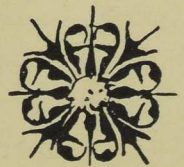
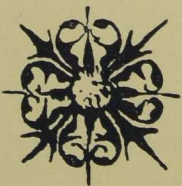


# Schau-ins-Land



Allerlei Visierung ü auch geschrieb'ner Ding  
an tag gegeben vom Breisgau-Verein  
„Schau-ins-Land“ zu Heiburg/B.

46<sup>ter</sup> Jahrlauf



# Inhalts=Verzeichnis

## zum 46. Jahrlauf (Halbband).



- Seite 1—21 Die Predella an Baldungs Hochaltar im Freiburger Münster und ihr Meister. Von Dr. Gustav Münzel (Freiburg i. Br.) Mit 6 Abbildungen (Autotypien).
- „ 22—28 Das Gutleuthaus zu Staufen. Von Rudolf Hugard. Mit 3 Abbildungen (Autotypien).
- „ 28 Steinrelief in Eschbach. Von F. Z. Mit einer Abbildung (Zeichnung von F. M. nach einer photographischen Aufnahme von Rudolf Lembke).
- „ 29—30 Die vier Gartenfiguren auf Gut Lilienhof bei Ihringen. Von Dr. F. Ziegler. Mit 4 Abbildungen (Autotypien) nach photographischen Aufnahmen von Rudolf Lembke.



Schriftleitung der Zeitschrift Schwabensland: Prof. Dr. Julius Dieffenbacher  
Freiburg im Breisgau, Urachstraße 25.





# Die Predella an Baldungs Hochaltar im Freiburger Münster und ihr Meister.

Von Dr. Gustav Münzel (Freiburg i. Br.).

**D**ER Hochaltar im Freiburger Münster, das Hauptwerk Hans Baldungs Griens, ist nicht in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten. Am einschneidendsten waren die Veränderungen, die mit ihm im 19. Jahrhundert aus Anlaß der Errichtung des Erzbistums Freiburg vorgenommen wurden; im Jahre 1827 bekam der Altar einen neuen Platz weiter ostwärts nach den Chorschranken zu und zugleich wurde seine Mensa umgebaut, und in den Anfang der dreißiger Jahre fiel die Errichtung des großen Altarauffsatzes durch J. Glänz, dessen drei Figuren aber alt sind und aus der zerstörten Nikolauskirche stammen.

Außer diesen im 19. Jahrhundert hinzugekommenen Schnitzereien und Skulpturen enthält der Altar, abgesehen von den Laubwerkumrahmungen zu den Bildern Baldungs noch ein Holzschnitzwerk, die Predella des Altars, darstellend die Anbetung der hl. drei Könige. Diese Predella nun wird nach dem Vorgange Baumgartens als nicht ursprünglich zu dem Altare gehörig betrachtet, sondern es wird angenommen, daß sie bei der eben erwähnten Umarbeitung des Altars durch Glänz an ihre jetzige Stelle gekommen sei <sup>1)</sup>.

Baumgarten läßt der Predella in seiner Monographie über den Hochaltar eine ausführliche Würdigung zuteil werden, wobei die Abhängigkeit ihrer Darstellung von Dürer und Schongauer eingehend hervorgehoben wird <sup>2)</sup>. Zur Begründung seiner Auffassung von einer späteren Anbringung der Predella an dem Altar macht er folgende

Ausführungen (S. 60, 61): „Die Schnitzerei scheint im Jahre 1826, als Schreibers Münsterbeschreibung nebst Atlas erschien, noch nicht an ihrer jetzigen Stelle gefessen zu haben. Denn auf den zwei kleinen Abbildungen des Hochaltars, die genannter Atlas bietet, ist der rechteckige Predella-Rahmen ausdrücklich mit gotischem Ornament und nicht mit figürlichem gefüllt (vgl. Abb. 9). Auch tut Schreiber in seiner genauen Beschreibung des Münsters der Predella-Schnitzerei mit keiner Silbe Erwähnung. Woher das jedenfalls alte Schnitzwerk stammt, das nach 1826 hier eingepaßt wurde, vermag ich nicht zu sagen. Daß es nicht für die Stelle geschaffen wurde, geht auch aus den Maßen hervor, die der Größe des Predella-Rahmens nicht genau entsprechen: offenbar war die Schnitzerei einige Zentimeter schmaler als der damit zu füllende Raum. Man suchte dem dadurch zu begegnen, daß man die Tafel zwischen 7 und 8 (d. h. zwischen Hütte und Ziehbrunnen) links von dem Brunnen durchsägte und hier ein unbeholfenes Flickstück mit einer ganz sinnlosen Treppe einpaßte. Der betreffende Schreiner hat gerade diese Stelle für seine Einschaltung gewählt, weil hier die Reliefplatte die geringste Höhe zeigte, und das rundbogige Pfortchen an dieser Stelle das Zersägen noch mehr erleichterte. Das Pfortchen wurde dabei kassiert; gedankenlos oder ungeschickt wie der Kunstschreiner war, versäumte er es aber, den Gebirgszug des Hintergrunds an dieser Bruchstelle zu ergänzen: so klappt hier eine störende Lücke“ <sup>3)</sup>.

Hiergegen ist zu sagen, daß sich Baumgarten in einem Hauptpunkte irrt, er hat eine Stelle in Schreibers Münsterbeschreibung übersehen, in der dieser klar und deutlich von der Predella spricht. In Schreibers erster Münsterbeschreibung<sup>4)</sup> heißt es nach Anführung der Baldung'schen Gemälde auf der Rückseite des Hochaltars: der Heiligen Georg und Laurentius, Johannes Baptista und Hieronymus: „Auf dem Untersatze dieser Bilder (der gegen das Chor mit einer vorzüglichen Holzschneiderarbeit, den Besuch der drei Weisen bei der Grippe (sic!) darstellend, geziert ist), zeigen sich dem Umgange zu, mit einer Tafel so lang als das Altarblatt, nebst dem Bilde der Jungfrau Maria vier sprechende Portraits damaliger Hüttenpfleger mit der Unterschrift u. s. w.“

Danach befand sich also das holzgeschnitzte Relief des Besuches der heiligen drei Könige im Jahre 1820 genau an der Stelle, wo wir es auch heute als Predellarelief, als Untersatz der Baldung'schen Bilder sehen (Abb. 1).

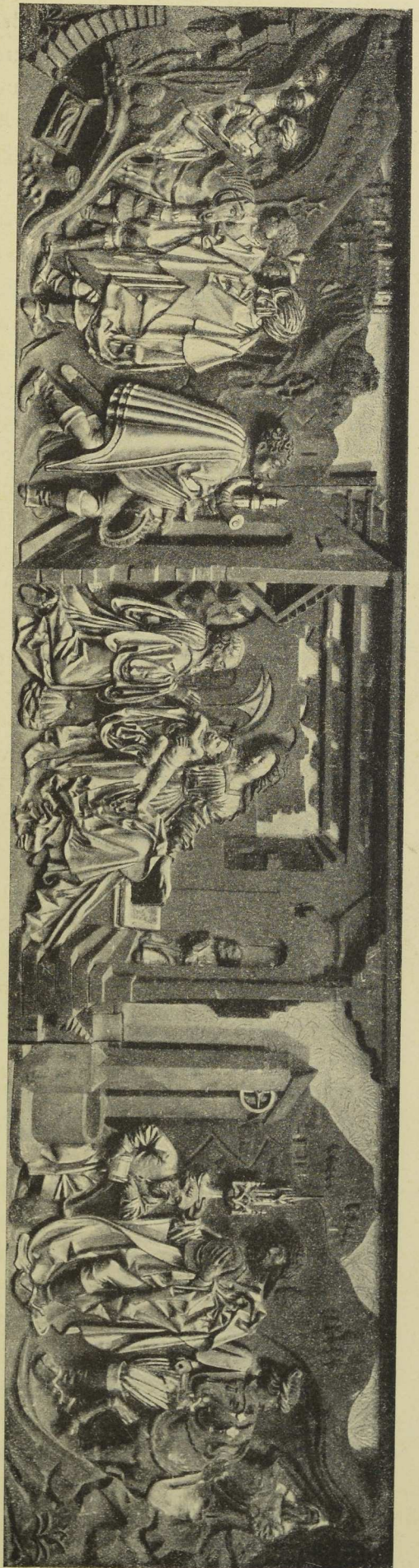
Wenn damit das Vorhandensein des Reliefs an dem Altar lange vor den eingangs erwähnten Veränderungen im 19. Jahrhundert bezeugt ist, so ist noch zu erklären, wie es kommt, daß auf den Abbildungen des Altars in dem Münsteratlas von 1826 das Relief nicht angegeben ist<sup>5)</sup>. Die Antwort ist einfach: Die beiden Abbildungen des Altars, die sich auf diesen Tafeln finden, sind reine Phantasiezeichnungen. Der Altar hat darauf eine Form, wie er sie weder damals hatte noch später durch die Glänz'sche Arbeit bekam. Als der Atlas erschien, waren die Pläne zu einer Umänderung des Altars schon in Vorbereitung und in dem Atlas sollte der Altar wenigstens ungefähr in der Gestalt dargestellt werden, wie er sie in Zukunft haben und nicht mehr so, wie er sie nur mehr kurze Zeit besitzen sollte. Entweder waren aber damals die Pläne für den Umbau noch nicht völlig ausgearbeitet oder sie wurden später wieder umgeändert, jedenfalls erhielt der Altar nachher durch Glänz eine ganz andere Form, als er sie auf Bayers Tafeln zeigt. Bayer nahm für das Hochaltarbild in dem Tafelwerk den Aufbau der beiden schon von Glänz hergestellten gleichförmigen Altäre an den vierungspfeilern des Münsters, des Anna- und des

Dreikönigsaltars, die schon 1822—23 gearbeitet worden waren, zum Muster<sup>6)</sup>. Diese beiden neuen Altäre waren Hauptpunkte in dem Programm zur Verschönerung des Münsters, und es lag daher nahe, daß die Form des Hochaltars analog ihrem Aufbau gedacht wurde, wie die Abbildungen von Bayers zeigen. Wie diese beiden Altäre hat auch der Hochaltar auf den Abbildungen von Bayers eine mit Maßwerk gefüllte Predella. Daß diese Zeichnungen von Bayers nicht den tatsächlichen Zustand des Altars wiedergeben, hat schon Baumgarten durchaus erkannt, er sagt, auf ihnen erscheine der Altar in proleptischer Gestalt (a. a. O., S. 23), und es ist nur deshalb verständlich, daß er bei dieser Sachlage dem Nichtvorhandensein des holzgeschnitzten Predellareliefs auf ihnen irgend eine Bedeutung zumessen konnte, die ihnen ja bei ihrem Phantasiecharakter in keiner Weise zukommt, weil er die vorhin mitgeteilte Stelle in Schreibers Münsterbeschreibung übersehen hatte. Diese beiden Tafeln Bayers bestätigen ihren Phantasiecharakter auch dadurch, daß sie nicht miteinander übereinstimmen. Die Figuren des Altars sind auf ihnen ganz verschiedenartig angedeutet und auf Tafel 9 hat die Predella ein ganz anderes Ornament (Mäander) als auf Tafel 10 (Spitzbogen), und auf Tafel 9 ist das Antependium leer gelassen, während es auf Tafel 10 ebenfalls eine Maßwerkfüllung hat. Der deutlichste Beweis, daß es sich bei diesen Zeichnungen von Bayers um Phantasiebilder handelt, zeigt sich darin, daß der Altar in Mollers später erschienenem Münsterwerk vom Jahre 1827 eine ganz andere Gestalt besitzt<sup>7)</sup>, und daß es einen Stahlstich nach einer Zeichnung von v. Bayer selbst gibt, der ihn in der gleichen Form darstellt, wie es das Blatt von Moller angibt, nämlich mit dem barocken Aufsatz von 1709<sup>8)</sup>. Diese Bilder sind nur Umrißzeichnungen in den winzigsten Maßen, aus denen man daher über die Predella nichts entnehmen kann<sup>9)</sup>, sie genügen aber völlig, um zu zeigen, daß die Bayer'schen Bilder im Atlas Phantasiezeichnungen sind.

Nach der ganzen Komposition, wie namentlich nach dem Abschluß der Darstellung an den Rändern ist das Predellarelief (seine Gesamtlänge ist 257 cm, die Höhe 65 cm) für seine Stelle am Hochaltar geschaffen. Es ist nicht in einem Stück,

sondern in zwei aneinander gefügten Tafeln gearbeitet. Zwischen diesen ungleich großen Stücken befindet sich eine kleine Anstückung von 4—5 cm. Diese Anstückung bestärkt, wie erwähnt, Baumgarten in der Annahme, daß das Relief nicht für seinen jetzigen Platz gearbeitet worden sei, hierfür sei es etwas zu klein gewesen, und man habe daher mit diesem Flickstück diesem Mangel abgeholfen. Die Anstückung befindet sich zwischen der Säule der Hütte, in der Maria mit dem Kinde sitzt, und der großen Brunnen- säule des Ziehbrunnens, sie besteht in einigen Steinquadern mit einem kleinen Treppchen. Baumgarten meint, hier sei die ursprüng- lich einheitliche Tafel durchsägt worden, um das Flickstück ein- zupassen. Allein niemals können die Säule der Hütte und die Brunnen- säule dicht nebeneinander gestanden haben, das gäbe ja gar kein Bild, außerdem sind die beiden Säulen ganz ausgear- beitet. Baumgarten nimmt ja auch an, daß bei dem Durchsägen das rundbogige Pfortchen verloren gegangen sei, das sich an dieser Stelle auf Dürers Kupferstich der Geburt Christi (B. 2) findet, der für diesen Teil des Reliefs als Vorlage diente. Wenn aber ein Pfortchen ursprünglich da war, dann war ja das Relief gar nicht zu klein, warum dann dieses Pfortchen entfernen und dafür die kleine Treppe einfügen? Diese Anstückung wäre also ganz überflüssig gewesen. Außerdem ist diese Stelle zwischen den beiden Säulen auch gar nicht der bequemste Platz zur Ver- größerung des Reliefs, wie Baumgarten meint. Wie käme man dazu mitten im Bilde anzustücken, wo doch, wenn das Relief nachträglich in diesen Rahmen eingelassen worden wäre, ganz unauffällig ohne Zerschneiden des Reliefs rechts und links am Rande zur Ausfüllung etwa 2 cm hätten angesetzt werden können, wie es gewöhnlich in einem solchen Falle gemacht wird. Es ist durchaus nicht sicher, daß diese Anstückung mit dem Treppchen eine spätere Zutat ist; die Treppe ist nicht so sinnlos, wie Baumgarten glaubt, sie ist perspektivisch gemeint. Wenn man aber damit rechnet, daß dieses kleine Zwischenstück nicht den alten Zustand zeigt, so sind zwei Fälle möglich. Einmal, daß die Stelle mit der Treppe Ersatz ist für einen vielleicht bei den Altarumbauten beschädigten Teil oder daß die kleine Treppe alt ist, daß sich aber an dieser Stelle noch etwas anderes befand, und zwar in dem leeren Raum über der Treppe. Als eine Er- gänzung in dieser Art käme in erster Linie das eben erwähnte offene, rundbogige Pfortchen aus dem Dürerblatte in Frage, dessen dünnen Ansatz an dem Hüttenpfeiler man gut erkennen kann. Keineswegs nötigt aber dieser Ansatz eine Ergänzung zu denken, da er bei dem ruinenartigen Charakter der Predella- architektur ganz gut auch für sich bestehen kann. Nimmt man nun diese von Baumgarten vorgeschlagene Ergänzung durch die rundbogige, offene Pforte vor, so zeigt sich, daß sie nur den oberen, heute leeren Teil des Zwischenstückes füllen würde, sie

Abb. 1. Einberung der hl. drei Könige. Predellarelief an Salvators Hochaltar im Freiburger Münster.



käme also garnicht als Ersatz für die kleine Treppe in Betracht, wie dies Baumgarten meint; unter dem Rundbogen der Pforte muß noch etwas anderes sein, sonst wäre dort eine Lücke, und gerade das heute vorhandene Stück mit dem Treppchen ist sehr wohl mit dieser Pforte zusammen zu denken. Wie es sich aber auch mit diesem kleinen Zwischenstück verhält, ob der heutige Zustand original ist oder nicht, auf alle Fälle müssen die beiden Teile des Reliefs zwischen den zwei Pfeilern, dem Pfeiler des Hauses und dem Brunnenpfeiler, durch den gegenwärtigen Zwischenraum getrennt gewesen sein.

Schließlich führt Baumgarten noch an, daß man auf dem Hintergrunde der Predella noch ein heute grau gestrichenes, früher sicher vergoldetes graviertes Ornament erkennen könne, das ursprünglich den einzigen Schmuck der Predella gebildet habe<sup>10</sup>). Eine so große Fläche von glänzendem Goldornament wäre aber sehr häßlich gewesen und hätte Baldungs Bilder stark beeinträchtigt. Dieses Ornament war vielmehr nie weiter sichtbar als wir es heute graugestrichen sehen, es war eben nichts anderes als der Goldhintergrund für das Relief, wo dessen Darstellung, wie bei den spitzen Bergen der Landschaft, den rechteckigen Rahmen nicht füllte, genau wie bei einem Gemälde mit Goldhintergrund.

Die Annahme einer nachträglichen Anbringung des Reliefs an den Altar hat daher weder in der Anlage des Altars noch in dem Relief eine Stütze, eine Anbringung nach dem Jahre 1826, die Baumgarten ja im Auge hat, wird allein schon durch die oben mitgeteilte Erwähnung des Reliefs durch Schreiber von 1820 ausgeschlossen. Und einen Anhalt dafür, daß das Relief zwar vor 1820, aber doch nachträglich nach der Errichtung des Altars an diesen gekommen wäre, gibt es nicht. Als Ergebnis kann daher festgestellt werden, daß das Relief für den Hochaltar gearbeitet wurde und von Anfang an dort vorhanden war. Das wird noch durch den Umstand bestätigt, daß der Altar nach der Weiheurkunde auch den heiligen drei Königen geweiht war<sup>11</sup>), die sonst in den bildlichen Darstellungen an dem Altar nicht vorkommen.

Baumgarten hat die Darstellung der Predella untersucht und festgestellt, daß fast alle Figuren

aus graphischen Blättern Schongauers und Dürers übernommen sind. Es kommen sechs Blätter in Betracht, Schongauer ist mit dem Kupferstich der Anbetung der Weisen (B. 6) vertreten. Von Dürer sind verwandt die Holzschnitte des Marienlebens, Geburt Christi und Anbetung der Weisen (B. 85 u. 87), dann der Holzschnitt Anbetung der Könige (B. 3), die Kupferstiche Weihnacht (B. 2) und die Madonna mit der Meerkatze (B. 42) für Maria mit dem Kinde.

In einer merkwürdigen Weise hat der Meister aus diesen Blättern die einzelnen Personen und die Architekturteile übernommen, dabei die Figuren entweder ganz unverändert lassend oder kleinere Veränderungen an ihnen vornehmend. So hat er dem aus Schongauers Kupferstich (B. 6) genommenen König mit dem reliquiarartigen Gefäß in der Rechten statt der engen Beinkleider und spitzen Schnabelschuhe hohe Stulpenstiefel mit Sporen gegeben, die er aber, wie zu Baumgarten ergänzend bemerkt sei, einfach von dem bei Schongauer neben diesem stehenden anderen König genommen hat.

