehend oder sitzend, kleine plastische Gruppen, zum Beispiel aus der Schöpfungsgeschichte, füllen auf Consolen und unter Baldachinen die Hohlkehlen, deren Zahl oben fünf ist, und das Tympanon enthält in fünf Streifen Reliefs aus der Legende der Maria und ihrer Eltern, figurenreich, anschaulich und höchst ausführlich erzählend und oft von eigenthümlicher Anmuth der Motive. Im untersten Streifen machen die Zurückweisung von Joachim's Opfer, seine Begegnung mit Anna vor der Tempelpforte und Maria's Geburt den Anfang. Ueber der Mitte des Portals ist die Darstellung Maria's im Tempel auf sehr ungewöhnliche Weise dargestellt. Auf einer Stufenpyramide von sieben steilen Abätzen steht eine kleine, mit Vorhängen verdeckte Cella — man denkt an das Grab des Cyrus; auf der einen Seite klettert die kleine Maria mit Händen und Füßen in die Höhe, auf der andern stehen, emporblickend, ihre Eltern. Dann Maria mit den Tempeljungfrauen am heiligen Vorhang wirkend, das Wunder der Stäbe, die Vermählung mit Joseph, die Verkündigung. In der zweiten Reihe zunächst die Heimfuchung, dann Joseph, der neben der schwangeren Maria auf einer Bank sitzt. Nun aber folgt gleich, ohne dafs eine Darstellung von Christi Geburt voranginge, die Anbetung der Könige, dann die Darstellung im Tempel, der Kindermord und die Flucht nach Aegypten, in drei Momente zerlegt: Aufbruch, Reife und Raft. Christi Kindheit nach der Heimkehr verfinnlicht dann eine liebenswürdige Gruppe am Anfang der dritten Reihe: Maria, welche den bereits herangewachsenen Knaben auf den Schofs nimmt und liebkost, während Joseph daneben steht. Auf die Auffindung des zwölfjährigen Knaben im Tempel folgt dann gleich Maria's Tod, Bestattung, Grablegung, Himmelfahrt, endlich in der Spitze des Bogens ihre Krönung.

1) Untere Abbildung zeigt leider nur eines der letzteren.

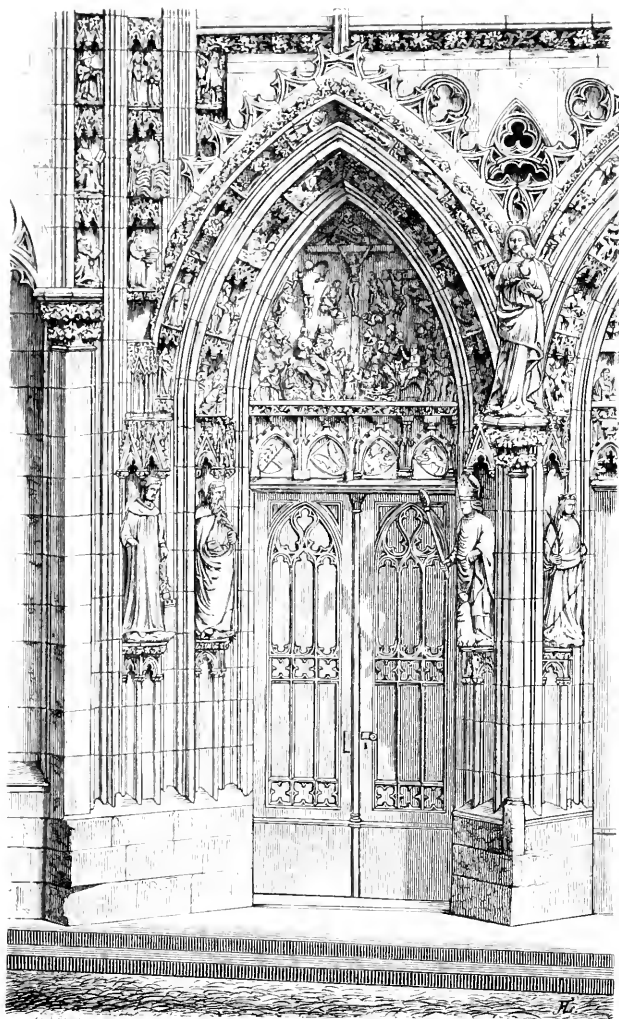


Fig. 53. Portal der Kirche zu Thann, (S. 190.)



Die Bildwerke des fünfzehnten Jahrhunderts in dem fpäter eingeſetzten untern Doppelportal find ungleich geringer, und bei der Anordnung des Reliefs in den zwei Spitzbogenfeldern ift alles Stilgefühl abhanden gekommen. Rechts ſehen wir, bei unruhigem Durcheinandergehen der einzelnen Reihen, die Geburt Chriſti, die Verkündigung an die Hirten u. ſ. w., mit landſchaftlichen Andeutungen, links, ohne alle Abtheilung des Bogenfeldes, Chriſtus zwischen den Schächern am Kreuz. Größere Statuen von Heiligen ſtehen in den Wandungen; auf der Mittelfäule, am Beginn der zwei Portalbögen erhebt ſich die Madonna mit dem Kinde.

Der Obertheil der thurmlofen und ziemlich unfymmetrifchen Weſtſeite kommt gegen die alte impoſante Portalumrahmung nicht genug zur Geltung. Vor dem Radfenſter, das im Verhältniß zu klein ift, befinden ſich groſe, ganz rohe Statuen aus der Verfallszeit des gothifchen Stils: der richtende Chriſtus zwischen Maria, Johannes dem Täufer und Apoſteln. Den Giebel krönt ein Dachreiter mit zierlich durchbrochenem Helm.¹⁾

Im Inneren ſind Reſte von dem Langhausbau des vierzehnten Jahrhunderts nur im ſüdlichen Seitſchiff übrig, welches nicht unerheblich niedriger als das nördliche ift und auch ältere eingelaſſene Säulchen mit Capitellen, die ſonſt überall fehlen, aufweiſt. In dem dreifchiffigen, bei nur vier Jochen auffallend kurzen Langhaufe wie in dem langen, einfchiffigen und dreieitig geſchloſſenen Chor gehen die weich gegliederten Bündelpfeiler mit ihren Dienſten unmittelbar, ohne Ruhepunkt, in die Arcaden und die Netzgewölbe über. Die ſpäte Gothik treibt eben gern das anſtrebende Element ſo ſehr auf die Spitze, daſſ ſie oft die aufſteigenden Einzelglieder bis in die Wölbung ſelbſt fortführt und die deckenden Partien von den tragenden nicht mehr unterſcheidet. Das Maßwerk der Fenſter ift ſpät und unruhig; namentlich im nördlichen Seitſchiff geht es ganz in fließende und flammende Formen über. Durch angebaute und eingebaute Capellen wirkt das ſüdliche Seitſchiff ganz maleriſch, und durch ſolche pikanten Unregelmäßigkeiten wie durch manche noch erhaltenen älteren Kunſtwerke, wie ſie ſonſt nur ſelten in elfäſſiſchen Kirchen übrig ſind, gewinnt das Innere einen Reiz, der ſeine wahre architektoniſche Bedeutung übertrifft.

Eine ſpäte That, vom Schluſſe des fünfzehnten oder vom Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts ift das Nebenportal im weſtlichen Joche des nördlichen Seitſchiffes. Zwei Thüren, von geſchwungenen und ſich durchkreuzenden Wimpergen gekrönt, ſind unterhalb des Fenſters durch-

1) Nach Baquol a. a. O. mit der Jahrzahl 1428, alſo kurz vor Anfang der Erneuerung des Langhauses.

gebrochen, und der Raum zwischen den Strebepfeilern ift in der ganzen Seitenfchiffhöhe in einen Vorbau verwandelt, deffen Gewände mit Statuen gefchmückt find und den ein Baldachin mit Schwebebögen und gebogenem Giebel krönt.

Thurm. Zwei Thürme waren am Oftende der Seitenfchiffe, beim Anfang des Chores beabfichtigt, nur der nördliche aber ift zur Ausführung gekommen. Bei mäfsigen Dimensionen ift er ein originelles und reizendes Prunkstück der fpäteren Gothik, und vor dem Strafsburger Münfterthurm hat er jedenfalls die harmonifche Vollendung und das beffere Verhältnifs zu dem Ganzen voraus. Die unteren viereckigen Gefchoffe find durch die hohen Fenfter und das Stabwerk fo glücklich belebt, dafs die träge Maffe vollkommen aufgehoben erfcheint. Auf ihre obere Baluftrade folgt ein fchlanke Achteck mit zwei Fenfterreihen und einem durchbrochenen Helm mit acht Rippen, aufwachfend zwischen leichten Fialen und einem durchfichtigen Treppenthürmchen, das keck an der einen Ecke auffchieft. Späte, überzierliche und tändelnde Formen, kraufe Mufter des Mafwerks, gekreuzte und gefchwungene Giebel herrfchen in den oberen Partien, aber bei der reizvollen, luftigen Behandlung des Ganzen fieht man gern über die Verwilderung im Einzelnen hinweg und bewundert die Feinheit und Schärfe der Arbeit, die alle Vortheile des Materials zu verwerthen verfland.

Im übrigen wollen wir bei den fpätgothifchen Kirchen, deren kunftgefchichtliches Intereffe felten erheblich ift, nicht länger verweilen. Die zu Sulz bei Gebweiler, meift aus dem vierzehnten Jahrhundert, ift fehr einfach, mit einem Thurm auf der Vierung; ein Werkmeister Cruxhus wird im Jahre 1343 genannt.¹⁾ Die Pfarrkirche zu Rappoltsweiler, laut Infchrift im Jahre 1473 vollendet²⁾, zeigt in fo fpäter Zeit den Wechsel von Haupt- und Nebenpfeilern, erftere als cantonnirte Rundpfeiler, letztere als Bündel von Dienften oder als bloffe Rundpfeiler gebildet; nur am Oftende der Nordfeite kommen Capitelle vor. Die Kreuzgewölbe der drei Schiffe ruhen auf den Dienften der Hauptpfeiler oder auf Krag-eichen; die Chorfchlufs fehlt. An der kleinen alten Kirche zu Oberheim hat der Thurm eine recht hübfche Krönung: ein ganz kurzes Achteck mit gefchloffenem Helm zwischen vier über Eck geftellten Tabernakeln. Die Pfarrkirche, einft Jefuitenkirche, zu Molsheim, erft dem fünfzehnten und fechzehnten Jahrhundert entflammend, ift grofs, aber ebenfo nüchtern im Ganzen, wie ausartend im Einzelnen.

1) Gérard, I, S. 290.

2) Straub, Statistique monumentale des cantons de Kayfersberg et de Ribeaupillé, Strasb. 1860.

Endlich muß die Erinnerung an ein kleines, nicht mehr bestehendes Monument gewahrt werden. Erst im Jahre 1846 ward eine höchst merkwürdige Capelle, der letzte Ueberrest der Cistercienserabtei Neu-
 burg, nordwestlich von Hagenau, abgetragen. Ihr Abbild ist durch das Capelle zu
Neuburg.
 Werk von Schweighäuser und Golbéry erhalten. Sie war offenbar eine Friedhofscapelle und zugleich Todtenleuchte¹⁾, aus diesem Grunde als ein Thurm im Kleinen behandelt. Unten ein quadrater Umbau des Altars, durch einige Stufen emporgehoben, dann ein schlankes Achteck, oben durch einen Fensterkranz durchbrochen, zur Aufnahme des Armeelienlichtes, endlich ein geschlossener Steinhelm. An Eleganz der Durchbildung stand dieses Monument etwa in der Mitte zwischen der einfachen Todtenleuchte zu Schulpforta²⁾ und der prächtigen Friedhofscapelle zu Avioth, die Viollet-le-Duc abgebildet hat.³⁾

1) Die Literatur über Todtenleuchten zusammengestellt bei Otte, Handbuch der kirchl. Kunstarchäologie, 4. Aufl. I, S. 261

2) Puttrich, Denkmale der Baukunst des Mittelalters in Sachsen, II, 1, Lief. 5. 6.

3) Dict. r. de l'arch. française, II, S. 448 fg.

VIII.

Die Burgen und die Städte.

Noch zahlreicher als die Denkmäler der kirchlichen Architektur sind die Denkmäler des Profanbaues und besonders des Befestigungsbaues im Elfsas, und auch ihr Ursprung geht zum Theil in die frühesten Zeiten zurück. Aber im Ganzen sind noch stärkere Verheerungen über sie ergangen, nur malerische Trümmer sind meistens übrig geblieben, die im landschaftlichen Gesamtkarakter der Gebirgspartien großartig mitwirken, aber nur theilweise noch ein ausreichendes Bild von dem gewähren, was hier einst bestand.

Im Elfsas sind bereits Reste gallisch-römischer Befestigungen sowie Anlagen aus dem Anfang der deutschen Zeit vorhanden. In dem Städt-
Egisheim. Egisheim bei Colmar befand das alte, in das achte Jahrhundert zurückgehende Schloß des Herzogshauses, das während der Merovingerzeit regierte. Es war, mit Benutzung älterer Reste, von dem 747 gestorbenen Eberhard, Enkel Herzog Eticho's, des Vaters der heiligen Odilia, gegründet worden.¹⁾ In der Mitte des Ortes sind noch Trümmer genug übrig, welche die alte Anlage erkennen lassen: eine hohe Ringmauer in Gestalt eines regelmäßigen Sechsecks, jede Seite etwa 38 Fufs lang und fünf Fufs dick; in der östlichen Seite lag der Eingang, während in jeder der übrigen ein mannshoher, schmaler Schlitz angebracht war. In der Mitte war noch im vorigen Jahrhundert ein ebenfalls sechseckiger Thurm zu sehen; heute ist der Innenraum der Burg mit Wohnungen niederen Volkes und mit Düngerhaufen erfüllt, der Graben, der sich aufsen herumzog, verschüttet. Die Construction ist noch vollständig römisch. Das Gemäuer ist im Ifodomum-Verband gehalten, das heißt mit regelmäßigen horizontalen Schichten, die von durchlaufenden geraden Linien getrennt werden, bei wechselnden Fugen, sehr präciser Ausführung und an

1) Schopflin, I, S. 649. — Krieg von Hochfelden, Geschichte der Militärarchitektur in Deutschland, Stuttgart 1850, S. 184.

den einzelnen Quadern mit rauher Fläche oder Rustica zwischen glatten Rändern. In einer gewissen Höhe beginnt dann aber eine spätere, unregelmäßigere Fügung.

Sonst ist leider nichts mehr von den größeren Schlössern der Landesherren und der Könige erhalten, welche meist in der Ebene, in Verbindung mit namhaften Städten angelegt waren. Straßburg hatte einst seine kaiserliche Pfalz aus karolingischer Zeit, wahrscheinlich auf dem Boden der Vorstadt Königshofen, wie der Name andeutet. Oberrheinheim, einst schon Residenz der alten fränkischen Herzoge, befaß in der Folge ein Schloß der Hohenstaufen.¹⁾ In Hagenau hatte König Friedrich der Rothbart im Jahre 1153 den Bau einer Pfalz begonnen, in rothem Marmor, wie in Merian's Topographie berichtet wird. Eine alte Abbildung aus dem Jahre 1614²⁾ giebt von dieser im dreißigjährigen Kriege zerstörten Anlage einen Begriff, das Hauptgebäude lag gegen Westen, zwischen zwei Thürmen, in der Mitte dieses Flügels erhob sich neben dem romanischen Eingangsportal eine zur Aufnahme der Reichskleinodien bestimmte dreistöckige Palaßcapelle. — Auch von der Hohenburg, dem großen, dicht bei Rufach gelegenen Schloße der Bischöfe von Straßburg, ist nichts mehr erhalten.

Fürstenschlöffer.

Hagenau,
Kaiserpfalz.

Die Burgen der einzelnen größeren und kleineren Dynastien³⁾ waren meistens Bergfesten, die sich in kaum übersehbarer Zahl auf dem Abhang der Vogesen längs der Rheinebene oder über den verschiedenen Thälern im Inneren des Gebirges erhoben, südlich ungefähr beginnend mit Pfirt, dem Stammsitz des mächtigen, im Oberelsaß reich begüterten Grafengeschlechtes, nahe der Schweizer Grenze, nördlich etwa endigend mit der romantischen Burg Fleckenstein an der Grenze der Pfalz. Auf isolirtem Gipfel, auf schwer ersteiglichen Vorsprüngen, auf dem Rücken eines Höhenzuges oder an geeigneter Stelle der Abhänge ragen sie auf, wo sich eben eine von der Natur selbst gesicherte Lage darbot, mitunter in sehr bedeutender Höhe, wie Schloß Bernstein oder die Hohekönigsburg. Sehr lange lebt in der Construction dieser Burgen die alte römische Ueber-

Burgen.

1) Bulletin etc. II. sér., III. vol., mém. p. 152: Le château impérial des Hohenstaufen à Obernai.

2) Bulletin, II. s., VII. vol. in Photographie mitgetheilt, nebst Notiz von Guerber.

3) Specklin, Architectura von Vestungen u. s. w. Straßburg 1589. — A. Ramé, Notes sur quelques châteaux de l'Alsace. Bulletin monumental, vol. XXI, S. 185. — Schweighäuser u. Golbéry, mit zahlreichen Abbildungen. Vgl. außerdem das citirte Werk von Krieg von Hochfelden, sowie H. Otte, Geschichte der deutschen Baukunst und A. de Caumont, im Bulletin mon. XVII, S. 253 und im Abécédaire ou rudiment d'archéologie. Architectures civile et militaire, 3 éd., Caen, 1869. — Zahlreiche einzelne Notizen an verschiedenen Stellen des Elsäßer Bulletin.

lieferung weiter. Das feste Material, zum Theil Granit, wird angewendet. Die Wandlung der Stile, welche die kirchliche Baukunst durchmacht, hat auf den Burgenbau nur in beschränkterem Mafse Einflufs. Als dann die Burgen den neuen Mitteln der Kriegführung nicht mehr Stand halten konnten, gingen sie zu Grunde und liegen jetzt verwüftet. Am durchgreifendsten hat der dreifsigjährige Krieg mit ihnen aufgeräumt.

Kaum irgendwo tritt uns der Burgenbau im Elfsaß so imponant entgegen¹⁾, wie bei Rappoltweiler, das von drei Bergfesten überragt wird. Der Stadt am nächsten, aber auch schon in bedeutender Höhe, über einem St. Ulrich. jähen Abhang, erhebt sich auf einem breiten Plateau die Burg St. Ulrich ¹⁾, angeblich so genannt von einer in ihr befindlichen Capelle dieses Heiligen, eigentlich aber „die untere Burg“ oder „die große Burg Rappoltstein“, dem mächtigen Dynastengeschlechte dieses Namens gehörend; Anfang des dreizehnten Jahrhunderts im romanischen Uebergangsstil angelegt, später vergrößert, um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts stark umgebaut und im dreifsigjährigen Kriege zerstört. Sie kann als charakteristisches Beispiel einer größeren Burg angesehen werden, und noch immer ist so viel von ihr übrig, dafs der Beschauer einigermaßen ein zusammenhängendes Bild gewinnen kann. Auf dem höchsten Theil dieser Felsenkuppe, nordöstlich, liegt der Bergfried (Donjon), wie gewöhnlich im Elfsaß, ja in den meisten Gegenden Deutschlands viereckig, während in Frankreich der runde Donjon häufiger vorkommt. Er ist Wachthurm, Hauptstützpunkt der Vertheidigung, endlich letzte Zufluchtstätte; errichtet aus derbem Rulica-Mauerwerk. Sein Eingang liegt, wie gewöhnlich, erst in beträchtlicher Höhe über dem Fußboden. Von ihm aus wird der Burgweg beherrscht, der sich um das Schloß herum, dicht unterhalb des Burgfrieds hin in die Höhe zieht und hierauf durch das Thor in einen Hof von mäfsiger Gröfse mündet, dessen umgebende Gebäude gänzlich verfallen sind. Der Hauptbau oder Pallas, der die eigentlichen Wohngemächer und den großen Saal enthielt, ist dreistöckig und liegt gegen Süden. Seine trefflich gefügte Mauer öffnet sich im Hauptgeschofs gegen aufsen in einer Reihe von sieben zweitheiligen Rundbogenfenstern, deren Mittelpfeiler jetzt aber fehlen. Innerhalb der Wandung enthalten die Fenster Sitzbänke, die Nischen lagen ein wenig höher als die Bodenfläche des Saales, zu dem sie gehörten. Die derben steinernen Kragsteine, auf denen einst die Balken des Fußbodens auflagen, sind noch zu sehen. Reste spätgothischer Fenstergruppen in dem darüber gelegenen Stockwerk, auf älteren Abbildungen noch wahrzunehmen, sind jetzt völlig verschwunden.

1) Unsere Abbildung (Fig. 54) ist leider von der Gegenseite genommen.



Fig. 54. Burg S. Chock bei R. Pfalzswiler. S. 170.

Das zweite Schloß, Giersberg, ist ein fast unzugängliches Gemäuer auf einer ganz steilen, einfachen Felsenklippe. Noch bedeutend höher, auf dem Berggipfel, aber leicht zu ersteigen, liegt die dritte Burg, Hohenrappoltstein, ein Bau des vierzehnten Jahrhunderts, mit einem starken, cylindrischen Thurm. Zwei Felsblöcke sind, um den Grund für denselben herzustellen, durch einen Bogen, der wie ein Scheinportal aussieht, mit einander in Verbindung gesetzt.

Noch etwas früher als St. Ulrich ist die sehr hoch gelegene Burg Girsbaden bei Rosheim, die am Pallas Fenster mit Rundbogenprofilirung, aber zum Theil vermauert und durch spätere Flachbogenfenster ersetzt, enthält. Zahlreiche Trümmer vom Ende des zwölften Jahrhunderts, runde und achteckige Schäfte, ein Löwe als Säulenträger, Capitelle von flacher Trichterform mit streng stilisirtem romanischem Blattwerk, Basen mit Eckblättern liegen oben verstreut. Girsbaden war eine der umfangreichsten und architektonisch bedeutendsten Burgen, ein alter Besitz der Grafen von Egisheim-Dagsburg. Derselben Familie gehörte Bernstein, oberhalb des Städtchens Dambach, nicht umfangreich aber auch weit weniger zerstört, ein Granitbau vom Ende des zwölften Jahrhunderts, von trefflicher Ausführung in Rustica. Auf einer Fortsetzung desselben Bergzuges erheben sich die beiden Schlößer Ortenberg und Ramstein, die in der Gegend von Schlettstadt durch ihre höchst malerische Lage in das Auge fallen. Ortenberg, auf dem stark abfallenden Grat, zeichnet sich durch den mächtigen, isolirten Bergfried und die eigenthümliche Anlage des Burgweges aus. Unter den Burgen am Fuße des Odilienberges gehen die beiden, nahe aneinander gelegenen Schlößer Lützelburg, später Rathfamhausen genannt, dicht an dem Dorfe Otrott, bis in das zwölfte Jahrhundert zurück; beide mit runden Thürmen und mit mannigfachen Umgestaltungen aus späterer Zeit.

Eine spätromanische Anlage aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts ist ferner auch Schloß Landspurg, die Burg des Geschlechtes der Abtiffin Herrad, etwas südwestlich von da gelegen. Am Pallas sind die kleinen Rundbogenfenster mit edel gegliederter Umrahmung wieder paarweise gestellt; aus der Wand springt die Apis der Capelle in der Form eines Erkers heraus, durch Lifenen und Rundbogenfriese belebt. Mit dieser Burg ist Hohenlandsberg bei Colmar nicht zu verwechseln, eine sehr ausgedehnte, jetzt aber beinahe gänzlich zerstörte Anlage. Die Plixburg in der Nähe ist wegen des runden Bergfriedes bemerkenswerth. Eine Strecke südlich von hier erheben sich die mächtigen, ausdrucksvoll in die Ferne wirkenden Trümmer der drei Exen oberhalb Egisheim's, drei Burgen auf einem ganz schmalen, länglichen Felsgrat, jede mit ihrem Bergfried, später aber

durch eine gemeinfame Ringmauer vereinigt. Die nördlichste und größte Burg dieser Gruppe heist die Dagsburg; der ausgedehnte Pallas ist in den Formen spätromanisch, mit Ueberresten eines Kamins. Dann folgt die noch ältere Wahlenburg, schliesslich, am südlichsten und am höchsten, Weckenmund, mit einem kleineren runden Thurm neben dem viereckigen Donjon. Burg Hohenbarr bei Zabern, 1170 durch Bischof Rudolph von Strafsburg gegründet, ist besonders malerisch; ihre Ruinen sind fast zusammengewachsen mit dem Werke der Natur, den einzelnen zerbrochenen Felsblöcken, auf denen sie stehen. Aus der ersten Bauzeit sind nur der hochgelegene, fünfeckige Bergfried und die Capelle übrig, ebenerdig gelegen, gegen den Hof mündend, mit Lifenen, Rundbogenfriese und einem nur von Rundstäben gegliederten Portal.

Unter Burgen, die in ihren wesentlichen Theilen dem dreizehnten Jahrhundert angehören, nennen wir noch Landskron, südwestlich von Waldeck Bafel, mit rundem Hauptthurme, noch 1813 wehrhaft vertheidigt, Waldeck, in der Nähe, mit viereckigem Donjon; Wineck bei Colmar, Reichenstein und Bilsstein bei Rappoltsweiler, Burg Nideck bei Haslach, deren jetzt allein übriger Thurm sich hoch über einer der wilden Schluchten des Gebirges mit ihrem Wasserfall erhebt, Greiffenstein dicht bei Zabern und Hohenbarr. Schloß Andlau, hoch über dem Städtchen dieses Namens gelegen, wurde wahrscheinlich nach einer Zerstörung im Jahre 1246 so wieder aufgebaut, wie wir es, in Trümmern, noch jetzt erblicken. Der Hauptbau wird von zwei runden Thürmen eingefasst, die sehr geschickte, vom Schlosse aus vollständig beherrschte Anspesburg, lage des Burgweges ist bemerkenswerth. Die benachbarte Spesburg ist schon vollständig gothisch, wie das eben genannte Schloß ein Granitbau, in trefflicher Rustica, mit großen zweitheiligen Spitzbogenfenstern im Hauptgeschoß und in der Gesamtanlage ein Fünfeck bildend.

Gothik. Da der Burgen- und Befestigungsbau nicht in den Händen derselben Meister liegt, wie die kirchliche Architektur, ist es erklärlich, daß in ihm die gothischen Formen ungleich später in Aufnahme kommen, und daß niemals das eigentliche Streben der gothischen Architektur, die Mauermasse völlig zu beseitigen und den Aufbau in gefonderte Einzelglieder aufzulösen, in ihm zur Herrschaft gelangt, sondern daß die Mauern womöglich noch stärker und wichtiger werden.

Kintzheim. Ein merkwürdiger Bau des vierzehnten Jahrhunderts ist Burg Kintzheim bei Schlettstadt, in mäßiger Höhe inmitten eines herrlichen Parkes gelegen. Sie hat nicht eigentlich den Charakter einer Bergfeste, sondern sieht, nach der richtigen Bemerkung Rame's, eher einem jener festen Häuser ähnlich, wie sie im dreizehnten Jahrhundert, als Residenzen von

Adels- oder Fürstfamilien, häufig in den Städten errichtet wurden. Schon der Weg, der zu ihr führt, und das Thor zum ersten Hofe sind nur in geringem Grade vertheidigungsfähig. Nur der runde Bergfried, an einem Ende des inneren Hofes, ist fest und wehrhaft gesichert. Zwei andere Seiten des Hofes werden durch das Herrenhaus eingenommen, bestehend aus zwei im rechten Winkel zu einander stehenden Flügeln, von denen einer den großen Saal enthält. Ueber einer Art Terrasse, welche gegen aufsen diesen Bau umzieht, erheben sich zwei Stockwerke mit ziemlich großen, meist paarweise gestellten Fenstern, die zum großen Theil spitzbogig schliessen. Die Ecken zeigen kräftigere Boffagen. Oben, in der Höhe eines ausdrucksvollen Zinnenkranzes, sind kleine runde Eckthürmchen ausgekragt.

Ueber Kintzheim, auf einer der höchsten Kuppen, welche von Schlettstadt her wie eine scharfkantige Pyramide ansteigt, erhebt sich die Hohekö nigsb urg ¹⁾, eine der imposantesten Burgruinen in Deutschland, zugleich einer der schönsten Aussichtspunkte im Gebirge. Neben der großen Burg, die auf dem nordöstlichen Gipfel liegt, befindet sich noch eine kleinere, schon seit dem fünfzehnten Jahrhundert verfallene, auf dem südwestlichen. An dieser, die ein Leben der Herzöge von Lothringen war, hat wahrscheinlich der Name Kunegesberg zuerst gehaftet, sie wurde aber auch Estuphin, Staufen, genannt. Im Jahre 1462 wurde sie, nachdem sie ein berühmtes Raubneß geworden, durch Erzherzog Sigismund, Landgrafen im Oberelsaß, zerstört. Nun erhielten die Grafen von Thierstein diesen Platz zum kaiserlichen Lehen, ließen die verwüstete Burg liegen und bauten ein neues Schloß auf dem noch etwas höheren Gipfel gegen die Rheinebene, welches nun ebenfalls Königsb erg, später die Hohekö nigsb urg genannt wurde. Gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ward es vollendet und von da an mit größter Sorgfalt in Stand gehalten, bis es die Schweden im Jahre 1633 eroberten und zerstörten.

Nördlich und südlich war die Burg durch ihre Lage hinreichend geschützt, östlich und westlich aber wird sie durch doppelte Ringmauern mit vortretenden runden Thürmen eingefast, welche auf der einen Seite die Vorburg umschlossen, auf der anderen eine besondere, noch stärkere Feste bildeten. Das Centrum der eigentlichen Burg ist ein hochgelegener Hof, auf drei Seiten von vierstöckigen Wohngebäuden umschlossen, während östlich der große viereckige Bergfried aufsteigt. Der nördliche Flügel war die eigentliche Herrenwohnung, der südliche enthielt ebenfalls

1) Spach, Le château de Hohkoenigsbourg. Strasb. 1856.

Wohngemächer, aber auch die Capelle, versehen mit einem Camin und einer Apſis, die als Erker heraustritt. Der Pallas mit dem großen Saale nimmt die weſtliche Seite ein, Wendeltreppen in feſten Thürmen vermitteln den Verkehr.

Noch in fo ſpäter Zeit zeigen dieſe Gebäude ein merkwürdiges Feſthalten an alten Conſtructionsmotiven.¹⁾ Das System des Aufbaues beſteht aus einem Gerüſt ſtarker, nach innen verlegter Strebeſeiler bei möglichſt weit nach außen gelegten Mauern, die ſogar gegen den Hof ziemlich leicht gehalten ſind. Im unterſten Geſchofs iſt jede Pfeilerreihe durch Stichbögen in ſich verbunden, auf denen dann ein flaches Tonnengewölbe ruht. Im folgenden Stockwerk ſind die Pfeiler mit ſtark vorgekrugten Kämpfern verſehen, die nach beiden Seiten wie nach dem gegenüberſtehenden Pfeiler hin durch Steinbalken unter einander in Verbindung geſetzt werden. Im dritten Stockwerk ruht eine Holzdecke auf Balken, die von den Kragſteinen aufgenommen werden, das vierte iſt wieder im Tonnengewölbe gefchloſſen, welches das ziemlich flache Steindach trägt. Zwischen den in Hauſtein gehaltenen Haupttheilen beſteht das Mauerwerk aus Bruchſteinen. Der Spitzbogen tritt nirgend auf, wie er denn überhaupt kein nothwendiges Kennzeichen des gothiſchen Profanbaues iſt. Die Fenster ſind gerade gefchloſſen, in den Hauptgeſchoſſen meiſt durch einen oder zwei Mittelpoſten getheilt. Hier tritt uns die kühne, charaktervolle Conſtruction in der größten Einfachheit entgegen, ſich ganz ſo gebend wie ſie iſt, aber gerade dadurch mächtig und eindrucksvoll.

Flecken-
ſtein.

Wafen-
burg.

Eine der ſeltſamſten Anlagen, heut zwar ſtark verwüſtet, aber durch eine ältere Abbildung in Specklin's *Architectura* von Veſtungen in ihrem früheren Zuſtande dargeſtellt²⁾, iſt Burg Fleckenſtein, nordweſtlich von Weißenburg. In der Mitte eines Hügels, um den ſich die Surbach windet, erhebt ſich eine ſteile, etwa 140 Fuſs hohe Felspyramide, die oben in einem rechteckigen Plateau ſchließt. Die Befestigungen an dieſer Stelle reichen wohl ſchon bis in das elfte Jahrhundert zurück, aber nur die Höhlungen, Gänge und Gemächer, die aus dem Felfen ſelbſt gehauen ſind, ſtammen aus dieſer Zeit, die abgebildeten und die erhaltenen Gebäude dagegen erſt aus dem fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhundert. Sie weiſen auch zum Theil elegante ſpätgothiſche Details auf. Zur oberen Burg führte eine ſteil am Felfen emporſteigende Treppe, in ihrer Nähe ſtand auf einem iſolirten Vorſprung das Kirchlein, unten lagen verſchiedene Nebengebäude, durch ſtarke Mauern und Thürme umgürtet. Allerdings hat Specklin die Verhältniſſe des Effectes wegen noch etwas ſteiler dargeſtellt. — Die Wafenburg

1) Viollet-le-Duc, *Dict. r. de l'arch. fr.*, IV, S. 233 ff., mit Abbildungen.

2) Hiernach auch in Merian's *Topographie*. — Krieg v. Hochfelden, S. 324.

bei Niederbronn war im Wesentlichen erst ein Bau des fünfzehnten Jahrhunderts. Burg Lichtenberg, nördlich von Neuweiler, eine ältere, in gothischer Zeit erneuerte Anlage, wurde durch Specklin hergestellt, von dem wohl auch das Netzgewölbe in der sonst dem fünfzehnten Jahrhundert angehörenden Capelle herrührt.

Lichten-
berg.

Unter den Städtebefestigungen geht die von Straßburg ¹⁾ am weitesten zurück. Der Zug der Ringmauer, welche den alten römischen Waffenplatz umgab, ist noch nachweisbar. Sie bildete ein Viereck, das sich dem Rechteck näherte, an der nordöstlichen Ecke, an der Ill, da,

Städte-
befestigun-
gen.
Straßburg.

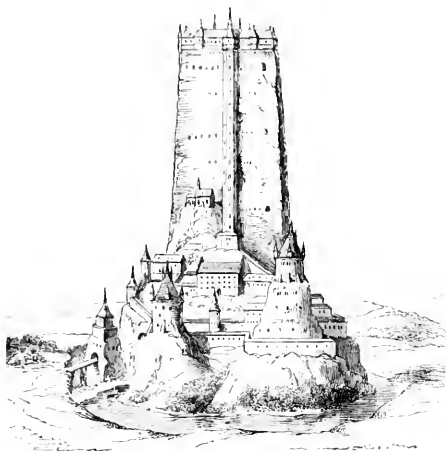


Fig. 55. Burg Fleckenstein.

wo sich jetzt St. Stephan befindet, lag die Burg. Während des Mittelalters, vom achten bis zum fünfzehnten Jahrhundert, erfuhren dann diese Befestigungen zahlreiche Erweiterungen, bis im sechzehnten Jahrhundert ein neues System der Städtebefestigung durchgeführt wurde, vorzugsweise durch Daniel Specklin, seit 1577. Mehrere alte Thürme, die noch aus früheren Epochen übrig geblieben, erhöhen das malerische Gepräge der Stadt, so die Gruppe von Thürmen in der Nähe der bedeckten Brücken. Anderes ist zu Grunde gegangen, wie der 1768 abgebrochene Pfeinnig-

1) Krieg von Hochfelden, S. 29, 268. — Silbermann, Localgeschichte von Straßburg, Str. 1775.

thurm, nach alten Abbildungen ein hoher viereckiger Thurm mit Zinnenkranz und vier schlanken Eckthürmchen, gebaut 1321 am Thore des zweiten Umkreises der Stadt, beim Gerbergraben, in der Folge Schatzkammer der Stadt. — Thorthürme, die jetzt mitten aus der Stadt in die Höhe steigen, findet man auch an anderen Orten, einen in Schlettfladt, am Eingang zur Rittergasse, einen andern, den Metzgerthurm, in Rappoltsweiler.

Von besonderem Einflufs auf die Stadtbefestigung im Elfsafs war
 Wölfelin. Wölfelin, erst Schultheifs von Hagenau, dann Landvogt des Elfsaffes unter Kaiser Friedrich II., der ihn aus niederem Stande zu hoher Stellung erhoben hatte.) Er sicherte die königliche Autorität, indem er sie wesentlich auf die Reichslände gründete. Er besetzte vor Allem Schlettfladt, Colmar und Kayfersberg, errichtete auch die Burg über der letztgenannten Stadt, die, in mäfsiger Höhe gelegen, mit rundem Bergfried, im Zusammenhang mit der Stadtbefestigung selbst steht. Aber auch die Bischöfe und Aebte, die einzelnen Grafen und Dynasten befolgten das kaiserliche Beispiel, zum Theil um dem Kaiser selber Stand zu halten, besetzten die Umgebungen ihrer Klöster, ihre Burgen und gaben damit zahlreichen kleineren Städten das Dasein. An vielen Orten im Elfsafs sind die Stadtbefestigungen noch gut kenntlich und leben in malerischen Resten fort, wie in Obernheim, Rufach und namentlich in Kayfersberg. Kein Städtchen ist aber in seinem alten Charakter so wohl erhalten wie Reichenweier. Es liegt freundlich zwischen Weinbergen am Fusse höherer Berge, umringt von tiefen Gräben, alten Ringmauern und Thürmen. Das Oberthor, an der Westseite, besteht aus einem doppelten Durchgang, der erste hat noch sein altes Fallgitter, der zweite ist von einem hohen Thurm überbaut. Im benachbarten Hunawirh findet man eine besetzte Kirche, als Bauwerk ohne Bedeutung, zweischiffig im Langhaufe, nur im Chor gewölbt, aber isolirt auf einer Anhöhe neben dem Dorfe gelegen und umgeben von hohen Mauern mit sechs dreiviertelkreisförmig heraustretenden Bastionen. Selbst Dörfer und ganz kleine Städtchen mit alten Befestigungen, die einen höchst malerischen Eindruck machen, kommen häufig vor, wie Ammerschweier und Kientzheim in derselben Gegend.

Die erhaltenen Schöpfungen des mittelalterlichen Profanbaues in den Städten gehören meist erst dem Ende der gothischen Zeit an und sind überhaupt nicht häufig, denn der bürgerlichen Architektur im Elfsafs hat erst die Renaissance ihr charakteristisches Gepräge verliehen. Ein Haus im roma-

1) Schöpfelin, Als. ill. II, S. 275, 281, 304 — Gerard a. a. O. I, S. 141.

nischen Uebergangstil, doch schon sehr verfallen, sieht man zu Rosheim, mit kleinen gekuppelten Rundbogenfenstern, die durch Säulen geschieden werden. Eine sehr anziehende, aber bereits spätgothische Anlage ist das Frauenhaus zu Straßburg, die monumentale Bauhütte des Müllers. Im Jahre 1347 fand der erste Bau statt, aber das jetzt Vorhandene ist noch später: ein Haus mit zwei vortretenden, von Giebeln gekrönten Flügeln, die einen kleinen vorderen Hof umschließen. Die reizende Wendeltreppe zeigt bereits die ganz spätgothischen Formen vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, ein Theil des Inneren ist durch einen Renaissance-Umbau verändert.

Frauen-
haus,
Straßburg.

Seit dem vierzehnten Jahrhundert war die bürgerliche Baukunst in Straßburg sehr productiv, aber von Allem, was damals entstand, sind meist nur schmucklose Nutzbauten übrig geblieben, so theilweise der im Jahre 1441 durch den Stadtbaumeister Johann von Bereckheim begonnene Speicher¹⁾, in der Nähe der Präfectur. Völlig verschwunden sind die Pfalz und die Kanzlei, die sich einst auf dem Martinsplatze, dem jetzigen Gutenbergsplatz, erhoben. Die Pfalz oder das alte Rathhaus, 1321 erbaut, war ein rechteckiger Saalbau mit Zinnenkranz und ausgekragten Eckthürmchen, gekuppelten Spitzbogenfenstern und nördlich vorgelegter Freitreppe²⁾, die Kanzlei wurde im Jahre 1464 zur Erweiterung der Räumlichkeiten für die Stadtverwaltung in der Nähe errichtet, man wandte bedeutende Mittel auf diesen Bau, dem zuliebe zahlreiche Häuser angekauft und niedergedrückt werden mußten, er wurde mit reichem plastischem Schmucke ausgestattet, ging aber im Jahre 1666 durch Feuer zu Grunde.

Speicher.
Pfalz.

Kanzlei.

Spätgothische Bürgerhäuser findet man hier, in Colmar, auch in kleineren Städten. Dem Schluß des gothischen Zeitraums (1480) gehört endlich das neuerdings als Gerichtsgebäude benutzte alte Zollhaus in Colmar³⁾ an. In dem höheren Untergechofs öffnen sich, der Bestimmung entsprechend, zwei große Rundbogenthore, die aber gothisch profilirt sind, das niedrigere Obergechofs enthält gerade geschlossene, schmale, aber reihenweise und dicht zusammen gestellte, nur durch einen schmalen Steinpfeiler geschlossene Fenster. Eine spätgothische Maßwerkbalkustrade, an den Ecken erkerartig heraustretend, krönt den Bau. An der Hauptfront neben der Thüre steht die Inschrift: Anno domini M.CCCC.LXXX. iar wart dis huf gemacht. Ein Saal im oberen Stockwerk ist noch wohl erhalten.

Colmar.
Zollhaus.

1) Gérard, II, S. 100.

2) Dargestellt auf Specklin's Plan, vgl. Piton, Strasbourg illustré, mit Abbildung.

3) Abbildung bei De Caumont, arch. civ. et mil. S. 261.

IX.

Plastik und Malerei der gothischen Epoche.

Die Werke der gothischen Plastik haben wir berücksichtigt, soweit sie mit den Bauwerken eng zusammenhängen und zu deren Decoration dienen. An selbständigen Werken der Bildhauerkunst ist außerdem nicht viel bis auf uns gekommen; das Beste sind einige Grabmonumente, die bis auf den Schluss des 13. und den Anfang des 14. Jahrhunderts zurückgehen. Eines von ihnen, das Denkmal des Bischofs Konrad von Lichtenberg, im Strafsburger Münster, haben wir früher geschildert. Etwa gleichzeitig, aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, ist ein schönes Monument im südlichen Querhausarme der Abteikirche zu Murbach: ein Hochgrab in einer Nische der abschließenden Wand, die in eleganten gothischen Formen überwölbt ist. Auf dem Sarcophag, der von einer Arcatur belebt wird, ruht eine edle Rittergestalt, bartlos, mit langem, blondem Haar, gerüstet mit Schwert und Schild. Die alte Polychromie ist soweit erhalten, daß man einen genügenden Eindruck von der früheren farbigen Wirkung des Ganzen empfängt. Dieses Denkmal war in einer späteren Periode zum Gedächtniß des Stifters Grafen Eberhard von Egisheim, welcher im achten Jahrhundert lebte, von den Mönchen gesetzt worden ¹⁾. Ein älteres Vorbild liegt nicht zu Grunde, das Costüm ist dasjenige der Entflehungszeit.

Den jetzt zerstörten Grabstein mit den Gestalten des Landgrafen von Unterelsaß Johann von Werd und seines Sohnes Sigismund, aus der Barfüßerkirche zu Schlettstadt, hat Schöpflin publicirt ²⁾. Johann folgte 1278 seinem Vater Heinrich Siebert in der Regierung und starb im Jahre 1308; im gleichen Jahre starb auch der Sohn, der zu des Vaters Lebzeiten Junker von Erlstein gewesen. Der Vater liegt zur Rechten des

1) Schöpflin, Alf. ill., II, S. 534.

2) Als. ill. ebenda und Taf. II Fig. 1. — Biographisches von S. 525 an.





Fig. 56. Grabmal der Landgrafen Ulrich und Philipp von Werd in St. Wilhelm zu Stabsburg. (S. 205.)
 Von Meister Wölfelin.

Befchauers, einen Löwen unter den Füßen, der Sohn zur Linken, unter ihm ein Hund. Beide sind in langes Ober- und Untergewand gekleidet, der Vater trägt die Krone, die ihm durch seine Stellung zukommt, auf dem Haupte, hält mit der Rechten ein Schwert in der Scheide und mit der Linken Handschuhe, der Sohn ist mit einer Kopfbinde geschmückt und schliesst die Hände betend zusammen.

Zwei jüngere Brüder Johann's sind in St. Wilhelm zu Strafsburg begraben, unter einem der schönsten Grabmonumente, welche Deutschland aus dieser ganzen Epoche besitzt ¹⁾. Ulrich von Werd, vorletzter Landgraf aus diesem Geschlechte, gestorben am 16. September 1344, und sein Bruder Philipp, Canonicus des Strafsburger Münsters, gestorben am 29. Juni 1332. Das Werk ist ein Doppelgrab, das aus einer flachen Wandnische heraustritt; auf der unteren Platte liegt der Canonicus in langer Gewandung, die Füße auf einem Hunde, und auf diesen Stein sind dann zwei Löwen gesetzt worden, um die zweite Platte mit dem später gestorbenen Bruder aufzunehmen. Meisterhaft und charakteristisch ist Ulrich's ritterliche Tracht behandelt, so dass dieses Werk von Viollet-le-Duc verschiedentlich bei costümgeschichtlichen Erörterungen in seinem Dictionnaire du mobilier français ²⁾ zu Grunde gelegt werden konnte. Der Landgraf trägt einen Kettenpanzer, unter dem noch ein Wamms zum Vorschein kommt, und über welchen ein Waffenrock ohne Aermel gezogen ist, unten mit einem Schlitz, oben mit zwei Oeffnungen auf der Brust zum Durchziehen von Ketten für das Festhalten des Schildes und des Wehrgehenges. Die Aermel des Kettenpanzers sind weit geöffnet und endigen auf der Mitte des Unterarmes. Füße und Beine bis zum Knie sind ebenfalls mit Kettenpanzer bedeckt, dann folgt ein Kniebug von Stahl und an den Oberchenkeln eine Stepphufe. Ein Kragen aus durchflochtenen Eisenringen schützt Wangen, Kinn, Hals und Schultern, eine Sturmhaube bedeckt den Kopf, der auf einem Helme ruht, welcher im Kampfe noch darüber gestülpt wurde. Beide Hände halten das gelosete Schwertgehenk, zur Rechten liegen Schwert und Stulpenhandschuhe, mit Stahlplättchen besetzt. Zwei Löwen ruhen unter Ulrich's Füßen. Mag auch dem Kopf ein Auflager gewährt sein, so erscheint doch, wie bei den meisten ähnlichen Grabdenkmälern, die Gestalt sonst eher als eine stehende.

Die Ränder beider Platten enthalten die Inschriften. Unten:

ANNO. DOMINI. M.CCC.XXXII III. KALENDIS. IVLII. OBIT. DOMINVS. PHI-

1) Mit unserer Abbildung, nach Zeichnung von L. Gmelin, ist der von der andern Seite her genommene Stich bei Schöpflin zu vergleichen.

2) V, S. 106 und an anderen Stellen, mit Abbildungen.

Die zwei
Land-
grafen.
Strafsburg.
St. Wil-
helm.

LIPPVS. LANTGRAVIVS. ALSATIE. CANONICVS. MAIORIS. ECCLESIE. ARGENTINENSIS.

Oben:

ANNO. DOMINI. M.CCC. XLIII. XVI. KALENDIS. OCTOBRIS. OBIT.
HONORABILIS. DOMINVS. VLRICVS. LANTGRAVIVS. ALSACIE. ORATE.
PRO. EO.

Meister Auf der obersten Platte steht endlich noch eine Inschrift, welche den
Wölfelin. Künstlernamen mittheilt:

MEISTER. WOELVELIN. VON. RUFACH. EIN. BVRGER. ZV. STRASBVRG. DER.
HET. DIS. WERC. GEMAHT.

Meister Wölfelin von Rufach ist der bedeutendste Bildhauer des vierzehnten Jahrhunderts im Elsass, von welchem uns Werke erhalten sind. Er war eine Zeitlang Werkmeister der Rufacher Kirche, ohne daß wir irgend einen Theil derselben, etwa den Chor, mit Bestimmtheit auf ihn zurückführen können. Als Steinmetz übte er Baukunst und Plastik in Stein zugleich; 1341 wurde er in Straßburg in den Bürgerverband aufgenommen, und in den folgenden Jahren schuf er die Werke, welche seinen Namen auf die Nachwelt gebracht haben; im Jahre 1355 war er nicht mehr unter den Lebenden¹⁾.

Lichten- Ein zweites bezeichnetes Werk von ihm ist in der Klosterkirche zu
thal. Lichtenthal bei Baden vorhanden: das Grabdenkmal der 1260 gestorbenen Markgräfin Irmengard, ebenfalls auf einer Platte, die von zwei Lowen getragen wird, bezeichnet:

DIS. WERC. MACHTE. MEISTER. WLVELIN. VON STRASBVRG

Die Frauengefalt ist in Haltung, Durchbildung und Faltenwurf von edelster Schönheit²⁾.

Rufach. Endlich darf man auch wohl das Fragment eines Grabsteins in der Kirche zu Rufach auf denselben Meister zurückführen; ein Ritter in ganz ähnlicher Tracht und Haltung wie Landgraf Ulrich, unter dem Kopf ebenfalls den Helm, Schwert und Handschuhe zur Seite. Ein Rabe bildet sein Wappen und seine Helmzier. Die Beine fehlen, von dem Hunde, der unten lag, sind nur die Pfoten noch da; das Ganze hat stark gelitten.

Sulz. Ein anderes Rittermonument, in derselben Anordnung, in gleicher Tracht und Rüstung und aus der gleichen Zeit, kann leider nicht mehr zur Vergleichung herangezogen werden, da es in der französischen Revolution zerstört worden ist: der bei Schöpflin abgebildete Grabstein des

1) Gérard a. a. O., I, S. 323. Vgl. Mofsmann im Musée pitt. de l'Alsace. S. 170 ff. und Schneegans im Code hist. et diplom. de Strasbourg, II, S. 3 Ann.

2) Schriften des Alterthumsvereins für das Großherzogthum Baden, I, S. 162. mit Abb.

3) Zu II, S. 033.

1343 gestorbenen Ritters Bertold Waldner in der Kirche zu Stulz bei Gebweiler. Ein Künstlername fehlte.

Meister Wolfelin steht an schwungvoller Eleganz allerdings der Schule Erwin's, den Portalsculpturen des Straßburger Münsters, dem Grabmal Konrad's von Lichtenberg, nach, aber seine Schöpfungen imponiren durch ihre Schlichtheit und ruhige Tüchtigkeit. Er gehört einer Generation an, die bereits die Wirklichkeit schärfer betrachtet; alles, was zur Tracht und Rüstung gehört, ist mit bewundernswerther Präcision und Virtuosität durchgeführt. Zugleich macht sich schon die Fähigkeit individueller, porträtmäßiger Wiedergabe der Gesichter bemerklich. Die volle Rüstung giebt natürlich den Ritterfiguren etwas Schweres und Unbewegtes, aber sie imponiren in ihrer Schlichtheit, und im Landgrafen Ulrich erreicht Meister Wolfelin sogar einen gewissen Adel in der Haltung. Empfindungsreicher, anziehender in der demuthvollen Milde des Ausdrucks bei ruhigem Fluß der Gewandung ist die weibliche Gestalt in Lichtenthal. Dabei muß man in Anschlag bringen, daß auch diese Bildwerke auf durchgängige Bemalung berechnet waren, und daß wir also heute nur ihre Schatten erblicken.

Nur spärliche Reste sind von der Wandmalerei der gotischen Periode erhalten. Abgesehen von Italien erreicht die Wandmalerei des Mittelalters in der romanischen Zeit ihre höchste Blüte, sie findet in den ernsten, strengen Bauwerken dieses Stils die weiten Flächen, auf denen sie sich entfalten kann. Als der gotische Stil die Wandflächen auflöst und allmählich ganz verdrängt, kommt die kurz vor seiner Entfaltung selbständiger ausgebildete Technik der Glasmalerei dem Verlangen nach bildlicher Darstellung entgegen. Auch als sich diese in größerem Maßstabe auszubreiten anfängt, bleiben freilich für die Wandmalerei oft noch bescheidenere Rollen übrig. Wo man heutzutage eine Herstellung unternimmt, eine alte Tünche entfernt, trifft man fast überall auf Reste von Wandbildern, die allerdings meist nur fragmentarisch an das Licht kommen und bei ihrem arg beschädigten Zustande keine lange Dauer versprechen¹⁾. Reste aus dem 13. Jahrhundert in der Abteikirche zu Altorf, in der Dorfkirche zu Eschau sind erst vor wenigen Jahren von neuem überlüncht worden. Ebenso ging es den Malereien, die in der Kirche zu Rufach während der Herstellung zum Vorschein kamen, an den Wänden des Querhauses und am Gewölbe des Mittelschiffes. In

Wandmalerei.

Rufach.

