

<b>Zeitschrift:</b>	Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history
<b>Herausgeber:</b>	Schweizerisches Nationalmuseum
<b>Band:</b>	3 (1941)
<b>Heft:</b>	3
<b>Artikel:</b>	Johannes von Gmünd, Baumeister an den Münstern von Basel und Freiburg, und sein Sohn Michael von Freiburg, Werkmeister am Strassburger Münster
<b>Autor:</b>	Reinhardt, Hans
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-162688">https://doi.org/10.5169/seals-162688</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Johannes von Gmünd, Baumeister an den Münstern von Basel und Freiburg, und sein Sohn Michael von Freiburg, Werkmeister am Straßburger Münster

Herrn Dr. h. c. Ernst B. Vischer  
gewidmet zur Erinnerung an die Wiederherstellung des Basler Münsters in den Jahren 1925—1939

VON HANS REINHARDT

(TAFEL 41—46)

Am denkwürdigen Lukastag, dem 18. Oktober des Jahres 1356, war die Stadt Basel durch ein Erdbeben in Trümmer gelegt worden. Auch das Münster hatte durch die Katastrophe schwer gelitten. Die festen Mauern des Schiffs hatten zwar Stand gehalten, aber die romanischen Türme waren verfallen, die Gewölbe eingebrochen, dazu die oberen Teile des Chors eingestürzt. Auf dem Basler Bischofsstuhl saß damals eine der bedeutendsten Persönlichkeiten, die das Bistum je gekannt hat, Johann Senn von Münsingen. Sein Vater Burkhard war einer der einflußreichsten Herren im Aare- und Gürbetal gewesen. Noch bedeutender war freilich seine Familie von der Mutterseite her: die Mutter war eine geborene von Buchegg aus dem Bucheggberg im heutigen Kanton Solothurn; ihr Vater verwaltete als „Landgraf in Burgund“ die einst zu Burgund gehörigen Teile der Westschweiz als Nachfolger der Zähringer und der Kyburger im Namen des Kaisers; ihr Bruder Berthold, also Bischof Johanns Oheim, war Bischof von Straßburg und als solcher wohl bekannt, ist er doch der Erbauer der Katharinenkapelle am Straßburger Münster, die um die Mitte des 14. Jahrhunderts ans südliche Seitenschiff angefügt wurde.

Gerade vor dem Erdbeben hatte die Basler Kirche unter Johann Senn eine besonders glanzvolle Zeit gesehen. Unter diesem Bischof sind jene kostbaren silbernen, mit Emailplättchen verzierten Kirchengeräte entstanden, die uns heute noch eine so hohe Vorstellung von der Basler Goldschmiedekunst und dem Reichtum der Stadt vor dem Erdbeben geben. Zwei von ihnen haben vor einigen Jahren durch glückliche Fügung den Weg nach Basel zurückgefunden. Es sind die beiden Monstranzen, deren eine für die Reliquien des heiligen Kaisers Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde, die 1347 aus dem Bamberger Dom dem Basler Münster abgetreten worden waren, die andere zur Aufnahme des Fußes eines unschuldigen Kindleins vom bethlehemitischen Kindermord, den einst der große Irenheilige Columban der Kirche geschenkt hatte, bestimmt gewesen sind. Das zweifellos großartigste Stück, ein kapellenartiges Gehäuse, auf dem sich eine Kreuzigungsgruppe erhebt und an dessen Seite zwei schöne Engel stehen, die Kristallgefäß mit Reliquien tragen, ist bei der Versteigerung des Münsterschatzes zu Liestal im Jahre 1834 nach Berlin verkauft worden und befindet sich jetzt im dortigen Schloßmuseum<sup>1)</sup>.

Auch jetzt im Unglück erwies sich Bischof Johann Senn als nicht weniger groß. Sogleich ließ er den Wiederaufbau des Münsters, in erster Linie des Chors, in Angriff nehmen. Jedenfalls hat der Bischof selbst seine eigenen Mittel zur Verfügung gestellt, im weiteren Verlauf aber auch

<sup>1)</sup> Rudolf F. Burckhardt, Der Basler Münsterschatz, Basel 1933, S. 7—10 und 117—158.

in seinem unermüdlichen Eifer an alle Geistlichen der Diözese den Aufruf gerichtet, sie möchten auch ihr Teil beitragen zur Wiederherstellung der zerstörten Kathedrale<sup>2)</sup>). Knapp sieben Jahre nach dem Unglück, am 25. Juni 1363, konnte der Hochaltar wieder geweiht werden<sup>3)</sup>). Der Chor samt seinen Gewölben war vollendet, das übrige Münster wieder benutzbar, wenn es auch noch der Wölbungen und der Türme entbehrte: beides ist erst im 15. Jahrhundert nachgeholt worden. Wie Christian Wurstisen in seiner Münsterbeschreibung berichtet, waren am Ende des 16. Jahrhunderts „in den höchsten chorfenstern dieses bischofs waaben noch überbliben“<sup>4)</sup>).

Eine Urkunde aus dem Jahre 1357 nennt den Baumeister, der während des Wiederaufbaus am Münster beschäftigt war: „Meister Johans von Gemünde, der Wergmeister ze unser Frowen Münster uf Burg ze Basel“<sup>5)</sup>). Man hat, gewiß mit Recht, daraus geschlossen, daß dieser Meister wohl auch im Jahre zuvor den Entwurf für das neue Chorhaupt geliefert habe. Er stammte aus Schwäbisch-Gmünd, wie die berühmte Architektenfamilie der Parler, die sich namentlich in Prag einen Namen gemacht hat, und mochte deshalb vielleicht ebenfalls diesem Geschlechte angehört haben. Diese Vermutung wird bestätigt durch die Tatsache, daß Johann von Gmünd in Freiburg im Breisgau mit dem Zeichen siegelt, das auch die Prager Parler führen: in einem Schild erscheint ein senkrechter, in der Mitte abgekröpfter Balken<sup>6)</sup>.

Freiburg im Breisgau ist das andere Feld der Tätigkeit des Johannes von Gmünd. Im Jahre 1359, also während die Arbeiten in Basel noch in vollem Gange waren, wird „Johann von Genuinde“ zum Werkmeister am Freiburger Münster verpflichtet<sup>7)</sup>). Der Vertrag enthält auch die seltsame Bestimmung, daß der Meister nicht auswärts gehen dürfe, seine ganzen Kräfte also dem Freiburger Werk vorbehalten sein sollten. Schon fünf Jahre vorher, wie die Inschrift am Nordportal des Freiburger Münsterchores meldet, war dort mit dem Bau einer gewaltigen Anlage begonnen worden: „Von gottes geburt m ccc und liiii jar an vnser frowen abent in der uasten leit man den ersten stein an disen kor“. Auch hier nimmt man, zweifellos wiederum mit Recht an, Johann von Gmünd habe wohl schon die Pläne für diesen Chorbau verfaßt. Der auf den ersten Blick verworrene Ablauf der Tatsachen und der scheinbare Widerspruch mit der Urkunde erklären sich verhältnismäßig einfach. Es ist zu beachten, daß Johann, der aus Gmünd stammte, in jenem Dienstvertrag von 1359, in dem seine Verpflichtungen geregelt und bestätigt wurden, als „ein burger zu Friburg“ bezeichnet wird. Er war also dort bereits schon seit längerer Zeit ansässig. Der Ruhm seiner großen Planung für Freiburg mochte ihn an Bischof Johann Senn von Basel empfohlen haben: begierig sich einen der vorzüglichsten Architekten zum Wiederaufbau seiner Kathedrale zu sichern, hat er den Werkmeister der damals bedeutendsten Bauunternehmung am Oberrhein berufen. Die Freiburger dagegen mußten versuchen, Johann von Gmünd für ihren großen Chor zurückzugewinnen und festzuhalten. Den Meister selbst, nachdem er einmal die Anordnungen für Basel getroffen hatte, hat zweifellos das gewaltige Werk in Freiburg mehr gelockt als bloße Wiederherstellungsarbeit. Wie lange er dort tätig gewesen, wann er gestorben ist, wissen wir nicht. Nur die neue Sakristei konnte vollendet werden; die Kapellen des Umgangs, die in ungewöhnlicher Weise nicht mit drei Wandungen, sondern mit nur zweien hervorspringen, so daß rings um den Chor ein zickzackförmiges Ein und Aus

<sup>2)</sup> Basel, Staatsarchiv, Domstift Urk. 121.

<sup>3)</sup> Basler Chroniken, Bd. VII, S. 119 und 144/145.

<sup>4)</sup> Beiträge zur vaterländischen Geschichte XII, N.F. II, Basel 1888, S. 418.

<sup>5)</sup> Basel, Staatsarchiv, Domstift Urk. 100.

<sup>6)</sup> An der Freiburger Urkunde von 1359. Vgl. auch Alfred Klemm, Würtembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750, Stuttgart 1882, S. 49—50 und 200.

<sup>7)</sup> Die Texte und Urkunden sind zusammengestellt in den Freiburger Münsterblättern V, 1909 und VI, 1910.

der Mauer entsteht, sind wenigstens begonnen und bis zur halben Fensterhöhe gefördert worden; der Wechsel der Steinfarbe zeigt deutlich, wie weit man gekommen war: die unteren Teile besitzen einen dunklen Ton, während die Partien des 15. Jahrhunderts aus hellerem Material bestehen<sup>8</sup>). 1382 wurde eine Pfründe „in dem nüwen chore ze unserer frouen münster ze Friburg in dem dritten chörlin gegen sant Andres kapellen“ ausgesetzt. Eine solche Stiftung, der sogar schon 1358 eine „zue eime nuwen alter in der nuwen korli einem des angevangenen nuwen chorus“ vorausgegangen war, brauchte nicht sofort in Kraft zu treten, sondern konnte für die Zukunft bestimmt sein. 1386 rechnete man mit dem Durchbruch der Nikolauskapelle unter dem südlichen Hahnenturm gegen den neuen Umgang. Dann blieb der Chor fast hundert Jahre liegen; erst 1471 wurde der Ausbau unter mannigfach veränderten Bedingungen durch den Werkmeister Hans Niesenberger wieder aufgenommen<sup>9</sup>).

In den späteren Jahren, da die Arbeiten am Freiburger Münsterchor ins Stocken kamen, 1383, bestellte der Rat zu Straßburg den Baumeister Michael von Freiburg zum Werkmeister an unserer lieben Frauen Münster zu Straßburg<sup>10</sup>); im selben Jahre wurde er auch ins Straßburger Bürgerrecht aufgenommen<sup>11</sup>). Daß auch er ein Parler war, bezeugt ein Siegel an einem Spruchbrief von 1385, in dem er über einen Baustreit entschied: es zeigt im Schild den senkrechten, verkröpften Balken<sup>12</sup>). Längst hat man vermutet, Michael könnte ein Sohn des Johannes von Gmünd sein<sup>13</sup>).

Diese Verbindung der beiden Architekten wird bestärkt durch eine bisher nicht bekannte Urkunde im Basler Staatsarchiv<sup>14</sup>). Darnach erschienen am 1. Juni 1388 vor dem bischöflich straßburgischen Hofgericht der Straßburger Bürger und einstige Sekretär des Erzdiakons am Basler Domstift, Johann Sesterer und sein Bruder, der Straßburger Maurermeister Erhart Sesterer<sup>15</sup>), dazu seine Töchter Ennelin, die Witwe des Steinmetzen Michael von Gmünd, der zu Lebzeiten Werkmeister der Hütte des Straßburger Münsters gewesen war, und Elsa, die Frau des Straßburger Küfers, Johann Langnese, und bestätigten, sie hätten schon vor geraumer Zeit das Haus „zum grauen Bären“ an der Freienstraße zu Basel an die Zunft zu Hausgenossen verkauft. Die Familie besaß damals immer noch die Nachbarliegenschaft, das Haus „zur niedern Muggen“<sup>16</sup>).

