



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Das Straßburger Münster

Dehio, Georg

München, 1922

[Text]

**urn:nbn:de:hbz:466:1-41980**

---

Es ist mir nicht möglich, vom Straßburger Münster zu reden in der rein ästhetischen Stimmung, wie ich vom Parthenon oder dem Florentiner Dom sprechen würde; nicht möglich, zu vergessen, daß ich zu ihm durch lange Jahre in einem sehr persönlichen Verhältnis gestanden habe. Und ich weiß, daß es für viele, denen dies Heft in die Hand kommen wird, etwas Ähnliches bedeutet . . . Ich denke an meinen letzten Besuch in ihm. Es war am 5. Januar 1919, einen Tag bevor ich Straßburg zwangsweise und auf Nimmerwiedersehen verlassen sollte. Ich fand das Münster angefüllt mit französischen Soldaten, weißen und farbigen. In unerschütterlicher Ruhe sahen aus den Fenstergemälden die alten Kaiserbilder herab auf das flanierende Gewimmel. Es zog mich in die Stille der an diesem Wintermorgen noch fast dunklen, kryptenartigen Johanneskapelle, und hier stiegen vor meinem Geiste die Bilder der Vergangenheit auf. Die Römer hatten hier ihr Forum gehabt. Ein Bischof aus dem Hause Habsburg, der älteste desselben, den die Geschichte kennt, hatte den Grundstein zum heutigen Münster gelegt. Unter den staufischen Kaisern war es neu erbaut, aber noch nicht vollendet. Aus Ulm kam ein Meister, und dann einer aus Köln, um den Turm, ein dritter aus Landshut, um die glänzende Fassade der Laurentiuskapelle zu errichten. Die Reformation wurde gepredigt. Hundertfünfzig Jahre später verriet ein Bischof die Stadt an Ludwig den Vierzehnten. Als das Haupt des Sechzehnten unter der

Guillotine fiel, wurde die christliche Kirche in einen Tempel der Vernunft verwandelt, und die Jakobiner gedachten den Turm als ein Denkmal des Aberglaubens abzubrechen. Aber der alte Christengott kehrte zurück. Dann zogen siegreiche deutsche Heere über den Rhein, ein erstes und ein zweites Mal. Ich dachte an meinen ersten Besuch im Oktober 1870 und alle die langen Jahre, in denen ich in ihm aus und ein gegangen war . . . Mein letzter Gedanke vor dem Abschied war: Du altersgrauer, schicksalskundiger Münsterbau, welchen Wechsel der menschlichen Dinge wirst du in Zukunft noch mit ansehen? . . . .

Es war vor dem Kriege die Absicht des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, dem Münster und seinen Kunstschatzen eine umfassende Darstellung zu widmen. Sie konnte nicht mehr ausgeführt werden. Die vorliegende verfolgt einen bescheideneren und doch heute dringend gewordenen Zweck.

Wir sind durch den Versailler Frieden in die Lage gekommen, daß wir das vollkommenste Bauwerk aus dem schönsten Jahrhundert unserer mittelalterlichen Kunst nicht nur nicht mehr besitzen, sondern auch nicht einmal es sehen dürfen. Für die nächste Generation wird das Straßburger Münster den Deutschen eine bloße Sage sein. Als Erinnerung für die, die mit ihm zusammengelebt haben, und für die Jüngeren als ein Bild dessen, was nie vergessen werden darf, sind die folgenden Tafeln zusammengestellt. Der Text will nur eine kurze Erläuterung geben. Von den mancherlei noch nicht gelösten Problemen der Baugeschichte berühre ich nur das nötigste.

---

Eine christliche Gemeinde bestand in Straßburg schon in der letzten Zeit der Römerherrschaft. Die Alemannen und Franken siedelten sich in der östlichen Vorstadt, zu beiden Seiten der heutigen Langstraße an, während die alte Stadt innerhalb der römischen Mauern verödete. In der Vorstadt haben wir die älteste bischöfliche Kathedrale zu suchen. Sie ging bei einem Überfall des Herzogs Hermann von Schwaben im Jahre 1002 zugrunde. Bischof Werner wählte für den Neubau, zu dem der Grundstein 1015 gelegt wurde, einen freien Platz (vermutlich das alte Forum) innerhalb des römischen Kastells. Sein Nachfolger Wilhelm (1028–1047), ein Urenkel Kaiser Ottos des Großen und Oheim Kaiser Konrads II., setzte den Bau fort und hat ihn wohl im wesentlichen vollendet. Von diesem ältesten Bau sind nur geringe Mauerteile der Krypta erhalten (Abb. 9). Doch kennen wir den Grundriß. Die von J. Knauth nach den Ausgrabungsergebnissen aufgezeichnete Rekonstruktion darf im wesentlichen für gesichert gelten (Abb. 44, 45). Sie beweist zunächst, daß der heute bestehende (im 12. u. 13. Jahrh. erneuerte) Bau die Grundlinie des Urbaus beibehalten hat. Mithin war das Straßburger Münster um die Zeit seiner Entstehung die größte deutsche Kirche und wurde auch von keiner französischen übertroffen. Eine sehr bedeutende monumentale Absicht spricht sich in der Anordnung aus. Die Längsachse der Kirche ist auf das damals noch stehende römische Stadttor (in der Mitte der heutigen Krämergasse) gerichtet gewesen; zwischen

diesem und der Kirchenfront lag ein tiefer offener Vorhof. Also eine an die karolingische Klosterkirche Lorsch (zwischen Rhein und Odenwald) erinnernde Situation. Die Kirchenfront zeigte eine in drei Arkaden sich öffnende Vorhalle, flankiert von zwei in der Achse der Seitenschiffe liegenden Türmen. Zum erstenmal in Deutschland ist dieser für die ganze spätere Entwicklung so wichtige Baugedanke hier klar ausgesprochen. Wenn ich früher vermutet habe, das Muster könne auf das Vorbild der burgundischen Klosterkirche Cluny zurückgehen, so ist es durch die jüngsten Forschungen (von G. v. Lücken) zweifelhaft geworden, ob Cluny damals schon Doppeltürme besaß. Dadurch wird der Straßburger Fall noch interessanter, wenn auch nicht klarer. Soviel läßt sich doch sagen, daß Straßburg in der Ausbildung des doppeltürmigen Fassadensystems in Südwestdeutschland eine wichtige Rolle gespielt hat.

Im 12. Jahrhundert wurde das Münster durch mehrere Brände – es sind ihrer zwischen 1130 und 1176 fünf überliefert – wo nicht zerstört, so doch schwer zerrüttet. Nach dem letzten begann in langsamer Bauführung die Erneuerung des Chors und Querschiffs, währenddessen im Langhaus die frühromanische Basilika bis 1250 in Benutzung blieb. In den Ostteilen wurde der altertümliche Grundriß des mit seinen Flügeln weit ausladenden Querschiffs und des ohne Zwischenglied unmittelbar sich anschließenden Chorhaupts beibehalten (Abb. 44 Mitte). Ein neu hinzutretender Programmpunkt war die Verlegung der Domherrenwohnungen an die Ostseite der Kirche. An anderen Orten haben schon in romanischer Zeit die Domherren sich abgesonderte Häuser gebaut, in Straßburg aber hielt man an dem Gedanken der Klausur fest. Dieser Domherrenpalast scheint mit Opulenz ausgeführt worden zu sein und trug wohl mit die Schuld daran, daß der Neubau der Kirche so langsam fortschritt. Die jüngere Zeit hat hier alles verändert, nur in dem geräumigen

Hof zwischen dem heutigen Priesterseminar und dem Lyzeum erkennt man noch ungefähr die alte Lage. Ferner an der ungewöhnlichen Gestaltung der Außenseite der Kirche auf der Ostseite (Abb. 35). Sie mußte mit den Grundlinien des Kreuzgangs in Einklang gebracht werden. Daher die geradlinige Ummantelung der Chorapsis und zu beiden Seiten derselben die Anlage von Durchgangshallen, die zugleich als Kapellen dienten: im Süden Andreas-kapelle, im Norden Johanneskapelle (Abb. 54, 68); über der ersten die Schatzkammer, über der zweiten der Kapitelsaal (Abb. 55). —

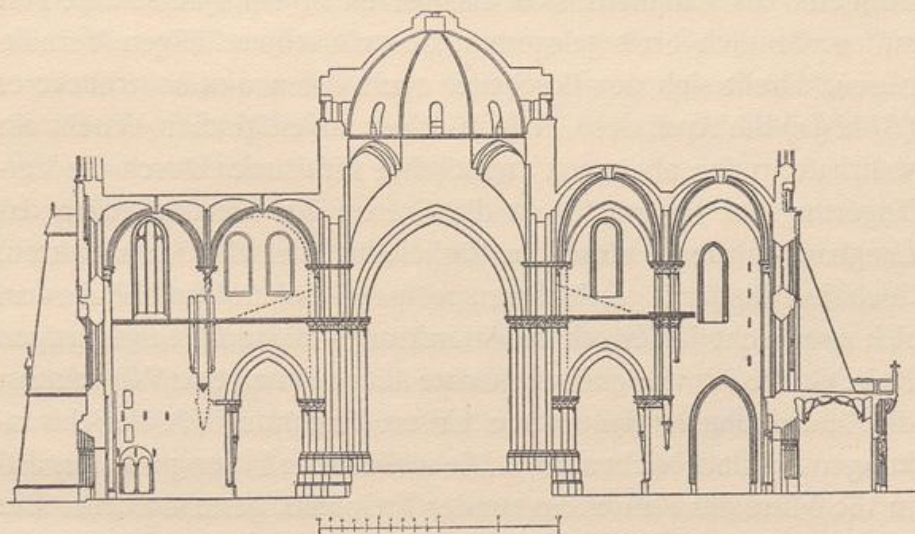


ABB. A: SCHNITT DURCH QUERHAUS UND VIERUNG (GEGEN WESTEN).