Von den zwei Personen an der rechten Seite des Reliefs, hinter dem König mit dem reliquiarartigen Gefäß, dem Knecht, der das Pferd dieses Königs führt und dahinter dem Reiter meint Baumgarten, sie seien aus dem gleichen Kupferstich Schongauers (B. 6). Der Rosknecht auf der Predella sei eine Abwandlung des Mannes, der auf der Anbetung der Weisen Schongauers einen Mantelsack auspackt, ebenso sei der Reiter eine Abänderung der Reiterfigur auf dem gleichen Stich. Baumgarten wundert sich über die Abänderung der Schongauer-Gestalten und meint, der Bildschnitzer müsse sie bei seiner Unselbständigkeit von einem anderen in dieser abgeänderten Gestalt übernommen haben. Tatsächlich stammen sie aber garnicht aus diesem Kupferstich, der Rosknecht der Predella hat mit dem gebückt den Mantelsack auspackenden Burschen bei Schongauer durchaus nichts zu tun. Der Bildschnitzer entnahm die Figuren einem anderen Stiche Schongauers, nämlich der großen Kreuzschleppung (B. 21). Hier findet sich der Pferdeknecht genau wieder, er steht ziemlich verdeckt im Mittelgrunde des Blattes als Führer des Pferdes (Maultriers?)

eines der berittenen Ältesten der Juden in genau der gleichen Haltung mit Binde im Haar und zurückgewandtem Kopf und Kleidung wie auf der Predella, er trägt den eigenartig gezackelten Umhang und die steilfaltigen Hosen, die in hohen Stulpenstiefeln stecken. Ebenso ist der Reiter hinter diesem Knechte auf der Predella aus der Kreuzschleppung genommen. Es ist der berittene Jude mit dem langen Bart und dem Stab in der Hand, Wendung und Haltung des Mannes ist dieselbe. Er

hat wie auf der Predella die gleiche spitze Kapuze, die vorn aufgeklappt ist und fragenartig auf dem Mantel aufliegt, auch die Zäumung des Pferdes ist die gleiche, den großen

Schwertknäuf, den er auf der Predella trägt, hat er von seinem Nebenmann auf der Kreuzschleppung.

Ganz eigenartig verfährt der Schnitzer mit dem

Pferde, das der Knecht führt. Da das eigene Pferd des Knechtes auf der Kreuzschleppung zu wenig sichtbar ist, gibt er dem Pferd auf der Predella die Beinstellung des daneben schreitenden Pferdes des Juden mit Turban auf der Kreuzschleppung und zugleich auch das Band mit Knoten, das um die Brust des Pferdes geschlungen ist und ebenso das Gehänge an Ohr und Hals mit den Goldplatten. Das ist ihm aber noch nicht genug und so gibt er dem Pferd auf der Predella



den breiten Saum des Pferdes, das der Knecht auf der Kreuzschleppung selber führt.

Wegen der Entlehnungen beurteilt Baumgarten die Predella sehr scharf, er nennt sie ein plumpes Plagiat, das der Bildschnitzer aus seinen Vorlagen lediglich zusammengeleimt habe. Er macht dabei dem Bildschnitzer auch den Vorwurf, daß er bei der Übernahme der Figuren grobe Verstöße begangen habe, so sei der Josef zu klein geraten, einfach weil er aus einem kleinfigurigen

Kupferstich herübergenommen sei, und der Mohrenkönig gehe auf der Predella, statt durch die Pforte in den Stall einzutreten, vorn um die Wand der Hütte herum. Diese beiden Beanstandungen sind aber nicht berechtigt. Die Kleinheit des Josef ist durch seine kniende Haltung und die Perspektive erklärt und der Mohrenkönig geht in Wirklichkeit durch

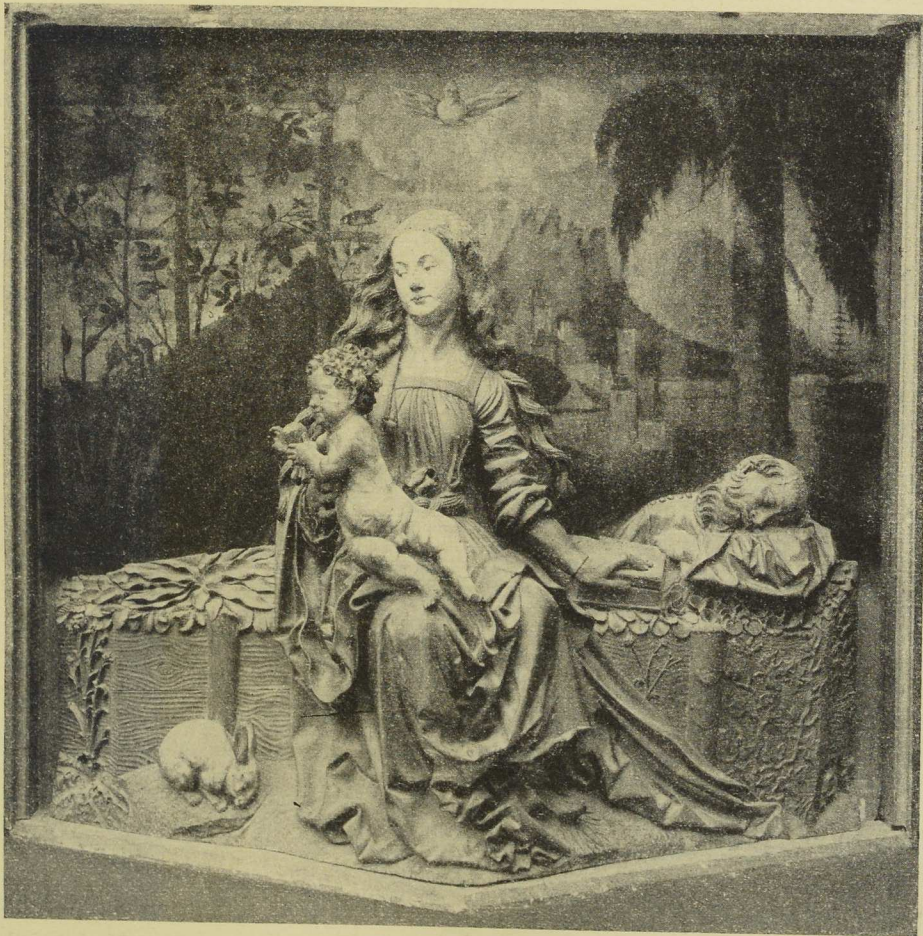


Abb. 2. Madonnengruppe. Skulptur vom Mittelteil des Schnewlinaltars im Freiburger Münster.



die Pforte in den Stall hinein. Wenn man auch diese Punkte abzieht, so bleibt doch tatsächlich die große Unselbständigkeit des Bildschnitzers in der Erfindung seiner einzelnen Figuren bestehen. Es fragt sich, ob wir deshalb dem verwerfenden Urteil Baumgartens beitreten sollen oder nicht. Ich glaube, wir dürfen dem Bildschnitzer aus diesem Grunde keineswegs alle künstlerischen Qualitäten absprechen, wie dies Baumgarten tut. Über das Verhältnis des mittelalterlichen Künstlers zu

den vorhandenen Kunstwerken, über die Art der künstlerischen Arbeit im Mittelalter überhaupt wird noch zu reden sein. Hier sei vorläufig nur soviel bemerkt, daß es auf keinen Fall angeht, die heutigen Forderungen an künstlerische Erfindung für die Beurteilung ohne weiteres auf mittelalterliche Verhältnisse zu übertragen.

Was unseren Predellenmeister angeht, so hat er die übernommenen Figuren in einer neuen Weise und, wie man sagen muß, durchaus künstlerisch angeordnet und seine Gesamtkomposition enthält gegenüber seinen Vorlagen sogar einen ganz neuen Zug. Entsprechend dem Langformat der Predella verändert er die Szene, wie sie auf seinen Vorlagen dargestellt war, und wählt dafür eine dreiteilige, symmetrische Komposition, indem er die Hürte in die Mitte verlegt, zu der die Könige mit ihren Begleitern von beiden Seiten herangezogen kommen. Es ist bemerkenswert, daß es dem Bildschnitzer auf diese Weise gelingt, die gegebenen, aus ganz anderen Zusammenhängen gelösten Figuren zu einer neuen Bildeinheit zusammenzufügen und die damit verbundenen Schwierigkeiten bis auf eine gewisse Härte der Darstellung zu überwinden. Den landschaftlichen Hintergrund mit seinen vielen Einzelheiten, der übrigens auch Baumgarten gefällt, fand er ebenfalls nicht auf den Vorlagen für seine Figuren, er bildet den wirkungsvollen Rahmen für die wohlabgewogene Darstellung.

Blickt man nun auf die Art der Ausführung, die Baumgarten gar nicht berührt, so zeigt sich eine geradezu glänzende Arbeit. Der Schnitt ist sehr sicher, weich und fließend. Die Schwierigkeiten der Gewandbildung mit dem vielen Faltenwerk werden spielend leicht überwunden. Besonders hervorzuheben ist die lebendige Herausarbeitung der Gesichter. Die Andeutungen der Vorlagen werden ausgearbeitet oder die Gesichter umgeformt, wie bei dem König aus dem Schongauerstich. Die Gesichter kommen ungemein ausdrucksvoll und individuell heraus, namentlich sei dafür auf den Mohrenkönig hingewiesen und auf seinen weiter zurückstehenden Begleiter, der sich nach den Reitergruppen umblickt. Dieser Begleiter war auf der Vorlage, Dürers Holzschnitt (B. 3), selbst der Mohrenkönig, während der Bildschnitzer seinen Mohrenkönig aus Dürers Marienleben

(B. 87) nahm. Wir haben es mit einem technisch ganz ausgezeichneten Bildschnitzer zu tun.

Wenn man von diesem Ergebnis aus die Frage prüft, warum der Bildschnitzer wohl seine einzelnen Figuren aus den graphischen Blättern genommen und nach welchen Gesichtspunkten er sie ausgewählt habe, so werden die Gründe dafür sofort klar. Sieht man sich die übernommenen Gestalten an, so zeigen sie sich als Gewandfiguren mit einem sehr reichen und komplizierten Faltenwerk. Diese wählte sich der Bildschnitzer aus, weil er an ihnen seine technische Virtuosität in reichem Maße betätigen konnte.

Baldung hat mit der Komposition der Predella nichts zu tun. Ursprünglich hatte Baumgarten geglaubt, daß die Predella auf eine Visierung Baldungs zurückgehe, und zwar aus dem Grunde, weil die stark ausgebogene Stellung des linken Beines beim Mohrenkönig ein für Baldung besonders charakteristisches Moment sei<sup>12)</sup>. Diese Beinstellung weist aber garnicht auf Baldungs Mitwirkung bei der Visierung hin, weil sie sich auf der Vorlage, der Anbetung der Könige aus dem Marienleben, genau schon wie auf der Predella findet. Später nahm Baumgarten die Meinung von einer Mitwirkung Baldungs ausdrücklich zurück<sup>13)</sup>, weil ihm die Predella bei ihrer künstlerischen Unselbständigkeit Baldungs unwürdig erschien, und er ja außerdem auch dann glaubte, zeigen zu können, daß das Relief ursprünglich garnicht zu Baldungs Altar gehört und somit auch gar keine Beziehung zu diesem Meister gehabt habe. Baldung wäre wohl in der Tat ohne diese Entlehnungen ausgekommen für den Entwurf zu einer Dreikönigdarstellung, und wenn er irgendetwas entlehnt hätte, so wäre dies in einem ganz anderen Sinne geschehen wie auf der Predella. Wie wir oben gesehen haben, geht die Zusammenstellung der Figuren des Reliefs auf den Bildschnitzer selbst zurück, der sie ganz nach seinen besonderen Zwecken gemacht hatte. Aber auch abgesehen von den Entlehnungen hat die Komposition nichts von Baldung'scher Art an sich, das zeigt ein Vergleich mit den Gemälden des Hochaltars und ebenso eine Betrachtung der Laubwerkumrahmung zu den Altargemälden, deren Entwurf offenbar auf Baldung zurückgeht.



Das Laubwerk an der Marienkrönung mit dem ungebundenen anmutigen Spiel der zahlreichen Engel, die sich in lebhafter Bewegung in dem Laube herumtummeln, ist durchaus im Geiste Baldungs, es ist mit dem Gemälde so organisch verbunden, daß es wie eine Fortsetzung der Engelhöhre des Bildes wirkt. Mit der graziösen Leichtigkeit dieser Schnitzerei kontrastiert die zusammengestellte, harte, etwas altertümliche Art der Darstellung auf der Predella sehr. Ob der Predellenschnitzer wenigstens für die Ausführung des Laubwerks in Frage kommt, ist ungewiß, dies soll später in anderem Zusammenhange erörtert werden. Entstanden ist die Predella wie das Laubwerk zwischen 1512 und 1516, in welchen Jahren der ganze Altar gearbeitet wurde. Man kann wohl annehmen, daß Baldung mit der Arbeit an seinen Gemälden schon fortgeschritten war und Maße und Gesamtanlage des Altars überblickt wer-

den konnten, ehe man an die Ausführung der Predellaschnitzerei ging, was für das Laubwerk der Bilder ohne weiteres einleuchtet.

Das Freiburger Münster besitzt hingegen eine andere Arbeit, die mit großer Bestimmtheit dem Meister des Predellareliefs zugewiesen werden kann. Es ist die geschnitzte Madonna des Schneulaltars. Dieser Altar bestand aus mehreren gemalten Teilen und einem Schnitzwerke. Das Mittelstück zeigt eine gemalte Landschaft und davor das Schnitzwerk der heiligen Familie auf einer Rasenbank, das in der Form eines Dreieckes



vorspringt. Dazu kommen beiderseits bemalte bewegliche Flügel, die außen die Verkündigung und innen Johannes auf Patmos und die Taufe Christi zeigen, außerdem zwei einseitig bemalte Stehflügel mit den Einzelfiguren des Täufers und des Evangelisten Johannes und eine Predella mit dem Wappen und der Figur des Stifters<sup>14)</sup>.

Dieses große Altarwerk wurde gestiftet von dem Ritter Johannes Schneulin für seine Familienkapelle im Münster. Hier blieb es aber nicht, im Jahre 1790 wurde der Altar beim Ab-

bruch des Letzners durch den von dort gekommenen Johann Baptist Altar verdrängt<sup>15)</sup> und in die erste Kaiserkapelle versetzt, die heute die zweite Kaiserkapelle genannt wird, wo ihn Schreiber 1820 noch sah. Im Jahre 1834 wurde der Altar durch Glänz auseinandergenommen, um mehrere Altäre aus ihm zu bilden. Die Innenseiten der beweglichen Flügel mit den Dar-

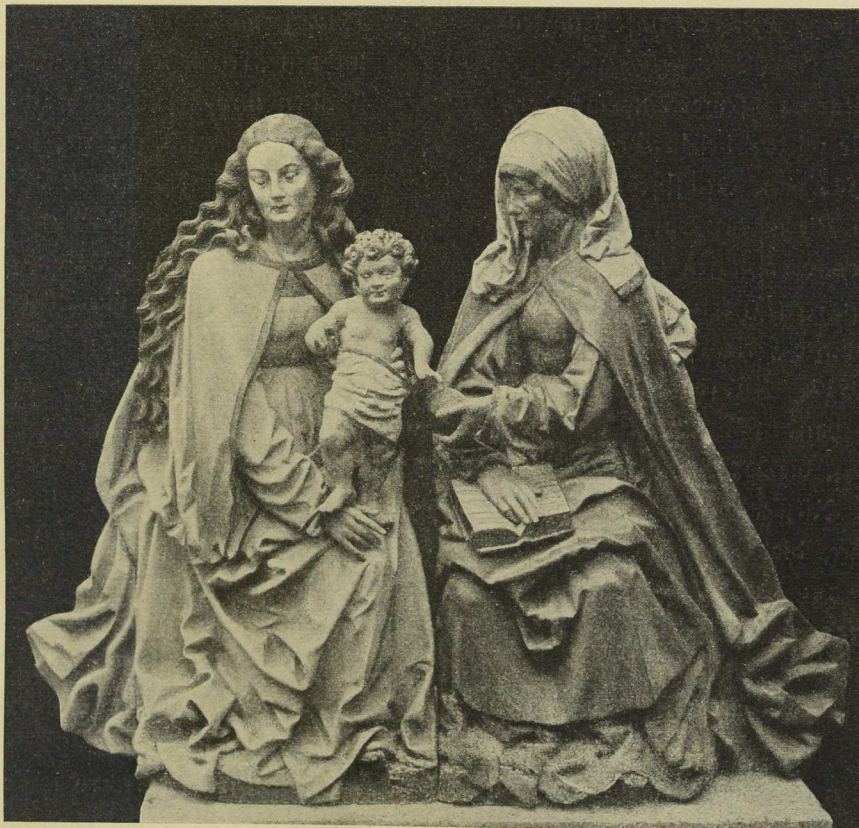


Abb. 3. Anna-Selbdritt-Gruppe in Ehrenstetten.



stellungen der Taufe Christi und des Johannes auf Patmos blieben als selbständiger Altar in dieser Kapelle stehen, während die Außenseiten mit der Verkündigung als Altar in die Blumeneggkapelle kamen. Die übrigen Teile, das Mittelstück mit dem Schnitzwerk und die beiden Stehflügel, kamen bei der Trennung im Jahre 1834 aus dem Münster in die Domkustodie, die Predella ging verloren. Im Jahre 1880 wurden auch die Verkündigungstafeln aus der Blumeneggkapelle entfernt und in die Domkustodie verbracht. Die Altarteile in der Domkustodie wurden bei Errichtung

der Schatzkammer in diese übertragen. Hoffentlich kann bald als weiteres Glied in der wechselvollen Geschichte des Altars davon berichtet werden, daß dieses reiche und auch in der Form ungewöhnliche Kunstwerk nach sorgfältiger Instandsetzung wieder zusammengefügt und an seine alte Stelle in der Schnewlinkapelle aufgestellt wird.

Die Malerei des Altars stammt unzweifelhaft von Baldung, mindestens dem Entwerfer nach, an der Ausführung mögen auch andere Hände mitgearbeitet haben. Über seine Entstehungszeit wissen wir nichts Bestimmtes, zu ihrer Feststellung müssen wir einige weitere Ausführungen machen.