1) Abbé Straub (ancien mobilier d'église etc., S. 54) erwähnt einen St. Christophorus aus dem zwölften Jahrhundert in den Ruinen zu Alspach. Ich entsinne mich nicht, dieses Bild gesehen zu haben.

dem öflichften Joche erkennt man den Erzengel Michael, auf dem überwundenen Drachen fitzend, und andere Engel mit Pofaunen, dem Stil nach aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. Auch die decorativen Malereien aus dem vierzehnten Jahrhundert im Chor zu Pfaffenheim. Pfaffenheim. fchwinden immer mehr und mehr. Umfangreiche Ueberbleibfel diefer Zeit fieht man in der profanirten Dominicanerkirche zu Gebweiler¹⁾, Gebweiler. manche waren fchon längere Zeit bekannt, andere wurden im Jahre 1864 gefunden, und dabei kam fogar eine Künftlerinfchrift zum Vorfchein. Werlin Neben einem riefenhaften Chriftophorus lieft man: „Dis mahte Werlin zum Burne“. Weiteres ift über diefen Maler nicht ermittelt. Andere Bilder, die alle ftark gelitten haben, zeigen die Kreuzigung, die heilige Urfula, die heilige Katharina von Siena, knieend vor dem Heiland, der ihr die Dornenkrone reicht und die Krone des Lebens vorhält. Schriftbänder enthalten in deutlichen Reimen das Zwiegefpräch, welches beide führen.

In der Thurmhalle, welche dem Chor der kleinen Dorfkirche zu Rofenweiler bei Rosheim vorangeht, hat Abbé Straub Ende der fünfziger Jahre einen Cyclus von Wandbildern aus derfelben Zeit entdeckt. An der Nordwand Fragmente eines jüngften Gerichtes, Chriftus in der Mandorla (der mandelförmigen Glorie) thronend; das Schwert geht von feinem Munde aus. Unter ihm Maria und Johannes der Täufer; weiter ift nichts zu fehen. Eine Reihe tiefer eine Befattungsfcene, ganz unten einzelne Heiligengefalteten. An der Südwand die thronende Madonna in der Mandorla, dann, zu den Seiten eines Fenfters, die Anbetung der Könige und die Flucht nach Aegypten; tiefer eine Nifche für ein heiliges Grab; in ihrem Bogenfelde Chrifti Auferftehung und die Marien am Grabe. Boerfch. Im nahegelegenen Boerfch, in der Thurmhalle, die ebenfalls den Vorchor bildet, hat Straub einen Chriftus am Kreuz zwischen Maria und Johannes gefunden.

Alle Refte, die fonft noch vorkommen, wollen wir nicht anführen. Die umfangreichften, auch aus dem vierzehnten Jahrhundert, befitzt die Weiffenburg. Kirche zu Weiffenburg.²⁾ In der Capelle der unfchuldigen Kinder, am nördlichen Querhausarm, der Kindermord und die Ausgießung des heiligen Geiftes. In dem Marienchor, aufser anderen unkenntlichen Darftellungen, Eccehomo, Kreuzigung mit Evangeliftenfymbolen, Tod der Jungfrau. Im Südquerhaus, zwischen diefer Capelle und dem Hauptchor,

1) Bulletin, III, S. 165, IV; S. 18; VI, S. 100. — Gérard, I, S. 335. — Straub, a. a. O. S. 45.

2) Entdeckt von Prof. Ohleyer. Vgl. V. Guerber, Bulletin, II. série, II. vol. procès-verbaux, S. 93, Mémoires, S. 109. Lübke, A. Bauzeitung 1860, S. 303.

ein colofaler Christophorus mit dem Christuskinde; die zwei Köpfe noch sichtbar, aber restaurirt. Solche Christoph-Bilder waren besonders häufig. Am Tage, wo man sie gesehen, glaubte man vor einem unbüßfertigen Tode sicher zu sein. An der Südwand, unter dem schönen Radfenster, und fortgesetzt an der Westwand drei Bilderreihen: die Passion, von der Erweckung des Lazarus bis zur Ausgießung des heiligen Geistes und zum jüngsten Gericht. Die große Kreuzigung geht durch zwei Reihen. Dann folgen Darstellungen von den Werken der Barmherzigkeit. Diese Bilder gehen ebenfowenig wie andere Wandmalereien im Elßas über das Decorative und schlichte Handwerksmäßige hinaus.

Aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts finden wir einige Reste in der Capelle zu Lützelstein ¹⁾, ferner an der Decke der Michaelscapelle zu Kayfersberg, die vier Kirchenväter und die evangelischen Zeichen. Ein etwas späteres, höchst interessantes Werk, der Todentanz in der Neuen- oder Dominicanerkirche zu Straßburg, nur theilweise seit dem Jahre 1824 aufgedeckt, ist durch den Brand im Jahre 1870 zu Grunde gegangen. Gerade in Kirchen des Predigerordens waren solche Darstellungen, gemalte Predigten über die Eitelkeit alles Irdischen, beliebt. Ein Dominicaner auf der Kanzel nebst seinen Zuhörern bildete den Prolog, dann folgten die Vertreter der einzelnen Stände, und zwar meistens paarweise in einer und derselben Scene: Papst und Cardinal, Kaiser und Kaiserin, König und Königin, stets mit einem Gefolge von mehreren Figuren. Der Tod war kein Gerippe, sondern wie gewöhnlich, selbst noch bis zum sechzehnten Jahrhundert, eine verwesende Gestalt, hier aber mit einem Bartuche verhüllt. ²⁾

Todentanz,
Straßburg.

Der Name eines elßassischen Malers im vierzehnten Jahrhundert gehört der Kunstgeschichte an, obwohl sein Vaterland keine Spuren seiner Thätigkeit besitzt. Unter den Malern verschiedener Abstammung, welche zu der Zeit Kaiser Karl's IV. in Prag ansässig waren, befand sich auch Nicolaus Wurmer aus Straßburg. Von ihm handeln zwei Urkunden aus den Jahren 1359 und 1360. In der ersten, vom 6. November datirt, ertheilt der Kaiser „dem Meister Nicolaus genannt Wurmer von Straßburg, seinem Maler, zur Aufmunterung bei der ihm aufgetragenen Ausmalung von Häusern und Burgen“ das Recht zu tolliren, wie es sonst den Einheimischen, nicht aber den Fremden zufland. Die zweite ertheilt ihm auf Lebenszeit Abgabefreiheit für einen Hof, den er in dem zur Herrschaft Karlstein gehörigen Dorfe Morzin besitzt, „in Ansehung der vielfachen

Nicolaus
Wurmer.

1) Bulletin, II. série, vol. III, procès-verb., S. 42.

2) F. W. Edel, Die Neue Kirche in Straßburg, 1825, mit Abbildungen. .
Woltmann, Deutsche Kunst im Elßas.

redlichen Verdienste und treuen, befriedigenden Leistungen, die unser werther Meister Nicolaus der Maler, Angestellter unseres Hofes, bisher zu unserem Wohlgefallen eifrigst ausgeführt hat und auch fernerhin zu vollführen in der Lage sein wird¹⁾. Hiernit sind die Nachrichten zu Ende, in keinem Falle läßt sich, weder durch Inschriften noch durch andere Beglaubigungen, sein Name mit irgend einem Kunstwerke in Beziehung bringen. Will man seiner Thätigkeit trotzdem auf die Spur zu kommen suchen, so ist dies nur bis zu einem gewissen Grade dadurch möglich, daß man alle Werke der Malerei, die von der Kunstthätigkeit unter Kaiser Karl IV. erhalten sind, nach ihrem Ursprung zu sondern strebt, das Böhmisches, das Italienische und das Deutsche genau unterscheidet. Die Arbeiten sicher deutschen Ursprungs können möglicherweise, und zwar ganz oder theilweise, von ihm herrühren; bei denjenigen, welche in Karlst. der berühmten Burg Karlstein, der Lieblingschöpfung Karl's IV., vorhanden sind, ist dies, Wurmser's Stellung zufolge, sogar wahrscheinlich. Das Bergschloß im Thal der Beraun, das er in geheimnißvoll-priesterlichem Charakter wie eine Gralsburg hatte aufrichten lassen, und dessen Bau zwei Jahre vor Wurmser's erster Erwähnung vollendet war²⁾, enthält drei reich mit Malereien ausgestattete Capellen, in denen sich der künstlerische Stil verschiedener Nationen deutlich unterscheiden läßt.³⁾

Ausgesprochen deutsch sind die meisten Reste der Wandmalerei in der Collegiatkirche Mariä Himmelfahrt. Auf der einen Langseite und dem anstossenden Stück der Schmalwand bis zum Altar verschiedene Darstellungen aus der Apokalypse, zahlreiche Einzeldarstellungen, eng aneinandergereiht, über einer gemalten Arcatur mit ausgepannten Teppichen; schlecht erhalten, stellenweise zerstört und vielfach durch weit spätere Bemalung verdeckt. Kenntlicher ist ein großes Bildfeld an der Langwand gegenüber: der siebenköpfige Drache und das apokalyptische geflügelte Weib im Strahlenkranz: eine edle Madonnengestalt, in weißem Kleide, mit blauem Mantel, mit goldblondem Haar, auf den Armen das mit einem rothen Rockchen bekleidete Kind, das nach ihrer Hand greift. Die Figur ist schlank, schwungvoll, aber in der Bewegung gemäßiget. Die feine, sinnige Anmuth des rundlich gebildeten Kopfes, das Gefühl für weichen Fluß der Linien, das trotz mangelhafter Formenkenntniß unverkenn-

1) Abgedruckt in Murr's Journal zur Kunstgeschichte, XV, S. 27 fg., nach Glaffey, *Collectio Anecdotorum*.

2) 1357 Datum der Weihe.

3) Kugler, *kl. Schriften*, II, S. 496. — Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, VI, 2. Aufl., S. 441. — Waagen, *Handbuch der niederl. und deutschen Malerschulen*, I, S. 54. — Hotho, *Geschichte der christl. Malerei*, S. 359.

bare Streben, die Hauptmotive des Körpers in der Gewandung anzudeuten, der klare, lichte Ton der Färbung entsprechen den besseren rheinischen Producten der Zeit.

Hiermit aber sind unserer Ansicht nach die Arbeiten auf Karlflein, bei denen Nicolaus von Straßburg in Frage kommt, zu Ende. Bei der lieblichen Madonna mit Kaiser und Kaiserin in der Altarnische der auflösenden kleinen Katharinenkapelle, erkennen wir — mit Kugler und Waagen, im Gegenfatze zu Schnaabe — italienischen Einfluß. Die prächtige Kreuzkapelle im Bergfried, die zur Aufbewahrung der Reichskleinodien diente, enthält, wie wir meinen, keine deutschen Malereien. Nur die Frescobilder könnten in Frage kommen, die sich über den Tafelgemälden mit einzelnen Heiligen in halber Figur, den großartigen Schöpfungen des Theodorich von Prag, in den Fensternischen ausbreiten: Verkündigung, Heimführung, Anbetung der Könige, Anbetung des Lammes u. f. w. Waagen und Kugler denken hier an Nicolaus Wurmser, Schnaabe an Theodorich von Prag. Wir sind zu dem Schlusse gekommen, daß sich hier ebenföhr Spuren böhmischen Einflusses, in den Typen der Köpfe und den weicher behandelten Gewändern, wie deutsche Einwirkungen zeigen. Der Meister, der diese Bilder schuf, ist bereits entwickelter, er hat die verschiedenartigen Vorbilder, welche das damalige Kunstleben in Prag darbot, auf sich wirken lassen und zeichnet sich außerdem durch freieren Schwung, durch eine feltene Fähigkeit, kühne und sprechende Stellungen zu erfinden, aus.

Die deutsche Kritik ist längst darüber einig, daß das Tafelbild des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes im Wiener Belvedere nur durch eine ältere, völlig willkürliche Taufe dem Nicolaus Wurmser zugeschrieben ward, und daß es vielmehr dem Stile Theodorich's von Prag nahe steht. In Prag ist sodann nur noch ein Tafelbild von ausgesprochen rheinischem Charakter vorhanden, die kleine Halbfigur der Madonna mit dem Kinde in der Stephanskirche. Es ist kolnischen Bildern vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts auf das nächste verwandt, etwa der berühmten Madonna mit der Bohnenblüte im Kolner Museum. Maria ist blau gekleidet, mit weißem Schleier, das nackte Kind langt liebkosend nach dem Gesichte der Mutter. Dürrig sind die nackten Formen, vielfach incorrect ist die Zeichnung der Köpfe, aber die holde Kindlichkeit des Ausdrucks, die liebliche Naivetät der Motive, das bewegte Spiel des oft etwas eckigen Faltenwurfes, die heitere, zart verschmolzene Färbung treffen zusammen, um das kleine Bild auf die Höhe der Zeit zu stellen. Die sonst in Prag vorkommenden oder von dort stammenden Arbeiten deutschen Charakters seit etwa 1400 sind nicht mehr der rheinischen,

Prag, St.
Stephan.

fondern eher der Nürnberger Schule verwandt; so die zwei Altarflügel mit je drei Heiligen und mit Passionscenen auf der Rückseite in der Galerie der Patriotischen Kunstfreunde.

Ein anderer elsfässischer Maler, dessen Thätigkeit in den Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts fällt, ist Hans Tieffental von Schlettstadt, der im Jahre 1418 vom Baseler Rathe den Auftrag erhielt, die Capelle des elenden Kreuzes vor dem St. Theodorsthor (jetzt Riehenthor), in dem Jahre 1402 an einer Stelle erbaut, wo sich ein dem Volksglauben besonders heiliges Kreuz befand, auszumalen. Die Capelle ist nicht mehr vorhanden, aber der mit dem Meister abgeschlossene Vertrag ist durch das genaue Eingehen auf das technische Verfahren von Interesse, und zeigt, das Hans von Schlettstadt ein zu dieser Zeit angefehener Meister war. ¹⁾ Seit 1433 lebte er in Straßburg, und hier wurde er im Jahre 1444 in den Rath gewählt. Ob er mit einem Hans von Schlettstadt identisch ist, der erst 1450 in die Baseler Zunft zum Himmel aufgenommen wurde, ist nicht zu bestimmen. Noch im sechzehnten Jahrhundert stand er in seiner Heimat in so gutem Andenken, das Konrad Sapidus ein lobpreisendes lateinisches Epitaph auf ihn dichtete.

Aeltere Tafelbilder im Elfsaß sind überaus selten. Aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts finden wir einen roh und handwerksmässig gemalten Altar breiten Formates auf Goldgrund in der Kirche zu Bühl bei Gebweiler. Das Mittelbild enthält die figurenreiche Composition des gekreuzigten Christus zwischen den Schächern, eingerahmt von den Gestalten der heiligen Urfula und Katharina; auf den Flügeln sind vier Passionscenen zu sehen. Etwa gleichzeitig sind drei Bilder, welche mit der Sammlung Hirfcher in die Kunsthalle zu Karlsruhe gelangt sind, und, dem früheren Besitzer zufolge, dem Elfsaß angehören. Zwei große Altarflügel mit Goldgrund stellen die Kreuzigung Christi zwischen den Schächern und den Tod der Maria dar. Die zweite Tafel, deren Figuren zweidrittel Lebensgröfse haben, ist der andern überlegen, weil dieser Mafstab sowie der ruhigere Vorgang dem Künstler besser entsprachen. Die Gestalten sind allerdings schwach, aber die bescheidene Einfachheit in Bewegung, Haltung und Faltenwurf bringt es mit sich, das sie ihre Mängel weniger verrathen. Tiefe der Empfindung und grofsartige Würde des Ausdrucks ist erreicht, die Composition ist geschickt, bei lichter Klarheit der Farbe ist ein durchaus wohlthuender Gesamteindruck erreicht. Das dritte Bild, eine Pietas, steht diesem nicht gleich; es ist eine schwächere

¹⁾ Mitgetheilt von Fechter, Basler Taschenbuch, 1856. Vgl. ferner Dorlan, études sur l'eglise de Schlettstadt, und Gérard II, S. 149.

gleichzeitige Reproduktion eines schonen Gemaldes im Museum zu Colmar, das einst von Quandt und Passavant dem Martin Schongauer zugeschrieben wurde, aber sicher noch einer älteren Richtung angehört. Colmar
Staufen-
berg'scher
Altar.

Der nackte Körper des Heilandes im Schoße seiner Mutter beweist auf dem Bilde in Colmar allein schon, daß hier kein Zusammenhang mit Schongauer's Richtung, von der wir in der Folge reden werden, stattfindet. Er ist mangelhaft gezeichnet, statt der Magerkeit, welche dessen Gestalten eigen ist, finden wir auffallend weiche Formen. Das kühl gestimmte, zart gehaltene Colorit mit grauen Schatten zeigt nicht den geringsten Einfluß der flandrischen Malweise, wie er mit Schongauer beginnt, aber die feelenvolle Schönheit der Empfindung in dem Kopfe der schmerzreichen Mutter weist auf einen wahrhaft bedeutenden Meister der älteren Richtung hin. Dieses Bild, auf Goldgrund gemalt, ist das Mittelfstück eines Flügelaltars, der aus dem Antoniterkloster zu Iffenheim stammt; die Flügel enthalten innen die Verkündigung und Christi Geburt, auf den jetzt abgefägten Außenseiten den Stifter in ritterlicher Tracht, mit dem Wappen eines Freiherrn von Staufenberg, und seine Gattin, knieend zu den Füßen des Gekreuzigten, der von Maria und Johannes umgeben ist.

Eine etwas spätere Bilderfolge in demselben Museum zeigt bereits einen kräftigen Schritt zur weitem Entwicklung. Sie besteht aus sieben Altarflügeln, welche aus der Martinskirche in Colmar herflammen und dem Caspar Henmann, allerdings nur vermuthungsweise, aber nicht grundlos, zugeschrieben werden. Caspar
Henmann. Im städtischen Archiv zu Colmar befindet sich nämlich der 1462 datirte Vertrag zwischen diesem Meister, Bürger zu Colmar, und den Baupflegern von St. Martin über ein großes Altarwerk, das ihm zu malen und „auszubereiten“ verdingt wird. Es wird ihm aufgegeben, den Hintergrund auf das feinste zu vergolden, die Flügelbilder mit den besten Oelfarben zu malen, und dafür wird eine Zahlung von 500 Gulden festgesetzt, von denen hundert sogleich, wieder hundert in einem Jahre, noch einmal hundert in zwei Jahren, wenn das Werk beendigt sein werde, und dann jedes Jahr fünfzig Gulden bis zur vollständigen Abzahlung der Summe entrichtet werden sollen.¹⁾ Dieser Altar von Caspar Henmann bestand in St. Martin bis zum Jahre 1720 in welchem an der Octave des Frohnleichnamstages, nach der Proceßion, als die Leute die Kirche verlassen hatten, die beiden Eisenfängen, die ihn von hinten hielten nach-

1) Urkunde auf Pergament im städtischen Archive zu Colmar, in französischer Uebersetzung publicirt von Ch. Gontwiller, Le musée de Colmar, S. 50. Vgl. feueux Gérard, II, S. 195

gaben, und er herunterstürzte und zerfchmetterte.¹⁾ Zwei jener Tafeln im Mufeum tragen auf der Rückseite die Jahrzahl 1465, was wohl mit der Vollendung des 1462 befohlenen Werkes zusammentreffen konnte. Der Meister würde alsdann ein Jahr länger, als er ursprünglich veranschlagt, an dem Altar gearbeitet haben.

Die Bilder stellen figurenreiche Passions-scenen von dem Einzuge in Jerusalem bis zur Auferstehung dar. Die Rückseiten, welche sehr gelitten haben, enthielten die Gestalten von einzelnen Heiligen. Auch hier zeigt sich noch keine Spur von Schongauer'scher Richtung, wohl aber schon ein entschiedener Zusammenhang mit der flandrischen Technik, die nun auch für die deutschen Maler Vorbild zu werden begann. Die Farbe ist kräftig, manche Köpfe sind sehr ausdrucksvoll, bei dem Streben nach ernster Naturtreue gerathen einzelne lebhaftere Bewegungen doch noch nicht ganz, und es fehlt an jedem höheren Schwung.

Was wir biographisch von dem Meister wissen, beschränkt sich darauf, daß er im Jahre 1436 Bürger zu Colmar wurde und daß er, dem Jahreszeitenbuch zufolge, im Jahre 1466 starb.

Etwas später tritt ein directer Einfluß der niederländischen Schule noch in der aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts herrührenden

Alt St. Bilderfolge aus der Passion in Alt St. Peter zu Strafsburg hervor.

Peter, Strafsburg. Eine Frauengestalt, welche die Hände ringt, auf der Kreuzesabnahme ist direct einem bekannten Motiv des Rogier van der Weyden nachgebildet. Die Behandlung ist solid, die Farbe kräftig, das Ganze aber stark restaurirt.

Haas Hirtz. In Strafsburg war gleichzeitig Haas Hirtz der angesehenste Meister.

Geiler von Kayfersberg erwähnt ihn mit folgenden ehrenden Worten: „Ein ieglichs werck zeuget seinen meister. Wann ein hübsche taffel uff einem altar flot und einer kumpt darfür, so sicht er bald, wer der meister ist, der sie gemacht hat; er spricht: der Hirtz hat es gemacht.“²⁾ Wimpeling führt ihn in seiner *Dipome rerum germanicarum* (1502) neben Schongauer an: „Ferner darf man Johann Hirtz von Strafsburg nicht un- erwähnt lassen, der, da er noch am Leben war, bei allen Malern in hohem Ansehen stand, und dessen Kunstfertigkeit in der Malerei durch herrliche und stattliche Bilder in seiner Heimat Strafsburg wie auch an andern Orten bezeugt wird.“³⁾ Heutzutage ist nichts mehr von ihm nachweisbar, und

1) Handschriftliche Bemerkung auf demselben Document.

2) „Euangelia mit vrslegung des hochgelerten Doctor Kaiferspergs.“ Strafsburg, J. Grieninger, 1517. 2. vol. fol. 17b. — Vgl. C. Schmidt, Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit, X, Sp. 345 ff.

3) Cap. XVIII.

auch über die Daten seines Lebens weiß man nur wenig; 1427 wird er als Eigentümer eines Hauses, Ecke der Oberstraße und der Schütlergasse, zuerst urkundlich erwähnt, 1451 hat er das Crucifix im Münster zu restaurieren, 1453 setzt er dem Capitel der Thomaskirche in seinem Testamente eine Rente aus. Wann er starb, ist nicht bekannt, jedenfalls vor 1466, denn in diesem Jahre ist sein Haus im Besitze seiner Wittwe.¹⁾

Außerdem wird sein Name vielfach bei Gelegenheit von Handelen genannt, die in den Jahren 1446–1447 in der Zunft zur Stelzen spielten, welche die Maler, Schildermaler, Sattler, Armbrüster, Glaser nebst Glasmalern, Harnischmacher, Bildhauer und Goldschläger in sich faßte, außerdem aber auch die Goldschmiede, die indeffen wieder für sich eine geschlossene Organisation innerhalb des Handwerkes bildeten und ihre besondere Zunfttube hatten. Zu den Goldschmieden aber, die wohl die angeseheneren waren, hielten sich auch die Maler Hans Hirtz, Hans von Schlettstadt²⁾ Lienhart, welcher ebenfalls zu den besten Straßburger Malern gehörte³⁾, Hans Otte, ein Glasmaler, und die Meister Joß und Karle. Hiergegen erhoben nun die Maler und Schilder Einspruch, wurden aber durch Rathserkenntniß abgewiesen.⁴⁾

Wir haben also Nachrichten über die Existenz mehrerer von ihren Zeitgenossen geschätzten Maler im Elsaß, wir besitzen auch vereinzelte Reste dortiger Malerei, die sich aber nur in Ausnahmefällen vernunftswürdig mit einem dieser Namen in Verbindung bringen lassen. Aus derartigen spärlichen Fragmenten laßt sich kein zusammenhängendes Bild von der Entwicklung der älteren elsässischen Malerei gewinnen.

Den alten Glasmalereien gegenüber haben wir dagegen einen günstigeren Stand. Vieles ist gänzlich zerlort, aber was noch vorhanden ist, steht meist in derselben Klarheit und Vollendung, in der es einst geschaffen wurde, da; der zerbrechlichste Stoff erweist sich zugleich als der dauerhafteste.

Bis in die früheste alchristliche Zeit geht die Kunst, in flüssigen Emailfarben auf Glas zu malen, zurück; während des ganzen Mittelalters war sie in Frankreich, in Deutschland üblich, vorbereitet durch die Kunst des Mosaiks. Wo Verglasung der Fenster überhaupt stattfand, trat wohl auch sie gewöhnlich auf. Aber erst mit dem Erwachen des gothischen Stils wird ihr Gebiet erweitert, die ganz andere Rolle, welche die Fenster in der Baukunst spielen, ruft diese Technik zu gesteigerter Thätigkeit auf,

1) Diese Notizen nach Gérard, II, S. 181.

2) Vgl. oben S. 212.

3) Nachrichten bei Gérard, II, S. 311, zusammengestellt.

4) Urkunde auf Pergament im städtischen Archiv.

die lebendige Entwicklung der bildlichen Darstellung ebnet ihr den Weg, seit Ende des zwölften Jahrhunderts im Aufblühen begriffen, erreicht sie im dreizehnten Jahrhundert ihren Höhepunkt.

Strafs-
burger
Münster.

Zu den großen Kathedralen, welche die Hauptstätten dieser Kunst waren, ihr Gelegenheit boten, auf der Gesamtoberfläche aller Fenster den ganzen Inhalt des christlichen Glaubens in einem großen Cyclicus von Compositionen auszusprechen, gehört auch das Strafsburger Münster, dessen Glasmalereien in künstlerischer Hinsicht zum Theil ersten Ranges sind. Unsere Aufgabe kann hier nicht sein, das einst Dagewesene oder das noch Vorhandene zu beschreiben, oder seinen Zusammenhang darzulegen, wie das die Specialliteratur gethan hat.¹⁾ Mit den plastischen Darstellungen standen die Glasgemälde im Bunde, sie wiederholten zum Theil deren Motive oder vervollständigten dieselben. Ein Ganzes ist uns in der jetzigen Decoration des Münsters durch Glasgemälde nicht erhalten; verschiedene Epochen mit verschiedenen Plänen folgten einander, spätere Unfälle, zuletzt noch die Befehung im Jahre 1870, haben Vieles vernichtet. Namentlich ist tief zu beklagen, daß die ältesten und intereffantesten Stücke im südlichen Kreuzarm jetzt auch zu Grunde gegangen sind. Unter dem Vorhandenen gehört noch manches dem Ende des zwölften oder dem Anfang des dreizehnten Jahrhunderts an.²⁾ Beinahe unberührt und noch mit ihrer romanischen Blattwerk-Umrahmung erscheinen die drei Könige Heinrich I., Heinrich der Heilige und Friedrich Barbarossa im nördlichen Seitenschiff, schlank, von monumentaler Würde und mit anmuthig fließender Gewandung. Sie sind aus dem früheren romanischen Langhaufe in das gothische Münster versetzt worden. Nach dem Brande von 1298 wurde dann ein neuer Plan für das Ganze aufgestellt, unter Benützung und Verwerthung des von früherher Uebriggebliebenen. Den ersten Jahrzehnten des vierzehnten Jahrhunderts gehört das meiste seitdem Entstandene an; nur Einiges ist dann erst in späteren Epochen hinzugekommen. Im nördlichen Seitenschiff wurde die Reihe der Könige und Kaiser fortgesetzt, im südlichen die Geschichte Maria's und Christi erzählt. Die westlichsten Fenster, in der inneren Vorhalle, stellen nördlich die Schöpfung, südlich die Werke der Barmherzigkeit und den rich-

1) Ueber Glasmalerei im Elfaß: V. Guerber, *Essai sur les vitraux de la Cathédrale de Strasbourg* Strasb. 1863. Mit Abbildungen. — Le Baron de Schauenbourg, *Énumération des verrières les plus importantes conservées dans les églises d'Alsace*. Caen 1860. — Straub, *Analyse des vitraux de l'ancienne collégiate de Haslach et de l'ancienne abbaye de Walbourg*, Caen, 1860. — Gérard, I, S. 400 ff.

2) L. Schneegans, *Vitrail du douzième siècle, à la cathédrale de Strasbourg etc.* Revue d'Alsace, IV, Colmar 1853, S. 1, mit Abbildung.

tenden Chriftus dar. In einem Theile des Triforiums ift der Stammbaum Chrifti zu fehen. Die Oberfenfter enthalten, von fpäteren Zuthaten abgesehen, die Madonna, heilige Jungfrauen, Päpftle, Bifchöfe, heilige Diaconen und Märtyrer, den Sieg der Tugenden über die Lafter.

Auch bei dem fpäteren Cyclus wurden alfo die einzelnen Hauptabtheilungen der Fenfter grofstentheils von flattarifchen Einzelgefalten in bedeutendem Mafstabe gefüllt, welche, in ausdrucksvoller architektonifcher Umrahmung, imponirend, feierlich und in richtigem Verhältniß daftehen. Dies kommt der ftillvollen Wirkung der Fenfter befonders zu flatten. Kleinere Figuren, reichere Gruppen und Scenen machen niemals diefen ruhigen, repräfentirenden Eindruck. Die Glasmalerei der guten Zeit hat ein feines Gefühl für ihr eigentliches Wefen und für ihre Grenzen; fie will in erfter Linie decorativ wirken, wie ausgefpannte Teppiche erfeheinen. Roth, Grün, Blau find die herrfchenden Farben, goldig leuchtendes Gelb ift fein und mafsvoll zu Verzigrungen verwendet. Zufammenftellungen von zarteren und gebrochenen Tönen kommen in den Umrahmungen vor. Die einzelnen Fenfter bilden flets in fich ein gefchloffenes, harmonifches Ganzes, fie ftehen im Verein mit der gleichfalls farbig ausgefchmückten Architektur und führen ihr das milde, abgetönte Licht zu, welches der Wirkung des Raumes ihre Stimmung verleiht. Im fünfzehnten Jahrhundert laßt das Stilgefühl nach, die Künftler erzählen gern und häufen Gefalten und Bilder, eine bewegte und naturaliftifche Auffaffung tritt an die Stelle des alten, würdevollen Adels.

In einem Documente vom 10. März 1348 wird ein Meifter Johannes von Kirchheim ausdrücklich als Glasmaler im Strafsburger Münfter genannt. Die Annahme, dafs man ihm aber wohl nur die mit Apoftelegfalten gefchmückten Fenfter in der damals gerade vollendeten Katharinencapelle zufchreiben könne, ift offenbar richtig. Diefe Arbeiten ftehen fchon nicht mehr völlig auf der Höhe der gothifchen Blütezeit.

Andere fchöne Glasmalereien findet man zum Beifpiel im Münfter zu Weiffenburg, in St. Wilhelm zu Strafsburg, in Alt-Thann, Colmar, Schlettftadt. In der Kirche zu Niederhaslach gehören die meiften Chorfenfter, leider ftark reftaurirt, noch dem dreizehnten Jahrhundert an und enthalten einzelne Heiligengefalten. Besser erhalten find die Seitenschiffenfenfter aus dem vierzehnten Jahrhundert. Sie erzählen die Gefchichte Maria's, Chrifti, Johannes des Täufers, des heiligen Florentinus; eines ftellt die thronenden Tugenden dar, welche über die niedergeworrenen Lafter triumphiren. Der Chor der kleinen Abteikirche zu Walburg enthält fehr fchöne Fenfter mit Darftellungen aus der Marienlegende und dem Leben und Leiden Chrifti, 1461 von einem Herrn aus

Sol.

Johann
von
Kirchheim.Nieder-
haslach.

Walburg.

der Familie Mülnheim gestiftet. In noch späterer Zeit, um 1480, wurden die trefflichen Glasgemälde der Magdalenenkirche in Straßburg, mit Bildern aus der Legende dieser Heiligen und der Maria sowie mit den Bildnissen der Stifter ausgeführt.¹⁾

In der Malerei tritt seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ein neuer Aufschwung ein, der sich hauptsächlich an Martin Schongauer knüpft und den wir im nächsten Abschnitt behandeln werden. Die Plastik,

Nicolaus
von
Leyden.

von der wir jetzt zunächst handeln, bewegt sich größtentheils noch im alten Geleise. Eine Ausnahme bildet ein Meister ersten Ranges, aber allerdings ein Fremder, der seit dem Jahre 1464 eine Zeit lang in Straßburg lebte: Nicolaus Lerch, nach seinem Geburtsorte Nicolaus von Leyden genannt. Im genannten Jahre war er auf sein Verlangen zum Schultheisenbürger aufgenommen worden²⁾ und wurde nun sofort bei der plastischen Decoration der im Bau begriffenen städtischen Kanzlei beschäftigt. Der Contract über ein Portal für diesen Bau, mit Figuren, Bußen, Laubwerk und Verzierungen, wurde im Jahre 1467 mit ihm abgeschlossen; er erhielt 220 Gulden, und außerdem wurden seiner Frau eine Verehrung von zehn Gulden, seinen Knechten vier Gulden gezahlt. Das Gebäude brannte im Jahre 1686 ab.³⁾ Ebenfalls 1467 verfertigte er den großen Christus am Kreuz auf dem alten, an der Gernsbacher

Gekreuzig-
ter. Baden.

Straße gelegenen Friedhof in Baden. Auf dem Sockel befindet sich ein Wappen mit einem Pfeile, die eingemeißelte Jahrzahl und, etwas kleiner, in zierlichen gothischen Minuskeln, der Name *niclaus von leyden*. Auf dem Sockel erhebt sich das mächtige, regelrecht behauene Kreuz, das an den drei Enden genaue Nachbildung der Holzstructur erkennen läßt. Der Christuskörper hat schlankere aber nicht magere Formen, er ist ganz von vorn, symmetrisch, ohne Ausbiegung, dargestellt, selbst die Kreuzung der Beine, welche nothwendig war, da beide Füße mit demselben Nagel angeheftet sind, veranlaßt keine weiter austretende Bewegung; es wirkt besonders imponant, daß die Bewegung der Figur so maßvoll ist und sich auf die Neigung des Hauptes beschränkt. Das Haar fällt in trefflich abgetheilten Gruppen auf die Schultern herab und ist mit großer Virtuosität ganz frei gearbeitet, mit den Enden wieder auflösend. Eine mächtige Dornenkrone bewirkt eine treffliche Abrundung der Linienverhältnisse des Kopfes, das Gesicht mit ganz vollem aber nicht langem Barte ist von vollendet edlem Typus, namentlich schönstem Schnitte der Backen-

1) Straub, Bulletin, I, S. 100.

2) Gérard II, S. 374.

3) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1857, Sp. 392.

knochen und herrlichem Schwunge der Augenbrauen, die auf hochst gefühlte Weise hoch und ohne jede Verzerrung zusammengezogen sind. Nicht minder ausdrucksvoll sind die nicht ganz geschlossenen Augen. Selbst das, was der nordischen Plastik stets am schwersten fiel, die correcte Durchbildung der Körperformen, ist hier von ungewöhnlicher Trefflichkeit. Die Extremitäten sind ganz naturalistisch behandelt, wohlverstandlen, ohne Spur von Uebermaß und Gewaltfameit, die Kniee, Füße, Schulteranfätze und namentlich die Hände bewundernswerth. Vielleicht nicht ganz auf gleicher Höhe steht der Rumpf; die Ausweitung des Brustkastens sowie die Einziehung und Abplattung des Unterleibes sind zwar im Allgemeinen richtig beobachtet und wirksam wiedergegeben, aber die große Seitenwunde klappt unter der letzten rechten Fehlrippe und die oberen Rippen verlaufen fast in gerader Linie, ohne Andeutung des Brustbeins. Die Falten des nur durchgeschlungenen, nicht geknoteten Lententuches sind sorgfältig nach der Wirklichkeit studirt und frei von jeder Steifheit. Nur die Ausführung in Marmor statt in Sandstein fehlt, um diesem Werke einen Platz unter dem Schönsten zu sichern, was die Plastik des fünfzehnten Jahrhunderts geschaffen. Die Vergleichung mit den beiden berühmten Crucifixen von Donato und Brunellescho in Florenz fällt, mit Ausnahme des einen formalen Mangels, den wir hervorgehoben, nicht zum Nachtheil der Arbeit von Meister Nicolaus von Leyden aus; er hat eine edlere Natur als der Erste geschaffen, eine ergreifendere religiöse Weihe als der Zweite erreicht.

Von verschiedenen Orten am Oberrhein kamen damals dem seit kurzem in Straßburg anständigen Meister bedeutende Aufträge zu, so auch von Conflanz, wie aus archivalischen Entdeckungen hervorgeht, die L. Schneegans in Straßburg und, ihn ergänzend, J. Marmor in Conflanz gemacht haben.¹⁾ Im Jahre 1467 erhebt Nicolaus von Leyden eine Nachforderung wegen einer für den Dom in Conflanz gefertigten Tafel, offenbar eines Schnitzaltars, die er „besser und werklicher“ gemacht und an der er deshalb mehr verdient habe, als nach dem ersten Verträge festgesetzt worden. Von diesem Altar ist heute nichts bekannt. Wohl aber verfertigte er sämtliche Figuren an den berühmten Chorstützen und den Thürlügeln desselben Domes, nur die Tischlerarbeit rührt hier von Simon Haider her, der die Thüren mit seinem Namen, dem Zusatz Artifex und der Jahreszahl 1470 bezeichnet hat²⁾ und in Folge davon lange als der

Arbeiten
in
Conflanz.

1) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1857, Sp. 317, 357, 389; 1861, Sp. 9, 52. Marmor, Gesch. Topographie der Stadt Conflanz, 1860.

2) ANNO. NPI. MILLESIMO. CCCLXX. SYMON. HAIDER. ARTIFEX. ME. FECCIT.

eigentliche Meister galt. Aber eine Urkunde vom Jahre 1490 sagt ausdrücklich, daß er und sein Sohn Figuren gar nicht habe schneiden können, daß vielmehr alles Bildwerk an ihren Arbeiten im Dome von Meister Niclas herrühre, der zu dem Zwecke berufen worden sei.

Chorstühle. Simon Haider hatte auch seinerseits das Recht, sich Künstler zu nennen, denn an den Chorstühlen¹⁾, die zwar sehr gelitten haben und roh mit weißer Oelfarbe übermalt sind, ist auch alles Architektonische vorzüglich, der Aufbau noch stilvoll und schlicht, das Laubwerk sehr lebendig. Nicolaus von Leyden bewährt sich hier auch im Relieffil als Meister. An den Hinterwänden sind Christus, die Apostel, Propheten, über denselben, etwas kleiner, verschiedene Heilige dargestellt. An den Schlussseiten der Stuhlreihen biblische, meist alttestamentarische Szenen, an den Armlehnen und den Unterseiten der Sitze humoristische und phantastische Figürchen, unter anderen ein Teufel, der einen Mönch packt. Die Verhältnisse der Gestalten sind gedrungen, die Behandlung ist höchst lebensvoll. In die entchieden malerisch behandelten Compositionen sind landschaftliche oder architektonische Hintergründe mit hineingezogen. Dem Künstler sieht man hier ebenfowohl wie bei dem Christus in Baden an, daß er demjenigen Lande entstammt, welches in der Malerei gerade den großen Aufschwung durch die van Eyck'sche Schule erlebt hatte. Völlig übereinstimmend ist der Charakter der Sculpturen an den Thürflügeln, welche zwanzig Reliefs aus der Geschichte der Maria, aus der Kindheit, dem Leben und dem Leiden Christi, beginnend mit der Heimsuchung, endigend mit dem Tode Maria's, zu oberst aber die Brustbilder der Kirchenpatrone Pelagius und Konrad enthalten.

Nicolaus von Leyden war nur eine vorübergehende Erscheinung an Oberrhein; er wurde bald darauf von Kaiser Friedrich III. berufen, um das Grabmonument der 1467 gestorbenen Kaiserin Eleonore in der Dreifaltigkeitskirche zu Wiener Neuladt zu fertigen. Hierauf begann er das großartige Marmorgrab des Kaisers selbst im St. Stephansdome zu Wien, das freilich erst lange nach seinem Tode im Jahre 1513 durch Meister Michael Dichter vollendet wurde. Die erwähnte Constanzer Urkunde von 1490 sagt: „Hatte Meister Niclaus nicht unfern Herrn, den römischen Kaiser, können hauen auf Stein, so hätte man kaum einen Steinmetzen gefunden, der dasselbe Werk hätte können machen“. Vom deutschen Standpunkt mag dies Urtheil richtig sein, der Niederländer, dessen Heimat freilich heute keine nennenswerthen Reste damaliger Plastik

1) Vgl. Denkmale deutscher Baukunst des Mittelalters am Oberrhein, 1. Lief., Taf. III, Thuren, Taf. VII Details der Chorstühle (ungenügend). — Text S. 18 u. 21.

mehr aufweist, hatte entschieden eine viel entwickeltere künstlerische Schule durchgemacht.

Diejenigen Künstler, welche wir heute unter dem Begriffe Bildhauer zusammenfassen, gehörten damals ganz verschiedenen Handwerken an. Abgesehen von den Vertretern der plastischen Kleinkunst haben wir noch zwei gefonderte Gewerbe: die Steinmetzen und die Bildhauer oder Bildschnitzer. Erlere arbeiten in Stein, sind noch immer Architekten und Bildhauer zugleich; letztere arbeiten vorzugsweise in Holz und gehören zur selben Zunft wie die Maler. Da ihre Bildwerke auch bemalt wurden, erscheint diese Verbindung um so natürlicher.¹ Auch die Plastik in Stein wendet zwar die Farbe an, aber die Holzplastik macht von der Vielfarbigkeit und Vergoldung einen noch weiter gehenden Gebrauch, muß vor Allem sich hierin eine viel kunstvollere Behandlung aneignen. Anfangs war die Sitte etwas laxer, es kam vor, daß Holzbildhauer auch zur Wagnerzunft, welche die Tischler und Drechsler mitinbegriff, gehörten. Als sich aber hieraus im Jahre 1427 Streit ergab, wurde gegen die Wagner entschieden.²

Stein-
metzen und
Bild-
schnitzer.

Diese Trennung der Stein- und der Holzplastik, die nur von einzelnen Meistern, wie Nicolaus von Leyden, gelegentlich übersprungen wird, hat auch ihre künstlerischen Folge, die namentlich seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts deutlich zu Tage tritt. Der neue Aufschwung der Malerei, das Erwachen des Naturgefühls, kommen den Bildschnitzern häufiger zuflatten als den Steinmetzen, weil die Baukunst an dieser Entwicklung nicht theilhat, und der gothische Stil rettungslos seiner Zerletzung entgegengeht, in rein handwerksmäßiges Gefallen an constructiven Kunststücken, in Nüchternheit, schematisches Wesen und zugleich in Tändelei und effecthabende Bravour verfällt. Diese Entartung ist für die Steinmetzen auch da verhängnisvoll, wo sie menschliche Gestalten darstellen, sie sehen die Wirklichkeit unklar, künfteln in den Formen und bringen das Figürliche durch ausschweifende, zudringliche Ornamentik in's Gedränge.

Die handwerksmäßige Kunstfertigkeit der Zeit bringt sich am besten an kleineren Zierbauten, Brunnen, Kanzeln, Grabmälern, Altaren, Sacramentshäufern zur Geltung. Auf alle solche Aufgaben wendet das feha-

Arbeiten
in Stein.

1) Bezeichnend heißt es bei der Verhandlung vor dem Rathe, welche die nächste Anmerkung citirt, in der Auseinandersetzung der Maler: ... „darumb wile Bildmäder je vnd je mit Juen gedienet hettent vnd ouch ze samene gehörtent, vnd kein Bildmäder noch Mofenhower one den Moler nutzit schuffe.“

2) Curioités d'Alface, B. I, S. 395. — Gérard, II, S. 71.

blondenhaftere Verfahren der späteren Gothik immer dieselbe Grundform an, den luftigen pyramidalen Thurnbau, der ihrer einseitig verticalen Tendenz entspricht, aber für den Zweck nicht immer charakteristisch ist. Angelehnt an die Mauer, mit einem Gehäufte zur Aufbewahrung des Sacraments, dann aber zu bedeutender Höhe emporgeführt und mit zierlichen Ornamenten sowie mit figürlichem Schmuck decorirt, wachsen die schlanken Tabernakel empor. Sehr schöne Beispiele findet man in der Kirche zu Rufach, in dem alten Chor zu Pfaffenheim. Der Gothik in der Zeit ihrer vollen Auflösung, also wohl dem Beginne des sechzehnten Jahrhunderts, gehört dasjenige zu Walburg im Hagenauer Walde an, mit gewundenen Giebeln und ganz naturalistischem Aufwerk. Nachdem es in der Revolution zertrümmert worden war, ist es erst kürzlich restaurirt worden; die Figuren sind sämmtlich neu. Aehnliche Formen zeigt das Tabernakel in der Georgskirche zu Hagenau, das, völlig freistehend, bis zum Gewölbe emporwächst. Um den Fuß stehen die vier Evangelisten, auf der Sockelplatte des Gehäufes kommt Johannes der Evangelist noch einmal vor; etwas höher, am Gehäufte selbst, unter Baldachinen, erblicken wir die zwölf Apostel; über dem Gesimse schwebt die Taube des heiligen Geistes; hinter ihr ein Schriftband mit der Jahrzahl 1523. Selbst in so später Zeit noch keine Regung neuen Geschmacks. Nicht viel früher mag die dortige Kanzel entstanden sein. An der Brüstung ein Papst, ein Bischof und die vier Evangelisten, an dem Treppengeländer der Sieg des heiligen Georg über den Drachen, bei malerisch behandeltem landschaftlichem Hintergrunde.

Heil. Grab. Mehr Spielraum hat die Plastik bei den heiligen Gräbern, welche gelegentlich im Inneren von Kirchen vorkommen; auch hier wirkt die Architektur mit und baut ihre leichten Baldachine über das Ganze, aber die Gestalten sind im Verhältniß größer und haben freieren Spielraum. Erwähnenwerth sind in erster Reihe das heilige Grab in der Peter- und Paulskirche zu Neuweiler, mit der Jahreszahl 1478, das zu Niederhaslach, wohl etwas später, in der Capelle südlich vom Chor, dann eins in der kleinen Kirche zu Alt-Thann, in der nackten Christusgestalt ziemlich roh, bei schlecht erneuerter Bemalung, aber mit prächtigem Baldachinbau¹⁾, eins in der Kirche zu Kayfersberg, von 1514. Das in der kleinen alten Kirche zu Oberehnheim, von 1504, besteht aus bemalten Holzfiguren innerhalb eines steinernen Wandbaues. Die drei Marien am Grabe sind durch ihren feinen Ausdruck der Wehmuth, durch ihre

1) Die Annalen der Barfüßer geben das Jahr 1455 als Datum des Neubaus der Kirche mit Inbegriff des heiligen Grabes an, damit ist der Beginn dieser Arbeiten gemeint. Das Grab selbst ist um mehrere Jahrzehnte später.

zarten, vielleicht schon etwas zu zierlichen Geberden anziehend. In der Höhe der Auferlandene zwischen zwei Bischofen. Ebenda, auf dem Friedhof hinter der neuen Pfarrkirche, befindet sich ein Oelberg mit großen Steinfiguren aus dem Jahre 1517. Oelberg.

Hans Hammerer und seine Werke haben wir schon früher berücksichtigt.¹⁾ Eine der vorzüglichsten Steinarbeiten im Elsass ist sodann ein Epitaph aus dem Jahre 1495 in der Kirche zu Sulzmatt, eine längliche Reliefplatte, links die Verkündigung der Maria enthaltend, rechts die knieenden Stifter, im Maßstabe etwas größer, einen Mann in voller Rüstung mit ausdrucksvollem, hartem Gesicht, das vom Helm beschattet wird, und eine Frau in vornehmer Tracht, mit breiter Haube und einer Rife, die das Kinn bedeckt. Die Idealköpfe sind anmuthig, die Hände fein bewegt, die Bildnisse charaktervoll, nur im Faltenwurf kommen kleinliche und wulstige Motive vor, aber das Ganze ist eine treffliche, meisterhafte Arbeit. Oben steht die Inschrift: Anno. DOM. M. cccc. lxxxv. hat. iuncker. wilhelm. capler. dis. begrebnis. lofn. machen.²⁾ Epitaph,
Sulzmatt.

Was an Holzbildwerken aus der einheimischen Schule vorhanden ist, besteht in ganz tüchtigen Arbeiten, die aber vor dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts selten eine größere künstlerische Bedeutung gewinnen. Aus dem fünfzehnten rühren der riesenhafte Gekreuzigte in der Michaelscapelle zu Kayfersberg, einige Bildwerke in Thann, im Museum zu Colmar her. In letzterem befindet sich eine große Altarflafel mit den Halbfiguren Christi und der zwölf Apostel, je drei aus einem Stück gearbeitet, mit einem durchgehenden Kopftypus, scharfer, langer Nase, spitzem Gesichtsoval, stark vortretenden Backenknochen, schmalen Augen und kleinem Hinterkopf, zugleich aber mit lebendigen Handbewegungen und guter Gruppierung. Auf der Rückseite einer Gruppe steht der Name Des. Beychel, auf Grund dessen Herr von Retberg den sonst unbekanntem Bildschnitzer Desiderius Beichel in die Kunstgeschichte eingeführt hat.³⁾ Diese Bildwerke stammen angeblich aus Iffenheim und sind jetzt unter dem ehemaligen Hochaltar der dortigen Klosterkirche aufgestellt, gehören aber schwerlich zu ihm, da sie offenbar um ein paar Jahrzehnte älter und aus ganz anderer Schule sind. Von den geschnitzten Figuren dieses Altars selbst werden wir erst später, im Zusammenhang mit den Gemälden, sprechen. Holz-
schnitzerei.

Des. Bei-
chel.

1) Vgl. S. 165 f.

2) Breit 2,70, hoch 1,05 Meter. Die Wappen nicht mehr kenntlich, ursprünglich vielleicht nur gemalt. — Abgeb. bei Rothmüller a. a. O., pl. 89.

3) Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1860, Sp. 371.

Strasbourg, Eine ganz treffliche Arbeit ist das große Holzrelief in St. Wilhelm zu Straßburg, wohl gegen 1500 entstanden, allerdings mit erneuerter ^{St.} Bemalung: Wilhelm IX., Herzog von Aquitanien, der Patron der Wilhelm. helmiter, läßt sich zur Buße für sein wildes Leben, das Panzerhemd auf den nackten Leib schmieden. Die zwei Schmiedeknechte sind gerade bei der Arbeit, andere Stücke der Rüstung liegen auf dem Boden, zur Seite das Pferd des Herzogs und der Eremit, der auf seine Bekehrung eingewirkt, auf der Schulter einen Vogel, der ihm als Bote von Gott den Rath dazu eingeflüßelt.¹

Eine Eingabe der Bildhauer gegen die neue Meisterstückordnung der Malerzunft in Straßburg aus dem Jahre 1516 führt mehrere Namen berühmter früherer Bildhauer auf, unter denen neben Nicolaus von Leyden und manchen sonst nicht bekannten Meistern auch Veit Wagner genannt wird. Ihm wurde im Jahre 1500 vom Capitel der Alt St. Peterskirche ein großer Altar aus Lindenholz, dem heiligen Maternus gewidmet, befohlen. Nachdem dies Werk in der Reformationsepoche beseitigt worden, kamen im vorigen Jahrhundert vier Flügel, die zu ihm gehörten, wieder in den Besitz der Kirche: Reliefs aus der Legende des heiligen Petrus und des heiligen Maternus, Arbeiten, die schon den Anbruch einer neuen Zeit verkünden.

Diese vier großen Reliefs gehören zu den ausgezeichnetsten Leistungen der deutschen Plastik aus dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts. Die zwei Darstellungen aus der Legende des heiligen Maternus geben dem Künstler Gelegenheit, bedeutende und eindrucksvolle Charaktere geistlichen Standes vorzuführen, die Szenen aus der Geschichte Petri, dort seine Befreiung aus dem Gefängnis, hier Petrus, dem der kreuztragende Christus entgegentritt, als er aus dem Thore Rom's entweichen will, daneben Petri Kreuzigung, schildern bekannte Vorgänge in durchaus origineller Weise. Veit Wagner bewegt sich mit hohem Geschick in ziemlich großem Maßstabe, er offenbart einem Zug zum Großartigen und Pathetischen. Bei gutem Reliefstil in den Hauptvorgängen bildet er die Perspektive des Hintergrundes malerisch aus. Die gothische Kirche mit reizendem Dachreiter, welche Maternus weiht, der Burghof auf dem ersten, die Stadtansicht auf dem zweiten Petrusrelief sind vortrefflich behandelt.

Nicolaus von Hagenau. Gänzlich verschollen ist der große Frohnaltar im Straßburger Münster, 1501 von Nicolaus von Hagenau gefertigt, mit gemalten Flügeln und geschnitztem Mittelschreine, auf die Legende der Madonna bezüglich,

1) Vgl. Schneegans in der Revue d'Alsace, 1854, S. 529, mit Abb.

mit der Anbetung der Könige in der Mitte.¹⁾ Unter noch vorhandenen Werken erwähnen wir den großen Schnitzaltar in der Kirche zu Kayfersberg, eine tüchtige Arbeit vom Ende des fünfzehnten Jahrhunderts; an der Staffel Christus und die Apostel, im Mittelfeld die Kreuzigung, auf den Flügeln zwölf Reliefs aus der Passion. Die Außenseiten der Flügel und ein zweites äußeres Flügelpaar enthalten Gemälde späteren Ursprungs und ohne sonderliche Bedeutung von Michael Ergothing, 1607. Dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts gehören zwei Altarflügel in der Bibliothek zu Schlettstadt an, aus der Kirche des nahegelegenen Dorfes Rödereu stammend, mit vier geschnitzten Heiligenfiguren und gemalten Rückseiten. Einen sehr hübschen Altar von 1522, aus der Kirche zu Avenheim, bewahrt die Lorenzcapelle des Straßburger Münsters, in der Mitte St. Pancratius zwischen Nicolaus und Katharina, auf den Flügeln die Geburt Christi und die Anbetung der Könige in Relief, auf den Außenseiten gemalte Heiligenfiguren.

Schnitz-
Altäre

1) Gestochen in Schad's Münsterbüchlein.

X.

Martin Schongauer.