Die Urkunde enthält mancherlei Anregung zu neuen Gedanken und Überlegungen. Wie Johann in den Dokumenten von Basel und Freiburg, so wird hier auch Michael mit dem Zunamen von Gmünd bezeichnet. Auch er hatte offenbar Beziehungen zu Basel, und es ist sehr wahrscheinlich,

<sup>8)</sup> Hans Reinhold, Der Chor des Münsters zu Freiburg i. Br. und die Baukunst der Parlerfamilie, Straßburg 1929 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 263). — C. A. Meckel, Untersuchungen über die Baugeschichte des Chores des Münsters zu Freiburg, Oberrheinische Kunst VII, 1936, S. 36.

<sup>9)</sup> Hermann Flamm, Hans Niesenberger von Graz, Werkmeister des Freiburger Münsterchores 1471—1491. Freiburger Münsterblätter VIII, 1912.

<sup>10)</sup> Straßburg, Stadtarchiv, Stadtordnungen Bd. 29, fol. 2. Abgedruckt im Straßburger Urkundenbuch VI, S. 83.

<sup>11)</sup> „Mstr. Michael von friburg Werckmeister vnser Fr.-Wercks zu Strbg. wird angenommen vnd schwört ao. 1383, feria 7a, ante Nativit. Sti. Johannis Baptiste.“ Abschrift aus den Stadtrechnungen bei Wenker, Excerpta. Liber Rationum de ao. 1300 bisz 1324. Varia ecclesiastica XI, St. Thomas-Archiv, deponiert im Stadtarchiv, Nr. 176, fol. 168.

<sup>12)</sup> Urkunde des Hospital-Archivs, deponiert im Straßburger Stadtarchiv.

<sup>13)</sup> Vgl. A. Klemm, op. cit.; Aloys Schulte, Zur Geschichte der Straßburger Münsterbaumeister, Repertorium für Kunsthistorische V., 1882, S. 272; Otto Kletzl, Michael Parler, in Thieme-Beckers Künstlerlexikon, XXVI, S. 248.

<sup>14)</sup> Der frühere Staatsarchivar, Dr. Rudolf Wackernagel, hat vor vielen Jahren Dr. Carl Stehlin darauf aufmerksam gemacht. Dieser gedachte, die Urkunde in den Straßburger Münsterblättern zu veröffentlichen. Das Einstellen jener Publikation nach der 6. Lieferung im Jahre 1912 hat aber das Vorhaben zunichte gemacht. Den Text der Urkunde siehe im Anhang.

<sup>15)</sup> Eine bekannte Persönlichkeit: 1386 und 1393 saß er, laut Bürgerbuch I im Stadtarchiv, als Vertreter der Bauleute im Straßburger Rat.

<sup>16)</sup> Staatsarchiv Basel, Hausgenossen-Zunft, Urk. 10. Den „grauen Bären“ hatte Sesterer erst 1375 gekauft: Hausgenossen-Zunft, Urk. 4.

daß er dort seine Ehefrau kennen gelernt hat, zu der Zeit, da sein Schwiegervater und vielleicht auch er selbst in der Münsterverwaltung tätig gewesen war. Es wäre ja nicht unmöglich, daß er nach dem endgültigen Fernbleiben seines Vaters die Arbeiten am Basler Münsterchor weiter geführt hätte. Andererseits gibt uns die Urkunde einen wichtigen Aufschluß für die Geschichte des Straßburger Münsters; denn über die Dauer der Wirksamkeit des Michael von Freiburg an der dortigen Bauhütte ist bisher nichts Genaues bekannt gewesen. Man wußte nur, daß spätestens im Jahre 1391 sein Nachfolger Claus von Lohre im Amt war<sup>17</sup>). Nunmehr steht fest, daß er im Sommer 1388 bereits nicht mehr am Leben war, daß also seine Tätigkeit nicht einmal ganz fünf Jahre gedauert hat.

Wenn sich auch die Anwesenheit Michaels in Straßburg nur über eine verhältnismäßig kurze Zeitspanne ausgedehnt hat, so ist sie doch für das dortige Münster von folgenschwerer Bedeutung geworden. Ein Jahr nach seiner Aufnahme ins Werkmeisteramt brach am Münster ein Brand aus: „in dem jore noch Gotz geburte Mccc. lxxxiiij. jor an sant Gertrude obende in dem mertzen do zimberte men etwas an der orgeln uf dem münster das men denne bedurfte, wan der hert und der schmiedstog by der orgeln stunt“, so berichtet der Chronist Königshofen. „Nu wart das für an dem herde by den orgeln eins moles nüt wol betrochen und besorget, dervmb in der nacht gieng die hützen büne an, dovf der hert stunt und verbrante und die orgele domit und das tach mit dem blie oben uf dem münster und alles das werk das da gebuwen was von den zweien türnen untz an den kor. und geschach vser mossen gros schade. doch kam men den zweien türnen und dem chore zuhelfe, das jn nüt geschach“<sup>18</sup>). Die dringlichste Aufgabe Michaels bestand also zunächst im Beheben der entstandenen Schäden. Die Orgel, von der der Brand ausgegangen war, wurde schon im Jahre darauf wieder hergestellt<sup>19</sup>). Die hölzerne Konsole mit den lustigen, beweglichen Figuren des Simson, des Stadttrompeters und des „Rohraffen“, auf der noch heute die Orgel steht, stammt noch immer von jenem Werk aus dem Jahre 1385; denn als man hundert Jahre später, 1489, ein neues Instrument beschaffte, begnügte man sich damit, das obere Gehäuse „bis auf den Fuß“ abzuheben und zu erneuern und vorne an die Brüstung ein zierliches Positiv zu hängen, so wie es heute noch zu sehen ist<sup>20</sup>). Der Entwurf zum Fuße mit seinem vergoldeten Zackenschmuck und seinen Figuren ist also zweifellos ein Werk Michaels<sup>20a</sup>).

Oben auf dem Münster war wohl nur ein neuer Dachstuhl aufzurichten; denn den Türmen war nichts geschehen. Mit dem Chor, dem man zu Hilfe kam, ist jedenfalls die Bischofshaube gemeint, ein Kranz von acht großen Wimpelgen mit einem Faltendach und einem mittleren Glockentürmchen, der sich im Mittelalter über der Chorkuppel erhob und erst im Brände von 1752 zu Grunde ging. Diese Bekrönung ist also gewiß nicht ein Werk des Michael von Freiburg gewesen, wie man oft gemeint hat. Sie war schon von Erwin oder seinem Sohn Johann nach dem großen Brandunglück von 1298 in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts erbaut worden: auf dem Bogenfeld des Hauptportals an der Kapellenkirche zu Rottweil ist gegen 1340 schon das

<sup>17)</sup> Schon am 14. März 1391 fertigt Klaus von Lohre als Werkmeister einen Schiedsspruch aus.

<sup>18)</sup> Königshoven, Chronik, herausgegeben von Johann Schilter, Straßburg 1698, S. 276. — Ausgabe von C. Hegel, Chroniken der deutschen Städte, Leipzig 1870, S. 725.

<sup>19)</sup> „Do nu die orgele und das münster über dem mittlen gewölbe alsus verbrantent also vor geseit ist do ving men anstette an wieder ze bwunde mit großem kosten und machte zum ersten die orgele wieder mit größer gezierde und kosten denne sü vor was gewesen. und die orgele wart gerwe gemacht und vollenbrocht in dem ersten jore noch disem brande und kostete uf tusent phunt Strosburger phennige.“ Ibid.

<sup>20)</sup> „Anno 1489. hat man die alte große Orgel im Münster biss vff den Fuß abgehebt / vnd durch Meister Friderich Krebsen von Anspach ernewern vnd bessern lassen / kost vber allen Zeug auff die 1000. gulden: welchs eben das Werck ist so noch zu sehen.“ Oseas Schad, Summum Argentoratensis Templum, Straßburg 1617, S. 27.

<sup>20a)</sup> Über die Figuren vgl. Korrespondenzblatt der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde XXV, 1935, S. 41—48.

Paradies unter der Gestalt des Straßburger Münsters dargestellt. Auf der sehr vereinfachten Ansicht, die das Münster von Norden her zeigt — die Fassade ist den auferstehenden Seligen zugewendet —, weist der Vierungsturm bereits die Form der Bischofshaube auf<sup>21</sup>).

Den beiden Türmen der Fassade war gleichfalls nichts zugestoßen. Sie standen damals noch getrennt voneinander als zwei gesonderte Baukörper. Michael von Freiburg war es nun, der in die Lücke zwischen die Turmgeschosse jenes Glockenhaus einschob, das schon oft der Gegenstand berechtigter Kritik gewesen ist<sup>22</sup>). Die großartige Konzeption der klassischen, französischen Doppelturmfront wurde dadurch für immer vernichtet. Wohl dachte der Baumeister damit zur alten Fassadenlösung des romanischen Münsters zurückzukehren, einem großen Quermassiv, über dessen Mitte sich ein Turmgebilde erheben sollte<sup>23</sup>). Dem mit feinen Farben kolorierten, aber im Grunde nüchternen Entwurf auf Pergament zufolge, der sich in den Sammlungen des Werkes *Unserer Lieben Frau* noch erhalten hat<sup>24</sup>), sollte die Front des Straßburger Münsters eine ähnliche Gestalt erhalten, wie sie noch heute das Münster von Konstanz aufweist. Aber auch die Ausführung des Michael'schen Glockenhauses ist von größter Dürftigkeit. Es besteht eigentlich nur aus zwei Wandungen, die mit einem Gewölbe oben verbunden sind. Zwar ist die Vorderseite, in der sich zwei verhältnismäßig kleine Fensteröffnungen auftun, von einem, zumeist erneuerten Skulpturenschmuck überzogen, wie er schon auf dem Entwurfe in sorgfältiger Zeichnung angegeben ist. Vor der glatten Mauerfläche stehen zu beiden Seiten Engelstatuen mit den Tierköpfen der Evangelistensymbole; am mittleren Pfosten hat die Erneuerung zwei Propheten angebracht, deren Wahl im Ensemble recht willkürlich erscheint; denn auf dem Pergament sind die Baldachine leer: Michael konnte nicht mehr als vier Evangelistenzeichen erfunden und blieb deshalb ratlos darüber, was er an die mittlere Wandung stellen sollte. In der Fiale, die zwischen den beiden Wimpergen aufsteigt, sitzt Christus als Richter, den Blendwimpergen sind Maria und Johannes in fürbittender Haltung eingefügt. In den andern Fialen und auf der Spitze der Giebel stehen tubablasende Engel. Die Krabben der beiden Wimperge sind kleine Sarkophage, aus denen die Toten auferstehen. Die Rückseite des Glockenhauses dagegen, die von einer einzigen Öffnung durchbrochen wird, ist von einer trostlosen Leere. Es ließe sich denken, daß von der Ausführung manches auf das Konto des Nachfolgers Claus von Lohre gehen könnte, der so talentlos war, daß er im Jahre 1399 abgesetzt werden mußte<sup>25</sup>). Das ist aber bei dem verhältnismäßig geringen Umfang an Arbeit, den das Gehäuse erforderte, kaum nötig: wir müssen es zweifellos so, wie es ist, dem Michael zuschreiben. Eine ähnliche Dürftigkeit der Phantasie und Unbefangenheit im Anstücken der neuen Partien seiner eigenen Erfindung an das Bestehende zeigt eigentlich auch sein Vater Johann in den oberen Teilen des Basler Münsterchors.

Der obere Teil des Basler Münsterchors tritt mit seinen harten und nüchternen Formen in stärksten Gegensatz zum wuchtigen, reich dekorierten romanischen Unterbau. Besonders deutlich

<sup>21</sup>) Abgebildet bei Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik des ausgehenden Mittelalters*, Handbuch der Kunstschaft, Wildpark-Potsdam 1924, S. 1.

<sup>22</sup>) Namentlich bei Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst II*, S. 35; desgleichen in Dehio-Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes II*, S. 353, wo freilich das Glockenhaus fälschlich dem Meister Gerlach (nachweisbar 1341—1370) zugeschrieben ist.

<sup>23</sup>) Hans Reinhhardt, *La cathédrale de l'évêque Wernher*, Bulletin des Amis de la cathédrale de Strasbourg II, 1932, S. 51.