Die 75 Jahre, die der Ausbau der Ostteile in Anspruch nahm, sind in der Baukunst eine Zeit der Gärung. Einwölbung war von Anfang an beabsichtigt. Zuerst waren dabei die am Münster von Basel nach lombardischen und burgundischen Vorbildern gewonnenen Erfahrungen maßgebend. Nach und nach gelangte man auch zur Kenntnis der in Nordfrankreich entwickelten (heute „gotisch“ genannten) Konstruktionsformen, einer Kenntnis, die

anfänglich nur eine sehr ungefähre war, erst in den zwischen 1240 und 1250 ausgeführten oberen Teilen des südlichen Kreuzarmes eine vollständige, aber noch immer mit Zurückhaltung ausgeübte wurde. Mindestens dreimal wechselten die Projekte. Genauer ihnen nachzugehen, kann hier nicht der Ort sein. Der in Abb. A gegebene Längenschnitt durch die Kreuzarme und die Vierung (mit der Blickrichtung nach Westen) veranschaulicht zur Genüge die Unruhe und gelegentliche Ratlosigkeit der Bauführung. Dieser Riß gibt außerdem Auskunft darüber, wie man im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts das Langhaus sich dachte: es ist ein Querschnitt von außerordentlich breit gelagerten, bewußt schwerfälligen Verhältnissen. Dreht sich der Beschauer nach Osten um, so erblickt er (Abb. 51) die Apsis des Chors, in seiner majestätischen Wucht ein wahrhaft großer, aber ganz ungotischer Eindruck. Durch die Verlängerung der Krypta bis an die Grenze der Vierung gegen das Langhaus wurde die räumliche Einheit des Querschiffs zerschnitten, doch sind die damit geschaffenen perspektivischen Durchblicke – an sich zwar nicht der Zweck der Anordnung – nicht ohne eigenartigen Reiz. Große Schwierigkeiten machte der noch unfreien Wölbekunst die Eindeckung der Kreuzarme. Unsere Zeichnung läßt die Schwankungen der Bauabsicht ahnen. Die schließliche Lösung war die, daß in die Mitte des Raums ein runder Freipfeiler gestellt wurde. Die Lösung in dem zuerst ausgeführten Nordkreuz ist einigermaßen ungeschlacht (Abb. 52). Im Südkreuz (Abb. 53) aber entsprang der Not der wahrhaft glänzende Einfall, den Pfeiler durch eine besondere Behandlung zum Mittelpunkt des Interesses zu machen, für das Auge wie für den innern Sinn, indem ein dreifacher Kranz von Statuen sich um ihn schlang. – Die Querschiffsfassaden (Abb. 64, 65) sind weder untereinander gleich noch an sich einheitlich. Einen modernen Architekten muß die naive Sicherheit des Stilgefühls mit Neid erfüllen, mit der die gotischen Elemente in die romanische Grund-

vorstellung aufgenommen wurden: nicht als fremde Eindringlinge erscheinen sie, sondern als jüngere Geschwister. Die gewaltigen Strebepfeiler an den Ecken sind eingestandenermaßen eine bloße Hilfskonstruktion. Was wir heute nicht mehr sehen, ist das Pyramidendach über der Vierungskuppel. Es hat ursprünglich die Bau-  
masse nur mäßig überragt. Nach der gotischen Überhöhung des Langhauses muß es sehr gedrückt ausgesehen haben. Wahrscheinlich wurde es schon durch den großen Dachbrand von 1298 zerstört. Der gotische Ersatzbau, ein in reichsten Maßwerkformen aufgelöstes Oktogon mit Faltendach und spitzem Dachreiter, bestand bis zu einem neuen Brande im 18. Jahrhundert. Der nun folgende formlose Notbau machte nach 1870 der heute bestehenden neuromanischen Komposition Platz, die das Gleichgewicht der Massen wieder herzustellen suchte (Abb. 60).

Um 1250 war endlich der Ostbau zur Aufnahme des Chordienstes bereit und damit die Möglichkeit gegeben, das längst baufällige Langhaus abzurechen. Man ging eiligst an seine Erneuerung. Am 7. September 1275 wurden die Gewölbe geschlossen. Im Gegensatz zu der unziemlich langsamen Bauführung der Ostteile ist dies die schnellste, die wir aus dem Mittelalter kennen. Das Langhaus ist das Haus der Laiengemeinde. Von dieser ging der Baueifer aus, und wir dürfen annehmen, daß sie auch den größten Teil der Kosten trug. Damals wurde zwischen den Bürgern und dem Bischof ein blutiger Kampf um die Stadtfreiheit ausgefochten. Die Bürger siegten. Sie hofften auf eine Stütze bei Kaiser und Reich. Ein Denkmal dieser Stimmungen ist die Reihe der Glasfenster des nördlichen Seitenschiffs. Ihr Gegenstand – ein vollkommen ungewöhnlicher, da sonst nur die Gestalten von Heiligen im Gotteshause zugelassen wurden – sind die Idealbilder der 28 deutschen Könige, die man bis zum Jahre 1275 zählte. Später wurden an der Fassade gekrönte Reiter-



bilder aufgerichtet; die französische Revolution hat sie zerstört; nach älterer Überlieferung soll eines von ihnen Rudolf von Habsburg dargestellt haben.

Das 1250–1275 ausgeführte Langhaus (Abb. 49, 61, 62) ist im Gegensatz zu den Ostteilen ein durchaus einheitlicher Bau. Man erkennt zwar, daß während der Zeit die Leitung einmal gewechselt hat, aber es sind nur untergeordnete Einzelheiten, welche davon getroffen wurden. Der Entwerfer des ersten Planes war sicher einer der größten Künstler unseres Mittelalters. Sein Name ist nicht überliefert, er läßt sich nur vermutungsweise nennen. Im Schenkungsbuch des Münsters werden zwei Baumeister des Namens Rudolf, Vater und Sohn, genannt; es läßt sich nicht beweisen, aber mit einigem Recht vermuten, daß sie die Erbauer des Langhauses waren. Auf den Namen kommt es schließlich nicht an, aber ich möchte doch empfehlen –, anstatt der abstrakten Fassung „Meister des Straßburger Langhauses“ künftighin, in Parenthese mit dem nötigen Vorbehalt, „Meister Rudolf von Straßburg“ zu sagen.

Höchstwahrscheinlich war der ältere Rudolf derselbe Mann, der den Freipfeiler und die oberen Teile des südlichen Querschiffs ausgeführt hat. Von der Zurückhaltung, die er dort noch üben mußte, sprang er im Langhaus zur reifen Gotik über. Gleich vielen deutschen Bauleuten jener Zeit hatte er vorher, vermutlich jahrelang, in der Champagne und Isle de France gearbeitet und sich ein vollkommenes Wissen von der neuesten Konstruktionslehre der Franzosen erworben. Er hatte gelernt, nicht wie ein Schüler, sondern wie ein Meister lernt. So sehr an seinem Bau fast für alle Einzelheiten französische Muster sich nachweisen lassen, ist er doch nichts weniger als ein französischer Bau. Es bewährt sich das alte Sprichwort: Wenn zwei dasselbe tun, ist es nicht dasselbe. Der grundsätzliche Unterschied liegt in der verschiedenen Auffassung des Verhältnisses von Masse und Kraft, von Raumbild und Gliederbau (Abb. 56, 57, 58). Das System der fran-