Térey, der den Altar nach seiner Auseinandernahme zum erstenmale wieder beschrieben hat<sup>16)</sup>, setzt das Werk „um 1510“ an. Stilistische Gründe, eine gewisse Befangenheit in der Darstellung des Johannes auf Patmos veranlassen ihn zu dieser Bestimmung. Baumgarten<sup>17)</sup> setzt das Werk an den Anfang von Baldungs Freiburger Aufenthalt, noch in das Jahr 1512. In sorgfältiger und interessanter Analyse behandelt Rieffel den Altar<sup>18)</sup>. Für die ersten Arbeiten, die Baldung in Freiburg ausgeführt hat, hält Rieffel die beiden Tafeln mit der Verkündigung, die Tafel der betenden Jungfrau zeigt ihm am ehesten den Stil ihrer Entstehungszeit, hingegen möchte er den Verkündigungengel stilistisch recht nahe an das Berliner Dreikönigsbild Baldungs heranrücken, das nach Rieffels Meinung etwa 1506—1507 entstanden ist. Gegen die beiden Tafeln der Verkündigung zeigen die Taufe Christi und Johannes auf Patmos einen fortgeschrittenen Stil, sie haben nicht mehr die starkfarbig bunte Palette, sondern einen seidig weichen Gesamton, auch kompositionell zeigen diese Flügel in der Anordnung der Landschaft eine neue Art. Bei dem Johannes auf Patmos erwägt Rieffel wegen des kullissenartig verwendeten Baumes den Einfluß des Schweizers Hans Leu auf Baldung. Trotz der stilistischen Beziehung, die Rieffel zwischen dem Verkündigungengel und dem obengenannten Dreikönigsbilde annimmt, legt er die Entstehung auch dieses frühesten Teiles des Altars in die Freiburger Zeit Baldungs, und zwar in ihren Anfang. Kempf<sup>19)</sup> bleibt bei Besprechung des Schnewlinaltars bei der Térey-

schen Angabe „um 1510“ mit der Bemerkung, daß die Entstehungszeit nicht genau feststehe.

Für unseren Zusammenhang ist die Zeit der Entstehung des Altars aus einem besonderen Grund von Bedeutung. Wir wissen, daß Baldung seine Tätigkeit an den Hochaltarbildern im Winter 1512 auf 1513 begann<sup>20)</sup>, außerdem haben wir eine Notiz in dem Freiburger Stadtwechselgeschäfts- buch vom 22. Mai 1512, die Baldung in Freiburg zeigt<sup>21)</sup>, ob schon zu dauerndem Aufenthalte, mag dahingestellt bleiben. Wenn man nun zu der Überzeugung kommt, daß der Schnewlinaltar vor 1512 gemalt ist, so wäre damit gesagt, daß er nicht in Freiburg, sondern noch in Straßburg entstanden und herübergebracht worden ist. Damit wäre aber auch gesagt, daß die Madonna des Schnewlinaltars in Straßburg geschnitzt worden ist, und wir müßten annehmen, daß der Bildschnitzer später mit Baldung nach Freiburg herüberkam, da wir ihn in der Nähe noch weiter beschäftigt finden. An sich ist die Entstehung des Schnewlinaltars in Straßburg durchaus möglich. Wir finden Baldung von Straßburg aus mehrfach Aufträge nach dem rechtsrheinischen Gebiete ausführen<sup>22)</sup>, so daß auch ganz gut der Schnewlinaltar dazugehört haben könnte, ja, es wäre wohl möglich, in dem Schnewlinaltar den Probeauftrag zu sehen, dessen Ausführung man abwartete, ehe man Baldung das Hauptwerk, den Hochaltar, zu arbeiten anvertraute. Nun glaube ich nicht, daß man stilistisch gezwungen ist, die Entstehung des Altars noch nach Straßburg zu verlegen. Was die eben angeführten Autoren anlangt, so ist die Ansetzung von Térey allgemein gehalten und mehr vorläufiger Natur<sup>23)</sup> und wie eben dargelegt wurde, nimmt auch Rieffel, trotz der von ihm hervorgehobenen stilistischen Unterschiede, an, daß der Altar in Baldungs Freiburger Zeit falle. Eine vergleichende Analyse der Bilder Baldungs bestätigt, daß die Entstehung des Altars in dieser Zeit durchaus möglich ist. Die spätesten Teile des Altars sind die beiden Flügel mit Johannes auf Patmos und der Taufe Christi<sup>24)</sup>. Aus der gleichen Zeit sind die beiden stehenden Flügel mit den beiden Heiligenfiguren, wenn sie auch der Ausführung nach nicht von der Hand Baldungs selbst sind. Einen anderen

Charakter und nicht die Stilstufe der eben genannten Landschaften hat die Landschaft des Mittelstücks. Sie ist malerisch viel ruhiger gehalten. Auch hier findet sich der einrahmende Baum, aber es ist noch nicht der flechtenbehangene, wie ihn der Johannesflügel zeigt und wie er für den ganzen Donaustil so charakteristisch ist. Andererseits zeigt diese Landschaft noch ältere Elemente, etwas Dürerisches, auch hat sie noch das Motiv des Rosenhags wie Schon-gauers Madonna in Kolmar. Am frühesten sind die Verkündigungstafeln. Der Unterschied dieses Verkündigungsendgels zu dem des Hochaltars ist allerdings groß. Allein es ist wahrscheinlich, daß die Verkündigungstafel des Hochaltars zu dessen spätesten, etwa 1515 oder 1516 gemalten Teilen gehört. Auch sagt Kieffel wohl zuviel, wenn er meint, daß der Verkündigungsendgel des Hochaltars ganz gut als das Werk eines niederländischen Italiensfahrers angesehen werden könne. Er hat doch noch manche Elemente, die dem Charakter der italienischen Renaissance durchaus widersprechen, vor allem die echt Baldung'sche seltsame und unmotivierte Verrenkung des vorgesetzten linken Beines, die ganz und gar nicht dem italienischen Formideal entspricht. Eine Stilentwicklung von dem ersten Verkündigungsbild zu dem zweiten ist innerhalb von etwa vier Jahren, zumal in dieser gärenden Entwicklungszeit Baldungs, sehr gut möglich. Der Schneulin-altar enthält eben selbst verschiedene Entwicklungsphasen in sich und wie der Verkündigungsendgel sich von den anderen Flügeln stilistisch unterscheidet, so zeigt er andererseits trotz seiner Verwandtschaft eine weitere Entwicklung als das



frühere Dreikönigsbild Baldungs, so in der Bewegung. Die anderen, in die Jahre 1512—1513 fallenden Werke Baldungs, wie die Ruhe auf der Flucht (Wien, Akademie der Künste) und die Beweinung Christi (Innsbruck, Ferdinandeum) stimmen stilistisch mit dem Schneulin-altar zusammen. Im äußersten Falle könnte man annehmen, daß der Schneulin-altar noch in Straßburg bestellt und mit den Verkündigungsendgeln angefangen und dann in Freiburg fertiggemacht worden wäre, aber auch diese Annahme wird wohl nicht nötig sein (Abb. 2).

Ich glaube, daß wir ein urkundliches Zeugnis für die Aufrichtung des Schneulin-altars besitzen. Im Jahre 1513 enthalten die Münsterrechnungen Einträge über die Errichtung und Weihe verschiedener Altäre, darunter ist auch ein Johannesaltar. Es ist anzunehmen, daß unter diesem Johannesaltar eben unser Schneulin-altar zu verstehen ist. Bedenkt man, daß der Stifter des Schneulin-altars nach seinem Patron Johannes geheißen hat, daß die Schneulin-kapelle auch Johanneskapelle genannt wurde und am Schlußstein des Umganges ein Bild des heiligen Johannes trägt wie auch die Fenster der Kapelle Johannes



Abb. 4. Madonna mit Kind im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.



den Täufer mit dem Stifter Johannes Schneulin, die Enthauptung des heiligen Johannes und Salome mit dem Haupte des Heiligen zeigen, und der Altar seinerseits als Strehflügel die Bilder Johannes des Täufers und des Evangelisten Johannes, und auf den beweglichen Flügeln Johannes Christus taufend und Johannes die Apokalypse schreibend hat, so erscheint diese Beziehung zwischen dem Schneulin-altar und dem 1513 geweihten Johannesaltar gerechtfertigt<sup>25</sup>).

Eine andere Urkunde könnte uns vielleicht durch nähere Angaben über die Heiligen, denen der Altar geweiht war, über Stifter, Aufstellungsort usw. völlige Sicherheit darüber geben, das ist die Weiheurkunde des Johannesaltars selbst, der zusammen mit dem Chor und dem Hochaltar geweiht wurde. Leider ist sie heute nicht aufzufinden, weder im Freiburger Stadt- noch im Münsterarchiv ist sie im Original oder im Exzerpt erhalten. Schreiber hat sie gekannt und sie in seinem Buche über das Freiburger Münster, aber bedauerlicherweise nur zum Teil abgedruckt und gerade der unsere Frage betreffende Text fehlt<sup>26</sup>). Für die Fertigstellung der Bilder und des Schnitzwerks wäre übrigens das Weihedatum nicht ohne weiteres ein terminus ante quem. Auch der Hochaltar wurde damals am 5. 12. 1513 geweiht, doch noch ohne die Bilder Baldungs, die, wie ihre Datierung auf dem Altar ergibt, erst 1516 vollendet wurden. Allein diese Einschränkung wird in unserem Falle wohl nicht nötig sein, sowohl nach der Stilstufe der Bilder wie nach der Erwähnung von Kosten für diesen Altar in den Rechnungen, zu denen die Münsterpflege mit beigetragen hat<sup>27</sup>).

Damit wäre die Datierung der Bilder des Schnewlinaltars und der mit ihnen verbundenen geschnitzten Madonnengruppe auf 1512—1513 gegeben, wenn nicht ein neues Moment hinzukäme, das die Frage der Entstehungszeit der geschnitzten Gruppe wiederum aufrollt. In seinem Buche über den Meister L. S. spricht Albert auch über den Freiburger Unternehmer und Bildhauer Theodosius Kauffmann und erwähnt von ihm, daß aus seiner Werkstätte auch das 1521 entstandene Schnitzwerk zu dem Baldungaltar in der Schnewlinkapelle hervorgegangen sei<sup>28</sup>). Nähere Angaben über die Art der Schnitzerei werden nicht gemacht. Wenn man diese Mitteilung auf die geschnitzte Madonnengruppe des Schnewlinaltars beziehen will, wie es ja auf den ersten Blick geboten erscheint, so ergeben sich die größten Schwierigkeiten. Die geschnitzte Madonnengruppe ist mit der gemalten Landschaft des Mittelstücks so eng verbunden, daß die Landschaft ohne die Gruppe gar nicht denkbar ist, sie ist als Hintergrund auf diese hin komponiert und zeigt dort eine große leere Stelle, wo das Schnitzwerk vor

ste gestellt wird. Dieser leere ausgesparte Teil der Landschaft paßt genau für das Schnitzwerk, was für die Gleichzeitigkeit beider Teile spricht, genauer gesprochen, daß die Landschaft für das Schnitzwerk gemalt wurde. Wenn man nun annimmt, daß die geschnitzte Gruppe erst 1521 an den Altar kam, so wäre einmal die Ausparung in der Landschaft unverständlich, andererseits wäre es aber auch ganz unmöglich, daß der Altar mit den Bildern seit 1513 aufgestellt war, da die große leere Stelle in der Landschaft dies völlig ausschloß. Und selbst wenn man annähme, daß der Altar von 1513 bis 1521 dauernd geschlossen gehalten worden wäre, so daß nur die Außenflügel sichtbar waren — was eine sehr unwahrscheinliche Annahme ist —, so bliebe eben immer noch jene leere Stelle in der Landschaft unerklärt, die mit Rücksicht auf den Umriß dieser bestimmten Gruppe nicht ausgemalt worden ist.

Zingegen befinden sich heute an dem Altar über diesem Schnitzwerk der Madonnengruppe zwei schwebende Engel, die früher eine heute fehlende Krone über Maria hielten. Diese Engel nun gehörten ursprünglich sicher nicht zu dem Altar. Sie sind mitten auf der Landschaft Baldungs angebracht, verdecken einen großen Teil des Bildes, da im Gegensatz zu der Madonnengruppe die Malerei unter ihnen nicht ausgespart ist, und zerstören jeden Eindruck davon. Daran zeigt sich schon, daß sie eine spätere Zutat sind, was auch durch die Art der Schnitzerei bestätigt wird, sie ist geringwertig und hat gar keine stilistische Beziehung zu der Madonnengruppe. Die Engel nun könnten gut mit dem eben erwähnten, aus der Werkstatt des Theodosius Kauffmann hervorgegangenen Schnitzwerk gemeint sein. Es wäre sehr wohl möglich, daß sie damals hinzugefügt wurden, als eine vermeintliche Bereicherung und Verschönerung des Altarwerks. Daß in den zwanziger Jahren immer noch an der Verschönerung der Schnewlinkapelle gearbeitet wurde, wissen wir ja, 1525 sind die Fenster der Kapelle datiert. Außerdem möchte ich der Vollständigkeit wegen noch einmal darauf hinweisen, daß der Altar nicht ganz erhalten ist, die Predella fehlt. Es wäre denkbar, daß auch dort noch Schnitzereien vorhanden waren. Schreiber gibt an<sup>29</sup>), daß sich

auf dem Untersatz rechts das Wappen der Familie Schnewlin, links der kniende Stifter befanden. Doch scheint es sich nach der Art der Beschreibung dabei eher um Malerei gehandelt zu haben.

Das Ergebnis wäre, daß wir nach der ganzen Sachlage diese Angabe von einem 1521 entstandenen Schnitzwerk nicht auf die geschnitzte Madonna zu beziehen haben. Stilistisch ist über die Möglichkeit einer Entstehung der Gruppe im Jahre 1521 nichts zu entscheiden, das möge ausdrücklich hervorgehoben sein, da diese Gruppe nach der Art ihrer Anlage ebensogut um 1512—1513 wie 1521 entstanden sein kann, aus Gründen, die in folgendem besprochen werden. Auch ein Vergleich mit der Predella führt über diesen Punkt zu keiner Entscheidung, da über das

gegenseitige zeitliche Verhältnis beider Werke bei ihrer annähernden stilistischen Gleichheit und der verschiedenen Größe der beiden Arbeiten nichts ausgesagt werden kann<sup>30</sup>).

Daß diese Madonnen-Gruppe sicher von dem Meister der Predella des Hochaltars ist, darauf weist alles hin. Zunächst finden wir hier wieder diese merkwürdige Abhängigkeit des Schnitzers

von den graphischen Vorlagen. Ich habe schon darauf hingewiesen, daß dieses Schnitzwerk aus zwei Dürerstichen zusammengesetzt ist<sup>31</sup>). Die Madonna mit dem Kinde ist im Aufbau der Gruppe und im Faltenwurf des Gewandes der Maria eine fast wörtliche Übersetzung von Dürers Madonna mit der Meerkatze (B. 42). Der Schnitzer benutzt also hier den gleichen Stich wie bei der Madonna auf der Predella. Außerdem übernimmt er aber aus dem Stiche Dürers die heilige Familie mit der Heuschrecke (B. 44) mit einer gewissen Veränderung die Gestalt des auf seinem Arm schlafenden Joseph wie auch die Rasenbank. Den Joseph verlegt er von der linken Ecke der Bank auf die rechte und gibt ihm eine etwas natürlichere Haltung, den plastisch nicht wiederzugebenden Grasschnitt verändert er in flachgelegte Blätter und

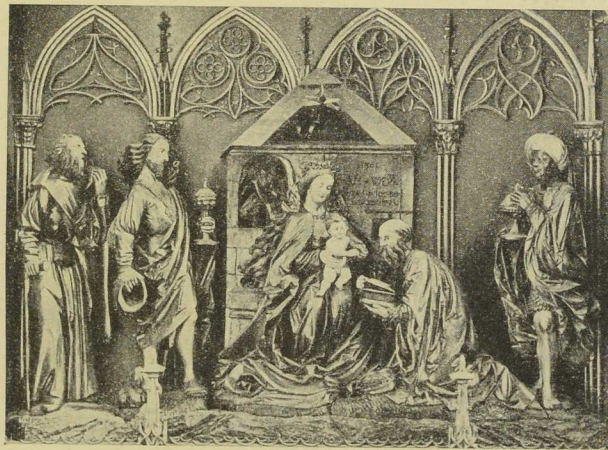


Abb. 5. Schreinsgruppe des Dreikönigaltars von Wydyz im Freiburger Münster.

Ranken, mit denen die Bank überdeckt ist, ganz ähnlich wie das Blattwerk auf dem großen Ölberg von 1523 in Offenburg angegeben wird. Bei diesem Schnitzwerk finden wir also die gleiche Erscheinung wie bei der Predella, nämlich das zusammensetzende Verfahren, die Übernahme der Kompositionselemente aus verschiedenen Vorlagen. Genau gleich ist auch die Art des Schnittes. Die technische Ausführung zeigt sich als ungewöhnlich weich und schmiegsam, und die verwickelte Gewandbildung der Madonna hat einen hervorragend stoffbezeichnenden Charakter, und auch hier geht der Schnitzer in der Bildung der Gesichter über seine Vorlagen hinaus. Das Gesicht der Madonna hat einen ausdruckskräftigeren und hoheitsvolleren

Zug bekommen als auf Dürers Stich Madonna mit der Meerkatze. Alle Gesichter der Gruppe wirken durchaus lebensvoll und überzeugend. Die Unterschiede in der Bildung der Schnewlinmadonna und der Predellenmadonna sind charakteristisch. Während die Schnewlinmadonna nach Körperform und Gewandbildung die restlos körperlische Umsetzung des Dürervorbildes ist, wird die Predellenmadonna ent-

sprechend dem Reliefstil der Madonna umgeändert. Die Figur erscheint flächenhaft, ins Breite gedrückt, die Stoffmasse ist noch erhöht, dadurch kommen in das Gewand unterhalb der Knie einige unklare Bildungen hinein. Andererseits hat der Ausdruck der Predellenmadonna mehr Ähnlichkeit mit der Dürermadonna als die Schnewlinmadonna. Der Kopf der Predellenmadonna ist stark zur Seite gewandt, der der Schnewlinmadonna gerader aufgerichtet als der Kopf der Maria bei Dürer. Bei dem Kinde der Predellenmadonna findet sich wohl die auf andere Vorbilder weisende Veränderung, daß das linke Bein ganz gerade ausgestreckt ist, während die Beinhaltung des Kindes der Schnewlinmadonna dem Vorbilde getreu folgt, dagegen ist der Oberkörper des Kindes stärker zur Seite gewendet.

Anlässlich der Anzeige einer für das Kaiser-Friedrich-Museum erworbenen Madonna kommt Demmler<sup>32)</sup> auch auf die Schneewlinmadonna zu sprechen, er gibt dort eine Charakteristik von dieser Skulptur, die in einigen Punkten nicht zutreffend ist. Er ist der Ansicht, daß der Bildschnitzer sein Dürer'sches Vorbild in einem Punkte verlassen habe, indem er dem Kinde den Vogel aus der Hand genommen und den Kopf der Madonna, der bei Dürer dem Kinde mütterlich zugeneigt war, aufgerichtet habe, so daß nun der Blick der Mutter über das Spiel in ihrem Schoße hinweggleite. Er meint, die Wendung des Kindes, die der Bildschnitzer gegenüber Dürer bei dem Kopfe des Kindes verstärkte, bleibe nun unverständlich und die Teilnahmlosigkeit der Mutter wirke wie ein kühler Hauch gegenüber dem Vorbilde. Diese Ansicht beruht auf irriger Voraussetzung. Tatsächlich trug auch bei dem Bildschnitzer das Kind einen mittlerweile verloren gegangenen Vogel oder ein anderes Spielzeug in der Hand, wie man deutlich erkennen kann, und es wendet sich ihm zu<sup>33)</sup>, und die Mutter sieht nicht über das Spiel des Kindes hinweg, sondern betrachtet es voll aufmerksamen Sinnes. Die Einheitlichkeit der Stimmung bleibt durchaus gewahrt, allerdings hat die ganze Gruppe, hierin hat Demmler recht, durch den Ausdruck der Madonna einen gehalteneren und feierlicheren Zug bekommen.