<sup>24</sup>) Der ganze Entwurf in Stahlstich reproduziert bei Chr. W. Schmidt, *Baurisse des Mittelalters*, Trier 1850. Ausschnitte in Photographie bei Otto Schmitt, *Die Plastik des Straßburger Münsters II*, Frankfurt a. M. 1924, Taf. 204—212, und bei Hans Jantzen, *Das Straßburger Münster*, Burg 1933.

<sup>25</sup>) „In demselben jahr (1399) wart och abgesetzet ein schaffener und ein kapplon und ein werckmeister und zwen pfleger unser frowen hus.“ Hs. von Donaueschingen, abgedruckt bei Mone, *Quellensammlung III*, S. 512. Vgl. Hans Reinhhardt, *La haute tour de la cathédrale de Strasbourg*, Bulletin des Amis de la cathédrale de Strasbourg V, 1939, S. 18.

sichtbar ist dieser Kontrast am Äußeren der Kirche. Da erhebt sich über dem kraftvollen, mit einer vornehmen Opulenz geschmückten spätromanischen Sockelgeschoß ein Umgang, in dessen glatte Wandungen in Abständen ziemlich große Rundfenster eingebrochen sind. Darüber tauchen die großen Flächen des weit zurückliegenden Hochchores auf, wie die Rosen von breiten Profilen, in Wirklichkeit eigentlich nur von einer Vielzahl von Hohlkehlen umrahmt. Die Mauerwickel der Hochwand sind wie die Flächen des Umganges kahl und ohne jegliche Auszierung. Ebenso schmucklose Strebebogen und Pfeileraufsätze stützen das Chorhaupt. An manchen Stellen sind Quader vom früheren Bau, neu zubehauen, wieder verwendet worden. Man gewinnt deutlich den Eindruck, daß die Wiederherstellung unter möglichster Eile und einer gewissen Sparsamkeit in den Mitteln bewerkstelligt worden ist. Vielleicht hoffte man später noch etwelchen Schmuck anbringen zu können.

Gerne möchte man annehmen, daß vor den oberen Rücksprünge der Strebepfeiler Baldachine eingefügt werden sollten, wie das nachträglich auch an den Strebebogen des Schiffes geschehen ist. Es hat den Anschein, als ob die Rundstäbe an den Kanten der eher unförmlichen Pfeileraufsätze als Rückvorlagen solcher Gehäuse hätten dienen sollen. Karl Stehlin hat zwar in seiner vordidlichen Baugeschichte diese Möglichkeit verneint<sup>26)</sup>). Zu Unrecht, denn bei der Instandsetzung der oberen Teile des Chors im Frühjahr 1931 stellte es sich heraus, daß am ersten Pfeiler von Norden in die Deckplatte des Rücksprungs tatsächlich die Lager für die vorderen Pfosten eines Baldachins eingearbeitet sind. Die hintern Rundstäbe sind mit hohen, spätgotischen Basen versehen. Beide Merkmale fehlen zwar an den folgenden Pfeilern; aus den Spuren am ersten darf man aber schließen, daß jedenfalls zuerst Baldachine geplant waren, die, mit Statuen besetzt, dem Äußeren des Chors ein weniger nüchternes Aussehen gegeben hätten. Ob ihre Ausführung auf später verschoben wurde, oder ob man endgültig darauf verzichtete, ob eine Maßnahme der Sparsamkeit oder ein eigentlicher Planwechsel vorliegt, ist eindeutig natürlich nicht mehr zu entscheiden. Daß das Weglassen schon während der Ausführung eine beschlossene Sache war, darauf deutet das Fehlen der Basen an den übrigen Pfeilern. Es schiene uns nicht unmöglich, daß die Änderung mit dem Weggange des Johannes und der möglichen Nachfolge des Michael zusammenhing.

Auch im Innern sind die gotischen Teile des Hochchores ohne irgendwelche Vermittlung den spätromanischen Spitzbogenarkaden des untern Umgangs aufgesetzt. Neben den wuchtigen, plastisch durchgeformten Mauermassen des 12. Jahrhunderts erscheint das Chorhaupt als ein fast körperloses Gebilde aus Stäben und Glas. Wenn auch der Kontrast fast allzu groß ist, so ist doch der Blick aus dem weiten, feierlichen Schiff in das lichte Glashaus zweifellos nicht ohne Reiz. Der Effekt durchbricht zwar vollkommen die Stimmung schöner Ruhe und ernster Sammlung, die den Bau ursprünglich durchwaltet hat. Die Wirkung des gotischen Gehäuses wird heute ihrerseits beeinträchtigt durch die häßlichen, künstlerisch vollkommen wertlosen Scheiben, die 1855 aus der Glasmalereifabrik Eggert in München bezogen worden sind<sup>27)</sup>). Ihre grellen Farben mit dem gleißenden Gelb des Grundes stumpfen alle Sinne ab und geben dem Gehäuse statt eines strahlenden ein düsteres Aussehen. Sie haben noch das Beste am Gedanken des Johann von Gmünd umgebracht. Vom Ende des 16. bis ins 19. Jahrhundert waren die Glasflächen gänzlich weiß gewesen; nur im Maßwerk des mittelsten Fensters saß ein schwarzer Baselstab. So farblos waren die Fenster einst sicher nicht gehalten; als Reste der ursprünglichen Ausstattung

<sup>26)</sup> Baugeschichte des Basler Münsters, Basel 1895, S. 147, Anm. 1. — Vgl. dazu S. 172—173.

<sup>27)</sup> Baugeschichte, S. 372; Petit-Gérard, der damals die Fenster des Münsters in dem sehr viel näheren Straßburg restaurierte, hätte zweifellos etwas sehr viel Passenderes liefern können.

prangten oben im Maßwerk noch im 16. Jahrhundert die bunten Wappenschilder des Bischofs Johann Senn.

Über der Wirkung des Kontrastes vergibt man beinahe die Rücksichtslosigkeit des Effektes und auch die Roheit der Ausführung. Erst bei näherem Zusehen gewahrt man, daß in den Einzelheiten dieselbe Nüchternheit vorherrscht, die Profile aus ständig sich wiederholenden ausgekehlt Rinnen von der gleichen Sprödigkeit sind wie am Außenbau. Wie häßlich ist eigentlich die Führung der Rippen, die nicht von den Kapitellen ausgehen, sondern weiter oben plötzlich aus der Mauer herausstechen. Allerdings muß gesagt werden, daß die Form des Stichbogens nicht völlig unnötiger Weise gewählt worden ist, wie zum Beispiel im Langhause des Berner Münsters, sondern daß auch da der Architekt die Einzelheit mißachtet, weil er ausschließlich nur an die allgemeine Wirkung gedacht hat: dank dem hohen Ansatz der Rippen werden wenigstens am Mittelfenster nicht zu beiden Seiten Zwickel abgedeckt, wie es bei normalen Bogen der Fall gewesen wäre, sondern die Fläche bleibt in ihrem ganzen Umfange überschaubar. In romanischer Zeit waren die Rippen nach dem wirklichen Zentrum des Polygons, gegen den Scheitel des großen Gurtbogens, gelaufen. Um einen richtigen, freischwebenden Schlüßstein anbringen zu können, mußte Johann von Gmünd den Schnittpunkt nach innen verlegen: zu diesem Zwecke scheute er sich nicht, die seitlichen Rippen gegenüber der Richtung der äußeren Strebebogen abzuknickeln. Völlig unbekümmert hat er schließlich sein Gehäuse an den bestehenden romanischen Oberbau angesetzt: das Auseinanderklaffen der Naht bleibt ja für den Blick aus dem Schiff hinter dem mächtigen Gurtbogen verborgen. Daß die Kapitelle und der Sims zwischen Empore und Obergaden höher liegen als die Kapitelle dieses Gurtbogens, fällt kaum störend auf, da sich die Verschiebung bei der Ansicht von unten durch die optische Verkürzung korrigiert. Die Lage des Gesimses ist aber bestimmt durch die Gewölbehöhe und die Dachung der Emporen. Diese hat Johann von Gmünd gleich der Scheitelhöhe des romanischen Hauptgewölbes respektieren müssen.

Karl Stehlin glaubte zwar, Johann von Gmünd hätte anfangs den Gedanken gehabt, die Empore aufzugeben und die Fensterflächen bis auf das Abschlußgesimse des romanischen Unterbaus hinab zu verlängern<sup>28)</sup>). Die Idee des Glashauses wäre also bis zum Äußersten getrieben worden. Einen Beweis für seine Ansicht erblickte er darin, daß die Stäbe des steinernen Gitterwerks, das sich heute wie ein Schleier vor den Bogen der Emporenöffnungen hinzieht, gleich denen der oberen Fenster mit Fälzen versehen sind, in die man die Panneaux der Verglasung einlassen konnte. Freilich hat schon er selber beobachtet, daß an den seitlichen Laibungen dieser Anschlagfalte nicht bis auf den Boden hinunter reicht, sondern etwa 15 cm weiter oben mit einem Glacis ausläuft. Das Einsetzen von Scheiben hätte also von Anfang an gar nicht bis zum Fußboden hinunter durchgeführt werden können. Daß die Stäbe das gleiche Profil haben wie die Fensterpfosten, entsprach dem damaligen Steinmetzenbetrieb; denn es war weitaus das Einfachste, alle Pfosten nach der gleichen Schablone anzufertigen, gleichviel ob sie für oben oder für unten bestimmt waren.

Auf dem oberen Umgang selbst finden sich keinerlei Anzeichen dafür, daß das Gitterwerk einst als Fenster hätte verwendet werden sollen. Man hätte doch wohl auf das Gewölbe verzichten müssen, das ja die untere Glaswand unnötig verdunkelt hätte. Auch Stehlin hat sich Rechenschaft gegeben, daß der obere Umgang von Anfang an in seiner heutigen Gestalt ausgeführt worden ist. Ein äußerer Gang hätte sich also um das Glashaus gezogen. Wir können uns aber der Auffassung Stehlins nicht anschließen, daß die Rosen der Außenwand zur Belichtung ausgereicht, ja sogar ihre Rundform die günstigste Lösung zu diesem Zweck dargestellt hätten. In diesem Falle würden große Dreiecksfenster, die den ganzen Raum unter den Schildbögen ausfüllten und bis auf den

<sup>28)</sup> Baugeschichte, S. 144.

Boden hinabreichten, unstreitig bessere Dienste geleistet haben. Es besteht kein Zweifel: die Chorempore sollte auch beim Neubau nach dem Erdbeben beibehalten werden. Das Domkapitel wollte offenbar bei der Beschränktheit des Platzes im Chor auf diesen Raum für die Sänger nicht verzichten. Dem Architekten war der obere Umgang nicht unwillkommen: mit der Verschleierung der Tribünen ließ sich in der Tat eine schöne, ja zauberhafte Wirkung erzielen; außerdem entsprach eine hohe Triforienanlage aus Gitterwerk gerade dem feinsten Geschmacke der Zeit. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts hatte sich die gotische Architektur weiter entwickelt im Sinne eines solchen Anwachsens des Triforiums, seiner Verschmelzung mit dem Obergaden und der Dehnung in die Breite der großen Fensterflächen.

Den Raum durch möglichst große Öffnungen mit Licht durchfluten zu lassen, ist stets das Hauptanliegen der Baumeister im Mutterlande der Gotik, in Nordfrankreich, gewesen. Als sich aber gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts in den von Meistern der Champagne erbauten Münstern von Châlons, Troyes, Saint-Denis und Straßburg die Glasflächen immer weiter ausdehnten, und das Triforium, der Laufgang zwischen den großen Arkaden und dem Fenstergeschosse, belichtet und endlich, nachdem auch die kleinen Bogenwickel durchstoßen worden waren, ganz mit der Fensterzone verschmolzen wurde, da mußte dieses einst klar trennende Mittelstück nunmehr zu klein und unbedeutend erscheinen. Deshalb sieht man, wie in den großen Bauten der folgenden Zeit, in den Kathedralchoren von Sées und Evreux und in der 1306 begonnenen Abteikirche der Trinité in Vendôme das Triforium über die bisher normale Ausdehnung ansteigt. In dem zwischen 1318 und 1339 entstandenen Chor von Saint-Ouen in Rouen schließlich nehmen die Fenster noch mehr an Breite zu: statt sich aus vier Lanzetten zusammen zu setzen, wie in den Kirchen des späteren 13. Jahrhunderts, umfassen sie jetzt deren sechs; aber auch der ehemalige Laufgang ist bis zur Hälfte des lichten Gehäuses über den großen Arkaden angewachsen. Dadurch ist eine neue und schöne Wirkung entstanden. Die obere Glasfläche dominiert nicht ausschließlich, sondern in dem völlig aufgelösten Obergaden sind zwei mächtige Zonen übereinander in Kontrast gesetzt. Während das Licht oben durch die schimmernde Glaswand direkt einfällt, dringt es in der unteren Hälfte durch ein hohes Gitterwerk in das Innere der Kirche<sup>29)</sup>.