zösischen Kathedrale geht darauf aus, einen höchsten Reichtum von Bewegungsvorstellungen auszulösen; ihnen gegenüber steht im Bewußtsein das ruhende Raumbild an zweiter Stelle. Im Straßburger Münster hingegen nimmt es den Beschauer stärker und wesentlicher in Anspruch. Es war für den Meister eine große Schwierigkeit, sein in der Tradition des deutsch-romanischen Stils stehendes Raumgefühl mit dem französischen Gliedersystem in Einklang zu bringen, und daß es ihm gelungen ist, ist das eigentlich Geniale an seiner Leistung. Die angewendeten Mittel lassen sich natürlich nur im Groben nachrechnen. Es sind: die Breite des Mittelschiffs, die nicht nur relativ, sondern absolut größer ist als an irgendeiner französischen Kathedrale; die erheblich größere Jochbreite, die eine viel vollere Hereinziehung der Seitenschiffe in das Raumbild bewirkt, außerdem die Zahl der aufwärts führenden Blickbahnen verringert; die beträchtlich herabgesetzte relative Höhe. Wer französische Kathedralen gesehen hat — heute sind es unter unseren Kunstfreunden noch viele, werden aber bald weniger sein — fühlt noch vor jeder vergleichenden Analyse auf den ersten Blick das Andersartige im Tempo und in der Tonart des Straßburger Münsters. Kein ekstatischer Drang reißt uns im Sturm von der Erde weg, wie im Kölner Dom und seinem Vorbild, der Kathedrale von Amiens: — ein großer und ruhiger Atem waltet durch den Raum, weitet die Brust, erhebt das Herz. Gehen wir nun auf die Konstruktion näher ein. Im gotischen System ist alles, bis auf die letzten Einzelheiten, die folgerichtige Auswirkung eines einzigen Gedankens: Zerlegung des Baukörpers in statisch tätige und in bloß raumabschließende Bestandteile. Statisch beansprucht werden allein die Knotenpunkte im Spiel der Kräfte; der Raumabschluß wird aber allein durch optische Mittel bewirkt, indem an Stelle der festen Wände die riesigen Fenster treten mit ihrem Stab- und Maßwerk und der von diesen getragenen farbigen Verglasung, gleichsam eine ätherisierte Wand, ein durchsichtiger Teppichver-

schluß (Abb. 47). Zumal dort, wo die Pfeilerabstände so groß sind, wie in Straßburg, sind die Glasgemälde viel mehr als ein bloßer Schmuck, sie sind eine unentbehrliche Vorbedingung für das Zustandekommen des Raumerlebnisses, weshalb die Energie der Straßburger Bauführung besonders auch um deswillen zu rühmen ist, daß sie nicht ruhte, bis die durch den Brand von 1298 zerstörten wiederhergestellt und die ganze Reihe vollendet wurde. Der einzige Teil des Wandsystems, der sich der Auflösung widersetzte, war der durch das Pultdach des Seitenschiffs beanspruchte Abschnitt zwischen dem Scheitel der Erdgeschoßarkaden und der Fußlinie der Hochschiffenster. Er wurde in der Frühgotik von einer flachen Galerie, dem sog. Triforium, eingenommen. In Straßburg ist aber schon der letzte Schritt getan: auch das Triforium erhielt eine Rückwand aus Glas, was nur durch kunstvolle Umstellung in der Dachkonstruktion möglich war. Wie dieselbe in Straßburg ursprünglich ausgesehen hat, wissen wir, nachdem mehrere Brände darüber weggegangen sind, nicht mehr.

Die Außenansicht einer gotischen Kathedrale wird beherrscht durch das Strebewerk (Abb. 46, 63). Es ist ein konstruktiv sinnreiches, ästhetisch recht anfechtbares Hilfsmittel. Wenn es so umständlich behandelt wird, wie in der französischen Gotik, mit zwei und selbst drei Bogenordnungen übereinander, vernichtet es alle Geschlossenheit des Masseneindrucks. Das Straßburger Münster hat dies zu vermeiden verstanden. Die große Weite der Joche war von vornherein ein günstiger Umstand. Außerdem sind die Strebebögen auf die Einzahl herabgesetzt. Das System steht in glücklichster Mitte zwischen roher unverschmolzener Hilfskonstruktion und aufdringlichem Dekorationsüberfluß, und die Funktion des Auffangens und Sichertgegenstimmens wird aufs schönste versinnbildlicht. Bemerken wir noch kurz, daß das Strebewerk der

Teil ist, in dem der jüngere Meister sich vom älteren am meisten unterscheidet.

Die Wanderung über die äußeren Laufgänge und Dächer werden jedem gründlichen Besucher des Straßburger Münsters eine unvergeßliche Erinnerung hinterlassen haben. Ich grüße in Gedanken meine ehemaligen Schüler, die mit mir diesen Weg gegangen sind.

Im Mittelalter standen dem Bauen zwei Schwierigkeiten entgegen, die heute geringere Beschwerde machen: der Transport des Baumaterials – mit ein Grund für die Hochschätzung des materialsparenden gotischen Stils – und die Bezahlung und Ernährung der Arbeiter. Angesichts dessen ist die Entstehung des Langhauses in nur 25 Jahren – hat doch im 19. Jahrhundert die Vollendung des Kölner Doms 40 Jahre beansprucht – auch wirtschaftlich eine außerordentliche Leistung. Während der Erbauung des Langhauses war die Absicht, die romanische Turmfassade weiterbestehen zu lassen: es sind deutliche Spuren vorhanden, daß jene gegen den Westbau durch eine feste Mauer abgeschlossen war, welche erst im 14. Jahrhundert fiel. Allein die Genugtuung über die unerwartet schnelle Beendigung des Langhausunternehmens, wohl auch die durch die Kaiserwahl Rudolf von Habsburgs geweckte Hoffnung auf glückhaften Aufstieg der städtischen Macht, feuerten den Mut der Bürger an, nicht stillezuhalten, vielmehr auch die Fassade in der glänzenden neuen Bauart zu erneuern. Wäre es gelungen, auch diesen Bauabschnitt in einem Zug zu Ende führen, so hätte Straßburg der schönsten gotischen Fassade Deutschlands, vielleicht der Welt sich rühmen dürfen. Nicht sinkende Tatkraft, sondern feindliche Naturgewalten sind darum anzuklagen, daß es dazu nicht kam. Am 15. August 1298, während eines Besuches König Albrechts, des Sohnes Rudolfs, brach in seinem Quartier Feuer aus, ergriff die Baugerüste der Fassade, teilte sich dem Dach des Langhauses mit, zerstörte die

Glasfenster, brachte die Glocken zum Schmelzen. Indes in den nächsten Jahren die Schäden wiederhergestellt wurden, verlangsamte sich der Bau der Turmfassade. Die Bürgerschaft, von deren Opferfreudigkeit alles abhing, wurde durch Parteikämpfe zerrissen. Es kam das 14. Jahrhundert und mit ihm ein anderer Geist, in der Kunst eine Zeit erkaltenden Gefühls und altklugen Besserwissens. Von dieser Fassade ist der (später aber als Legende noch vergrößerte) Ruhm ihres Erbauers Erwin<sup>1)</sup> ausgegangen, einer der wenigen Meisternamen der mittelalterlichen Architekturgeschichte, den die Nachwelt festgehalten hat. Heute freilich erkennt schon ein mäßig geübter Blick, daß sie kein einheitliches Werk ist (Abb. 73). Offenbar ist die Ausführung mehrmals unterbrochen worden und die Baugedanken haben gewechselt. Wie sah der ursprüngliche Plan aus? und wieviel von dem, was wir heute vor uns haben, ist Meister Erwins Werk?

Daß wir diese Fragen genauer beantworten können als in den meisten ähnlich gelegenen Fällen, verdanken wir dem Umstand, daß sich in dem Archiv der zu allen Zeiten sorgsam verwalteten Münsterbauhütte („Unser lieben Frauen Werk“) eine ganze Reihe von großen Pergamentblättern mit Baurissen erhalten hat. Für unsere Frage kommen vornehmlich zwei in Betracht (Abb. 70, 71). Offenbar ist der Riß A für die Ausführung nicht benutzt worden. In dessen zeigt er unter allen die stilistisch altertümlichsten Züge. Vermutlich hat ihn Erwin bei Übernahme der Bauleitung schon vorgefunden, und es könnte sein, daß er vom jüngeren Rudolf herührt. Hingegen zeigt Riß B weitgehende Übereinstimmung mit den unteren Teilen der bestehenden Fassade. Die Zeichnung ist

<sup>1)</sup> Legendarisch ist auch der Zuname „von Steinbach“. Er taucht erst im 16. Jahrhundert auf; in gleichzeitigen Urkunden führt ihn weder Erwin, noch einer seiner Söhne. Auf seinem Grabstein heißt er einfach „magister Erwinus“. Daß er aus einem Orte namens Steinbach stammte, könnte gleichwohl auf einer echten Tradition beruhen. Aber an welches Steinbach sollen wir denken? Es gibt einen Ort dieses Namens im Kreise Hagenau, einen zweiten in der Pfalz, einen dritten bei Baden-Baden. Aber noch andere Orte in Deutschland heißen Steinbach.

sehr groß, 275 cm hoch. Sie gibt, wie auch Riß A, die Fassade nach der Höhe halbiert. Symmetrisch ergänzt ergibt sich das Bild Abb. 71. Wo nicht beweisbar, so doch mit großer Wahrscheinlichkeit war Erwin der Urheber des Entwurfs. Unsere Abb. 73 gibt die Höhenlage an, bis zu welcher Entwurf und Ausführung übereinstimmen. Vermutlich trat hier die durch den Brand herbeigeführte Unterbrechung ein. Eine nennenswerte Abweichung vom Entwurf – Auflösung des Wimpergs in freies Stabwerk – zeigt nur das Mittelportal. Ob sie noch von Erwin selbst beliebt worden, ist eine offene Frage.