So finden wir in diesem Werke alle jenen Eigentümlichkeiten wieder, die an der Predella festgestellt werden konnten. Wenn man die Madonnen-Gruppe für sich allein betrachtete, könnte man auf den Gedanken kommen, daß der Schnitzer in der Benutzung des Dürer'schen Stiches einem Wunsche des Bestellers nachgekommen wäre, dem die Dürer'sche Darstellung besonders gefallen hätte. Der Vergleich mit der Predella läßt aber die Zusammenhänge richtiger erkennen. Die Benutzung des Dürer'schen Stiches liegt nicht in dem Wunsche eines Bestellers, sondern in der Eigenart des Künstlers, der nach plastisch wirksamen graphischen Vorlagen zu arbeiten liebte.

Mit diesen beiden Werken, der Predella und der Schneewlinmadonnen-Gruppe, ist aber die Zahl der Arbeiten nicht abgeschlossen, die uns von diesem Meister erhalten sind, es gibt noch ein drittes, das

ihm zugewiesen werden kann und das geeignet ist, die Kenntnis seiner künstlerischen Persönlichkeit wesentlich zu erweitern. Dieses Werk ist eine Anna-Selbtrittgruppe ( $\frac{2}{3}$  Lebensgröße) in dem Freiburg benachbarten Orte Ehrenstetten. Ursprünglich in einer kleinen Wegkapelle aufgestellt, ist sie heute in die Kirche von Ehrenstetten gebracht worden, wo sie in der Sakristei verwahrt wird. Es ist eine Gruppe von Maria und der Mutter Anna, zwischen ihnen das dem Beschauer zugekehrte Christuskind, das von Maria gehalten mit der linken Hand nach einem von der Mutter Anna dargereichten Apfel greift und mit der rechten eine segnende Geste macht. Das Lendentuch des Kindes ist natürlich eine spätere Zutat (Abb. 3).

Die stilistische Übereinstimmung mit der Skulptur des Schneewlinaltars liegt klar zutage. Unverkennbar ist die Gleichheit des Schnittes bei der Faltengebung, es ist dieselbe weiche Gliederung des reichen, den Körper verhüllenden Stoffes in eine Unzahl kleiner Falten, die einzelnen Gewandpartien sind zu ornamentalen Bildern geordnet. Für die Übereinstimmung sei auf den vielfältig gebrochenen Armel der beiden Madonnen hingewiesen, und ganz besonders auf den Mantelzipfel, der von der rechten Schulter der Madonna herabfällt, er zeigt bei beiden nicht nur die gleiche Stoffbehandlung, sondern dasselbe ornamentale Motiv. Entscheidend für die Zuweisung beider Werke an einen Meister ist die Kopfbildung der beiden Madonnen, sie ist in den Einzelformen wie in den Verhältnissen identisch. Hervorgehoben seien die flächig gehaltenen Backen, der Mund mit seiner in der Mitte zugespitzten Oberlippe, die sich in die Unterlippe eingräbt, das starke fleischige Kinn und der Hals mit den vom Gesicht nach der Brust zu in einer Spitze zusammenlaufenden kräftigen Sehnen. Besonders charakteristisch ist die Gleichartigkeit in der Haarordnung, die reichen Haare fallen in dicken Flechten zu beiden Seiten des Gesichtes nieder und bilden ganz gleichartig auf der rechten Seite eine schwere Masse, die am äußeren Rande fast gerade herabgeht, nach innen zu gegen den Hals hin in einzelne Wellen ausbuchtet, eine Form, die im ganzen betrachtet die Gestalt eines Dreiecks hat. Das ist

eine Bildung, die man als ein wahres Handzeichen des Meisters ansehen kann.

Bei diesen Übereinstimmungen kann wohl nicht daran gezweifelt werden, daß beide Werke von einem Meister gearbeitet sind. So nimmt auch Demmler in der erwähnten Anzeige, in der er neben der Schneulinmadonna die Ehrenstetter Gruppe kurz berührt, diese für den Meister der Schneulinmadonna in Anspruch<sup>34</sup>).

Allein in der Qualifizierung dieser Arbeit trennen sich unsere Auffassungen. Demmler ist der Meinung, daß die Ehrenstetter Gruppe hinter der Schneulinmadonna zurückstehe, daß vor allem der Ausdruck der Gesichter flacher und gezielter geworden sei. Ich bin im Gegenteil der Ansicht, daß die Gesichtsbildung bei den Personen der Ehrenstetter

Gruppe nicht nur nicht hinter der Schneulinmadonna zurücksteht, sondern diese vor allem in dem Gesicht der Madonna in Ehrenstetten übertrifft an Kraft und Durchbildung<sup>35</sup>). Es wurde schon bei

Besprechung der Predella und der Schneulinmadonna darauf hingewiesen, daß der Künstler im Physiognomischen am selbständigsten und wertvollsten sei. Die Ehrenstetter Gruppe bestätigt dieses Urteil von neuem. Die Mutter Anna zeigt vortrefflich den Typus eines scharf herausgearbeiteten, etwas harten, starkknochigen Matronengesichts, auch das Kindergesicht des Christusknaben ist gut geraten. Viel eigenartiger ist aber noch das Gesicht der Madonna. Der Künstler weicht dabei ganz von dem Zeittypus ab und gibt dem etwas älteren Gesicht seiner Madonna den schweren, ernstesten Ausdruck, der an Schongauers Madonna im Rosenhag anklingt und auf Rogiers Madonnentypus zurückgeht. Ich bin der Meinung, daß dieses eigentümlich herbe und gedankenvolle Gesicht mit dem nach innen gerichteten

Blicke die reifste und ausdruckskräftigste Leistung ist, die wir von dem Künstler kennen.

Auch das, was Demmler von der Saltengebung an der Ehrenstetter Gruppe sagt, ist nicht haltbar, wenn unter dem Ausdruck „aber die Falten sind malerisch weich“ ein Gegensatz zu der Schneulinmadonna ausgedrückt werden soll. Die Falten sind genau so gearbeitet bei diesem Werk wie bei jenem, der malerische Charakter haftet beiden gleichermaßen an, die Ausführung ist bei der Schneulinmadonna sogar noch reicher. Bei beiden Werken besteht die Absicht, die einzelnen Gewandteile zu malerisch-ornamentalen Einheiten zusammenzufassen.

Darum kann ich Demmler darin nicht beistimmen, daß das Ende des Meisters dieser Werke

einen Abstieg bedeute, vielmehr scheint es mir, daß die Ehrenstetter Gruppe, die Demmler mit Recht später als die Schneulinmadonna ansetzt und deren Entstehungszeit wohl am passendsten mit der Bestimmung „um

1515 bis 1520“ und auf jeden Fall nach der Predella angegeben wird, als ein Fortschritt gegenüber den anderen Werken anzusehen ist. Abgesehen davon, daß Demmler die Ehrenstetter Gruppe künstlerisch unterschätzt, kommt er zu der Behauptung einer Abnahme der Kraft des Künstlers nur, weil er die Predella als Werk dieses Meisters nicht kennt, denn die Fortentwicklung von der Predella zu der Ehrenstetter Gruppe ist ganz unverkennbar.

Die Ehrenstetter Gruppe ist noch in einer anderen Hinsicht besonders bemerkenswert. Die beiden ersten Arbeiten des Meisters waren dadurch charakterisiert, daß der Bildschnitzer die Motive dazu graphischen Werken entlehnt hatte, bei der Anna-Selbtrittgruppe hingegen läßt sich eine Vorlage nicht nachweisen. Das beweist natürlich

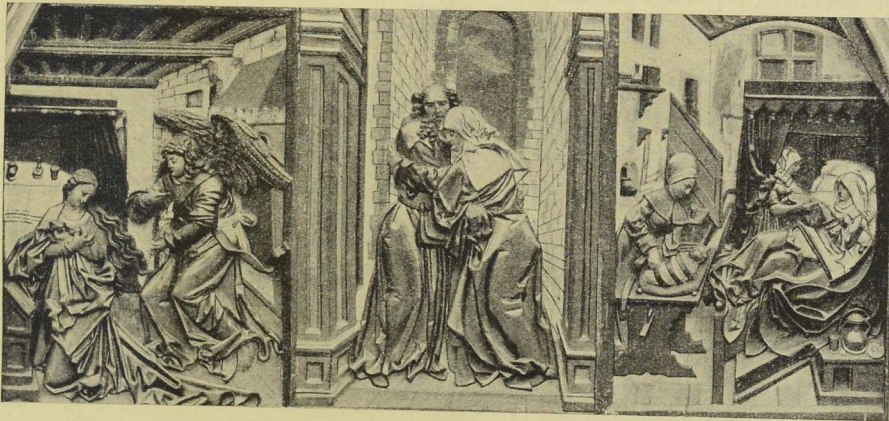


Abb. 6. Verkündigung, Joachim und Anna, Geburt Mariae.  
Unterer Teil eines Reliefs in der Martinskirche zu Colmar.

nicht, daß eine solche tatsächlich nicht vorhanden war und am Ende auch heute noch auffindbar ist. Immerhin müssen wir aber auch damit rechnen, daß der Bildschnitzer die Komposition dieser Gruppe selbst entworfen hat. Für diese Möglichkeit spricht auch der Umstand, daß er für Einzelheiten in der Gewandbehandlung vorhandene Motive benutzte, so daß für die Gesamtdarstellung eine einheitliche Vorlage weniger wahrscheinlich ist. Es sind wieder die beiden Dürer'sche Maria mit der Meerkatze und die heilige Familie mit der Heuschrecke, die ihm Anregung gegeben haben. Aus dem ersten Strich übernahm er die von der rechten Schulter Marias herabfallende Mantelschlinge, diesmal bei der Figur der Maria nicht genau wiederholt, sondern vereinfacht wiedergegeben, aus dem zweiten die bezeichnende, steil abfallende gerade Mantellinie, die von der linken Schulter Marias abwärts geht, er verwandte sie bei seiner Mutter Anna. Wir haben also hier wieder das eigentümlich zusammensetzende Verfahren, diesmal allerdings nur bei Einzelmotiven, das wir bei diesem Künstler schon so oft gefunden haben. Auch zeigt die Komposition der Gruppe deutlich, daß beide Hauptfiguren für sich entworfen und nebeneinander gesetzt wurden, das gleiche Verfahren also, das der Künstler auch sonst angewandt hat.

Damit ist der Kreis der Werke geschlossen, die wir unserer Meinung nach heute dem Meister mit Sicherheit zuweisen können. Demmler möchte dem Meister noch eine Gruppe Maria mit Kind, die aus Freiburger Privatbesitz in das R. S. Museum gekommen ist, zuschreiben<sup>36</sup>). Darüber können wir uns kurz fassen. Ich halte dieses Werk für stilistisch von den anderen Arbeiten des Bildschnitzers zu verschieden und vor allem für künstlerisch zu schwach, um es dem Meister zuzuweisen. Statt der weichen und malerischen Stoffbehandlung ist hier die Gewandung in große Felder zerlegt, die durch harte und eckige Brüche voneinander abgesetzt sind, und Maria zeigt statt der leicht behandelten Haarmassen ein kleinlich aufgeteiltes und geordnetes Haar. Und der Gesichtsausdruck, den wir als beste Leistung des Künstlers kennen, ist bei diesem Marienbilde flau und unbedeutend, ebenso wie die Gesamthaltung der Figur leer wirkt. Wenn überhaupt eine Beziehung

dieser Skulptur, an der Demmler selbst eine gewisse Nüchternheit und eine Art von alltäglicher Gefühlweise findet, mit unserem Meister über den Zusammenhang von Zeit und Gegend hinaus besteht, so könnte es höchstens der einer Werkstattgemeinschaft sein. Auch Demmler erkennt nicht den Abstand dieser Figur von der Schneulinmadonna, mit der er sie vergleicht, aber er meint, diese erkläre sich aus dem Fehlen der Vorlage, die bei der Gruppe der Schneulinmadonna die Phantasie des Künstlers bereichert habe. Allein besonders im Gebiet des Geistigen, im Ausdruck ist der Abstand zwischen den beiden Madonnen besonders fühlbar, und da die Vorlage dem Meister der Schneulingruppe gerade in dieser Beziehung keine Anregung gegeben hat, sondern er über die Vorlage hinausgegangen ist, so kann das Fehlen der Vorlage für das Versagen des Bildschnitzers im Ausdruck der Madonna des R. S. Museums keine Erklärung geben (Abb. 4).

Es bleibt noch eine Theorie zu besprechen, die den Predellenmeister mit dem Freiburger Bildhauer Hans Wydyz identifizieren möchte<sup>37</sup>). Kempf meint, zwischen den gesicherten Werken des Wydyz und der Madonnengruppe des Schneulinaltars bestünden so viele Beziehungen in stilistischer, formaler und technischer Hinsicht, daß ein Zusammenhang nicht von der Hand zu weisen sei. Ich kann mich dieser Meinung nicht anschließen. Was Kempf zur Begründung seiner Ansicht beibringt, läßt diesen Schluß nicht zu; er weist nur auf die charakteristische Haar- und Gewandbehandlung der verschiedenen Gestalten hin. Soweit überhaupt Ähnlichkeiten vorliegen, sind sie so allgemeiner Art, daß daraus keineswegs auf den gleichen Künstler geschlossen werden darf. Weil auf dem Dreikönigaltar von Wydyz und auf den Arbeiten des Predellenmeisters die Madonna mit wallendem Haar und dem nackten Jesuskind dargestellt ist, brauchen diese Werke gewiß nicht von einer Hand zu sein, wie dies Kempf meint. Ich glaube, man wird wenig Arbeiten aus dieser Zeit finden, auf denen diese Darstellungen anders gegeben sind, es müssen schon viel nähere Übereinstimmungen aufgezeigt werden, um eine stilistische Verwandtschaft oder gar Gleichheit der Werke anzunehmen. Neben diesen allgemeinen Ähnlichkeiten, von denen Kempf



spricht, finden sich aber zwischen Wydyz und dem Meister der Schneulingruppe so tiefgreifende Unterschiede, daß daraus meiner Meinung nach die Verschiedenheit beider Meister überzeugend nachzuweisen ist. Eine eingehende Betrachtung und Versenkung in diese Werke fördern nicht, wie Kempf meint, ihre übereinstimmenden Beziehungen zutage, sondern offenbaren ihre tiefgehende Verschiedenheit; eine Aufzeigung dieser Verschiedenheiten wird willkommener Anlaß sein, an dem Gegensatz den künstlerischen Charakter des Predellenmeisters schärfer herauszuheben (Abb. 5).

Die grundlegenden Gegensätze zwischen beiden Meistern liegen in ihrer Auffassung des Organischen, in dem bei beiden verschiedenen Verhältnis der Einzelheit zum Ganzen, und im Gebiet des Seelischen in der verschiedenartigen Charakterisierung ihrer Personen. Wydyz zeigt die Stilelemente der Renaissance im Aufbau des Körpers, die organischen Funktionen werden stark betont und was für diese Auffassung besonders bezeichnend ist, die Gewandung ist derartig gestaltet und gelagert, daß sie die Körperbewegung unterstützt und kräftig hervorhebt. Körper und Gewandung bilden in diesem Sinne eine Einheit, dazu geschaffen, die körperliche Bewegung besonders anschaulich zu machen. Bei dem Predellenmeister ist dies keineswegs der Fall, er konstruiert seine Gewandung für sich, sie muß ihm ein ornamentales, nach spätgotischem Geschmack gestaltetes Bild ergeben, das in hohem Maße gleichgültig ist gegen die körperliche Funktion des Gewandträgers. Um das Gesagte zu veranschaulichen, sei auf die Madonna im Dreikönigaltar von Wydyz und auf die Madonna in der Ehrenstetter Gruppe hingewiesen. Bei der Madonna des Wydyz unterstützt die Gewandung der dem König das Kind entgegenghaltenden Madonna deren Bewegung auf das glücklichste. Trotz der Stofffülle und der vielfachen Fältelung des Gewandes ist die Bewegung der Madonna nicht nur deutlich sichtbar, sondern die Falten sind so angelegt, daß sie in ihren Linien diese Bewegung ihrerseits fortsetzen und dadurch der ganzen Gestalt einen Zug nach dem knieenden König hin geben. Für das Auge wird dadurch die Gruppe aufeinander bezogen und zu einer Einheit zusammengefaßt. Ganz anders liegt die Sache

bei dem Ehrenstetter Werke. Hier sind Madonna und Mutter Anna jede für sich komponiert, das Gewand der Madonna, zu einem schönen Bilde gelagert, verhüllt deren Körperhaltung in hohem Maße und die innerliche Beziehung der beiden Personen kommt in der Gewandung in keiner Weise zum Ausdruck. Weiter sei für das gegensätzliche Verhalten beider Meister auf die beiden stehenden Könige am Dreikönigaltar des Wydyz und auf der Predella des Hochaltars hingewiesen. Bei Wydyz ist der neben Joseph heranschreitende König in seiner Bewegung vortrefflich durch die straffen, wie durch das rasche Vorwärtsschreiten fest an den Körper angepreßten Faltenzüge seines Mantels charakterisiert, ebenso wie der gerade zum Stehen kommende Mohrenkönig das durch das Innehalten bedingte, sehr bezeichnende Ausschwingen seines Gewandes zeigt. Und nun sehe man einmal die beiden schreitenden Könige auf der Predella, keine Spur eines Mitschwingens des Gewandes, völlig unbewegt trotz des Schreitens hängt der Mantel des Mohrenkönigs herunter, und der von der anderen Seite heranschreitende König mit dem einem Reliquienbehälter gleichenden Weihesegen in der Hand steckt in dem Schongauers Stich entlehnten und noch stark übertrieben wiedergegebenen Mantel wie in einem schweren Gehäuse, das seinen Körper völlig verdeckt und nicht die mindeste Beziehung zur Körperhaltung seines Trägers zeigt, ja ihr durchaus zuwiderläuft. Der Vergleich dieses Königs auf der Predella mit dem eben charakterisierten schreitenden König des Wydyz ist deshalb besonders interessant, weil auch Wydyz Schongauers Dreikönigstich kannte und Anregungen daraus bei seinem Altar verarbeitet, insbesondere die Mantellagerung über der Schulter bei diesem König als ein Motiv aus Schongauer übernommen hat. Aber wie hat er dieses Motiv gestaltet und nach seinem eigenen künstlerischen Empfinden völlig verändert! In diesem gegensätzlichen Verhalten zeigt sich der ganze Unterschied der beiden Meister. Besonders deutlich wird die Verschiedenheit der beiden Bildschnitzer in der Wiedergabe des Sitzens, Schreitens und Gehens ihrer Figuren, diese Funktionen werden bei Wydyz gemäß seiner ganzen Auffassung des Organischen fest und bestimmt herausgearbeitet. Die eben genannten Figuren

sitzen, gehen und stehen wirklich, während bei den Personen des Predellenmeisters die Verbindung des Körpers mit seiner Unterlage lange nicht so klar und überzeugend gestaltet ist. Wie in diesen Beispielen verhalten sich die beiden Meister durchgängig gegensätzlich. Die isolierte Behandlung der Teile, das Auseinanderfallen von Körperfunktion und Gewandbehandlung, wie sie der Predellenmeister zeigt, ist wohl weniger durch die gotische Überlieferung mit ihrer Verhüllung des Körpers durch die Gewandung zu erklären, sie scheint vielmehr eine Auswirkung seines eigentümlich zusammensetzenden Arbeitens zu sein, wie wir es als für seine Gesamtkomposition so charakteristisch aufgezeigt haben.