Genau der gleiche Gedanke waltet im Grunde genommen auch im oberen Teile des Basler Münsterchors. Ja, die Übereinstimmung geht sogar noch weiter: das Stabwerk vor der Empore reicht ungefähr in dieselbe Höhe hinauf wie der Schleier von Saint-Ouen in Rouen, die Fenster sind hier wie dort nicht schlank, sondern dehnen sich in die Breite, die mittelste Wandung ist wie dort in sechs Bahnen geteilt. Man möchte wetten, daß Johannes von Gmünd die normannische Abteikirche gekannt hat, und daß sie ihn zu der Lösung, die er beim Wiederaufbau für den Basler Chor fand, inspirierte. Saint-Ouen von Rouen ist auch sonst in deutschen Landen als bedeutsame Erfindung empfunden und als Vorbild verwendet worden. Als der bayrische Herzog Ludwig der Gebartete, der längere Zeit in Frankreich gelebt hat — er war der Bruder der berüchtigten Königin Isabeau, der Gemahlin Karls VI. —, im Jahre 1425 zu Ingolstadt die Frauenkirche begründete, ließ er sie mit den eigentlich übers Eck gestellten Türmen versehen, wie sie an der Fassade von Saint-Ouen in Rouen standen<sup>30)</sup>.

<sup>29)</sup> André Masson, *L'église Saint-Ouen de Rouen*, Petites monographies, Paris 1927; Lisa Schürenberg, Die kirchliche Baukunst in Frankreich zwischen 1270 und 1380, Berlin 1934, S. 75—79; die beiden Abbildungen auf Taf. 29 und 30 werden freilich der Bedeutung des Baues nicht gerecht.

<sup>30)</sup> Hermann Schmidt, Ingolstadt, Deutsche Kunstdührer XIV, Augsburg 1928, S. 9. Dieser Umstand beweist, daß die Fassade von Saint-Ouen nicht erst eine Schöpfung des 16. Jahrhunderts war, wie Masson glaubt, sondern daß sie schon viel früher, wie das auch sonst geschah, unabhängig vom übrigen Gebäude begonnen wurde. Leider sind die Türme 1845 unter Louis-Philippe abgetragen und durch eine „korrekte“, starre Fassade ersetzt worden.

Daß Johannes von Gmünd in Frankreich gereist ist, und die dortigen Bauten gekannt hat, das bezeugt noch eine andere Besonderheit. Die Radfenster, welche die Empore des Basler Münsterschors erhellen, sind in der Tat, wie schon Emanuel Laroche beobachtet hat, „einzig in ihrer Art“<sup>31)</sup>. Sie kommen sonst nur noch an drei Bauten in Frankreich vor: am Chor von Saint-Etienne in Caen, der um 1200 erbaut worden ist, und etwa vierzig Jahre früher schon in Notre-Dame von Paris und an der Kollegiatkirche von Mantes an der Seine, auf der Straße von Paris nach Rouen<sup>32)</sup>. Sowohl in Paris wie an den Langhausemporen von Mantes sind die Rundfenster seit dem 14. Jahrhundert teilweise durch große, weitgespreizte Spitzbogenöffnungen ersetzt worden, um eine größere Fülle von Licht hineinströmen zu lassen, genau wie wir es in Basel voraussetzen müssten, wenn eine stärkere Beleuchtung gewollt worden wäre. Wenn es richtig ist, was Marcel Aubert sagt, daß am Pariser Chor die Fenster schon zwischen 1318 und 1344 durch den Baumeister Jean Ravy abgeändert worden seien<sup>33)</sup> — was wir zwar nicht glauben, da viele dieser Öffnungen vor der Renovation durch Viollet-le-Duc ein viel zu rohes Aussehen hatten, als daß sie aus dem frühen 14. Jahrhundert stammen könnten —, so mochte Johann von Gmünd doch die heute noch bestehenden Rundfenster am Chor von Mantes kennen, als ihn seine Studien von Paris nach Rouen führten.

An Notre-Dame in Paris erinnert schließlich noch eine weitere Eigentümlichkeit: statt wie im untern Umgang mit einem weit gespreizten, einfachen Kreuzgewölbe überspannt zu sein, ist das mittelste Joch der Empore in dreieckige Felder aufgeteilt, wie sie sonst nur im Umgang der Pariser Kathedrale vorkommen.

Daß der Chor von Notre-Dame in Paris noch im 14. Jahrhundert von den Baumeistern am Rhein beachtet und studiert worden ist, beweist ein Pergamentriß in der Bauhütte des Straßburger Münsters. Die Zeichnung, die auf der Rückseite den Plan des Chores der Kathedrale Sainte-Croix von Orléans weist, ist neuerdings von Otto Kletzl publiziert worden<sup>34)</sup>. Das Blatt ist kein neuer Fund, sondern es ist denen, die im Münsterbauamt ein und aus gingen, als wichtiges Dokument wohl bekannt gewesen, gibt es uns doch interessanten Aufschluß darüber, daß die Studienreisen der Architekten nach dem Westen auch im 14. Jahrhundert nicht aufgehört haben; es zeigt außerdem, was für Bauten damals im Besonderen die Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben und studiert worden sind.

Kletzl hat sich den Kopf darüber zerbrochen, was es mit dem Blatte für eine Bewandtnis haben könnte und wofür es in Straßburg bestimmt gewesen sein möchte. Zur Erklärung hat er sich nicht gescheut, sich in Hypothesen zu ergehen, die auch des geringsten Beweises ermangeln. Es wäre überflüssig, auf sein völlig in die Luft hinaus errichtetes Suppositionengebäude einzugehen, wenn nicht bereits die Gefahr bestünde, daß es ungeprüft als Tatsache in die wissenschaftliche Literatur übergeht<sup>35)</sup>.

<sup>31)</sup> Emanuel Laroche, Beiträge zur Geschichte des Basler Münsters III, Das Münster vor und nach dem Erdbeben, Basel 1885, S. 36.

<sup>32)</sup> Vgl. Robert de Lasteyrie, L'architecture religieuse en France à l'époque gothique, II, S. 79, fig. 666 und I, S. 381, fig. 41; Marcel Aubert, Notre-Dame de Paris, sa place dans l'histoire de l'architecture du XIIe au XIVe siècle, Paris 1920, S. 109 und Taf. IX. Es ließen sich natürlich auch die allerdings nur kleinen Rundfenster von Moret erwähnen: de Lasteyrie I, S. 379, fig. 409. Die Oculi von Notre-Dame in Dijon sind nicht ursprünglich, wie Hamann meinte (Die Klosterkirche Lehnin, S. 46), sondern sind erst 1711 eingebrochen worden (Oursel, Notre-Dame de Dijon, Petites Monographies, S. 53); Hamann hätte das schon aus Enlart, Manuel d'Archéologie française II, Paris 1920, S. 572, Fußnote, erfahren können.

<sup>33)</sup> Aubert, S. 176.

<sup>34)</sup> Otto Kletzl, Ein Werkriß des Frauenhauses von Straßburg, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft XI, 1940.

<sup>35)</sup> Selbst ein so scharfsinniger Forscher wie Hans Kunze glaubte kürzlich seinen ursprünglichen, instinkтив richtigen Standpunkt, die Risse hätten mit dem Straßburger Münster nichts zu tun, aufgeben zu müssen und Kletzls These unbesehen zu übernehmen. Hätte er nach seiner gewohnten Art die Argumente abgewogen, so hätte er jedenfalls mit seiner scharfen Feder in die Lücken des Kletzlschen Hypothesengebäudes hineingestochen. Vgl. Hans Kunze, Der Stand unseres Wissens um die Baugeschichte des Straßburger Münsters. Elsaß-Lothringer Jahrbuch, Frankfurt a. M. 1939, S. 103.

Was wissen wir wirklich von der Zeichnung und was läßt sich wenigstens mit einiger Sicherheit daraus schließen?

Kletzl setzt als selbstverständlich voraus, daß die Zeichnungen für Straßburg bestimmt gewesen seien. Das ist aber keineswegs ausgemacht. Das Archiv des Frauenhauses bewahrt mehrere Risse, die sicher nichts mit dem Münsterbau zu tun haben<sup>36)</sup>.

Da Otto Kletzl aber annimmt, daß sich das Blatt auf den Straßburger Münsterbau beziehe, so kommt er auf den Gedanken, man habe im 14. Jahrhundert den Plan gefaßt, an der Stelle der heute noch bestehenden romanischen Altarnische einen gewaltigen gotischen Chor mit vielen Kapellen zu setzen. Es dürfte aber schwer fallen, für diese Annahme irgendwelchen Anhalt zu finden. Es ist fast unnötig zu sagen, daß die schriftlichen Quellen der Zeit von einer solchen Unternehmung nichts wissen. Konnte man überhaupt im 14. Jahrhundert an einen Chorbau denken und konnte man sich solches leisten? Während der ganzen ersten Jahrhunderthälfte und bis zum Jahre 1365 war man ausschließlich mit der Weiterführung und Vollendung der Fassade beschäftigt, und wenn zwischen 1331 und 1349 an das südliche Seitenschiff des Münsters die Katharinenkapelle angebaut wurde, so handelte es sich da nur um einen Annex, ermöglicht durch die außerordentliche Stiftung eines reichen Prälaten, des Bischofs Berthold von Buchegg, des Sohnes des Landgrafen von Burgund aus dem Bucheggberg bei Solothurn, des Oheims unseres Johann Senn von Münsingen. Und als die Türme im Jahre 1365 bis zur Höhe der heutigen Plattform gediehen waren, hoffte man gewiß, sie so bald wie möglich mit ihren Helmen bekronen zu können, wie auch der Chronist Königshoven andeutet, wenn er ausdrücklich sagt, sie seien „vollebrocht untz an den Helm“<sup>37)</sup>. Aber an eine Arbeit war damals überhaupt nicht mehr zu denken: im selben Jahre 1365 fielen, von der Zaberter Steige herkommend, die Engländer ins Land; sie richteten großen Schaden an, Weg und Steg waren unsicher, ein Holen von Bausteinen aus dem Krontal bei Wasselnheim war gewiß so gut wie unmöglich. 1375 kamen die Gugler unter der Anführung des Enguerrand de Coucy abermals ins Elsaß, noch zahlreicher als das letzte Mal<sup>38)</sup>. Darauf folgten zwar, wie Königshoven berichtet, einige gute und wohlfeile Jahre, aber die Ablässe, die 1380 für das Münsterwerk verkündet wurden, zeigen, daß es dort mit den Mitteln nicht am besten stand. Daß man sogar schon 1354 und dann wiederum 1358 die Einkünfte von Ablässen nötig hatte, nachdem man ein halbes Jahrhundert lang darauf hatte verzichten können, beweist auch, wie schwer schon der Ausbau der Fassade zu schaffen machte<sup>39)</sup>. Im Jahre 1384 ereignete sich dann der Brand, dessen Schäden Michael von Freiburg, der Sohn unseres Johann von Gmünd, zu beheben hatte, und in dessen Gefolge das Glockenhaus zwischen den Türmen errichtet wurde. In all dieser Zeit ist gar keine Gelegenheit, noch sind auch je die nötigen Mittel vorhanden gewesen, um einen neuen Chorbau ins Auge zu fassen.