Es sei mir erlaubt, zu wiederholen, was ich bei früherer Gelegenheit über Erwin's Entwurf gesagt habe. In der Freiheit der rhythmischen Bewegung, im einheitlichen Fluß der thematischen Variation, in der Vollkommenheit der Auflösung des Streites der wage- und senkrechten Linien ist er das Schönste, was die Hochgotik irgendwo und -wann ersonnen hat. Es ist ein schmerzlicher Gedanke, daß er ohne das Dazwischentreten des Brandes wahrscheinlich Wirklichkeit geworden wäre. Denn Erwin hat dies Elementarereignis noch um 20 Jahre überlebt.

Erwin erweist sich als genauer Kenner der zu seiner Zeit vorhandenen oder im Bau begriffenen Fassaden im östlichen und nördlichen Frankreich. Ohne solche Kenntnis hätte man ihn schwerlich an die Spitze des Baues gestellt. Nur unhistorisch denkende Köpfe können in den Begriffen „französisch“ und „deutsch“ sich ausschließende Gegensätze suchen. Dem Bewußtsein jener Zeit war es fremd. Der Gedankengehalt der Gotik, wenn auch am frühesten in Frankreich in eine Formel gebracht, war Gemeinbesitz der mitteleuropäischen Völker. Es gibt in der Welt geistiger Zeugungen nichts ohne historische Voraussetzung. Für Erwin war das Gegebene die französische Fassade. Den Eigenwert seiner persönlichen Leistung deshalb herabsetzen, hieße dasselbe, wie die Selbständigkeit von Goethes „Götz“ oder „Iphigenie“ leugnen, weil der eine ohne

Shakespeare, die andere ohne die Griechen nicht denkbar ist. Was dem Beschauer von Erwins Schöpfung am spätesten bewußt wird, obschon es für sie durchaus wesentlich ist, ist dies: daß sich in ihr mit der Tätigkeit der Phantasie eine gleich starke verstandesmäßige Gedankenarbeit verbindet. Erwin war zugleich Künstler und Statiker. Er hat dafür gesorgt, besser als der Urheber des Entwurfs A, daß sich den schiebenden Kräften des Langhauses wie der senkrechten Last der Türme eine feste Mauermasse entgegengestellt; vor diese aber setzt er eine zweite, nur auf das Auge berechnete Fassade aus abwechselnd freistehendem oder der Baumasse als Relief sich anschließendem Stab- und Maßwerk. Und es handelt sich hierbei nicht bloß um lineare Eindrücke, sondern zugleich um ein bewegliches Spiel von Schlagschatten — eine neue Kategorie von Wirkungen, in der schon die Spätgotik voraus klingt. Schinkel brauchte das Gleichnis der Saitenbespannung einer Harfe, andere sprechen von einem steinernen Spitzentuch. Mit solchen Vergleichen ist das Wesen der Sache noch nicht bezeichnet. Es ist: daß, materiell unabhängig von der Konstruktion, die in dieser in Wirklichkeit allein waltende Schwerkraft für die Phantasie in ein freies Spiel vitaler Kräfte umgesetzt wird; wir sollen glauben, daß diese unendliche Fülle vertikaler Glieder aus eigener Machtvollkommenheit aufsprießt, unter der entgegenstehenden Last auf einen Augenblick im Bogen sich neigt, dann alsbald wieder frei wird und weiter steigt, so daß die Abstände der horizontalen Teilungen immer zunehmen, welches heißt: die Last wird von Stufe zu Stufe leichter, die lebendige Kraft schreitet fort von Sieg zu Sieg. Aber das ist nur im Entwurf mit voller Klarheit ausgesprochen; im ausgeführten Bau, so herrlich auch er schon wirkt, ist es vergrößert. Man vergleiche nur die Partie über dem Seitenportal auf Abb. 72 mit der entsprechenden des Risses: so gewahrt man, wie die Zahl der horizontalen Gliederfolgen verringert und damit das

rhythmische Leben geschwächt ist. Die auf der Höhenlage II als ein Band sich hinziehenden Krönungen sind ausgefallen, auf der Höhe III liegen nicht mehr die kleinen Wimperge, die wie Flammen ins nächste Geschoß hinüberzüngeln, sondern mit hartem Strich schneidet hier das Gesims mitten durch (die im 15. Jahrhundert hinzugefügte Balustrade verschärft noch den Eindruck). Und so kommt in die Höhenentwicklung, die als ein organisches Kontinuum gedacht war, ein widerspruchsvolles Moment mechanischer Zerteilung.

Ob Erwin selbst die Fassade nach dem Brande von 1298 noch fortgesetzt hat, wissen wir nicht. Wäre es der Fall, so hätte schon er sich darein fügen müssen, einiges Wasser in seinen Wein zu gießen. Sicher hat er sich noch mit der inneren Ausstattung beschäftigt. Von ihm war (heute ist nur ein kleines Fragment davon erhalten) die sog. Marienkapelle, eine im letzten Joch des Mittelschiffs, links vom Lettner (Abb. 48) aufgestellte Tribüne für den Kaiser oder andere fürstliche Besucher; dann das Grabmal des Bischofs Konrad von Lichtenberg in der Johanneskapelle (Abb. 91) und vielleicht auch der (gleich der Marienkapelle unter Ludwig XIV. zerstörte) Schöpfbrunnen im südlichen Seitenschiff. Der Lettner scheint vorerwinisch gewesen zu sein. Der Blick über ihn weg in die andersartige Welt des Chors muß einen eigenen Reiz gehabt haben.

Nur noch in lockerem Zusammenhang mit Erwins Entwurf steht die Ausführung der oberen Stockwerke der Westfassade (Abb. 72). Der Gedanke, das freiliegende Stabwerk vor den Fensteröffnungen, diese überschneidend, weiterzuführen, ist pikant, aber willkürlich, und vollends unnatürlich war es, daß die Scheitel der Fensterbögen höher hinaufgetrieben wurden als die Oberkante der Rose, wodurch in der Mitte eine sinnwidrige Einknickung entstanden ist, keineswegs gehoben durch die darüber angeordnete Apostelgalerie. Erwins Fenster hätten mit Wimpergen gekrönt werden sollen, welche eine ausdrucksvolle Überleitung zum dritten Geschoß gebildet hätten.



Jetzt wurde auch hier wieder, nüchtern, verständig, eine durchlaufende Horizontale beliebt. Noch um einen Grad trockener in der Behandlung sind die dritten Turmgeschosse. Sie wurden 1365 vollendet. An das Mittelstück über der Rose kann damals noch nicht gedacht worden sein, denn die an dieses Mittelstück anstoßende Seite des Südturms ist den drei übrigen Seiten konform ausgebildet, also als freie Außenseite gedacht gewesen. Damals sahen die Fassadentürme mit ihrem stumpfen oberen Abschluß aus wie die der Notre-Dame in Paris und vieler englischer Kirchen. Man war baumüde; die Weiterführung der Türme, wo nun die Helme hätten an die Reihe kommen müssen, wurde aufgegeben. Um diesem Eindruck der Unfertigkeit auszuweichen, kam man auf den unseligen Einfall der Hinzuflickung jenes Mittelstücks. Auch in seinen Einzelheiten ist es ein recht kümmerliches Machwerk.

Die Bürgerschaft Straßburgs empfand die in den Tagen der Mutlosigkeit an ihrem Münster begangene Versündigung als einen Schimpf, der Sühne verlangte. Im Jahre 1395 kam unter Vermittlung des Kaisers ein Vertrag zwischen der Stadtgemeinde und dem Bischof zustande, durch den die geistliche Hand aus der bisher geteilten Verwaltung des Münsterbauvermögens gänzlich verdrängt wurde. Selbst die große Feuersbrunst des Jahres 1397, welche 400 Bürgerhäuser in Asche legte, aber das Münster verschont ließ, konnte die erwachte Baulust nicht aufhalten. 1399 wurden der Werkmeister, der Schaffner und die zwei Pfleger des Frauenwerks abgesetzt, und schon vierzehn Tage später erscheint in den Rechnungen „der neue Werkmeister“. Lange Zeit war die Straßburger Bauhütte die hohe Schule für ganz Oberdeutschland gewesen. Jetzt war das Mißtrauen gegen sie so groß geworden, daß man einen Fremden berief, den Schwaben Ulrich von Ensingen. Allerdings den berühmtesten oberdeutschen Meister damals. In Ulm hatte er das großartige neue Münsterprojekt ge-

schaffen, in Eßlingen den reizenden Turm begonnen, an den Mailänder Dom war er berufen, aber bald zurückgekehrt, da er sich mit den Welschen nicht vertragen konnte. In den Straßburger Rechnungen begegnet er von 1399 bis zu seinem Tod 1419. Doch ist in der Reihe der Zeugnisse für seine Anwesenheit in Straßburg eine große Lücke, von 1402–1414. Andere, nicht ohne weiteres beiseite zu schiebende Quellen, sprechen außerdem von einer Tätigkeit der Junker von Prag, jedoch ohne genauere Angabe, worin diese bestanden habe. Vielleicht wird die noch nicht abgeschlossene Forschung über die Parlerschule (denn dieser müssen doch wohl die „Junker von Prag“ angehört haben) hierüber mehr Licht verbreiten. Einstweilen müssen wir uns an die zwei Tatsachen halten: 1. Das Oktogon der Türme trägt von der Plattform ab bis nach oben wiederholt das Meisterzeichen Ensingers; 2. der von Ulrichs Sohn Matthias nach Bern gebrachte Riß (der außer dem Oktogon auch noch den Helm darstellt) ist in seiner Formensprache der des Ulmer Turmes so ähnlich, daß an der Urheberschaft Ulrichs nicht gezweifelt werden darf.