Die einzige Stätte im Elfsafs, an der man heute noch eine Reihe von Schöpfungen älterer Malerei und Plastik vereinigt findet, ist das ehemalige Kloster Unterlinden, jetzt im Besitz der Schongauer-Gesellschaft, welche die Pflege heimatlicher Kunst und Geschichte zu ihrer Aufgabe gemacht hat. Der Chor der Klosterkirche enthält die älteren Kunstwerke des Museums, in der Mitte des Kreuzgangs erhebt sich das Standbild Martin Schongauer's von F. A. Bartholdi. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dafs jenes Kloster, einst ein berühmter Sitz des Mysticismus, eine Stätte schwärmerischer Visionen und erregten Empfindungslebens ¹⁾, heute das Asyl für Kunstwerke von ausgesprochen mystischer und phantastischer Richtung geworden und in erster Linie Schongauer geweiht ist, demjenigen Meister, in welchem die holde Zartheit und innige Gefühlsweise des Mittelalters sich noch einmal in ihrer ganzen Macht offenbart. Sein Name ist für immer mit dem Namen Colmar verknüpft. Er ist derjenige deutsche Meister, welcher in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts unbestritten als der grösste Künstler seines Vaterlandes da stand und auf die Weiterentwicklung der deutschen Malerei den bedeutendsten Einflufs hatte.

Die Familie Schongauer war in Augsburg anfällig, wo einer ihrer Zweige zu den angesehensten Geschlechtern gehörte, ihr Name ist von Schongau in Oberbayern abgeleitet. In Augsburg kommt auch gelegentlich die Schreibart Schonauer, Schaingauer, Schengauer, in Colmar ausnahmsweise Schöngauer vor. Martin's Vater, der Goldschmied Caspar Schongauer, verlies seine Heimat und empfing am 29. Mai 1445 das Bürgerrecht in Colmar. Hier starb er im Jahre 1468, nach dem

1) Vgl. oben S. 185.

Jahrzeitenbuche der St. Martinspfarre.¹⁾ Er hinterließ außer Martin noch vier andere Söhne, einen Maler Ludwig und die drei Goldschmiede Caspar, Georg und Paul. Diese Brüder werden gemeinschaftlich erwähnt in einer auf Dürer bezüglichen Notiz von Scheurl in dessen Leben des Anton Krefz. Dürer's Vater, heißt es hier, habe anfangs beabsichtigt, ihn in Schongauer's Werkflatt zu thun; offenbar erst nach Beendigung der eigentlichen Lehrzeit bei Wolgemut, dürfen wir hinzufügen. Martin's Tod habe leider die Ausführung dieses Planes gehindert, als aber hernach Albrecht im Jahre 1492 auf der Wanderschaft nach Colmar gekommen, sei er von den Brüdern des Verstorbenen, den Goldschmieden Caspar und Paul, dem Maler Ludwig, sowie dem Goldschmiede Georg in Basel hochst wohlwollend aufgenommen worden. Von Caspar ist aus Colmarer Quellen nichts nachzuweisen, Paul erhielt erst 1494 dort das Bürgerrecht, betrieb neben seiner Kunst den Handel mit edlen Metallen und starb nach dem Jahrzeitbuche im April 1516. Georg ward 1485 in die Zunft zum Hausgenossen in Basel, zu der die Goldschmiede gehörten, aufgenommen. Ihn und den Vorigen bezeichnet Beatus Rhenanus in seiner deutschen Geschichte als treffliche Goldschmiede²⁾. Ludwig³⁾ ist in verschiedenen Städten nachweisbar, zuerst in Ulm, wo er 1479 das Bürgerrecht erhielt, nachdem er eine Tochter des dortigen Malers Staebler geheiratet hatte, dann in Augsburg, wo er 1486 Bürger wurde, und noch im selben Jahre sowie 1488 und 1490, dem Handwerksbuche der Maler zufolge, Lehrlinge annahm. Dann zog er nach Colmar und erlangte hier am 25. Februar 1493 das Bürgerrecht. Ein Sohn und eine Tochter von ihm, welche die Malerkunst betrieben, lebten in der Folge zu Augsburg, wie eine Stelle im Malerbuche unter dem Jahre 1497 anzeigt: „Item Meister Ludwig schonauer der maller hatt gehebt Zway kinder, die habenn der Zunft gerechtigkeit, mit namenn martin und die Tochter Zufana“. Die Posten vorher und nachher beziehen sich auf die hinterbliebenen Kinder Verstorbenen. Ob demnach auch Ludwig's Ableben hier vorzusetzen sei, mag dahin gestellt bleiben.

1) Anno domini M^oCCCC^oLXVIII^o Caspar Schongouwer aurifaber legavit XIII d. pro fe Gertrude uxore et liberis eorum. — Das Buch, 1840 vom Archivar Hugot entdeckt, befindet sich im städtischen Archive zu Colmar. Nachrichten über die verschiedenen Mitglieder der Familie, aus den Archiven zu Colmar und Basel zusammengestellt, bei Gérard, II., S. 228, 383, 398, 401.

2) *Rerum Germanicarum libri tres*, S. 147. Vgl. Horowitz, Kunstgeschichtliche Miscellen aus deutschen Historikern, Ztschr. für bild. Kunst, VIII, S. 126.

3) Augsburger Malerbuch im dortigen Archive; Paffavant, *Peintre-Graveur*, II, S. 115.

- Hübsch
Martin.
- Sein Alter.
- Bildniß.
- Martin Schongauer wird auch gelegentlich Martin Schön (bei Wimpfeling „Schon“) genannt. Das ist keine Abkürzung des Familiennamens, sondern ein Beiname; statt dessen auch die synonyme Bezeichnung Hübsch Martin gebraucht wird. Von Lambert Lombard in seinem Briefe an Vafari¹⁾ wird dies „Bel Martino“ überfetzt, von Beatus Rhenanus „Bellus“, mit der ausdrücklichen Angabe, daß ihm dieser Beinamen wegen seiner außerordentlichen Anmuth im Malen zutheil geworden sei. Ebenso ehrenvoll nennt ihn eine urkundliche Notiz, die von seinem Tode handelt, „Pictorum gloria“, der Maler Preis.
- Der Ort wie das Jahr seiner Geburt sind nicht genau bekannt. Auf sein Alter kann man nur auf Grund eines Bildnißes, welches in zwei Exemplaren vorhanden ist, schließen. Das bekanntere Exemplar befindet sich in der Münchner Pinakothek, das zweite, größere und bessere in der öffentlichen Galerie in Siena. Jenes ist etwa halblebensgroß, dies fast von voller Lebensgröße²⁾, beide Bilder sind offenbar ältere Copien nach einem jetzt nicht mehr nachweisbaren Original von Schongauer's Hand. Jedes trägt die Inschrift: HÜBSCH MARTIN SCHONGAUER MALER, das Familienwappen, einen rothen Halbmond im silbernen Schilde, und die Jahrzahl 1453.³⁾ Der Dargestellte scheint etwa zu Anfang der dreißiger Jahre

1) Gaye, Carteggio, III, S. 177.

2) Das Münchner Bild ist 31 Centimeter hoch, 23 breit, das Bild in Siena 46 Centimeter hoch, 38 breit.

3) Auf dem Bilde in Siena ist die Jahrzahl sicher 1453, auf dem Bilde in München gleicht die dritte Ziffer einem S, auf den ersten Blick sieht sie einer 8 ähnlicher, und deshalb wurde früher meistens 1483 gelesen, so z. B. von Bartsch. E. Förster, im Deutschen Kunstblatt, 1852, S. 382, und dann namentlich Schnaase, in den Mittheilungen der Centralcommission, 1863, S. 189, sind für die Lesart 1453 eingetreten, die offenbar auch die richtige ist, obwohl die frühere Ansicht auch noch späterhin Verteidiger fand. Unter diesen ist auch W. Schmidt, vgl. seine neu erschienene Biographie Schongauer's in dem von R. Dohme herausgegebenen Werke „Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit“, Heft 1. Wir wollen seinen Ausführungen gegenüber nicht leugnen, daß eine sichere Entscheidung vielleicht immer noch nicht möglich ist, wir halten aber die Annahme, der wir im Text folgen, für die viel wahrscheinlichere. Prüfen wir Schmidt's Gründe nochmals, so scheint die Rechnung so zu stehen:

Für 1453 spricht Folgendes: 1) Die Inschrift des Bildes in Siena, das sicher keine Copie des Münchener Bildes ist. 2) Die Thatfache, daß die dritte Ziffer der Jahrzahl auf dem Bilde in München eine Form zeigt, die öfter als 5 vorkommt; der obere und der untere Zug endigen ohne jede Verbindung. 3) Eine Aeußerung des Straßburger Buchdruckers Jobin aus dem Jahre 1573, der die Lehrzeit Schongauer's um 1430 (dies freilich wohl etwas zu früh) ansetzt. 4) Die Angabe Lombard's, daß er Schüler des Rogier von der Weyden (gestorben 1464) gewesen. — Für 1483 spricht: 1) Eine Zeichnung, die Heineken besaßen und beschrieben hat. Sie stellte einen gothischen Aufbau dar, in der mittleren Nische Gott Vater, die neben ihm sitzende Madonna segnend, in der schmälern Nische links die heilige Barbara, während die Partie rechts

zu stehen, er mag also um 1420 geboren sein. Er erscheint hier in einfacher bürgerlicher Tracht, bartlos, mit braunem, leicht gelocktem



Fig. 54. Martin Schongauer.

Haar, mit Zügen von anziehender Bildung, leise eingebogener, vorn etwas aufgeworfener Nase, vollen Lippen, weit absehbenden dunklen Augen von

unvollendet war, in einer Art Thurnbau über der Mitte eine Figur des Heilandes. Dies Blatt enthielt von Durer's Hand die Bezeichnung: „Dies hat der Hübsch Martin gerissen in 1470 jar da er ein junger gefell was Das hab ich Albrecht Durer erfarn, vnd Im zu ern daher geschriben im 1517 jar.“ Das Blatt ist aber heute nicht nachzuweisen und es kann durchaus nicht als sicher gelten, daß Heinecken, wegen seiner Flüchtigkeit bekannt, die Jahrzahl richtig gelesen. 2) Nach Schmidt der Umstand, daß sich Schongauer als Stecher nach dem Meister E. S. gebildet, dessen Thätigkeit hauptsächlich in die Jahre 1466 und 1467 falle. Hierauf legen wir aber kein Gewicht, denn einen so nahen Zusammenhang zwischen beiden Meistern anzunehmen, sehen wir keinen Grund, und es ist außerdem möglich, daß die große Zahl der nicht

eigenthümlich feenvollem Ausdruck, den jugendlichen Bildnissen Schinkel's auffallend ähnlich.¹⁾

Geburts-
ort.

Als Geburtsort giebt eine Inschrift auf der Rückseite des Münchener Bildes, die wir gleich kennen lernen werden, Colmar an, aber das ist kaum möglich, da der Vater erst seit 1445 dort anfällig war. Höchst wahrscheinlich war er noch in der alten Heimatstadt der Familie, in Augsburg, geboren und überfiedelte dann mit dem Vater zugleich. In Colmar hatte er ein Haus in der Schädelgaffe inne, und er lebte hier in guten bürgerlichen Verhältnissen.

Datum des
Todes
1488.

Urkundlich festgestellt ist nur das Datum seines Todes, der nach dem Jahrzeitenbuche von St. Martin am 2. Febr. 1488 erfolgte, nachdem der Meister zuvor die Anniversarienliste seines Vaters reichlich vermehrt und dann eine ähnliche Stiftung für sich selbst gemacht hatte.²⁾ Diese durchaus beglaubigte Nachricht ist allen Einwendungen gegenüber aufrecht zu erhalten und kann durch eine anders lautende Ueberlieferung, den verstückelten Zettel, der auf die Rückseite des Porträts in München geklebt ist, in keiner Weise erschüttert werden, eine Thatfache, die von Dr. Eduard His scharfsinnig und erschöpfend nachgewiesen ist.³⁾ Jener Zettel, soweit man seine Lücken ergänzen darf, lautet so:

Mayster Martin schongauer Maler genent Hipfch
Martin von wegen seiner kunst geboren zu
zu kolmar Aber von seinen Altern ain
augspurger bur(ger)d(efs)geschlechtz von hern
casparr etc. ist (gestorben zu Kolma(r) anno 1499.
... (den) 2te(n tag) Hornungs Dem got genad
.... ch jungen Hans burgkmair jm jar 1488.

datirten Blätter eher einer früheren Periode des Meisters E. S. angehört. 3) Die ziemlich späten Daten, welche für die Aufnahme von Schongauer's Brüdern in Zunft- oder Bürgerverband zu Ulm, Colmar, Basel ermittelt sind (vgl. den Text); ein Umstand, den Schmidt nicht erwähnt hat. 4) die Angabe auf der Rückseite des Münchener Bildes, daß Martin in Colmar geboren sei. Dies könnte nur bei Annahme des späteren Datums richtig sein. Jedenfalls sind die Gründe auf keiner Seite unanfechtbar.

1) Eine sehr schöne Zeichnung von Martin Schongauer in der Sammlung zu Erlangen, die heilige Familie darstellend, zuerst erwähnt in Eye's Leben Dürer's, zeigt auf der Rückseite das Bildnis eines jungen Mannes, der den Kopf in die Hand stützt, mit der viel späteren Unterschrift „Martin Schön conterfait“. Dies ist aber jedenfalls kein Porträt von Schongauer selbst, denn es hat mit den Bildnissen in Siena und München durchaus keine Aehnlichkeit.

2) Martinus Schongauwer Pictorum gloria legauit v. fs. pro Aniuerfario suo et addidit 19 fs. 1 pf. ad Aniuerfarium paternum a quo habuit minus Aniuerfarium. obiit in die purificationis Marie (anno etc. lxxxviii^m).

3) Das Todesjahr Martin Schongauer's. Aus den Urkunden nachgewiesen. Archiv für die zeichnenden Künfte, 1867.

Mag auch der Anfang der letzten Zeile nicht mehr zu lesen sein,¹⁾ jedenfalls ergibt sich als der Urheber dieser Schrift und offenbar auch der Copie nach dem heut nicht nachweisbaren Original der berühmte Augsburger Maler Hans Burckmair. Es hat sich nachweisen lassen, daß die Schriftzüge mit den feinigsten übereinflimmen,²⁾ auch die Orthographie ist Augsbürgisch (ai flatt ei). Nach der wahrscheinlichsten Deutung des Wortlautes nennt sich hier Burckmair fogar seinen Jungen oder Schüler, und da er um 1472 geboren war, konnte er sich wohl im Jahre 1488 in Schongauer's Werkstatt befinden. Er ist gut unterrichtet, spricht von des Meisters Abkunft, nennt seinen Vater,³⁾ und doch wird hier für den Tod eine andere Jahrzahl, 1499, gegeben, obwohl das richtige Monatsdatum, der zweite Februar, gleich darauf folgt und am Schlusse der Unterschrift des Ganzen das Jahr 1488, in welchem Schongauer wirklich starb, als Datirung steht. Jedenfalls liegt hier ein Irrthum vor, der uns lange irre geführt hat. Als Dr. His im Jahre 1869 gemeinschaftlich mit Schnaaf die Rückseite untersuchte, fanden sie folgende Erklärung: Die Jahrzahl muß ursprünglich am Anfang der sechsten Zeile gestanden haben, wo sie gerade in die vorhandene Lücke paßt, für die sich eine andere Ergänzung kaum finden läßt. Als das Papier mit der Zeit schadhaft geworden, schrieb ein späterer Besitzer die Jahrzahl an das Ende der fünften Zeile, die nun über die drei vorhergehenden weit hinausragt, und las dabei falsch. Daß die Tinte bei dieser Jahrzahl eine andere ist, fiel beiden Gelehrten sofort in die Augen.⁴⁾

Der Straßburger Bernhard Jobin, welcher in der Vorrede des bei ihm gedruckten Werkes „Accurate effigies pontificum maximorum“, „Getreue Bildnisse der größten Päpste“, Straßburg 1573, einige interessante Nachrichten über deutsche Künstler giebt, sagt von Schongauer, daß er zu dem Stechen durch seine zwei Lehrmeister, deren einer Luprecht Rül gewesen, um das Jahr 1430 angewiesen worden. Von Luprecht Rül wissen wir nichts, der andere der beiden Lehrmeister war aber höchst wahr-

Lehrmeister.

1) Vielleicht hieß es: Gemacht durch seinen Jungen H. B. — Früher las man gewöhnlich: Und war ich sein Jünger H. B.

2) E. Förster a. a. O.

3) Die Lesart *casparn*, auf die zuerst His kam, scheint unaufrichtig. Die drei ersten Buchstaben haben zwar sehr gelitten, in der zweiten Silbe aber fehlen mir das a bei Prüfung des Originals ganz sicher. Früher las man: defs gefehleltz von hern geporn, und meinte, durch diese gequälte Wendung sei ausgedrückt, daß Sch. aus einem Patriciergeflehle stamme.

4) Briefliche Mittheilungen von Herrn Dr. His.

fcheinlich Rogier van der Weyden in Brüssel, wie dies Lambert Lombard in jenem Briefe an Vafari mit folgenden Worten ausagt: „In Deutschland trat hernach ein Kupferstecher Martin auf, welcher der Manier feines Meisters Rogier treu blieb, aber zu dessen Trefflichkeit des Colorits nicht gelangte, hingegen größere Fertigkeit in feinen Kupferstichen bewies, die für jene Zeit bewundernswerth erschienen, aber auch heut noch bei unsern gebildeten Künstlern in gutem Rufe stehen, da seine Arbeiten zwar alterthümlich-sleif, aber doch recht artig sind“. Die Quelle Lombard's für jene Behauptung ist nicht nachweisbar, aber der nahe Zusammenhang Schongauer's mit der flandrischen Schule, ja speciell mit Rogier van der Weyden läßt sich in den scharfen, eckigen Gewändern, den magern Körperformen, im Schnitt der Gesichter, selbst im Ausdruck, namentlich bei pathetischen Momenten, nicht übersehen. Schon 1436 war Rogier Stadtmaler in Brüssel, und wenn Schongauer's Lehrzeit wohl auch nicht, wie Jobin angibt, um 1430 fällt, so ist sie doch jedenfalls in die dreißiger Jahre zu setzen. Wenn er dann nach ihrem Abschluß auf der Wanderschaft nach Brüssel kam und hier bei Rogier arbeitete, so fand er ihn bereits als hochberühmten Meister, als das Haupt einer großen Schule.

Flandri-
schei Ein-
fluß.

Kupfer-
stiche.

Die Technik des Kupferstichs hat sich aus der Goldschmiedsarbeit heraus entwickelt. Schongauer eignete sie sich an, da er aus einer Goldschmiedsfamilie stammte, wahrscheinlich fogar, ebenso wie Dürer, zuerst in diesem Handwerk unterwiesen worden war. Auch späterhin betrieb er vorzugsweise den Kupferstich und übte durch seine gestochenen Blätter, die überall Verbreitung fanden, nachhaltigen Einfluß. Die gesammte Zeitstimmung kam, namentlich in Deutschland, der vielfältigsten Kunst entgegen, aber deren Producte waren zugleich ein gangbarer Handelsartikel, der in fremde Länder, Italien, die Niederlande, wanderte. Bartsch beschreibt 117 Kupferstiche von Schongauer's Hand, kein einziger unter diesen ist datirt, so daß wir nicht in der Lage sind, den Künstler in seiner historischen Entwicklung zu verfolgen. Meist sind die Blätter mit dem Monogramm **MtS.** versehen. Außerdem besitzt das Baseler Museum eine

Anzahl Gravirungen in Silber, die, bei gleicher Technik, doch ursprünglich nicht zum Abdrucken bestimmt waren und erst in neuerer Zeit vervielfältigt worden sind, im Ganzen 22 Darstellungen auf 19 Plättchen. Seine Zeitgenossen, wie den Meister E. S. von 1466, übertrifft Schongauer in der Führung des Grabstichels sämmtlich, er vereinigt Zartheit mit schärfer Bestimmtheit, es kommt ihm auch hier zuflatten, daß er ein vortrefflicher Zeichner ist, der namentlich in der Strichlage den Formen zu folgen und dabei die feinsten Nüancen wiederzugeben weiß. Wir finden bei

ihm ferner die ersten Anfänge einer charakteristischen Behandlung der Stoffe und eine feine Ausbildung der landschaftlichen Gründe.

Empfin-
dung und
Stil.

Namentlich aber übertrifft er seine Zeitgenossen an Geist und Empfindung. In seinen Werken lebt die feelenvolle Reinheit und Idealität der mittelalterlichen Gefühlsweise noch einmal, kurz vor dem Anbruch einer neuen Epoche, in voller Kraft auf. Es offenbart sich eine schwärmerische Süfsigkeit des Gefühls, eine Zartheit des Ausdrucks, ein inniges Vertrautsein mit dem Höchsten und Heiligen, während dabei die Fähigkeit, das Individuelle zu gestalten, keineswegs mangelt, und dem Künstler der Trieb innewohnt, das Leben selbst in naiver Heiterkeit und Anschaulichkeit zu ergreifen. Vielfach scheinen sich die Vorzüge der deutschen Maler aus der vorhergehenden Periode, die holde Freundlichkeit, der minnigliche Sinn des Meisters Stephan Lochner von Köln, mit der charaktervollen Würde der flandrischen Meister, mit Rogier's Pathos vereinigt zu haben. Martin's Kenntnifs der Formen ist zwar ungleich geringer als diejenige der besseren Niederländer, sein Auge bleibt zu leicht an dürftigen und kümmerlichen Bildungen haften. Es begnügt ihm nicht, sich mit so schlechten Motiven, wie die Flandrer, zu begnügen, aber in dem Streben nach lebhafterer Bewegung ist er nur zu oft ungenau, fleif oder gewaltfam. Die Ziele, die er sich stellt, sind aber auch weitere, er begnügt sich selten damit, den überlieferten und festgestellten Motiven treu zu bleiben, er geht vielmehr auf das Neue und Selbstgefundene aus, erfinderisch und lebhaft im Ausdruck persönlicher Empfindung, die ihm voll aus der tiefsten Seele quillt. Er offenbart neben strengeren, primitiven Zügen ein echtes Liniengefühl, eine ungewöhnliche Fähigkeit der Gruppenbildung, eine feltene Meisterchaft in der Composition.

Unter den Charakteren, die bei ihm auftreten, kommen die Männer am häufigsten zu kurz, oft sind sie würdig und von wohlthuerender Milde, aber selten von wahrer Kraft des Wollens und Handelns. Greife, Junglinge gelingen ihm besser, aber der Grundzug seiner Natur ist eher ein weiblicher, auch bei seinen Christusgestalten herrscht das Sanfte, Duldende ausschliesslich vor. Zarte, jugendliche Frauengestalten, freundliche, naive Kinder gelingen ihm stets am besten, lauter und klar sind diese Naturen, man schaut ihnen auf den Grund des Herzens, keine Falte ihres Wesens bleibt verhüllt. Ihr leiser Anflug von Sentimentalität ist niemals bis zur überreizten Schwärmerei gesteigert, sondern verleiht ihnen nur einen träumerischen Reiz. Manchmal liegt die Gefahr nahe, dafs der Meister aus Vorliebe für das Zarte und Holde bis an das Gezierte streift, aber dies scheint nur ein Fehler der frühesten Zeit zu sein, den er mehr und mehr

überwindet. Wo es auf schärferen Realismus ankommt, verliert freilich Schongauer oft den rechten Halt und geräth in die Gefahr, das Charakteristische mit dem Häßlichen zu verwechseln. Am feltfamsten ist oft der Faltenwurf, gothisch schwungvoll, aber im Einzelnen oft unerträglich kleinlich und eckig, weniger nach dem Leben studirt als vielmehr aus einer durch plastische Vorbilder bestimmten Angewohnung hervorgegangen.

Madonnen. In einer Reihe von Madonnenbildern erscheint er durch die Fähigkeit, neue Motive zu finden, wahrhaft schöpferisch. Von der schönen Halbfigur der Maria mit dem Kinde über der Mondichel mit den zwei Engeln, die über ihrem Haupte eine Krone halten (Bartsch 31, sagt Waagen: „Mir ist kein Werk deutscher Kunst bekannt, worin die Maria und noch mehr das Kind sich an Großartigkeit der Auffassung so sehr der sixtinischen Madonna von Raphael vergleichen lassen“. Traulicher und naiver ist die Madonna mit dem Kinde, das auf einem geflickten Kissen sitzt und in der Rechten eine Blume, in der Linken einen Papagei hält (B. 29), offenbar noch ein früheres Blatt, wie die etwas gezierte Hand Maria's, die auf dem Buche ruht, beweist. Auf einem dritten Blatte (B. 32) ist die Erfindung besonders originell und poetisch anregend. In einem Hofe sitzt Maria auf dem Boden und betrachtet mütterlich-freundlich das auf ihrem Schoße liegende Kind, das einen Finger am Munde hält.

Biblische Geschehnisse. Von höchster Zartheit ist die Verkündigung der Maria in zwei Blättern (B. 1 und 2), dann noch eine zweite Composition desselben Gegenstandes auf einem Blatte (B. 3); die Jungfrau, vor ihrem Bette an einem Schemel knieend, wird von der himmlischen Botschaft überrascht und wendet sich mit sinniger Grazie rückwärts gegen den Engel mit dem reizenden Lockenkopfchen, der in der Tiefe kniet (Fig. 57). Den Niederländern verwandter sind die beiden Darstellungen von Christi Geburt (B. 4, 5) und die Anbetung der Könige (B. 6). Wir mochten lächeln, wenn wir hier jedesmal auch Ochs und Esel eine verständig-fromme und menschlich-theilnehmende Miene annehmen sehen, aber Schongauer bringt auch das glücklich fertig, und er thut es mit voller Absicht, nach altem Brauch:

„Gaudet asinus et bos,
Laudet dominum omne os“ —

„Es freu'n sich Ochs und Esel drob,
Jeglicher Mund sagt Gottes Lob“ —

heißt es schon in einem Weihnachtsgedichte der Herrad. Bescheiden und holdselig sitzt Maria auf dem letztgenannten Blatte unter einer verfallenen Bogenhalle und hält den hübschen Knaben, der das Goldgefäß, welches einer der Könige der Mutter überreicht, verwundert anschaut und beide Handchen danach ausstreckt. Das Gefolge gruppirt sich außerst male-

rifch zu Fuß und zu Pferde, mit fliegenden Fahnen, emige unterhalten ſich mit einander, ein Mann holt noch eine Gabe für das Kind aus dem Reifeſack hervor; ganz im Vordergrund ein Hundchen. Für das Hineinziehen der Landſchaft und der Thierwelt in das Empfindungsleben iſt die Flucht nach Aegypten bezeichnend: ein Halt im Palmenhain; auf den Armen der forgenvollen Mutter, die auf dem Efel ſitzt, ein allerliebſtes Kind; Joſeph



Fig. 57. Mariä Verkündigung. (Nach dem Kupferſtiche.)

biegt einen Zweig herab, um Früchte zu pflücken, geſchäftige Engel helfen ihm dabei, auf dem Boden eine Eidechſe, Vögel in den Wipfeln, Hirſche fern im Wald. Vielleicht das ſchönſte Blatt, das Schongauer überhaupt geſchaffen, iſt der Tod Maria's (B. 33), eine durch und durch vollendete

Composition, die schon gleichzeitig mehrfach copirt wurde, so durch Wenzel von Olmütz im Jahre 1481, und dann auf spätere Meister, namentlich Dürer und Rembrandt, den lebhaftesten Einfluß geübt hat. Hoheit und milde Verklärung walten in den zwei Darstellungen der Krönung Maria's (B. 71, 72).

Außerordentlich populär zu ihrer Zeit waren namentlich Schongauer's
 Passions-
 Icenen. Stiche aus der Passion B. 9-20, obwohl das moderne Gefühl sich gerade in sie am schwersten hineinfindet. Wenn die damaligen flandrischen Meister, etwa ein Memling, die Widerfacher Christi oder der Heiligen, die Verfolger, Verhöhner und Mörder sebildern, gelingt ihnen der Ausdruck, den sie beabsichtigen, schwer. Ihre mild gestimmte Seele schwingt sich allenfalls dazu auf, den Schmerz eines frommen Gemüthes zu sebildern, hat aber für die Darstellung des Bösen und Verworfenen kein Organ, die Gegner machen ebenfalls sanfte, verständige und gottesfürchtige Gesichter, der Vorgang ist lahm, und selbst wenn die Leute die Hand erheben und zu den Waffen greifen, trauen wir ihnen nicht zu, dafs es ihr Ernst sei. Bei Schongauer haben wir dagegen Handlung, Leidenschaft, drahtliches Losbrechen der bösen Mächte, nur verfallt er, im lebhaften Zuge seiner Phantasie, in das entgegengesetzte Extrem. Körperliche Hässlichkeit ist sein Mittel, um innere Verruchtheit zu charakterisiren, die Gestalten sind fratzenhaft bis zur Unerträglichkeit, verkommen, oft fast krüppelhaft in den Formen, wahre Cretins von widerlichster Rohheit und Gemeinheit. Jedenfalls machte der Künstler sich einem Publicum verständlich, das im Leben manches Rohe und Abschreckende gewohnt war; Alles ist in spannender dramatischer Bewegung, und wir werden trotz des vielen Abfließenden auf das Innigste ergriffen durch die unerreichte Charakteristik des Dulders Christi und die tiefe Empfindung mancher Motive.

Kreuz-
 gung. Unter den zahlreichen Darstellungen des Heilandes am Kreuze ist jede auf eigenartige Weise aufgefaßt. Das einmal tritt nur der Ausdruck tiefer Wehmuth in Maria und den Frauen zu Tage (B. 17), der Eindruck ist milde und verführend; dann bildet das Zeugniß der Gegner, die Ergriffenheit des Hauptmanns das Motiv (B. 22); dann wieder die treue Sorgfalt des Johannes für Maria, die als Gegensatz zur Rohheit der Kriegsknechte wirkt (B. 24); im Moment vor dem Tode empfiehlt Christus seine Mutter dem Jünger (B. 25). Auf einem ganz großen Blatte von zartester Arbeit fangen Engel das Blut des Heilandes auf, Maria und Johannes aber stehen in schmerzlicher Betrachtung da, während hinten eine schöne Landschaft mit durren Bäumen aber mit freundlicher Fernsicht sich ausdehnt (B. 25. Vgl. Fig. 58).

Zu Schongauer's Hauptblättern gehört die figurenreiche Kreuztragung B. 21, in welcher alle diese Eigenthümlichkeiten, die edlen wie die widerwärtigen, gleichzeitig in voller Kraft zur Geltung kommen, und die zu-

Große
Haupt-
blätter.



Fig. 58. Christus am Kreuz. Nach dem Kupferstiche.)

gleich ein außerordentliches Geschick in der Composition bewährt. Ebenso energisch ist der heilige Jacob von Compostella, der den Spaniern im Kampfe gegen die Mauren beisteht (B. 53 : die Pferde sind zwar oft ebenso

dürftig wie die Menschen, aber das Gewühl der Reiterfchlacht ist in Phantastik lebendigster Beobachtung geschildert. Die kühnste Phantastik tritt endlich in der berühmten Verführung des heiligen Antonius (B. 47) zu Tage, der durch neun Teufel von feltfamter Bildung — zu dem für solche Zwecke gewöhnlichen Apparat kommen noch allerlei Fisch- und Insecten-Motive hinzu — in die Luft emporgeführt wird, wahrhaft dämonisch in der Gesamtwirkung und sinnlich-frappant in der Schilderung der Spukgestalten (Fig. 59). Michelangelo hat in seiner Jugend dies Blatt bekanntlich als Vorbild für ein Gemälde benutzt.

Unter den zahlreichen Einzelgestalten finden wir die schöne Folge der Apostel, das liebeliche Christuskind mit dem auseinanderwehenden Hemdchen, dann eine Reihe heiliger Frauen von eigenthümlichster Anmuth. Es giebt nichts Reizenderes als die heilige Agnes (B. 62), mit zierlichen Locken, in unschuldsvoller Lieblichkeit. Die gothische Biegung der Gestalt, die Neigung des Köpfchens verlieren hier alle Spuren des Conventionalen und erscheinen als der unwillkürliche Ausdruck der empfindungsreichen Seele. Ebenso anziehend stehen die klugen und die thörichten Jungfrauen einander gegenüber (B. 77—86), und selbst der schalkhaften Leichtfertigkeit der letzteren kann man nicht böse sein.

Dann beschenkt uns der Grabstichel Martin's mit Wappenschildern, mit Vorbildern zu gothischem Blattwerk, zu kirchlichen Geräthen, namentlich Goldschmiedsarbeiten, mit einem Rauchfafs (B. 107), einem Bischofsstab (B. 106), im Geschmack ziemlich verwildert-spätgothisch, mit Thieren, aus der Wirklichkeit wie aus der Sagenwelt, zum Theil von ziemlich heraldischem Aussehen, zum Theil aber trefflich beobachtet; endlich sogar mit einigen Scenen aus dem alltäglichen Leben. Zwei Goldschmiedslehrlinge sind einander in die Haare gerathen, der eine will mit der Zange auf den andern loschlagen (B. 91); zwei Bewaffnete schreiten im Gespräch neben einander (B. 90); ein Müller treibt seine bepakte Eselin mit ihrem Fohlen vor sich her (B. 89); auf der von Wanderern belebten Strafse mit Aussicht auf ein Dorf zieht eine Bauernfamilie zu Markte, der Mann führt den Gaul, auf dem sein Weib mit dem Kinde sitzt; alle sind schwer bepackt (B. 88). Nicht blos treue Beobachtung tritt uns hier entgegen, sondern namentlich auch der Zug, der dem Sittenbilde erst das wahre Leben einhaucht: der Humor. Den findet man nicht zuerst in den Niederlanden, in welchen später die Genremalerei zur höchsten Blüte gelangte, sondern in Deutschland. Keine Spur einer launigen Auffassung ist noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts in den niederländischen Genrebildern zu finden. Das Goldschmieds paar von Quintin Metsijs im Louvre, die kofenden Verliebten von manchen seiner Zeitgenossen machen stets

das fanstelle, frommste Gesicht von der Welt, die Zuschauer bei der Schachspielszene von Cornelis Engelbrechtz. im Berliner Museum nehmen eine



Fig. 59. Verführung des heil. Antonius. (Nach dem Kupferstiche.)

Miene an, als ob sie einer Grablegung Christi beiwohnten. Schon viele Jahrzehnte früher hat Schongauer den Weg betreten, den jene nicht finden

konnten; gefunde, herzhaft Laune kommt bei ihm zum Durchbruch und wirft alle philistrophe Schüchternheit über den Haufen. Diese paar Blätter sind die Vorläufer jener drastischen sittenbildlichen Darstellung, die dann seit Dürer im volksthümlichen deutschen Kunstleben ihren berechtigten Platz hat.

Die Stiche von Martin Schongauer bieten den einzigen ficheren Maßstab, an welchem man seine Gemälde prüfen kann, unter denen kaum ein einziges wirklich beglaubigt und in seinem Ursprunge historisch nachgewiesen ist. Aeltere Nachrichten melden allerdings, daß er auch als Maler sehr productiv war; Wimpheling berichtet siebzehn Jahre nach seinem Tode: „Er war so ausgezeichnet in seiner Kunst, daß seine Tafelgemälde nach Italien, Spanien, Frankreich, England und andern Weltgegenden weggeführt worden sind“. Jetzt ist fogar in Colmar nur wenig übrig. In dem Städtchen Münster, welches von da, befanden sich, älteren Berichten zufolge, einst Bilder von Schongauer in der alten Abteikirche, aber im Jahre 1796 wurden sie nebst den übrigen Kunstwerken mit Füßen getreten und öffentlich auf dem Markte verbrannt.¹ Wimpheling zufolge befand Colmar einst mehrere Bilder von unserem Meister in den Kirchen des heiligen Martin und des heiligen Franciscus, jetzt ist nur in der Sacristei der ersteren noch ein Bild von seiner Hand übrig: die Madonna im Rosenhag.² Sie ist zugleich das einzige datirte Werk von seiner Hand, auf ihrer Rückseite steht die Jahrzahl 1473.³

Madonna
im Rosenhag.

Dieser Gegenstand, der mythischen Gefühlsweise, ihrem innigen Hineinziehen des Naturlebens in das Empfindungsleben entsprechend, war bei den deutschen Künstlern des 15. Jahrhunderts beliebt. Die damaligen Italiener malten entweder die thronende Madonna oder die Mutter mit dem Kinde in rein menschlicher, idyllischer Situation, der deutsche Meister aber hat beides verschmolzen. In ihrer Herrlichkeit, und doch in lieblicher, menschlicher Nähe erscheint die Gottesmutter mit dem Kinde, etwas mehr als lebensgroß. Saftiges Grün, aus welchem rothe Erdbeeren hervorleuchten, vertritt den Teppich zu ihren Füßen, an Stelle eines stolzen Throns und Baldachins, wie er auf damaligen italienischen Madonnenbildern vorkommt, ragt hinter ihrem Gartenstize eine dichte Rosenhecke, von Meisen und Stieglitzen bevölkert, empor, die sich von dem feierlichen Goldgrunde abhebt. Zwei Engel in blauen Gewändern halten eine schim-

1) Quandt, Kunstblatt 1840, S. 324.

2) Abgebildet in Förster's Denkmalen. II. — Treifliche Photographien aller Schongauer'schen Bilder in Colmar hat A. Braun in Dornach angefertigt.

3) Entdeckung von K. von Retberg. Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit, 1855. Sp. 253.

mernde Krone mit Edelsteinen über ihrem Haupte. Zärtlich fchlingt das Kind fein Armchen um den Hals der Mutter, ihr Haupt, deffen aufgelotes Haar lang über die Schulter herabwallt, wendet ſich zum Beſchauer, gleichſam zur Andacht auffördernd vor dem gottlichen Knaben, der ſich völlig unbefangen, nach der andern Seite blickend, an ſie ſchmiegt. Ihr



Fig. 60. Madonna im Roſenhag. (St. Martin zu Colmar.)

tiefer Ernſt, der in leiſe Wehmuth hinüberſpielt, zeigt, daſs ſie von dem Bewuſtſein ſeiner Sendung erfüllt iſt. Bei aller Herbheit iſt dieſer Kopf durch Seelentiefe und Majefät von erhabener Schönheit.

Das Bild verkündigt die lebhaftere Einwirkung der flandriſchen Vorbilder, in der Formauffaffung und Gewandung wie in der malerifchen Bewoltmann, Deutſche Kunſt im Elſaß.

handlung; doch wir müffen der Bemerkung Lambert Lombard's Recht geben, dafs Schongauer das fchöne Colorit feines Meifters Rogier nicht erreicht habe; die zeichnende Behandlung überwiegt auch im Gemälde, aber die Haltung deffelben ift immerhin kräftig und harmonifch. Daß realiftifche Streben, dem noch keine entfprechende Formenkenntnifs zur Seite fand, hat den Meifter zu einer allzugroffen Schärfe und Magerkeit in der Körperbildung geführt, namentlich bei dem Kinde, aber auch in den viel zu knöchernen Händen der Mutter. Die guten Hauptmotive der Gewandung werden durch die eckigen, kleinlichen Einzelheiten gefört. Die Uebereinflimmung des Madonnenkopfes mit dem Typus des Rogier van der Weyden ift unverkennbar: hohe Stirn, niedergefchlagene Augen, längliches Oval.

Das Gemälde ift nicht untadelhaft erhalten. Längft durch den Dampf der Altarkerzen trübe geworden,¹⁾ wurde es bald nach 1830 von einem gewissen Stadler in München mit Alkohol gereinigt und dabei in vielen Partien ftark angegriffen. Maria trägt zu dem rothen Mantel ein blaßes, lila-röthliches Untergewand. Diefes Ton kann kaum urfprünglich fein, am eheften möchte man hier ein blaues Gewand erwarten, jedenfalls eine etwas andere Abtönung,²⁾ felbft die Motive des Faltenwurfs fcheinen an einigen Stellen verändert zu fein. Auch fonft find ganze Partien gefickt, der Kopf des Kindes hat gelitten, fein linker Unterarm ift dicker gemacht, noch ift der alte Umriß fichtbar. Besser ift der Madonnenkopf erhalten, aber vollkommen intact find nur Maria's Haare, die Engel mit der Krone und der Hintergrund.

Colmar. Das Mufäum im Klofter Unterlinden bewahrt eine Folge von fech-
Mufäum. zehn Tafeln, acht davon auf beiden Seiten bemalt, die von einem Altar
in der ehemaligen Dominicanerkirche ftammen. Die Innenfeiten erzählen
die Leidensgefchichte Chrifti, zum Theil in Bildern, die in der Compo-
Paffions- fition mit der geftochenen Paffionsfolge übereinflimmen, zum Theil aber
folge. auch in Darftellungen, die in diefer nicht enthalten find, wie das Abend-
mahl, der Einzug in Jerufalem, die Kreuzabnahme, Chriftus vor Thomas,
Himmelfahrt und Ausgießung des heiligen Geiftes. Vielfach hat man bei
diefer Folge an Schongauer's Urheberschaft zweifeln wollen, doch wir dür-
fen annehmen, dafs fie unter feinem Namen aus feiner Werkftatt hervor-
gegangen ift, aber allerdings unter ftarker Beihilfe von Gefellen gemalt

1) Heineken, Neueste Nachrichten von Künstlern und Kunstfachen.

2) So behauptete schon Quandt. Waagen, Künstler und Kunstwerke in Deutsch-
land, II, S. 318, widersprach; ihm fehlten die ganze Wirkung des Bildes urfprünglich
auf die grofse Maffe des Rothen berechnet zu fein.



A. J. S.



A. J. S.

Fig. 61 n. 62. Altarflügel im Museum zu Colmar.
Von Martin Schongauer. (S. 243.)

wurde, wie das bei dem damaligen Kunstbetriebe in deutschen Werkstätten und namentlich bei diesem Cyclus für eine Bettelmonchkirche, der schwerlich fonderlich bezahlt wurde, erklärlich ist. Während die Umrisse hart und trocken erscheinen, die Behandlung ziemlich einformig ist, ohne jenen hingebenden Fleiß, den man bei den besseren Bildern des Meisters findet, sind doch wieder die Compositionen vortrefflich, die Köpfe hochst ausdrucksvoll. Zwei von den Bildern, Kreuzabnahme und Grablegung, wollte Waagen als eigenhändige Arbeiten gelten lassen; ich kann indess nicht finden, daß sie den andern so sehr überlegen seien, sie sind nur besonders vortrefflich erhalten.

Von den Bildern auf den Rückseiten läßt sich bei ihrem beschädigten Zustande nicht mehr viel sagen. Sie enthalten Darstellungen aus der Marienlegende; über zwei Tafeln zieht sich das Bild der Verkündigung in mittelalterlich-symbolischer Auffassung hin: der Erzengel Gabriel als himmlischer Jäger, mit Jagdhunden, die durch Inschriften als Sinnbilder christlicher Tugenden gekennzeichnet sind, und Maria, die reine Jungfrau, mit dem Einhorn im Schoß.¹⁾ Dann folgen die Darstellung der kleinen Maria im Tempel, Heimsuchung, Christi Geburt, Anbetung der Könige, der Christusknabe zwischen den Schriftgelehrten, die Krönung Maria's.

Weit höher stehen zwei Altarflügel, die aus dem Antoniterkloster Ikenheim stammen und auf beiden Seiten lebensgroße Einzelfiguren enthalten. Aufsen die Verkündigung Maria's; die Erhabenheit der beiden schlanken Figuren verbindet sich mit einer klaren Lauterkeit des Ausdrucks, die einen wahren Zauber ausübt. Die Modellirung ist gediegen, die Zeichnung fest und bestimmt, nur die Hände Maria's sind nicht geschickt im Motiv, die Gesichtsbildung ist aber nicht so herb wie bei der Madonna in St. Martin.

Bilder aus
Ikenheim.

Noch schöner sind aber die Bilder auf den Innenseiten (Fig. 61 u. 62), deren Behandlung eine höchst sorgfältige ist, und da beide Flügel musterhaft erhalten sind, empfängt man hier den sichersten Eindruck von Schongauer's Qualitäten als Maler. Maria, welche vor der Hecke auf blumigem Rasen kniet und das neugeborene Kind verehrt, ist ein Bild holdfeliger Demuth, während das nackte Knäblein, das aufmerksam emporblickt und die Zehen der Füßchen nach Kinderart in die Höhe richtet, den Kinderfiguren Rogier's von der Weyden im Motiv wie in der Behandlung gleicht. Das wallende Haar der Madonna ist außerordentlich schön, ohne Kleinlichkeit behandelt, die Modellirung mit den feinen, grauen Schatten ist

1) Vgl. S. 162.

vorzüglich. Trotz des ungünstigen schmalen Formates ist die Bewegung anpruchslos und glücklich, trotz mancher knittrigen, unruhigen Partien in der Gewandung waltet hier eine wahre Größe des Stils. Auf der andern Tafel steht der heilige Antonius in feierlicher Ruhe, vor gemustertem Goldgrund, seine Züge sind edel, ja bei aller Milde großartig, der Bart ist meisterhaft behandelt, die rechte Hand gut gezeichnet und ausdrucksvoll. Ein Stifter im Ordenskleide kniet in kleinem Maßstabe ihm zu Füßen.

Andere
Gemälde. Was noch sonst an Gemälden auf Schongauer zurückgeführt werden kann, ist der Zahl nach außerordentlich wenig. Das bekannte kleine Bild in der Nationalgalerie zu London, den Tod Maria's, vermag ich nicht für sein Werk zu halten. Es ist ein der flandrischen Schule noch viel näher stehendes niederheinisches Product, von viel schärferer Charakteristik in den Apostelköpfen, auffallend kurz in den Proportionen, während Schongauer sich eher dem Schlanken zuneigt, im Faltenwurf sehr studirt, mit trefflich durchgebildeter Scenerie, einem bürgerlichen Gemache, aus dessen Fenster man in eine malerische Stadt blickt. Waagen schrieb dem Meister ferner mit Entschiedenheit eine kleines Madonnenbild in einer Landschaft zu, welches sich in der Sammlung des Prinzen Albert in Buckingham Palace zu London befindet. Ich entfinne mich nicht, dasselbe gesehen zu haben.


Wien. Ohne Bedenken kann man ihm aber zwei ganz kleine, zarte Bildchen beimeffen, die erst vor wenigen Jahren in das Wiener Belvedere und in die Münchner Pinakothek gelangt sind; jedes eine Composition der heiligen Familie in drei Figuren. Auf dem ersten, das aus der Sammlung Bohm kommt, läßt die heilige Jungfrau das Kind von einer Traube kosten, während ein voller Korb mit Trauben zu ihren Füßen steht. Die Farbe ist schön und tief, das Ganze von der lebenswürdigsten Empfindung; in Poesie des Motivs wie in malerischer Trefflichkeit steht es auf dem Meisters voller Höhe. Das Gemälde in der Pinakothek, früher in Schleifheim, hat leider gelitten, ist aber sonst nicht minder anmuthig. Das Kind greift nach der Blume in Maria's Hand, die Landschaft mit schönem Vordergrund und weiter Fernsicht ist von reizender Durchführung.

München.
Basel. Endlich möchte ich einen lebensgroßen Kopf für sein Werk halten, der sich im Baseler Museum befindet und der nach dem Urtheil von E. His auch schon in den neuesten Auflagen des Katalogs dem Meister zugeschrieben wird: Der heilige Joachim (laut Inschrift), ein wunderbar charaktervoller, großartiger Kopf, bei aller Strenge zugleich meisterhaft in der Pinselführung, energisch in der Farbe, trefflich in der Charakteristik

der Stoffe, namentlich der grauen Pelzkappe, nur in den Händen, welche einen Rosenkranz halten, ziemlich schwach.

Groß ist die Zahl solcher Gemälde, die dem Meister Martin in Stil und Technik außerordentlich nahe kommen, aber nicht auf seiner vollen Höhe stehen, und die man als Arbeiten seiner Werkklatte gelten lassen kann. Mehrere Bilder dieser Art besitzt das Museum in Basel, namentlich vier lebensgroße Gestalten von weiblichen Heiligen.¹⁾ Besonders schon sind zwei Paare von Altarflügeln mit ähnlichen Gestalten in der Galerie zu Donaueschingen.²⁾ Im Elsass selbst bewahrt die Kirche zu Thann eine sehr schöne Tafel mit Christus, Johannes dem Evangelisten und den beiden Jacobus, in fast lebensgroßen ganzen Figuren auf Goldgrund. Im Berliner Museum finden wir einen Altar mit dem Gekreuzigten und kleineren Stifterfiguren im Mittelbilde, mit vier einzelnen Heiligengestalten, unter ihnen Vincentius Ferrerius, auf Vorder- und Rückseiten der Flügel.³⁾ Anderes ist in den Sammlungen zu Colmar, zu Carlsruhe zu finden, hier namentlich ein ehemaliger Altar aus der Klosterkirche zu Lichtenthal bei Baden,⁴⁾ der Gekreuzigte und zwei Heilige auf den Flügeln, in lebensgroßen Gestalten, schon von der Hand einer andern künstlerischen Individualität, die aber immer noch mit Schongauer nahe zusammenhängt; dann zwei sehr umfangreiche Altarflügel, die eben daher stammen, in der Galerie zu Mannheim⁵⁾; sie stellen die Geburt und den Tod Maria's, auf den Außenseiten Verkündigung und Heimsuchung dar und stammen aus dem Jahre 1489. Auf weitere Aufzählungen wollen wir verzichten. Der Einfluß des Malers Martin Schongauer ist am Oberrhein, im Elsass wie in Schwaben, ein sehr weitreichender. Auch Künstler aus den östlichen Theilen von Süddeutschland schlossen sich ihm an, so wahrscheinlich Hans Burek mair, ferner anfangs Hans Baldung, von dem wir noch reden werden, endlich, dem Charakter seiner Werke zufolge, der ältere Hans Holbein. Dürer wurde wenigstens durch die Kupfertische des Meisters stark beeinflusst, deren Wirkung eine noch allgemeinere war. Nachfolger Martin's als Stecher waren zunächst sein Bruder Ludwig, von dem eine Kreuzabnahme und ein paar Thierbilder

Nachfolger.

vorhanden sind, dann der Anonymus mit dem Zeichen  , ferner

1) Nr. 66—69, aus der Sammlung Faesch.

2) Nr. 5, 6, 10 u. 11.

3) Nr. 562.

4) Nr. 399.

5) Nr. 34, 35 unter der ungläublichen Benennung „Lucas-Cranach.“

Wenzel von Olmutz, Franz von Bocholt, Israel von Meckenen, die ihn auch vielfach copirten. Seine Zeit war eine unentwickelte, die ihre besten Kräfte in einem durch den Mangel theoretischer Bildung erschwertem und daher oft vergeblichen Kampf mit der Geschmacksverwirrung verzehrte, und in der nur die ersten Anfänge jenes neuen und gefunden Naturgefühls auftauchten, auf das es vorzugsweise ankam. Aber innerhalb dieser Epoche war er einer der besten Künstler, voll gefunden Strebens, das Früchte trug, und von echt deutscher Empfindung.

XI.

Der deutsche Correggio.

Wir müssen uns jetzt ausführlich mit dem großartigsten Werke der Plastik und Malerei aus dem sechzehnten Jahrhundert beschäftigen, welches das Elfsaß heutzutage noch bewahrt, obwohl der Urheber der Gemälde nicht im Elfsaß lebte. Aber die Schöpfung ist immerhin ein höchwichtiges Denkmal des Landes, für das es gemalt wurde, es hat auf die dortige Production Einfluß geübt, und von der ganzen Bedeutung des Meisters kann man heute nur auf Grund dieses einen Werkes einen Begriff gewinnen. Wir meinen den ehemaligen Hochaltar des Antoniterklosters zu Ifenheim, jetzt im Museum zu Colmar.

Der Urheber der Schnitzwerke war höchst wahrscheinlich ein ober-rheinischer, vielleicht Elfsaßer Bildhauer, der Maler aber Matthias Grünewald von Aischaffenburg, den schon ältere Nachrichten als den Meister erwähnen. Lange Zeit wurden die Gemälde dem Albrecht Dürer zugeschrieben, später hatten Quandt¹⁾ und Waagen²⁾, jeder unabhängig von dem Andern in ihnen die Hand des Hans Baldung Grien zu erkennen geglaubt. Dann waren elfsaßische Forscher darauf aufmerksam geworden, daß schon Ende des 16. Jahrhunderts Grünewald als Urheber genannt wurde; ich selbst trat trotzdem im Jahre 1866 noch für Hans Baldung ein, da mit dem, was man sonst von Grünewald zu kennen glaubte, keine Verwandtschaft bestand, und ich meinte, in einer alten Namensverwechslung zwischen Grünewald und Hans Baldung Grien die Erklärung zu finden.³⁾

Diese Vermuthung erwies sich mir aber bei späterem genauerm Eingehen auf die Frage als irrig. Verwandtschaft mit Hans Baldung ist allerdings vorhanden, aber nur insofern, als dieser bei seinem berühmten

1) Kunstblatt 1849, S. 322.

2) Kunstwerke und Künstler in Deutschland, II, S. 310.

3) Zeitschrift für bildende Kunst, I, S. 257 ff.