Ein eigentlicher Entwurf, der für Straßburg ausgearbeitet worden wäre, ist auch gar nicht vorhanden. Das Pergament mit den Rissen von Paris und Orléans ist nur ein Studienblatt, das erst als Anregung zu einer neuen Idee dienen sollte; denn im Mittelalter ist es eigentlich nie vorgekommen, daß man einen Plan ganz wörtlich übernommen hätte. Die beiden Chöre sind auch gegeneinander viel zu widerspruchsvoll, als daß man annehmen dürfte, ein Architekt hätte so

<sup>36)</sup> Wir erwähnen zum Beispiel den sogenannten ältesten Fassadenriß, den man mit dem Buchstaben A zu bezeichnen pflegt (vgl. dazu unsere Feststellungen im Bulletin des Amis de la Cathédrale de Strasbourg, III, 1935, S. 15, Anm. 2), und den Grundplan des Mailänder Doms, den wir im Frühjahr 1939 in den Beständen des Frauenwerks festgestellt haben.

<sup>37)</sup> Schilter-Königshoven, S. 275; Hegel, S. 722. In der lateinischen Chronik schreibt Königshoven: „planities superior, super quam gallea vel pinnaculum seu conus debet locari, completa est anno MCCCLXV.“ Dacheux, I, S. 296.

<sup>38)</sup> Schilter-Königshoven, S. 136—139 und S. 331—335.

<sup>39)</sup> Indulgenzenbuch des Frauenhauses, Straßburg, Stadtarchiv, U.F.W. 2, fol. 200 und 214.

wenig Persönlichkeit besessen, daß er nach Belieben einfach den einen oder den andern gewählt hätte: das innere Chorrhund von Paris war doch zu altertümlich, und der Chor von Orléans hat gewisse Eigentümlichkeiten, wie die Sakristei auf der Südseite, die nur für dort gelten mochten. Nichtsdestoweniger fügte Kletzl die beiden Chorpläne so, wie sie sind, an den Grundriß des Straßburger Münsters, um zu zeigen, wie gut sie daran passen. Manch anderer Chorplan ließe sich gewiß ebenso wohl anstücken. Wie aber diese hybriden Gebilde im Aufriß hätten aussehen sollen, bleibt uns Kletzl zu sagen schuldig. Wie der Anschluß an die Ostwand oder gar ein Durchbruch zum romanischen Querhaus bewerkstelligt worden wäre, und wie sich die niedrige Vierung zwischen den hohen Trakten des Schiffs und des neuen Chors ausgenommen hätte, darüber erfahren wir ebenfalls nichts. Daß ein solches Zusammenstück im Bereich der Möglichkeit lag, beweist das Münster von Freiburg; aber schön ist die Lösung nicht, und ob man sich damit in Straßburg zufrieden gegeben hätte, ist zum mindesten fraglich. Ist es nicht wahrscheinlicher, daß man, hätte man schon den Gedanken zu einem neuen Chor gefaßt, wie in Metz im Anschluß an das herrliche Schiff einen einheitlichen gotischen Raum angestrebt hätte? Und schließlich noch etwas: wohin hätte man den Bruderhof mit dem Kreuzgang und seinen Kapellen verlegt, der sich hinter dem Münster ausdehnt? Auch ihn hätte man neu bauen müssen.

Daß das Pergament älter ist als die Jahre um 1380, in denen es allenfalls möglich gewesen wäre, an einen neuen Chorbau zu denken, hat auch Kletzl eingehend nachgewiesen. Der Grundriß des Chors von Orléans entspricht etwa dem Zustand, den die Kathedrale in den 1330er Jahren erreicht hatte. Die Kapellen des Umgangs waren zwar schon 1287 begonnen worden, aber der gerade Teil des Chors mit dem Nordportal und der südlich gelegenen Sakristei ist erst im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts entstanden<sup>40)</sup>). Präziser als Orléans läßt sich Paris datieren. Wenn der Zeichner Notre-Dame aufgenommen hat, so tat er es natürlich nicht wegen des inneren Chorrhunds mit dem Umgang, das ja in das damals schon ferne 12. Jahrhundert zurückreichte, sondern der späteren Zutaten wegen, vor allem der äußeren Kapellenreihe. Seit der Mitte des 13. Jahrhunderts hatte man begonnen, die ganze Kirche mit Kapellen, die man zwischen die Strebepfeiler einfügte, zu umkleiden. Der Anfang wurde am Schiff gemacht, ganz zuletzt erst kamen die Kapellen am Chorhaupt zur Ausführung. 1296 wurden die drei mittleren begründet; dann folgten die anschließenden gegen Süden, und den Beschuß machten die Kapellen der Nordseite. In den Jahren 1333 bis 1338 wurden die letzten Arbeiten zu Ende gebracht<sup>41)</sup>). Einen weiteren, wichtigen Anhaltspunkt für die Datierung gibt eine andere Zutat: wie auch Kletzl beobachtete, ist auf dem Riß bereits die Chorschränke angegeben, die von Meister Jean de Ravy begonnen und 1351 von Meister Jean le Bouteiller vollendet worden ist. Jean de Ravy leitete den Bau seit ungefähr 1318<sup>42)</sup>). Nicht dargestellt, vielleicht aber auch weggelassen, da er über die Vierungspfeiler und damit über das Pergament hinaus ging, ist der Lettner, der zwischen 1328 und 1335 von Jean de Ravy erstellt wurde<sup>43)</sup>). Sollte die Zeichnung also schon um 1330 angefertigt worden sein, so fiel sie in Straßburg gerade in die Zeit, da Bischof Berthold für einen Chorbau gar kein Interesse hatte, sondern da sein Eifer einzig auf die Errichtung der Katharinenkapelle gerichtet war:

<sup>40)</sup> G. Chenesseau, La cathédrale d'Orléans. Congrès archéologique de France, 93e session tenue à Orléans. 1930, S. 12 und S. 28—35. In dem leider sehr unübersichtlichen Buche von Lisa Schürenberg, in dem ohne Unterschied neben dem Bedeutenden recht Untergeordnetes figuriert, fehlt Orléans sozusagen vollkommen.

<sup>41)</sup> Aubert, S. 143—148.

<sup>42)</sup> Auf der Nordschränke las man: „C'est maistre Jehan Ravy, qui fut masson de Nostre Dame de Paris, par lespace de XXVI ans et commença ces nouvelles hystoires; et maistre Jehan le Bouteillier son nepveu les a parfaictes en l'an MCCCLI“. Aubert, S. 156, Anm. 3.

<sup>43)</sup> Aubert, S. 176, Anm. 1.

vom Jahre 1331 ist die Urkunde datiert, in der er seine Absicht anzeigt, diesen Bau zu unternehmen<sup>44</sup>). Nehmen wir dagegen, der Chorschranken wegen, an, sie sei erst um die Mitte des Jahrhunderts entstanden, so gelangen wir in die Periode, da alle Kräfte zusammengerafft werden mußten, um die Vollendung der Türme bis zum Helmansatz zu erreichen. Damals ist aber am Oberrhein anderwärts eine große Chorbau-Unternehmung in Angriff genommen worden: es ist der Chor des Freiburger Münsters.

Kletzl hat mit Recht hervorgehoben, daß die Wahl des Zeichners auf die Chöre von Paris und Orléans gefallen sein müsse, weil beide von einer großen Zahl von Kapellen umgeben sind. Diese vielen kleinen Heiligtümer sind gerade auch das Merkmal des Freiburger Chors. Er ist das Werk unseres Johann von Gmünd, des Vaters des Straßburger Münsterbaumeisters Michael von Freiburg.

Wäre es deshalb nicht möglich, daß das Pergament mit den Chorgrundrissen von Paris und Orléans aus dem Studienmaterial des Johannes von Gmünd stammte, das er in Frankreich sammelte im Hinblick auf den Auftrag zu einem Chor mit vielen Kapellen, den er in Freiburg errichten sollte, und daß das Blatt aus dem Nachlasse seines Sohnes Michael in die Straßburger Hütte gelangt ist? Tatsache ist es, daß die Zeichnungen nichts mit dem Straßburger Münster zu tun haben; Tatsache ist es aber auch, daß Johann von Gmünd die Notre-Dame-Kirche von Paris kannte, denn zur Belichtung der Basler Chortribüne hat er wie an der Pariser Kathedrale Radfenster angebracht, und daß er zu Freiburg einen Chor mit vielen Kapellen zu bauen begann. Fest steht ferner, daß Michael in engsten Beziehungen zu Johann und den Orten seiner Tätigkeit stand und offenbar sein Sohn war, und daß er, wie sein Name sagt, von Freiburg nach Straßburg übergesiedelt ist. Wir glauben nicht, daß wir zu viel an Suppositionen aufgehäuft haben; die Wahrnehmungen schließen sich ganz natürlich und ungezwungen zu einem einheitlichen Bilde zusammen, das klar und sinnvoll den ursprünglichen Zweck und das Schicksal des Pergaments im Straßburger Münster-Archiv widerspiegelt. Wir glauben deshalb nicht fehl zu gehen, wenn wir im Straßburger Pergamentblatt eine Arbeit von der Hand des Johann von Gmünd erkennen<sup>45</sup>).

Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts zeigen sich in Deutschland zweifellos die Ansätze zu einer partikularen Entwicklung. Die Bauleute sind im allgemeinen selten mehr nach den Bauplätzen Frankreichs gereist; sie konnten die gotischen Formen und Regeln in den Bauhütten der zwei großen Kathedralen, in denen das reine französische System des Style rayonnant an den Rhein übertragen worden war, in Straßburg und in Köln, kennen lernen. Die Veränderungen, die meist dem französischen Vorbild gegenüber vorgenommen worden sind, hat man zuweilen in

<sup>44</sup>) Straßburg, Stadtarchiv, Urkunde vom 24. November 1331; abgedruckt im Straßburger Urkundenbuch III, S. 395—396.

<sup>45</sup>) Dagegen können wir uns nicht entschließen, mit C. A. Meckel, Oberrheinische Kunst VII, 1936, S. 44, im Pergamentblatt der Wiener Akademie der bildenden Künste, das auf der einen Seite den Querschnitt durch die Sigmundskapelle und das Strebewerk des Prager Doms, auf der anderen eine Andeutung des Freiburger Chorgrundrisses mit der Beischrift „kor zu Freiburg“ von einer Hand des 15. Jahrhunderts zeigt, ein Projekt des Johann von Gmünd zu sehen. Bei der Skizzenhaftigkeit der Zeichnung möchten wir es wohl eher mit Reinhold, S. 86—88, für ein Studienblatt späterer Zeit halten. Auf welche Weise sollte auch das Pergament nach Wien gelangt sein? Das Wahrscheinlichste ist doch wohl, daß der Riß von Peter von Prochatitz, dem Meister des Wiener Stephansturms, stammt. Er kam aus Prag, und er ist es offenbar auch gewesen, der von einer Lehrfahrt zu den Turmbauten des Westens auch die anderen interessanten Zeichnungen von Straßburg und Freiburg, unter anderem einen Aufriß des Freiburger Münstereturms und eine Kopie des berühmten Risses B für die Straßburger Münsterfassade, nach Wien mitgebracht hat. Vgl. Hans Tietze, Aus der Bauhütte von St. Stephan in Wien, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. V, 1931, S. 163—165. Dazu Hans Tietze, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, Österreichische Kunstopographie XXIII, S. 18.

neuerer Zeit als ein positives Ergebnis zu werten gesucht. Wir bleiben freilich mit dem Geschichtsschreiber der deutschen Kunst, mit Georg Dehio, bei der Überzeugung, daß dieselben mit wenigen Ausnahmen einen fühlbaren Verlust an Lebensfrische und Schwung und ein deutliches Überhandnehmen von künstlerischer Verarmung und Nüchternheit bedeuten<sup>46)</sup>). Wenn man nach etwas ganz besonders Schöinem Verlangen trug, so wandte man sich offenbar auch im 14. Jahrhundert immer noch nach Frankreich. Das beweist der Prager Dom, das zeigt auch unsere Untersuchung des Basler Münsterchors, das belegt einwandfrei das Vorhandensein des Straßburger Pergaments.