Ebenso tiefgreifend ist der Unterschied beider Meister auf dem Gebiet des Seelischen. Wydyz hat eine Art von pretiöser Anmut, von gefälligem Reiz der Erscheinung, die uns in der bildenden Kunst jener Periode häufiger begegnet, so in verschiedenen Meistern der niederrheinischen Malerei, die aber dem Predellenmeister völlig fremd ist. Dieser ist eine durchaus schlichte Natur von größerer Innerlichkeit, das Liebliche seiner Schneewinmadonna ist fern von aller Eleganz. Wie groß ist der Gegensatz zwischen der Madonna des Dreikönigaltars von Wydyz und der Madonna auf der Ehrenstetter Gruppe! Niemals hätte Wydyz ein Gesicht wie das dieser Madonna mit seinem schweren Zug geschaffen, das etwas von dem dunkeln Ernst des Rogier'schen Madonnentypus hat. So wenig wie der Meister der Ehrenstetter Gruppe die grazile Schönheit der Madonna im Dreikönigaltar des Wydyz, geschweige denn die zierliche, mondäne Anmut der Eva in dessen Basler Adam-und-Eva-Gruppe hätte schaffen können. Der Eleganz und leicht phantastischen Lebhaftigkeit des Wydyz tritt der etwas altertümliche Predellenmeister mit seiner Ruhe und Einfachheit gegenüber, dessen Art zuweilen, so in der Predella, einen derben und schwerfälligen Einschlag erhält. Bedenkt man weiter, daß der Dreikönigaltar des Wydyz von 1505 das früheste der verglichenen Werke ist, so wird es um so deutlicher, daß zwei Meister für diese in Frage kommen, denn eine Entwicklung von diesem Dreikönigaltar zu jenen anderen Arbeiten, die wir dem Predellenmeister

zuweisen, wäre psychologisch garnicht zu konstruieren.

Hier müssen wir noch auf die Frage eingehen, wer als Meister der Laubwerkumrahmungen zu Baldungs Gemälden am Hochaltar in Betracht kommt. Während Kempf die Anna-Selbdrittgruppe in Ehrenstetten als Werk des Predellenmeisters noch nicht kennt, so daß er diese Arbeit für seine Gleichsetzung von Wydyz und Predellenmeister nicht heranzieht, nimmt er das Rahmenwerk von Baldungs Hochaltar für Wydyz in Anspruch. Ich glaube, daß es schwer fallen wird, den Meister dieses schönen, mit Vögeln und spielenden Engeln belebten Rahmenwerks mit völliger Bestimmtheit anzugeben. Dazu sind die Anhaltspunkte nicht genügend, namentlich wird die Stellungnahme erschwert dadurch, daß, wie schon vorhin erwähnt, der Entwurf dazu nicht von dem ausführenden Schnitzer herrührt, sondern auf Baldung selbst zurückzuführen ist. Allein gerade für Wydyz scheint mir diese Arbeit am wenigsten in Betracht zu kommen, sie entspricht in ihrer einfachen und heiteren Unbefangenheit nicht seiner gewählten Art, auch ist der Typus seines Christusknaben auf dem Dreikönigaltar sehr verschieden von dem der spielenden Kinder in dem Rahmen. Eher könnte das Rahmenwerk schon von dem Predellenmeister gearbeitet sein, gemäß seiner einfacheren Art und für seine Autorschaft spräche auch, daß er die Predella des gleichen Altars angefertigt hat. Aber wir sind keineswegs auf diese beiden Namen für den vermuteten Verfertiger des Rahmenwerkes angewiesen, es können auch — um nur die uns bekannten Freiburger Meisternamen dieser Zeit anzuführen — Sixt von Staufen wie der Meister S. L. des Breisacher Hochaltars, die beide an ihren Altären eine Fülle spielender Kinder in ausgelassenem Spiele aufweisen, dafür in Betracht kommen. Gewisse Unterschiede in der Bildung der Engel, nämlich daß ihnen auf den Altären der beiden genannten Meister ihre Flügel an den Armen und Schultern und nicht auf dem Rücken angefügt sind, wie es auf dem Rahmenwerk des Baldungaltars der Fall ist, in merkwürdigem Gegensatz zu den gemalten Engeln auf dem Altarblatt selbst, wo sie ebenfalls die Flügel an den Armen tragen, brauchen nicht entscheidend zu sein.

Diese Unterschiede können sich vielmehr aus der viel späteren, in das dritte Jahrzehnt fallenden Entstehungszeit des Locherer- und des Dreifacher Altares gegenüber dem Baldungaltar erklären. Abgesehen davon haben die Engel im Tempo wie in der übrigen Auffassung auf den verglichenen Werken manches Verwandte miteinander. Doch, wie gesagt, eine bestimmte Antwort nach dem Urheber dieser ornamentalen Arbeit läßt sich meines Erachtens nicht geben.

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß Kempf nach seiner Theorie ohne weiteres annimmt, daß Wydyz sich bis tief in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in Freiburg aufgehalten hat. Das ist möglich, aber wir wissen nichts Sicheres darüber, wir können ihn bestimmt bis 1510, vielleicht noch bis 1512 nachweisen<sup>38)</sup>, darüber hinaus fehlen die Belege. Doch ist diese Frage für unser Problem nicht erheblich. Mag Wydyz sich in dieser Zeit hier aufgehalten haben oder nicht, wir sind allein schon aus stilistischen Erwägungen heraus der Überzeugung, daß Wydyz für die eben angeführten Werke des Predellenmeisters nicht in Frage kommen kann. Kempf spricht davon, daß er seine Ansicht von der Identität der beiden Meister später noch weiter ausführen wolle. Nach den eben gemachten Ausführungen glaube ich nicht, daß ihm diese Absicht gelingen kann<sup>39)</sup>.

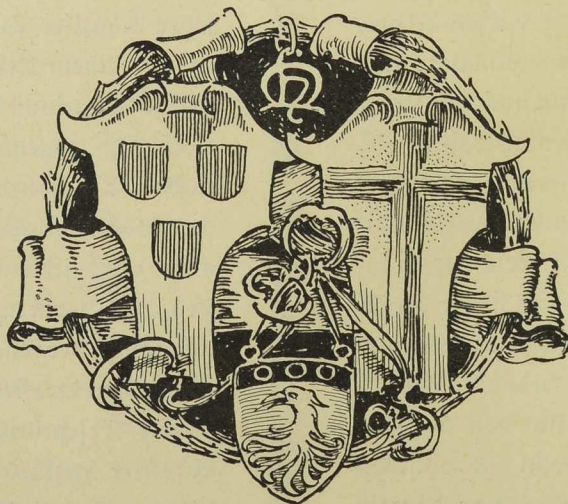
Über die Persönlichkeit des Predellenmeisters wissen wir nichts. Eine Reihe von Punkten deutet auf das Elsaß als auf das geistige Herkunftsland des Meisters hin. Wir finden den Meister bei verschiedenen Werken Baldungs beschäftigt, vielleicht ist er mit diesem von Straßburg nach Freiburg herübergekommen. Von der vorhin besprochenen Möglichkeit, daß der Schneewalaltar und damit auch die geschnitzte Madonna noch in Straßburg entstand, wollen wir, da dies unwahrscheinlich ist, hier ganz absehen. Ferner weist der Schongauers Madonna im Rosenhag verwandte Madonnentypus auf der Ehrenstetter Gruppe auf das Elsaß hin. Schließlich finden sich in der gleichzeitigen Skulptur des Elsaß ähnliche Erscheinungen wie unser Meister, Demmler hebt eine gewisse Parallelität des Meisters zu Hans von Kolmar hervor<sup>40)</sup>. — Die Benutzung von graphischen Blättern Schongauers und Dürers war damals

im Elsaß bei den Bildhauern sehr beliebt, wir finden heute noch eine ganze Anzahl von Schnitzarbeiten, die in engerem oder freierem Anschluß an diese Vorlagen gearbeitet sind<sup>41)</sup> (Abb. 6).

Der Predellenmeister ist von einer sehr merkwürdigen künstlerischen Physiognomie, er vereinigt die seltsamsten Gegensätze in sich. Neben einer virtuosen Technik findet sich ein auffallender Mangel an Komposition, neben sklavischer Übernahme von Vorlagen selbständige Erfindung, neben der eigentümlich zusammensetzenden Tätigkeit eine freischöpferische Kraft des Ausdrucks. Wie ist eine solche Persönlichkeit zu erklären, liegen ihre Mängel mehr auf der Seite des Willens oder des Könnens? An sich ist es ja schwer anzunehmen, daß ein Künstler, der auf dem schwierigsten Gebiete Eigenes in hohem Maße zu geben vermag, auf dem minder schwierigen seinem Können nach versagt; wäre der Meister ein moderner Künstler, so würden wir trotzdem geneigt sein, in diesem Sinne zu antworten. Allein bei dem mittelalterlichen Künstler liegt die Sache wesentlich anders. Einer der wichtigsten Unterschiede mittelalterlicher und moderner Kunstübung liegt in dem Begriffe der Originalität. Das Mittelalter kennt diesen Begriff der Originalität im modernen Sinne als einer nach Gehalt und Formung höchst persönlichen Leistung, die als eine Forderung an das Kunstwerk gestellt wird, nicht. Fehlt es dem Werke eines modernen Künstlers in erheblichem Maße daran, so schließt die Feststellung dieser Tatsache zugleich einen starken ästhetischen Tadel in sich. Das mittelalterliche Schaffen hingegen arbeitet in hohem Grade mit dem überkommenen Material, jeder Künstler kann es offen benutzen und bildet es an seinem Teile fort. Darauf beruht die großartige Kontinuität der mittelalterlichen Kunstentwicklung gegenüber der Zerrissenheit, den vielfachen Ansätzen und der Krampfhaftigkeit mancher Bemühungen in der neueren Zeit. Im Mittelalter wird jedes Thema unendliche Male wiedergegeben, variiert, weiter entwickelt und schließlich gründlich verarbeitet und durchgebildet zur vollkommenen Darstellung gebracht. Eine Folge davon ist die Erscheinung, daß auch der bescheidenere Künstler gestützt und getragen von der Überlieferung Ersprießliches zu leisten vermag. Und

ebenso sehen wir die größten unter den Künstlern wie z. B. Dürer unbedenklich Motive und Gestaltungsweisen übernehmen und für ihre Kunst nutzbar machen. Eine Kunst befruchtet die andere, das Schauspiel liefert Szenen für die plastische oder malerische Gestaltung und innerhalb der bildenden Kunst findet das gleiche Verhältnis statt. So haben namentlich, was für unseren Fall von Bedeutung ist, Malerei und Graphik auf die Stilbildung der Plastik im 15. und 16. Jahrhundert einen sehr großen Einfluß gehabt. Vor allem auf dem Gebiete der Gewandbildung ist dies der Fall in der Verwendung großer Stoffmassen und ihrer Lagerung nach bestimmten Stilprinzipien. Schongauer und Meister E. S. werden sehr gern herangezogen und neue Gewandmotive werden kopiert<sup>42</sup>). Dieses Verfahren, mit großen Entlehnungen zu arbeiten, findet sich weit über das Mittelalter hinaus, übrigens in der gleichen Weise auch in der Dichtkunst; um im Vorbeigehen nur einige Namen zu nennen, sei auf Grimmelshausen und Shakespeare verwiesen. Je mehr wir uns der modernen Zeit nähern, um so mehr nimmt diese Art des Arbeitens ab, bis wir zu jenen Erscheinungen in der modernen Kunst kommen, die unter der selbstauferlegten, psychologisch wie künstlerisch gleich unmöglichen Aufgabe, ihre Werke inhaltlich wie formal ganz aus sich heraus ohne Benützung des Vorhandenen zu gestalten, völlig zerbrechen. Das ist ein Zustand, der das absolute Gegenteil der mittelalterlichen Kunstübung bedeutet.

Andererseits legt dieses mittelalterliche Verfahren die Gefahr nahe, daß ein seinem Willen nach schwächerer Künstler sich allzusehr dem Gegebenen anpaßt. Bedenkt man dies, so liegt es nahe, anzunehmen, daß der widerspruchsvolle Eindruck des Predellenmeisters mehr aus einem geringeren Kunstwillen als aus einem Versagen seines Könnens sich herleitet. Es drängte ihn nicht, selbstschöpferisch seine ganze Arbeit zu gestalten, er suchte nicht einmal das Übernommene zu verarbeiten. Seine Aufgabe sah er vor allem in der technisch vollendeten Umsetzung eines graphischen Vorwurfs in das vollrunde plastische Bildwerk und begnügte sich, Eigenes dort zu geben, wo die Plastik ein Hinausgehen über die Vorlage verlangte. Diese Erklärung findet darin eine Stütze, daß wir den Künstler, wie wir mindestens mit Wahrscheinlichkeit annehmen können, einen eigenen kompositionellen Entwurf machen sehen, bei der Ehrenstetter Gruppe. Damit stimmt gut zusammen, was wir auch sonst an dem Künstler erkannt haben, daß er stark traditionell gebunden ist, wie es seine Behandlung des Körpers gegenüber der Gewandung zeigt, daß er aber auch andererseits bei der Gewandung keine neuen Bildungen sucht wie etwa Leinberger oder der Meister des Breisacher Hochaltars. Analog dazu ist sein Verhalten im Gebiet des Geistigen, wo er sich weit zurückliegenden Typen zuwendet. Nimmt man das alles zusammen, so ergibt sich die Einsicht, daß die spezifisch bildnerische Begabung des Künstlers größer war als seine Persönlichkeit.



## Anmerkungen.

1) Baumgarten, Die ursprüngliche Gestalt des Hochaltars im Freiburger Münster, Schauinsland 30, 1903, S. 37. Derselbe, Der Freiburger Hochaltar, Straßburg 1904, S. 58 ff. Sauer, Das Freiburger Münster im Lichte der neuesten Forschung, Freiburger Münsterblätter I, 1905, S. 44.

2) Diese Abhängigkeit hatte er schon vorher (Hans Baldung in der Nachfolge Dürers, Kunstchronik, N. S. 13, 1901–2, Sp. 166 ff.) untersucht, ohne daß er dort schon die Zugehörigkeit der Predella zum Altar als Frage behandelt.

3) Vgl. dazu auch Baumgartens weitere Bemerkungen über die spätere Hinzufügung des Predellareliefs a. a. O., S. 16 und 58.

4) Geschichte und Beschreibung des Münsters zu Freiburg, Freiburg 1820, S. 233–34.

5) Schreiber, Das Münster zu Freiburg, Freiburg 1826, mit 13 lithographierten Blättern. Diese sind gezeichnet von A. von Bayer. Der Altar ist abgebildet auf den Tafeln 9 und 10.

6) Der Dreikönigaltar wurde nicht erst 1825 hergestellt, wie Baumgarten (a. a. O., S. 63) angibt.

7) Abbildung davon in Baumgartens Monographie des Hochaltars, S. 51.

8) Vgl. Schuster, Monographie des Freiburger Münsters, Freiburger Münsterblätter IV, 1908, S. 24 ff. IX, 4. — Über diesen barocken Altaraufsatz vgl. auch Pfaff, Das Hochaltarbild des Freiburger Münsters, Alemannia 20, 1892, S. 117.

9) Ein Aquatintablatt, gezeichnet von Sandhaas und gestochen von Nilson, zeigt den Altar etwas größer, so daß man diesen barocken, baldachinartigen Aufsatz besser erkennen kann, es gibt auch Andeutungen der Darstellungen auf dem Altar, ist aber darin zu unbestimmt und willkürlich, als daß man über die Predella Aufschluß darüber bekäme, wie es ja erklärlich ist, daß diese perspektivischen Innenansichten des Münsters ihrem andersartigen Zwecke nach für derartig kleine Einzelformen versagen. — Vgl. auch die Bemerkungen von Schuster, Monographie zu IX, 5.

10) Vgl. dazu Baumgarten, a. a. O., Schauinsland, S. 37, Hochaltar, S. 58. Er meint, auch v. Bayer habe dies Ornament auf seiner Abbildung angegeben. Tatsächlich hat aber v. Bayer geschnittenen Maßwerk an dieser Stelle.

11) Vgl. Schreiber, Münsterbeschreibung von 1826, Urkundliche Beilagen, S. 22, Weihe des Chors und des Hochaltars.

12) Kunstchronik, a. a. O., S. 166.

13) Hochaltar, S. 60.

14) Die Form des Altars ist in doppelter Hinsicht ungewöhnlich. Einmal ist das Vorspringen des Mittel-

stücks im stumpfen Winkel eine seltene Anlage. Beispiele einer solchen Altarbildung sind ein Altar aus Trumsdorf in Bayern, jetzt im Germanischen Museum in Nürnberg (vgl. Münzenberger-Beißel, Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands, Bd. 2, 1905, S. 232) und ein Altar aus Gmarr bei Landeck in Tirol, jetzt im K.-f.-Museum Nr. 272 (vgl. Voege, Die deutschen Bildwerke, Berlin 1910, S. 131 f.). Ebenso selten ist dann auch die Verbindung von Malerei und Plastik zu einer Darstellung, wie sie im Mittelteil des Schneulinaltars vorhanden ist. Finden sich sonst Malerei und Plastik an einem Altar, so werden sie gewöhnlich getrennt auf die einzelnen Teile des Altars, Schrein und Flügel, verteilt. Ein Beispiel für die Verbindung von Malerei und Plastik zu einer Darstellung bieten die Flügel des Hochaltars in Blaubeuren, doch handelt es sich da um die Verbindung von Reliefplastik und Malerei, während beim Schneulinaltar Vollplastik und Malerei verbunden sind.

15) Schreiber, Münsterbeschreibung, 1820, S. 266.