Altar zu Freiburg einen sichtlichcn Einfluß des Ifenheimer Altares bekundet; im ubrigen treten in beiden Werken zwei verschiedene Individualitäten zu Tage. Aber diefer Irrthum hatte immerhin eine Stufe auf dem Pfade zum Richtigen gebildet. Mit dem, was man bisher für Arbeiten Grünwald's hielt, haben die Ifenheimer Gemälde nichts gemein. Es ergab sich, dafs die Vorstellung, welche die neuere Kunftliteratur sich von Grünwald gebildet hatte, eine ganz falsche war. Man hatte aus ihm eine rein mythische Figur geschaffen, man sah ihn als einen dem Lucas Cranach nahe verwandten aber an Geschmack und Grofsartigkeit überlegenen Meister an. Aus der Prüfung des Ifenheimer Altars, an den sich dann noch einige verwandte Arbeiten anreihen lassen, ergab sich aber, in voller Uebereinstimmung mit den älteren Quellenchriften, ein Künstler von völlig verschiedener Anlage und Richtung.¹⁾

Anordnung
des
Altars.

Wir wenden uns zunächst der Betrachtung des Altars selbst zu. Unter den flattlichen Flügelaltären, an welchen die deutsche Kunst im 15. und am Anfange des 16. Jahrhunderts reich ist, nimmt diefer mit den Altären von Blaubeuern und von St. Wolfgang eine der ersten Stellen ein. Freilich fehlt das architektonische Gerüst, welches ehemals das Ganze getragen, umrahmt und gekrönt hat, aber die Bilder und Schnitzwerke sind vorhanden. Das Werk ist ein Wandelaltar, wie man diejenigen Altäre nennt, bei denen auf das eine Flügelpaar noch ein zweites folgt, und nach dem Eröffnen der ersten Thüren auch das nun sichtbare Mittelbild noch einmal aufgethan werden kann, um das Innerste zu zeigen. Um bei dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der einzelnen Bilder den leitenden Gedanken der ganzen Anordnung zu verstehen, muß man den Nachweis Springer's²⁾ festhalten, dafs die Flügelaltäre die in Holz überfetzten, aus einem vorübergehenden Schauspiel in ein dauerndes verwandelten geistlichen Dramen oder Myfterien sind. Für Motive, typische Charaktere, Wahl der Momente, namentlich aber für die räumliche Anordnung waren diese Vorbilder maßgebend. Unter den Hauptdarstellungen noch eine Staffel, über ihnen noch Figuren in der Krönung des Ganzen, der mehrstöckigen Anlage der mittelalterlichen Bühne entsprechend. Es gab Weihnachtsspiele, welche Christi Kindheitsgeschichte enthielten, Paffionsspiele, Adventspiele mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes, endlich dramatisirte Heiligen-Legenden. Größere Altäre vereinigten oft alle diese Cyklen, da sie ja nicht für die verschiedenen Feste geändert werden konnten. So stellt der Ifenheimer Altar bei geschlossenen Thüren das

Altäre
und
geistliche
Dramen

1) Vgl. den Nachweis, Zeitschrift f. bild. K., VIII, S. 321.

2) Ikonographische Studien. Mittheilungen der k. k. Centralcommission, 1860.

Leiden Christi dar; öffnet sich das erste Flügelpaar, so zeigen sich Bilder, die sich wesentlich auf die heilige Jungfrau, und zwar auf ihre Freuden beziehen, das Innerste endlich ist dem Patron des Ordens, St. Antonius, und anderen Heiligen gewidmet. Während aber früher bei solchen Altären das Ganze in eine große Anzahl von Einzelbildern zerlegt zu sein pflegt, die einander folgen, wie die Szenen eines Dramas, spielt hier das Nacheinander keine so große Rolle mehr, sondern wir sehen überall wenige Darstellungen auf möglichst großen Bildfeldern, selbst die aneinanderstoßenden Aufsenseiten jedes Flügelpaares sind gemeinsam für eine Darstellung benutzt.

Nur der mittlere Schrein enthält Schnitzwerk, und zwar mit vollkommen erhaltener Bemalung und Vergoldung, durch welche das Lebendige der Wirkung gesteigert und doch Alles in eine ideale Sphäre emporgehoben wird. In der Mitte thront als Hauptperson der heilige Antonius der Abt, dessen Attribut, das Schwein, in etwas kleinerem Maßstabe unten am Sessel zum Vorschein kommt. Sein schwarzer Bart wallt lang herab, sein halbgeöffneter Mund scheint zu athmen. Unter feinem Goldmantel trägt er ein blaues Gewand. Zwischen der spätgothischen Laubwerkumrahmung erblickt man oben die Evangelisten-Symbole. Neben der ganz frei gearbeiteten Mittelfigur stehen zwei Gestalten in Hochrelief, St. Hieronymus mit dem Löwen, einem majestätischen Thiere, und Augustinus, vor welchem die kleine Porträtfigur des Stifters kniet. Die Gewänder sind höchst virtuos behandelt. Bei bildnistreuem Charakter, energischer Lebendigkeit und packendem Realismus waltet hier eine ernste Großartigkeit des Stils, so daß nur wenige deutsche Holzbildwerke der Zeit sich mit diesen Figuren messen können.

Schnitzwerke.

Daß die Arbeit aus dem Elfsass selbst herrührt, möchte man daraus schließen, daß hier Verwandtes vorkommt. Mir schien ein Holzschnitzwerk in der Ostcapelle des südlichen Seitenschiffes der Kirche zu Thann, ein thronender Bischof, über dem zwei Engel eine Krone halten, also wohl der Kirchenpatron St. Theobald, Bischof von Gubbio, mit den Ifenheimer Schnitzwerken übereinzustimmen. Auch der prächtige Schnitzaltar im Münster zu Altbreisach, vom Jahre 1497, mit den Initialen H. L. bezeichnet, der Altar höher als die Kirche, wie es im Volksmunde heißt, da die krönende Pyramide bis zur Wölbung aufwächst und unter dieser sich überneigt, gehört einer ähnlichen Richtung an, ist aber, obwohl älter, doch viel manierirter; er enthält die Krönung der Maria und Heiligengestalten, ist höchst lebensvoll und naturalistisch, mit wunderbaren Köpfen und sprechenden Händen, trefflicher Charakteristik der Stoffe, grandiosen Motiven im Faltenwurf, doch voll ausschweifender Willkür.¹⁾

Verwandte Arbeiten.

Thann.

Altbreisach.

1) In älteren Nachrichten wird angegeben, der Altar sei mit dem Jahre 1526 be-

Gemalde.

Sebastian
und
Antonius.

Fig. 63. St. Antonius Iffenheimer Altar
von Matthias Grünewald.

Auch die Gemälde des Iffenheimer Altares offenbaren eine künstlerische Kraft ersten Ranges. Die Tiefe des Schreines bei völliger Arbeit der Antoniusfigur brachte es mit sich, daß auch seine Schmalseiten mit Bildtafeln geschlossen waren, die beim Öffnen zurückklappten und auf ihrer Innenfläche zwei große Heiligenfiguren, den geschnitzten sich unmittelbar anschließend, sehen ließen: Sebastian und dann noch einmal Antonius, über welchem ein Teufelchen die runden Scheiben des Fensters einschlägt, um ihn zu erschrecken.¹⁾

Diese beiden Gestalten sind das Edelste und Großartigste des Ganzen. Für die überströmende Phantastik, die wir sonst finden werden, war bei ihnen keine Gelegenheit, in erhabener statuarischer Würde stehen sie da. Sebastian ist kein Jüngling von idealer Schönheit, wie ihn die Italiener malen, sondern ein kräftiger Mann, der, von Pfeilen getroffen, frei vor der Säule steht und die Hände energisch zusammenpreßt. Sein bildnisartiges, raffiertes Gesicht ist ebenso trefflich wie der nackte Körper, der

zeichnet. Vgl. Grieshaber, Kunstblatt 1833, No. 9. Meine eigenen Notizen enthalten nur das im Texte genannte Datum; 1838 fand eine Restauration statt.

¹⁾ Vgl. den Holzschnitt nach der Braun'schen Photographie, die von der ganzen Folge allein klar genug war, um eine Nachbildung zuzulassen. Nur der Teufel war nicht genug sichtbar und ist daher nicht gerathen.

umgeworfene Mantel eritrebt eine Wirkung durch breite, rein malerisch angeordnete Gewandmassen. Auch bei der Antoniusgestalt ist die Zeichnung des Faltenwurfs keineswegs von reinem Stil, aber virtuos behandelt, effectvoll in den Reflexen und in dem schillernden Spiel der Farbe. Meisterhaft und ausdrucksvoll sind Kopf und Hände, das Barthaar ist weich, fast wollig behandelt. Beide Figuren stehen auf spätgothischen Sockeln, und diese sowie das Capitell der Säule hinter Sebastian sind mit so naturalistisch aufgefaßtem Weinlaub umkränzt, das dieses trotz seiner Steinfarbe nicht wie plattische Arbeit, sondern wie eine natürliche Umraukung erscheint.

Nun folgen zunächst die Innenseiten des inneren Flügelpaares, welche sich auf die Antoniuslegende beziehen. Zur Rechten die greifen Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste, die sich freilich so wirthlich und fruchtbar ausnimmt, das man den Raben fast für überflüssig halten möchte, der vom Himmel Nahrung herabbringt. Paulus, dessen Bloße nur durch ein härenes Gewand bedeckt wird, hat den schwarzgefederten Gottesboten bemerkt und wendet, das lebhaftes Gespräch unterbrechend, sein Auge empor. Thiere des Waldes, schlanke Rehe, haben sich traulich zu den Füßen der Eremiten gelagert. Zwischen Palmen und moosbewachsenen Felsen öffnet sich die Aussicht auf eine freundliche Gegend, die vom Hochgebirge begrenzt wird.

Paulus
und
Antonius.

Zur Linken die Versuchung des heiligen Antonius. Manche Motive zu den Teufelsrazzen, die auf den am Boden liegenden, peinvoll geängstigten Antonius losfahren, ihn mit den Füßen flossen, mit Knütteln schlagen, an den Haaren und den Kleidern zerren, sind von Schongauer's berühmtem Kupferstich ¹⁾ inspirirt, aber die Durchführung ist noch viel naturalistischer, ihre Schuppen, Federn, Krallen sind meisterhaft gemalt. Vorn wälzt sich ein ekelhaftes Ungethüm mit halbmenfchlichem Leibe, das über und über mit hornartigen Geschwüren zwischen geschwollenen und gerötheten Rändern bedeckt ist. Offenbar sind die Erscheinungsformen einer Krankheit hier genau nach der Wirklichkeit gemalt. Die Felsenlandschaft, die Luft sind von Teufeln überfüllt, die in der Ferne eine Hütte in Brand flecken, aber vom Himmel sendet Gott bereits seinen Engel aus, der auf die höllischen Gefellen mit der Lanze herabfährt.²⁾

Versuchung
des
Antonius.

Schliesen sich diese Flügel, so erscheint eine große Composition auf den Außenseiten: Maria sitzt prächtig gekleidet, in rothem Kleide und

Verehrung
der
Madonna.

1) Vgl. oben S. 239.

2) Auf einem Zettel unter Antonius sein Nothschrei: *Vbi eras ihesu bone ubi eras quare non offuisti ut sanares vulnera mea,*⁶

blauem Mantel, da und hält das Kind, das in zerriffenen Windeln liegt, in ihren Armen. Daneben eine Wiege, ein irdenes Topfchen, eine Badewanne mit darübergerbreitetem Handtuch. Aber trotz dieses Hausgeräthes hat uns der Künstler nicht in ein häusliches Gemach veretzt, sondern in eine freie Landschaft, die, ebenso wie auf den vorigen Tafeln, breit und meisterhaft behandelt ist. Im Vordergrunde grüne Eichenzweige und dunkelglühende Rofen, in der Ferne freundliche Hügel, ein Kloster, Anfsicht von Ifenheim, an einem Weiher und fchneebedecktes Hochgebirge. In der Hohe erfcheint Gott Vater, unzählige Engel fendet er herab, und Engel nehmen, der Madonna gegenüber, die ganze zweite Hälfte des Bildes ein. Da wächft ein goldener, mit Statuen gefchmückter Prachtbau, deffen spätgothifche Formen ganz in farbige Pflanzengebilde, Weinblätter und Blumen übergehen, in die Hohe. Ein geflügelter Himmelsbote, in lichten, fchillerndem Gewande kniet, die Geige fpielend, vorn; endlofe Schaa- ren muficirender und anbetender Engel fchweben hernieder, Wolken von Cherubimköpfen breiten fich am Himmel aus, welcher durch die Wölbung des Baues dunkel hindurchfchimmert. Im Portal des Baues, der Madonna gegenüber, kniet der Erzengel, der die Gebenedeite unter den Weibern preift; fein langes, blondes Haar wallt anmuthig herab, mit einer rothen Flammenkrone gefchmückt, feine Hände find wie betend aneinandergeschloffen, die obere Hälfte feiner Gefalt ift ganz von Lichtfchimmer überfluthet, goldig und roth, wie der Himmel bei Sonnenuntergang. Jubel wogt durch das ganze Bild, durch Maria's Antlitz, das vor Mutterfreude ftrahlt, des Kindes felig emporfchauenden Kopf und die erregten Engel hin. Alles ftrahlt und leuchtet, fchillernde Stoffe find zu den Gewändern gewählt; Helldunkel und fchimmernde Lichteffecte auf der linken, volle Heiterkeit des Tages auf der rechten Seite des Bildes.

Ver-
kündigung

Auf den Innenfeiten des hierzu gehörigen Flügelpaares fieht man Mariä Verkündigung und die Auferfchung Chrifti. Auf erfterer find beide Figuren nicht völlig gefchickt in der Bewegung, in den Köpfen ift ein Anklang an den älteren Stil, ja auch an Dürer'sche Typen fichtlich, in den Gewändern treten viele bizarre und verwilderte Motive auf, fehr fein find die Haare behandelt; eine spätgothifche Halle bildet die Scene. Auf der zweiten Darftellung find die Motive der Figuren unbedeutend, aber der Lichteffect ift wieder außerordentlich. Der Heiland fchwebt empor, während das Bahrtuch herabgleitet, der obere Theil feiner Gefalt ift von einem rothlich-gelben Glorienfchimmer übergoffen, der ihn wie transparent hervorleuchten läßt, während fich hinter ihm nächtlicher Sternenhimmel dehnt und die betäubten Wächter im Dunkel daliegen.

Auf-
erfchung.

Die Außenfeiten enthalten auf's Neue eine über beide Tafeln hin-

gebende Darstellung: Christus am Kreuz mit Johannes dem Täufer, der knieenden Magdalena und der zusammenfinkenden Maria, welche der Apostel Johannes unterflützt. Die Phantastik, die auf den anderen Tafeln waltet, ist hier in eine wahre Schwelgerei im Grafslichen umgeschlagen. Die Körper sind lang, die Köpfe klein, die Christusgestalt, grün angelauten, mit sichtbaren Geißelspuren und mit krampfhaft gekrümmten Fingern geht in das Widerliche, Stellungen und Gebenden sind ergreifend, aber häßlich und übertrieben, die Behandlung ist derber. Auch das Sockelbild, die Beweinung des todtten Heilands, den Johannes hält und vor welchem händerringend Maria und Magdalena knieen, ist wild und aufgereggt, aber stillvoller und nicht ganz so verletzend. Die zuletzt beschriebenen Tafeln sind flüchtiger, offenbar mit starker Beihilfe von Schülern gemalt. Im Großen und Ganzen erscheint aber der Meister als ein Virtuoso ersten Ranges, der durch die eigenthümliche Richtung, welche er hier verfolgt, über die ganz damalige deutsche Kunst hinauswächst.

Ueber die Entstehung des Altars giebt eine durch indirecte Ueberslieferung auf uns gelangte Notiz aus den Archiven des Klosters eine Auskunft, die wenigstens den Stifter erwähnt:

„Die Präceptorei zu Iffenheim, vor vierhundert Jahren gegründet, hatte zu Präceptoren, soweit ihre Namen gefunden worden sind . . .

Guido Guerfi; er verschönerte Kirche und Haus in prachtvoller Weise durch Bau und Ausstattung, stiftete das Bild auf dem Hochaltar, die Chorstühle, fast alle priesterlichen Gewänder in der Sacrilei, erweiterte die Kirche durch Langhaus und Seitenschiffe, die er begann und fast vollendete, wie aus seinem überall angebrachten Wappen hervorgeht. Er starb 1516, den 19. Februar.“¹⁾

Der Hochaltar enthält nun in der That das Wappen, das auf dem Bilde der beiden Eremiten in der Wüste angebracht ist: ein blaues Feld mit goldenen Lilien, und auf diesem ein sehräg gestelltes rothes Kreuz mit fünf weißen Muscheln. Er muß also zwischen den Jahren 1493 und 1516 entstanden sein.

1) Praeceptoría Iffenheimensis ante annos¹ quadringentos fundata Praeceptores habuit, saltem quorum nomina inventa sunt: Guido Guerfi ecclesiam domum mirifice illustravit 1493 edificii ornamentis, auctor est Iconis ad altare majus, sedilium in choro, sacrificiae omnium fere vestium sacerdotalium, Ecclesiam ampliavit navi et collateralibus inchoatis et fere perfectis ut ex ejus insignibus undique micantibus patet, mortuus 1516.—19. Febr. „Une note trouvée dans les archives d'Iffenheim“ wie der ehemalige Bibliothekar Marquaire in Colmar, mit Auffuchen und Conserviren von Kunstwerken im Jahre III beantragt, angiebt. — Vgl. Goutzwiller, Le musée de Colmar, Colmar 1867, S. 44. — Die Praeceptoría wird 1298 zuerst erwähnt; vgl. Schopflin, Alsatia ill., II. S. 453.

Ältere
Erwäh-
nungen.

Den Namen des Meisters nennt zuerst der Straßburger Bernhard Jobin im Vorwort des 1573 erschienenen Werkes „*Accurate effigies pontificum maximorum*“, wo er einige Nachrichten über deutsche Künstler giebt und dabei unter Andern aufführt: „Mathis von Ofchenburg (soviel wie Afchaffenburg), dessen köstlich Gemäl zu Ifsna zu sehen“. Diefem Vorwort ist das von Vincenz Steinmeyer's Holzschnittbüchlein, Frankfurt 1620, nachgebildet, in welchem es heißt: „Der wunderbahre künftler und Maler Matthes von Afchaffenburg, dessen künstlich gemälde man itziger Zeit noch zu Lefsheim bei Colmar wie dann auch zu Maintz im Thumb, zu Afchaffenburg und an andern orten mehr findet“. 1) Endlich sagt Sandrart in Grünewald's Biographie: „Es soll auch noch ein Altar-Blat in Efenach von dieser Hand seyn, und darinnen ein verwunderlicher S. Antonio, worinnen die Gespenster hinter den Fenstern gar artig ausgebildet seyn sollen“. 2) Er spricht hier also nicht aus eigener Anschauung, und wie Steinmeyer giebt er den Ortsnamen incorrect wieder, indem er Ifenheim und Efenach verwechselt. Ohne Angabe des Meisters erwähnt endlich Ichtersheim das Werk in seiner „*Elfsafsichen Topographia*“ (1710): „Ifenen, ein schöner und großer Marcktflecken, gehort dem Herren Hertzog von Mazerini, es gehet die Land-Straße hier durch, in diesem Ohrt ist ein Closter ordinis St. Antonii Eremitae, dergleichen wenig in Teutschlanden, in Pohlen und Moscau aber viel seynd, in dieser Kirchen, ist ein sehr kunstreicher von Holtzwerk geschnitzeter Altar, dafür der Anno 1674. im Land gelegene Churfürst von Brandenburg eine namhafte Summe Geldes geben wollen“.

Verwandte
Bilder.
Basel.


Zu den Aussagen der Schriftsteller kommen aber noch andere Bestätigungen für Grünewald's Urheberchaft. Im Baseler Museum befindet sich ein kleines Gemälde, Christi Auferstehung, das schon in dem alten Inventar der Amerbach'schen Sammlung, verfaßt von Basilius Amerbach in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als Arbeit des „Mathis von Afchenburg“ angeführt wird. In Behandlung, namentlich des Landschaftlichen, und Lichteffect stimmt es durchaus mit dem Ifenheimer Altar, namentlich mit dem Bilde gleichen Gegenstandes, überein.

Ferner existiren zwei schon von Sandrart als Arbeiten Grünewald's gezeichnete grau in grau gemalte Heiligengefalten in der städtischen Sammlung im Saalhofe zu Frankfurt am Main. Sie befanden sich ehemals in der Dominicanerkirche, wo Sandrart sie gesehen hatte, und das veranlaßte ihn zu der irrigen Annahme, daß sie zum dortigen Heller'schen Altar von

Frank-
furt a. M.

1) C. Becker im Archiv für die zeichnenden Künste, II, S. 63 f.

2) Der Teutschen Akademie zweyter Theil, Nürnberg 1675, S. 236. - Vgl. ferner den Nachtrag II Haupt-Theils III. Theil, 1679, S. 68 f.

Albrecht Dürer gehörten, „an dessen vier Flügel von außenher, wann der Altar zugefchloffen wird, dieser Matthäus von Afchaffenburg mit liecht in grau und schwarz diese Bilder gemahlt, auf einem ist S. Lorenz mit dem Roß, auf dem andern eine S. Elifabeth, auf dem dritten ein S. Stephan, und auf dem vierdten ein ander Bild, so mir entfallen, sehr zierlich gefellet, wie es noch allda zu Franckfurt zu sehen“. Heute find nur noch Laurentius und das Bild, dessen Gegenstand Sandrart entfallen war übrig: der heilige Cyriacus mit einem befeffenen Weibe. Dafs die Tafeln jedenfalls nicht zum Heller'schen Altar gehört haben, hat M. Thattung in seinem Auffatze über denselben dargethan.¹⁾ Sandrart sah sie neben dem Altar hängen, dessen wirkliche Flügelbilder auch grau in grau gemalt find, und warf sie mit diesen zusammen, obwohl keine künstlerische Verwandtschaft besteht, und auch die Mafse nicht stimmen. Auf der Laurentiustafel steht des Meisters Monogramm . Freilich ist auf der Handzeichnung

mit Grünewald's eigenem Porträt in der Weigel'schen Sammlung zu Leipzig das Monogramm nur aus dem verflochtenen M und G gebildet, man weiß also nicht, was das hinzugefetzte N bedeutet. Aber es kommt auch sonst vor; in der Schneecapelle der Stiftskirche zu Afchaffenburg ist der Sockel einer früheren Altartafel vorhanden, welcher die Jahrzahl 1519 und das Zeichen



enthält. Das Gemälde selbst ist leider verloren und durch ein von Izaak Kining aus Speier im Jahre 1577 gefertigtes Bild ersetzt.

Die Uebereinstimmung dieser beiden Tafeln in Frankfurt mit dem Hfenheimer Altar ist eine ganz entschiedene. Erstere zeigen noch etwas kürzere Proportionen, noch bauchigere, bizarrere Gewandung, sonst aber gleiche Motive des Faltenwurfs. In den Köpfen herrscht ein Streben nach Adel des Ausdrucks, die Typen kommen denen unseres Altars nahe, das Gesicht der Befessenen erinnert an einige unter den Engeln des großen Madonnenbildes in Colmar. Ebenso waltet auch hier die Vorliebe für Verkürzungen, für kühne Bewegtheit und für Lichteffecte, selbst bei einfarbiger Darstellung. Breite Schattenmassen halten den voll beleuchteten Partien das Gegengewicht, die ganz dünn gemalten Figuren heben sich wirkungsvoll vom dunkeln Grunde und von ganz naturalistisch behandeltem Blattwerk ab, welches dem auf den Schmaltafeln des Hfenheimer Altares völlig gleich ist.

Sodann besafs Herzog Wilhelm von Bayern ein kleines Crucifix mit Stich von
Sadler.

1) Zeitschr. f. b. K., VI, S. 138.

Maria, Johannes und Magdalena, das 1605 von Raphael Sadler in Kupfer gestochen wurde, ohne das man den Meister des Bildes kannte. Erst Sandrart erkannte in dem Bilde später, zur großen Freude des Kurfürsten Maximilian, Grünewald's Hand. „Selbiges ist“ — so urtheilt er — „wegen des wunderlichen Christus, so ganz abhängig auf den Füßen ruhet, sehr seltsam, das es das wahre Leben nicht anders thun könnte, und gewiss über alle Crucifixe natürlich wahr“. Der Kupferstich läßt sofort den Meister des Gekreuzigten auf dem Isenheimer Altar wiedererkennen, in der Gewandung des Johannes, in der phantastischen Landschaft mit ihrer Helldunkel-Wirkung. Der Querbalken des Kreuzes biegt sich tief herab von der Last, der Naturalismus ist furchtbar, Christi Füße sind mißgestaltet, doch sein Kopf ist gewaltig und großartig; die anderen Köpfe sind herb aber höchst individuell.

Ver-
schollene
Werke. Nicht nachweisbar ist ein von Sandrart in Rom gesehener lebensgroßer Johannes mit zusammenge schlagenen Händen, als ob er unter dem Kreuz stehe. Das Bild wurde dem Dürer zugeschrieben, Sandrart aber erkannte den wahren Meister und wurde veranlaßt, dessen Namen in Oelfarbe auf das Bild zu setzen.

Ferner erwähnt Sandrart noch eine Holzschnittfolge aus der Offenbarung des Johannes, mit dem Zusatz: „ist aber übel zu bekommen und soll auch von dieser Hand sein“. Da er die seltenen Blätter nicht selbst gesehen, ist diese irri ge Notiz erklärlich, welche durch das ebenfalls aus verbundenem M und G bestehende Monogramm veranlaßt worden, denn die Folge rührt von Matthias Gerung aus Lauingen, einem späteren Nachfolger Hans Burckmair's, her und ist mit Jahren zwischen 1544 und 1558 bezeichnet.¹⁾

Frankfurt. Ein paar heut nicht mehr vorhandene Gemälde in Frankfurt und Mainz schildert dann Sandrart auf solche Weise, das man eine Richtung, welche dem Isenheimer Altar entspricht, aus seiner Charakteristik deutlich heraus erkennt. In Frankfurt hatte er noch eine Verklärung Christi in Wasserfarben gesehen, „als worinnen zuvorderst eine wunderbarlich schöne Wolke, darinnen Moyse und Elias, samt denen auf der Erden knienden Aposteln, von Invention, Colorit und allen Zierlichkeiten so fürtrefflich gebildet, das es Seltsamkeit halber von nichts übertroffen wird, ja es ist in Manner und Eigenschaft unvergleichlich, und eine Mutter aller Gratien“. Also Darstellung des Visionären, Phantastik, coloristische Vorzüge, Hinneigung zum Zierlichen und Grazilösen. Dann drei Altarbilder mit Flügeln in

1) Vgl. Paffavant, Peintre-Graveur III, S. 307. Ein vollständiges Heft in Wolfenbüttel; ich selbst kenne nur einen Theil der Blätter.

ebensovieleu Capellen des Domes in Mainz, die sämmtlich im Jahre 1631 Mainz. oder 1632, das heißt nach der Einnahme von Mainz durch Gustav Adolf (13. December 1631), weggenommen und nach Schweden gefandt wurden, aber nebst vielen andern Kunstwerken bei einem Schiffbruch zu Grunde gingen. Der erste Altar „war unsere liebe Frau mit dem Christkindlein in der Wolke, unten zur Erden warten viele Heiligen in sonderbarer Zierlichkeit auf, als S. Catharina, S. Barbara, Cäcilia, Elifabetha, Apollonia und Urfula, alle dermassen adelich, natürlich, holdfelig und correct gezeichnet, auch so wol colorirt, daß sie mehr im Himmel, als auf Erden zu feyn scheinen“. Also Streben nach Grazie und Adel, Farben Schönheit und Gewandtheit in der Zeichnung. — „Auf ein anderes Blatt war gebildet ein blinder Einsidder der mit seinem Leitbuben über den zugefrorenen Rheinstrom gehend, auf dem Eiß von zween Mördern überfallen, und zu todt geschlagen wird, und auf seinem sehreyendem Knaben liegt, an Affecten und Ausbildung mit verwunderlich natürlichen wahren Gedanken gleichsam überhäufet anzusehen“. Also Realismus, äufserste Lebhaftigkeit, Ergreifen des Momentanen, packende Wiedergabe der Affecte. Den Gegenstand des dritten Altars giebt Sandrart nicht an, er nennt ihn nur „etwas imperfecter, als vorige zwey“.

An einer andern Stelle nennt Sandrart den Meister geradezu „den deutschen Correggio“. Der Vergleich ist zutreffend, sobald man sich nur die Verschiedenheiten, die zwischen der deutschen und der italienischen Kunst überhaupt bestehen, gegenwärtig hält. Auch mir selbst kam er sofort in den Sinn, ohne daß ich die Sandrart'sche Stelle im Gedächtniß hatte, als ich den Ifenheimer Altar zum erstenmale sah. Das Maßgebende für den Künstler ist das erregte Empfindungsleben, das Ausgehen auf Affect und damit im Zusammenhang auf Hingeriffenheit der Bewegung. Dieser Geist äußert sich in der Vorliebe für das Ekstatische und Visionäre, für das Fessliche und Raufchende, für eine Grazie, die mitunter schon in das Gezierte hineinspielt. Aber ebenso wie Correggio entfaltet der Meister nicht nur prangende Heiterkeit und himmlischen Jubel, sondern er schildert auch Schmerz, körperliche Pein, das Entsetzliche, das Grauenhafte mit unerhörtem Naturalismus, ja mit wollüstigem Behagen. Auch die künstlerischen Mittel sind verwandte; Matthias Grünewald ist ein außerordentliches coloristisches Talent, er gefällt sich in Lichteffecten, wie sie nie vorher versucht waren, er besitzt eine kühne Bravour des Vortrags. In den Gewändern liebt er einen breiten, rein malerischen Wurf, der oft von Willkürlichkeiten nicht frei ist, er wendet in der Stellung seiner Figuren gern Verkürzungen an. Besonders meisterhaft ist er in der Behandlung des Haares, und eine ungewöhnliche Begabung zeigt er für

Der
deutsche
Correggio.

die Landschaft. Freilich muß man in Anschlag bringen, daß die Bilder in manchen Stücken gelitten haben, daß durch Absterben einzelner Töne nicht mehr die alte Harmonie vorhanden ist, wie namentlich bei dem Madonnenbilde des Ifenheimer Altars, während die einzelnen Heiligen und die Bilder aus der Antoniuslegende, die ehemals am meisten geschützt waren, sich in weit besserem Zustande befinden.

Wie Correggio bei aller Größe und Originalität doch bereits die strengen Grenzlinien eines reinen künstlerischen Stils überschreitet und oft in Manier verfällt, so allerdings auch der „deutsche Correggio“, und zwar in um so höherem Maße, als seine Richtung nicht die italienische Veredlung der Form, die Stellung inmitten eines sinnlich heiteren Lebens, die Geschmacksbildung der Renaissance zur Voraussetzung hat. Wieviel gerade in dieser Beziehung ihm fehlt, lehrt ein Blick auf das Ornamentale in Grünewald's Werken, das zwischen entarteter Gothik und äußerstem Naturalismus schwankt. Da können wir uns über eine ähnliche Verwilderung in Körperformen und Gewandung nicht wundern.

Mangel
biographischer
Nachrichten.

Von einem so bedeutenden Künstler wissen wir nun aber biographisch nichts Anderes als seinen Namen und seine Heimat. Wir haben nicht einmal irgend eine gesicherte Nachricht über Grünewald's Verhältniß zu seinem Landesherrn, dem Cardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Magdeburg und Mainz.¹⁾ Wir wissen nicht, ob auch Grünewald Aufträge von dem größten Kunstfreunde unter den damaligen deutschen Fürsten, der Dürer, Cranach, Hans Sebald Beham beschäftigte, empfing. Der Einzige, der etwas über Grünewald berichtet, ist Sandrart, doch auch seine biographischen Notizen sind überaus dürftig. Er nennt ihn einen „hochgefliegenen und verwunderlichen Meister“, er hat von ihm als Künstler ein ganz klares Bild, aber er bedauert, daß dieser ausbündige Mann dermaßen in Vergessenheit gerathen, und daß er keinen, der von ihm Nachricht geben könne, mehr am Leben wisse. Seine ganze Kunde von Grünewald dankt er nur seinen frühesten Jugenderinnerungen, als er in Frankfurt in die Schule ging und da mitunter den in der Nähe wohnenden Maler Philipp Uffenbach besuchte, der ein Schüler von Grünewald's. Schüler Hans Grimmer gewesen. War der nun bei gutem Humor, so zeigte er dem jungen Sandrart ein von Grimmer's Wittve erworbenes Buch mit gesammelten Handrissen des Matthias von Afschaffenburg und entdeckte ihm „derselben löbliche Qualitäten und Wohlstand“. Vom Altar zu Ifenheim wußte Sandrart wahrscheinlich auch nur

1) Die neuere Biographie von Jacob May, Der Kurfürst, Cardinal und Erzbischof Albrecht II. etc. etc., Bd. I u. II, München 1869—1875, bietet, obwohl sonst auf eingehende urkundliche Studien begründet, in dieser Beziehung nichts.

aus dieser Quelle. Von Grünewald persönlich berichtet Sandrart dann nur, „dafs er sich meistens zu Maynz aufgehalten, ein eingezogenes melancholisches Leben geführt und übel verheuratet gewesen“. Er fügt hinzu: „wo und wann er gestorben, ist mir unbekannt, halte jedoch dafür, dafs es um An. 1510 geschehen“. Dies ist jedenfalls unrichtig, da der Altarsockel zu Aichaffenburg mit 1519 und sein mit der Feder gezeichnetes Bildniß in Erlangen mit 1529 bezeichnet ist. Der Künstler erscheint hier mit verkürztem, aufblickendem Gesicht, die Feder in der rechten Hand. Dasselbe Porträt giebt Sandrart nach einem zweiten Exemplar, jetzt in der Weigel'schen Sammlung in Leipzig ¹⁾, damals im Künstlercabinet des Nürnberger Rathsherrn Philipp Stromer, nachträglich im zweiten Bande, nachdem er im ersten ein falsches Porträt mit Dürer's Monogramm veröffentlicht hatte.

Portrait.

Wir sind heut nicht im Stande, die dürftigen Notizen Sandrart's zu vermehren. Auch von Grünewald's Entwicklung, seinen Vorbildern wissen wir nichts. Aber wenn er auch unvorbereitet auftritt und neue Wege geht, so bleibt er doch dann nicht ohne Nachfolger. Wie er auf Hans Baldung gewirkt hat, werden wir sehen. Dann ist aber auch zu beachten, dafs Uffenbach, der den Aichaffenburg Meister eifrig studirt und bei seinem Schüler Grimmer in Mainz gelernt hatte, seinerseits wieder der Lehrmeister von Adam Elzheimer aus Frankfurt war, von dem dann eine eigenthümliche Auffassung der landschaftlichen Schönheit, eine neue Ausbildung des Helldunkels ausgeht, und der, durch Vermittlung des Pieter Lastman, auch auf dessen Schüler Rembrandt bedeutend eingewirkt hat. Zwischen den zwei großen nordischen Meistern des Helldunkels und der Phantastik im 16. und im 17. Jahrhundert besteht also eine nachweisbare geschichtliche Verknüpfung.

Nachfolger.

Nachdem somit der wirkliche künstlerische Charakter Grünewald's klargelegt und eine Anzahl unter einander übereinstimmender Arbeiten von ihm festgestellt ist, muß alles das einfach gestrichen werden, was ihm durch Passavant, Waagen, Ernst Förster, Schuchardt und Andere früher beigegeben worden, und zwar ebenso wie die Gemälde auch die Zeichnungen zum Hallischen Heilthumsbuche. Das Alles sind Arbeiten der sächsischen Schule, dem Lucas Cranach verwandt, zu dem der echte, wirkliche Grünewald in gar keiner künstlerischen Beziehung stand. Diese Zuschreibungen ergaben sich sämmtlich aus einer einzigen Voraussetzung, dafs nämlich eine Folge von fünf Gemälden in der Münchner Pinakothek,

Fälschlich ihm zugeschriebenes.

1) Bezeichnet: Contrafactur des hochberumten malers Mathes von Aichaffenburg. Vgl. den Weigel'schen Katalog, Leipzig 1869. — Das Exemplar in Erlangen ist vielleicht nur Copie.

welche eine Unterredung zwischen St. Mauritius und St. Erasmus in Gegenwart anderer Personen sowie einzelne Heiligenfiguren enthält, wirklich von ihm herrühre. Waagen nennt diesen Bildercyklus „das bedeutendste, allein sicher beglaubigte Werk von ihm“. Ich habe aber keine Spur einer wirklichen Beglaubigung finden können, es fehlt an Inschriften wie an urkundlichen Belegen. Die Benennung scheint eine willkürliche zu sein und daher zu rühren, daß die Gemälde sich früher in der Stiftskirche von Grünewald's Vaterstadt Afchaffenburg befanden. Ursprünglich aber waren sie nicht für diese gemalt, sondern für die Mauritius- und Magdalenenkirche in Halle, aus der Kurfürst Albrecht im Jahre 1539 alle Kirchenschätze und Kunstwerke entfernen und nach Afchaffenburg bringen ließ, als er seine Schöpfung, die er als einen Damm gegen die Reformation in das Leben gerufen, dieser in die Hände fallen sah. Am 10. März 1836 kamen die Bilder in die Pinakothek zu München; damals führten sie aber den Namen Grünewald noch nicht, wie aus Joseph Merkel's gleichzeitiger Schrift über die Miniaturen und Manuscripte der Hofbibliothek zu Afchaffenburg hervorgeht, der sie gelegentlich erwähnt.

In einem Punkte hat neuerdings W. Schmidt eine andere Ansicht aufgestellt. Die Unterredung zwischen Mauritius und Erasmus sei in der That von Grünewald, aber die übrigen Bilder von anderer Hand, in Cranach's Art. Nach diesen letzteren aber habe man bisher die ganze Folge beurtheilt und daher die Verwirrung angerichtet.¹⁾ Ich habe seitdem noch nicht Gelegenheit gehabt, die Gemälde von neuem selbst zu prüfen und über diese Frage zur Entscheidung zu kommen.

Weitere Arbeiten von Grünewald.
Bafel.

Gewiß wird sich in der Folge noch weit mehr, als jetzt nachgewiesen ist, auf den wahren und echten Grünewald zurückführen lassen. Diejenigen, welche ihn aus seinen conflatirten Arbeiten, namentlich aus dem Ifenheimer Altar kennen, müssen nun suchen und prüfen. Ich selbst kann zu den früher erwähnten Bildern noch ein kleines Gemälde im Bafeler Museum hinzufügen, eine Kreuzigung²⁾, in der Auffassung nahe derjenigen des Ifenheimer Altars verwandt, zu welcher die Bafeler Sammlung außerdem die Originalzeichnung besitzt. Gerade in Bafel muß man sich noch weiter nach Blättern umsehen, die von ihm herrühren könnten, denn das Amerbach'sche Inventar führt zwanzig Zeichnungen von „Matthis von Afchenburg“ an.

Von zwei anderen Gemälden des Meisters, in denen die Hand, die den Ifenheimer Altar geschaffen, unverkennbar sei, gab mir endlich Dr. O.

1) Beilage zur Allgem. Ztg. 1874, S. 4911.

2) Nicht öffentlich ausgestellt, sondern im Directorszimmer.

Eifemann Nachricht. Es sind zwei Altarflügel, jetzt in einer dunkeln München
Frauen-
Kirche. Chorcapelle der Frauenkirche zu München, sie stellen in fast lebensgroßen Figuren den heiligen Martin zu Pferde, der mit dem nackten Bettler seinen Mantel theilt, und die Bekehrung des Paulus dar. „Beide Bilder scheinen wohl erhalten, das zweite ist das bessere, und wirklich von einer Beschaffenheit, die den Meister wieder auf seiner vollen Höhe als Colorist zeigt; dazu kommen vorzüglich gezeichnete Verkürzungen in dem an der Erde liegenden Saul und seinem scheuen Schimmel“.

Schon in alter Zeit rief der Ifenheimer Altar ebenso lebhafte Bewun- Schatzung. derung wie Befremden und Widerspruch hervor. Einen Beleg dafür gewähren ein paar Verse die auf seiner Rückseite angebracht sind.¹⁾ Die ersten sind „1578. Hagerich von Chur“ unterzeichnet und lauten:

„Diese Kunnst kunndt von Gottes Gunft
Wann's Gott nit gunntt so ist's umfunft
Ein jeder dis Werk Gott loben fott
Denn diese Kunnst kunnt von Gott“.

Darunter hat ein anderer Zeitgenosse, der Maler Abel Stimmer, Bruder des Tobias Stimmer, noch ein paar Zeilen gesetzt, die das gepriesene Werk gegen unverständigen Tadel in Schutz nehmen sollen:

„Wie wohl d' Kunnst Gaaben Gottes findt
Ist Unverstandt jer größter Feindt
Darunb wer folche nit verftät
Allhie nichts zu urtheilen het“.

Das ästhetische Urtheil über Matthias von Afschaffenburg und sein Hauptwerk, das ein Schatz des Elffasses ist, wird vielleicht stets ein getheiltes sein, aber die bedeutende und außerordentliche Stellung des Meisters in der damaligen deutschen Kunst muß man bei geschichtlicher Würdigung erkennen.

Für die Antoniter-Präceptorie zu Ifenheim wurden auch noch Bilder von anderen deutschen Künstlern, die nicht dem Elffass selbst angehörten, bestellt. Durch Forschungen in dem Augsburger und dem Baseler Archive ist ermittelt worden, daß Hans Holbein der Aeltere gegen 1517 den Auftrag erhielt, dort eine Altartafel zu malen und zu fassen, die er kurz vor seinem 1524 erfolgten Tode vollendete.²⁾ Das Werk selbst kann nicht nachgewiesen werden, unter den Resten im Museum zu Colmar findet es

Hans
Holbein
d. A. im
Elffass.

1) „Anzeige der Gemälde und Statuen in der ehemaligen Antonier Kirche zu Ifenheim im Oberrn Elffass“, vor 1789 verfaßt, auf der Bibliothek zu Colmar. Mitgetheilt bei Goutzwiller a. a. O.

2) Funde des Stadtarchivars Dr. Meyer in Augsburg und des Dr. His in Basel. Vgl. des Verfassers Buch „Holbein und seine Zeit“, 2. Aufl., I, S. 96 ff.

sich nicht vor. Einer legendarischen Darstellung wegen möchte man annehmen, daß die beiden grau in grau gemalten Altarflügel des Meisters, welche die Sammlung der Patriotischen Kunstfreunde in Prag besitzt, für das Elfsas gemalt seien, aber dies müßte jedenfalls bei einer früheren Gelegenheit geschehen sein, denn nach ihren architektonischen Formen, naturalistischer Spätgothik und höchst primitiver Renaissance, sind sie offenbar vor den Altarflügeln von 1512 in der Augsburger Galerie entstanden. Während die Außenseiten und die obere Reihe der Innenseiten einzelne Heiligen enthalten, sieht man in der unteren Reihe der Innenseiten je eine legendarische Scene: den Tod Maria's und eine bisher unenträthelte Darstellung, die sich aber ohne Zweifel auf die heilige Odilia bezieht.¹⁾ Links ist der Bau des Klosters Hohenburg dargestellt, den Herzog Elichso auf die Bitte seiner Tochter unternahm. Man sieht den begonnenen Bau mit Gerüsten; vorn Odilia, noch in weltlicher Tracht, und ihr Vater, welche selbst werthtätig Hülfe leisten, indem sie eine große Radspieße zum Aufziehen von Lasten über ein Gestell legen. Rechts die heilige Odilia als Aebtiffin, welche durch ihr Gebet die Seele des Vaters aus dem Fegefeuer befreit. — Hans Holbein der Aeltere, der seine Laufbahn, soviel wir wissen, im Elfsas beschloß, hatte vielleicht schon früher Beziehungen zu diesem Lande.²⁾

1) Vgl. Holbein und seine Zeit, 2. Aufl., I, S. 82, wo die Darstellung noch nicht ermittelt ist. Den Anhalt zur Bestimmung bot mir ein Kupferstich des Israel von Meckenen, B. 131, bezeichnet Sancta Odilia. Die betende Aebtiffin kniet in einer Capelle und ein Engel hilft der gekrönten Seele aus dem Grabe steigen.

2) Daß zwei  bezeichnete Altarflügel

in der Spitalcapelle zu Oberehnheim mit H. Holbein d. Ä. nichts zu thun haben, habe ich in der Zeitschrift für bild. Kunst, VII, S. 159 dargethan.

XII.

Der Strassburger Holzschnitt.

Wie das Elfas in Martin Schongauer den grössten deutschen Kupferstecher des fünfzehnten Jahrhunderts befafs, so war es auch im Holzschnitt höchst productiv, der sich hier namentlich seit der Zeit, in welcher der Buchdruck in Strafsburg grosartig betrieben wurde, seit den letzten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts, im Bunde mit diesem entwickelte. Es ist bekannt, dafs die Kunst des Formschneiders der Buchdruckerkunst den Weg gebahnt hat und deren Vorläufer war. Aber in der Folge hat auch der Buchdruck auf den Holzschnitt bedeutenden Einflufs, zieht ihn aus der Sphäre der Heiligenbilder, Kalender- und Spielkartenfabrication in den Kreis einer mehr künstlerischen Production, gewährt ihm durch die Verbindung mit der Literatur neue Stoffe und fruchtbare geistige Anregungen, macht es auch für bedeutende Künstler zu einer dankbaren Aufgabe, Zeichnungen für den Holzschnitt zu liefern.

Buchdruck
und Form-
schnitt.

Strafsburg, wo der Mainzer Hans Gensfleisch zum Gutenberg in den Jahren 1434—1444 die ersten Experimente machte, die ihn in der Folge zur Erfindung des Druckes mit beweglichen Lettern führten, befafs bald darauf eine große Anzahl thätiger Drucker, wie Johann Mentelin aus Schlettstadt, gestorben 1478, Heinrich Knoblotzer, Martin Schott und seinen Sohn Johann, Hans Reinhart, nach seinem Geburtsort Hans Grieninge genannt, Johann Knoblauch und Andere. Die Buchdrucker gehörten, wie die Maler, der Zunft zur Stelzen an. In den Werken, die sie herstellen, fällt überall dem Holzschnitt eine große Thätigkeit zu, in Titelumrahmungen, Initialen, zahlreichen Illustrationen, die auf den Text Bezug haben.

Drucker
in
Strafsburg.

Die Bücherillustration ist um diese Zeit derjenige Zweig der bildenden Kunst, der vielleicht am allernächsten mit den neuen geistigen Bewegungen der Epoche in Zusammenhang steht. So derb anfangs die Holzschnitte sind, bis allmählich die besten Meister dazu kommen, für diesen

Illustra-
tion.

Zweck Zeichnungen zu machen, so sind sie doch nicht nur künstlerisch, sondern auch culturhistorisch, als Werkzeug der geistigen Mittheilung, interessant. Im Anschluß an die Literatur werden die Stoffe erweitert, neben den religiösen Gegenständen kommen solche aus der Sage, aus Geschichte und Dichtung des classischen Alterthums, aus dem täglichen Leben vor, wir empfangen Einblicke in Sitte und Lebensformen der Zeit.

Literatur
am
Oberrhein. Seit Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ist der Oberrhein unter allen deutschen Ländern eins der am meisten geistig entwickelten und literarisch maßgebenden. Strafsburg und Basel, wo seit dem Jahre 1459 eine Universität gegründet war, sind bedeutende Stätten der Forschung und der Lehre. Um dieselbe Zeit entstand die berühmte gelehrte Schule in Schlettstadt, die zuerst von Ludwig Dringenberg geleitet wurde. Der Humanismus fand hier einen günstigen Boden, kaum irgendwo anders in Deutschland drang er so nachhaltig durch und kam er so weiten Kreisen des Volkes zufluten. Das Studium der classischen Sprachen und der antiken Schriftsteller, in welchem Italien vorangegangen, wurde hier nicht bloß die Aufgabe einsamer Forscher und Denker, sondern es kam der Volksbildung im weiteren Sinne zu Gute, es gestaltete die Literatur um, welcher jetzt der Buchdruck neue Wege öffnete, es bildete die praktische Grundlage des Unterrichts in der Schule. Jacob Wimpheling, der größtentheils in Strafsburg lebt, kein großartig-durchgreifender und scharfkritischer Geist, übt doch einen namhaften pädagogischen Einfluß durch das Streben, die mannigfachen Gebiete des Wissens anzubauen, überall sich lebhaft umzuschauen und sich mit dem Hergebrachten auseinanderzusetzen, zugleich auch durch sein gesundes und warmes Vaterlandsgefühl. Gleichzeitig wirkt als Prediger am Strafsburger Münster Johann Geiler von Kaifersberg, der den ganzen Stil der Predigt umgestaltet, mit kräftiger, volkstümlicher Redeweise sich an den gemeinen Mann wendet; kein Geist, der neue Ideen erfafst, kein Mann von tieferer Gelehrsamkeit, vom Humanismus fast nur berührt, aber voller Fähigkeit, auf den einfachen Menschenverstand zu wirken, voll Wärme des sittlichen Gefühles und voll freimüthiger Kühnheit. Als Dritter steht neben ihnen Sebastian Brant, der als Professor der Rechtswissenschaft in Basel, später als Stadtschreiber in seiner Vaterstadt Strafsburg lebte. Er war Poet in lateinischer Sprache wie im volkstümlichen Deutsch und fandte im Jahre 1494 mit seinem Narrenschiff eines der wirkungsvollsten Bücher in die Welt. Neben eigener Production wirkte er namentlich auch als Vermittler humanistischer Bildung. Schriftsteller des classischen Alterthums, namentlich seinen Lieblingsdichter Virgil gab er heraus, schrieb auch geschichtliche und juristische Bücher, nahm an theologischen Streitfragen theil.

Wimpheling.

Geiler von Kaifersberg

Sebastian Brant.

In ihrer eigentlichen Gefinnung stehen zwar alle diese Männer noch wesentlich auf dem Boden des Mittelalters, sie blicken kaum über den bescheidenen Horizont der bürgerlichen Kreise hinaus und sind trotz des unverholenen Eifers gegen geistliche Mißbräuche nicht von kirchlichen Vorurtheilen frei. Eine spätere Generation, aus der Schule dieser Männer hervorgegangen, schreitet während der ersten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts in wissenschaftlicher Kritik, Gelehrsamkeit und Geistesfreiheit vorwärts. Beatus Rhenanus aus Schlettstadt wird Deutschlands erster kritischer Historiker, Konrad Pellicanus aus Rufach baut das Studium des Hebräischen an. Gelehrte Gesellschaften in den verschiedenen Städten verbinden die strebenden Geister. Als Erasmus sich in Basel niederläßt, wird er der Mittelpunkt dieser Kreise. Mit dem Auftreten Luther's wenden sich die meisten jüngern Vertreter des Humanismus, allerdings im Gegenfatze zu Erasmus und zu vielen der Aeltern, der Reformation zu, so Wolfgang Fabricius Capito aus Hagenau, Martin Butzer aus Schlettstadt, der eigentliche Reformator von Straßburg, und der thatkräftige, hochgebildete Straßburger Rathsherr Jacob Sturm von Sturmeck. Die Befreiung der Geister führt zum Anbau der Naturwissenschaften, wofür die chirurgischen Werke von Hieronymus Brunfchwig und Hans von Gersdorff, das Kräuterbuch des Botanikers Otto Brunfels die ersten Belege gewähren.

Human-
nisten.

Vor allem treibt auf diesem Boden die humoristische Volksliteratur, die als berechtigte Ergänzung neben die humanistische und reformatorische tritt, ihre Blüte. Während noch Erzählungsbücher in mittelalterlichem Stil reproducirt werden, wie der „Ritter vom turn“ mit seinen theils spießbürgerlich, theils mythisch moralisirenden Geschichten (1493), wird plötzlich ein neuer Ton angeschlagen. Kein Buch in deutscher Sprache hat damals einen so durchgreifenden Erfolg erlebt wie Brant's Narrenschiff. Eine Auflage folgt der andern, ein junger Freund stellt eine lateinische Bearbeitung her, Uebersetzungen in fremde Sprachen, zahlreiche Nachdrucke verbreiten es überall. Flott gereimt, ist dennoch das Werk nichts weniger als ein dichterisches. Von moralisirender Tendenz geht der Autor aus, die menschlichen Fehler, das Verwerfliche in allen Ständen und Lebenslagen greift er mit schneidender Schärfe an, aber er faßt das Alles als Narrheit und wählt den Ton der Satire, der in dem humoristisch gefinnten Zeitalter wunderbar durchschlägt, in treffender Schärfe, köstlicher Derbheit und unwiderstehlicher Laune. Geiler von Kaisersberg, der auch in die Predigt den Humor als Mittel drastischer Wirkung einführt, nimmt das Narrenschiff für eine Folge von Kanzelreden zum Text. Von nun an ist die humoristische Volksliteratur im Elfsaß entfeßelt, die

Vols-
literatur.

ihren Boden im Bürgerthum hat, während die ritterliche Dichtung des Mittelalters, die sich lediglich im Ideenkreise des Adels bewegte, erlischt. Der Franciscaner Johannes Pauli zeigt sich in den Schwänken, die er unter dem Titel „Schimpf und Ernst“ (1522) herausgibt, als einen behaglichen, naiven Erzähler voll gefunder Ironie. Der Dominicaner Thomas Murner stimmt keck und frisch in den satirischen Ton Sebastian Brant's ein, wird aber freilich zum zigelofen Klopffechter, namentlich als er bei seinem Auftreten gegen die Reformation alle Selbstbeherrschung verlor. Endlich klingt dieser Geist in den Werken Fischart's aus, der während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Deutschlands größter volkstümlicher Dichter neben Hans Sachs ist, ein Geist voll Kraft und Eigenthümlichkeit, der in Geist, Streben und Gefinnung auf der Höhe der damaligen nationalen Entwicklung steht.