Oft begegnet man der Meinung, die französische Kunst hätte ihre Kraft gegen das Ende des 13. Jahrhunderts aufgebraucht. Wohl waren die großen Aufgaben im Kronlande zumeist erfüllt: die klassischen Kathedralen standen schon längst fertig da oder gingen ihrer Vollendung entgegen. Aber mit der Ausbreitung der französischen Königsmacht wurde auch die Gotik als Stil des Königtums in die neuen Provinzen hinaus getragen. In den 70er Jahren erst werden die großen Kathedralen des Südens begründet: auch sie zeigen ganz ähnliche Reduktionen wie die deutschen Bauten. Sie verlieren zwar nicht das Triforium, hingegen beginnen auch in ihnen die Kapitelle zu verschwinden und die Fenster nehmen nicht mehr den ganzen Raum zwischen den Pfeilern ein, sondern wie in Deutschland — und auch schon in den Seitenschiffen der Westjoch des Straßburger Münsters — erscheint zu beiden Seiten ein Stück amorpher Mauer. Neben den Kathedralen von Narbonne und Rodez erhebt sich aber auch das köstlich schimmernde Glashaus des königlichen Chorbaus von St. Nazaire in der Cité von Carcassonne. Neben diesen Unternehmungen im Languedoc darf man aber die glanzvollen Leistungen nicht vergessen, die auch der Norden, selbst noch im 14. Jahrhundert, zu verzeichnen hat: wir erinnern nur an die Ausstattung der Kathedrale von Evreux und an den herrlichen, einer großen Kathedrale gleichkommenden Bau von Saint-Ouen in Rouen.

Erst mit dem Ausbruche des 100-jährigen Krieges zwischen Frankreich und England und nach der schweren Niederlage bei Crécy ist wenigstens in den kirchlichen Unternehmungen ein gewisser Rückgang zu verspüren. Nicht daß jegliche künstlerische Tätigkeit aufgehört hätte. Namentlich auf dem profanen Gebiet hat Frankreich noch lange seinen alten Glanz behalten. Wenig und nur Fragmentarisches hat sich durch die späteren Kriegsläufe und die Änderungen der Mode erhalten. Aber Beschreibungen rühmen die neue Residenz des Königs in Paris, den Louvre mit seinem reich mit Statuen geschmückten Treppenturm, den der Architekt Raymond du Temple für Karl V. erbaute; die Reste des Schlosses von Poitiers, mit dem riesigen Kamin vor der Fensterwand des großen Saales, das leider allzu sehr restaurierte Schloß von Pierrefonds, die gewaltigen Mauern des nie vollendeten Schlosses von La Ferté-Milon und schließlich auch die Kalenderbilder des Stundenbuches des Herzogs Johann von Berry, welche seine Burgen weisen, vermögen noch heute eine Ahnung von jener fürstlichen Pracht zu geben.

Wenn der König Johann von Böhmen für seinen Dombau in Prag, den er 1344 begründete, den französischen Meister Matthieu d'Arras kommen ließ, der ihm eine französische Kathedrale errichten sollte, so entsprach das seiner persönlichen Einstellung. Wie sein Vater, Kaiser Heinrich VII., war er als Luxemburger ganz am Pariser Hofe und in französischem Wesen aufgewachsen, ja er fühlte sich auch als Schwager des letzten Kapetingers so sehr mit Frankreich verbunden, daß er dessen Nachfolger, König Philipp IV. von Valois, gegen die Engländer zu Hilfe eilte; in jener folgenschweren Schlacht bei Crécy hat er, obschon er fast erblindet war, selber mitgefchten und den Tod erlitten. Auch sein Sohn, Kaiser Karl IV., war in Paris erzogen worden, seine erste Gemahlin war eine Schwester König Philipps IV., und auch er huldigte demselben

<sup>46)</sup> Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst II, S. 36 und 37.

Geschmacke, der dem deutschen, bürgerlichen gegenüber ausgesprochen vornehm war. Im Jahre 1376 hat er sogar nochmals mit seinem Sohne Wenzel eine Reise nach Paris unternommen, um den König Karl V. zu besuchen. In seiner Residenz zu Prag wollte er von dem feinen Hofstil umgeben sein, für den Paris den Ton angab. Aber die Künstler, die er dorthin berief, sind nicht ausschließlich Franzosen gewesen, sondern auch Italiener und höfisch geschulte Deutsche aus dem Westen, wie der Maler Nikolaus Wurmser von Straßburg. Als der Dombaumeister Matthieu d'Arras im Jahre 1352 starb, war es ein Deutscher, der den Dombau übernahm: Peter Parler von Gmünd.

Es lag natürlich nahe, zu vermuten, unser Johann von Gmünd sei mit Peter von Prag unmittelbar verwandt, ja vielleicht ein Bruder desselben gewesen; denn beide führen das gleiche Parlerzeichen, den Schild mit dem senkrechten, in der Mitte abgekröpften Balken. Joseph Neuwirth hat jedoch nachgewiesen, daß der Bruder Peters, der den Namen Johann trug, in den Jahren, da unser Architekt am Oberrhein tätig war, auf dem Hradchin zu Prag wohnte<sup>47)</sup>). Nichts desto weniger hat Dehio einst die Möglichkeit erwogen, Johann von Gmünd könnte wichtige Anregungen von Prag empfangen haben<sup>48)</sup>). Als dieser beim Entwerfen des Freiburger Chores den Kapellenkranz an den Flanken des geraden Teiles fortsetzte, hatte er vielleicht vernommen, daß der Dom zu Prag nach einem solchen Plane begonnen worden war; vielleicht waren es aber auch die Bürger, die einen ähnlichen Bau wie der Kaiser haben wollten. Er mochte diese Art der Anordnung freilich in Frankreich selbst kennen gelernt haben, woher einst auch Matthieu d'Arras kam. Keine seiner sonstigen Besonderheiten zeigen nähere Verwandtschaft mit Prag, sondern deuten, wie wir gesehen haben, direkt nach Frankreich. Er hätte auch kaum wesentliche Vorlagen aus Böhmen holen können: die Arbeiten Peter Parlers sind im wesentlichen gleichzeitig mit den seinen entstanden. Der Entwurf für den Dom von Matthieu d'Arras war das Einzige, was in Prag an Bedeutendem vorhanden war.

Peter Parler sah sich daher selbst genötigt, wenn er das von seinem Vorgänger Angefangene nicht einfach unverändert fortsetzen wollte, von außen Anregungen zu suchen. Er kannte zweifellos den Dom zu Köln, die eine der großen Bauhütten am Rhein, wo sein Vater tätig gewesen war. Das üppige Strebewerk an seinen Bauten erinnert offensichtlich an die niederrheinische Kathedrale. Als er aber, vermutlich abweichend vom ursprünglichen Plan, auf das schwere Untergeschoß des Matthieu d'Arras ein liches Glashaus setzte, kam in diesem unvermittelten Kontrast nicht allein sein eigenes Wesen dem französischen Meister gegenüber zum Worte, wie Reinhold meinte<sup>49)</sup>), sondern der Unterschied zwischen der südfranzösischen Vorlage von Narbonne und nordfranzösischer Art. Daß Peter Parler die beiden Möglichkeiten nur äußerlich kombiniert, beweisen seine andern Kirchen, Kolin und Kuttenberg, wo er den Unterbau nicht dem Obergaden entsprechend erleichterte, sondern sich weiterhin an das Vorbild des Matthieu d'Arras hielt. Wenn er auch im Triforium einige Besonderheiten selbst ersann, so weist doch das obere, verglaste Gehäuse einwandfrei nach Frankreich: wie wir gesehen haben, hat es der Deutsche nie für nötig befunden, daß das Fenster die ganze Breite der Wand einnehme. Auch in den Parler-Bauten, in denen nicht ein nachweisbarer Fall von Entlehnung vorliegt, sitzen die Fenster in einer Mauerfläche. Es muß daher zweifellos auch Peter Parler eine Reise nach dem Westen gemacht haben und nicht nur in Köln, sondern in Frankreich selbst gewesen sein, und zwar namentlich in der Normandie. Auch er kannte wohl St. Ouen in Rouen. In Kolin hat er im Chorschluß nicht eine Arkade mit einem

<sup>47)</sup> Joseph Neuwirth, Peter Parler von Gmünd und seine Familie, Prag 1891, S. 37.

<sup>48)</sup> Dehio-Bezold II, S. 335.

<sup>49)</sup> Reinhold, S. 50: „Es zeugt von seinem sicheren Können, wie er den Bau des Franzosen in durchaus eigener Art und Weise zu Ende zu führen verstand.“

Fenster darüber, sondern einen Pfeiler in der Achse angebracht. Dieser Einfall, der ihn an die Spitze der spätgotischen Architekten zu stellen scheint, stammt kaum von ihm. In der Normandie kommt diese Lösung mindestens viermal vor: in Caudebec, in St. Maclou von Rouen, in Saint-Jean von Caen und in le Neubourg. Allerdings sind diese Kirchen jünger als der Dom von Prag, sie stammen erst aus dem 15. Jahrhundert. Es ist aber kaum wahrscheinlich, daß diese Bauten in der Normandie vom fernen Kolin herzuleiten sind, da auch schon früher, in dem allerdings einfacheren Saal der Seminarkapelle von Bayeux, ja sogar schon in der romanischen Kirche von Quevilly bei Rouen, die Chorwand mit einem Mittelpfeiler schließt<sup>50</sup>). Man wird daher voraussetzen müssen, daß schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in der Normandie ein Großbau dieser Art bestand, vielleicht eine Abteikirche, die später verloren gegangen ist.

Wenn Johann von Gmünd in Freiburg seine Chorkapellen ebenfalls mit zwei Wandungen und einem Mittelpfeiler schloß, und den Umgang mit einem Strebemassiv in der Achse endigen ließ, so braucht diese Disposition nicht auf einen Zusammenhang mit Peter Parler zu deuten. Dessen Kirche von Kolin ist zudem sechs Jahre jünger als Freiburg. Es zeigt nur, wie sehr solche Lösungen, die ja ebenfalls Reduktionen sind, in der Zeit lagen, und wie sehr man an diesen harten Formen Gefallen fand.

In der Pariser Gegend sind Chorkapellen, die, statt mit drei Wandungen hervorzuragen, nur deren zwei haben und mit einem mittleren Spornpfeiler schließen, seit langem häufig vorgekommen. Der allererste gotische Bau, die Abteikirche von Saint-Denis, und deren ganze Filiation, St. Maclou in Pontoise, die Kathedrale von Noyon, Saint-Germain-des-Prés in Paris und Saint-Yved in Braisne zeigen diese Form, allerdings mit gerundeten Wänden<sup>51</sup>); die zackige Gestalt ist namentlich in den übereck gesetzten Kapellen aus der Nachfolge von Saint-Yved in Braisne geläufig gewesen: in Lagny lag ganz in der Nähe von Paris ein Beispiel dieses Typus.

So findet sich in der Architektur unserer oberrheinischen Parler Baumeister nichts, was nach Prag weisen würde, und auch in Schwaben ist kaum etwas vorhanden, das ihrem Stile als Vorstufe hätte dienen können. Desgleichen läßt sich auch im Figürlichen, das man oft als pragerisch angesehen hat, nichts nachweisen, das unbedingt von dort hergeleitet werden müßte. Eine genauere Untersuchung würde auch dort zeigen, daß, wie in Prag selbst, die Anregungen noch immer aus dem Westen gekommen sind, und daß das Elsaß durch das ganze 14. Jahrhundert hindurch, genau so wie es dies im 13. getan hatte, diese an das Reich rechtsseits des Rheins weitergegeben hat. Der in Prag arbeitende Maler Nikolaus Wurmser von Straßburg scheint ein solcher Vermittler gewesen zu sein. Am Anfang des 15. Jahrhunderts ist das erste wirklich aus Prag stammende Werk in die Lande am Oberrhein gelangt: im Jahre 1404 schenkte der Parler am hohen MünsterTurme des Ulrich von Ensingen zu Straßburg, Konrad Frankenburger, das traurige Marienbild, „das bild welches von Prag kame vnd dem werck übergeben warde, von Clein Conradt von Frankenberg, welcher vor zeitenn des wercks Barlier gewesenn ist“<sup>52</sup>). Erst 1577 fabelt der Chronist Wolfgang Laz davon, „das sollten die Junckherren von Prag gemacht haben“<sup>53</sup>). Mit diesen Jungherren von Prag hat dann die Münstersage das ganze Werk des Turmes, die neuere Forschung das Wirken des Michael von Gmünd verwoben.