16) G. v. Térey, Das Snewelin'sche Altarwerk des Hans Baldung Grien, Zeitschr. für Bildende Kunst, N. S. I, 1890, S. 248–51. Ders., Ein wiedergefundenes Altarwerk Hans Baldungs, Rep. für Kunstw. 17, 1894, S. 446 f. Wenn Térey in dem erstgenannten Aufsatz unter den Gründen dafür, daß das Jahr 1525 als ein terminus ante quem für die Entstehung des Altars anzusehen sei, anführt, in diesem Jahre spätestens sei der Stifter Gresser gestorben, so ist dies irreführend. Allerdings ist Johannes Snewlin Gresser vor 1525 gestorben, aber schon im 14. Jahrhundert. Térey ist durch die Fassung der lateinischen Widmungsinnschrift der Fenster der Schneulin-Kapelle zu seiner Annahme gekommen (Illustris eques Joannes Schneulin cogn. Gresser proconsul hoc opus pietatis ergo fieri curavit. Quod tandem post ultima eius fata quibus demandatum est legitime posuerunt 1525). Johann Snewelin Gresser lebte im 14. Jahrhundert und wir besitzen sein ausführliches Testament vom 9. Oktober 1347 mit seinen Stiftungen für das Münster. Vgl. Schreiber, Urkundenbuch der Stadt Freiburg i. Br., Freiburg 1828, S. 365 ff. Vgl. weiter über ihn Geiges, Freiburgs erster Bürgermeister, Schauinsland 40, 1913, S. 79 und Anm. 5, S. 2.

17) Hochaltar, S. 66.

18) Rießel, Einige Bemerkungen über Hans Baldung. In der Festschrift für Friedrich Schneider: Studium aus Kunst und Geschichte, Freiburg i. B. 1906, S. 85 f. Leider behandelt Rießel in seinen Ausführungen gerade das hier in Frage stehende Mittelstück des Altars, die Landschaft, nicht.

19) Kempf, Heimführung und Schicksale des Freiburger Münsters in Kriegsnot, durch Menschenhand und Feuergefahr II, Freiburger Münsterblätter 13, 1917, S. 21.

20) Vgl. die zusammenstellenden Notizen über Baldungs Aufenthalt von Albert in einem Zusatz zu dem Aufsatz von Sauer, Das Freiburger Münster im Lichte der neuesten Forschung, Freib. Münsterbl. I, 1905, S. 42, 43. Ein kleiner Nachtrag dazu bei Kiegel, Zu H. Baldung Griens Aufenthalt und Tätigkeit zu Freiburg i. Br., Münsterbl. 10, 1914, S. 86, 87.

21) Vgl. Albert, Zu Hans Baldung Griens Aufenthalt in Freiburg, Freib. Münsterbl. 3, 1907, S. 86. Nach dieser Notiz des Stadtweselsbuches übergab Baldung an jenem Tage dem Junker Bastian von Blumenegg, der damals Münsterpfleger war, 380 Goldgulden. Die Meinung Eisenmanns, daß Baldung sich schon 1511 in Freiburg aufgehalten habe, beruht auf einer irrtümlich herangezogenen Notiz im Freiburger Ratsprotokolle. Vgl. darüber Baumgarten, Hochaltar, S. 10, Anm. 27.

22) Vgl. Baumgarten, Hochaltar, S. 9 f.

23) Térey hat in seinem Tafelwerk: Die Gemälde des Hans Baldung Grien, Straßburg 1896, bei der Schneulinmadonna die Angabe ca. 1512—13.

24) Hier sei die Bemerkung angefügt, daß die Landschaft auf der Taufe Christi mich stark an das Donautal erinnert mit seinen steilen felsigen Ufern und hohen Bergschlössern Werenwag usw.

25) Auch Kempf bezieht die Weihe des Johannesaltars auf den Schneulinaltar. Er sagt (a. a. O., S. 21): „Vermutlich bezieht sich folgender Eintrag der Münsterrechnung auf den in Rede stehenden Altar: 1513. II. Item 6 pfund 5 Schilling dem wibschof zu einer schenki vom fronaltar, chor und st. Johannesaltar zu wihen.“ — Diese und andere auf die Weihe der Altäre bezügliche Notizen habe ich zusammengestellt in dem Aufsatz: Der Mutter-Anna-Altar im Freiburger Münster und sein Meister, Freib. Münsterbl. 10, 1914, S. 49. Es sei noch bemerkt, daß in den Münsterrechnungen aus dem Jahre 1505 erwähnt wird, daß ein Maler ein Bild auf den St. Johannesaltar gemalt hat, er erhält dafür 13 Schilling „uff Frytag nach Kiliani“. Das geschah auf Bitten des Meisters Hans Scherer bei den Pflegern (Münsterrechnungen 24. Juni bis 24. Dez. 1505, General-Landesarchiv, Karlsruhe). Demnach ist also, wenn unsere Meinung richtig ist, daß die Weihe des Johannesaltars von 1513 sich auf den Schneulinaltar bezieht und nicht etwa auf diesen Johannesaltar, für den schon im Jahre 1505 ein Bild gemalt wurde, in verhältnismäßig kurzer Zeit hintereinander an zwei Johannesaltären gearbeitet worden. Das Münster besaß, wie es ja sehr nahe liegt, schon lange einen Johannesaltar, im Verzeichnis von 1482 wird er erwähnt (vgl. Marmon, Unserer I. S. Münster, Freiburg 1878, S. 94). Vielleicht handelte es sich bei der Arbeit im Jahre 1505, die ja kleinerer Art gewesen zu sein scheint, um eine Verschönerung dieses alten Altars. Wir müssen danach mit der gleichzeitigen Existenz von zwei Johannesaltären im Münster rechnen, von denen vielleicht der eine dem Täufer, der andere dem Evangelisten geweiht war. Aber vom Annaaltar her wissen wir auch von dem gleichzeitigen Vorhandensein zweier, dem gleichen Heiligen geweihter Altäre. Vgl. meine Arbeit über den Annaaltar, a. a. O., S. 1 ff. und die weitere Arbeit: Der Meister des Dreifacher Hochaltars, Alemannia 1916, S. 49 ff. Auch

sonst finden sich im Münster zur selben Zeit zwei dem gleichen Heiligen geweihte Altäre. Vgl. das Registrum in levatione caritativi subsidii von 1497 bei Albert. Zur Geschichte des Freiburger Münsters im Jahre 1497. Freib. Münsterblätter 15, 1919, S. 20 ff.

26) Schreiber, Das Münster zu Freiburg, 1826, Beilagen, S. 22.

27) Vgl. meine eben erwähnte Zusammenstellung aus den Münsterrechnungen: 1513, I: Item 12 $\frac{1}{2}$  β. von den costen in s. Johannesaltar und von der tir und die 3 bretter für die 3 alter.

28) Albert, Der Meister E. S., sein Name, seine Heimat, sein Ende, Straßburg 1911, S. 54. „Aus seiner Werkstatt stammt außer anderem auch das 1521 entstandene Schnitzwerk zu dem Baldung'schen Altar in der Schneulin-kapelle.“ Mit dieser allgemeinen Angabe müssen wir uns begnügen, da genauer Fundort und Wortlaut dieser Stelle von Archivrat Professor Dr. Albert z. Zt. nicht mehr festzustellen sind.

29) Schreiber, Münsterbeschreibung, 1820, S. 268.

30) Übrigens möge noch bemerkt sein, daß wir auch in dem Falle, daß die am Baldungaltar im Jahre 1521 ausgeführte Schnitzerei auf unsere Madonnengruppe hätte bezogen werden müssen, nichts Sicheres über den Meister wüßten, da Theodosius Kauffmann mehr Unternehmer als ausführender Künstler war, der die ihm übertragenen Arbeiten weiter vergab. Vgl. über einen solchen Fall Glamm, Der Bildhauer Hans Wydyz und seine vermutlich verwandtschaftlichen Beziehungen zum Petrarkameister Hans Weidiz und dem Medailleur Christoph Widiz. Rep. für Kunstw. 38, 1915, S. 113.

31) Mutter-Anna-Altar, S. 68. Kempf und Schuster, Das Freiburger Münster, Freiburg 1906, S. 190, erwähnen nur die Abhängigkeit von Dürers Madonna mit der Meerlauge. — Auf die Beziehung der Predella zur Schneulinmadonna habe ich schon hingewiesen in dem Aufsatz: Der Dreikönigaltar von Hans Wydyz im Freiburger Münster, Freib. Münsterbl. 6, 1910, S. 60.

32) Demmler, Neuerwerbungen deutscher Plastik II. Amtliche Berichte aus den Königl. Kunstsammlungen 1914, 35, Sp. 213 ff.

33) Kempf, a. a. O., S. 22, nimmt an, daß eine Blume, die aus der Rasenbank herauswuchs und auf der ein Vogel saß, vorhanden gewesen sei, ein Loch in der Bank deutete darauf hin.

34) Seine Worte lauten a. a. O., Sp. 215. „Noch in einem späteren Bildwerk ist der Schnitzer wiederzuerkennen. Im Rathaus in Ehrenstetten (Kreis Freiburg) wird eine Gruppe aufbewahrt, die nun der Kirche zurückgegeben werden soll, eine Anna selbdritt, der Rest einer Sippendarstellung. Die Gewandung steht an Reichtum dem Freiburger Altarwerk nahe, aber die Falten sind malerisch weich, die Köpfe im Ausdruck flacher und gezielter geworden. Der Meister, dessen Kunstweise manche Parallelen zu Hans von Bolmar zeigt, scheint ihm auch darin zu gleichen, daß das Ende seiner Laufbahn einen Abstieg bedeutet.“

35) Bei der Beurteilung der Ehrenstetter Gruppe ist zu beachten, daß die Figuren durch moderne Bemalung entstellt sind.

36) Abbildung der Gruppe bei Demmler, a. a. O., Sp. 217, 18.

37) Vgl. Kempf, a. a. O., S. 22.

38) Vgl. Münzel, Dreikönigaltar, a. a. O., S. 90. Flamm, Der Bildhauer H. Wydyz, a. a. O., S. 112 ff. Die Steuerregister von 1509 bis 1518 fehlen, und da nach 1512 keine anderen Quellen für den Aufenthalt vorhanden sind, so bleibt die Zeit von 1512 bis 1518 zweifelhaft für den Aufenthalt des Wydyz in Freiburg. In den erhaltenen Registern seit 1519 tritt Wydyz nicht mehr auf, er muß mittlerweile von Freiburg abgewandert oder gestorben sein. Da die Ehrenstetter Anna-Selbdritt-Gruppe nach der Theorie Kempfs ebenfalls dem Wydyz zugeschrieben werden müßte, und diese Arbeit in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrzehnts, vielleicht um 1520 entstanden ist, so ergibt sich daraus für Kempf die Schwierigkeit, daß Wydyz zu dieser Zeit nicht mehr in Freiburg, vielleicht gar nicht mehr am Leben ist.

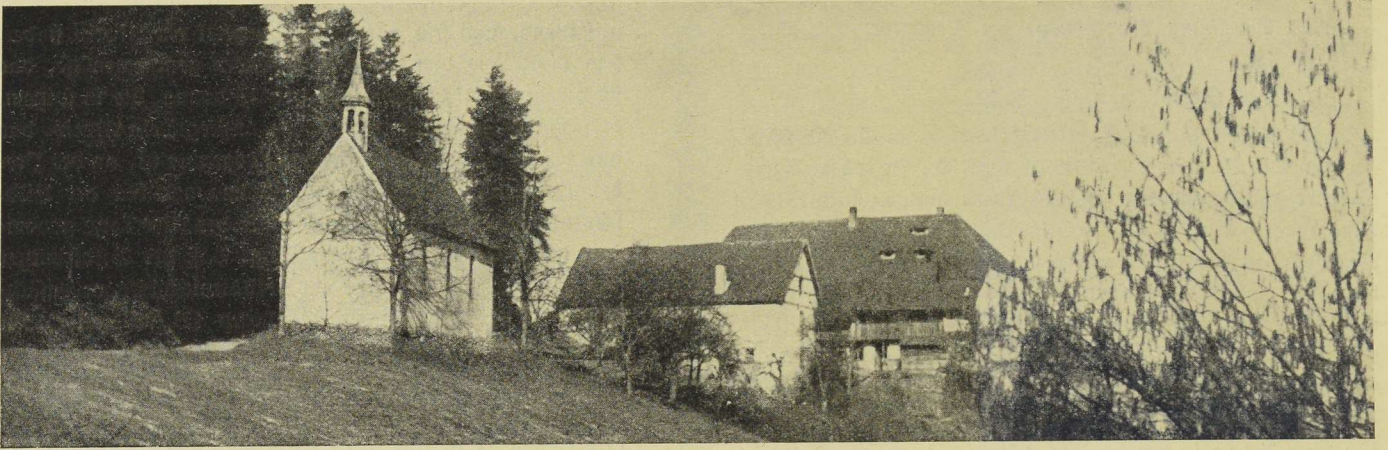
39) Schon in der genannten Arbeit über den Meister Hans Wydyz (a. a. O., S. 60) bin ich der Vermutung entgegengetreten, daß Wydyz mit dem Predellenmeister identisch sei, vielmehr sei die Predella von einem anderen Meister, und zwar von dem, der auch die Madonnengruppe des Schnewlinaltars geschaffen habe. Es ist mir nicht recht verständlich, wie Kempf, der diese Stelle anführt (S. 22), daraus schließen zu dürfen glaubt, daß ich trotz der Ablehnung die Empfindung von einem Verwandtschaftsverhältnis der genannten Werke habe.

40) Demmler, a. a. O., Sp. 215.

41) Bei Hausmann, Elsassische Kunstdenkmäler, Straßburg o. J., finden sich derartige Arbeiten zusammengestellt S. 23 f., darunter auch das schöne Altarwerk des Meisters Hans von Kolmar aus Rienzheim, jetzt in der Sammlung Fleischhauer in Kolmar (Nr. 63). — Eine von diesen Arbeiten möchte ich in einen nahen Zusammenhang mit unserem Meister bringen. Es ist ein holzgeschnitztes Relief, Triptychon, das heute in einer Chorkapelle der Martinskirche zu Kolmar ausgestellt ist, bei Hausmann noch als in Privatbesitz (bei Fräulein Mangold in Kolmar) befindlich aufgeführt wird. Abbildung bei Hausmann, a. a. O., Taf. 36, bei Schrickler, Kunstschätze in Elsass-Lothringen, Straßburg 1896, Taf. 35. Dieses Triptychon (Höhe 0,84, Br. 0,96, das Relief hat einen bogenförmigen oberen Abschluß) stellt links die Verkündigung dar, in der Mitte Joachim und Anna unter der goldenen Pforte, darüber Joachim vor dem Engel (bei Hausmann irrig als Verkündigung des Engels an die Hirten bezeichnet), rechts Geburt Maria. Die Darstellung lehnt sich sehr stark an Dürer an, nur die Architektur Dürers wird in das bürgerlich gotische umgeändert. Besonders bemerkenswert ist die Verkündigung. Für den Engel wurde Dürers Verkündigung aus dem Marienleben (B. 83) benützt, während die Verkündigung aus der kleinen Passion (B. 19) in der Haltung und Drapierung eine gewisse Anregung abgab für die Haltung der Maria auf der Schnitzerei. Nun ist es

auffallend, daß sich auf der Schnitzerei ein Motiv findet, das nicht aus diesen beiden Blättern genommen ist, das ist die lange Mantelschlepe der Madonna, die in spitzem, dreieckigem Zuge auf dem Boden ausliegt, ein Motiv, das uns bei unserem Meister zweimal begegnet ist, an der Predella wie an der Schnewlinmadonna und das der Bildschnitzer aus Dürers Madonna mit der Meerkrage genommen hat. Es ist sehr merkwürdig, daß der Bildschnitzer des Kolmarer Reliefs für ein verhältnismäßig nebensächliches Motiv seine beiden Vorlagen (B. 83 und B. 19) verläßt und ein Motiv aus einem anderen Blatte aufgreift, das wir von unserem Meister gern verwendet finden, in besonders scharfer Ausprägung auf der Predella. Weiter bemerkenswert ist auf dieser Verkündigung in Kolmar die eigenartige Wendung und strenge Profilhaltung des Kopfes bei Maria, die durch die Vorlagen nicht bedingt ist. Diese Kopfhaltung ist sehr verwandt der Marias auf der Predella. Nimmt man hinzu, daß das Kolmarer Relief die gleiche Eigentümlichkeit zeigt wie die Arbeiten des Predellenmeisters, die zusammensetzende Verwendung verschiedener Vorlagen für eine Arbeit, und daß es auch technisch sehr gut durchgeführt ist, so liegt es nahe, eine engere Beziehung dieser Arbeit zu dem Predellenmeister anzunehmen. Eine enge Verwandtschaft besteht auch sicherlich, namentlich zu der Predella, die gleiche Kleinheit des Maßstabes für die Figuren verstärkt die Ähnlichkeit. Doch möchte ich mich hier auf die Feststellung dieser nahen Verwandtschaft beschränken, ohne daraus weitere Schlüsse auf die Identität des Meisters ziehen zu wollen. Es sind gewisse Unterschiede in der Kraft des Ausdruckes, die diese Zurückhaltung rechtfertigen, wenn auch bei dieser Verschiedenheit die Gleichheit des Meisters immerhin möglich bleibt (Abb. 6).

42) Auf einige interessante Fälle möchte ich bei dieser Gelegenheit hinweisen. Die seltsam verschlungene Raffung des Mantels bei der aus der Sammlung Vertel stammenden schönen Madonna im R.-f.-Museum geht wohl auf den Stich L. 79 zurück (Diese Madonna des R.-f.-Museums ist abgebildet in den Berichten aus den königl. preuß. Kunstsammlungen 35, Nr. 5, Sp. 163, 166. Dort auch Abbildung einer verwandten Figur aus dem Basler historischen Museum, Sp. 167, 168). Und die geschnitzte Madonna mit zwei Engeln aus Naters im Züricher Landesmuseum mit der kühnen und ungewöhnlichen Drapierung des Mantels ist eine genaue Kopie des Stiches L. 74 des gleichen Meisters L. S. Die Skulptur ist abgebildet bei Dehio und Bezold, Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst III, Taf. 63. Dort ist irrtümlich angegeben, daß der Altar aus Purin stamme. — Es kommt auch vor, daß der Plastiker nach fremden Zeichnungen arbeitet. Einen derartigen Fall, der uns durch den Vertrag bekannt ist, behandelt Hasak (Die Bildwerke im Chor des Doms zu Chartres, Zeitschr. für christl. Kunst 31, 1918, S. 69 f.). Er betrifft die Arbeiten des Bildhauers Soulas, vier Reliefs aus dem Leben der heil. Anna. Hasak weist dort noch darauf hin, daß auch Donatello nach fremden Zeichnungen gearbeitet habe.



Die St. Gotthardskapelle und der St. Gotthardshof bei Staufen.

## Das Gutleuthaus zu Staufen.

Von Rudolf Hugard.

**V**ON STAUFAUEN 10 Minuten unterhalb des Städtchens Staufen, da wo der Kirchhofener Weg in die Krozinger Landstraße einmündet, steht ein großer Bauernhof und daneben, nur durch den Weg getrennt, ein kleines Haus mit vorgeseztem Anbau, das auf den ersten Blick die ehemalige Kapelle verrät. Das Ganze ist der Gutleuthof. Das Wohnhaus steht auf den Fundamenten des Gutleuthauses oder Spitals der Siechen am Felde, das Häuschen daneben ist die frühere St. Magdalenenkapelle der Leprosen, der anstoßende Garten ihr alter Friedhof.