Holzschnitt
und
Literatur. An die Literatur in allen diesen Verzweigungen schließt sich der Holzschnitt an, er illustriert religiöse Werke, Ausgaben der Classiker, Geschichtsbücher und Satiren, die Predigten Geiler's, die Erstlingswerke der Naturwissenschaft. Fragen wir aber, wie die Bilder sich ihrem geistigen und künstlerischen Werthe nach zur Literatur verhalten, so müssen wir gestehen: nur wenn wir die Production Basel's, die Illustrationen Hans Holbein's des Jungern in diese oberrheinische Gruppe mit einrechnen, steht dieser Kunstzweig ebenbürtig neben der Literatur, der er dient. Holbein verbindet in seinen Federzeichnungen zum Lobe der Narrheit von Erasmus, in seinen Holzschnitt-Illustrationen, Büchertiteln und Initialen, in seinen alttestamentarischen Darstellungen und endlich in seinen Todesbildern die volkstümliche Kraft mit einer im Sinne der Renaissance gebildeten Empfindung, vereint reiche Erfindung und packende Lebenswahrheit, heitere Laune und überwältigende Schlagfertigkeit der Satire. Nicht nur mit der humanistischen und volkstümlichen Literatur des Oberrheins, sondern auch mit der geistvollen Feinheit und dem Formgeschick eines Erasmus, mit dem Feuer und der innerlichen Ueberzeugungstreue eines Ulrich von Hutten kann er sich messen. Aber von ihm kann hier nicht die Rede sein, denn unsere Darstellung soll über die eigentlichen Grenzen des Elfaßes nicht hinausgehen.

Strafsburger
Holzschnitt. Die Bedeutung des Strafsburger Holzschnittes ist dagegen eine viel enger begrenzte: Zahlreiche namenlose Künstler, deren Blätter großentheils tüchtige, volkstümlich aufgefasste, launige Arbeiten sind, und unter denen, welche wir mit Namen kennen, nur ein Meister von selbständigem Werth und Charakter, Hans Baldung, der Illustrator Geiler's von Kaifersberg, der aber bei allen feinen interessanten Eigenschaften doch

nur in sehr bedingter Weise von den neuen Bildungselementen seiner Epoche erfüllt ist.

Die Anfänge des Holzschnittes in Straßburg sind sehr bescheiden. Die Buchdrucker empfinden das Bedürfnis der Illustration, aber ihnen stehen nur ungewandte, mittelmäßige Formschneider zur Verfügung, und die Erfindungen der Bilder holen sie sich anderswoher, sie lassen die Holzschnitte in den Drucken anderer Städte mehr oder minder treu copiren. Im Jahre 1477 erscheint das Buch *Belial* bei Heinrich Knoblotzer in Straßburg,¹⁾ dessen Holzschnitte nur denen der Augsburger Ausgabe grob nachgebildet sind. Nicht viel entwickelter sind die Darstellungen vom Leben der Eremiten im Buch der *Altväter* (Griening, 1507, und Matthias Hupfuff, 1508)²⁾, in der abenteuerlichen Reisebeschreibung des Johann von Montvilla (Johann Prüfs, 1484)³⁾, in der „*Güldin Bull.*“ (J. Prüfs, 1485)⁴⁾, in der „*Histori von der küniglichen Stadt Troy*“⁵⁾, der „*Histori der Melufina*“⁶⁾, der *Gefchichte des Hug Schapler* oder *Hugo Capet* (Griening, 1508)⁷⁾.

Während sich eine ziemlich rohe Production lange, bis in den Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, erhält, beginnen Wendungen zum Besseren. Die Schule Martin Schongauer's in Colmar wirkt nach und nach auch auf die Straßburger Illustration. Das „*Buch der Gefchicht des grofsen Alexanders*“ zeigt neben zahlreichen geringen und älteren Illustrationen ein Blatt in einem nahe verwandten Geschmack: Der junge König mit langen Locken sitzt mit gekreuzten Beinen auf dem Throne, ihm zur Rechten die Räte, zur Linken gewappnete Krieger.⁸⁾ Die zahlreichen Abbildungen im „*Layen-Spiegel*“ (M. Hupfuff, 1510) sind dagegen nur Copien der Augsburger Holzschnitte von 1509. Von den illustrierten Werken medicinischen und naturwissenschaftlichen Inhalts sind namentlich die Bücher des Hieronymus Brunfchwig hervorzuheben, das „*Buch der Chirurgia*“, zuerst 1497 bei Griening, das *Destillirbuch* der *Simplicien* und das Buch von der *Pest*, 1500, meist mit ziemlich unzureichenden Darstellungen, endlich, 1512, das *große Destillirbuch*.⁹⁾

Einfluß
Schongauer's.

Natur-
wissen-
schaftliche
Bücher.

1) Panzer, *Annalen*, I, S. 98 Nr. 78

2) Panzer I, S. 277, Nr. 579, S. 327, Nr. 688.

3) Panzer I, S. 152, Nr. 208.

4) Panzer I, S. 155, Nr. 216.

5) Panzer I, S. 181, Nr. 280.

6) Panzer, *Zufätze*, S. 23, Nr. 95.

7) Panzer I, S. 300, Nr. 626.

8) 1503 bei Bart Küffler. Panzer, *Zufätze*, S. 98, Nr. 540. - Die Ausgabe bei M. Schott, 1488, scheint dies Blatt noch nicht zu enthalten, Panzer I, S. 175, Nr. 207.

9) Choulant, im *Archiv für die zeichnenden Künste*, III, S. 202 ff.

Sebastian
Brant und
der Form-
schnitt.

Ein neuer Aufschwung in der Illustration hatte unterdessen aber schon durch die Theilnahme eines der ausgezeichnetsten Geister dieser Zeit begonnen, es war kein Geringerer als Sebastian Brant selbst, der große Humorist und Satiriker.¹⁾ Wiederholt gewähren seine eigenen Worte in Werken, die er herausgegeben; hiefür Belege. Man hat mehrfach behaupten wollen, daß er dabei selbst als Holzschneider thätig gewesen, eine Annahme, zu der indeffen nichts berechtigt; die Hände von verschiedenen, theils handwerksmäßiger-rohen, theils geübteren Holz- und Metallschneidern sind in diesen Arbeiten zu erkennen, aber nach einigen Stellen ließe sich vermuthen, daß er selbst die Skizzen zu vielen Illustrationen gemacht. Am deutlichsten ist das an einer Stelle der Vorrede zum Narrenschiff ausgesprochen:

Vil narren, doren kumen dryn
Der bildnifs jeh hab har gemacht
Wer yeman der die gschriift veracht
Oder villicht die nit künd lesen
Der siecht jm molen wol syn wesen
Und fyndet dar jnn, wer er ist
Wem er glich sy, was jm gebrift.

Auf alle Fälle legte er auf die Illustrationen das größte Gewicht, er wendete ihnen unausgesetzte Aufmerksamkeit zu, und was auch für Hände an der Ausführung, bei der Zeichnung auf den Stock wie bei dem Schnitt theiligt waren, so kommt doch kein Bild in seinen Büchern vor, das nicht der Ausdruck feiner Intentionen wäre, er hat Alles angegeben und überwacht. Ihn leitete überall der Gedanke, den er in obigen Versen ausgesprochen: die mittelalterliche Vorstellung von dem Werthe der Bilder als Mittel der Belehrung und der geistigen Mittheilung; sie reden eine Sprache, welche auch derjenige, der nicht lesen kann, versteht. Solche Wendungen kommen auch in der Vorrede zu der Offenbarung des Methodius (Basel, bei Michael Furter, 1498) vor, sie bilden das Thema der lateinischen Distichen an den Leser, die er seiner Virgilausgabe vorausschickt, und in denen er sich dann in einem längeren Excurse über die Künstler der Alten ergeht, um die Herrlichkeit der Malerkunst in das rechte Licht zu setzen.²⁾

1) F. Fischer, Dr Seb. Brant's Betheiligung bei dem Holzsehnitt seiner Zeit. Deutsches Kunstblatt, II (1851), S. 218, 227 ff. — Zarncke, Seb Brants Narrenschiff, Leipzig 1854.

2) Lectori loquitur liber hic; pietasque tabellas
Commendat quales Virgilio addiderit.
... Hic legere historias commentaque plurima doctus
Nec minus indoctus perlegere illa potest.
Dardanium Aeneam doctum non legimus usquam.
Picturam potuit perlegere illa tamen.

Als er in Basel lebte, hatte er dort seine Drucker; das Narrenschiff ^{Narren-}erschien 1494¹⁾ bei seinem Freunde Johann Bergmann von Olpe, dem ^{schiff.} buchdruckenden Kleriker, der Alles für sorgfame und künstlerische Ausstattung des Werkes aufbot. In der Technik des Schnittes stimmen die 114 Bilder, wenn auch verschiedene Hände in ihnen kenntlich sind, mit den Holzschnitten zum Ritter vom Thurm, ebenda 1493, überein, in Geist und Erfindung aber sind sie originell und viel bedeutender; hier waltet eine frohe Laune, welche charakteristische Typen erfindet, die Compositionen sind drahtlich und geschickt, selbst die Bewegungen meist wohlge-
lungen, zwanglos und lebendig; der herzhafteste Volkston kommt in den Bildern ebenso wie in den Reimen zum Ausdruck.

Eine Mitwirkung Sebastian Brant's ist dann wohl auch bei den vor- ^{Terenz.} bereiteten Holzstöcken zum Terenz anzunehmen, die sich, 139 an Zahl, im Museum zu Basel befinden und in Geist und Charakter den Bildern zum Narrenschiff nahe verwandt sind. Eine Bemerkung auf der Rückseite eines Holzstockes zeigt, daß sie sich schon im Besitz von Basilius Amerbach befanden, welcher in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts die Kunstkammer seines Vaters eifrig vervollständigte. Er mochte sie unter den Vorräthen irgend einer Baseler Druckerei gefunden haben; vielleicht hatte sie Bergmann gleichfalls in Arbeit gegeben, aber sein Tod (1506) vereitelte die Publication. Nur zwölf Stöcke nebst dem Titelblatt sind fertig geschnitten, aber ziemlich ungeschickt und derb; von ganz anderem künstlerischem Werthe ist die noch unberührte Zeichnung der übrigen, auf einem leichten Kreidegründe klar und geistvoll, in zarten Umrissen bei geringer Schattirung mit der Feder aufgetragen. Neben den lebendigen Illustrationen zu einzelnen Scenen ist namentlich das Titelblatt merkwürdig, weil es die mittelalterliche Bühne veranschaulicht; sie bildet einen dreistöckigen, nach allen Seiten hin sichtbaren Aufbau, unten ein Haus mit Fenstern, oben einen Balcon unter spätgothischem Baldachin, so daß die Gestalten sich in höchst mannigfacher Art bewegen und verschiedene Vorgänge sich gleichzeitig abspielen können. Auch Johann Grieninge in Straßburg gab im Jahre 1496 einen reich illustrierten Terenz in Folio heraus¹⁾, bei dem das Titelblatt mit dem Theater und vier große

Und am Schluß:

Sed quorsum, o lector, nos haec meminisse putabis

Picturae laudem quam damus eximiam?

Quam nisi, ut has nostras quas pinximus ecce tabellas

Virgilio, charas tu quaeque habere velis.

1) Panzer, Annales, I, S. 56. Nr. 299.

Bilder mit den Figuren einzelner Comödien auf landschaftlichem Hintergrunde wohlgelegen, die übrigen Scenen aber weit geringer sind. Dies war offenbar ein früherer Versuch, der dann die Veranlassung zu einem weit sorgfältiger begonnenen Unternehmen in Basel gab. Die zweite Strafsburger Ausgabe von 1502 enthält zwar ein Gedicht von Sebastian Brant, aber von den Abbildungen ist in den Versen nicht die Rede.

Im Jahre 1498 war Sebastian Brant in seine Heimat Strafsburg zurückgekehrt, und nun setzte er sich auch hier mit dem Holzschnitt in Verbindung. Nach dem Terenz waren bei Grieninge im Jahre 1489 eine Ausgabe des Horaz, 1501 Boetius, de philosophico confolatu etc. illustriert Virgil. herausgekommen. Alles Frühere aber übertrafen die 1502 publicirten Werke Virgil's, „mit sorgfältigst ausgeführten, durch Sebastian Brant beigefügten Figuren und Bildern“, wie es auf dem Titel heißt,¹⁾ und zwar über zweihundert an Zahl. Viele spätere Ausgaben folgten, viele Bilder wurden dann auch gelegentlich zu anderen Werken, so — unpassend genug — für die 1507 bei Grieninge erschienene „Römische History vñs J. Liuius“ verwendet; 1529 erscheint der Virgil mit denselben Illustrationen im Original zu Lyon bei Jean Crespin. Nach der überflüssigen und keineswegs bewiesenen Annahme neuerer Forscher, wie Passavant, hätten wir hier sowie in den oben genannten Grieninge'schen Büchern keine Holzschnitte, sondern Metallschnitte, das heißt nicht etwa Kupferstiche, bei welchen die Zeichnung vertieft eingegraben ist, sondern Metallplatten, die nach Art der Holzstöcke behandelt sind, so daß die leeren Stellen fortgeschnitten sind, und die Zeichnung erhaben stehen bleibt. Aus den Abdrücken läßt sich hierauf aber kein sicherer Schluß ziehen.

Ein Blatt gegen Ende des Buches enthält das Monogramm eines Zeichners oder Formschneiders. Zu dem kleinen Gedichte „P. V. Maronis hortulus“ (der Garten Virgil's) ist der bekränzte Dichter dargestellt, wie er im Gartengehege unter Rosenstöcken und Apfelbäumen an wohlbesetzter Tafel sitzt und den Pokal lustig in die Höhe hebt, während vier Musikanten aufspielen. Hier ist ein Schrifttäfelchen mit den Initialen C. A. angebracht.²⁾

1) P. Virgilii Maronis Opera. . . . cum quinque commentariis expolitissimisque figuris atque imaginibus per Sebast. Brant fupperadditis. Panzer, Annales, VI, p. 27, Nr. 12.


2) Jedenfalls ist dieser Künstler keineswegs, wie vermuthet worden ist, identisch mit demjenigen, der eine Reihe von mittelmäßigen, zum Theil ebenso bezeichneten Holzschnitten in Thomas Murner's Geuchmat, Basel 1519, den guten Holzschnitten von Ambrosius Holbein angegeschlossen hat.

„Vor Allen Preis dem Künftler, der Sitten zu malen versteht“¹⁾, heißt es im früher citirten Einleitungsgedichte des Herausgebers; das meinte Sebastian Brant natürlich im moralisirenden Sinne, aber wenn wir uns herausnehmen, die Worte im modernen Sinne zu deuten, sind wir noch mehr geneigt, ihm Recht zu geben, der Zeichner interessirt uns zunächst als Sittenmaler, der uns einen Blick in weite Vorstellungskreise seiner Epoche gewährt. In den *Georgica* sehen wir ländliche Verrichtungen aller Art, Jagden, Opferscenen und gelegentliche feltfame Fabelwesen, in der *Aeneide* die Kämpfe des Helden, seine Liebe zu Dido, die zahlreichen Momente der Eroberung von Troja anschaulich dargestellt. Die Landleute, Hirten und Krieger treten im Costüm des 15. Jahrhunderts auf, die Scene wird durch Landschaften gebildet, die man von hohem Augenpunkte überblickt, deren Perspective aber oft eine ziemlich incorrecte ist. Vegetation, Geräthschaften, Schiffe, Bauwerke, die Einzelheiten der Tracht sind mit größter Sorgsamkeit behandelt. Am ergötzlichsten aber kommen uns die Gestalten der antiken Gottheiten vor, bei denen die Nacktheit nach Meinung des Zeichners hinreicht, um sie classisch zu machen. In dieser Hinsicht ist beispielsweise das Schlußblatt zur *Aeneide* bemerkenswerth, das sich auf die Apotheose des Aeneas bezieht. Venus, mit langen Haaren, wie eine küßende Magdalena, nackt, nur mit einem großen Stern an der Stelle, an der sonst höchstens ein Feigenblatt vorkommt, kniet, um die Unsterblichkeit ihres Sohnes zu erbitten, vor Jupiter, der nackt, nur mit einem Lententuch, das Scepter in der Linken, mit steif ausgestreckten Beinen auf einem Felsblock sitzt und eigentlich ganz wie ein dornengekrönter Christus aussieht. Auch die zweite Gruppe unten im Bilde nimmt sich ganz mittelalterlich aus: Venus am Leichnam des Aeneas, aus dessen Mund die Seele in Kindesgestalt herauschwebt. Besonders merkwürdig sind auch die Titelbilder zu den *Eclogen*, den einzelnen Büchern der *Georgica* und zur *Aeneide*. Hier tritt gewöhnlich der Dichter selbst auf, umgeben von seiner Stoffwelt und von den Gestalten seiner Phantasie; meist sitzt er an einem Pulte mit hoher Rücklehne und spätgothisch-geschnitztem Baldachin, angethan mit langer Schaubc, einen Lorbeerkranz auf dem Haupte. Auf dem Bilde vor dem ersten Buche der *Georgica* macht Virgil eine besonders schwärmerische Geberde; vor ihm die Gottheiten, die er anruft, Neptun, in langem Kleide und mit Schuhen, wie er das Pferd aus der Erle entspringen läßt, Pallas in voller männlicher

1)

Nobilis in primis opifex, qui pingere mores
 Novit, et o utinam viveret idem hodie
 Quo pueris nostris: fenibus quoque, virginibusque,
 Matribus, ut mores pingeret ipse bonos.

Rüftung, mit dem Speer, wie auf ihr Geheiß der Oelbaum aus dem Boden wächst, der Knabe Triptolem, der den Pflug regiert, Silvanus, der aus dem Dickicht mit einer Cypresse hervorkommt und ein paar Waldteufel in der Ferne, vorn aber, wie ein Kartenkönig, Augustus, mit Krone, Scepter, Reichsapfel und zierlichster Beinstellung. Auf dem Titelbilde zur Aeneide fleht vor dem in einem Buche blätternden Dichter seine Muse, eine nackte Person mit Flügeln und einem Folianten. Der Vordergrund, mehr gegen rechts wird durch das Parisurtheil gefüllt, Juno und Venus erscheinen nackt, Pallas wie vorhin, fast als Jungfrau von Orléans, der kleine Amor schießt seinen Pfeil ab. Weiter rückwärts der thronende Jupiter, wieder fast nackt und diesmal bartlos, vor welchem die züchtig bekleidete Hebe mit dem Becher kniet. In der Höhe der Raub des Ganymed; jenseits eines Flusses die Stadt Karthago mit Mauern, Thürmen und einem gothischen Dom, und vor ihr die drei Parzen im Costüm braver deutscher Hausfrauen. Antike Bildwerke, Darstellungen damaliger Italiener hatte der Zeichner niemals gesehen. — Zu den Werken, deren Illustration durch Sebastian Brant geleitet wurde, gehört dann noch die *Armemorativa* (bei Thomas Anshelm, 1503), mit streng gezeichneten Darstellungen der evangelistischen Figuren nebst allegorischen Zuthaten, die sich auf den Inhalt der einzelnen Capitel beziehen. Auch hier werden die Abbildungen in einem Vorwort ausdrücklich hervorgehoben.

Gelegentlich arbeiten tüchtige Künstler aus andern Städten für Strafsburger Drucker. Bei J. Knoblauch erscheint im Jahre 1506 die aus 25 Blättern bestehende *Passion* des originellen Baseler Goldschmiedes und Zeichners Urs Graf, sein Erstlingswerk.¹⁾ Ein anderer Baseler Holzschneider mit dem Zeichen  hat Holzschnitte für die 1517 bei Grieninger herausgekommenen „Brofamlin doct. Keiferspergs“ von Johannes Pauli gemacht.²⁾ Um dieselbe Zeit werden der Buchdruck und die Illustration namentlich auch in Hagenau lebhaft betrieben, wo Heinrich Gran und Thomas Anshelm die Hauptunternehmer sind. Das bei ersterem im Jahre 1501 erschienene „*Stellarium Corone benedictae marie virginis*“³⁾ zeigt auf dem Titel die stehende Madonna mit einer Sternkrone und mit zwei krönenden Engeln, und in den vier Ecken die evangelistischen Zeichen in Intaglio-Holzschnitt, jenem sonst meist nur in Ita-

1) Panzer, I, S. 276, Nr. 577. — E. His, Beschreibendes Verzeichniß des Werkes von Urs Graf, Zahn's Jahrbücher, VI, S. 150 ff., Nr. 1—25. Die Holzchnitte zum Theil schon mit der Jahrzahl 1503.

2) Bartsch, VII, S. 452, Paffavant, III, S. 440.

3) Panzer, Annales, VII, p. 66, Nr. 2.

lien ausgebildeten Verfahren, bei welchem die Zeichnung in weissen Linien auf schwarzem Grunde erscheint. Später arbeitet Hans Scheuffelin von Nordlingen, Dürer's bekannter Schüler, für die Anselm'sche Officin.¹⁾ Zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts kommt auch ein elfässer Formschneider, Jacob von Strafsburg, in Italien, wahrscheinlich in Venedig, vor. Er gab im Jahre 1503 einen aus zwölf Folioblättern bestehenden Triumphzug des Cäsar heraus, eine Composition im Charakter des Mantegna, die indessen keine eigentliche Nachbildung von dessen berühmtem Triumphzuge ist.²⁾ Ein zweites Werk, das seine Fähigkeit, sich in den oberitalienischen Stil einzuleben, beweist, ist ein ganz grosses, aus zwei Stöcken zusammengesetztes Blatt nach Benedetto Montagna.³⁾ Zwei Schilde in den oberen Ecken enthalten die Bezeichnung:

BENEDICTVS und IACOBVS
.PINXIT. .FECIT.

Hans
Scheuffe-
lin.
Jacob von
Strafs-
burg

Ein prächtiger Altarbau mit Pilastern und Gesimfen, einer Nische, die von einem Giebel gekrönt wird, und reicher ornamentaler und figurlicher Decoration steigt in die Höhe. Vor der Nische thront die Madonna mit dem Kinde, seitwärts stehen die Heiligen Rochus und Sebastian. Reliefdarstellungen aus der Passion, Engel mit den Leidenswerkzeugen und einige andere biblische Scenen schmücken Friesel, Seitenfelder und Sockel des Throns. Während der italienische Charakter vom Anfang des sechzehnten Jahrhunderts vollkommen getroffen ist, hat der Künstler doch auch jene Kraft der Modellirung, jene grofsartige Plastik bewahrt, welche der deutsche Holzschnitt damals auszubilden anfing.

Das Auftreten der Renaissance im Strafsburger Holzschnitt beginnt mit Johann Wechtlin, den man früher nach seinem Zeichen den Meister mit den Pilgerstäben nannte, bis man Arbeiten mit seinem vollständigen Namen kennen lernte.⁴⁾ Am 16. November 1514 empfing „Hans Wechtel der Moler“ das Bürgerrecht zu Strafsburg, mit der Absicht, in der Zunft zur Stelzen zu dienen.⁵⁾ Ein Priester Hans Wechtlin wird als sein Vater genannt. Urkundlich kommt er dann noch im Jahre 1516 vor; er gehört zu den sieben Meistern seiner Zunft, welche am 9. Juni eine neue Meisterstückordnung durchsetzten. Bei dieser Gelegenheit ergaben

Johann
Wechtlin.

1) Doctrina, vita et passio Jesu Christi, Hagenau 1516, mit 47 Holzschnitten. Vgl. Paffavant, III, S. 230, Nr. 35.

2) Paffavant, I, S. 133, Nr. 1.

3) Paffavant, ebenda, Nr. 2; hoch (in Metermafs) 0,54, br. 0,395.

4) Bartsch, Peintre-Graveur, VII, S. 449, Paffavant, III, S. 327. — Heinrich Luedel, Des Strafsburger Malers und Formschneiders Johann Wechtlin genannt Pilgrim Holzschnitte in Clairroeur (mit Brief von Sotzmann), Leipzig 1863.

5) L. Schneegans, Hans Wächtelin, Archiv für die zeichnenden Künste, II, S. 148. Woltmann, Deutsche Kunst im Elfs.

fich Händel zwischen diesen Meistern und Hans Hagen, der sich bei dem Widerstruche gegen sie zu Schmähungen hinreissen liefs, aber die Sache wurde am 21. October 1517 durch Vergleich beigelegt.¹⁾ Im Uebrigen kennt man ihn nur aus feinen Werken. Höchst wahrscheinlich war er ebenfowohl Maler als auch Formschneider. Bis gegen 1506 kann man seine Wirkfamkeit rückwärts verfolgen, denn in den zwei ersten Ausgaben der bei Knoblauch erschienenen Passion (1506 und 1508) kommen schon einige Blätter von feiner Hand neben den erwähnten Holzschnitten von Urs Graf vor; dieselben Darstellungen, um zahlreiche andere vermehrt, erscheinen dann als eine Folge aus dem Leben und Leiden Christi in einer nicht datirten Ausgabe mit lateinischen Versen des Chelidonius und mit ausdrücklicher Erwähnung des Künstlernamens auf dem Titel.²⁾ Hier erscheint er als ein geschickter Handwerker ohne eigentliche Originalität, der sich mitunter in Reminiscenzen an Dürer ergeht. Bald aber bildet er sich zu einem aufserordentlichen Techniker in einer bestimmten Specialität aus: dem Clairobscur- oder richtiger Farbenholzschnitt, zu dessen trefflichsten Vertretern in Deutschland er gehört. Diese Technik sollte die Wirkung der damals beliebten Federzeichnungen auf farbigem, blauem oder braunem Papier mit aufgesetzten weissen Lichtern wiedergeben, was durch den Druck mit zwei, dann mit drei Stöcken erreicht wurde. Schon in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts werden an verschiedenen Orten in Deutschland wohlgelungene Versuche dieser Art gemacht. Einige Blätter von Lucas Cranach sind schon von 1506 datirt, Hans Baldung's Hexen und Burckmair's meisterhaftes, von Jost Dienecker geschnittenes Blatt: der Tod als Würger, von 1510. Erst mehrere Jahre später beginnt die Ausbildung des Farbenholzschnittes in Italien, wo dann freilich durch Meister wie Ugo da Carpi eine noch grössere malerische Gesamtwirkung erreicht wird. Wechtlin's Helldunkelblätter sind nicht datirt, aber man darf sie wohl in das zweite Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts setzen. Elf solche Blätter sind von ihm nachgewiesen³⁾, alle so wohl gelungen und sorgfältig in der Ausführung und dabei von solcher Seltenheit, dafs sie aufserordentlich hoch im Preise stehen.

Farben-
holz-
schnitt.

Wecht-
lin's Stil.

Der eigentliche künstlerische Werth, die Schönheit und die Eigenthümlichkeit der Composition würden diese Schätzung nicht erklären. Vielfach steckt er noch in den Angewöhnungen der alten Schule, namentlich in der überladenen, scharf gebrochenen Gewandung, aber er strebt nach

1) Städt. Archiv, Strafsburg.

2) Cum figuris artificiosissimis Joannis Vuechtlin.

3) Bartsch 1—10, Pass. 57.

einem freieren Stil, nach lebhafter, ungezwungener Bewegung, ohne in dessen zu voller Sicherheit zu kommen. In den Köpfen sind die Typen des fünfzehnten Jahrhunderts verschwunden, ohne daß Wechtlin irgend wie im Stande wäre, einen neuen, individuellen, geistig belebten Charakter an die Stelle zu setzen. Dürer und Hans Baldung haben wohl auf ihn eingewirkt aber nicht hinreichend; am meisten ist ihr Vorbild noch in kleinen Einzelheiten, hübschen Vordergrundmotiven, gefälligen Engelnaben und in der außerordentlich zarten, wohlverstandenen und fein empfundenen Behandlung der Landschaft wahrzunehmen. Durch solche wird zum Beispiel, trotz der Leerheit der Hauptfigur, eine poetische Wirkung bei der Madonna im Garten erreicht, die zwischen Weinlaub auf der Rasenbank sitzt und das Kind auf ihren Knien in einem großen Buche blättern läßt, während vorn ein Vogel pickt, drei Häschen spielen und in der Ferne sich ein See zwischen Waldpartien und Hochgebirge hinzieht. Bei dem Ritter zu Pferde, der mit seinem Fußknecht durch den Wald zieht, lag eine Reminiscenz der Hauptfigur aus Dürer's Ritter mit Tod und Teufel zu Grunde, aber hier schuf der Meister immerhin ein lebendiges Sittenbild aus der damaligen Welt. Dann strebt er vor Allem, sich unter Einfluß des Renaissancegeistes in der Zeichnung des Nackten zu vervollkommen, wofür das Blatt mit dem heiligen Sebastian und ein paar mythologische und allegorische Darstellungen die Belege bilden. Er hat Dürer'sche Stiche dieser Art, wohl auch oberitalienische gekannt, aber dabei eigene sorgfältige Aetstudien gemacht. Eine Gestalt, wie fein Pygoteles ist in der Bewegung edel, im Verhältniß glücklich. Bei bewegteren Handlungen wird er allerdings oft lahm und ungeschickt; sein Orpheus mit der Geige, dem die Thiere lauschen, ist recht dürftig, mag auch das landschaftliche Stimmungsleben des Ganzen anziehend sein. Von feiner Hand, was durch eine Unterschrift in Verfen bewiesen wird, sind auch ein paar anatomische Abbildungen in dem 1517 bei Johann Schott in Strafsburg erschienenen „Feldbuch der Wundtartzney“ von Hans von Gerfsdorff, die zwei ersten in Folio, gleichzeitig auch als fliegende Blätter erschienen. Die Darstellung des Skelettes ist, nach der Unterschrift, die Nachbildung eines in Stein gehauenen Werkes, das der Bildhauer Meister Nicolaus von Zabern, zum Andenken des Herzogs Albrecht, Bischofes zu Strafsburg¹⁾, gefertigt. Dann folgt ein Eingeweidemann, dem Brust- und Bauchhöhle geöffnet sind. Eine dritte Figur ist nach einem damals in Strafsburg hingerichteten Verbrecher Namens Lafsmann gezeichnet, dessen Leichnam man sich vom Rathe zu diesem Zweck erbeten hatte. Von der-

Studium
des Nack-
ten.

1) Albrecht von Baiern, gestorben 1506.

felben Hand find auch die übrigen Holzschnitte, ein durch alle möglichen Waffen und Werkzeuge verwundeter nackter Mann, ferner zahlreiche Instrumente, verschiedene Operationen und chirurgifche Verrichtungen, endlich der heilige Antonius, vor welchem ein Mann mit brennender Hand kniet und ihn um Verhütung vor dem „schweren Brunft“, einer bösfartigen Rose, anruft. Dies Blatt gehört zu Wechtlin's trefflichften Arbeiten.¹⁾

Renaissance-Ornament.

Seine Hinneigung zur Renaissance bekundet Wechtlin außerdem in den ornamentalen Umrahmungen mehrerer Blätter. Während diejenige des Christus am Kreuze noch einer ganz in naturalistisches Spiel aufgelösten Gothik angehört, ist der Renaissancegeschmack in einigen anderen Fällen, namentlich in dem schönen Helldunkelblatt mit dem Tottenkopfe, durchgedrungen, in ähnlicher Auffassung wie etwa in Holbein's Büchertiteln aus seiner früheren Baseler Zeit: Säulen von candelaberförmiger Gestalt, verkropfte Gesimse, reich geschmückte Frieße, Pilaster mit aufsteigendem Flächenornament, spielende oder musizierende Flügelknaben in symmetrischer Anordnung, halbkreisförmige Kronungen mit Muschelverzierung und niederhängende Gewinde. Bei Wechtlin ist allerdings noch nicht überall der gothische Charakter im Blattwerk überwunden, und seine Perspective ist nicht immer correct. — Seine letzte datirte Arbeit ist eine colorirte Handzeichnung im Braunschweiger Museum, das Bildniß des jugendlichen Melanchthon aus dem Jahre 1519, mit des Meisters vollem Namen, sowie mit feinem Zeichen versehen.²⁾

Bildniß Melanchthon's.

Buch der römischen Kaiser.

Hier sei endlich noch ein Strafsburger Druck erwähnt, der für das Durchdringen der Renaissance charakteristisch ist: das Buch der römischen Kaiser (Imperatorum Romanorum libellus), bei Wolfgang Caephalus (Köpffel), 1525, klein Octav, mit Medaillon-Bildnissen von Kaisern und Kaiserinnen in Intaglio, das heißt weiß auf schwarzem Grunde, und einer zierlichen Titelumrahmung, welche Kampffscenen und einen Triumphzug darstellt.

Hans Weiditz.

Für die Abbildung von Pflanzen wurde der Holzschnitt in der neuen, der realistischen Zeitströmung entsprechenden Weise zuerst in dem Kräuterbuche von Otto Brunfels, Strafsburg bei Johann Schott 1530—32, mit Farbenholzschnitten von zwei Platten, angewendet. Der Zeichner war Hans Weiditz in Strafsburg, den Johann Sapidus in vorgedruckten Dittichen preist. Bei seiner Klage gegen einen Nachdrucker beruft sich der Verleger darauf, daß ihm der Maler die Kräuter „nach löblicher Art aus künstlicher Wahrnehmung ihres Alters, Krauts, Blätter, Saamen, Stet-

1) Choulant, Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildungen, Leipzig 1852. — Derselbe im Archiv für die zeichnenden Künste, III, S. 272 f., 324 f.

2) Im Loedel'schen Werke publicirt.

den und Wurzeln, mit großer Mühe, Kosten und Arbeit abconterfeyt als ein neu Werk, vormals in Druck nie gesehen.¹⁾

Der größte Meister, der in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts für den Holzschnitt in Straßburg thätig war, Hans Baldung, muß in seinem Schaffen und in seiner kunstgeschichtlichen Stellung ausführlicher gewürdigt werden.

1) Paul Wigand, Wetzlar'sche Beiträge zur Geschichte und Rechtsalterthümer, I, S. 227 ff. — Treviranus, im Archiv für die zeichnenden Künste, I, S. 139 f. — Chouant, ebenda, III, S. 228.

XIII.

Hans Baldung Grien.

- Name. Zu den besten deutschen Malern im sechzehnten Jahrhundert, nächst Dürer und Holbein, gehört Hans Baldung Grien.¹⁾ Baldung ist kein eigentlicher Familienname, Grien wurde er höchst wahrscheinlich wegen seiner Vorliebe für die grüne Farbe im Anzuge genannt; auf seinen beiden Selbstbildnissen, auf einem Altar von 1507 bei Herrn F. Lippmann in Wien und auf der Rückseite des Freiburger Hochaltars, ist er in der Geburt. That ganz in Grün gekleidet. Sein Geburtsjahr ist nicht ermittelt, es muß in die siebziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts fallen; Strobel giebt — wir wissen nicht auf welcher Grundlage — 1476 an, aber dies mag ungefähr stimmen, denn auf seinem ersten eigenhändigen Porträt von 1507 erscheint er als ein Mann wenig über dreißig Jahre. Seine Heimat ist Gmünd in Schwaben, wie aus seiner Inschrift auf dem Freiburger Hochaltar und aus seiner Erwähnung als Hans von Gmünd in Freiburger Urkunden hervorgeht. Für die widersprechende Nachricht, daß er aus dem Orte Weyersheim zum Thurm bei Straßburg stamme, läßt sich kein quellenmäßiger Beleg finden.²⁾ Schon früh scheint er sich indessen am Oberrhein bewegt zu haben, anfangs unter dem Einflusse von Martin Schon-
- Heimat Gmünd.

1) Ich konnte für diesen Abschnitt noch O. Eifenmann's gediegene Biographie in J. Meyer's Allgemeinem Künstlerlexicon benutzen, auch den Schluß derselben, der bei Beendigung des Manuscriptes noch nicht erschienen war. Sie enthält genaue Verzeichnisse der Gemälde und der Holzschnitte, auf die wir verweisen können, und auf die sich die Nummern der Holzschnitte bei ihrer Erwähnung in unserm Texte beziehen. Urkundliches aus Straßburg, nach Schneegans, zuerst bei Schreiber, Geschichte der Stadt Freiburg III, S. 240, und Gech. der Universität Freiburg, I, S. 84 ff. Eifenmann hat noch die 1870 verbrannten Quellen der Straßburger Bibliothek verwerthet: Rathsherrnliste, Sebald Büheler's Chronik u. f. w. Ich selbst habe nur das städtische Archiv daselbst, Bürgerbuch und Archiv der Zunft zur Stelzen, benutzt. Urkundliches aus Freiburg hat Professor Bauer gesammelt.

2) Sie scheint nur auf Herrmann, Notices hist. statist. et litér. sur la ville de Strasbourg, Bd. II, S. 353, zurückzugehen; vgl. Strobel, im Künstlerverzeichnis bei Schreiber und in der Vaterländ. Gech. des Elsasses, III, S. 568.

gauer's Schule zu Colmar. Die Fürtlenkapelle im Kloster Lichten-
thal bei Baden enthält zwei beiderseits bemalte Altarflügel, die nicht
ficher, aber mit hoher Wahrscheinlichkeit auf ihn zurückgeführt werden
können. Sie sind jetzt als Seitenaltäre aufgestellt, beide enthalten die
Jahrzahl 1496, der erste das Monogramm **HB** Dieser stellt die Him-

Jugend-
bilder
Lichten-
thal.

melfahrt der heiligen Maria Aegyptiaca auf goldenem Grunde dar; sie
steht auf einem Brett, das von drei Engeln emporgehoben wird, während
zwei oben schwebende Engel mit Glocken läuten; mehrere Momente aus
ihrer Legende sind in der Landschaft zu sehen. Noch schöner sind drei
kaum lebensgroße Gestalten von weiblichen Heiligen auf der Aufsenseite,
Helena, Apollonia und Kunigunde, auf gemulertem Goldgrunde, von
hoher Zartheit und tiefer Empfindung. Die Typen in ihrer demüthigen
Lieblichkeit, die Haltung und Bewegung, die feine Haarbehandlung, die
klare Farbe, erinnern ganz an Schongauer; selbst die Behandlung des
Nackten ist geschickt. Der zweite Flügel ist leider stark übermalt, kein
Kopf ist mehr in erträglichem Zustande. Er enthält das Martyrium der
heiligen Urfula und ihrer Gefährtin bei ausgebildetem landschaftlichem
Hintergrunde mit Stadt und Gebirge, auf der Aufsenseite Barbara, Anna
nebst der kleinen Maria mit dem Kinde und Agnes. Auch Sockel und
obere Abtheilung sind jedesmal mit kleineren Darstellungen versehen.

Erst nach langer Pause lassen sich dann wieder Spuren des Meisters
auffinden, und nun sehen wir ihn unter einem mächtigen und entschei-
denden künstlerischen Einflusse, nämlich denjenigen Albrecht Dürer's,
eine neue Bahn wählen. Sein eigentlicher Schüler kann er nicht mehr
gewesen sein; Dürer war höchstens um wenige Jahre älter; aber Geist,
Charakter und Stil des großen Nürnberger Meisters machten auf ihn nach-
haltigen Eindruck; dabei stand er offenbar mit ihm in nächster persön-
licher Beziehung. Dafs Dürer „des Grienhanfen ding“, nämlich die Holz-
schnitte nach seiner Erfindung, mit nach den Niederlanden nahm, um sie
im Interesse des Meisters zu verkaufen, ist ein Beweis dafür, wie hoch er
ihn schätzte. Ein Denkmal ihrer Freundschaft ist endlich eine blonde Locke
Dürer's, die sich in seinem Besitze befand, und dann von Hand zu Hand
durch glaubwürdige Zeugnisse verfolgt werden kann ¹⁾, bis sie kürzlich in
die Bibliothek der Wiener Akademie der Künste gelangt ist.

Einfluss
Dürer's.

Für nahen Verkehr, ja für die Möglichkeit, dafs Baldung eine Zeit
lang in Dürer's Werkstatt gearbeitet, würde es sprechen, wenn Eisenmann

1) Das erste von Sebald Bühler in Strafsburg, 1559. Vgl. Heller, Dürer, II, 1, S. 272, und Thauling, Zeitschrift f. bild. Kunst, IX, S. 321.

mit feiner Annahme Recht hat, daß die großen Gestalten von Adam und Eva im Palazzo Pitti zu Florenz nicht Dürer's Originale, sondern Copien von Grien seien.¹⁾ Das zweite Exemplar im Museum zu Madrid hat Waagen allerdings für Dürer's Arbeit erklärt, und auf ihm befindet sich auch die Inschrift, welche Dürer's Namen und die Jahrzahl 1507 nennt.

Aus demselben Jahre ruht ein selbständiges Werk des Hans Baldung her: der eben erwähnte Altar in der Lippmann'schen Sammlung. Auf

Wien,
Sebastians-
Altar.

dem Mittelbilde, welches die Bezeichnung **IGI** enthält, das Martyrium

1504

des heiligen Sebastian, auf den Innenseiten der Flügel die Heiligen Stephanus und Christophorus, auf den Außenseiten Apollonia und Dorothea. Diese beiden erinnern noch am meisten an den älteren oberrheinischen Stil, im übrigen sucht sich Baldung in den Typen, in der Zeichnung und Körperbildung, sowie in der Gewandung an Dürer zu lehnen, steht aber erst am Anfang seiner neuen Bahn, bleibt vielfach steif und hart und läßt namentlich in der Farbe, so kräftig und leuchtend sie auch ist, ganz besonders in den hochst sorgfältig ausgeführten landschaftlichen Hintergründen, Harmonie und Abtönung vermiffen. Auf dem Mittelbilde fällt eine Gestalt unter den Zuschauern gleich auf den ersten Blick in das Auge: ein Mann in hellgrüner Kleidung, Rock und Hofen von gleicher Farbe, der ausdrucksvoll herausschaut. Daß es der Maler selbst ist, läßt sich nicht bezweifeln, wenn man an den Freiburger Altar denkt; hier steht ein grünteckelter Mann mit einer Lanze, der zum Beschauer blickt, unter dem Kreuze Christi und gerade neben ihm ein Knabe mit dem Monogramm-Täfelchen des Meisters. Trotz des Abstandes von neun Jahren ist die Uebereinstimmung der Züge sichtlich, obwohl das spätere Bildniß einen Vollbart aufweist, das frühere bartlos ist. Es ist ein edler, männlicher Kopf voll schwabischer Tüchtigkeit, edler Verstandigkeit und wohlthuerder Gelassenheit des Wesens.

Eigenes
Bildniß.

Kupfer-
stück.

Dasselbe Monogramm und die gleiche Jahrzahl befinden sich auf einem der wenigen Kupferstücke, die wir von Hans Baldung besitzen, einem Altar, der ein Mädchen liebte (Pal. 3). Er versuchte sich eben nur gelegentlich unter Dürer's unmittelbarer Einwirkung in dieser Technik, die er später liegen ließ.

Berlin.

In der Sammlung Wilke in Halle, aus welcher der Sebastiansaltar stammt, befand sich noch ein zweiter, kürzlich für das Berliner Museum erworbener Altar, der zwar keine Bezeichnung trägt, aber offenbar eine

1) Die Bilder im Pal. Pitti hängen so hoch, daß sie auf einer Leiter unterfucht werden müssen, was ich nicht gethan habe.



Fig. 64. Portrait Hans Baldung's.
Nach dem Originalgemälde im Besitze des Herrn F. Lippmann in Wien.

gleichzeitige Arbeit desselben Meisters ist: in der Mitte die Anbetung der Könige, auf den Flügeln die Heiligen Georg und Mauritius. In der Composition des Mittelbildes wie in manchen einzelnen Gestalten ist diese Leistung fast noch hölzerner, aber manche Charaktere sind vortrefflich, und die Maria ist schon ganz dem Dürer'schen Typus verwandt. Die Ausführung ist höchst sorgfältig, selbst in der feinen Behandlung der Haare sucht Baldung mit Dürer zu wetteifern.

Höchst wahrscheinlich Arbeiten derselben Hand sind ferner vier Tafeln, ehemals Vorder- und Rückseiten von zwei Altarflügeln, in der Galerie zu Karlsruhe; namentlich die Einzelgestalten stimmen mit dem Lippmann'schen Altar überein; Nachklänge der Schongauer'schen Typen namentlich bei den Frauen, sonst energische Charaktere in Dürer's Art, aber flüchtigere und breitere Behandlung. Sie stellen dar die Marter der Zehntausend, die Echtheitsprobe des von der heiligen Helena aufgefundenen Kreuzes durch Erweckung eines Todten, die Heiligen Viacus und Acharius, Agnes und Barbara.¹⁾

Nieder- Im Jahre 1509 liefs sich Baldung dauernd in Strafsburg nieder, laut
lassung in Strafsburg. der Angabe im Bürgerbuch: „Anno etc. quingentesimo nono. . . . Item Hans Baldung der moler hat das burgrecht koufft tercia post quasimodogeniti“ 17. April). Seinen eigentlichen Beruf scheint er hier zunächst in Zeichnungen für den Holzschnitt, namentlich zur Illustration von Büchern, gefunden zu haben. Einige der ersten Proben (Nr. 83—88) enthält das Buch „Granatapfel“, nebst mehreren anderen angehängten Schriften, von Johann Geiler von Kaisersberg, bei Johann Knoblauch in Strafsburg 1508 und 1511 erschienen, und zwar wahrscheinlich schon in seiner ersten Ausgabe; Copien treten dann bereits in einem Augsburger Nachdruck von 1510 auf.²⁾ Auf der Rückseite des Titels Christus zwischen Martha, Maria und Lazarus; zur zweiten Schrift „Ain gaisliche bedeutung des ausgangs der Kinder Irahel von Egypto“ der ertrinkende Pharao, zum Buche „Die geisliche Spinnerin“ jene reizende Darstellung der heiligen Elisabeth, wie sie mit ihren Frauen sitzt und spinnet. Inmitten des kräftigen, an Dürer erinnernden Stils ist hier doch noch ein Zug von jener holden Demuth, wie er Schongauer's Gestalten durchdrang, bewahrt. Dies Blatt ist, wie manche andere Werke des Meisters aus der folgenden Zeit, mit dem Monogramm *HB* gezeichnet, das früher fälschlich auf Burekmaier

1) Aus der Sammlung Hirfcher, als Scheuffelin. Die neue Benennung beruht nur auf meiner eigenen Vermuthung.

2) Vgl. Panzer, Zusätze, S. 120, Nr. 688; Annalen I, S. 317 Nr. 667.

gedeutet ward.¹⁾ Es folgt „Ein gäuffliche Bedeutung des Hafslins, wie man das in dem pfeffer bereyten sol⁴, und hierzu der Koch, der in der Kuche einen Hafsen ausnimmt, schon mit dem Monogramme, das der Künstler hernach am häufigsten verwendet: *IGB*. Endlich die sieben

Hauptfünden, als Ungeheuer mit Schwertern, und sieben Scheiden zu zwei Buchern dieses Titels. — Zahlreiche kleinere Bilder enthält der 1511 bei Martin Flach erschienene Hortulus anime, namentlich Apostel- und Heiligenfiguren.²⁾ Vom selben Jahre 1511 rühren noch ein paar bedeutende Einzelblätter her, eine heilige Familie mit der heiligen Anna, die in einer höchst feltamen Weise mit dem Kinde spielt (Nr. 7), S. Hieronymus in der Landschaft (Nr. 66), Adam die Eva umschlingend, welche ihm den Apfel reicht, auch als Clairobscur-Holzchnitt von zwei Platten vorhanden (Nr. 3). Schon ein Jahr früher 1510 war aber bereits ein anderes, weit wichtigeres Hell dunkelblatt von drei Platten erschienen: Die vier Hexen (Nr. 136). Sandrart, der von unserem Meister sehr wenig weiß und ihm unter dem falschen Namen Hans Grünwald ein paar Zeilen widmet, hebt doch dieses Blatt höchst rühmend hervor: „In Holzchnitt etliche sitzende nackende Weiber bey dem Feuer mit einem Schmierhafen, Ofengabel und Geißböcken, als ob sie jetzt auf ihre Hexen-Tänze fahren wolten⁴. Drei sitzen unten bei der Vorbereitung, die vierte fährt schon auf ihrem Bock durch die Luft. Eine wilde, aber mächtige und kühne Phantastik offenbart sich hier, die an ähnliche Erfindungen Dürer's erinnert, aber fast über sie hinausgeht. Wenige Kunstwerke der Zeit sind so geeignet, wie dieses, uns einen Einblick in die Nachtseite der deutschen Phantastie zu gewähren; es ist volksthümlich seinem Stoffe nach, aber zugleich dämonisch.

Vier
Hexen.

In dieselbe Zeit fällt Hans Baldung's Verbindung mit dem badischen Hofe. Vielleicht das schönste Porträt, das wir von seiner Hand besitzen, ist das Bildniß des Markgrafen Christoph von Baden in der Galerie zu Karlsruhe. Der alte Herr (geboren 1453, gestorben 1527), fast im Profil gesehen, hebt sich vom grünen Hintergrunde ab, die Behandlung ist mehr eine zeichnende bei vollendeter Durchbildung und höchster Klarheit. Sein Bart geht unter dem Kinn herum und läßt die Oberlippe frei, er ist mit dem Orden des goldenen Vlieses geschmückt und erscheint als ein kräftiger und zugleich wohlwollender, großmüthiger Charakter.³⁾ Vom Jahre

Markgraf
Christoph
von Baden.
Karlsruhe

1) Bartsch. In anderen Fällen auf Brofamer.

2) Neuer Fund von Eifenmann; Nr. 89—131.

3) Die Inschrift: V. G. G. Christoff Margrave zu Baden und Hochberg dem Gott Gnad — kann erst nach dem Tode hinzugefügt worden sein.

1511 ist das Holzschnitt-Porträt dieses Fürsten von Baldung datirt, dem die gleiche Zeichnung zu Grunde liegt (Nr. 140), so das also auch das Gemälde wohl aus dieser Zeit stammt. Ein zweites, 1515 gemaltes Porträt des Markgrafen bewahrt die Schleifheimer Galerie. Mit seiner ganzen Familie kommt der Fürst endlich noch auf einem länglichen Gemälde der Karlsruher Sammlung vor, das etwa auch um 1511 für die fürstliche Begräbniscapelle zu Lichtenthal entstanden sein mag. Zu beiden Seiten von Anna und Maria, die in bewegter Gruppe mit dem Christusknaben in der Mitte thronen, kniet die ganze markgräfliche Familie, links vom Beschauer Christoph und seine Söhne, ganz vorn der älteste, Jacob, Erzbischof von Trier, hinter ihm Philipp in voller Rüstung, in zweiter Linie Bernhard, der in Zügen und Barttracht dem Vater gleicht; rechts die Markgräfin Ottilia mit ihren fünf Töchtern, von denen die zwei ältesten, Maria, Aebtissin von Lichtenthal, und Ottilia, Aebtissin von Pforzheim, geistlichen Standes sind. Die Bildnisse sind alle vortrefflich, die Mittelgruppe ist glücklich componirt, aber es fehlt hier an harmonischer Gesamthaltung, die namentlich noch durch die großen Wappen im Vordergrunde sowie durch die Verschwendung von Gold an Rüstungen und Costümen beeinträchtigt wird.¹ — Markgraf Bernhard (geb. 1474, gest. 1536), kommt außerdem in einer Zeichnung aus dem Jahre 1512 in Baldung's Skizzenbuche in Karlsruhe vor.

Zwei mit 1512 bezeichnete Darstellungen des Christus am Kreuze zwischen den Schächern, in den Museen zu Berlin und zu Basel, gehören zu seinen flüchtigeren Producten. Auf dem letzteren ist die Composition sehr überfüllt; links noch die Stifterin, eine Aebtissin mit ihrem Patron, einem Bischofe, und rechts der Auferstandene mit dem heiligen Thomas, der besten, im geistigen Ausdrucke mächtigsten Figur des Bildes. Eine nicht datirte Darstellung der Kreuzigung in der Galerie zu Achaffenburg ist beiden vorigen überlegen.

Um jene Zeit wurde dem Künstler die größte Aufgabe seines Lebens zutheil, durch deren Bedeutung er sich zugleich selbst künstlerisch und geistig gehoben fühlte, der Hochaltar des Freiburger Münsters, unstreitig eine der großartigsten Schöpfungen der deutschen Kunst. Seinem Vorbilde Dürer steht er hier näher als jemals. Er hatte unterdessen den Ifenheimer Altar kennen gelernt, der in dem Zeitraume zwischen 1493 und 1516 entstanden war. Von Grünewald's eigenthümlicher Neigung zum Phantastischen fühlte er sich in Folge eines verwandten eigenen Zuges lebhaft angezogen, ja er unternahm es sogar, mit dem zu wetteifern, was

1) Geflochten in Schopfm's Historia Zaringo-Badenis, II, zu S. 287.

Grünwald's größte malerische Qualität war, mit feiner Ausbildung der Farbe, feiner Meißlerhaft im Lichteffect. Bei einem Künstler, der von Hause aus mehr Zeichner als Maler war, der dann auch in der Folge wieder mehr in die zeichnerische Behandlung zurückfiel, ist dies hochst überrafchend, aber man muß Hans Baldung zugefehen, daß er in diesem Hauptwerke auch im Colorit und Helldunkel Aufserordentliches leistete.

Zu Freiburg im Breisgau, wo auch Verwandte von ihm in angefehenen Stellungen lebten, fein Bruder Caspar und fein Neffe Pius Hieronymus Baldung, jener seit 1502, diefer seit 1506 Lehrer an der Univerfität, kommt unfer Meißler schon am 19. Mai 1511 urkundlich vor; der Rath bewilligt an diefem Tage dem Hans von Gmünd eine Lieferung Eichen- und Buchenholz. Im Jahre 1513 erfeheint er zum erftenmale in den Münfterrechnungen und erhält 190 Gulden 14 Pfennige als erste Zahlung für fein Werk, das, laut Infchrift, 1516 vollendet wurde; ein Zeitraum von fünf bis sechs Jahren ist für eine fo umfangreiche, aus elf großen Gemälden bestehende Schöpfung nicht überrafchend.