<sup>50</sup>) Vgl. bei de Lasteyrie: Caudebec: I, fig. 141, S. 172 u. fig. 180, S. 200; Rouen: I, fig. 140, S. 171; Bayeux: I, fig. 247 S. 255 u. II, fig. 665, S. 78. Petit Quevilly: Congr. archéol. de Rouen 1926, S. 238–249.

<sup>51</sup>) Vgl. auch Villard de Honnecourt, fol. 16. Bei Omont und bei Hahnloser, Taf. 29.

<sup>52</sup>) Kleine Münsterchronik, Dacheux, Fragments des anciennes chroniques d'Alsace, S. 11. Donationsbuch des Straßburgermünsters, Straßburg, Stadtarchiv, U.F.W. 1, zum 27. Januar.

<sup>53</sup>) Dann 1598 in Daniel Specklins Collectaneen. Dacheux, II, S. 383.

Georg Dehio hat in seiner Geschichte der deutschen Kunst wenig gute Seiten an den Leistungen des 14. Jahrhunderts gefunden. Neuere Autoren haben die Ehre jener Epoche zu retten gesucht. Gerade die Parler sind jüngst einer besondern Aufmerksamkeit gewürdigt worden und in ihrem Wirken, sogar in dem des Michael von Straßburg, hat man eine eigene und positive Schöpfung erkennen wollen<sup>54)</sup>. Wir sehen freilich keinen Grund, von dem gesunden Urteil Dehios abzugehen, der den Michael einen von allen guten Geistern verlassenen Werkmeister und seinen Zwischenbau zwischen den beiden Türmen eine häßliche und sinnlose Zutat nannte<sup>55)</sup>). Denn künstlerisch hat dieser Mann eine der schönsten Doppelturmfasaden für immer verwüstet, der Gewinn war nur eine plumpen Massenwirkung, die erst durch die phantastische Turmidee des Ulrich von Ensingen wenn nicht gerettet, so doch mit einem neuen Sinn, als Plattform für das Gigantische, begabt worden ist. Und was Dehio andererseits von Peter Parler in Prag sagt, läßt sich Wort für Wort auch auf Johannes von Gmünd anwenden. Er schreibt: „Peter Parler war das berühmteste Mitglied einer über ganz Süddeutschland, bis nach Freiburg und Basel, verbreiteten Architektenfamilie, die gleichwohl nichts süddeutsch Besonderes an sich hatte, vielmehr überall einer dialektfreien, abstrakten Schulgelehrsamkeit das Wort redete. Der gefeierte Prager Hofarchitekt war ein Doktrinär, bei zweifeloser Begabung und virtuosem Können fast ohne persönliche Eigenschaften; er wußte noch einige neue Klügeleien beizubringen, aber keine einzige schöpferische Idee, und war damit der rechte Mann einer Generation, die das Erreichte für so vollkommen hielt, daß sie nach Weiterentwicklung nicht mehr trachtete“<sup>56)</sup>). Dasjenige aber, worauf auch Johannes von Gmünd zurückblickte, war in der Tat eine der herrlichsten künstlerischen Schöpfungen, die je erdacht worden sind, die hochgotische französische Kathedrale.

## Anhang

### Eine Urkunde über den Straßburger Münsterbaumeister Michael von Freiburg Basel, Staatsarchiv, Husgenossen Zunft, Urkunde Nr. 9.

Coram nobis iudice curie Argentinensis constitutus Johannes Sesterer civis Argentinensis, olim sigillifer curie domini archidiaconi ecclesie Basiliensis, asserens, se dudum vendidisse dictis den Husgenossen civibus et incolis civitatis Basiliensis domum et aream zo dem Grawen Beren wulgarter dictam cum omnibus edificiis et iuribus suis, quos se habere dicebat in dicta civitate Basiliensi in vico libero vulgariter dicto, idcirco similiter constituti coram nobis Erhardus Sesterer, murarius Argentinensis, frater ipsius Johannis, tutor seu curator ac tutorio seu curatorio nomine Enneline, filie dicti Johannis, relicte et liberorum quondam Michahelis de Gamundia lapicide, magistri operis dum vixit fabrice ecclesie Argentinensis, et dicta Ennelina relicta, de consensu sui curatoris, necnon Elsa filia Johannis Sesterer sepediti, uxor legitima Johannis dicti Langnese, cuparii Argentinensis, de consensu eiusdem sui mariti, dictum vendicionis contractum approbaverunt ratificaverunt ac ratum et gratum habere voluerunt per presentes, promittentes dicte filie, et quelibet earum promisit, una cum tutore dicte Enneline ac Johanne marito Else filiarum predictarum pro se et eorum heredibus universis, dictos Husgenossen ementes et eorum heredes et successores universos in domo et area antedictis nunquam impetrare, impedire, molestare vel perturbare modo quovis, aut id fieri procurare, per se vel alios, in iudicio vel extra, imposterum vel ad presens. In huius rei testimonium sigillum dicte curie ad petitionem dicti Johannis Sesterer presentibus est appensum. Actum Kalendis Junii anno domini millesimo CCCmo LXXXVIII<sup>o</sup>. per me R.

(Das Siegel des bischöflich Straßburgischen Hofgerichtes hängt.)

<sup>54)</sup> Vgl. namentlich das umfangreiche Schrifttum von Otto Kletzl.

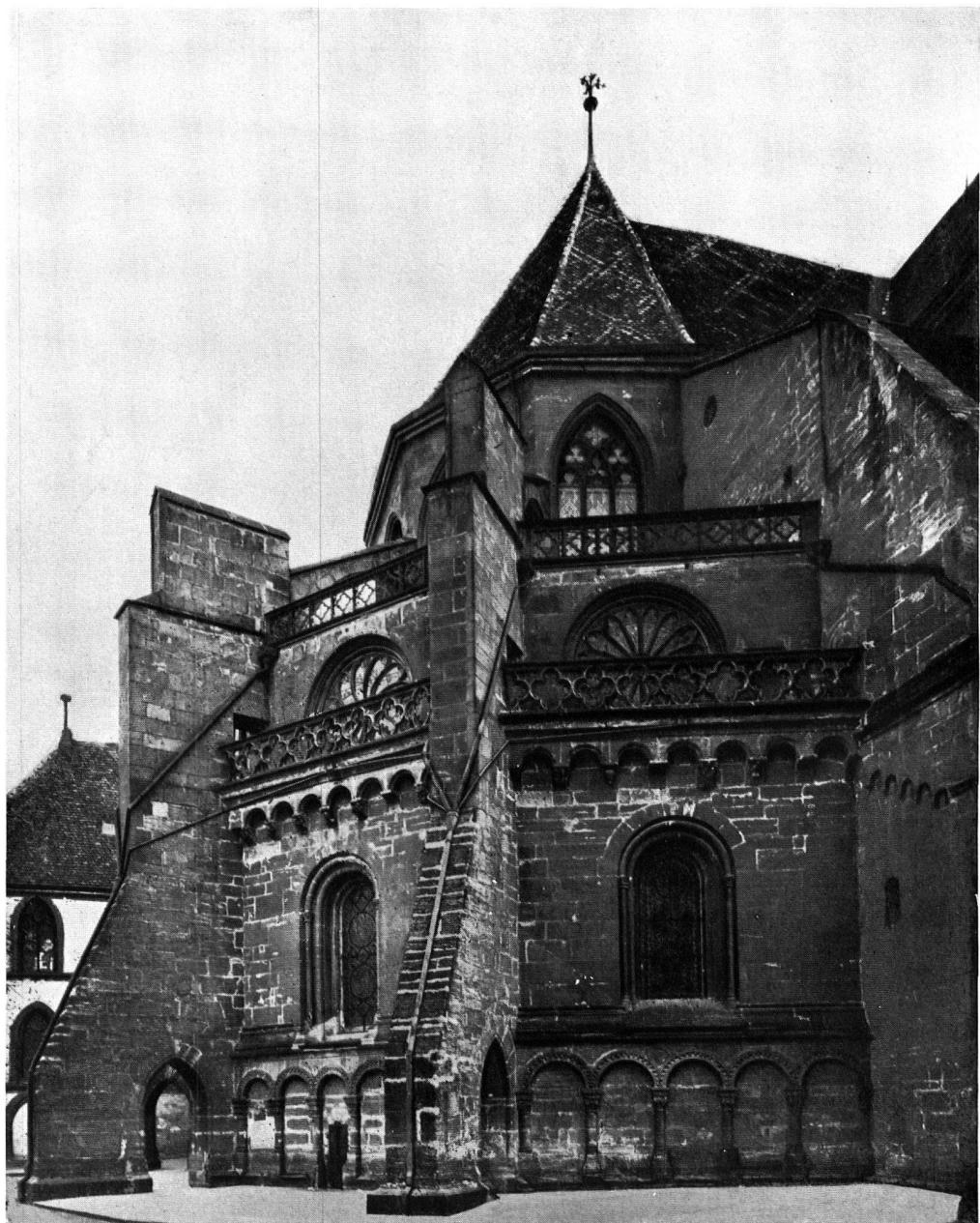
<sup>55)</sup> Geschichte der deutschen Kunst II, S. 35.

<sup>56)</sup> Ibid., S. 61.



Phot. H. Ochs, Basel

Abb. 1. BASEL, MÜNSTER. CHOR UND NÖRDLICHES QUERSCHIFF



Phot. A. Varady & Cie., Basel

Abb. 2. BASEL, MÜNSTER, CHORANSICHT

Nach einer Photographie vor der Renovation der 1880er Jahre

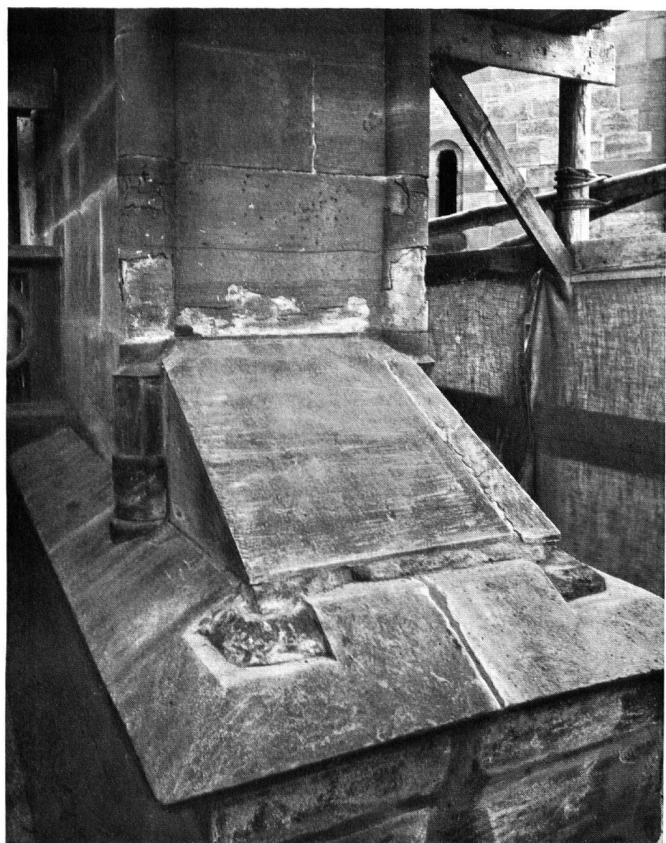
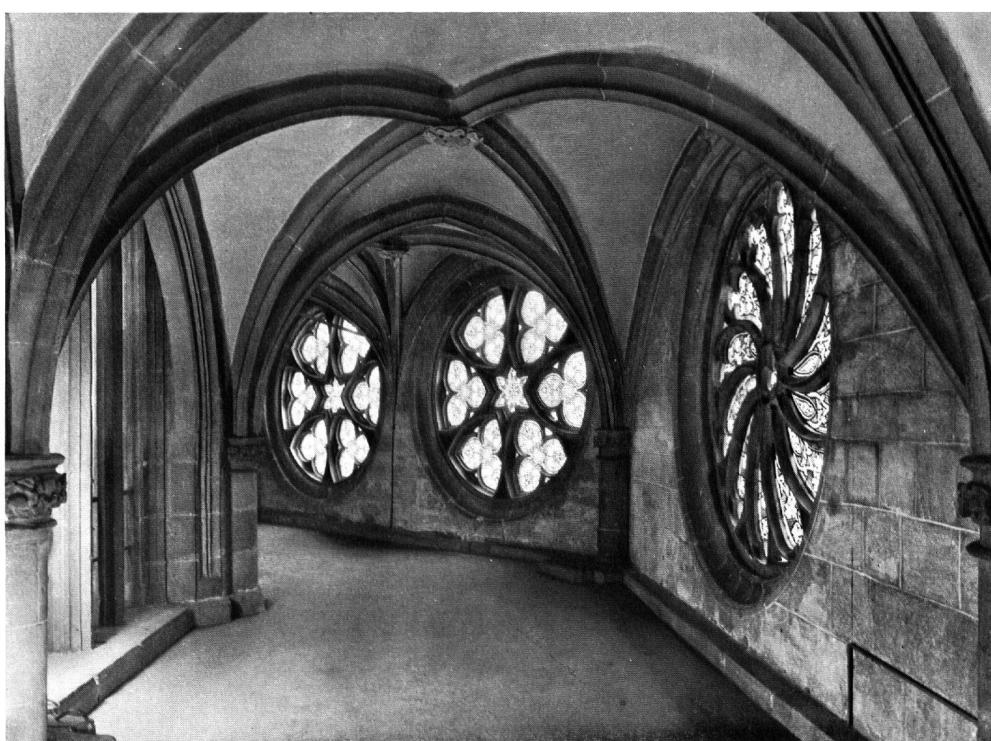