Ulrichs Turm (Abb. 75, 77) gebärdet sich gegenüber der vorgefundenen Fassade vollendet selbstherrlich; er denkt nicht an Weiterführung der dort eingeleiteten Motive, nicht einmal an Übergangsformen, er beginnt von der Plattform ab mit einer durchaus neuen künstlerischen Rechnung. Die Hauptsache: es handelt sich um einen Einzelturm, der Gedanke an einen symmetrischen Partner an der rechten Seite ist aufgegeben. Das ist die Denkweise des neuen, spätgotischen und bürgerlichen Jahrhunderts. Ein Wetteifer entbrannte in der Errichtung möglichst hoher Türme. Immer sind es Einzeltürme. Sie wollen nicht als harmonische Weiterentwicklung der Fassade gelten, sondern als Schmuck des Stadtbildes im ganzen. Wir haben es alle in Erinnerung, wie die eigentümliche Schön-

heit des Münsterturms sich uns nicht zeigte, wenn wir vor der Fassade standen, sondern erst wenn wir ihn in immer neuen Kombinationen am Schluß einer Straßenperspektive, oder aus der Ferne über den Dächern der Stadt schwebend erblickten, im Morgenduft wie ein zartes Wolkengebilde, oder im Abendrot erglühend. Er grüßte uns als Erster, wenn wir der Stadt uns näherten, und als Letzter, wenn wir gingen (Abb. 43, 110).

Der Baugedanke ist: acht Pfeiler und zwischen ihnen acht überaus schlanke Fenster umschreiben den mittleren Baukörper, an den Ecken des Grundquadrats vier von der Hauptmasse frei sich abhebende Treppentürme, ein jeder mit anderem Grundriß. Diese Türmchen sollten mit einem kleinen Spitzhelm gekrönt werden, der aber nicht zur Ausführung kam. Befremdend ist, daß über den Hauptfenstern des Oktogons noch eine zweite, niedrigere Fensterordnung angelegt ist. Sie war, wie im Innern die Rippenanfänger erweisen, nicht schon ursprünglich beabsichtigt. Aber es sind die Beweise dafür da, daß schon Ulrich selbst seinem Turm noch sieben Meter zugelegt hat.

Bis zum Abschluß des Oktogons war Ulrich gediehen, als er starb (1419). Sein Sohn und präsumptiver Nachfolger Matthias, geriet mit dem Rat in Streit und zog weg. Als neuer Werkmeister wurde Johann Hültz aus Köln berufen. Nach der Absicht der Ensinger wäre der Helm eine Variante des Freiburger geworden; die acht ansteigenden, in den Zwischenräumen mit Maßwerk ausgefüllten Rippen hätten eine sanft konkave Schwingung erhalten und auf ihren Kanten hätten kleine Fialen wie aufgesteckte Kerzen gesessen, wodurch der Umriß, aus der Ferne gesehen, etwas reizend Verschwimmendes erhalten hätte. Hültzens erster Entwurf nun ist eine Kombination des Freiburger Helms mit der Krönung von Erwin's Riß. Dann reichte er einen zweiten, ganz eigenartigen ein. Er liegt der Ausfüh-

rung zugrunde (Abb. 74, 75). Den konstruktiven Kern bilden auch hier acht Rippen; allein sie werden nicht sichtbar: wo Ulrich seine kleinen Fialen gedacht hatte, setzt Hültz kleine Türmchen hin, welche als siebenfacher Kranz den Kernbau umhüllen. In jedem dieser, im ganzen 52, Türmchen befindet sich eine Wendeltreppe, so angeordnet, daß der Besteiger des Turms aus dem einen in den andern übertretend, sich in einer Spirallinie bis zur Spitze hinaufwindet. Sodann sollte jedes dieser Treppentürmchen mit einem durchsichtigen Helm noch gekrönt werden. Daß dieses schließlich unterblieb, ergab die seltsame, sägeförmig gezackte Silhouette, die wir alle kennen. Auf der Spitze stand ein kolossales, steinernes Marienbild, Stadt und Land weit hin segnend. — Dieser Turm ist es, nicht das dem Empfinden des ausgehenden Mittelalters schon sehr entfremdete Schiff der klassischen Gotik des 13. Jahrhunderts — der dem Straßburger Münster den Namen des achten Weltwunders eintrug. Er war der höchste Turm Deutschlands, bis er im 19. Jahrhundert durch die Vollendung der Türme von Köln und Ulm um einige Meter übertroffen wurde. (Straßburg 142 m, Köln 156 m, Ulm 161 m).

In seiner Verbindung von Phantastik und technischer Bravour alles je Geleistete überbietend, hatte der Turmbau das gesunkene Ansehen der Straßburger Bauhütte wiederhergestellt. Als im Jahre 1459 auf der Tagung in Regensburg die west- und süddeutschen Steinmetzgenossenschaften zu einer Einigung zusammentraten, wurde die Straßburger Hütte als das Haupt und ihr Meister als „der Ordnungen des Mauerwerks oberster Richter“ anerkannt. Mit welchem Stolz mag es die Straßburger erfüllt haben, daß 1481 und noch einmal 1482 der Herzog von Mailand sich mit der Bitte an den Rat wandte, ihm einen Baumeister für die Kuppel seines Doms zu schicken. In Straßburg selbst war eigentlich nichts mehr am Bau zu tun übrig. Allein ein mittelalterlicher Dom wird nie ganz

fertig. 1454–1469 wurden sämtliche Langhausgewölbe erneuert, jetzt so solide, daß sie mehrere spätere Brände schadlos überstanden. 1495–1505 erbaute Meister Jakob von Landshut die Laurentiuskapelle; so heißt das Einschießel zwischen den weitausladenden Strebepfeilern des nördlichen Kreuzarms (Abb. 67). Der Binnenraum bedeutet wenig, doch die äußere Schauseite in ihrer geist- und glanzvollen Pracht ist eine Hauptleistung der ihrem Ende sich nähernden spätesten Gotik – des spätgotischen Barock, wie man diese Stilnuance am treffendsten nennen wird. Der sichere Takt, womit in diesem bewegten, doch nicht unruhigen Spiel der goldschmiedartig scharfen, schweifenden Linien, der springenden Lichter und versinkenden Schatten der Gegensatz zu der altertümlichen Würde des spätromanischen Oberbaus durchgeführt ist, kann nicht genug bewundert werden. War aber einmal die Wirkung auf die Verbindung des Ungleichartigen gestellt, so war es geradezu ein Gewinn, daß das 18. Jahrhundert noch eine barocke Sakristei daneben stellte und damit einen Dreiklang erzeugte, der zu den merkwürdigsten Beispielen für die Zuständigkeit des Malerischen im Architektonischen gehört. – Nicht dasselbe gilt von der letzten Zutat, die das Münster noch empfing, von den 1772 außen entlang der Seitenschiffe errichteten Mauerschranken (Abb. 60). Ihre Entstehung ist diese: Im 18. Jahrhundert hatten sich um das Münster herum, auch an der Hauptfassade, hölzerne Buden mit Verkaufsständen angesiedelt. Vielen war der Anblick dieser ein Skandal, die Eigentümer aber leisteten gegen den Abbruch hartnäckigen Widerstand. In einem üblen Kompromiß ging man 1772 daran, sie durch monumentale Läden zu ersetzen, und noch mehr ein Mißgriff war es, daß die lebhaft erörterte Stilfrage dahin entschieden wurde, sie „gotisch“ zu bauen; und zwar wirklich in ziemlich „reinem“ Stil. Es ist ein frühes Beispiel für den mißverständlichen Gedanken der unhistorischen Stilreinheit. Nach 1848 wurden die Läden auf-

gegeben, die Dächer und Zwischenwände entfernt und nur die Umfassungsmauern übriggelassen: eine unverständliche Halbruine ohne eigenen Wert und im Bilde des Münsters ein empfindlich störender Fremdkörper. — Das letzte, was das Münster als Bauwerk erlebte, war eine schwere, wir dürfen hoffen, jetzt abgewandte Gefahr. Es hat nicht viel gefehlt, so hätte sich am Münsterturm das Schicksal des Markusturms von Venedig wiederholt. Im Jahre 1903 wurden am ersten Schiffpfeiler und der Hochwand der Nordseite Risse sichtbar, die sich langsam erweiterten. Die Untersuchung ließ nicht in Zweifel, daß der Druck vom Turme herkam, mit anderen Worten: daß dieser sich schiffwärts zu senken begonnen hatte. Ein zum Fundament geführter Schacht brachte eine grauenvolle Entdeckung: der noch vom romanischen Turm herrührende Pfahlrost war, eine Folge des Sinkens der Grundwasserlinie, vermorscht, der Turm stand gleichsam mit einem Fuß in der Luft. Nur der Widerstand der Schiffsmauer hatte bis dahin seinen Zusammenbruch aufgehalten. Der Entschlossenheit und Sachkenntnis des Münsterbaumeisters Johann Knauth ist es zu danken, daß rechtzeitig wirksame Gegenmaßregeln ergriffen wurden. Diese rettende Tat ist das letzte, was wir aus der Geschichte des Münsters unter der deutschen Reichsflagge zu erzählen haben.