Derartige Siechenhäuser, die ausschließlich zur Absonderung und Pflege der unglücklichen Leprosen dienten, gab es im Mittelalter in großer Zahl. Freiburg besaß seit der Mitte des 13. Jahrhunderts ein großes Haus der „Siechen an dem Felde“ in der Wühre<sup>1)</sup>; in Schlatt hatte neben der heilkräftigen Quelle um dieselbe Zeit der Ritterorden der Lazariten eine Ordensniederlassung zur Pflege der Ausfägigen gegründet<sup>2)</sup>, und sogar in kleinen Dörfern, in Feldkirch, Heitersheim und Mengen befanden sich derartige Unterkunftsstätten<sup>3)</sup>; ein Zeichen, wie sehr verbreitet die Seuche war, aber auch ein Beweis, wie eifrig man ihre Bekämpfung aufnahm, bis sie dank dieses harten und rücksichtslosen Absonderungssystems wieder erlosch.

Wann das Staufener Leprosenhaus gegründet wurde, ist unbekannt; es ist aber anzunehmen, daß es ungefähr gleichzeitig mit dem Lazaritenhause in Schlatt, etwa um das Jahr 1250, entstand, das ja auch in den Herren von Staufen große Förderung gefunden hatte. Sicher ist, daß das Gutleuthaus in Staufen schon im Jahre 1522 ein bedeutendes eigenes Vermögen besaß, was auf ein hohes Alter der Stiftung schließen läßt<sup>4)</sup>.

An der Hand der noch vorhandenen Stiftungsurkunden lassen sich Schwankungen im Auftreten der Lepra feststellen, da sie immer in der ab- oder zunehmenden Zahl der Schenkungen „guter Leute“ — daher der Name Gutleuthäuser — zum Ausdruck kamen.

Daraus läßt sich ersehen, daß auf ein Abflauen des Ausfages während des 15. Jahrhunderts gegen das Ende desselben wieder eine Periode langsamen Anschwellens folgte.

Von neuem wurde deshalb jetzt auch zu Staufen der Kampf gegen die schreckliche Krankheit aufgenommen, und mit unerbittlicher Strenge wurde von dieser Zeit an wieder jeder Bürger, der an dem unheimlichen Leiden erkrankte, einerlei ob reich oder arm, nach erfolgter Untersuchung in das Gutleuthaus „condemniert“, wo er, ausgeschlossen aus jeder bürgerlichen Gemeinschaft, weilen mußte, bis der Tod ihn erlöste.



Ausgiebig war aber jetzt auch die Fürsorge, welche die Bürgerschaft ihren Kranken widmete. Eine große Anzahl von Einwohnern machte dem Gutleuthause Vergabungen. So stifteten in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts ein Edler von Landeck, ein Staufener Bürger namens Biller und ein Ludwig von Amandach Zinse, deren Ertrag zur „Beholzung“ des Gutleuthauses verwendet werden sollte<sup>5)</sup>.

Ihnen folgte im Jahre 1522 Martin Rynfelder, der den Leprosen jährlich 2 Saum Wein zuwies, und eine Reihe anderer, die bald Früchte, bald Geld, auch Almosen an Neujahr und anderes stifteten.

Der letzte dieser Stifter war der Breisacher Bürger Philipp Funckhard, der im Jahre 1585 dem Leprosenhanse 200 fl. übergab mit der Bestimmung, daß die Zinsen jeweils an Weihnachten unter die Gutleute verteilt werden sollten; eine gutgemeinte Absicht, die aber dadurch vereitelt wurde, daß der stets geldbedürftige Freiherr Georg Leo zu Staufen den Stiftungsbetrag „an sich zog“ und jede Zinszahlung oder Rückerstattung unterließ<sup>6)</sup>.

Aus dieser zweiten „Blütezeit“ des Gutleuthauses zu Staufen, aus dem Jahre 1576, ist eine Hausordnung erhalten geblieben, die einen Einblick in das Leben der Leprakranken daselbst gewährt<sup>7)</sup>. Ausgestellt wurde sie von dem Freiherrn Georg Leo zu Staufen und zugrunde gelegt ist ihr, wie ein Vergleich rasch ergibt, die Hausordnung des Hauses der „Siechen am Felde“

bei Freiburg<sup>8)</sup>, der einige Abschnitte sogar wortgetreu entnommen sind.

Nach dieser „Ordnung der Gutleut zu Staufen“ war die Verwaltung des Hauses dem Gutleutpfleger übertragen, der jeweils gleich der anderen Gemeindevorgesetzten von dem Freiherrn von Staufen ernannt wurde, der aber stets aus der Zahl der Bürger genommen werden mußte.

Dieser Gutleutpfleger hatte nicht nur das Vermögen des Hauses zu verwalten, sondern auch mit Hilfe einer Magd den Haushalt der Kranken versehen zu lassen.

Die Einweisung der Leprosen erfolgte durch das Stadtgericht; nur bei den Kranken wohlhabender Stände, die sich mit ihrem Vermögen darin einkaufen wollten, bedurfte es der Genehmigung des Freiherrn.

Diese Pfründner hatten einen, wie es scheint, festbestimmten Betrag als „Einkauf“ an das Gutleuthaus zu entrichten, über den übrigen Teil ihres Vermögens behielten sie dagegen ihre freie Verfügung;

dabei konnten sie, da es ja bei der Lepra oft vorkam, daß die ganze Familie krank war, im Ausatzhanse ihren eigenen Haushalt führen. Alle Habe aber, welche die Kranken in das Haus brachten, wurde dadurch Eigentum des Spitals; einerlei „ob sie sterben oder sie kommen sonst daraus“.

Auch heimatlose Leprosen, die in großer Zahl die Landstraßen bevölkerten, konnten vorübergehend aufgenommen werden: „ob aber ein fremd-



Die ehemalige Magdalenenkapelle beim Gutleuthaus zu Staufen.

der Siech ungevarlich zu ihnen käme, den mögen sie eine Nacht und nit länger beherbergen, es wäre denn ihnen vom Pfleger weiter vergunnt und erlaubt“.

Zum Schutze gegen die Ansteckung bestanden strenge Vorschriften, welche die Ausfätzigen befolgen mußten. Besonders der Geschlechtsverkehr mit Gesunden war untersagt und wurde bei den Kranken zwar nur mäßig, bei den andern aber schwer bestraft. Einer Strafe verfiel auch, wer von einem solchen Vergehen wußte und es nicht anzeigte. Verboren war es auch den Leprosen, Gesunde zu umfassen oder sonst zu berühren, und jeder, der dieses Verbot übertrat, verfiel dem Hause in Strafe.

Der Besuch der Stadt war den Leprosen nicht ganz verboten. Sie durften dieselbe — wohl wie in Freiburg mit einem weißen Stab in der Hand — zeitweise besuchen und auch am Gottesdienst teilnehmen; „wann aber die armen heimischen Sundersiechen was kaufen wollen, sollen sie es von der Magd einkaufen lassen und nit selbst auf den Markt und zu den Leuten wandeln“.

Ebenso war den Armen unter ihnen der Bettel erlaubt; sie durften jeden Sonntag, Mittwoch und Freitag in die Stadt gehen und vor den Häusern betteln, „und es sollen die frembden Sundersiechen diese 3 Täg die heimischen Siechen in der Stadt ungeirrt lassen, und ist den frembden allein der Zinstag in der Wochen in die Stadt zu gehen und zu samblen von uns vergunnt und nit mehr“.

Besondere Festtage waren für die Staufener Leprosen das Neujahrsfest und der Magdalenenstag. An Neujahr zogen sie alle — soweit die schreckliche Krankheit ihnen das Gehen noch erlaubte — in die Stadt und sangen „umb Gottes willen umb das Gueth Jahr“ vor den Häusern, wobei ihnen überall reichliche Gaben abfielen<sup>9)</sup>. Am St. Maria-Magdalenenatag hatten sie für ihre Kapelle beim Gutleuthaus Kirchweihfest; es fand daselbst Gottesdienst statt und mittags wurden sie vom Gutleutpfleger und der Bürgerschaft festlich bewirtet.

Alle Gaben, welche die Leprosen beim Bettel in der Stadt erhielten, und alles, was für sie beim Gutleuthause oder in ihrer Kapelle nieder-

gelegt wurde, mußten sie unter einander teilen; „gehet aber ein heimischer Sundersiech überfeld und heischet, was er also ersammelt, mag er selbst behalten, er wölle es denn guetwillig mit den anderen teilen, und was dieweilen denen frembden auch gegeben wird, das mögen sie auch behalten“.

Zur Aufrechterhaltung der Ordnung im Gutleuthause besaß der Pfleger eine ausgiebige Befugnis, Geldstrafen zu verhängen, deren Ertrag zur Verpflegung der Leprosen verwendet werden durfte.

So besagen die Satzungen: Welche Gutleutperson, fremd oder einheimisch, den andern Dieb oder dergleichen schilt und den Vorwurf nicht beweisen kann, zahlt 2 Schilling Pfennig Strafe und soll dies dem Haus zu gut kommen.

Es soll auch keines das andere schlagen oder werfen, weder mit Messern noch mit Bengeln oder dergleichen, bei hoher Strafe zugunsten des Hauses.

Macht dabei aber das eine das andere blutrinnig, so daß es der Pfleger oder Scherer als blutrinnig erkennt, der soll dem Geschädigten Genugthuung geben und von der Herrschaft zugunsten des Hauses gestraft werden.

Schlägt aber eines das andere tot, so soll es von den andern uns (dem Freiherrn) angezeigt werden, damit wir zur Sache tun können, wie sich gebührt.

Es soll auch im Gutleuthaus keines höher um Geld spielen als um einen Hälbling. Die Sondersechen sollen auch kein Pfeifen, Lauten- und Trommelspiel oder andere „Gewürtschaft“ machen ohne Erlaubnis des Pflegers und auch dann nicht länger als bis 10 Uhr nachts.

Starben Ausfätzige im Gutleuthaus, so wurden sie nicht auf dem allgemeinen Friedhof in der Stadt, sondern auf dem kleinen Leprosengottesacker neben ihrer St. Magdalenenkapelle beerdigt<sup>10)</sup>.

Diese ausführliche Hausordnung läßt darauf schließen, daß zur Zeit ihrer Aufstellung, im Jahre 1576, die Zahl der Leprakranken noch sehr bedeutend war, und daß man für eine längere Zukunft auf eine Fortdauer dieser starken Inanspruchnahme des Gutleuthauses rechnete. In der Wirklichkeit hatte aber der Ausatz schon um diese Zeit

seinen höchsten Stand wieder überschritten, und mit dem Beginne des 17. Jahrhunderts vollzog sich eine rasche Abnahme dieser Krankheit<sup>11)</sup>.

Eine Folge davon war, daß zu Staufen die Stiftungen für die Leprakranken jetzt ganz aufhörten, da ein Bedürfnis hierzu nicht mehr vorlag, und ein zweites sichtbares Zeichen dieses Rückgangs war es auch, als das Stadtgericht am 10. Juni 1628 beschloß, die bisherige unentgeltliche Abgabe von Salz aus dem Gemeinde-Salzhaufe auf die Hälfte zu vermindern<sup>12)</sup>.

Aber auch die Tage des Leprosenhauses selbst waren gezählt. Im Dezember 1632 kam der unheilvolle Dreißigjährige Krieg in unsere Gegend, und in den nun folgenden Wirren ging auch das vor der Stadt ungeschützt stehende Haus zugrunde. Es stand nach dem Kriege als Brandruine da, und nur das alte St. Magdalenenkapellchen mit seinem kleinen Friedhof war erhalten geblieben<sup>13)</sup>.

Doch zum Glück hatte die Leprakrankheit auch während der Jahrzehnte des Kriegs sich weiter vermindert. Als man nach dem Friedensschlusse im Jahre 1648 und beim Eintritt ruhigerer Zeiten daranging, das zerstörte Gutleuthaus wieder aufzubauen, da ergab es sich, daß man vorerst nur für eine einzige aussatzkranke Familie zu sorgen hatte.

Aus diesem Grunde, und vielleicht auch, weil der Leprosenfond während des Kriegs große Einbußen erlitten hatte, erhielt das neue Gutleuthaus nicht mehr seine alte große Ausdehnung, sondern es wurde zwar an der bisherigen Stelle, aber nur als einzelnes Haus wieder aufgebaut.

Auch sein Betrieb nahm jetzt andere Formen an. Ein auf Kosten des Leprosoriums geführter Haushalt für die Spitalinsassen fand nicht mehr statt; das Haus erhielt jetzt vielmehr den Charakter

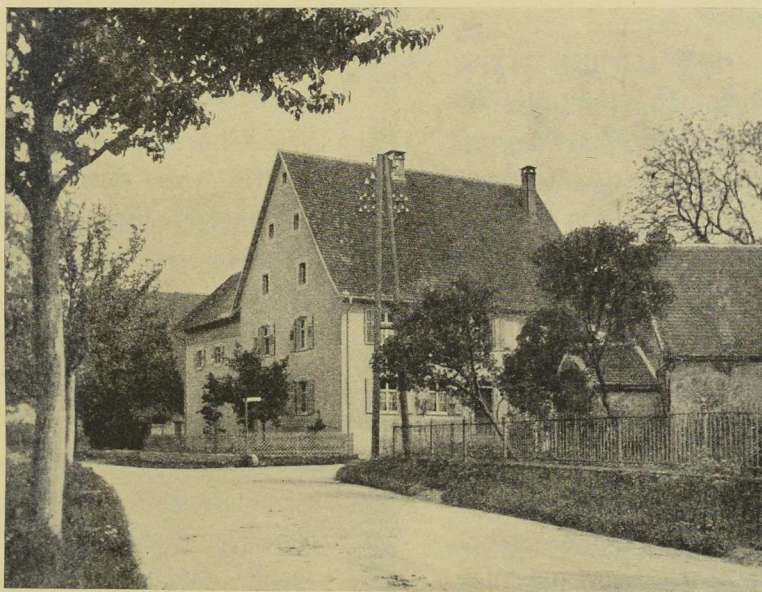
eines Absonderungshauses, das leprakranken Familien zur Wohnung angewiesen wurde. Der Gutleutfond überwies diesen Leuten dann Geldbeträge, aus denen sie ihren Haushalt selbst führen mußten; nur dann, wenn es sich dabei um einzelstehende Personen handelte, die ihrer Krankheit halber nicht mehr für sich selbst sorgen konnten, wurden sie vom Leprosorium durch gemietete Wärterinnen verpflegt.

Die ersten Ausfägigen, die das neue Haus bezogen und für die man dasselbe so rasch nach dem Kriege wieder erbaut hatte, waren der Stauffer Bürger Lorenz Jakob und seine Ehefrau.

Da beide Kranke wohlhabend waren, konnten sie sich verpfänden und jeder bezahlte als „Einkauf“ in den Leprosenfond 25 Pfund Pfennige<sup>14)</sup>, was, wie es scheint, ein von altersher feststehender Betrag war. Dafür erhielten sie von demselben außer der Wohnung im Gutleuthause und dem Holz zur Heizung alljährlich ein „Jahrgeld“ von 3 Pfund

2 Schilling 6 Pfennigen, also den achten Teil des einbezahlten Betrags zur Bestreitung ihres Haushalts, und ferner, aber nur „guttatweise“ an Neujahr, Quatember und Kirchweih Kleinere Beträge an Geld, die ungefähr einer Jahresrente gleichkamen.

Wann dieses Ehepaar starb, ist unbekannt; es hinterließ zwei Kinder, einen Knaben und ein Mädchen, die, im Leprosenhaus geboren, ebenfalls an der schrecklichen Krankheit litten<sup>15)</sup>. Im Jahre 1696 wurde der Sohn für gesund erklärt und aus dem Gutleuthause genommen. Da nun das Mädchen, als einzige Leprosin, nicht allein in dem so entlegenen Gutleuthause bleiben konnte, erhielt es am 26. Juni 1696 vom Stadtgericht die Erlaubnis, einen Leprosen aus Bonndorf, namens



Der Gutleuthof bei Staufen.

Joh. Peter Müller zu heiraten und mit ihm daselbst zu wohnen. Dabei wurde jedoch bedungen, daß der fremde Leprose das übliche Einkaufsgeld bezahle und, falls Kinder geboren werden sollten, nur eines und auch dieses nur gegen den üblichen Einkauf im Gutleuthaus bleiben dürfe, die anderen dagegen anderwärts untergebracht werden müßten. Zudem mußte er sich verpflichten, das Haus zu verlassen, falls es für einheimische Leprosen benötigt werden sollte, da der Fond nur für diese gestiftet sei.

Doch der letztere Fall trat nicht ein; die Leute konnten ungestört im Hause bleiben, bis die Frau am 10. August 1709 als letzte starb. Zwei Generationen dieser Familie hatten somit 60 Jahre lang im Gutleuthause gelebt.

Während dieses langen Zeitraumes wohnte nur noch eine zweite leprakranke Familie im Gutleuthause. Es waren dies der Staufener Bürger Jörg Fehrenbach und seine Frau Katharina Bruckferin, die im Jahre 1680 in dasselbe gewiesen wurden und denen bald darauf hier Zwillinge geboren wurden. Schon 1695 starb aber die Frau als letzte der Familie<sup>16)</sup>.

Von 1709 an stand das Gutleuthaus leer; doch schon am 27. November 1712 berichtet das Gerichtsprotokoll folgendes: „Auf heutigen dato ist Hans Jacob Dorgler in allhiefiges Gutleuthaus condemnirt worden“, und gleichzeitig ordnete das Stadtgericht an, daß eine Vermögensaufnahme des Erkrankten vorgenommen werde<sup>17)</sup>. Zu einer Verpfändung kam es aber nicht, da der Kranke bald darauf Staufeu verließ und sich im Gutleuthaus zu Waldshut aufnehmen ließ, wo er 1718 starb.

Dagegen fand im Jahre 1712 ein anderer Leprose im Gutleuthause zu Staufeu Unterkunft: der Gutleutpeter. Dieser Mann, anscheinend eine landbekannte Person, führte daselbst seinen eigenen Haushalt, wozu ihm von allen Seiten reiche Unterstützung zufließte. Auch seitens der Gutleutpflugschaft erfreute er sich bis zu seinem Tode im Jahre 1720 besonderer Fürsorge, da er der einzige und, wie man annahm, auch der letzte Leprose war; so zeigen die Stiftungsrechnungen u. a. folgende Ausgaben:

Für den Gutleutpeter eine Wallfahrt und eine hl. Messe auf Schönenbuchen bezahlt 1 fl. 3 b.

Item zu halbdritt nach Freiburg aufs Bergle zu St. Loretto und zu halbander in das Katharina-Käppelin wallfahrten 3 fl.

Item für 2 Personen auf Maria Einsiedeln wallfahrten gängen 7 fl. 7 b.

Nach dem Tode dieses Leprosen schien es, als ob das Gutleuthaus nicht mehr seinem Zwecke dienen sollte; über dreißig Jahre vergingen, ohne daß ein Einheimischer an der Lepra erkrankte, und während dieser Zeit wurden auch nur viermal fremde Leprosen daselbst übernachtet beherbergt.