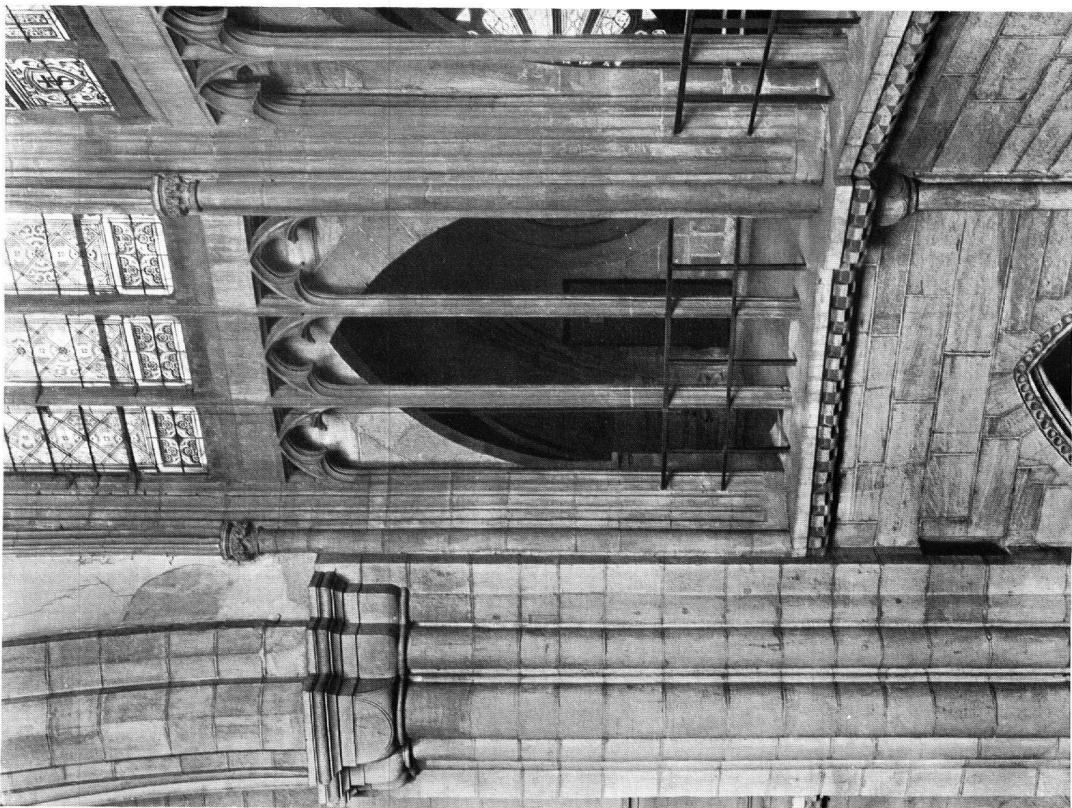
Abb. 3. BASEL, MÜNSTER  
SPUREN EINES BALDACHINS  
AM NÖRDLICHSTEN  
CHORSTREBEPFEILER

Phot. H. Ochs, Basel

Abb. 4. BASEL, MÜNSTER  
EMPORENGANG IM CHOR

Phot. H. Ochs, Basel





Phot. H. Ochs, Basel

Abb. 6. BASEL, MÜNSTER. ANSCHLUSSFUGE DES GOTISCHEN CHORHAUPTES



Phot. H. Ochs, Basel

Abb. 5. BASEL, MÜNSTER. BLICK IN DAS STABWERK-GEHÄUSE DES HOHEN CHORES

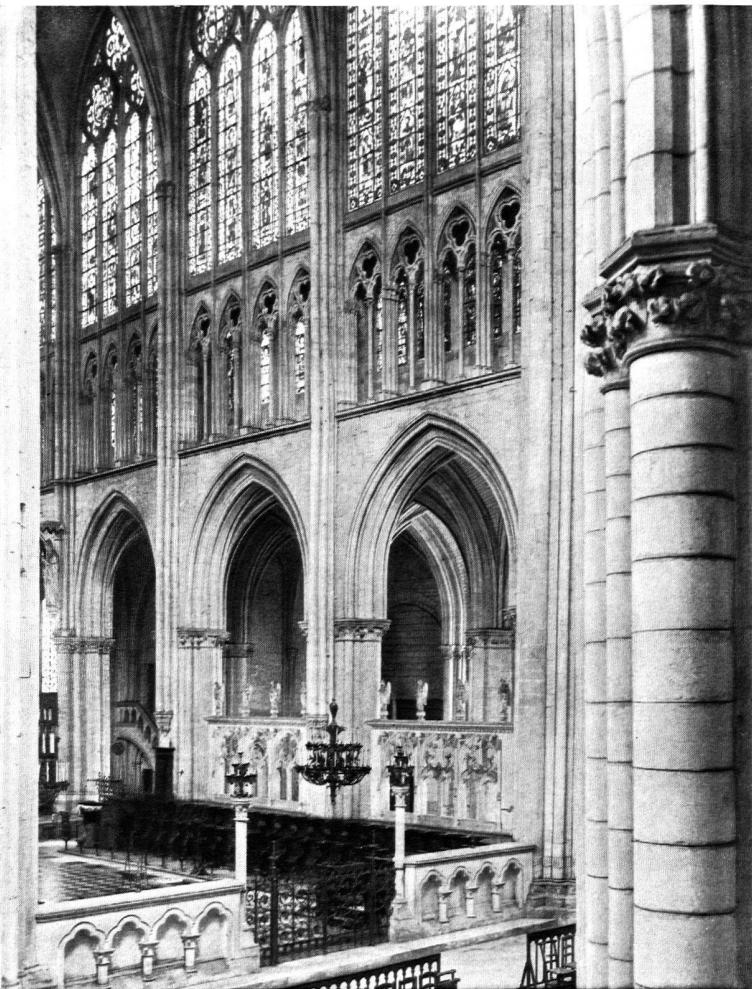


Abb. 7. TROYES, KATHEDRALE. SÜDWAND DES CHORES



Abb. 8. ROUEN, ST. OUEN. NORDWAND DES CHORES

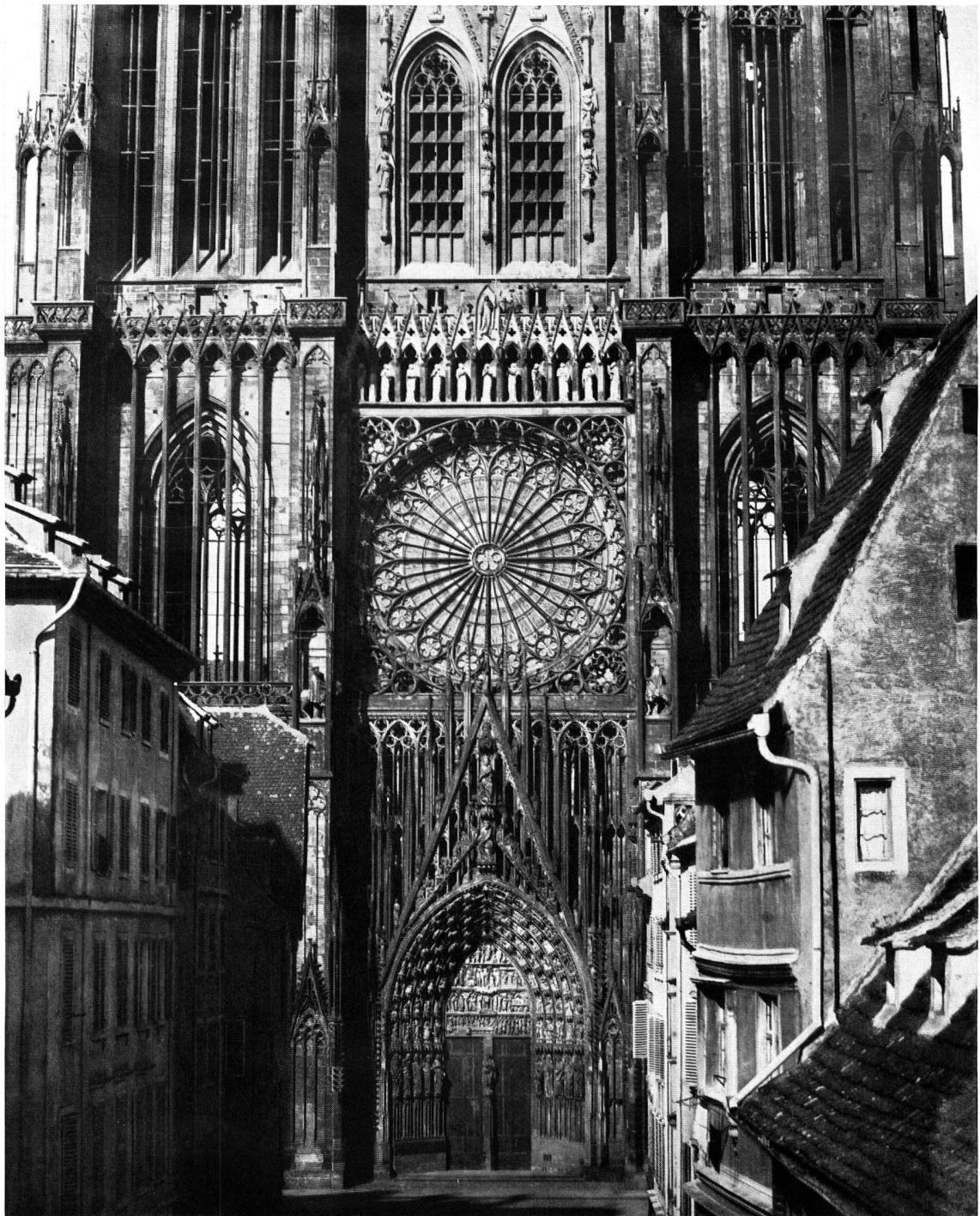


Abb. 9. STRASSBURG, MÜNSTERFASSADE  
mit dem Einbau des Glockenhauses zwischen den Türmen von Michael von Freiburg  
Nach einer Photographie aus den 1860er Jahren