Das christliche Kirchengebäude war zu allen Zeiten auch ein Schatzhaus der darstellenden Künste. Das Besondere des gotischen Stils liegt in der untrennbaren Verbindung, in die er die Werke der Plastik und Malerei mit der Architektur setzt, materiell wie ideell; der architektonische Gedanke kann ohne sie nicht zu Ende gedacht und sie ihrerseits können von jenem nicht abgelöst werden. Allein diesem Umstand ist es zu danken, daß dem Straßburger Münster nicht alles verloren gegangen ist, womit die Schwesterkünste es meist in verschwenderischer Fülle ausgestattet hatten. Dreimal in

seiner Geschichte sind verderbliche Stürme über diese Werke hingegangen. Den ersten brachte die Reformation. Ein Bildersturm zwar, wie ihn manche andere Orte erlebten, ist Straßburg erspart geblieben; allein man konnte auch hier nicht umhin, die für den evangelischen Kult überflüssig gewordenen Altäre — es sollen ihrer am Schluß des Mittelalters fünfzig gewesen sein — zu entfernen<sup>1)</sup>. Eine zweite Umwälzung brachte die Rückgabe des Münsters an den katholischen Kultus durch Ludwig XIV. Der herrliche Lettner aus dem 13. Jahrhundert, Erwins Marienkapelle (Abb. 48), das heilige Grab in der Katharinenkapelle, der Brunnen im südlichen Seitenschiff, die Chorstühle, dies alles wurde damals abgebrochen, der Chor im Zeitgeschmack wieder neueingerichtet; (der alte Hochaltar stand sogar noch bis 1724). Für die Gesamtansicht des Innern waren diese dem Barockgeschmack gebrachten Opfer verhängnisvoller als die, welche die Reformation gefordert hatte. Die letzte und gefährlichste Springflut der Zerstörung entfesselte sodann die französische Revolution. Die „Exkathedrale“ avancierte zu einem „Tempel der Vernunft“. „Dieser Tempel“, so sagt der amtliche Bericht, „war fünfzehn Jahrhunderte lang eine Schaubühne des Betrugs gewesen; nach der Stimme der Philosophie wurde er binnen drei Tagen von seinen lächerlichen Zieraten, die den Gebräuchen des Fanatismus gedient hatten, befreit“. Von dem im Chor aus abgenützem Theaterdekormationsmaterial errichteten „Denkmal der Natur und der Freiheit“ sind noch Abbildungen erhalten. Die Glocken wurden eingeschmolzen, ebenso eine Menge von bleiernen und zinnernen Särgen und die bronzenen Türen des Hauptportals. Man sah im Innern von den „Spuren des Aberglaubens“ wirklich nicht das geringste mehr. Aber noch beleidigten den republikanischen Sinn an der Außenseite des Gebäudes hunderte von „Denkmälern des

<sup>1)</sup> Einige wenige blieben verschont. So der Laienaltar in der Mitte der Lettnerwand, den ein Kupferstich des 17. Jahrhunderts abbildet und von dem Teile seines plastischen Schmucks wiedergefunden sind.

Fanatismus“. Abattre toutes les statues lautete der kurze Befehl des Konventskommissars (wie mit anderer Spitze 1918). Umsonst wagte der Gemeinderat einen Protest. Den Arbeitern selbst war bei dem Zerstörungswerk wehe zumut. Einigen wohlmeinenden Bürgern gelang es, eine Anzahl von Bildwerken, darunter die Ekklesia und Synagoge, unzerstört beiseite zu schaffen. Bald kam strengere Aufsicht. Das amtliche Protokoll konstatierte das Verschwinden von zweihundertfünfunddreißig Statuen, der Rest wurde nur durch die Furcht der ungeschulten Arbeiter, sich selbst zu verletzen, gerettet. Im Laufe des 19. Jahrhunderts ist ein großer Teil der entstandenen Lücken wieder ausgefüllt worden. Dem architektonischen Rhythmus gereichen diese „Wiederherstellungen“ zum Vorteil. Aber schmerzlich ist der Anblick dieser Falsifikate schon deshalb, weil sie uns immer aufs neue daran erinnern, wieviel verloren gegangen ist. Unsere Absicht an dieser Stelle ist es nicht, die erhalten gebliebenen echten Stücke genau aufzuzählen. Es kann sich nur darum handeln, die Höhepunkte sichtbar zu machen.

Bis kurz vor dem Abschluß des Querschiffs war an Mitwirkung der Plastik noch nicht gedacht worden. Erst der Meister, der die Gewölbe des Südflügels ausführte und die Fassade überarbeitete, was zwischen 1240 und 1250 geschah, faßte den Entschluß dazu. Er hatte in Frankreich die herrliche Wirkung kennengelernt und durfte ein gleiches zu unternehmen wagen, da in dem Trupp in Frankreich geschulter Steinmetzen, den er zusammenbrachte, auch Bildhauer sich befanden. Die Frage muß natürlich aufgeworfen werden, ob vielleicht auch einige Künstler französischer Nation unter ihnen waren. Die Forschung hat bis jetzt keine Gründe gefunden, sie zu bejahen, wohl aber viele, sie zu verneinen. — Das Straßburger Münster ist eine Marienkirche. Damit war das Programm für den Inhalt der Darstellungen gegeben. Der Zyklus begann am Portal des Nordflügels, wo in das Tympanon ein großes Relief mit der



Huldigung der Hl. drei Könige eingeschoben wurde. Es ist durch einen fleißigen Revolutionsmann sehr gründlich von der Platte weggeschlagen, doch kann man zur Not noch die Umrisse der Komposition erkennen. Mehr Platz bot das Südportal, da es ein Doppelportal war. (Abb. 66.) Die Bogenfelder wurden überdies noch geteilt, so daß sich im ganzen vier Szenen ergeben: Mariens Tod, ihre Grabtragung, ihre Himmelfahrt, ihre Krönung im Himmel. Nur die erste und die letzte ist alt, diese leider auch nicht ganz, da die Köpfe vom modernen Restaurator überarbeitet wurden. Der Marien Tod (Abb. 80) stellte an die Reliefdarstellung die schwerste Aufgabe, und in ihrer Lösung zeigt sich die Kunst des Meisters auf der Höhe. Um die Sterbende sind die Apostel versammelt. Zwei von ihnen sind aus der Reihe hervorgetreten und beugen sich über sie, Petrus zu Häupten, am Fußende Paulus. Hinter dem Bette ist Christus erschienen, segnet die Sterbende, empfängt ihre entfliehende Seele in Gestalt eines kleinen Kindes — eine weit bis ins Altertum zurückreichende Vorstellung. Die doppelte Bedingung: daß die Bildfläche gleichmäßig gefüllt werden sollte, ihre Begrenzung aber ein Halbkreis war — nötigte den Künstler dazu, die Köpfe dicht an die Kurve anzuschließen. Der dadurch entstehende Schein, als wären die nach den Enden zu Stehenden kleiner von Wuchs als die Mittleren, focht den Künstler wenig an. Mit diesem Verstoß gegen das Wirklichkeitsgemäße hatte er für den Ausdruck etwas viel Größeres gewonnen: wie sich die Eisenspäne um den Magnet lagern, sind alle Köpfe radial nach der Mitte gerichtet. Zugleich beachte man, mit wie zarten Mitteln das allzu Starre in der Zentralkomposition gebrochen wird; das kräftigste die vorne am Bett sitzende Profilgestalt. So ist hier ein altes byzantinisches Kompositionsschema mit freier Meisterschaft neu belebt. Es ist nicht der einzige an Byzanz gemahnende Zug. Was war es, das in dieser Zeit die jugendfrische deutsche Kunst zu der ergrauten von Byzanz hinzog? Es war