Das Werk ist ein Marienaltar, denn Unfere Frau ist die Patronin des Münfters. Der Malerei war hier, ohne Beihilfe der Plastik, die ganze Aufgabe zugefallen. Bei geöffneten Flügeln zeigt die Haupttafel die Krönung Maria's. Sie selbst ist vielleicht nicht hinreichend tief im Ausdruck, auch Christus kaum, in dessen Gesichtsbildung das heraustretende Kinn auffällt und der in rothem Mantel, bei etwas gefuchter Beinstellung, dafitzt. Desto überwältigender ist Gott Vater mit langem weifem Bart, in echt königlicher Würde. Zahlreiche kleine Engel bevölkern den Himmel, der in fchimmernden Goldglanz getaucht ist. Sie gruppiren sich in gaukelnder Beweglichkeit, wiegen sich auf den Wolken, musiciren in den mannigfachen Stellungen; einer zerrt an Christi Mantel, ein zweiter schlüpft unter Maria's Gewand, andere klimmen an einer Harfe empor. Die launigen Motive find allerliebft verwendet. Auf den Flügeln stehen die zwölf Apostel, alle von bildnißartigem Charakter, grofsartige Kraftgefigter, den Typen Dürer's verwandt, wie auch der flüßvolle Faltenwurf an diesen erinnert. Die Farbe hat dadurch gelitten, daß gewisse Töne verfliegen find, aber man merkt immerhin, daß der Meister in der Darstellung der himmlischen Glorie auf eine strahlende Wirkung ausging.

Weit besser ist der zweite Cyklus erhalten, der sich auf den Außenfeiten des inneren Flügelpaares und auf den jetzt feststehenden Innenfeiten der äußeren Flügel hinzieht und vier Hauptmomente aus der früheren Geschichte Maria's enthält: zunächst die Verkündigung; wie auf dem Stiche Schongauer's¹⁾ kniet der Engel soweit rückwärts, daß Maria ihn nur hören

Hans Baldung in Freiburg.

Hochaltar des Münfters.

1) Vgl. den Holzfchnitt S. 235.

kann, nicht fehlen. Sie ist von außerordentlicher Schönheit des Ausdrucks. Der Engel, mit flatterndem blondem Haar, trägt ein gelbes Kleid mit dunkelgrünen Schatten; schon diese Vorliebe für schillernde Gewänder erinnert an Grünewald; auch die Wirkung des einfallenden Sonnenlichtes ist trefflich beobachtet. Bei der Heimführung ist die Haltung Maria's nicht ganz glücklich, namentlich der Faltenwurf unten an ihrem linken Beine ist unruhig, aber sehr schön sind die Gebirgslandschaft und die spielenden Kaninchen vorn. Ganz im Wettstreit mit Grünewald erscheint der Meister bei der Geburt Christi, einem wirkungsvollen Nachstück, in welchem, nach der Erzählung des apokryphen Evangeliums von Christi Kindheit, das Licht vom Körper des Kindes ausstrahlt. Das schönste Bild der ganzen Folge ist endlich die Flucht nach Aegypten, bei welcher von neuem Erinnerungen an Schongauer's Motive auftauchen. Maria, hier am lieblichsten, im Typus noch leise an die ältere Schule erinnernd, den unruhig bewegten Knaben in den Armen, reitet auf dem Esel, der rothgekleidete Joseph mit Wanderstab, Feldflasche und Rosenkranz, schreitet ihr zur Seite. Ueber diese Gruppe neigt sich eine Palme, auf der ein paar Engel klettern und sich wiegen; einer hat sich an einem Zweige auf das Thier herabgelassen, um dem Christuskinde Früchte zu reichen. So poetisch und reizend wie die Erfindung, ist hier auch die Ausführung; die Farbe harmonisch und gefättigt, die Landschaft haltungsvoll, der Vordergrund mit feinen Gräsern, Schnecke und Stieglitz sorgsam und doch im großen Stil behandelt.

Auf den Außenseiten der vorderen Flügel erscheinen zwei Heiligenpaare, Hieronymus und Johannes der Täufer, Georg und Laurentius. Zwischen ihnen, auf der Rückseite des Schreines, die figurenreiche Darstellung des Heilands zwischen den Schwächern am Kreuz: hier erscheint, wie wir oben sahen, auch die Gestalt des Malers selbst. Ein Staffeldbild enthält in lebensgroßen Halbfiguren die Madonna mit dem Kinde und vier Stifterbildnisse, von denen namentlich das zweite, ein weißbärtiger Greis, vorzüglich ist. Hier steht die Inschrift:

Sebastiano. de. Blumenegg patricio. Egidio.
Has. Vdalrico. Wirtner. plebeis. magistratibus.
nicolao. Schefer edis. sacre. thesauris

Hoc opus factum. an. sal. M.D.XVI.

Ein Täfelchen unter dem heiligen Georg enthält die zweite Inschrift:

JOANNES. BALDVNG. COG.
GRIEN. GAMVNDIANVS, DEO
ET. VIRTVTE. AVSPICIVS.
.FACIEBAT.

Er hatte in der That voll innerer Erhebung, mit dem Aufwande seiner ganzen künstlerischen Kraft gearbeitet.

Nach der Beendigung des Werkes kehrte er wieder nach Straßburg zurück. Er mußte am 5. Mai 1517 hier sein Bürgerrecht von neuem erwerben, nach der Stelle des Bürgerbuches: „Item Hans grien der moler hat das burgrecht koufft vnd wil mit den Zur steyten dienen Actum Zins flags noch Jubilate“. Dies ist um so auffallender als er, wie ein Document des städtischen Archives ausdrücklich sagt ¹⁾, während seiner Abwesenheit von Straßburg seine Verbindung mit der Zunft aufrecht erhalten und seine Zins- und Dienstverpflichtungen erfüllt hatte.

Wieder
in Straß-
burg.

Von nun an blieb er bis zu seinem Tode in Straßburg wohnen. Dennoch ist im Elfsaß heutzutage auch nicht ein einziges Werk des Künstlers nachzuweisen, der hier so lange und so fleißig geschaffen hat. Vielleicht war bis vor kurzem wenigstens eines vorhanden, aber es ist heute jedenfalls bis zur Unkenntlichkeit entstellt. In der kleinen Klosterkirche zu Walburg im Hagenauer Walde waren Spuren von Wandmalereien an den Chorwänden sichtbar, diese hat man nun kürzlich restaurirt, das heißt gänzlich übermalt. Ich bedaure, sie nicht vordem gesehen zu haben, denn die Gestalten — die Apostel, dreizehn an der Zahl, nämlich mit Paulus, und die vier Kirchenväter — erinnern im Stil der Gewandung, in den Typen und in den Motiven der Bewegung deutlich an Hans Baldung, namentlich an seine Apostelfolgen in Holzschnitt. Spruchbänder mit lateinischen Inschriften befinden sich unter jeder Figur, eine Bezeichnung ist nicht vorhanden. Heute kann niemand mehr entscheiden, ob diese Wandmalereien von Baldung's Hand oder Versuche eines geringeren Malers, der seine Motive frei benutzt hat, gewesen sind.

Walburg,
Wand-
malereien.

Während der Jahre, die er dem Freiburger Altar widmete, und in der nächst folgenden Zeit entstanden noch manche Gemälde, die zu seinen besten gehören. Mit 1515 ist das klare, in einem kühlen Tone vortrefflich durchgeführte Brustbild eines blonden Jünglings von fünfundzwanzig Jahren im Wiener Belvedere bezeichnet, fast im Profil, in der Auffassung von edelster Schlichtheit. Ein paar Verse, die unten stehen, preisen Bal-

Bildnisse.
Wien.

1) Eingabe der Bildhauer an den Rath gegen eine neue Meisterstück-Ordnung der Maler, nicht datirt, aber sicher vom Jahre 1516: . . . „Es sin auch noch etlich moler in dem landt die sin auch bürger hie zu strafburck die yren zins noch uf die stub geben und yre hutten lossen thon als wol als weren sie hye vnd gar nit darumb wissent noch auch dor in geholten haben darufs grofs yrrung entston mecht wan sie wieder her in die statt kemen vnd sin mit namen Meyster Hanff grien den man baldung nent vnd Jacob ernß, Heynrich gröfs etc.“

München, dung mit Recht als zweiten Apelles.¹⁾ Zwei Bildnisse, Pfalzgraf Philipp in der Münchener Pinakothek und ein unbekannter bärtiger Mann in der Galerie zu Karlsruhe, tragen die Jahrzahl 1517.

Noch 1516 entland eins feiner interessantesten religiösen Gemälde, das Martyrium der heiligen Dorothea, in der Galerie der Patriotischen Kunsthreunde zu Prag, bei kleinem Maßstabe der Figuren von vollendeter Durchführung. Sie kniet im rothen Kleide da, den Tod erwartend, der Henker, gelb gekleidet, mit grünen Aermeln, steht auf ihrer Schleppe, und richtet eben ihren Hals. Von der andern Seite tritt ein allerliebftes Knäblein, wie kaum Dürer es schöner gemalt, mit Rosen bekränzt, auf sie zu und reicht ihr einen Korb voller Rosen. Weiter rechts der Advocat Theophilus in goldener Schaub mit feinem Gefolge, und links im Hintergrunde, in der Thüre eines Baues, dessen Söller von zuschauenden Figuren belebt ist, Theophilus noch einmal; das himmlische Knäblein tritt auf ihn zu und zupft ihn am Kleide, um ihm die Rosen im Auftrag der Heiligen zu bringen, und sein Ausdruck sagt, dafs er durch dies Wunder bekehrt wird. Der Tag der Heiligen ist der 6. Februar, und der Künstler will daher das Rosenwunder dadurch noch wirksamer machen, dafs er es in eine trefflich behandelte Winterlandschaft mit hartgefrorenem Boden, beschneiter Ferne, ganz weissen Bergen und düfterem Tannenwald versetzt. Die kühle Stimmung ist vorzüglich gelungen, wenn auch sonst die Zusammenstellung der Farben nicht von Härte frei ist. Dieses Verständnifs des Landschaftlichen verbindet sich hier zugleich mit der lebensvollsten Charakteristik, die nicht blofs in den Hauptfiguren, sondern auch in den Kriegergestalten des Gefolges, dann in einigen Zuschauerköpfen im Mittelgrunde zu Tage tritt. Wegen breiter und wirkungsvoller Behandlung der Landschaft ist dann namentlich die heilige Familie in der Kunstakademie zu Wien, nicht datirt, hervorzuheben.

Bei seinem phantastischen Hange ist es erklärlich, dafs Baldung sich auch jenen Motiven von der Vergänglichkeit alles Irdischen und von der Allgewalt des Todes hingab, welche die Einbildungskraft seiner ganzen Zeit erfüllten. Zwei treffliche kleine Gemälde dieses Gegenstandes, das eine mit dem Monogramm, das andere mit der Jahrzahl 1517 bezeichnet, besitzt das Museum in Basel. Auf dem ersten, dessen Originalzeichnung die Florentiner Sammlung besitzt, umarmt der Tod, welcher der Teufel zugleich ist, denn er hat einen Pferdefufs, von rückwärts ein junges Weib,

Todes-
bilder,
Basel.

1) Talis, eram, iustis, olim quasi, quinque, peractis,
Arte, velut, magna, picta, tabella, tenet.
Sic, me, Baldungus, depinxerat, alter, Apelles,
Ut vivum, qui, me, viderit, esse, putet.

das er an Kopf und Brust packt und an dessen Mund er seine Zähne drückt. Sie hält ein weißes Gewand, das ihr vom Schofs herabgeleitet, ihr zurückgeworfener Kopf ist von heftigem Schmerze durchzuckt, vorn gähnt das offene Grab. Wie das Grauenhafte mitten in die Wollust hereinbricht, ist hier wunderbar geschildert. Auf dem Gegenstücke ein junges Weib, nackt bis auf den leichten Schleier um die Hüften, Thränen in den Augen, verzweilungsvoll die Hände gefaltet, um Erbarmen jammern, doch umsonst, denn der Tod packt sie bei den langen, blonden Haaren und schleppt sie zu dem Grabe, auf das er mit der Rechten deutet. Oben stehen die Worte: HILMVSTFDVAVX.

Die Behandlung ist hier hochst präcis und fein, die Haltung, bei ganz lichem Ton, einfach aber ruhig. Für Baldung's Auffassung des Nackten sind diese Bilder bezeichnend; er hat ernste Studien in dieser Beziehung gemacht, sich namentlich nach Dürer gerichtet, in den Proportionen wie in der Modellirung. Die Formen sind voll aber nicht unfein, die Motive plastisch und grobsartig. Dies glückt ihm freilich nicht immer in gleicher Weise. Die aufgereihten nackten Weiber in der Galerie Liechtenstein in Wien, welche die Lebensalter darstellen, sind ziemlich häßlich, bei dem Hercules, der den Antäus vom Boden hebt, bei Dr. Leifinger in Stuttgart, sind zwar die Körper im Ganzen wohlverstanden und der Kopf des Antäus gut verkürzt, aber es fehlt die ungezwungene Naivetät. Beide Bilder mögen schon einer etwas späteren Epoche angehören.

Ein Nachklang des Freiburger Altars ist die Anbetung des neugeborenen Christuskindes, in der Galerie zu Achaffenburg, von 1520. Wieder geht hier das Licht vom Kinde aus. Durch das Thor der Ruine, in welche die Scene verlegt ist, erblickt man die Verkündigung an die Hirten, wieder mit einem Lichteffect. Ziemlich ablosend ist dann aber die Steinigung des heiligen Stephanus, im Museum zu Berlin, von 1522, pathetisch und voll Kraft des Ausdrucks, aber nicht frei von Verzerrungen und Härten, auch in der Farbe, bei der außerdem mit dem Golde ein nur flörender Prunk getrieben ist.

Im Uebrigen wurden die religiösen Gemälde jetzt nach und nach feltener, die Reformation drang in Straßburg durch, und zwar in einer Form, welche bald eine Annäherung an die Schweizer Reformirten zur Folge hatte (1530). Altäre und Heiligenbilder wurden entfernt, neue Kirchenbilder nicht mehr gemalt. Die Liechtenstein-Galerie in Wien besitzt von Baldung noch eine überlebensgroße Halbfigur der Madonna mit dem Kinde, aus dem Jahre 1530, die trotz sorgfältigen Studiums unbefriedigend ist, im Ausdruck fast geziert, in der Modellirung nicht hinreichend kräftig, in der Farbe zu blaß. Dafs er aber zu derselben Zeit auch zu fatteren

Tönen zurückkehren konnte, zeigt ein mit gleichem Datum bezeichnetes Fragment in der Galerie Raczynski zu Berlin, drei Männergestalten, welche lebhaft bewegt dem Selbstmord der Lucretia zuschauen. Diese selbst hat der verlorbene Besitzer leider abschneiden und vernichten lassen, weil sie ihm zu häßlich war. Baldung's letztes datirtes Gemälde, das leider sehr gelitten hat, ist eine Magdalena vor dem auferstandenen Christus, von 1539, in der Galerie zu Darmstadt.

Während ihm also das religiöse Stoffgebiet in der Malerei beinahe verschlossen wurde, und er zugleich zu Werken profanen Charakters nicht häufig Gelegenheit fand, wurde ein anderer Zweig seiner Kunstthätigkeit gerade durch die Zeitverhältnisse mehr und mehr begünstigt, nämlich die Kupfer-
 fische. Die Zahl der Kupferliche, die ihm zugeschrieben werden dürfen, ist äußerst gering; neben jenem Blatte von 1507 ist namentlich noch der Stallknecht, welcher ein Pferd aufzäumt, mit Baldung's aus den drei Initialen zusammengesetztem Monogramm, zu nennen, zart behandelt und ganz unter Einfluß der Dürer'schen Technik. Die Zahl der Holz-
 schnitte. Die Zahl der Holzschnitte nach seinen Zeichnungen beträgt aber nach der neuesten Zählung über 150 Blatt. Nur die ältesten, vor dem Freiburger Aufenthalt entfallenen haben wir bisher erwähnt. Einiges ist dann aus den nächsten Jahren datirt, besonders lebhaft aber wird die Production gleich nach Vollendung des Freiburger Hochaltars, sobald Hans Baldung wieder in Straßburg wohnt. Die Bilder zu den zehn Geboten, zu einem 1516 bei Griening er erschienenem Buche ¹⁾, lebendige sittenbildliche Darstellungen, waren offenbar schon früher vorbereitet und sind von ziemlich ungelenker Hand geschnitten. Bald aber folgt Ein Hauptblatt nach dem andern. In Phantastik. vielen waltet eine Phantastik, die wieder an die Einwirkung Grünewald's mahnt, ein Streben nach Lichtwirkung, heftigem Affekt, visionärer Auffassung. Ein Bild tiefen Leidens ist der an die Marterfäule gefesselte Christus, der widerstandslos zusammensinkt, während ein Engel ihn unterstützt (1517. — Nr. 12). Verwandt sind zwei Darstellungen des heiligen Sebastian (Nr. 69, 70. — 1512, 1514). Der laute Aufschrei des Jammers bricht in der Beweinung Christi am Fufse des Kreuzes namentlich in der Figur der Magdalena aus (Nr. 14). Eine Composition von hoher Originalität zeigt den entseelten Körper des Heilandes von Engeln gen Himmel getragen, die sich mühsam gegen die Schwere des Leichnams stemmen und doch mit Sturmesungefüm emporbraufen, während Schaaren anderer Engel aus himmlischer Glorie niederfluthen (Nr. 10). Ein großes

1) Die zehn gebot in diesem buch erclert und usgelegt durch etlich hochberumbte lerer.

Blatt des Gekreuzigten mit Maria, Johannes und Magdalena galt, nach einem Exemplar in der Albertina, auf welchem Baldung's Monogramm fehlte, lange für Dürer¹⁾; und in der That mag kein zweiter Meister diesem an großartiger Energie des Gefühles so nahe kommen. Herrliche Charakterfiguren weisen seine verschiedenen Folgen Christi und der Apostel auf. Die eine, welche nur in Probedruckten des Kupferstichabinettes zu Karlsruhe vollständig erhalten ist, trägt kein Monogramm und mag von dem Meister wegen schlechten Schnittes verworfen worden sein.²⁾ Desto großartiger ist die von 1519³⁾ und nicht minder die Folge der paarweise dastehenden Apostel, zum Theil in feltfamer orientalischer Tracht, aus dem Jahre 1518.⁴⁾ Die Säulen, welche sie trennen, sind für die Geschmackrichtung des Künstlers in ornamentaler Beziehung, fein Abweisen der Renaissance, fein Festhalten an einer entarteten Gothik, sehr charakteristisch, das er mit Matthias Grünewald theilt. Kein Wunder, dass dann auch in der Zeichnung der Gestalten und in den Faltenwurf-Motiven zahlreiche bizarre Einzelheiten zu Tage treten.

Apostel-
folgen.

Für eine kühne Formensprache gerade bei nackten Figuren spricht dann aber der Sündenfall von 1519 (Nr. 2). Hier waltet ein Geist, der fast an Michelangelo erinnert. Alle Wucht des göttlichen Gerichtes über Adam und Eva herein. Eine reizende idyllische Auffassung waltet in einem Helldunkel-Holzchnitt von zwei Platten (Nr. 8). Die Madonna sitzt an einem Baumstamm und liebt, auf ihrem Schofse kniet der Christusknabe und greift nach dem Apfel, den ein schwebender Engel ihm reicht. Mehrere andere Engel treiben in der Nähe ein übermüthiges Spiel, mit ähnlichem Humor wie auf dem Mittelbilde des Freiburger Altars. Einer schwebt mit Maria's Mantelzipfel in die Höhe, ein zweiter voltigirt über einen Zaun; Der liegt träumend im Grase, jener spielt die Laute, und besonders ergötzlich ist endlich einer, der, den Kopf nach unten, die Hand auf eine Trommel, die er eben schlug, gestützt, sich die Gegend verkehrt anschaut. Es ist eine gar anmuthige, echt elsfässische Landschaft, die sich hier ausdehnt, mit Bergen, hochgelegenen Burgen und einem Weiher im Thale.

Sünden-
fall.Madonna
im Freien.

Eine derbere Phantastik geht in mehreren profanen, namentlich mythologischen Darstellungen durch, den drei Parzen von 1513 (Nr. 132), dem höchst launigen Ritt der Phyllis auf dem gezäumten Aristoteles 1515,

Profane
Stoffe.

1) Nr. 13. — Vgl. Thauting, Hans Baldung Grien und nicht Dürer, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, II, S. 211.

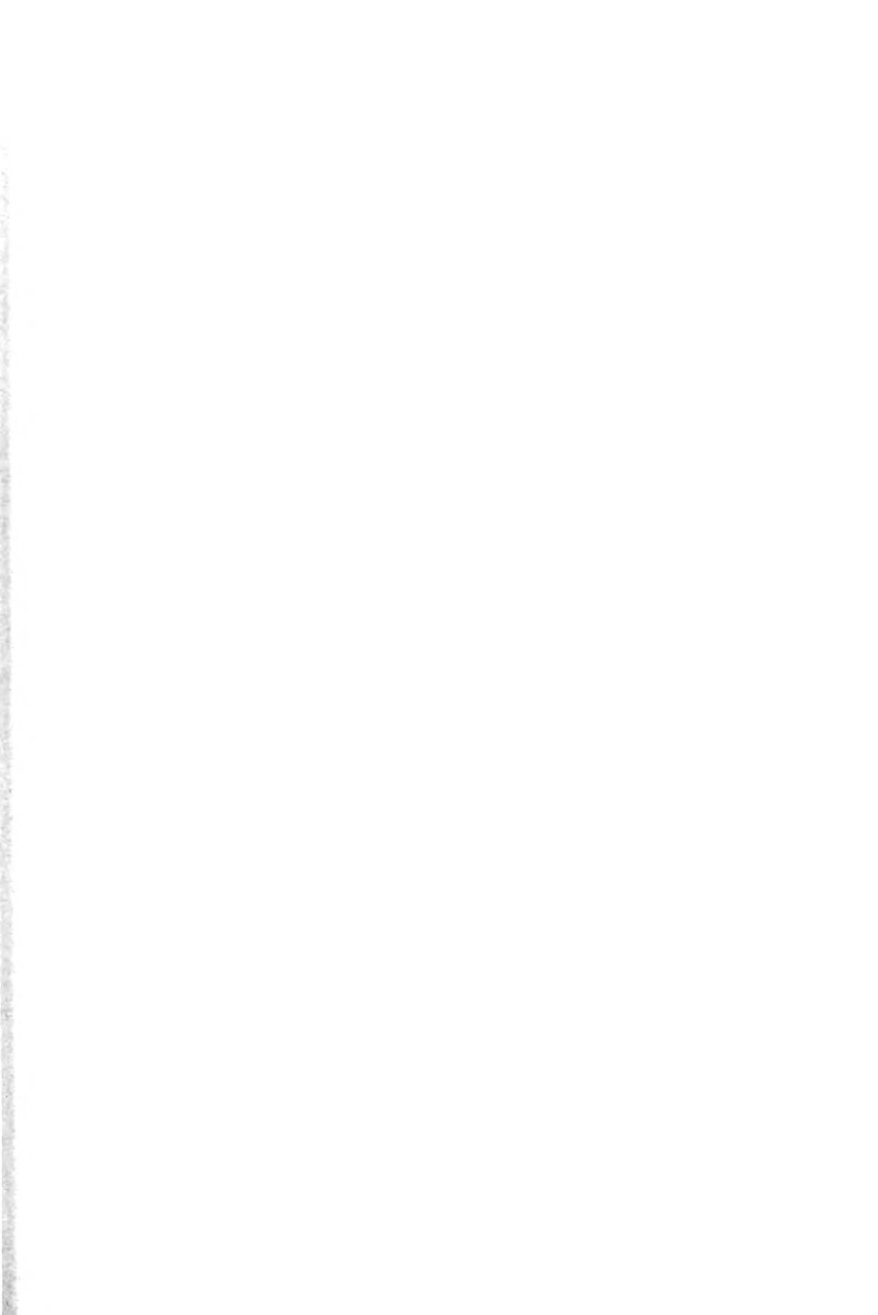
2) Nr. 50—62.

3) Nr. 18—30.

4) Nr. 43—49.

Nr. 135), dem übermüthigen Bacchanal mit dem eingefchlafenen, trunkenen Silen, dessen Haupt ein kleiner Bacchusknabe auf eine sehr ausgefallene, wenn auch naturgemäße Weise benetzt (Nr. 133). Kaum zu deuten sind die zwei nackten Mütter mit zahlreichen spielenden Kindern in einer Landschaft (Nr. 134). Zu Baldung's späteren Arbeiten gehören die drei Holzschnitte mit Pferden im Walde, bezeichnet 1534 (Nr. 137—139), trefflich beobachtet und gut studirt, aber ziemlich schwerfällig. Den verkürzt daliegenden schlafenden Stallknecht, den ein altes Weib mit der Fackel weckt (Nr. 143), mag man anreihen. Von Bildnissen seien noch der Luther als Augustinermönch, über welchem die Taube des heiligen Geistes schwebt (Nr. 141), und der Prediger Caspar Hedion, einer der Vorkämpfer der Reformation in Straßburg (Nr. 145), hervorgehoben. Dieser Holzschnitt wurde für Hedion's Straßburger Chronik (1543) gefertigt; die Originalzeichnung mit derselben Jahrzahl befindet sich im Skizzenbuch zu Carlsruhe; ein fleischiges Gesicht mit sehr ernst und streng blickenden Augen.

Neben den Gemälden und dem Holzschnittwerk Hans Baldung's sind dann noch seine Zeichnungen zu berücksichtigen. Nächst Dürer und Holbein befaß Deutschland damals kaum einen zweiten so trefflichen und so productiven Zeichner. In der einfachen Federzeichnung wie in der Zeichnung auf farbigem Grunde mit aufgesetzten Lichtern kommt er Dürer nahe, und da er seiner ganzen Richtung nach mehr Zeichner als Maler ist, zeigt er sich in diesen Arbeiten vielleicht am günstigsten. Sehr reich ist er in dem Museum zu Basel vertreten; unter Glas hängen zwei Kohlenzeichnungen: Tod und Himmelfahrt der Maria, eine Federzeichnung: ein Centaur in kühner Verkürzung, auf seinem Rücken ein Kind, und ein Clairorbcurblatt: ein Weib in leichtem, fliegendem Gewande, mit einem Pocal. Ein ähnliches, bezeichnet 1519, mehrere Apofel- und Heiligengefalten sowie einige Kopfstudien findet man in den Bänden. Berlin besitzt im Kupferstichcabinet einen großen Carton des Gekreuzigten, eine große runde Zeichnung von 1517, vielleicht Entwurf für ein Glasbild, mit der Darstellung der drei Königsohne, die ihren Streit um die Herrschaft dadurch zum Austrag bringen, daß sie nach dem Leichnam des Vaters um die Wette schießen; derjenige, welcher sich weigert, ist der echte Sohn. Dann namentlich noch die sehr schöne Halbfigur einer Frau von 1519, wohl Entwurf zu einem Altarflügel, in Kreide und Rothstift. Zwei Bildnisse, eins von 1515, sind im Louvre, aber nicht ausgestellt. Die Sammlung des Herrn Ambroise Firmin Didot enthält einen Landsknecht mit einer Dirne von 1516. In dem Kupferstichcabinet zu Stuttgart sind namentlich der Tod der Maria und der Auszug der Apofel, Federzeichnungen mit weißen



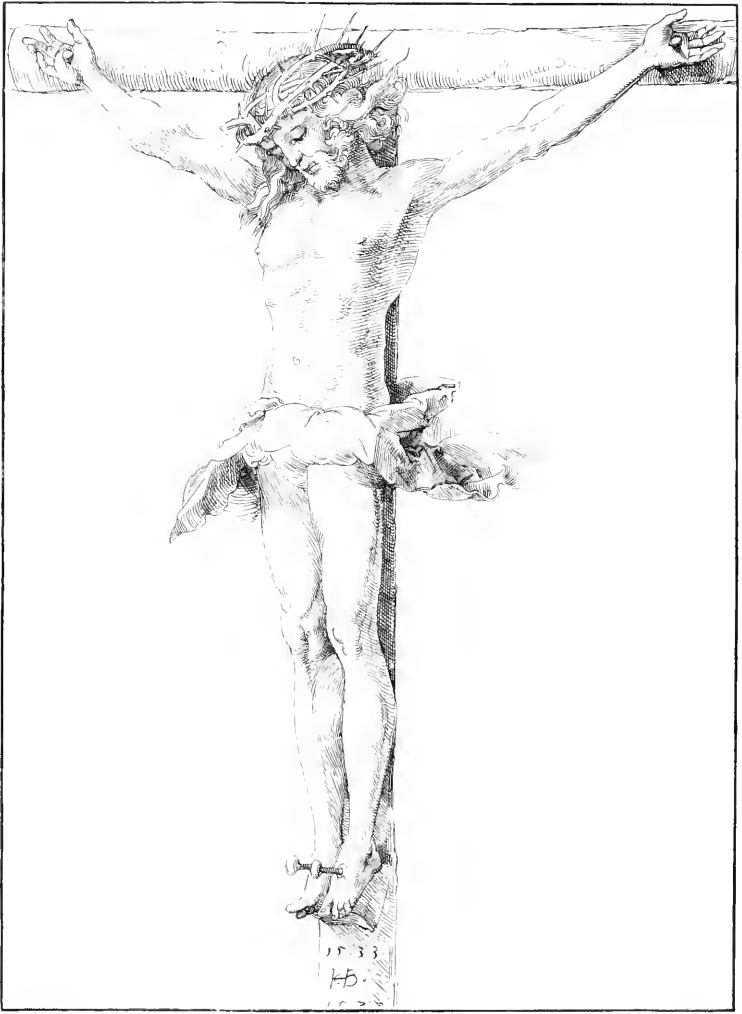


Fig. 65. Christus am Kreuz.

Nach einer Handzeichnung von Hans Baldung in der Albertina (S. 203.)

Lichtern von 1516, hervorzuhelen. Die Uffizien in Florenz bewahren
 aufser dem erwähnten Todesbilde drei grofse Helldunkelblätter: eine Apo- Florenz.
 stelgefalt, Adam und Eva und Hercules mit dem Bogen, von 1520. In
 dem Britifch Mufeum eine Madonna mit Engeln, von zarterer Durchfüh- London.
 rung, auf braunem Papier, mit weiffen Lichtern, ein Entwurf zu dem ge-
 schilderten Holzſchnitt Nr. 8¹⁾, und ein grofser Entwurf für ein Glasbild,
 die Madonna mit dem Kinde auf dem Halbmonde, der heilige Laurentius
 und zahlreiche Engel, mit nur angelegter Renaissance-Umrahmung. Im
 Städelfchen Inſtitut zu Frankfurt Heiligenguren, Entwürfe zu Glasbil- Frankfurt.
 dern und zu Wappen, endlich eine ganze Figur der Lucretia, edel und
 frei in den Formen, auf braunem Papier, mit weiffen Lichtern, bezeich-
 net 1530. In der Albertina zu Wien zahlreiche Wappen, Vorbilder für Wien.
 Glasmaler, dann, früher als Dürer, zwei vortreffliche Helldunkelblätter:
 Drei Ritter zu Pferde, die in einem Hohlwege von drei Gerippen ange-
 fallen werden, höchſt dramatiſch und voll Energie der Bewegung, und
 drei jugendliche Frauenköpfe von ganz befonderer Schönheit, wahrſcheinlich
 von 1519. In gleicher Technik zwei Blätter mit Hexen, 1514, ferner eine
 feltſame Allegorie: Venus mit Krücken, die auf Kugeln ſchreitet, an welche
 ihre Füfse gebunden ſind, neben ihr ein kleiner Amor, im Formgefühl eine
 feiner trefflichſten Arbeiten. Ein Chriſtus am Kreuz, von 1533, zeigt, daſs er
 ſich Adel der Durchbildung, volles Verſtändniſs des Körpers und tiefen gei-
 ſtigen Ausdruck bis in ſeine ſpättere Zeit bewahrte. Dieſe beiden Originale
 geben wir in Abbildungen wieder, da ſich die Zeichnungen am Ende weit
 beſſer als Gemälde nachbilden laſſen und Baldung's Holzſchnitte dem Leſer
 doch in zahlreichen gröfseren Sammlungen zugänglich ſind (Fig. 65 u. 66).
 Von befonderer Wichtigkeit für ihn iſt endlich das Kupferſticheabinet zu Karls- Karlsruhe.
 ruhe. Unter Baldung's phantaſtiſchen Blättern nimmt die hier befindliche
 Clairrobeur-Zeichnung von 1515 eine der erſten Stellen ein, ſie iſt zugleich
 eine der räthelhafteften von allen: ein nacktes Weib und ein Ungethüm
 in wunderlicher und höchſt bedenklicher Situation; ſie ſcheint einen Fa-
 den durch feinen und durch ihren Körper hindurchzuſpinnen. Ein nack-
 tes Kind reitet auf dem Drachen, ein zweites ſpielt mit feinem Schweif.
 Ein wahres Kleinod der deutſchen Kunſtgeſchichte iſt endlich das Skiz- Skizzen-
 zenbuch Hans Baldung's, das hier bewahrt wird. Es beſteht aus den buch.
 Reſten von zwei früheren Skizzenbüchern, von denen das eine Papier, das
 zweite Pergament enthielt, und die ſpäter zufammengebunden worden
 ſind. Innen auf den Deckel ſteht: „Costet III fl. 6. In zu binden Jochim
 Craffenberger dem Buchbinder 1.5.82. Sebott Bühler“. Der Eigenthü-

1) Bisher dem Dürer beigemessen. Sloane Coll. 5218, 179.

mer war also der Strafsburger Maler und Chronist, dessen Chronik auch über Baldung wichtiges Material enthielt und der die Haarlocke Dürer's aus Baldung's Nachlaß befessen hatte. Auch der Silberstift, mit dem Alles gezeichnet ist, befindet sich, zwar in neuerer Fassung, noch bei dem Buche. Am Schlusse steht, von Büheler's Hand: „findt 75 Bletter“. Meistens sind aber beide Seiten mit Zeichnungen versehen. Die Worte „Hodie aliquid cras nihil“ auf dem letzten Blatte sind für einen Wahlspruch Baldung's gehalten worden, rühren aber von viel späterer Hand her.

Wir finden hier Studien zu Händen, Köpfen, Füßen, Kinderfiguren, Gewandzeichnungen, Acte, Waffen, stereometrische Figuren, Musikinstrumente, allerlei Thiere, einen Kalbskopf, Pferde und Pferdeköpfe, einen Affen, Widder, Papagei, bei welchem auch die Farben „schwarz, graw, rot“¹⁾ handschriftlich notirt sind, einen Greifen und einen Löwen für Wappen, Blätter und Blumen (z. B. „Blaw korn Blum“), auch die Renaissance-Unrahmung eines Altars. Bei einer Reiterfigur in voller Rüstung steht die Jahrzahl 1518, über einer Madonna 1523. Sehr häufig sind landschaftliche Studien, Ansichten von Städten und Burgen, manche handschriftlich benannt, wie die Schlösser Weinsberg und Horneck, ferner Ansichten aus Straßburg („Rofsmarckt zu Straßburg“) und von den Befestigungen und Bollwerken der Stadt. In der Ansicht einer romanischen Kirche erkennt man Mauresmünster von der Südwestecke her. Unter den Bildnissen, die auch hier das Beste sind, befindet sich zunächst die früheste ganz sicher datirte Arbeit des Meisters, ein treffliches Porträt des Kaisers Maximilian von 1501; ferner Karl V. von 1536, dann die schon erwähnten Porträte des Markgrafen Bernhard von Baden und des Caspar Hedion, endlich ein Bildniß aus dem letzten Lebensjahre des Künstlers, 1545, der Altmeister Nicolaus Hugo Kniepl. Fast auf jedem Blatte sehen wir das Monogramm des Künstlers und sehr häufig auch Jahrzahlen, die seinen verschiedensten Perioden angehören. Eine kleinere Folge von Silberstiftzeichnungen besitzt auch das Kupferstichcabinet zu Kopenhagen; sie wurden früher Hans Holbein dem Jungern zugeschrieben und sind gemeinschaftlich mit elf Studien, die wirklich von Hans Holbein dem Älteren herrühren, photographisch publicirt worden.¹⁾

Im Jahre 1545 war Baldung von seiner Zunft in den Rath gewählt worden; er starb noch im selben Jahre, wie das Rathsherrnbuch und Büheler's Chronik bekundeten. Der Straßburger Maler Nicolaus Krä-

¹⁾ Quarante feuilles d'un livre d'esquisses de Jean Holbein le Jeune. Vgl. A. Woltmann, Hans Holbein der Ältere und Hans Baldung Grien unter den Handzeichnungen zu Kopenhagen. Jahrbuch für Kunstwissenschaft, IV, S. 354.



Fig. 98. A 1667.

Vermeer, H. (1667). The Astronomer. In: *The Art of Vermeer*, p. 82.

mer kaufte seinen Nachlaß, nach dessen Tode wurde er von dessen Wittve ihrem Bruder Bübeler geschenkt. Dafs ein Leibgedinge, welches Baldung sich und seiner Gattin Margaretha, später Hausfrau des Straßburgers Philipp Winter, von den Plegern des Freiburger Münsters ausbedungen hatte, unter seinem Namen weiterbezahlt wurde bis zu ihrem Tode im Jahre 1552, hat in der neueren Literatur langezeit falsche Annahmen über sein eigenes Todesjahr hervorgertufen.

Hans Baldung ist ein scharf ausgeprägter und energischer künstlerischer Charakter. Der Stil, den er sich aneignete, ist ohne feinen engen Anschluß an Dürer nicht denkbar, welcher nicht nur auf seine Zeichnung und sein Formgefühl, sondern auch auf seine geistige Auffassung wirkte. Wenn aber auch Baldung bei diesem Verhältniß der Empfangende war, so gehört er doch keineswegs zu den bloßen Nachfolgern des Meisters. Ein verwandter Zug seines eigenen Wesens hatte ihn zu diesem geführt, und so bewahrt er auch unter dem Einfluß Dürer's seine Individualität. Ein Gefühl für Kraft und Größe, ein Zug zum Erhabenen durchdringt ihn. Baldung befeelt seine Gestalten mit energischem Leben, aber die tiefe, warme Religiosität von Dürer liegt ihm fern. Auch sein Humor ist nicht so voll und naiv, wie bei dem Nürnberger Meister, klingt aber immerhin auch in manchen Schöpfungen ernsten Charakters anmüthig durch. Die Vermittelung Dürer's führte ihm gewisse Bildungselemente zu, die er auf keine andere Weise sich in Deutschland hätte aneignen können. Als er später plötzlich von dem Vorbilde eines anderen genialen Neuerers, des Grünewald, lebhaft ergriffen wurde, und sich nun Ziele setzte, die über seine ursprüngliche Anlage hinausreichten, bewahrte er sich doch inmitten des kühnen Aufschwunges, den er damit nahm, und der coloristischen Effecte, die er nun erstrebte, durch den Halt, den ihm Dürer's Richtung bot, noch immer jenes sichere Stilgefühl und jenen maßvollen Ernst, den Grünewald oft vermiffen läßt. Eine Grenze für sein Schaffen bildet der Umstand, dafs er sich erst spät und auch dann nicht vollständig genug mit dem Formenfinn der Renaissance vertraut macht, was um so auffallender ist, als seine Beziehungen zu Dürer wahrscheinlich in die Jahre unmittelbar nach dessen Rückkehr aus Venedig fallen. Aber er war eben eine derbe Natur mit beschränktem Schonheitsgefühl und unter starkem Einfluß der volkstümlichen Phantasie. Namentlich in den architektonischen Formen und im Ornament vermag er sich nur mühsam von der gothischen Tradition und vom Naturalismus loszulösen, und diese Gewöhnung an Schwulst und Willkür lastet überhaupt auf seinem Formgefühl. Im Verständniß des Körpers und selbst des Nackten bringt er es allmählich weiter, an der Hand Dürer's und durch eigenes hingebendes

Künstlerischer Charakter.

Studium der Natur. Namentlich in seiner späteren Epoche zeigt er sich, den Stoffen wie der Auffassung nach, auch in dem Kreise der Renaissance heimisch. Seine kühne Phantastik, sein Zug zum Seltsamen haben oft ein abspringendes Wesen in seiner Production zur Folge, seine Arbeiten sind ungleichartig und mitunter nicht blofs aus Flüchtigkeit unbefriedigender. Die Härte seines Farbensinnes stofst uns oft ab, aber in bestimmten Fällen, bei ganz einfachen Aufgaben, wie bei Bildnissen, oder bei ganz grofsen Schöpfungen, für die er schwungvoll seine höchste Kraft anbietet, leistet er auch in malerischer Beziehung Bedeutendes. Ein Meister ist er in der Zeichnung, und das volkstümliche Darstellungsmittel des Holzschnittes weifs er sich in grofsartiger Weise dienstbar zu machen. In der Geschichte des geistigen Lebens im Elfsass während der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts nimmt er einen ehrenvollen Platz ein.

NIV.

Die Renaissance.

Während der Geist der Renaissance sich in der deutschen Kunst schon lange geregt hatte, kam er doch in der Architektur erst am spätesten zum Durchbruch. Ein Centrum, in welchem die von auswärts empfangenen Anregungen sich sammeln, und von wo sie neue Impulse nach allen Seiten ausstrahlen konnten, wie dies in Frankreich der Hof durch seine Kunstpflege und seine Hinneigung zur Geschmacksbildung Italiens gewährte, war in Deutschland nicht vorhanden. Die Bauhütten waren nach und nach in reine Handwerksmäßigkeit verfallen, verkümmerten immer mehr und waren nicht im Stande, sich von der gothischen Ueberlieferung loszureißen, die ihnen unter den Händen vertrocknete und entartete. Die Architekten werden jetzt von den Malern und den Bildhauern weit überflügelt. Diese lassen sich von dem Aufschwunge der Zeit mit fortreißen, ihr neues Verhältniß zur Natur, ihr entwickeltes Verständniß der Körperformen sind mit dem gothischen System, namentlich mit dem in Auflösung begriffenen, unvereinbar, und so eignen sie sich auch gleichzeitig die neue architektonische Formensprache an, welche in Italien ausgebildet worden war. Die naturgemäßer aufgefaßten, freier bewegten Gestalten verlangen in den architektonischen Umrahmungen, Hintergründen, Verzierungen statt der Gothik den modernen Geschmack. Aus den Werken der Maler und Bildhauer geht die Renaissance dann zunächst in die verschiedensten Zweige des Kunsthandwerks über, und erst als auf diese Weise die Vertrautheit mit den antiken und italienischen Formen im Volke allgemein geworden, kann sich ihnen die Baukunst nicht mehr verschließen. Die deutsche Renaissance beginnt in der Architektur erst spät, aber sie erhält sich in ihr desto länger und entfaltet eine glänzende und umfassende Werkthätigkeit, die wir erst seit kurzem wahrhaft würdigen gelernt haben. Bis vor wenigen Jahren war man in Deutschland gegen die Renaissance-Architektur des eigenen Vaterlandes gleichgiltig, sah nicht, was unmittelbar vor Augen stand, und ging oft an dem Schönsten und Eigenthümlichsten theilnahm-

Bruch mit
der Go-
thik.

Renais-
sance-
Architek-
tur.

los vorüber. Ein neuer Zug in den Studien und künstlerischen Interessen hat hierin eine schnelle Aenderung hervorgerufen. Man ist der deutschen Renaissance auf dem Wege nachgegangen, auf dem sie selbst sich entwickelt hat; durch das Studium der Malerei und der Plastik dieser Epoche, durch ihre Würdigung im Zusammenhang mit dem geistigen Leben der Zeit, durch das gesteigerte Interesse für das Kunsthandwerk ist man allmählich auch der Baukunst dieser Zeit näher gekommen. Lübke's Geschichte der deutschen Renaissance, eine der wichtigsten kunstgeschichtlichen Leistungen der neuesten Literatur, hat das weite Gebiet zuerst wahrhaft erschlossen, den Stoff geordnet, den Weg zu feiner Bewältigung gezeigt, für weitere Forschungen die trefflichste Grundlage geschaffen.

Charakter
des Stils.

Der Stil der Renaissance ruft in der deutschen Baukunst keine durchgreifende und vollständige Aenderung hervor. Die Anlage und die Hauptverhältnisse der Werke profaner Architektur, die hier zunächst in Frage kommen, bleiben dieselben. Die antiken Formen sind den deutschen Baumeistern nur aus abgeleiteten Quellen, zunächst aus der Frührenaissance Oberitaliens bekannt, und oft auch aus dieser kaum direct, sondern nur durch die Vermittelung der zeichnenden Künste, aus den immer mehr verbreiteten Ornamentfichen, aus der Kunstindustrie. Die Formen sind in Folge davon selten correct, die überwiegende Tendenz zum Decorativen, welche der Renaissance überhaupt innewohnt, tritt hier noch stärker hervor, den Einzelformen sieht man häufig an, das sie die Vorbilder bestimmter Handwerkstechnik, der Schreiner-, der Metall- oder Goldschmiedesarbeit nachahmen; Bildungen, die eher für Möbel und Geräthe geeignet sind, werden in die Architektur eingeführt. Zugleich werden gothische Formen, namentlich die geometrischen Combinationen, das Maßwerk, noch immer gelegentlich beibehalten. Wieviel aber auch dadurch dem neuen Stile an organischer Geschlossenheit fehlen mag, so erscheint er doch gerade durch solches Nachleben des Alten naturwüchsiger, und was an Ruhe und an Regelmäßigkeit zu vermissen ist, wird oft durch den Reiz glücklicher Einfälle, durch Frische der Erfindung und durch malerisches Gefühl aufgewogen.

Renaissance im
Elfs.

Im Elfs zeigt sich die Renaissance fast lediglich in der bürgerlichen Architektur. In dem ganzen Lande bietet sich zu dieser Zeit keine Gelegenheit zu dem Bau fürstlicher Paläste, bei denen der neue Geschmack in größerm Umfange componiren und seinen vollen Glanz entfalten kann. Er entwickelt sich hier ausschließlich auf Grund des städtischen Lebens. So prächtige Schöpfungen wie anderswo bringt er hier nicht hervor, dafür ist er aber besonders frisch und volkstümlich. Hier fehlt es ferner an jenen directen Einflüssen von Italien her, welche in der deutschen Schweiz,





R. BRENDA-MOUR V 4

Fig. 67. Rathaus zu Eufisheim. (S. 299.)

fogar schon im benachbarten Basel, früh zu einer consequenten Handhabung der classischen Formen führen. Die gothischen Elemente werden hier länger festgehalten und mischen sich dreifler mit den neuen.

Unter den Rathhäusern größerer und kleinerer Städte, welche jetzt meist die bedeutendsten architektonischen Aufgaben sind, ist zunächst das in Oberrechnheim von ziemlich frühem Datum und gewährt ein merkwürdiges Beispiel von der Mischung beider Stile. Nur der Flügel links vom Beschauer ist alt, und auch dieser hat gegen den Platz eine völlig modernisirte Façade. Die Jahrzahl MXXXII bezeichnet die Vollendung des von dem Stadtbaumeister Hans Jüngling ausgeführten Baues.¹⁾ Die Formen der späten Gothik herrschen in dem Geßel an den Fenstern und in dem Mafswerk der Balustrade, welche sich vor dem Hauptgeschofs entlangzieht, aber in den großen, mit Kopfen verzierten Kragsteinen, welche sie tragen, taucht die Renaissance bereits auf. Der innere Saal mit einer Thüre von gediegener Arbeit, mit Tafelungen, schöner Decke und decorativen, schon ziemlich barocken Wandbildern gehört einer erheblich späteren Epoche an.

Von ganz anderer Bedeutung, eine der wichtigsten Leistungen der Epoche im ganzen Elfaß, ist das Rathhaus zu Ensisheim, dem ehemaligen Sitze der Regierung in den österreichischen Besitzungen. Der Ursprung dieses Gebäudes ist noch ziemlich früh, ein Pilaster der Hauptfront trägt die Jahrzahl 1535. Das Hauptmotiv in der Grundriffsdisposition erinnert weit weniger an die gewöhnliche Anlage deutscher Rathhäuser, als vielmehr an die traditionelle Form der Stadthäuser in Italien: unten eine große offene Halle, über dieser der Saal; nur zwei Stockwerke von ansehnlichen Dimensionen. Die längste Front ist nach der Hauptstraße des Ortes gewendet (vgl. die Abbildung Fig. 67), nach der entgegengesetzten Seite, am Marktplatz, bildet das Gebäude einen rechten Winkel durch einen angelehnten Flügel mit polygonem Treppenthürmen. Nach diesen beiden Seiten öffnet sich die Halle in drei, nach den Schmalfront in zwei Arcaden, die meisten spitzbogig, nur die dritte Arcade von der Ecke her an der Hauptstraße halbkreisförmig geschlossen, weil sie, wegen etwas schräger Richtung der abschließenden Schmalwand der Halle, etwas breiter ist und wegen eines Balkons, der sich über ihr auskragt, doch minder hoch hinaufreichen durfte. Sechs Joche reichgegliederter Sterngewölbe überdecken die Halle, getragen von zwei Mittelpfeilern, der eine in Gestalt eines länglichen Achtecks mit zwei angelehnten Halbfäulen, der andere rund, mit sechs Diensten. Die Bögen, durch bloße Abchrägung derb profilirt, die Wölbung

1) Bulletin, II série, II vol. p. 25, Notice historique sur l'hôtel-de-ville d'Obernai.

und eine Thüre mit Altwerk, die von der Halle in das Innere führt, sind noch ausgesprochen gothisch, ebenso der zierliche Altan an der Hauptfront mit seinem Wechfel von runden und spitzen Vorsprüngen ¹⁾, endlich auch die Fenster, gerade geschlossen, mit feinem Kreuzfläben, meist zu dreien oder zu viern gruppiert, die mittleren Abtheilungen höher, ein Motiv, das am Oberrhein gewöhnlich ist. ²⁾ Die Renaissance dagegen tritt völlig entwickelt in der Pilastergliederung auf, die in beiden Stockwerken durchgeht. Im unteren Geschofs sind die Pilaster keineswegs eine bloße Decoration, sondern constructiv wirksam, als wenig vortretende, verjüngte Strebe Pfeiler. Auf das kräftig profilirte Capitell mit derb angedeutetem Blattwerk folgt verkropftes Gebälk, beiderseits von den Capitellen setzt eine Art Rahmen dieselben horizontal fort und steigt dann über einem jeden Spitzbogen vertical bis zum Fußgesims der oberen Fensterreihe auf. Die oberen Pilaster sind flacher, mit wenigen breiten Canellirungen, ohne Capitelle, und werden durch ein Gesims oberhalb der Fenster unterbrochen, dann durch das Dachgesims abgeschlossen. An der Schmalfront, wo über jedem Bogen statt einer Fenstergruppe deren zwei stehen, werden diese jedesmal durch einen schlanken candelaberartigen Schaft getrennt, dem über dem ersten Gesims eine kurze ionische Halbsäule folgt. Die Wendeltreppe im Thürmchen gegen den Platz ist elegant ausgebildet und mit sechsteiligem Sterngewölbe versehen. Sie führt zu dem jetzt leeren und überweiften Rathsaal, einem Raume von guten Verhältnissen, mit gerader Decke und theils mit plumpen Pfeilern, theils mit Candelaberfäulen zwischen den Fenstern.

Mül-
hausen.

Einer ganz anderen Periode gehört dann schon das Rathhaus in Mülhausen an (Fig. 68). Es wurde, nach einer Inschrift an der Façade, im Jahre 1552 begonnen, nachdem das alte Rathhaus im vorhergehenden Jahre abgebrannt war. Die Anlage ist von der des Rathhauses zu Ensisheim verschieden; keine offene Halle, sondern eine ganz geschlossene Façade von drei Stockwerken. Zum Hauptgeschofs führt eine doppelte Freitreppe, deren Dach von weitgestellten Renaissancefäulen getragen wird, empor. Die Fenster, mit feinem Mittelstößen oder Kreuzfläben, sind im Hauptgeschofs, wie in Ensisheim, selbdrift angeordnet, in das Erdgeschofs führen noch ein paar Spitzbogenthore. Die stufenförmigen Giebel an den Schmalseiten werden durch Viertelkreise, Voluten und ein oberes Halbkreistympanon gegliedert, von dem gemauerten Ziegeldach steigen Camine, die mit zum architektonischen Ausdruck beitragen, empor. Aber im Ganzen

1) Diese sind auf unserer Abbildung nicht deutlich genug zu sehen.

2) Vgl. Lübke, D. Ren., S. 176.