Es wurden deshalb auch für diese Siedehaus keine Aufwendungen mehr gemacht. Der Baumgarten wurde verpachtet und das Haus ging seinem Verfall entgegen; ohne Türen und Fenster glich es schließlich mehr einer Ruine als einem Wohnhause.

Doch man hatte sich zu früh über das Erlöschen der Lepra gefreut. Am 12. Mai 1756 erkannte der Staufener Arzt Dr. Burg den Glaser und Bürger Johannes Weinmann als „gutleutig“; in aller Eile wurde das Siedehaus wieder bewohnbar gemacht, und 10 Tage später wurde der Kranke dahin verbracht. Am 22. Juni desselben Jahres starb zwar Weinmann; aber schon wenige Wochen später, am 22. August, wurden nochmals zwei Leprafälle beim Stadtgericht angezeigt. Auch diese beiden Kranken, eine Frau mit ihrer Tochter, wurden alsbald in das Gutleuthaus überführt und dort verpflegt, bis die Frau am 17. Mai 1758 und die Tochter am 19. Dezember desselben Jahres starben.

Auf dem Gutleutgottesacker wurden sie beerdigt als die letzten Leprosen<sup>18)</sup>, denn von dieser Zeit an wurde zu Staufeu kein Ausatz mehr festgestellt. —

Das Gutleuthaus blieb von jetzt an unbesetzt. Im Jahre 1784 machte deshalb die vordere-österreichische Regierung, die mit großem Eifer aber wenig Erfolg die Wiesentäler Baumwollindustrie auch in den Breisgau verpflanzen wollte, den Vorschlag, die Gemeinde solle das öde Haus in eine Spinnerei umbauen, „um die zahlreichen armen Leute vom Müßigang abzuziehen“.

Dieser Plan erwies sich aber als unausführbar, und so wurde am 30. April 1786 das Gutleuthaus, jedoch ohne die Magdalenenkapelle und

den Friedhof, in öffentlicher Steigerung an den Erblehenbauer Josef Rinderle verkauft, der es bis auf die Fundamente niederriß und an seiner Stelle den jetzt noch stehenden Gutleuthof baute.

Wenn auch auf diese Weise das alte Leprosenhaus verschwand, so blieben doch zwei Kapellen, die von altersher zu ihm gehört hatten, noch weiter erhalten: die St. Gotthardkapelle am Waldrand oberhalb des Bötzen bei Staufen und die beim Hause stehende Magdalenenkapelle.

Die St. Gotthardkapelle besitzt ein hohes Alter. Schon im Jahre 1353 wird sie als Filialkirche der Pfarrei Krozingen genannt<sup>19)</sup>, und es ist nicht unmöglich, daß wir in ihr den Rest einer alten Siedelung „Hartberg“ zu sehen haben, deren Sehnt im 12. Jahrhundert der Gegenstand eines Streites zwischen den Pfarreien Krozingen und Kirchhofen war<sup>20)</sup> und deren Gemarkung noch hundert Jahre später bestand<sup>21)</sup>.

Wie die Kapelle an das Gutleuthaus kam, ist unbekannt; sicher ist, daß sie schon vor dem Dreißigjährigen Kriege ihr gehörte<sup>22)</sup> nebst einem daneben stehenden Bruderhaus, für dessen Benutzung der jeweilige Einsiedler dem Leprosenfond 2 Pfund 10 Schilling zinst. Das jetzige schmucklose Gebäude stammt aus dem Jahre 1773.

Ebenfalls alt ist auch die St. Magdalenenkapelle. Ihre steilen Giebelchen zeigen, daß die Erbauung spätestens in das 16. Jahrhundert fällt; die jetzige Gestalt mit dem charakteristischen Vorbau erhielt sie aber erst im Jahre 1738, als sie von der Gutleutpflugschaft von Grund aus umgebaut wurde. Sie bekam eine neue innere Einrichtung, in die Fensterchen wurden kleine Glasgemälde eingesetzt, und ein Altar zu Ehren der hl. Magdalena, des hl. Joh. Nepomuk und des sel. Fidelis wurde darin aufgestellt. Ebenso wurde auch die Einfriedigung des anstoßenden kleinen Friedhofs erneuert. Ihre feierliche Einweihung fand am 14. August 1738 durch den Weihbischof v. Zirgenstein aus Konstanz statt<sup>23)</sup>.

Daß bei dieser Gelegenheit auch der alte Gutleutgottesacker trotz des sichtlichen Erlöschens der Lepra von neuem instand gesetzt wurde, geschah, weil man ihn seit einigen Jahrzehnten einem neuen Zwecke dienstbar gemacht hatte. Es wurden auf ihm jetzt nicht mehr allein die verstorbenen Aus-

sätzigen aus dem Gutleuthause, sondern auch jene hingerichteten Verbrecher beerdigt, denen man wohl eine geweihte Stätte gönnte, die man aber nicht auf dem allgemeinen Friedhof beigesetzt wissen wollte. So wurde hier auch am 6. Juni 1756 der Staufener Bürger und Kupferschmied Josef Kaufmann beerdigt, der an diesem Tage wegen begangener Unterschlagungen enthauptet worden war<sup>24)</sup>, eine Hinrichtung, die damals wegen ihrer Härte und wegen des Ansehens, das der Verurteilte genossen hatte, das größte Aufsehen erregte.

Nicht lange überstand aber die Magdalenenkapelle und ihr Friedhof das Ende des Leprosenhauses. Schon im Jahre 1804 kaufte der Gutleuthauer Rinderle den letzteren für 40 fl. und machte aus ihm einen Garten, und am 11. November 1827 ging auch der letzte Rest des alten Gutleuthauses, die Kapelle, um 210 fl. an ihn über, worauf sie zu einem Waschhause umgebaut wurde. Nur der Altar ist noch erhalten; er wurde zuerst in die St. Sebastianskapelle beim Friedhof übersetzt und seit 1896 ist er in der St. Gotthardkapelle aufgestellt.

Auch der Gutleutfond besteht nicht mehr. Als im 18. Jahrhundert die Pflege der Ausätzigen nur noch wenige Geldmittel beanspruchte, wurde es Brauch, das Einkommen zu anderen gemeinnützigen Zwecken zu verwenden. Doch es dauerte nicht lange, und diese Einkünfte waren der Sanktappel zwischen der Gemeinde und dem Pfarrer, die beide dieselben für sich beanspruchten. In der Hauptsache wurden sie dabei für Ortsarme verwendet; es wurden aber auch für kirchliche Bedürfnisse, für zwei neue Glocken<sup>25)</sup>, für das „theatrum“ in der Pfarrkirche, für Bauten auf dem Marktplatze bei Missionen und sogar für den katholischen Kirchenbau in Berlin bedeutende Beträge ausgegeben.

Dieser Verschleuderung der Stiftungsmittel machte die Vorderösterreichische Regierung endlich ein Ende, indem sie am 15. April 1769 bestimmte, daß die Einkünfte des Leprosenfonds mit jenen des Armenspitals zu vereinigen seien und daß sie nur zu Armenzwecken verwendet werden dürften. Jetzt sind beide Fonds längst verschmolzen, und auch das St. Gotthardkapellchen ist an das Spital übergegangen.

## Anmerkungen.

1) Das Freiburger Gutleuthaus befand sich in der Wühre, da wo jetzt das Gasthaus zur Sonne steht. U. Poin- signon, Geschichtl. Ortsbeschreibung von Freiburg, S. 38. — Die Urkunden dieses Leprosenhauses sind abgedruckt in: Die Urkunden des Heiliggeistspitals zu Freiburg II, S. 470 bis 552.

2) U. Poin- signon, Die heilkräftige Quelle und das Haus des hl. Lazarus zu Schlatt in dieser Zeitschrift, II. Jahrgang, S. 9—15, und als Ergänzung hierzu: U. Schulte, Die Anfänge des Lazaritenhauses in Schlatt in der Zeitschr. f. d. Geschichte des Oberrheins, N. F. I, S. 462—470.

3) „der Klenden Höslin“ in Heitersheim, ebenda 5, S. 157. — „das Mifelhuse“ bei Mengen in: Die Urkunden des Heiliggeistspitals I, S. 23. — „bi dem Malazhuse“ in Feldkirch, ebenda I, S. 43.

4) Vom Jahre 1522 an sind die Urkunden des Stau- fener Gutleuthauses noch erhalten.

5) Diese Stiftungen werden in den Statuten des Gut- leuthauses erwähnt; die Urkunden selbst sind verloren.

6) Nach den Urkunden im Stadtarchiv.

7) Das Original besteht nicht mehr; dagegen befinden sich im Stadtarchiv zwei Abschriften vom 7. Febr. 1718 und vom 22. Oktober 1729.

8) Die Hausordnung des Freiburger Gutleuthauses in: Die Urkunden des Heiliggeistspitals II, 535—539.

9) Das Neujahrssingen der Leprosen war ein all- gemeiner Brauch; z. B. in Biberach: Freib. Diöcesan- Archiv 19, S. 113, in Lehr: Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrh. 17, 489.

10) Auch das Gutleuthaus in Neuenburg hatte einen eigenen Friedhof. Hugle, Gesch. v. Neuenburg, S. 204.

11) Alles folgende, soweit nicht besonders bemerkt, nach den Gutleuthausrechnungen und den Stiftungsakten in der Gemeindefregistratur.

12) Gemeindefrechnung von 1628.

13) Kirchenvisitationsprotokoll.

14) 1 Pfund Pfennige hatte 20 Schilling zu 12 Pfen- nigen, die jetzt in England noch bestehende Münzeinteilung. Der Geldwert von 1 Pfund Pfennigen war 16 Mk. 53 Pfg. heutiger Währung.

15) Das folgende nach dem Heiratskonsens der beiden Siedern im Stadtarchiv und nach Einträgen in den Kirchen- büchern.

16) Tauf- und Seelbuch.

17) „Manuale“ des Stadtgerichts im Stadtarchiv.

18) Seelbuch.

19) lib. tax. v. 1353 in Freib. Diöc. Arch. 5, S. 89.

20) Zeitschrift f. d. Geschichte des Oberrheins 30, S. 80 bis 82. Die Urkunde wird hier als echt angenommen, in den Reg. epise. Const. I, S. 107 dagegen als Fälschung des ausgehenden 13. Jahrhunderts erklärt. — Der an- stoßende Wald, bis 1613 den Gemeinden Staufien und Krozingen gemeinsam, und seit dieser Zeit Krozingen allein gehörig, führt noch heute den Namen Hartberg.

21) Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 30, S. 128.

22) Der benachbarte St. Gotthardshof, jetzt Privat- besitz, gehörte 1662 dem Kloster Beuron in Hohenzollern. Krieger, Topogr. Wörterbuch von Baden.

23) Taufbuch und Bürgerbuch.

24) Seelbuch.

25) Die jetzt noch erhaltene „Große“ oder St. Anna- Glocke und das eine Oktave höhere „Kleine“ Glöckchen.

## Steinrelief

An der Kirche in Eschbach (Amt Freiburg) befindet sich außen zwischen zwei Langhausfenstern der Epistel- seite eingemauert die hier abgebildete Skulptur aus dem Jahre 1589. Ihre Inschrift lautet: Sacell(um) · hoc renovari curavit Re(verendissi- mus) D(ominus) Gall(us) Abbas mon(asterii) S(ancti) Petri 1589. — Nemo tra(n)seat quin mun(us) of- ferat. Ora pro nobis S. Jacobe. [Diese Kapelle ließ Abt Gallus von St. Peter 1589 wieder herstellen; Nie- mand gehe vorüber, ohne eine Gabe darzubringen.] Das Relief stammt also von einer längst verschwundenen Kapelle, die, wie aus dem Pilgerhut und Stab hervorgeht, dem Jakobus



Größe: 68 cm hoch, 60 cm breit.  
Nach einer photographischen Aufnahme von N. Lembke.

## in Eschbach.

dem Älteren geweiht war. Durch die Inschrift ist auch das Wappen zu Füßen des Jakobus festgestellt. Es zeigt in Feld I und 4 zwei ins Andreas- kreuz gelegte Schlüssel, das Wappen- bild der Abtei St. Peter und in Feld 2 und 3 das persönliche Wappen des Abtes Gallus, der von 1585—1597 dem Kloster St. Peter vorstand. Sein bürgerlicher Name war Gallus Meyer gen. Voegelin, und das oberbadische Geschlechterbuch gibt auch sein Wap- pen an: in rot zwei nebeneinander- stehende weiße Dreiecke. Da das Relief im Inventarisationswerk „Kunstdenk- mäler Badens“ nicht registriert ist, so mag hier wenigstens darauf auf- merksam gemacht sein. f. 3.

# Die vier Gartenfiguren auf Gut Lilienhof bei Thringen

**E**R auf einem Kaiserstuhl-Ausflug etwa beim Abstieg von Neun Linden nach Thringen am Gut Lilienhof vorbeikam und Gelegenheit hatte den dortigen Park zu betreten, war wohl überrascht, darin so reizvolle Figuren wie die hier wiedergegebenen vier Jahreszeiten zu finden. Malerisch in der Silhouette und virtuos in der Behandlung des Stofflichen stehen sie da, die heiteren Gestalten, umflattert von leichtem Gewande, und der Kunstverständige erkennt sofort,

daß er echte, typische Rokokofiguren vor sich hat.

Bevor wir sie aber näher betrachten, mag einiges über die Örtlichkeit und die Herkunft der Werke gesagt sein. Der alte Gewährsmann Kolb (Topograph. Lexikon von Baden 1813) kennt den Lilienhof nicht, und auch das Gut „Algenhof“, wie der ursprüngliche Name gewesen zu sein scheint, ist bei ihm nicht erwähnt. Das ist bei der sonstigen Zuverlässigkeit der Quelle auffallend und läßt uns ahnen, daß irgend ein irreführendes Moment mit im Spiele ist. Das Rätsel löst nun das Monu-

mentalwerk „Das Bruchsaler Schloß“ von Fritz Hirsch, der uns in dem Abschnitte über die am Bau des Schlosses beteiligten Künstler in einer Anmerkung berichtet: „Die vier Jahreszeiten sind in den Besitz des Grafen von Bismark auf Lilienhof bei Thringen übergegangen.“ Also im Schloßgarten der hochfürstlichen Residenz der Speierischen Bischöfe in Bruchsal haben unsere vier Jahreszeiten gestanden, und für ihn wurden sie geschaffen. Aus dem Bande „Bruchsal“ der bad. Kunstdenkmäler geht dann weiter hervor, daß es die alten schadhafte gewordenen Originale sind, die nach dem Lilienhof kamen, während heute an ihren Plätzen in Bruchsal Kopien von dem Karlsruher Bildhauer Veltring stehen. Die schöne Illusion, daß im 18. Jahrhundert an dem bevorzugten Platze oberhalb Thringens ein Rokokopark en miniature bestanden habe, ist also dahin, und auch die Anflänge des heute als Herrnsitz dienenden Gebäudes an alte Muster erweisen sich als trügerisch: der Münchner Architekt Emanuel von Seidl hat im Jahre 1897 auf Gut Lilienhof nicht etwa ein altes Herrenhaus restauriert, sondern auf einem früher der Landwirtschaft dienenden Gelände eine völlige Neuschöpfung errichtet.

Was nun den Schöpfer der vier Jahreszeiten betrifft, so hat man sie verschiedenen Künstlern zugeschrieben. Nach Hirsch und Rott ist es das



Der Frühling.

Nach einer photographischen Aufnahme von Rudolf Lembke.



Der Sommer.

Nach einer photographischen Aufnahme von Rudolf Lembke.



Der Herbst.

Nach einer photographischen Aufnahme von Rudolf Lemble.

Garben erscheint. Der hilfreiche Kleine reicht seiner Herrin die reifen Ähren.

Der Herbst ist personifiziert durch die jugendliche männliche Figur des Weingottes Dionysus. Das reblaubbekränzte bartlose Antlitz zeigt deutlich schalkhafte Züge, um die Schultern ist das Bocksfell gelegt, und in der rechten Hand hält er ein Körbchen mit den edelsten Früchten des Herbstes. Etwas versteckt kauert ein bocksfüßiger Faun, der gierig die süßen Trauben zum Munde führt.

Der Winter, eine kräftige Männergestalt mit schönem Kopfe, ist in eine mantelartige, vom Sturme lebhaft bewegte Draperie eingehüllt. Als typische Attribute sehen wir den Schlupfer und das Holzkohlenbecken, dessen Inhalt von dem frierenden Kleinen angeblasen wird. Stellung, Silhouette und Faltenwurf sind dem Künstler vorzüglich gelungen, aber die Anatomie des Nackten läßt im Detail leider Naturstudien vermissen.

wahrscheinlichste, daß sie von dem bischöflichen Hofbildhauer Johann Joachim Günther (1717 bis 1789) ausgeführt oder doch zum mindesten aus dessen Werkstätte hervorgegangen sind.

Der Frühling ist als Jungfrau dargestellt, deren Körperformen den Typus der aufblühenden Jugend zeigen. Die Gesichtsformen und der Ausdruck jedoch sind eher die einer reiferen Jungfrau. Um Nacken und Brust ist ein duftiges Gebinde von Frühjahrsblumen gelegt. Was sie ehemals in der rechten Hand hielt, läßt sich schwer sagen, und auch die linke Hand fehlt. Wie die Eisenbandagen zeigen, war die ursprüngliche Hand vorher schon einmal abgeschlagen. Der Kleine zu den Füßen der Jungfrau scheint irgend ein Tier zu beobachten, das sich eben an der Lenzessonne wärmt. Am Sockel ein Körbchen mit Frühjahrsblumen, über dem ein Vogelpaar im Liebesgetändel flattert.

Der Sommer ist wohl die charakteristischste Kokosfigur. Graziös steht die Schöne mit dem koketten Strohhütchen da, und der weiche Linienfluß, die schönen Proportionen und die gut modellierten Körperformen lassen erkennen, daß der Künstler in dieser Hinsicht Gutes zu leisten vermochte. Die abgeschlagene linke Hand hielt wohl eine Sichel, die auch unten am Sockel bei den Ährenbündeln und der Gabel zum Laden der



Der Winter.

Nach einer photographischen Aufnahme von Rudolf Lemble.

Um dieselbe Zeit etwa, als die vier Jahreszeiten für die Residenz in Bruchsal geschaffen wurden — nach Hirsch und Rott mag es das Jahr 1760 gewesen sein —, sind auch in unserem benachbarten Ebnet für das Heim des Freiherrn Sebastian von Sickingen ebensolche Figuren entstanden, die heute noch den Schloßgarten zieren. Karl Schäfer hat in seinem Aufsatz über Christian Wenzinger (Schau-in's-Land, Jahrgang 19) eine Skizze des Ebneters „Sommer“ beigegeben, die zum Vergleiche mit der Lilienhofer Figur anregt. Derselbe fällt freilich zugunsten der letzteren aus, bei der die sommerlichen Freuden prickelnder personifiziert sind. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Wenzinger, wenn er selbst die Figur in Ebnet geschaffen hätte, sie so langweilig und konventionell gebildet haben würde. Schäfer hat also zweifellos recht, wenn er die Ebnetter Figuren als Werkstattarbeiten bezeichnet.

Fritz Ziegler.