doch wohl die in ihr verborgene, von keiner Alterung versehrte Schönheit der Antike. Man muß die Straßburger Apostelköpfe einzeln und von allen Seiten betrachten, wie es nur an Abgüssen möglich ist, und wird erstaunen, wieviel Griechisches noch in ihrem Bau ist, ja es wäre selbst die Frage nicht am Unort, ob vielleicht ein Zufall – wie er am Rhein nirgends unmöglich war – dem deutschen Bildhauer irgendwelche klassischen Fragmente in die Hand gespielt hat? Das ist aber nur die eine Seite im Charakter dieser Bildwerke; ganz mittelalterlich und deutsch ausgedrückt ist die über das Ganze ausgegossene Stimmung ehrfürchtig zarter Trauer. Nun begegnete sich in der deutschen Plastik mit der byzantinischen Strömung um die Mitte des 13. Jahrhunderts eine zweite, von den französischen Kathedralen herstammende. Was Byzanz nicht lehren konnte, wohl aber Frankreich, das war der Aufbau einer monumentalen Statue. Das Straßburger Südportal war in der ersten Anlage ein Säulenportal gewesen, ohne jeglichen plastischen Schmuck. Nicht so leicht durchzuführen wie die Einfügung von Reliefs in die Bogenfelder, war die Aufstellung von Statuen an den Gewänden an Stelle der ausgebrochenen Säulen. Sie gehören zu den in der Revolution zerstörten Stücken ebenso, wie die sitzende Figur am Zwischenpfeiler. Ein flüchtiger Kupferstich aus dem 17. Jahrhundert gibt wenigstens die Anordnung. Rechtzeitig beiseite gebracht wurden 1793 nur die außerhalb der Portalöffnungen aufgestellten Standbilder der Ecclesia und Synagoge, d. i. die Personifikationen des Neuen und des Alten Bundes. (Abb. 82–86.) Von der Mysterienbühne her, als Einleitung zum Weihnachtsspiel, waren diese Gestalten schon seit dem frühen Mittelalter bekannt. In die monumentale Plastik wurden sie hier zum erstenmal aufgenommen. Bewundernd verstehen wir die große künstlerische Denkarbeit, die nötig war, um mit so herrlichem Gelingen das statuarische Gesetz streng zu erfüllen und zugleich dem dramatischen Gehalt neues

Leben zu leihen. Aus einer ausführlicheren Besprechung, die ich kürzlich an anderer Stelle (in meiner Geschichte der deutschen Kunst) gegeben, hebe ich einige Sätze heraus: Den räumlichen Abstand, der gegeben war, möchte man sich nachträglich nicht kleiner wünschen, auch er war in die Rechnung einbezogen. Die Streitenden sind einander entgegengesritten; nun da das Urteil gesprochen ist, halten sie still; aber die Kampfworte klingen noch nach; eine später hinzugefügte Inschrift faßt sie so: über der Ekklesia: „Mit Christi Blut überwind ich dich“, über der Synagoga: „Das selbig Blut erblindet mich“. Wie schön und sprechend die Köpfe sind, die mimische Hauptleistung ist den Körpern im ganzen zugewiesen, ihrer Haltung und Wendung, und dies ist echt plastisch gedacht. Ekklesia stützt sich fest auf den Kreuzstab, den Oberkörper leicht zurückgelehnt, den Kopf vorgebeugt, die Lippen noch in Bewegung, der Blick mit Siegerbewußtsein die Wirkung der Worte verfolgend. Bei der Synagoge dagegen eine viel kompliziertere Haltung: das Gleichgewicht ist gestört, die Beine verharren noch in der Lage des unmittelbar vorangegangenen Moments, der Oberkörper wendet sich in die entgegengesetzte Richtung, und der Kopf sinkt, die Gesetzestafeln entsinken dem schlaff gewordenen linken Arm, der rechte hält kaum noch den zerbrochenen Fahnenstock, die Krone ist gefallen. Sind die Körper naturwahr? Der Anatom wird ihre Lebensfähigkeit bezweifeln. Aber sicher sind sie aus einer durchaus einheitlichen Vorstellung hervorgegangen: überzarte Gebilde, doch nicht aus weichlichem Stoff; in ihrer binsenschlanken Biegsamkeit spannkraftig wie feiner Stahl; adlig geborene Mädchen vom Scheitel bis zur Sohle. Das Gewand liegt über ihnen wie ein zarter Hauch, aber ein Geist der Keuschheit und Strenge macht es fest wie einen Panzer.

Noch fehlte etwas, was man an der Fassadenplastik der französischen Kathedralen zu sehen gewöhnt war: das Jüngste Gericht. Mit einem

kühnen Einfall verlegte der Straßburger Meister die Darstellung an den Pfeiler, in dem die Rippen der vier Gewölbe des Kreuzarms zusammentreffen (Abb. 78, 79). Da es sich hier nur um Standbilder handeln konnte, ist das Drama selbst nicht dargestellt, nur die Hauptpersonen sind herausgehoben. Zuoberst der Weltenrichter. In einer zweiten Zone, die das Gericht einblasenden Engel. Zuunterst die vier Evangelisten. Die eine unserer Abbildungen (79) hat die Gestalten isoliert; so erscheinen sie von unnatürlicher und übergroßer Schlankheit. Dieselbe ist aber künstlerisch wohlbegründet; denn es gehört zu diesem unrealistischen monumentalen Stil, daß auch das Menschenbild etwas vom Wesen der Architektur, hier also der Säule, annimmt.

Die vom Ekklesiameister begründete Werkstatt hat noch mehr geschaffen, wovon aber nur Bruchstücke erhalten sind. Die schönsten: eine gekrönte Frau, wohl eine Maria aus einer Verkündigungsgruppe (Abb. 87), ein Simson im Kampf mit dem Löwen (Abb. 92, 93), ein Jüngling als Träger einer Sonnenuhr (Abb. 88).

Während der Erbauung des Langhauses traten zwischen 1260 und 1270 zwei neue Meister in die Leitung der Werkstatt ein. Der eine, ganz französisch gebildet, schuf die formreinen, herzuskalten Statuen am Lettner (Abb. 90); der andere die (wegen ihres hohen Standpunktes nur schwer sichtbaren) Zwickelbilder am Triforium, reich und frisch in der Erfindung, sorglos keck in der Gestaltung, schlagkräftig im Ausdruck; nicht nur die Stoffe und der Stil, an einer Stelle auch eine deutsche Inschrift, verbürgen seine deutsche Herkunft. Verwandten Geistes sind die Krönungsfiguren auf den Fialen des Strebewerks; darunter die von köstlichem Humor eingegebenen Gestalten städtischer Nachtwächter. Von der Masse der für die Strebepfeiler vorgesehenen Standbilder ist wohl nur ein Teil zur Ausführung gekommen; heute sind nur noch wenige von ihnen alt.

Die Hauptfassade brachte Anforderungen, wie sie in Deutschland noch nicht erhört waren. Um das Programm zu rekonstruieren, fehlen die Anhaltspunkte. Man darf wohl annehmen, daß es in demselben Maße Abstriche sich gefallen lassen mußte, als man sich in der Architektur fortschreitend zu größerer Einfachheit gezwungen sah. Am dichtesten sammelt sich der plastische Schmuck an den drei Portalen (Abb. 72). Ein Glück, daß die Statuenreihen an den Gewänden vor den Revolutionsmännern gerettet worden sind. Dagegen wurden die in die Hunderte gehenden kleinen Figuren an den Bogenläufen vollständig weggeschlagen und auch die Reliefs der Bogenfelder schwer beschädigt; im ganzen hat sich die Wiederherstellung im 19. Jahrhundert den vorhandenen Spuren anschließen können. Dargestellt ist: am linken Seitenportal (Abb. 96) im Tympanon die Jugendgeschichte Jesu, an den Gewänden die Personifikation der Tugenden im Kampfe mit den Lastern; am Mittelportal (Abb. 94) im Tympanon die Geschichte Jesu vom Einzug in Jerusalem bis zur Himmelfahrt, am Gewände Propheten; am rechten Seitenportal (Abb. 97) im Tympanon das Weltgericht, die Auferstehung der Toten und der Höllensturz der Verdammten, am Gewände die klugen und törichten Jungfrauen, geführt jene vom himmlischen Bräutigam, diese vom Fürsten der Welt. Es ist also der ganze heilsgeschichtliche Zyklus, den einst die romanische Kunst im Innern der Kirche als Wandgemälde auszuführen pflegte, hier in die plastische Darstellungsform umgesetzt. Die Gewändefiguren sind wahrscheinlich den Mysterienspielen entlehnt. Wenn der Meister des Querschiffs seine Studien in Chartres gemacht hat (so wenig auch diese allein für ihn maßgebend waren) und der des Lettners in Paris, so ist für die drei Westportale eine Beziehung zu einer bestimmten französischen Bildhauerschule noch nicht nachgewiesen. Gleichwohl ist die französische Grundlage für den Stil dieser Werkstatt nicht zu bezweifeln. Doch eben nur die Grundlage.