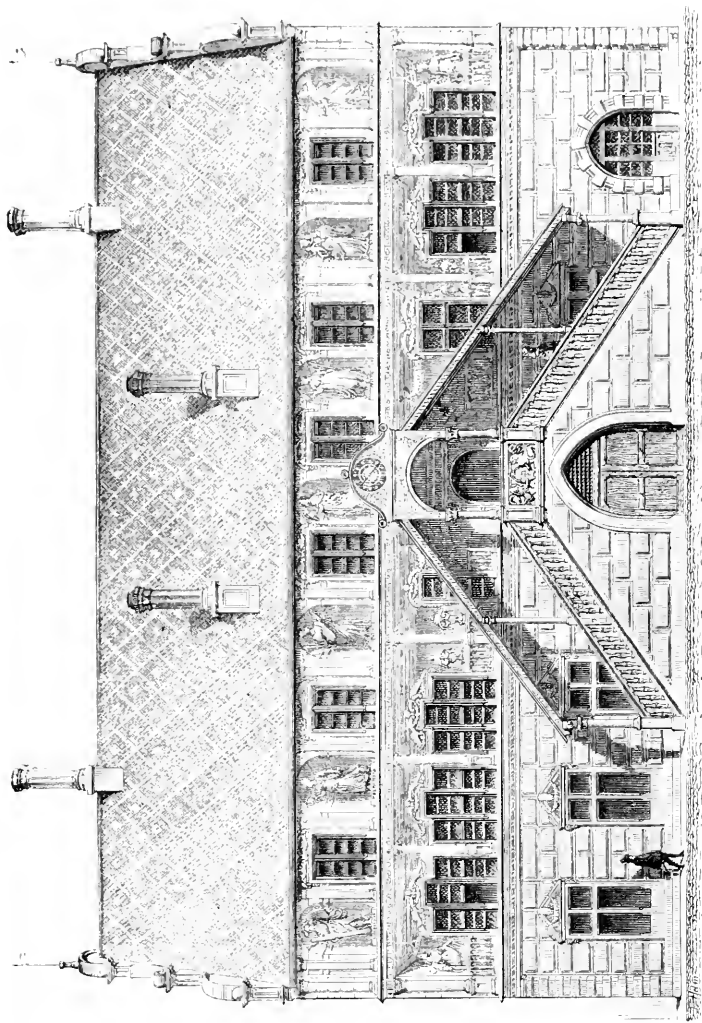


Fig. 68. Kathhaus in Mülhausen.

kommt der künstlerische Eindruck des Gebäudes nicht sowohl auf Rechnung des Architekten als vielmehr des Malers. Während jener noch vielfach den älteren Traditionen folgt, ist dieser bereits mit den Grundätzen der entwickelten Renaissance bekannt. Am 10. September 1552 wurde die Bemalung des neuen Rathhauses „meyerler cristen Vacklerffer dem moler burger zu colmer“ übertragen. Er und sein Junge oder Gefelle erhielten 200 Gulden nebst Kost auf dem Pfundhaufe und Ersatz für Farben, Vergoldungen u. s. w. 1) Unten wurde eine Rustica-Architektur aufgemalt, und die Fenster wurden mit Giebeln und Guirlanden gekrönt, im zweiten Geschofs ward eine ionische Säulenhalle dargestellt, die weit vorzutreten scheint, mit Balustraden und mit allegorischen Gestalten in den Ecken; oben eine Pilaſterreihe mit Nischen zwischen den Fenstern, in welchen die Gestalten der Cardinaltugenden erscheinen. Die decorative Wirkung ist eine höchst stattliche und weist die Unregelmäßigkeit in der Anordnung der Fenster, den auffallenden Mangel an Symmetrie geschickt zu überwinden.

Eine völlig entsprechende Anlage ist die des alten Rathhauses zu Molshcim. Molshcim im Niederelfafs, das jetzt als Metzsig (Fleischhaus) dient. Auch hier führt zum Hauptgeschofs eine doppelte Freitreppe in die Höhe, die sich von der zu Mülhausen nur dadurch unterscheidet, daß in ihrer Mitte, von kurzen Pilaſtern mit ionischen Capitellen getragen, ein Thurm in die Höhe steigt. Hier steht an der Uhr die Jahrzahl 1607, aber sie bezieht sich offenbar nur auf den barocken Aufsatz des Thurmes, der Bau selbst ist erheblich älter. Die Fenster sind noch gothisch profilirt, über den Rundbögen des unteren Stockwerkes springt an den Ecken der Hauptfront und an der südlichen schmalen Giebelseite eine Balustrade mit spätgothischem Mafwerk vor, nur die Kragsteine unter derselben mit ihrer Blattwerkverzierung zeigen schon Renaissanceformen. Auch dieses Gebäude war einst durch Malerei decorirt und zwar mit Darstellungen aus der römischen Geschichte, aber die Spuren der Bilder sind gänzlich verschwunden, und nur ein paar Fragmente von Inschriften

LVCRET(IA) ROMA(NA)

MARCVS (CVRTIVS)

lassen errathen, was da war. — Uebereinstimmend in der Anlage ist das erheblich spätere Rathhaus zu Sulz bei Gebweiler.

Rathhaus in Strafs- Eine dritte Periode repräsentirt das alte Rathhaus zu Strafsburg, später Kaufhaus, am Gutenbergsplatz. Die langgestreckte Façade mit zwei burg.

1) N. Ehrsam, in den *Curiosité d'Alface*, t, S. 369 ff. — Genauere Beschreibung bei Lubke.

Stockwerken über dem Erdgeschofs, reichem Portal und glücklich gruppirten Fenstern verkündet ein Streben nach strenger Gleichartigkeit und Regelmäßigkeit, verbunden mit besserem Verständniß der classischen Formen und mit größerem Geschick, die horizontale wie die verticale Gliederung gleichmäßig zum Ausdruck kommen zu lassen. Unten breite Rundbögen, oben in beiden Geschossen dreitheilige Fenster, dazwischen dorische, ionische und korinthische Pilastrer mit verkropftem Gebälk. Lübke vergleicht es zutreffend mit dem Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses. Der Verwüstung im Jahre 1789 ist leider der alte Charakter des Inneren sowie die schöne Wendeltreppe zum Opfer gefallen. — Der Baumeister war Daniel Specklin, den wir bereits mehrfach genannt haben, eine der interessantesten Künstlernaturen der Zeit. Er war im Jahre 1536 zu Straßburg geboren, war Anfangs Holzschnitzer und Seidensticker, bildete sich aber allmählich zum Architekten und Ingenieur aus. Nachdem er größere Reifen durch Scandinavien und durch den östlichen Theil von Deutschland gemacht und ein höchst bewegtes Leben geführt hatte, trat er in Wien unter Maximilian II. als Director des Artilleriemuseums in kaiserlichen Dienst. Gegen 1574 kehrte er nach Straßburg zurück, fertigte zunächst eine Karte des Elßasses in kaiserlichem Auftrage, baute, restaurirte ältere Werke, schrieb seine jetzt leider verbrannte Chronik und führte seine Studien in der Befestigungskunst immer weiter. Zahlreiche Städte und Flecken im Elßas, dann auch ferner gelegene Städte, wie Ulm und Ingolstadt, wurden von ihm besetzt. Sein System bezeichnet eine wichtige Reform und bildet in dem Befestigungsbau einen Uebergang von der alten italienischen Art zum späteren System von Vauban. Im Jahre 1577 wurde er Stadtbaumeister in Straßburg, 1589 starb er, nachdem im selben Jahre sein großes, reich illustrirtes Werk: „Architectura von Festungen“ herausgekommen war.)

Daniel
Specklin.

Straßburg besitzt aus dieser Epoche noch zwei schmucklose aber stattliche Nutzbauten, zu beiden Seiten der Rabenbrücke: das alte Kaufhaus und die Metzger, diese mit zwei vortretenden Flügeln gegen die Ill. Innendecorationen im Stil der Renaissance sind hier endlich in dem sonst noch spätgothischen Frauenhaufe erhalten; der Saal im Erdgeschofs des Westflügels ruht auf ionischen Säulen mit Acanthusblättern am Halbe; zum Theil ein gothisches Netzgewölbe, zum Theil eine Holzdecke schliesen den Raum; Spuren decorativer Malerei aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts sind an den Wänden zu bemerken.

Kaufhaus
und Metzger.

Saal im
Frauen-
haufe.

1) L. Spach, Dan. Speckle, Bulletin, II, S. 71.

Rathhaus in Börfch. Kayfersberg. Kleine Rathhäufer find das von Börfch bei Rosheim, mit einem Erker an der Ecke und das zu Kayfersberg, ein dreiftöckiger Bau mit zwei breiten Rundbogenthoren, einem Treppenthurm an der Ecke und einem Erker in der Mitte, an dessen unterer Balustrade zwei Wappen, von Löwen gehalten, die Jahrzahl 1604 und folgender Spruch zu fehen find:

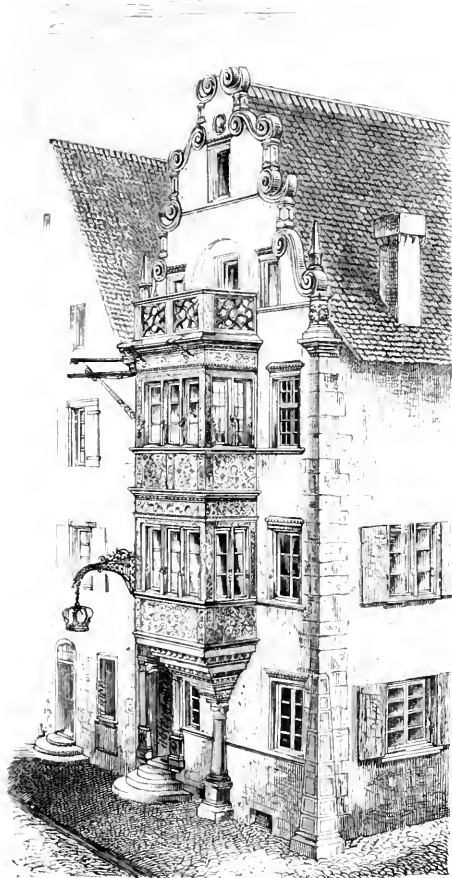
DEM HEYLIGEN REICH IST DISES HAVS.
ZVO LOB VND EHR GEMACHET AVS.
DARIN DIE WAUR GERECHTIKEIT.
GEHALTEN WIRT ZVO JEDER ZEIT.

Im Innern führt eine außerordentlich schöne holzgefehnitzte Thüre in den Saal.

Der Erker ist eines derjenigen Motive, welches die deutsche Renaissance aus der mittelalterlichen Baukunst übernommen hat, und welches ihr eigenthümlich bleibt. Das hervorgekragte Chörlein ist überall der Sitz der reichsten Decoration, es kommt am besten zur Geltung, wenn es in der Mitte der Front angebracht ist, und wenn ein steiler Giebel über ihm emporsteigt. Eine noch größere Rolle, als an öffentlichen Gebäuden, spielt es aber am bürgerlichen Wohnhaufe, bei dem es als lauffchiges, Ausficht gewährendes Plätzchen werthvoll ist und dem Aeußeren wie dem Inneren einen befonderen Schmuck verleiht. Von der fontigen Anlage der Bürgerhäuser im Elfaß ist nicht viel Befonderes zu fagen. Sie find mehrlöckig bei geringer Stockwerkhöhe, mit tiefen Zimmern, oft mit befonderen Treppenthürmchen gegen den Hof. Eine reicher ausgebildete Hofarchitektur mit steinernen Lauben kommt hier wohl kaum vor, aber oft haben auch die holzernen Gänge, welche Vorderhaus und Hinterhaus verbinden, einen malerischen Reiz.

Befonders charakteristisch, wenn auch erst von etwas späterem Datum, ist das Gaßhaus zur Krone in Enfsheim. Die noch gothifch profilirte Hausthüre ist von einer Umrahmung mit verjüngten und reich verzierten ionifchen Pilastern eingefchlossen, und in den Zwickeln über dem Flachbogen des Eingangs steht die Jahrzahl M.D.C.X. nebst der Hausmarke. Auch die Profilirung der Fensterwandungen ist noch gothifch, ihre Kronung aber in ausgebildetem Renaissanceftil, mit Zahnschnitten, gebildet. Der Erker nimmt die Mitte der Front ein. Der classifch gefchnittenen Empfindung ist dadurch Rechnung getragen, dafs er auf einer kurzen, flämmigen ionifchen Halbfäule ruht, von der sich eine große Zahl antiker Gebälkglieder, mit Eierstab und Zahnschnitten, vorkragt. Er geht durch zwei Stockwerke, mit Pilastern und mit reichem Flächenornament versehen, und endigt oben in einer Plattform, deren Balustrade noch eine

letzte Reminiscenz an das Maßwerk aufweist. Den steilen Stufengiebel umrahmen derbe Voluten, auf dem unteren Abfatz stehen kleine Obelisken.



J. F. KRENDT SCULP.

Fig. 69. Gasthaus zur Krone in Ennsheim.

eine Form, die an Stelle der gothischen Fialen tritt. Das Wirthshauszeichen, das sich in lustiger Arbeit aus Schmiedeeisen herausbiegt, voll-
Woltmann, Deutsche Kunst im Elbth.

endet den piquanten Eindruck des Ganzen. — In Ensisheim sind auch sonst noch einige Renaissance-Reste vorhanden. Ein halbverfallenes Haus neben der Kirche zeigt ein Treppenthürmchen und ein Flachbogenportal mit reicher Umrahmung, aber die Schäfte der Säulen, welche diese trugen, sind verschwunden.

Die Reste des Privatbaues in Rufach sind unbedeutend. Desto Colmar. wichtiger ist Colmar. Man kann nicht leicht etwas Anmuthigeres,

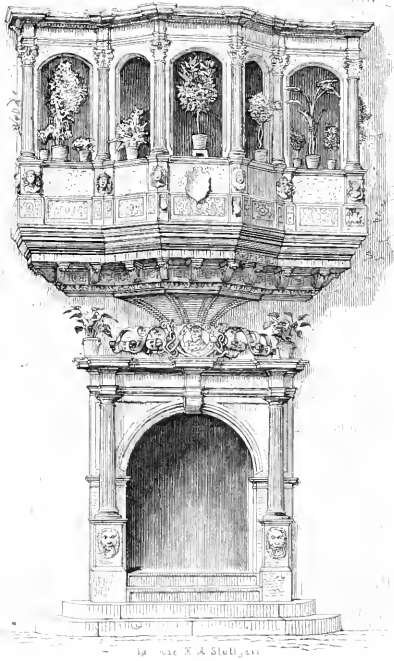


Fig. 70. Erker in Colmar.

Schmuckvolleres sehen, als Portal und Erker des jetzigen Polizeigebäudes neben der Martinskirche. Eine Nebenthüre mit spätgothischer Umrahmung an dem sonst schmucklosen Gebäude trägt die Jahrzahl MDLXXV, diese hat aber wahrscheinlich auf den ganzen Bau Bezug, denn die vorgekragte Loggia ist auch noch mit spätgothischem Ripengewölbe bedeckt. Das Hauptportal mit feinen cannelirten römisch-dorischen Säulen spricht für gute classische Kenntnisse des Architekten, nur die Krönung — ein Medaillon zwischen aufgerollten Bändern oder Cartouchen — ist etwas unruhig und kleinlich. Ein ganz

ungewöhnliches Motiv, eine Verschmelzung des nordischen Erkers mit der italienischen Loggia tritt uns dann in der breiteren, zierlich vorgekragten offenen Halle von fünf Flachbögen, deren drei mittlere Oeffnungen polygonal heraustreten, entgegen. Unter ihr Consolen, dann ein ge-

schmuckter Sockel, Kopfe im Hochrelief an den Postamenten der cannelirten korinthischen Säulen, über ihnen verkropftes Gebalk und horizontaler Schluss.

Die Zahl der Renaissancehäuser in Colmar ist so ansehnlich, daß man auf eine Aufzählung verzichten muß, zum Theil reichen sie bis weit in das siebzehnte Jahrhundert; als Beispiel schon ziemlich überladener und barocker Architektur sei das Haus Glocknergasse 75 hervorgehoben. Aber nicht nur die künstlerischen Formen, sondern auch die sinnigen Inschriften sind häufig als Aeusserungen des Renaissancegeistes hervorzuhelen. Am Portal des Hauses Nr. 7 in der Vaubangasse liest man:

EII VERACITT ALS GEMACITT 1626.

Ein kleines Eckhaus, ebenda Nr. 36, nur zwei Fenster breit, zeigt am breiten Hausthor den Spruch:

ICH BAV VIR MICH
SHI DV FIR DICH.

Unser Miethseafernen-Zeitalter konnte den selbstbewußten Bürgerfinn, der sich hier so kurz und so getrost ausdrückt, beneiden.

Wir wollen die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, hier noch ein paar Inschriften aus dem Elfsas zu erwähnen. An einem Gebäude zu Oberehnheim steht, wie mir von befreundeter Seite mitgetheilt wird, am Basament:

ZV. VOR. MVST. DV. MEISTER. WYN. HAN. EE. ICH. MICH. WOLT.
LEGE. LON.

So spricht natürlich der Stein. Nicht minder lustig redet das Behagen am Wein, das im Elfsas gut angebracht ist, an einem Brunnen zu Kayfersberg:

Drincks. Tu Wafer. in. dein. Kragen.
Über. Dirsch. es. kält. den. Magen.
Drink. maßig. alten. subtilen. Wein.
Rath. ich. und. las. mich. Wafer. fein¹⁾.

Ein köstlicher Einfall, an den Brunnen selbst zu schreiben, daß Wein eben doch besser als Wasser sei! Ein höchst naives Beispiel von Inschriften gewährte endlich ein Haus in der Büchergasse Nr. 33 zu Straßburg²⁾, einß von sehr zweideutiger Bestimmung, das noch jetzt in Reßieß zwei sich umarmende Gestalten enthält und darunter einß den Reim zeigte:

Dißs Haus steht in Gottes Hand
Wird zu den freud'gen Kindern genannt.

Doch nun zu den Bürgerhäusern zurück. Nördlich von Colmar findet man einiges in Kayfersberg; schwache Anfänge des neuen Stils

1) Bulletin, II. féric, III. Vol. proc. verb. S. 138.

2) Hermann, Notices hist. etc. etc. I. S. 155.


schon an einem Haufe mit der Jahrzahl 1521. An einem schon ziemlich barocken kleinen Haufe von 1616 erfahren wir den Namen eines Architekten, der dieses für sich selbst errichtet hatte:

IOHAN. VOLRHAT. DER. ZEIT. BAWMEISTER.

Reichenweiher. In dem nahegelegenen reizenden Städtchen Reichenweiher zeigt ein Haus von 1577 noch lediglich spätgothische Formen, bald aber beginnt auch hier die Renaissance. Ein Eckhaus in der Hauptstrasse mit der Jahrzahl 1606 zeigt am Hansthor verjüngte römisch-dorische Säulen, feineres Ornament im Charakter aufgehelter Eifenbeschläge und einen unterbrochenen Giebel. Der Erker, der übereck heraustritt, ist mit Eierstabmotiven und mit Masken, welche deutliche Farben Spuren zeigen, verziert und endigt in einem steilen Helm. Ein Giebelhaus von 1610 in einer Nebengasse zeigt in der Mitte einen Erker mit ganz übereinstimmender Decoration und mit einem Flachgiebel als Abchluss.

Schlettstadt. Im Niederelfafs ist Schlettstadt an steinernen Bürgerhäusern am reichsten. In der Geschichte der Renaissance-Architektur im Elfafs verdient das Haus Strafsburger Strasse Nr. 18 eine Stelle, das der Stadtbau-

Stephan-Ziegler's Haus. meister Stephan Ziegler sich im Jahre 1545 durch Umbau eines schon bestehenden Gebäudes geschaffen hat. Der ältere Theil der Front ist völlig schmucklos, am breiten Hausthor oben ein Schild mit dem Steinmetz-

zeichen oder der Hausmarke  zwischen zwei aufgerollten Voluten.

In die Durchfahrt mündet ein Treppenthurm, dessen Thüre mit flachbogiger Muschelverzierung gekrönt ist und über welcher folgende Inschrift die Bauzeit angiebt:

Do man zalt noch der geburt Christi
Vnfers Heilands MCCCCxxx vnd
VIJ ior wardt diser bay volendt.

Sieben Jahre später wurde der anstossende Flügel errichtet, der ein etwas vortretendes Giebelhaus mit einem unsymmetrisch angeordneten Erker bildet. Sechs Stufen führen zu der einfachen, ziemlich in der Mitte gelegenen Thüre; links, neben der Ecke des Hauses, springt ein großer Erker in gerader Richtung heraus, der bis zum Boden herabgeht, eine Höhe von zwei Stockwerken hat und vor dem obersten Gefchofs einen offenen Altan bildet. Unten an dem Erker, über der Kellerthüre, ist eine Votivtafel mit folgender Inschrift eingefügt:

STEPH. ZIEGLER A SENHEIM ARCHITECTVS
ET PVB. STRUCTOR HVIVS CIVIT. SELAT. AC
ANNA ROMERIN CONIVGES. AEDIFICIVM

HOC SVVM IN MELIOREM FACIEM RESTIT
EBANT AN. M.D.XLV.

Der Stadtbaumeiſter muß die Renaissance an der Quelle ſtudirt haben, überall ſieht man die Einwirkungen des oberitalienischen Stils bei fauberer Behandlung, maßigen Profilen und feiner Flächendecoration. Den Erker gliedern Pilaster mit verkropftem Gefims, die mittelalterlichen Reminiscenzen ſind bis auf die Waſſerſpeier, die oben keck herausſpringen, verſchwunden, ſelbſt die Balustrade an der oberen Plattform des Erkers beſteht nicht mehr aus Maſswerk, ſondern aus einer durchbrochenen Gallerie von Füllhörnern und Blattwerkvoluten im Stil deutſcher Kleinmeiſter. Das zierliche Thürchen, das zur Plattform führt, iſt im oberen Bogenfelde mit einer Muſchelverzierung ausgeſtattet. Ueber den Fenſtern des Hauptblockwerks ſtehen bedeutungsvolle Sprüche:

SVVM QVIQVE PVLCHRVM (Jedem dunkt das Seine ſchon),
DIFICILIA QVA PVLCHRA (das Schöne iſt ſchwer).

endlich, am Gefims unter der Balustrade:

ARCITECTIS VETERIBVS DICATVM (den Baumeiſtern des Alterthums geweiht). Welch lebendiges Zeugniß der Begeiſterung für die Antike, daß der Stadtbaumeiſter der deutſchen Reichſtadt dieſe Widmung an ſein Haus ſchreibt! Erſt wenn man genauer zuſieht, merkt man, wie ſie eigentlich gemeint war. Die ſonſt mit Blattwerk gefüllten Pilasterſchäfte enthielten einſt auf runden Scheiben in der Mitte die Köpfe berühmter Architekten und Mathematiker des Alterthums, nur einige Namen, wie Archimedes, Dinocrates, ſind noch zu ſehen, die Bildwerke ſelbſt aber ſaß zerſtört.

Der Ort, wo Meiſter Stephan Ziegler wirkte, weiß noch Einiges in Hauſer in
Schlett-
ſtadt. ganz übereinstimmender Architektur auf, ſo das Portal an dem Schulhauſe in der Kirchgaſſe bei St. Georg. Es iſt breit, reich mit Pilastern, Frieſen und Medaillons berühmter Helden, wie Scipio, Fabius Maximus, Carl der Große, verziert, und von zwei kleinen Fenſtern mit Muſchelverzierung im Tympanon eingefafst. In der Nähe des Chors von St. Georg, jetzt zu den Gebäuden der proteſtantiſchen Kirche gehörig, iſt ein hohes Giebelhaus mit Erker aus etwas ſpäterer Zeit bemerkenswerth, das an dem Portal mit geſchwellten römisch-doriſchen Pilastern die Inſchrift zeigt:

EIN ALTER BVO WER ICH VIL IAR HANS BILLE
BVGET. MICH VERWOIR DAMIT. ICH WERTE
BEKAND SO WER ICH ZVM KEINENGIESSEN GENANT

ANNO 1615.

Endlich heben wir noch das Haus Sumpffladen 99 zu Weißenburg Weißen-
burg. hervor. An der Thüre ſpätgothiſches Aſtwerk über Renaissancepilastern, an der Ecke ein ſchräg über einer Säule herausgekrachter Erker in rothem Sandſtein mit eleganten Pilastern und Medaillons mit Köpfen, datirt 1550.

Neben dem Steinbau steht während dieser Periode gleichberechtigt, Holzbau. namentlich in der Privatarchitektur, der Holzbau. Die Kunst des Zimmermanns, eine uralte Technik der germanischen Völker, hatte sich immer erhalten, während der Steinbau die größten und wichtigsten architektonischen Aufgaben an sich nahm, und hatte während des Wechfels der Stile, deren Grundfätzen und Formen sich nur theilweise anbequemend, immer noch ihre Selbstständigkeit bewahrt. Jetzt erreicht sie eine neue Blüte, sie verfehlt sich nicht einseitig gegen die formale Ausbildung, welche zunächst im Steinbau erblüht worden war, sie nimmt die Neuerungen der Renaissance auf, ohne manche Erinnerungen der gothischen Periode aufzugeben, aber sie wirkt in erster Linie durch den ungefehminten und naiven Ausdruck der Construction. Meist ist das Untergechofs in Steinbau, der Aufbau in Fachwerk gehalten, die oberen Stockwerke sind gewöhnlich vorgekragt, zum Theil auf fleinernen Confolen, zumeist aber auf hölzernen Trägern. An den Riegelwänden sind die Querbalken, die Balkenköpfe durch Schnitzwerk geziert; war ja doch gerade seit dem Schlufs des fünfzehnten Jahrhunderts die Kunst der Holzchnitzerei zu hoher Blüte gelangt. Die Flächen zwischen dem gezimmerten Gerüst sind meist einfach verputzt, mitunter bemalt; Erker und Giebel sind auch hier die Hauptelemente des künstlerischen Ausdrucks, und die Construction selbst bietet eine noch reichere Fülle malerisch-piquanter Motive, als beim Steinbau, dar.

Eins der reizendsten Beispiele für die Verbindung von Steinbau und Fachwerk im Elfsaß ist das Haus an der Ecke der Schedel- und der Schongattergasse zu Colmar, welches am Erker die Inschrift trägt:

LVDWIG, SCHERER, BARETMACHER, VON BISANS, BVRGER, ZV. COLMAR
M.D.XXXVII.)

Der Einwanderer aus Befanceon hatte sich eine höchst originelle Behausung erbaut. Die Stichbogen-Oeffnungen unten und die oberen Fenstergruppen zeigen gothisch profilirte Wandungen, der übereck heraustretende Erker beginnt auch noch mit gothischen Formen, springt dann aber in Pilaftergliederung um. Um das ganze Obergechofs aber zieht sich eine auf kräftigen Renaissanceconfolen stark ausgekragte Holzlaube mit geschnitzten Trägern, auf welchen das Dach ruht, während das Hauptgechofs darunter und der Erker mit ziemlich erhaltener figürlicher wie ornamentaler Wandmalerei, allegorische Gestalten und biblische Scenen darstellend, grau in grau, aus etwas späterer Periode, nämlich von 1577, geziert ist. Der Gesamteindruck ist überaus lustig und behaglich.

Kayfersberg. Anmuthige Fachwerkhäuser findet man unter Anderen in Kayfersberg, zum Beispiel ein höchst malerisches, das eine einpringende Ecke

1) Ganz oben, an der Rückwand des Erkers, die Jahrzahl 1538.

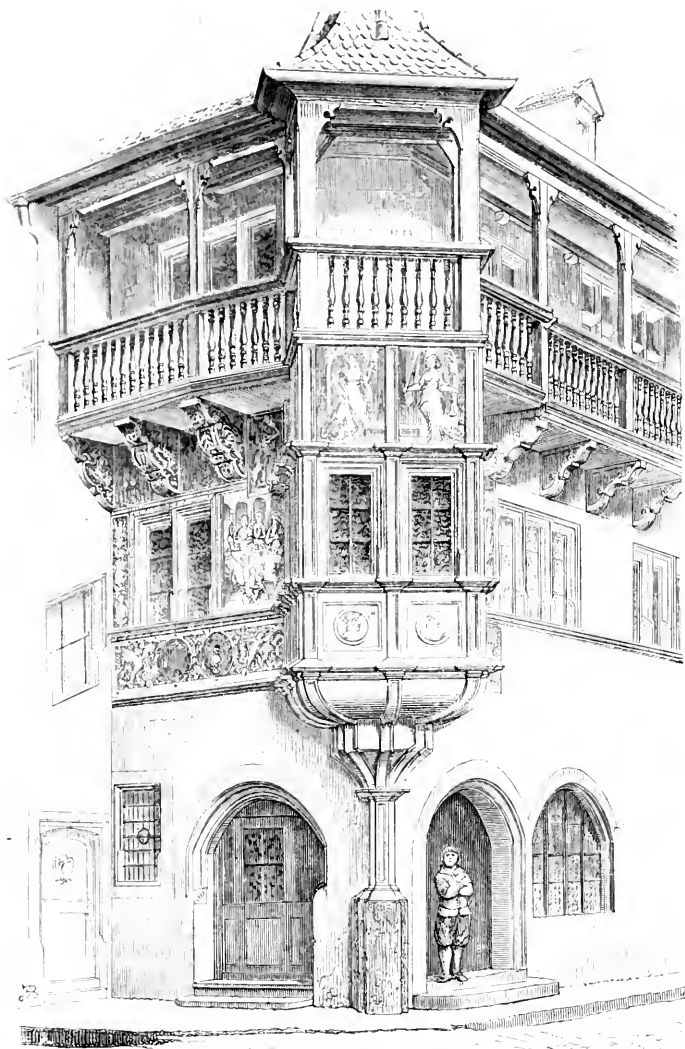


Fig. 71. Eckhaus der Schedel- und der Schongaugasse in Colmar.

bildet und an einem unteren Steinpilaster die Jahrzahl 1594 trägt, in Reichenweiber, Türkheim, Dambach, Oberehnheim. Hier ist namentlich die Kornhalle, dem Rathhause gegenüber, bemerkenswerth. Unten öffnet sich ein Spitzbogenthor, und im Hauptgefchofs finden wir an dem Altan vor dem Mittelfenster spätgothisches Mafwerk, aber das Stadtwappen mit dem einköpfigen Adler ist von einer Renaissanceumrahmung umfchlossen, welche die Jahrzahl 1554 trägt.

Ein hoch interessantes Haus steht am Münsterplatz zu Strafsburg, nordwestlich von der Façade des Domes, trägt vorzugsweise zu der malerischen Wirkung dieses Platzes bei und hat fogar die Befchießung im Jahre 1870 glücklich überlauft, obwohl das steinerne Nachbarhaus dabei zu Grunde ging. Das Erdgefchofs in Steinbau mit Rundbogenarcaden, die heut durch Läden verbaut find, trägt die Jahrzahl 1467, der Aufbau in Fachwerk mit Vorkragungen und rothgetünchten Fullwänden ist aber erheblich später; 1589 steht an einer Fensterbrüstung. Die hölzernen Pfosten sind in allen drei oberen Stockwerken ganz mit Schnitzereien bedeckt, welche an der Westfront starke Helden und berühmte Frauen aus der christlichen, jüdischen und heidnischen Vorzeit darstellen, an der Ecke selbst, übereinander, die drei christlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung, an der Südfront die fünf Sinne, als allegorische Frauengehalten, darüber die zehn Lebensalter und unter den Fenstern die zwölf Zeichen des Thierkreises.¹⁾ Später, im Schnitzwerk ebenfalls sehr reich, aber derber, ist ein Haus mit großem Erker am Schneidergraben. Manche andere durch Ornamentation oder durch malerische Wirkung ausgezeichnete Fachwerkhäuser aufzuzählen, würde zu weit führen.

Unter mehreren sehr hübschen Häusern in Zabern ist namentlich das des Dr. Levis originell. In der Mitte der schmalen Giebelfront springt ein Erker in zwei Seiten eines gleichschenkligen Dreiecks heraus, aus römisch-dorischen Säulen getragen. Das Schnitzwerk der Balken ist schon ziemlich barock, aber die Hausthüre ist noch im Efelstrücken geschlossen, ein Beispiel, wie lange hier die gothischen Motive nachwirken, denn zweimal, unter dem Erker und über der Thüre, steht hier die Jahrzahl 1605.

Endlich nennen wir ein Haus von 1599 in Weisenburg mit zierlich geschnitzten Candelaberfäulen an Erker und Fenstern.

Schlosser in diesem Stil sind uns im Elfsaß nur in sehr kleiner Zahl bekannt. Wir nennen das von den Grafen von Lupfen gebaute Schloß in Kientzheim, das große Schloß Birkenwald bei Wangenheim mit

1) Ornamentation d'une maison de Strafsburg . . . Propriétaire M. Kammerzell. — Straßb. 1854.

flathchen runden Thurmen und reich verzierten Portalen; an einem die Jahrzahl 1562, endlich das alte bischofliche Schloß zu Zabern mit einer hübschen Renaissance-thüre am Treppenthurm. In dem fast verfallenen Tempelhof bei Bergheim steht zwar innen die Jahrzahl 1558 an einem Camin, aber die Formen sind noch beinahe gänzlich spätgothisch. Später baute ein Straßburger Meister, Georg Riedinger, in einer andern Gegend einen großartigen Fürstenpalast, das Schloß zu Afschaffenburg, welches 1616 für den Kurfürsten Johann Schweikard von Mainz vollendet wurde.¹⁾

Georg
Riedinger.

Ein glückliches decoratives Spiel kann sich endlich auch namentlich an den öffentlichen Brunnen entfalten. Der zu Rappoltsweiler, von 1536, ist sehr derb und in Nachwirkungen der Gothik befangen. In Rufach steht hinter der Kornhalle, südlich von der Kirche ein Ziehbrunnen von 1579, bei welchem das Gerüst zum Aufziehen der Eimer aus zwei stark verjüngten dorischen Steinpilastern gebildet wird. Aus dem gleichen Jahre ruht der Brunnen zu Oberrheinheim her, bei welchem der Aufbau zu einem vollständigen bedeckten Gehäufte ausgebildet ist. Ueber einem runden Sockel mit Caffeten-Verzierung in zwei Reihen erheben sich drei reiche, ausgebauchte korinthische Säulen mit verkropftem Gebalk und mit Confolen jederseits von den Capitellen, also einem aus dem Holzbau herübergenommenen Motive, zum Tragen des oberen Baldachins, der als sternförmiges Rippengewölbe gebildet ist. Den runden Architrav zieren drei Tafeln mit biblischen Inschriften, auf dem Gefims steht ein kleiner Genius, welcher ein Schild mit dem zweiköpfigen Reichsadler halt. Die ausgefchwefte, flache Kuppel wird durch eine Wetterfahne mit der Jahrzahl gekront.

Brunnen.

Auch unter den Theoretikern der Renaissance kommen Elsäßer vor. Ein früher Versuch ist das „Kunßbüchlein“ der beiden Heinrich Vogtherr, Straßburg bei Anton Bertram, 1537.²⁾ Im selben Jahr war der Vater, der eigentliche Urheber, bereits gestorben, der Sohn gab das kleine Buch heraus. Auf dem Titel sind die Bildnisse der beiden, jener 47, dieser 24 Jahr alt, zu sehen. Die Vorrede ist höchst salbungsvoll und hochtrabend. „Nach dem der barmhertzig Got, aufs sonderer schickung

Theoretiker.
H. Vogtherr.

1) Lübke, D. Ren., S. 446. — Architectura des Mainz-churfürstlichen Schloßbaues S. Johannsberg zu Afschaffenburg, 1616. Fol.

2) Kunßbüchlein, vonn allerley feltzamen, und wunderbaren freibiden Stucken, fo gemeinlich viel sinens umd nachdenkens haben wollen: Allen Maltern, Bildschneitzern, Goldschmiden, Steinmetzen, Waffen- und Mefferchmiden nothwendig, und sehr nutzlich zu gebrauchen. Gestelt durch weyland Heinrich Vogtherr, Malder und Burger zu Straßburg.

feines Heyligen worts, jetz zu vnfern zeiten in gantzer Teutfcher Nation, allen subtilen vnd freyen Künften eine merkliche verkleynerung vnd abbruch mit gebracht hat,“ will Heinrich Vogtherr diefem betreibenden Umfande durch fein Büchlein entgegenwirken, indem er den Künflern „ein Summa oder Büfchelein, aller frembden, vnd fchwerften ftücken, fo gemeynlich vil fantaſirens, vnd nach denckens haben wöllen,“ darbietet. Was dann folgt find kleine Holzfchnitt-Abbildungen: fremdartige Trachten von Männern und Frauen in Bruftbildern, Helme, Harniſche, Waffen verſchiedener Art, Candelaber, einige Renaissance-Capitelle, daneben gelegentlich einiges Gothiſche. Dieſe Kleinigkeiten konnten durch ihr Vorbild ſchwerlich viel zu dem neuen Aufſchwunge der Kunſt und dem Wettſtreit mit andern Nationen beitragen, von welchem Vogtherr den Mund ſo voll nimmt. In der Zeit einer lebhaften Umwandlung des Geſchmackes glaubte er, der eigentlich nur als ein Dilettant erſcheint, aber ſich etwas in der Welt umgeſehen hatte, wunder was Neues bieten zu können, indem er mit ſo großem Gefühle der Wichtigkeit bloſſe unbedeutende Einzelheiten aus feinen Skizzenbüchern publicirte.

Wendel
Dietter-
lein.

Auf ganz anderer Stufe ſteht dann aber Wendel Dietterlein aus Straßburg, der freilich ſchon einer ſpäteren Epoche, dem Schluſſe der deutſchen Renaissance, angehört. Er war, wie aus der Inſchrift feines Bildniſſes hervorgeht, im Jahre 1550 geboren und 1599 geſtorben. In der Vorrede feines Werkes vernehmen wir, daſſ er eine Zeit lang bei dem fürſtlichen Luſthauſe zu Stuttgart, dem jetzt leider untergegangenen Prachtbau, beſchäftigt war. Im Jahre 1593 erſchien bei Bernhard Jobin's Erben in Straßburg das erſte Buch feines groſſen Kupferwerkes „Architectura vnd Auftheilung der V. Seül“, mit vierzig Stichen, 1594 kam das zweite Buch hinzu, 1598 oder 1599¹⁾ erſchien die erſte vollſtändige Ausgabe in fünf Büchern mit 209 Blättern, die er ſelbſt noch kurz vor ſeinem Ende vorbereitet hatte. Einen Band mit 176 Originalzeichnungen des Meiſters zu dieſen Stichen beſitzt die Kunſt Akademie in Dresden.²⁾

In dieſen Entwürfen ſind die Säulenordnungen auf architektoniſche und kunſtgewerbliche Prunkstücke aller Art angewendet, auf Portale und Thüren, Brunnen, Altaraufätze, Wappen, Camine, Fenſter, Oefen, Gitterthore, Grabmaler, Kirchengeriäthe u. dgl. Der Urheber iſt in erſter Linie Maler, er hat ein weites architektoniſches Gewiſſen, wie ſehr er es ſich auch angelegen fein läßt, auf den Vitruv und auf die italieniſchen

1) Vom 15. Februar 1598 iſt die Vorrede datirt, aber das Werk enthält zugleich fein Porträt mit der Angabe feines Todesjahres 1599.

2) A. von Zahn in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künſte, IX, S. 97; Lübke, D. Ren., S. 152.

Theoretiker zurückzugehen. Er wirft sich kopfüber in den Taumel des Barockflüts. Bei großer Lebhaftigkeit der Phantasie, bei dem Streben, keinen der Einfälle, die ihm zutrommen, zu opfern, bei dem Mangel architektonischen Gefühls, der ihn unfähig macht, das, was der Architektur, und das, was der Goldschmiedekunst oder Tischlerei zukommt, zu unterscheiden, ergeht er sich in Manierismus, Ausschweifung und Ueberladung, aufserster Willkur und unruhiger Unterbrechung der Formen. Gleichzeitig verfallt er in zugelassenen Naturalismus bei den architektonischen Formen wie bei den figürlichen Motiven, die er reichlich einflicht, ja mitunter gleitet er wieder in die Gothik zurück. Seine kecke Erfindungskraft und die musterhafte und effectvolle Darstellung mufs man trotzdem würdigen. „Praktische Nachfolge,“ bemerkt Lübke treffend, „haben diese Dinge doch nur zum Theil in Altären und Epitaphien gefunden. Es ist bezeichnend, dafs der Profanbau sich viel reiner davon hielt, die Kirche aber das tollste Zeug nicht verschmähte. Es war die Zeit, da der Jesuitenorden für den neu aufgewärmten Catholicismus alle Mittel, erlaubte und unerlaubte, in Bewegung setzte.“ In diesem Zusammenhange mag man einen schon dem 17. Jahrhundert angehörenden grossen Schnitzaltar in der Sebafianscapelle oberhalb des Städtchens Dambach erwähnen, welcher, ausserordentlich flott und virtuos in der Arbeit, den Stolz dieser Gegend bildet. Zwei Säulenpaare fassen den Aufbau ein, die Motive der Umrahmung, namentlich das naturalistische Blumenornament, sind völlig barock. Das Ganze ist farblos. Die Hauptdarstellung ist die Heimkehr des Christusknaben zwischen Maria und Joseph aus Aegypten, daneben sitzen Anna und Joachim, ein Rund im Tympanon enthält den schwebenden Gott Vater zwischen Engeln, eine Statuette Sebafian's bildet die Krönung. Reste eines Barockaltars von flotter Behandlung und geschickter Bemalung liegen auf dem Speicher der Kirche zu Freland weflich von Kayfersberg.

Altar in
Dambach.

Altar in
Freland

Von Wendel Dietterlein, um zu ihm zurückzukehren, existirt ein mit feinen verschlungenen Initialen bezeichnetes Gemälde im Wiener Belvedere, die Berufung des Matthäus, mit reicher architektonischer Perspektive, auf welche das Hauptgewicht gelegt, und die mit wahrer Meisterschaft dargestellt ist.?) Vielleicht lassen sich auf Grund dieses Bildes ihm noch ein paar andere zuschreiben. So ein kleineres Bild desselben Gegenstandes mit sehr schöner Säulenhalle im Amalienstift zu Dessau.?) Nahe verwandt ist ein kleines Gemälde in der Sammlung Patriotischer Kunst-

Dietter-
lein
als Maler.

1) Zweites Stockwerk, I, Nr. 2.

2) Nr. 534.

freunde in Prag¹⁾: Christus mit Martha und Maria; diese sitzt zu des Heilands Füßen, jene tritt mit dem Kochloffel heran. Rechts, kleiner, kniet die Stifterin. Die Figuren sind auch hier gefehickt, aber vom Manierismus berührt, der Farbe fehlt es an Kraft, aber trefflich ist das Interieur behandelt: ein gewölbter Saal auf großen Pfeilern, die wie Kachelöfen aussehen, mit drei höchst wirkungsvollen Fernsichten, in der Mitte durch ein Nebenzimmer in das Freie, rechts in die Küche, links in das Speisezimmer, wo der Herr und ein paar Apostel mit Lazarus bei Tafel sitzen.

Tobias
Stimmer.

Der angesehenste Maler in Straßburg war damals Tobias Stimmer, 1534 in Schaffhausen geboren. Sehr productiv, namentlich ein trefflicher Zeichner, steht er als ein Epigone jener oberrheinischen Kunstentwicklung da, welche in Holbein ihren Höhepunkt erreicht hatte. Sein Haus zum Ritter in Schaffhausen ist eins der glänzendsten erhaltenen Beispiele der Facadenmalerei, in decorativer Hinsicht stattlich, durch die Kühnheit der figurlichen Compositionen ausgezeichnet; höchst effectvoll ist die Hauptfigur des Marcus Curtius, welche, wie Sandrart sagt, „die vorüber gehende Leute gleichsam fort und heim jaget, ob springe das Pferd von oben auf sie hinunter.“ In Bildnissen, wie in den lebensgroßen Gestalten des Jacob Schwitzer, Pannerherrn von Zürich, und seiner Hausfrau, von 1564, im Baseler Museum, zeigt er noch viel von der Tüchtigkeit und energischen Wahrheit der früheren Epoche. Nachdem er lange in Frankfurt am Main gearbeitet, lebte er später in Straßburg, wo auch seine Bruder, der Formschneider Hans Christoph Stimmer und der Glas- maler Abel Stimmer, wohnten. Hier führte er unter Andern die Malereien an der astronomischen Uhr des Dafypodius im Münfler aus. Dann zeichnete er wesentlich für den Holzschnitt, und zwar für Baseler wie für Straßburger Drucker, unter diesen namentlich für seinen Gevatter Bernhard Jobin. Seine „Neue künstliche Figuren Biblischer Historien“, Basel bei Thomas Gavarin, 1576, mit einer Widmung von Fischart, der von seinem reformirten Standpunkt aus die bildlichen Darstellungen heiliger Gefechichten in Schutz nimmt, sind ein Nachklang der guten Zeit. Mit Holbein's Bibelbildern war seine Phantasie erfüllt. An Naivetät, Kraft und dramatischem Gefühl bleibt er allerdings weit gegen diesen zurück, aber er ist lebendig und gefehickt, die Entwicklung der Massen ist stets wirkungsvoll, die Behandlung fauber und fein. Nur die höchst barocke Umrahmung der einzelnen Scenen thut das Möglichste, um die Bilder selber todzuschlagen. Der Josephus, bei Thomas Rihel in Straßburg, 1581, das Neue

1) Zimmer VI Nr. 40, „Oberdeutsche Schule im XVI. Jahrhundert.“ Dem Grafen Kolowrat-Liebsteinsky gehörig. — Herr F. Lippmann hat hier zuerst an Dietterlein gedacht.

Testament, ebenda, Reusner's Emblemata, bei B. Jobin, 1587, mit Illustrationen zu allen möglichen Sentenzen, feien noch von größeren Holzschmitteyklen genannt. Als einen trefflichen Zeichner von Thieren zeigt ihn das „New Jägerbuch“ des Jacob von Fouilloux, bei B. Jobin, 1590. Unter den einzelnen Holzschnitten sind namentlich ein paar fatirische Flugblätter wider das Papstthum vom Geiste Fischart's berührt. Zwei prächtige große Clairobscur-Holzchnitte, welche das Studium der italienischen Arbeiten in dieser Technik zeigen, stellen das Christenthum und das Judenthum in freier Reproduction der Standbilder am Südkuerhausportal des Münsters dar. Unter den Bildnissen findet man berühmte Persönlichkeiten aus dem damaligen Strafsburg, wie den Bürgermeister Jacob Sturm.¹⁾

Noch mehr als der Holzschnitt wird aber der elegantere Kupferstich in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts gepflegt. In dem Werke von Dieterlein sehen wir ihn in trefflicher Ausbildung; nicht minder sind die Illustrationen in Specklin's „Architectura von Festungen“ zu rühmen, ebenso zart wie fauber und correct. Kurz vorher arbeitete in Strafsburg ein Kupferstecher, den man den deutschen Kleinmeistern, den beiden Beham, Aldegrever, Jacob Bink, Virgil Solis u. s. w. anreihen kann: Franz Brun.²⁾ Er ist einer der spätesten unter ihnen, aber er zeigt ihre Technik wie ihre Geistesrichtung noch auf der Höhe. Meist zeichnet er nur mit feinen Initialen, auf einigen Blättern aber kommt sein Name vor, so auf dem, welches wir in Holzschnitt mittheilen, oder auf den Copien, die er nach Dürer's kleiner Passion gefertigt. Das Wappen von Strafsburg, das er im Jahre 1560 gestochen, zeigt seine Heimat an, der spätere Strafsburger Kupferstecher Haak Brunn hängt offenbar

Kupferstich.

Franz Brun.

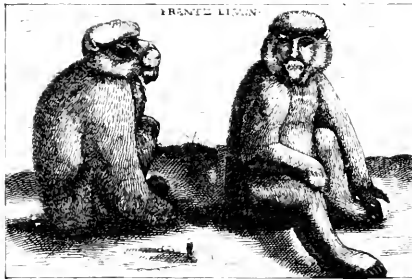


Fig. 72. Die Affen.
Nach dem Stiche von Franz Brun.

1) Bartsch IX, S. 330, Passavant III, S. 453. Noch immer ist noch nicht entfernt die ganze Menge seiner Holzschmitte verzeichnet.

2) Bartsch IX, S. 443, Passavant IV, S. 176. Eine reiche Sammlung seiner Stiche, auch vieles, was weder Bartsch noch Passavant verzeichnet haben, in der Albertina, dann auch in Paris.

verwandtschaftlich mit ihm zusammen. Die Daten auf feinen Blättern reichen von 1559 his 1596. Ueberall ist der Maßstab der allerkleinste, die Behandlung höchst geistreich und lebendig. Franz Brun's Apostelgestalten zeigen noch gewisse Erinnerungen an Hans Baldung's Stil. Am häufigsten aber wählt er profane Stoffe und schildert, wie die beiden Beham, mit Vorliebe das Volksleben seiner Zeit. Seine Monatsbilder sind friesartige Streifen mit je zwei Szenen aus dem Leben, welche durch die Darstellung des betreffenden Thierkreis-Zeichens getrennt werden. Unter den Darstellungen aus dem Leben des Landvolks, den Bauertänzen findet man Motive, die aus Holbein's köstlichen Bauernkirmes-Initialen genommen sind. Der Humor, der hier den Ton angebt, fällt mitunter in das Cynische, ist aber höchst keck und frisch. Da streiten sich sieben Weiber um die Hofen eines Mannes, da treten Landsknechte, Reiter, Narren, gelegentlich auch Türken auf. Eine Frau, die vom Tode umfasst wird, ist die Reproduction eines Motivs von Hans Sebald Beham, an den dann auch die Darstellung einer Hexe erinnert. Zwei Mönche mit dem gefüllten Bettelack und zwischen ihnen ein Teufelchen sind von der satirischen Stimmung gegen das Papstthum inspirirt. Ganz vorzüglich, voller Naturverständnis und voll technischer Meisterschaft sind namentlich ein paar Blättchen mit Thieren, Maulwurf, Käfer, Fuchs, Stachelschwein, Kaninchen. Die beiden Affen, die unser Holzschnitt wiedergiebt sind so lebendig und wahr, daß Virgil Solis das nicht besser gemacht haben könnte. Hier sieht man noch so spät die deutsche Kunst auf einem Gebiete, auf dem sie völlig zu Haufe ist und noch immer Gefundes und Eigenthümliches hervorbringt.

Eine Reihe von Handzeichnungen des Meisters können wir in der Sammlung des Louvre nachweisen unter den nicht öffentlich ausgestellten Blättern von unbekanntem deutschen Künstlern. Sie sind alle zart und sorgfältig mit der Feder ausgeführt, als unmittelbare Vorbilder für den Kupferstecher. Wir finden zunächst die bekannten Folgen der Landsknechte und der Monatsbilder, eine Bauernkirmes, ein Bacchanal, dann drei größere, in Stichen nicht bekannte Frieze mit der Geschichte des Abraham, des Simfon und der Judith.

Mehreren Elsfässischen Malern des siebzehnten Jahrhunderts hat Sandrart eine Stelle in seiner Teutschen Akademie angewiesen, so dem Johann Wilhelm Bauer von Straßburg, der sich dort unter Friedrich Brendel zu einem eleganten Miniaturmaler und Radierer ausbildete. Er ging um 1634 nach Italien und lebte zuletzt in Wien, wahrscheinlich bis 1641. Blätter von ihm sind namentlich in der Albertina und im Louvre zu finden: Ansichten aus Italien, Bilder des dortigen Volkslebens, Schlacht-

stücke, Sechäfen mit ihrem Treiben.¹⁾ Unter feinen Miniaturen im Louvre, die aus der Sammlung des Cardinals Mazarin stammen, finden wir eine Copie nach Elzheimer, die Flucht nach Aegypten in einer Landschaft, dann ein paar kleine Landschaften heroischen Stils, die aber weniger feine Sache sind. Da, wo er unmittelbar Land und Leben beobachtet, ist er in feinem Element. Ein Blättchen von 9 Centimetern Höhe und 59 Centimetern Breite stellt den feierlichen Zug des Papstes nach dem Lateran dar. Es ist höchst bescheiden im Ton, aber wirkungsvoll, zart und voll Haltung, die Architektur ist meisterhaft wiedergegeben, das Gewimmel der vielen Hundert, ja Taufend kleiner Figuren ist klar bis in alle Einzelheiten, von überraschender Wahrheit und Schärfe, frei von jeder Kleinlichkeit und Unruhe. Das Gegenstück, ein Zug des türkischen Großherrsers mit seinem Gefolge, ist in der Ausführung nicht minder fein und trefflich, läßt aber jene unmittelbare eigene Anschauung vermiffen. Auf der vollen Höhe des Künstlers steht dann aber ein noch kleineres Blatt, dessen Scenerie freilich componirt ist: ein Platz mit italienischen Prachtgebäuden am Gestade des Meeres, wieder mit zahllosen kleinen Figuren, Herren und Damen in eleganter Tracht, Volksgruppen, Caroffen belebt. Die Erfindung ist glücklich, die Perspective bewundernswerth. Wir nennen noch Jacob von der Heyden, Sebastian Stofskopf, einen trefflichen Stillebenmaler, lange in Frankreich, in Italien, zuletzt im Dienste Kaiser Ferdinand's III, den Miniaturmaler Johann Walther den Älteren, von dem ein Manuscript, Ornithographia, mit fauberen colorirten Abbildungen von Vögeln, in der Albertina vorhanden ist.

Länger bei diesen stehen zu bleiben, noch Anderen ihrer Zeitgenossen nachzufragen, die elsfässische Malerei seit Mitte des sechzehnten Jahrhunderts zusammenhängend zu behandeln, kann unsere Aufgabe nicht sein. In dieser Periode endigt die Möglichkeit, die Geschichte der deutschen Kunst im Elfsass zu schreiben. Als der Renaissancegeschmack siegreich durchgedrungen ist, ruft er ein künstlerisches Leben auf dem Gebiete der Architektur hervor. Mit ihr gemeinschaftlich müßte man die decorativen Künfte, das Kunsthandwerk aller Art, welches die Behausung ausstattet, das ganze Leben schmückt, behandeln. Aber es ist kein ausreichendes Material vorhanden, um dies für das Elfsass im besondern zu thun. Daneben regt sich gelegentlich ein selbständiger künstlerischer Geist noch am meisten in den vervielfältigenden Künften, welche die Beziehungen zur besten Zeit des sechzehnten Jahrhunderts länger festzuhalten wissen.

Schlafs.

1) Münz a. a. O., S. 17. — Reifet, Notice des dessins . . . au musée du Louvre, 1866, S. 343.