Genauer betrachtet hat jedes der drei Portale seine besondere Stil-schattierung, die auf drei Hauptmeister zurückzuführen sein wird. Die Statuen der Seitenportale (Abb. 98 ff) sind sicher noch vor dem Brande von 1298 zur Ausführung gelangt; diejenigen des Mittelportals (Abb. 104) zeigen größere Abweichungen, welche die Frage offen lassen, ob sie erst nach dem Brande in Angriff genommen wurden, oder ob im Fall gleichzeitiger Ausführung die Differenz in der persönlichen Richtung des Meisters liegt; möglich wäre das eine wie das andere. Allen gemeinsam ist die Reife der statuarischen Stilisierung. Vergleicht man sie mit dem Evangelisten des Pfeilers im südlichen Querschiff, so gewahrt man, um wieviel freier die plastischen Motive der Architektur gegenüber stehen; es ist mehr ein harmonisches Zusammenspiel als eine Unterordnung. Man gewahrt aber auch ein größeres Übergewicht der formalen Belange über den Gefühlsgehalt. Es ist eine sehr bewußte und kühle, ja schon etwas virtuosenhafte Kunst, zugleich reicher und leerer als die ältere. — In Erwins erstem Fassadenentwurf (Riß B) war der Wimberg konform denen der Seitenportale als eine Maßwerkkomposition vorgezeichnet. Es wird der Wunsch nach Mehrung des plastischen Schmucks gewesen sein, der zu der letzten Fassung führte. Hier ist fast alles moderne Ergänzung (Abb. 94). Der Inhalt des Dargestellten verdient genauer beschrieben zu werden. Innerhalb des Giebel-dreiecks sitzt Maria auf einem Thron, zu dem jederseits sieben Stufen heraufführen; auf jeder lagert ein Löwe; unterhalb Mariens thront Salomon; über ihr wurde das Antlitz Gottes sichtbar. Das Ganze eine Allegorie auf die göttliche Weisheit. (Zu vergleichen das Gemälde aus Bebenhausen, jetzt in der Galerie zu Stuttgart.) Von den über das zweite Fassadengeschoß zerstreuten, fast durchweg erneuerten Figuren erwähnen wir nur die drei eine Königskrone tragenden Reiter (Abb. 72). Die Überlieferung, die in ihnen Chlod-wich, Dagobert und Rudolf von Habsburg sieht, während der vierte

(jetzt als Ludwig XIV. ergänzte) unbekannt bleibt, ist spät und unsicher; ihre Bedeutung könnte ganz wohl auch eine andere, im kirchlichen Ideenkreis liegende, gewesen sein.

Neben der auf der Höhe artistischer Vornehmheit stehenden Hauptwerkstatt, aus der die Portalskulpturen hervorgingen, gab es noch eine zweite, in der ganz andere Geister walteten. In ihr sind die Figurenfriese zu Beginn des ersten Obergeschosses der Türme gearbeitet (Abb. 105–107). Zu der Ausführung dieser Bauteile im 14. Jahrhundert will der Stil der Skulpturen nicht passen; vielleicht sind sie schon vor dem Brande vorgearbeitet gewesen und später an ihren Platz gebracht worden; andernfalls hätte sich in dieser Nebenwerkstatt ein altertümlicher Stil überraschend lange erhalten. Der Versuch, in die dargestellten Dinge eine zusammenhängende religiös-moralische Idee hineinzudeuten, scheint mir verfehlt, zum mindesten nicht geboten; ich sehe hier nur ein heiteres Bilderbuch mannigfaltigster Szenen. Einiges aus dem Kreise des sogenannten Physiologus, der Löwe, der seine neugeborenen Jungen mit seinem Odem erwärmt, der auf seinem Neste sich verbrennende Phönix, der seiner Brut den Aufblick zur Sonne lehren wollte, u. a. m.; dann Sirenen und Zentauren, sich raufende Würfelspieler, ein Liebespaar, auch einige alttestamentliche Szenen, wie das Opfer Abrahams und die Errettung des Jonas aus dem Bauche des Walfischs, die eherne Schlange u. s. w. u. s. w. Wie das geistliche Schauspiel, einer alten dramatischen Weisheit folgend, seinen Ernst mit komischen Szenen unterbrach, so pflegte auch die Bauplastik der Kirchen in wohlberechneter Kontrastwirkung zu den feierlichen Hauptdarstellungen einer heiter phantastischen Laune sich zu überlassen, bald mit, bald ohne allegorische Nebenbeziehung. So sind am Sockel des Nebenportals der rechten Seite die Monatsbilder (Abb. 99) zu verstehen, so auch die in Rede stehenden Turmfriese. Ihrem Stil wie ihrem Inhalt nach sind sie ein Weiterschwingen des vorher in der Dekoration

des Triforiums angeschlagenen Tones. Auf Sauberkeit der Ausführung und korrekte Körperbildung kommt es diesen munteren Bildhauern nicht im geringsten an; dafür verstehen sie es, den springenden Punkt der Darstellung mit großer Frische und Eindringlichkeit herauszubringen. Man darf diese Kunstrichtung im besten Sinne volkstümlich nennen.

Die Tätigkeit der Bildhauerwerkstatt im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts läßt sich zusammenhängend nicht mehr verfolgen. Eine größere Aufgabe wurde ihr erst wieder in der zwischen 1330 und 1340 ausgeführten Katharinenkapelle zugeteilt (Abb. 105). Der Zeitgeschmack hat sich sehr verändert. Diese Statuen (an den Binnenpfeilern) sind vollendet in einem feinen Schliff der Form, in der Stimmung ruhig, vornehm, hochmütig und hart. Zerstört (im 17. Jahrh.) ist das in dieser Kapelle aufgestellte heilige Grab. Ursprünglich war es angelegt als Grabdenkmal für den Stifter Berthold von Bucheck noch zu dessen Lebzeiten. Dem frommen Mann fiel aber diese Verherrlichung seiner Person als sündhaft aufs Gemüt: er ließ sein Bildnis entfernen und an seiner Statt den Leichnam des Erlösers auf den Sarg legen. Der verstümmelte Rumpf allein hat sich erhalten. Eine freie Wiederholung der ganzen Komposition kam im Münster zu Freiburg zur Ausführung. Heute ist auch hier die Gruppe auseinandergerissen. Im Museum der Münsterbauhütte kann man sie im Abguß wiederhergestellt sehen. — Wieviel Grabmäler das Münster sonst noch enthalten hat, wissen wir nicht. Erhalten hat sich nur das sehr prächtige Wandgrab des Bischofs Konrad von Lichtenberg (gest. 1299) in der Johanneskapelle (Abb. 91). Die Kolossalfigur des aufgebahrten Toten ist auffallend roh, der darüber sich wölbende Baldachin, ein glänzendes Dekorationsstück, darf auf Erwin zurückgeführt werden. Sonst hat das Innere seinen plastischen Schmuck, wo nicht ganz, so doch zum größten Teil, eingebüßt. Berühmte Stücke, wohl aus dem späten Mittelalter, waren das „traurige Ma-



rienbild“ und der sechsendreißig Fuß hohe hl. Christophorus. Die Statuen des unter Ludwig XIV. abgebrochenen Lettners haben sich wiedergefunden. Am alten Ort befindet sich noch: in der Johanneskapelle das kostbare Votivrelief des Domherrn Konrad von Busang 1464, von der Hand des Nikolaus von Leiden, in der Katharinenkapelle das den Tod der Maria darstellende Epitaph der Familie Bock 1480 mit dem Monogramm V. S. Die für den großen Prediger Geiler von Kaisersberg erbaute Kanzel im Mittelschiff wurde 1485–1487 nach den Zeichnungen des Werkmeisters Hans Hammerer ausgeführt (Abb. 57); das reiche plastische Beiwerk in zierlichster dekorativer Arbeit. Die Spätgotik klingt aus in den Statuen am Laurentiusportal; das Hauptstück, die Gruppe mit dem Martyrium des Heiligen, gehört zu den Opfern der Revolution. Ein Besitztum von unvergleichlichem Wert sind die Glasgemälde. An Qualität werden sie von manchen andern erreicht und selbst übertroffen. Das Einzigartige ist ihre Vollständigkeit. An ihnen läßt sich erkennen, was die Glasmalerei für die architektonische Wirkung eines gotischen Doms bedeutete, indem erst durch sie die im Bausystem liegende Auflösung der Wandflächen ihr unerläßliches Gegengewicht empfing. Gegenständlich von größtem Interesse ist die Reihe des nördlichen Seitenschiffs, ursprünglich sieben Fenster, davon zwei durch einen späteren Kapellneubau beseitigt. Ihre Entstehungszeit liegt zwischen 1275 und dem großen Brande. Der letztere hat sie stark beschädigt. Jeder Abschnitt der durch das Stabwerk vierfach geteilten Fensteröffnung enthält eine einzige Gestalt in hochmonumentaler Stilisierung (Abb. 109). Die Beischriften belehren uns, was sie bedeuten: es sind achtundzwanzig deutsche Könige und Kaiser, genau so viel, als man bis zum Jahre 1275 zählen konnte; einem ist als Neunundzwanzigsten ein Kind beigegeben, es dürfte Konradin sein, der letzte aus dem dem Elsaß so teuren Hause der Hohenstaufen.

Unter einem Fürsten des sächsischen Hauses, des Hauses, unter dem das verfallene Kaisertum wieder hergestellt wurde, war das Straßburger Münster begonnen worden; im Innenbau vollendet wurde es, als der Stern der Staufer erlosch. Und an dem Tage, als das zum zweiten Mal wieder hergestellte Kaisertum zusammenbrach, ging auch das Straßburger Münster Deutschland verloren.