Im Ganzen hatte aber Heinrich Vogtherr nicht Unrecht, wenn er schon vor der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts über eine merkliche Abnahme in den freien Künften klagte. Die besten Geister des Volkes waren durch andere Aufgaben in Anspruch genommen: die Durchführung der Reformation, die Abwehr der Gegenbestrebungen des hernach wieder erflarkten Catholicismus, die Verfuhe einer kräftigen reichsständischen Politik während einer Epoche, in welcher Freiheit und Vaterland zugleich bedroht waren. Dann wurde das Elfas ein Hauptschauplatz des großen Krieges, welcher Deutschlands Cultur verwüfete, und wurde nach diesem Kriege von dem Vaterlande losgeriffen, das nicht mehr die Kraft hatte, eins seiner schönsten Länder zu behaupten. Mag auch hernach noch manches Ansehnliche auf künstlerischem Gebiete geschaffen worden sein, so ist doch von einem selbständigen, heimatlichen Kunstleben dann nicht mehr die Rede. Die prächtigen Bauwerke, wie die Schlösser in Zabern und in Strafsburg, die neue Kirche zu Gebweiler, sind unter der Herrschaft des französischen Barockstils entstanden. Die künstlerische Vergangenheit hat aber auch in französischer Zeit dem Elfasser dasjenige gewährt, was ihm die Gegenwart nicht bot. Die Werke der deutschen Vorzeit, unter denen er lebte, sind ihm niemals fremd geworden, er hat sich hierdurch die Fähigkeit des Verständnisses für die heimische Kunst gewahrt.

Die Geschichte der deutschen Kunst im Elfas läst sich selbständig behandeln, aber dabei hat es doch niemals hier ein künstlerisches Sonderleben, das sich in enge provincielle Grenzen zurückzog und gegen die allgemeine nationale Kunstentwicklung abschlofs, gegeben. An allem Grofsen vielmehr, was das Vaterland empfand und erstrebte, nahm das Elfas auch seinerseits stets kräftig und lebendig theil und in keiner wichtigen Periode, so lange es zu Deutschland gehört hat, wäre die Geschichte der deutschen Kunst vollständig ohne das, was das Elfas hervorgebracht hat. Ist es diesem Lande in Zukunft vergönnt, am modernen Kunstleben thätig Antheil zu nehmen, so kann dies auch nur wieder im engen Anschlufs an den Geist der Nation, der es zurückgegeben ist, geschehen.

Nachtrag

zur Baugeschichte des Strassburger Münsters.

Erlt kurz vor Abfchlufs des Druckes konnte ich das mir früher unzugängliche Münsterarchiv in Strassburg benutzen und das Wohlthäterbuch des Münsters durcharbeiten, das noch einige werthvolle Notizen geliefert hat. Die Aufzeichnung der Namen derjenigen Personen, welche das Frauenwerk mit Stiftungen bedacht haben, scheint bald nach der Mitte des 13. Jahrhunderts begonnen worden zu sein und wurde etwa bis 1521 fortgesetzt. Die Namen sind nach den Tagen des Kalenders eingetragen, meist leider ohne die Jahreszahl, die erst gegen Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts häufiger beigelegt ist. Das Buch selbst wurde aber, auf Grund älterer Notizen, erst zu Anfang des 14. Jahrhunderts angelegt. Eine und dieselbe Hand hat überall, vom 13. Januar, dem Tage der Weihe des Frügealtars an, die Daten der einzelnen Tage nebst ihren Heiligen und eine Reihe der ältesten Wohlthäter eingetragen. Da Erwin's Name noch von dieser ersten Hand geschrieben ist, und da wir sein Todesjahr, 1318, aus seiner Grabchrift kennen, kann die Zusammenstellung erst nach diesem Termin vorgenommen worden sein, wahrscheinlich aber bald nachher, denn der Posten, der sich auf ihn bezieht, ist auf dem betreffenden Blatte der siebente von neun.

Bisher ist eine Stelle völlig übersehen worden, welche den Baumeister des frühgothischen Langhauses namhaft macht. Blatt 213 (2. Auflf): *Item Henricus dictus Wehelin Magister operis qui edificavit istud altare beate virginis obiit dedit centum Marcas.* Der Altar der Jungfrau ist der 1252 geweihte Frügealtar, mit dem der frühgothische Lettner zusammenhing, und bei dessen Entleerung der Langhausbau schon im Gange gewesen sein mufs (vgl. oben S. 118). Der Posten ist noch von der ersten Hand und zwar schon an dritter Stelle eingetragen. Der Tod von Wehelin's Gattin findet sich auf Blatt 58 (28. Februar), als der achte unter neun Posten von der ersten Hand: *Item Beatrix uxor Wehelini magistri*

fabrice obiit dedit .XV. libras vestem et pallium. Der Name Wehelin kommt auch sonst noch mehrmals vor. Ein anderer, vielleicht noch älterer Munsterbaumeister wird auf Blatt 239 (28. August) genannt, als erster Posten unter acht von der ersten Hand: *Item Hermannus magister operis obiit dedit talentum et pallium.*

Diejenigen Posten, welche sich auf Erwin und seine Familie beziehen, sind, ihrer Reihenfolge in dem Buche nach:

Januar, Blatt 15, *XVII. kl. Marcelli presbyteri et martyris* (16. Januar).

Item magister Winlinus obiit dedit omnia preparamenta corporis sui.

Diese ganze Notiz, noch von der ersten Hand, ist dann wieder ausgestrichen.

„ Blatt 18, *XVII. kl. Marij et Marthe* (19. Januar).

Item Magister Erwinus huius operis obiit dedit equum et redditus III^{or} unciarum.

Diese Notiz, die siebente von erster Hand, ist wieder ausgestrichen. Als achter Posten folgt:

Item adelheidis uxor magistri Erwini obiit.

Einige Zeilen danach, später eingetragen, aber kaum von späterer Hand, eine Wiederholung der hier und auf Blatt 15 ausgestrichenen Stellen:

Item Magister Erwinus huius operis obiit dedit equum et redditus III^{or} unciarum. Item magister Winlinus natus predicti Erwini obiit dedit omnia preparamenta corporis sui et III^{or} libras denariorum argentiniensium.

Februar, Blatt 46, *XVIII. kl. Juliane virginis et martyris* (16. Febr.).

Item Winlinus magister fosse in Tingentheim et adelheidis uxor sua obiit dedit unam vierdenzel unci faui et III^{or} uncias denariorum.

Zweite Hand auf dieser Seite, wohl Mitte des 14. Jahrhunderts. — Der Ort ist Dinsheim bei Molsheim.

April, Blatt 111, *X. kl. Gagi presbyteri* (22. April).

Item obiit Magister Johannes dictus Winlin dedit arma sua et unam uestem et III^{or} libras.

Dritte Handschrift auf dieser Seite, noch erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.

Mai, Blatt 127, *VIII. Id. Victoris martyris* (8. Mai).

Item obiit magister Erwinus magister huius operis dedit vestem unam casulam et arma.

Dieselbe Handschrift, wie oben.

Juni, Blatt 165, *XVII. kl. Viti modesti et creffentie* (15. Juni).

Item Erceinus obiit dedit korfatum et capucium.

Dritte Hand auf dieser Seite, wohl nach der Mitte des 14. Jahrhunderts.

Juli, Blatt 201, *XII. kl. Arbogalli episcopi Praxedis virginis* (21. Juli).

Item Gerdrudis uxor magistri Erceini obiit dedit tougam et tunicam.

Erste Hand.

Zunächst muß ich hier ein Versehen berichtigen, das sich dadurch erklärt, daß mir die betreffende Literatur zum Collationiren vor dem Beginn des Druckes nicht zur Hand war. S. 134 muß es in der Grabchrift der Hufa wie in dem darauf folgenden Citat aus dem Wohlthäterbuch statt *Kalendis Augusti* heißen *XII. Kalendas Augusti* (21. Juli). Da das Datum das gleiche ist, darf man wohl annehmen, daß Hufa, welche die Inschrift, und Gertrud, welche das Wohlthäterbuch als Meister Erwins Frau nennt, dieselbe Person sind. Die Vermuthung im Text, daß im Wohlthäterbuch Gerbus statt Gertrud zu lesen sei, ist sehr wahrscheinlich. Im Wohlthäterbuch ist freilich die Lesart *Gerdrudis* deutlich und unzweifelhaft, aber jenes ist erst eine spätere Zusammenstellung auf Grund älterer Quellen, und da mag sich der Schreiber verlesen haben. Der im Elfsas außerordentlich häufige Name Hufa ist eine Abkürzung des Namens Gerhufa, der auch mehrmals unabgekürzt im Wohlthäterbuche erscheint. Nun ist aber unter dem 19. Januar außerdem eine Adelheid als Gattin Meister Erwin's eingetragen, und wir müssen es unentschieden lassen, ob der berühmte Erwin zweimal verheirathet gewesen, oder ob sie die Gattin des gleichnamigen Sohnes war.

Daß das Wohlthäterbuch anfangs keine Original-Eintragungen, sondern eine Zusammenstellung aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts enthält, erklärt am leichtesten, daß das Datum vom Tode Erwin's um zwei Tage von dem Datum der Grabchrift abweicht. Der Schreiber hatte offenbar ein undeutliches Concept vor sich, daher das Schwanken, das Ausstreichen und das Wiedereintragen an derselben Stelle. Sein Sohn *Magister Winlinus natus predicti Erceini* ist gleich nachher genannt, nachdem er, eben dieser Undeutlichkeit wegen, anfangs unter dem 16. Januar eingetragen, da aber wieder ausgetrichen war. Er hatte wahrscheinlich durch seine Schenkung, wie das auch sonst vorzukommen pflegte (vgl. oben S. 230, Text und Anm. 2), zunächst das Anniverfarium seines Vaters vermehrt, dann ein Anniverfarium für sich selbst gestiftet, und wir dürfen uns nicht wundern, ihn noch ein zweites Mal, diesmal an seinem eignen Todestage, dem 22. April, als *Johannes dictus Winlin*

eingetragen zu finden. Unter dem 8. Mai finden wir dann feinen Bruder Erwin den Jüngern, Werkmeister des Münfters, von derfelben Hand verzeichnet. Der am 16. Februar eingetragene Grubenmeister oder Steinbruchverwalter Winlin und der am 15. Juni ohne weiteren Zufatz genannte Erwin haben wahrſcheinlich auch zur Familie gehört. Der fonft im Elfaß felten vorkommende Name Erwin ſcheint zu einer Art Familiennamen für die Nachkommen des großen Baumeiſters geworden zu fein. Ausführliche Zufammenftellungen über das Vorkommen der verſchiedenen Familienmitglieder in anderen urkundlichen Quellen enthält der im Bulletin vom 14. Juni 1875 abgedruckte Vortrag von Herrn Schmidt. Seinen Zweifel, ob die Grabſchrift ſich wirklich auf den Baumeiſter Erwin beziehe, theile ich nicht.

Zur neueren Literatur über Erwin wären noch die Verſuche des Herrn Adler zu nennen, eine ganz neue Biographie Erwin's aufzuſtellen und ihn zum Architekten der Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, des Freiburger Münſterturmes und des Regensburger Domes zu machen. Als der Druck unferes fünften Capitels begann, lag nur ein im Wiſſenſchaftlichen Verein zu Berlin gehaltener Vortrag, abgedruckt in der Nationalzeitung von Anfang Januar 1875, vor, der eine Beweisführung erſt verbieth und alfo keinen Anhalt bot, um auf Herrn Adler's Behauptungen einzugehen. Hinſichtlich des Regensburger Domes hat Herr Adler, in einer Studie, welche neuerlings die Deutſche Bauzeitung gebracht hat, dieſe Verheiſungen nicht in einer Weiſe erfüllt, die eine ernſthafte Berücksichtigung feiner Ausführungen erforderlich machte. Ich ſelbſt kann mich einer ſolchen Verpflchtung um ſo eher überhoben glauben, als ich bereits in der Kunſtchronik, IX, Sp. 169 ff., bei einer anderen Gelegenheit die Methode des Herrn Adler ausreichend charakterirt habe.

Verzeichniss der Künstler.

- Aldegrewer, Heinrich*, Kupferstecher, S. 317.
Allegri siehe *Correggio*
Anglicus siehe *Johannes Anglicus*.
Arhardt, Johann Jacob, Zeichner, S. 134
 Anm., 136 f.
Auriga, Hermann, Baumeister, S. 109.
Baldung, Hans, genannt *Grien*, Maler S. 245,
 247 f., 259, 266, 274 f., 277 — 296, 318.
Bartholdi, F. A. Bildhauer, S. 226.
Bauer, Johann Wilhelm, Miniaturmaler, S.
 318 f.
Beham, Barthel, Kupferstecher, S. 317.
Beham, Hans Sebald, Maler und Kupfer-
 stecher, S. 258, 317 f.
Beichel, Des., Bildschnitzer, S. 223.
Bernhard, Werkmeister in Thann, S. 188.
Bink, Jacob, Kupferstecher, S. 317.
Boeswilwaldt, Baumeister, S. 95 Anm., 184.
Brand, Sebastian, Zeichner (?) S. 264 f.
 268 — 272.
Brendel, Franz, Maler, S. 318.
Brun, Monch zu Fulda, Maler, S. 7.
Brun, Franz, Kupferstecher, S. 317 f.
Brunn, Isaak, Kupferstecher, S. 151, 317.
B. S., Meister, Kupferstecher, S. 245.
Buheler, Sebald, Maler S. 293, 295.
Buonarroti siehe *Michelangelo*.
Bürcklin, Gunemann, Werkmeister zu
 Thann, S. 188.
Burckmair, Hans, Maler, S. 231, 245, 274.
C. A., Meister, Holzschneider, S. 274.
Claus von Lohr, Werkmeister des Strafs-
 burger Münsters, S. 139.
Correggio, Maler, S. 257 f.
Cranach, Lucas, Maler, S. 258, 274.
Craxhus, Werkmeister in Sulz, S. 192.
Cuntz, Werkmeister des Strafsburger
 Münsters, S. 139.
Diehler, Michael, Bildhauer, S. 220.
Dienecker, Jost, Holzschneider, S. 274.
Dietterlein, Wendel, Maler, S. 314 ff.
Durer, Albrecht, Maler, S. 227, 240, 255,
 258, 275, 279 ff. f. 284 f. 290 f. 295.
Edelin, Abt zu Weissenburg, Baumeister (?),
 S. 177.
Elzheimer, Adam, Maler, S. 259.
Engelbrechtz., Cornelis, Maler, S. 239.
Ergothing, Michael, Maler, S. 225.
Erlin, Johannes, Baumeister, S. 187.
Erwin von Steinbach, Werkmeister des
 Strafsburger Münsters, S. 4, 119 — 130,
 154 f. 159 — 195, 181, 183, 188, 322 ff.
Erwin d. J., Werkmeister des Strafs-
 b. Münsters, S. 136 f. 322 ff.
Erwin's Sohn, der Werkmeister zu Nie-
 derhalslach, S. 121, 135, 183.
E. S., Meister, Kupferstecher, S. 229, Anm., 232.
Franz von Bocholt, Kupferstecher, S. 245.
Gerber, Hans, Werkmeister in Thann, S. 188.
Gerhard von Rile, Dombaumeister in Köln,
 S. 145.
Gerlach, Werkmeister des Strafsburger
 Münsters, S. 137 f.
Gerung, Matthias, Maler, S. 250.
Goetz, Johann Lorenz, Baumeister, S. 144.
Graf, Urs, Holzschneider, S. 272.
Greuter, M., Kupferstecher, S. 130.
Grien siehe *Baldung*.
Grimmer, Hans, Maler, S. 258 f.
Grünevald, Matthias, Maler, S. 247—291,
 284 ff. 290 f. 295.
Guncelin von Frankfurt, Orgelbauer, S. 128.
Hagen, Hans, Maler, S. 274.
Haider, Simon, Schnitzer, S. 219 f.
Hammerer, Hans, Steinmetz, S. 165 f., 223.
Hans, Werkmeister in Thann, S. 188.
Heckler, Joh., G., Baumeister, S. 142.
H. F., Meister, Formschneider, S. 272.
Heinrich von Hugenua, Glockengießer,
 S. 181.
Henselin, Werkmeister in Colmar, S. 175.
Hermann, Werkmeister des Strafsburger
 Münsters, S. 321.
Herrad von Landsberg, Aebtinin zu Hohen-
 burg, Miniaturmalerin, S. 63, 64, 74,
 150.
Heyden, Jacob von der, Maler, S. 319.
Hirtz, Hans, Maler, S. 214 f.
Holbein, Hans, der Aeltere, Maler, S. 245,
 261 f., 294.
Holbein, Hans, der Jungere, Maler, S. 266,
 276, 294, 310, 318.
Hultz, Johannes, Werkmeister des Strafs-
 burger Münsters, S. 138, 141 f.
Isemann, Caspar, Maler, S. 213 f.
Israel v. Meckenen, Kupferstecher, S.
 245, 292 Anm.
Jacob von Landshut, Werkmeister des Strafs-
 burger Münsters, S. 143, 166.
Jacob von Strassburg, Holzschneider, S. 273.
Jean de Chelles, Baumeister, S. 126.

- Johann von Berckheim*, Baumeister, S. 203.
Johann von Kirchheim, Glasmaler, S. 217.
Johannes, Meister, Enkel Erwins, S. 135.
Johannes Anglicus, Baumeister, S. 126.
Johannes Winlin, Werkmeister in Strafsburg, S. 136, 322 f.
Jost, Maler, S. 215.
Juncker, *Johann u. Wenzel, von Prag*, Werkmeister zu Strafsburg, S. 140 f., 164.
Jüngling, *Hans*, Baumeister, S. 299.
Karle, Maler, S. 215.
Kettner, *Burhard*, Werkmeister von St. Thomas zu Strafsburg, S. 103 f., 187.
Kindelin, *Erhard*, Werkmeister in Schlettstadt, S. 170.
Künig, *Isaak*, Maler, S. 255.
Klotz, Münsterbaumeister in Strafsburg, S. 144.
Konrad, Bruder, Baumeister, S. 185.
Krümer, *Nicolaus*, Maler, S. 295.
Lastman, *Pieter*, Maler, S. 259.
Lerch, *Nicolaus*, gen. *Nicolaus von Leyden*, S. 218—221, 224.
Lienhart, Maler, S. 215.
Lochner, *Stephan*, Maler, S. 233.
Maler, *Erhard*, Baumeister, S. 188.
Mantegna, *Andrea*, Maler, S. 273.
Matthias von Arvas, Baumeister, S. 174.
Matthias, Werkmeister in Schlettstadt, S. 170.
Mending, *Hans*, Maler, S. 236.
Metsijs, *Quintin*, Maler, S. 238.
Michel von Freiburg, Werkmeister in Strafsburg, S. 139.
Michelangelo, Maler S. 238, 291.
Montagna, *Benedetto*, S. 273.
Nicolaus von Hagenau, Bildhchnitzer, S. 224.
Nicolaus v. Leyden f. *Lerch*.
Nicolaus von Zabern, Bildhauer, S. 275.
Olrecht, *Hans*, Werkmeister in Schlettstadt, S. 170.
Otfrid von Weissenburg, Miniaturmaler (?), S. 6, ff.
Otto, *Hans* Glasmaler, S. 215.
Otto, Abt zu Altorf, Architekt (?), S. 87.
Peter von Gmünd, Baumeister, S. 141.
Petrus, Bruder, Baumeister, S. 185.
Raphael, Maler, S. 234.
Ratgar, zu Fulda, Baumeister, S. 7.
Rembrandt, Maler, S. 259.
Ringelsen, Architekt, S. 44.
Rüst, *Luprecht*, Maler, S. 231.
Sadler, *Raphael*, Kupferstecher, S. 256.
Samuel, Abt zu Weissenburg, Baumeister (?), S. 22, 177.
Santi siehe *Raphael*.
Savina, Bildhauerin zu Strafsburg, S. 154 f., 160.
Scheuffelin, *Hans*, Maler, S. 273.
Schongauer, *Caspar*, Goldschmied, S. 226.
Schongauer, *Caspar*, der Jüngere, Goldschmied, S. 227.
Schongauer, *Georg*, Goldschmied, S. 227.
Schongauer, *Ludwig*, Maler und Kupferstecher, S. 227, 245.
Schongauer, *Martin*, Maler und Kupferstecher, S. 213, 226—246, 263, 267, 278 f., 282, 285 f.
Schongauer, *Paul*, Goldschmied, S. 227.
Sintram, Canonicus, Miniaturmaler, S. 74.
Solis, *Virgil*, Kupferstecher, S. 317 f.
Specklin, *Daniel*, Baumeister, S. 128 f., 136, 138, 200, 201, 303, 317.
Stimmer, *Abel*, Maler und Glasmaler, S. 261, 316.
Stimmer, *Hans Christoph*, Holzschneider, S. 316.
Stimmer, *Tobias*, Maler, S. 261, 316 f.
Stoschkopf, *Sebastian*, Maler, S. 319.
Suger, Abt von Saint-Denis, Baumeister, S. 76.
Theodorich von Prag, Maler, S. 211.
Tieffental, *Hans*, von Schlettstadt, Maler, S. 212, 215.
Ugo da Carpi, Holzschneider, S. 274.
Uffenbach, *Philipp*, Maler, S. 258 f.
Ulrich von Ensingen, Werkmeister in Strafsburg, S. 139 f.
Vacksterffer, *Christian*, Maler, S. 302.
Valch, *Hemigius*, Werkmeister in Thann, S. 188.
Villard de Honnecourt, Baumeister und Bildhauer, S. 149, 174.
Vogther, *Heinrich*, der Aeltere und der Jüngere, Maler, S. 313 f., 320.
Völmär, Bruder, Baumeister, S. 185.
Volzhat, *Johann*, Baumeister, S. 308.
Wagner, *Johannes*, Bruder, Baumeister, S. 185.
Wagner, *Veit*, Bildhchnitzer, S. 244.
Walther, *Johann*, der Aeltere, Maler, S. 319.
Wethlin, *Johann*, Maler, S. 273—276.
Wethlin, *Heinrich*, Werkmeister des Strafsburger Münsters, S. 321.
Weiditz, *Hans*, Zeichner, S. 276.
Wenzel von Obnütz, Kupferstecher, S. 245.
Werlin, *Hans*, Baumeister in Thann, S. 188.
Werlin zum Burne, Maler, S. 208.
Weyden, *Rogier van der*, Maler, S. 214, 231 f., 233, 242.
Wilhelm von Marburg, Werkmeister in Colmar, S. 175.
Wilhelm von Sens, Baumeister, S. 174.
Wölfelin von Rufach, Bildhauer, S. 206.
Wolgemut, *Michael*, Maler, S. 227.
Wurmser, *Nicolaus*, von Strassburg, Maler, S. 209 ff.
Ziegler, *Stephan*, Baumeister, S. 308 f.

Ortsregister.

- Aachen, Palaftcapelle (Dom) S. 25.
 Alspach, Klotterkirche S. 34 f.
 Wandmalerei S. 207 Anm.
 Altbreitach, Munfter, Schnitzaltar S. 249.
 Altenftadt, Kirche, S. 24.
 Altorf, Kirche S. 87. — Ehemal. Wandmalereien S. 207.
 Alt-Thann, Kirche, Glasgemälde S. 217.
 — Heil. Grab S. 222.
 Amiens, Cathedrale S. 132, 145. — Chorftuhle S. 164.
 Ammerfehweiher S. 3, 202.
 Andlau, Benedictinerabteikirche, S. 10 ff., 41 ff., 54, 111. — Bildwerke S. 18 ff.
 Andlau, Burg, S. 198.
 Afchaffenburg, Schloß S. 313.
 Gemälegalerie, Baldung, Hans, genannt Grien, S. 284, 289.
 Avoth, Friedhofscapelle, S. 193.
 Avoßheim, Dom Petri S. 23.
 Baden, Friedhof, Crucifix von Nic. Lerch, S. 218 f.
 Bamberg, Dom, S. 155. Bildwerke, — S. 155.
 Bafel, Munfter, S. 84. — Bildwerke, S. 104.
 Mufem. Baldung, Hans, gen. Grien, S. 284, 288 f., 292.
 Grunewald, Matthias, S. 254, 260.
 Schongauer, Martin, S. 244, deffen Schule S. 245.
 Stimmer, Tobias, S. 316.
 Holzlocke S. 269.
 Bergheim f. siehe Tempelhof.
 Berlin, Mufem.
 Gemälegalerie.
 Baldung, Hans, gen. Grien, S. 280, 284, 289. — Schongauer's Schule S. 245.
 Kupferlicheabinet.
 Baldung, Hans, gen. Grien, S. 292.
 Sammlung des Grafen Raczyński, Hans Baldung Grien, S. 290.
 Bernburg, Bibliothek, Zeichnung der Juncker von Prag, S. 164.
 Bernßlein, Burg, S. 197.
 Billein, Burg, S. 198.
 Birkenwald, Schloß, S. 312 f.
 Boerich, Kirche, Wandmalerei, S. 208.
 Kathans, S. 304.
 Braunfehweig.
 Dom, S. 37. — Bildwerke, S. 155.
 Mufem, Zeichnung von Joh. Wechtlin, S. 270.
 Breitach f. Altbreitach.
 Buhl, Kirche, Tafelbilder, 15. Jahrhundert, S. 212.
 Colmar.
 Dominicanerkirche, S. 185.
 St. Martin, Munfter, S. 171—176.
 Bildwerke, S. 173 f. — Glasgemälde, S. 217. — Madonna von M. Schongauer, S. 240.
 Unterhuden, Klofter, Kirche und Kreuzgang S. 185 f., 226.
 Bürgerhaufen, S. 306 f., 310.
 Zollhaus, S. 203.
 Mufem. Plastik: Reichel, Detold, S. 223. Henheimer Altar, S. 249.
 Malerei: Grunewald, Matth., S. 247—261. Henmann, Caspar, S. 213 fg. Schongauer, Martin, S. 242 fg. — Stantenberg'scher Altar, S. 213.
 Conftanz, Dom, Chorftuhle und Thron (N. Lerch u. S. Haider) S. 219 f.
 Dagsburg, Burg, S. 168.
 Dambach, Burghüter, S. 312.
 Sebafianscapelle, Schnitzaltar, S. 315.
 Darmftadt, Gemälegalerie, Baldung, Hans, gen. Grien, S. 290.
 Dettau, Amalienftift, Dieterlein, W., S. 315.
 Donauefchingen, Gemälegalerie, Schongauer's Schule, S. 245.
 Dorßheim, Kirche, S. 41.
 Egisheim, Kirche, Portal, S. 170.
 Merowingerftich S. 194 f.
 Burgen f. Exen.
 Enßheim, Rathhaus, S. 299 f.
 Bürgerhäuser, S. 304 ff.
 Epfig, Friedhofscapelle, S. 26 f.
 Erlangen, Bibliothek, Handzeichnungen Grunewald, S. 259.
 Juncker von Prag, S. 164.
 Schongauer, M., S. 230 Anm.
 Etchau, Kirche, S. 23. Ehemal. Tafelstein S. 6. Ehemal. Wandmalerei S. 207.
 Exen, drei, Burgen, S. 197 f.
 Fleckenftern, Burg, S. 195, 200.
 Florenz, Palazzo Pitti, Gemälde von H. Baldung Grien (?) S. 280.
 Uffizien, Handzeichnungen, H. Baldung Grien, S. 293.
 Frankfurt am Main, Städtifches Institut, Handzeichnungen, Baldung, Hans, gen. Grien, S. 293.

- Frankfurt am Main.
Städtliche Gemäldesammlung im Saalhof, Grünewald, M., S. 254 f.
- Freiberg, Dom, Goldene Pforte, S. 155.
- Freiburg im Breisgau, Münfter, S. 127, 129, 160. — Bildwerke, S. 100. — Hochaltar von H. Baldung Grien, S. 278, 284—287.
- Freland, Kirche, Altarumrahmung, S. 315.
- Fritzlar, Stiftskirche, S. 98.
- Gebersweiher, Kirchthurm, S. 39.
- Gebweiler, Dominicanerkirche, S. 186. — Wandmalerei, S. 208.
St. Legerius, S. 40, 88—92. — Bildwerke S. 90, 100.
Neue Kirche, S. 320.
- Gernrode, Stiftskirche, S. 43.
- Giersberg, Burg, S. 197.
- Girbaden, Burg, S. 197.
- Greiffenstein, Burg, S. 198.
- Hagenau.
St. Georgskirche, S. 29 ff., 39, 181 f. — Tabernakel u. Kanzel, S. 220.
St. Nicolaus, S. 179 f.
Ehem. Pfalz, S. 195.
- Halberstadt, Liebfrauenkirche, S. 55.
- Hattfeldt, Kirche, S. 23.
- Hirfan in Schwaben, Abtei, S. 33 f.
- Hoheköningburg, Schloß, S. 199 f.
- Hoheborn, Burg, S. 198.
- Hohenburg, Kloster, S. 60 ff. — Kirche, Kreuzcapelle, Calvarienberg, Odilien-capelle, S. 62. — Engelscapelle, Zährencapelle, S. 63. — Bildwerke, S. 62 f.
- Hohenlandsberg, Burg, S. 197.
- Hohenrappoltstein, Burg, S. 197.
- Hugshofen, Ehemal. Capelle, S. 27.
- Hunawirh, Befestigte Kirche, S. 202.
- Karlsruhe.
Gemäldegalerie, Baldung, Hans, gen. Grien, S. 282, 283 f. 288. — Elfenbeinfache Schule, 15. Jahrhundert, S. 212. — Schongauer'sche Schule, S. 245.
Kupferstichcabinet, II. Baldung Grien, Handzeichnung S. 293. — Skizzenbuch, S. 284, 293 f.
- Karlstein in Böhmen, Schloß, Wandbilder von N. Wurmfer, S. 210.
- Kayfersberg, S. 3.
Kirche, S. 87. — Bildwerke S. 87, 100. — Heil. Grab, S. 222. — Schnitzaltar, S. 225.
Michaelcapelle, Wandgemälde, S. 209. — Bildwerke, S. 223.
Bürgerhäuser, S. 307 f.
Brunnen, S. 307.
Rathhaus, S. 304.
Stadtbefestigungen, S. 203.
Schloß, S. 203.
- Kientzheim (Oberelfafs), S. 3. 202.
Regulacapelle, S. 87.
Schloß, S. 312.
- Kintzheim (Untereffafs) Burg, S. 198 f.
Köln, Dom, S. 133, 144 ff.
Maria auf d. Capitol, S. 55.
Laach, Abteikirche, S. 37, 40, 42.
Landskron, Burg, S. 198.
Landsperg, Burg, S. 197.
Laon, Kathedrale, S. 76, 97.
Lautenbach, Abteikirche, S. 31, 57.
Leipzig, Weigelfche Sammlung, Handzeichnungen, Grünewald, M., S. 259.
- Lichtenberg, Burg, S. 201.
- Lichtenthal bei Baden, Kirche, Grabmonument von Meister Wölfelin, S. 206. — Todtencapelle, Baldung, Hans, gen. Grien, S. 279.
- Limburg a. d. Labn, Stiftskirche, S. 40.
- London, Britifh Mufcum, Kupferstichcabinet, Baldung, Hans, gen. Grien, Zeichnungen, S. 293.
Buckingham Palace, angebl. Schongauer, S. 244.
Nationalgalerie, angebl. Schongauer, S. 244.
- Lützelburg (oder Rathfamhausen), Burgen, S. 197.
- Lützelstein, Burg, Capelle, Waudgemälde, S. 209.
- Mainz, Dom, S. 37, 45 f.
- Mannheim, Galerie, Schongauer'sche Schule, S. 245.
Marbach, Abtei, S. 40.
Maulbronn, Kloster, S. 98.
Mauresmünfter, Abteikirche, S. 40, 55—57, 176 f.
- Meienheimweiler (oder St. Johann), Abteikirche, S. 41.
- Molsheim, Kirche, S. 192. — Reliquiar, S. 74 f.
Altes Rathhaus (Metzig), S. 302.
- Mülhaufen, Rathhaus, S. 300 ff.
- München, Frauenkirche, Grünewald, Matthias, S. 261.
Pinakothek, Baldung, Hans, gen. Grien, S. 288.
Angeblich Grünewald, M., S. 259 f.
- Murbach, Abteikirche, S. 35—40. — Grabmal S. 204.
- Mutzig, Kirche, S. 29 f., 47.
- Neuburg, Cistercienerabtei, S. 33.
Ehemal. Friedhofcapelle, S. 193.
- Neuweiler, St. Adolphskirche, S. 100 f.
Abteikirche St. Peter u. Paul, S. 93—100, 114. — Portalsculpturen, S. 100, 150. — Heil. Grab, S. 222.
Capitelfaal, S. 100.
Capelle St. Sebastian, S. 22.
- Nieddeck, Burg, S. 198.
- Niederhaslach, Abteikirche, S. 120, 135, 182—184. — Glasgemälde, S. 217. — Heil. Grab S. 222.
Kirchhof, Grabstein des Baumeisters, S. 135, 183.
- Niedermünfter, Klosterkirche, S. 93.

- Noyon, Kathedrale, S. 76.
 Oberehnheim, Kirche, S. 192. Heil.
 Grab, S. 222. — Friedhof, Oelberg, S. 223.
 Bürgerhäuser, S. 312.
 Brunnen, S. 313.
 Hohenlaufen-Pfalz, ehemalige, S. 195.
 Kornhalle, S. 312.
 Rathaus, S. 299.
 Spital, Gemälde von 1512, S. 262 Anm.
 Stadtbefestigungen, S. 202.
 Obersteigen, Kirche, S. 104.
 Odilienberg (siehe auch Hohenburg),
 S. 60 ff.
 Ortenberg, Burg, S. 197.
 Ottmarsheim, Klosterkirche, S. 25 ff.
 Pairs, Cistercienserabtei, S. 33.
 Paris.
 Kathedrale, S. 76, 97, 126 f., 180.
 Louvre, Handzeichnungen, Baldung,
 Hans, gen. Grien, S. 292.
 Bauer, J. W., S. 318 f.
 Brun, Franz, S. 318.
 National-Bibliothek, Skizzenbuch des
 Villard de Honnecourt, S. 149.
 Brun, Franz, Kupferstiche, S. 317 Anm.
 Pavia, San Michele, Bildwerke, S. 20.
 Pfaffenheim, Kirche, S. 92 f. — Wand-
 malerei S. 208. — Tabernakel, S. 222.
 Pfirt, Burg, S. 195.
 Pflixburg, Burg, S. 197.
 Prag.
 St. Georg, S. 47.
 St. Stephan, Gemälde des 14. Jahr-
 hunderts, S. 211.
 Dom St. Veit, S. 141.
 Galerie der Patriotischen Kunstfreunde.
 Altarflügel um 1400, S. 212.
 Baldung, Hans, gen. Grien, S. 288.
 Dietterlein, Wendel, S. 315 f.
 H. Holbein der Ältere, S. 262.
 Ramstein, Burg, S. 197.
 Rappoltsweiler, S. 3.
 Kirche, S. 192.
 Brunnen, S. 313.
 Metzgerthurm, S. 202.
 Rappoltsweiler, Burgen, S. 196.
 Rathfahnen, Burgen, S. 197.
 Ravenna, Grabcapelle der Galla Placidia,
 S. 27.
 Regensburg, Dom, S. 324.
 Schottenkirche, Bildwerke, S. 20.
 Reichenstein, Burg, S. 198.
 Reichenweier, S. 3.
 Bürgerhäuser, S. 308, 312.
 Stadtbefestigungen, S. 202.
 Reims, Kathedrale, S. 133.
 Kirche Saint-Remi, S. 76.
 Remagen, Portal, S. 20.
 Rofenweier, Kirche, Wandgemälde,
 S. 208.
 Rosheim, S. Peter u. Paul, S. 43—54.
 Roman. Bürgerhaus, S. 203.
 Rufach.
 St. Arbogastkirche, S. 104—106, 181 f.
 — Grabmonument, S. 206. — Ehemal.
 Wand- und Deckenmalerei, S. 207.
 — Tabernakel, S. 222.
 Franciscanerkirche, S. 186.
 Bürgerhäuser, S. 306.
 Brunnen, S. 313.
 Stadtbefestigungen, S. 202.
 Saint-Denis, Abteikirche, S. 70, 90
 Saint-Dié, französisch Lothringen, Ka-
 thedrale, S. 42, 52 f., 59.
 Kleine Kirche, S. 42, 52 f., 59.
 Saint-Germer, Abteikirche, S. 169.
 St. Johann, Abteikirche, S. 41.
 St. Nicolaus, Spitalkirche, S. 63.
 St. Ulrich, Burg, S. 196.
 Schaffhausen, Hans zum Ritter, Male-
 rien von Tobias Stimmer, S. 316
 Schlettstadt.
 Franciscanerkirche, S. 186. — Ehemal.
 Grabdenkmäler, S. 204 f.
 St. Fides, S. 40, 54, 57—59, 108.
 St. Georg, S. 167—171. — Glasgemälde,
 S. 217.
 Bürgerhäuser, S. 308 f.
 Thurm, S. 202.
 Bibliothek, Altarflügel, S. 225.
 Schulpforte, Todtenleuchte, S. 193.
 Schwarzach in Baden, Abteikirche, S. 31.
 Sigolsheim, Kirche, S. 85 ff. — Bild-
 werke, S. 85, 100.
 Speier, Dom, S. 45 f.
 Spesburg, Burg, S. 198.
 Straßburg, S. 5.
 Alt St. Peter. Tafelbilder, S. 214. —
 Schnitzwerke von Veit Wagner, S. 224.
 Dominikanerkirche, ehemalige, S. 185.
 Jung St. Peter, S. 22, 187 f.
 Münst., S. 4, 15 f., 107—117, 321 ff. —
 Bildwerke, S. 148—166. — Kanzel,
 S. 165 f. — Ehemal. Altar, S. 224 fg.
 — Ehemal. Lettner, S. 118, 321. —
 Glasgemälde, S. 216 f. — Krypta, S. 16.
 Capellen: St. Andreas, S. 112.
 St. Blasius, S. 116.
 St. Georg, S. 116.
 St. Johannes der Täufer, S. 112. —
 Grabdenkmal, S. 164, 204.
 St. Katharina, S. 137 f. — Glasgemälde,
 S. 217.
 St. Laurentius, S. 112, 143 f. — Bild-
 werke, S. 166. — Schnitzaltar, S. 225.
 St. Marien, S. 133 f.
 St. Martin, S. 143.
 Neue Kirche, ehemalige, S. 185. —
 Wandbilder, S. 209.
 St. Magdalenenkirche, Glasgemälde,
 S. 218.
 St. Stephan, S. 16, 84 f.
 St. Thomas, S. 101—104, 186—188. —
 Adaloch-Sarkophag, S. 5 f.

- Strafsburg,
St. Wilhelm, Grabmonument von
Meißter Wolfelin, S. 205 f. —
Holzschnitzerei S. 224. — Glasge-
mälde S. 217.
Bürgerhäufer, S. 307, 312.
Frauenhaus, S. 293, 303.
Kanzlei, ehemal., S. 203, 218.
Kaufhaus, siehe Rathaus, altes.
Kaufhaus, altes, S. 303.
Metzig, S. 303.
Pfalz, ehemal., S. 195, 203.
Pfennigturm, ehemaliger, S. 201.
Rathhaus, altes, S. 302 f.
Schloß, S. 320.
Speicher, S. 203.
Stadt-Befestigungen, alte, S. 109, 201.
Stuttgart, Lufthaus, ehemaliges, S. 314.
Königl. Kunsthalle, Kupferstichcabinet,
Baldung, Hans, gen. Grien, S. 292.
Sammlung des Dr. Leifinger, Baldung,
Hans, gen. Grien, S. 289.
Sulz, bei Gebweiler, Kirche, S. 192. —
Ehemal. Grabmonument, S. 206.
Rathhaus, S. 302.
Sulzmatt, Kirche, S. 24. — Epitaph
S. 223.
Surburg, Kirche, S. 31, 39.
Tempelhof bei Bergheim, S. 313.
Thann.
Dominicanerkirche, ehemal., S. 185.
St. Theobald, S. 188—192. — Schnitz-
werke, S. 223, 249. — Gemälde aus
Schongauer's Schule, S. 245.
Trier, Liebfrauenkirche, S. 100. — Bild-
werke, S. 155.
Troyes, Saint-Urbain, S. 126.
Truttenhaufen, Klosterkirche, S. 63.
Türkheim, Bürgerhäufer, S. 312.
Unterzell, Infel Reichenau, Kirche, S. 47.
Venedig, Marcuskirche, S. 27.
Vézelay, Abteikirche, S. 37.
Wahlenburg, Burg, S. 198.
Walburg, Abteikirche, Tabernakel, S. 222.
— Glasgemälde, S. 217. — Wandbilder,
S. 287.
Walddeck, Burg, S. 198.
Waffenburg, Burg, S. 200.
Wechselburg, Kirche, Bildwerke S. 155.
Weckemund, Burg, S. 198.
Weißenburg, St. Peter und Paul, Abtei-
kirche, S. 22, 39, 177—179. — Glas-
gemälde, S. 217. — Wandgemälde,
S. 208 f. — Capitelfaal, S. 179. —
Kreuzgang, S. 179.
Bürgerhäufer, S. 309, 312.
Wien.
St. Stephansdom, Grabdenkmal Fried-
rich's III. von Nicolaus Lerch,
S. 220.
Albertina, erzherzogl. Sammlung von
Handzeichnungen und Kupferstichen.
Arhardt, J. J., 134 Anm., 136.
Baldung, H., gen. Grien, 291, 293.
Bauer, J. W., S. 318.
Brun, Franz, S. 317 Anm.
Walther, J., d. Ae., S. 319.
Belvedere, k. k. Gemäldefammlung,
Baldung, Hans, gen. Grien, S. 287.
Dietterlein, W., S. 315.
Schongauer, Martin, S. 244.
Wurmfer, N., angeblich, S. 211.
Galerie des Fürsten Liechtenstein, Hans
Baldung Grien, S. 289.
Hofbibliothek, Otfrid-Handschrift
S. 6 ff.
Kunstakademie, Galerie, Baldung,
Hans, gen. Grien, S. 288.
Privatsammlung von F. Lippmann, Bal-
dung, Hans, gen. Grien, S. 278, 280.
Wiener Neustadt, Dreifaltigkeitskirche,
Grabmonument von Nic. Lerch, S. 220.
Wimpfen im Thal, Stifskirche, S. 120,
324. — Bildwerke, S. 160.
Wineck, Burg, S. 198.
Wolfenbüttel, Bibliothek, Handschrift
aus Weißenburg, S. 9.
Worms, Dom, S. 41.
Zabern, Kirche, Kanzel, S. 166.
Bürgerhäufer, S. 312.
Schloß, altes, S. 313.
„ neue, S. 320.
Zurich, Grossmünster, S. 43.



HOLBEIN UND SEINE ZEIT.

Von

ALFRED WOLTMANN.

Professor an der k. k. Universität in Prag.

Zweite

gänzlich umgearbeitete Auflage.

Mit Illustrationen in Holzschnitt und einer Photolithographie.

gr. Lex-8^o. 1873.

broch. 13 M., eleg. geb. 15 M. 50 Pf.

DÜRER.

GESCHICHTE SEINES LEBENS UND SEINER KUNST.

Von

MORIZ THAUSING

Professor an der k. k. Universität und Direktor der Albertina in Wien.

Mit einem Titelkupfer, zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt und einer Landkarte.

gr. Lex.-8^o. 1876. broch. 22 M., eleg. geb. 26 M.

GESCHICHTE DER ARCHITEKTUR

VON DEN ÄLTESTEN ZEITEN BIS AUF DIE GEGENWART

dargestellt von

WILHELM LÜBKE

Professor an der Kunstschule und am Polytechnicum zu Stuttgart.

Fünfte vermehrte und verbesserte Auflage.

Mit 782 Illustrationen.

gr. Lex.-8^o. 1875.

2 Bde. br. 20 M., eleg. geb. in 1 Band 23 M. 50 Pf.

KUNST UND KÜNSTLER

DES MITTELALTERS UND DER NEUZEIT.

BIOGRAPHIEN UND CHARACTERISTIKEN.

Unter Mitwirkung von *R. Bergau, W. Bode, O. Eisenmann, Jae. Falke, Herm. Hettner, Gottfr. Kinkel, C. Lemcke, Jul. Lessing, H. Lücke, Franz Reber, R. Redtenbacher, C. A. Regnet, Ad. Rosenberg, Wilh. Schmidt, Alw. Schultz, Ant. Springer, Rob. Vischer, J. Wessely, K. Wörmann, A. Woltmann* u. A. herausgegeben

von

Dr. ROB. DOHME,

Bibliothekar Sr. Maj. des Kaisers.

Mit vielen Illustrationen in Holzschnitt.

Diefes reich illuftrirte Prachtwerk erfcheint in zwanglofen Lieferungen à 2 Mark, deren jedes Jahr etwa 12—15 ausgegeben werden. Das Ganze ift auf ca. 40 Lieferungen oder 4 Bände berechnet.

Bis jetzt wurden ausgegeben:

Die Brüder van Eyck, von *O. Eifenmann*; **M. Schongauer** von *W. Schmidt*. (1. Heft).

Terborch, Metsu und Netscher, von *C. Lemcke*. (2. Heft).

Masaccio, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo, von *K. Wöermann*. (3. u. 4. Heft).

Jan Steen und Adriaen van Ostade, von *C. Lemcke*. (2. Heft).

DER LEIPZIGER BAUMEISTER
HIERONYMUS LOTTER.

Ein Beitrag zur Geschichte Leipzigs und der deutschen Renaissance.
Von Dr. G. Wustmann. Mit Holzschnitten. gr. Lex.-8. 3 M.

SEBALD UND BARTHEL BEHAM.

Zwei Maler der deutschen Renaissance. Von Adolf Rosenberg. Mit
25 Holzschnittillustrationen. 1875. gr. 8. broch. 6 M.

DIE MEISTERWERKE
DER KIRCHENBAUKUNST.

Eine Darstellung der Geschichte des christlichen Kirchenbaues. Von
Prof. Dr. C. von Lützw. Zweite stark vermehrte Auflage. Mit Ab-
bildungen. gr. Lex.-8. broch. 6 M. 75 Pf.; geb. mit Goldschm. 9 M.

GESCHICHTE DER PLASTIK.

Von Prof. Dr. W. Lübke. Zweite stark vermehrte und verbesserte
Auflage. Mit 390 Holzschnitten. gr. Imp.-Lex.-8. 2 Bde. broch.
19 M.; eleg. geb. 22 M. 50 Pf.

GESCHICHTE DER MALEREI.

Von Dr. Ad. Görling. 2 Bde. Mit 192 Illustrationen. br. 9 M.;
eleg. geb. 10 M. 50 Pf.

POPULÄRE AESTHETIK

von Professor Dr. Carl Lemcke. Vierte vermehrte und verbesserte
Auflage. Mit Illustrationen. 1873. gr. 8. br. 9 M.; geb. 10 M. 20 Pf.

VORSCHULE ZUM STUDIUM

DER KIRCHLICHEN KUNST DES MITTELALTERS.

Von Professor Dr. W. Lübke. Sechste stark vermehrte und verbesserte
Auflage. Mit 226 Holzschnitten. gr. 8. 1873. br. 6 M.; geb.
7 M. 50 Pf.

KLEINE MYTHOLOGIE

DER GRIECHEN UND RÖMER.

Unter steter Hinweisung auf die künstlerische Darstellung der Gott-
heiten und die vorzüglichsten Kunstdenkmäler bearbeitet von Otto
Seemann. Oberlehrer am Gymnasium zu Essen. Mit 63 Holzschnitten.
1874. 8. br. 3 M.; eleg. geb. 4 M.

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Von **Jacob Burckhardt**. Dritte Auflage unter Mitwirkung mehrerer Fachgenossen bearbeitet von **Dr. A. von Zahn**. I. Architektur. II. Sculptur. III. Malerei. 3 Bde. und Register. kl. 8. 1873. br. 11 M. 50 Pf.; in einen Band geb. 12 M. 75 Pf.; in 4 Bände geb. 14 M. 50 Pf.

KUNST UND KUNSTGEWERBE

AUF DER

WIENER WELTAUSSTELLUNG 1873.

Unter Mitwirkung von **Br. Bucher**, **R. v. Eitelberger**, **A. v. Enderes**, **Jac. Falke**, **Fr. Lippmann**, **Jof. Langl**, **Br. Meyer**, **Mor. Thaufing**, **A. Woltmann** u. A. herausgegeben von **Carl von Lützow**, Herausgeber der „Zeitschrift für bildende Kunst.“ Mit vielen Abbildungen in Holzschnitt und 5 Kupfern. br. 32 M.; eleg. geb. 36 M.

DIE GALERIE ZU CASSEL

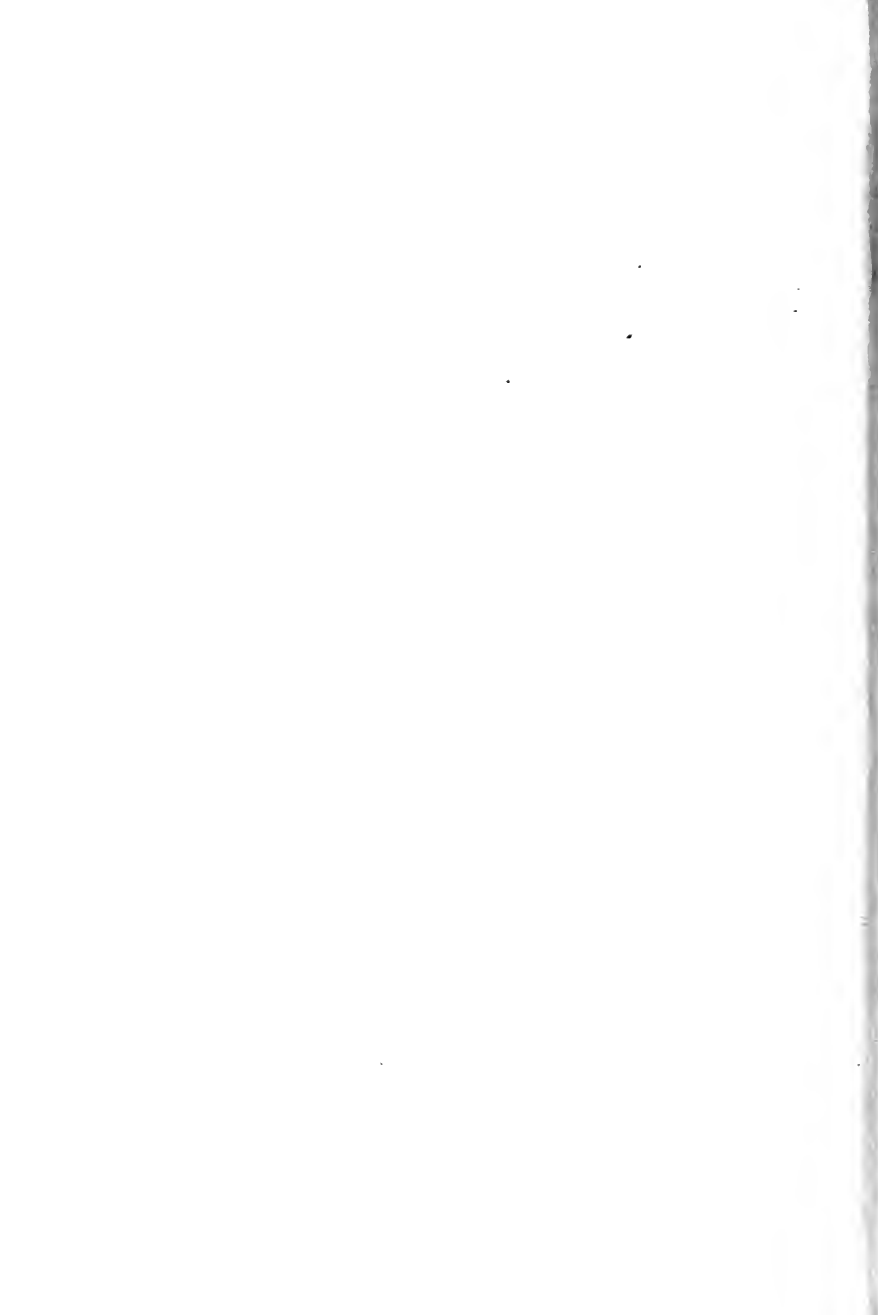
in ihren Meisterwerken. 40 Radirungen von **Prof. W. Unger**. Mit illustrirtem Text von **Fr. Müller** und **Dr. W. Bode**. gr. 8. Ausgabe auf weißem Papier eleg. geb. 31 M. 50 Pf.; auf chines. Papier mit Goldschnitt gebunden 45 M.; Folio-Ausg. auf chines. Papier in Mappe 60 M.

DIE GALERIE ZU BRAUNSCHWEIG

in ihren Meisterwerken. 18 Radirungen von **Prof. W. Unger**. Mit erläuterndem Texte. Quart-Ausg. br. 12 M.; geb. 15 M. Quart-Ausg. auf chines. Papier. br. 18 M.; geb. mit Goldschnitt 22 M. 50 Pf. Folio-Ausg. auf chines. Papier in Mappe 27 M.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

mit dem Beiblatt „Kunstchronik“, herausgegeben von **Prof. Dr. C. von Lützow**. Mit Illustrationen und zahlreichen Kunstbeilagen. XI. Jahrgang. (1875—76.) Monatlich 1 Heft mit Holzschnitten, 2—3 Stichen oder anderen Kunstbeilagen, und wöchentlich eine Nummer des Beiblatts. Subscriptionspreis pro anno 25 M. Der Jahrgang beginnt mit dem 15. October.



12716

Art W8693g
Woltmann, Alfred
Geschichte der deutschen Kunst in Elsass.

**University of Toronto
Library**

**DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET**

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED

