

Der Meister des Breisacher Hochaltars.

Eine kritische Betrachtung von Gustav Münzel.

Als die romantische Bewegung um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts den Sinn auf die mittelalterliche Kunst wieder hinzulenken begann, blieb innerhalb der bildenden Kunst die Plastik gegenüber der Baukunst und der Malerei in der allgemeinen Würdigung zurück. Insbesondere gilt dies von der Holzskulptur, die ja den wesentlichen Bestand der mittelalterlichen deutschen Altarplastik ausmacht. In der Zeit, als sich die Gemüter an den Domen von Köln und Straßburg begeisterten und die altdeutschen Gemäldesammlungen entstanden, von denen die der Brüder Boisserée durch die Teilnahme der führenden Geister, vor allem Goethes, eine allgemeine geistige Angelegenheit Deutschlands wurde, sucht man vergebens nach Zeugnissen, die von einer ähnlichen Schätzung der mittelalterlichen Plastik redeten. Als Goethe Weihnachten 1814 an die Brüder Boisserée und ihren Freund Bertram die Verse richtete: — — —

Darum zusammen sie
Euch nun verehren,
Die zum Vergangenen
Mutig sich kehren;
Stein, Heilige, Sammt und Gold —
Männiglich strebend
Und altem Tage hold
Fröhlich belebend.

gab es Niemanden, der die Aufmerksamkeit auch nur in annäherndem Maße so auf die mittelalterliche Plastik gelenkt hätte. Nur langsam und zögernd wandte sich ihr die Beachtung zu, und die gleiche Stellung

wie die andern bildenden Künste erhielt sie nie. Geistige Gegenströmungen, namentlich der Einfluß der ihr so entgegengesetzten und das allgemeine Urteil bestimmenden antiken Plastik verhinderten es. Erst mit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts setzten von neuem stärkere Bewegungen ein, die, zugleich mit einer Neuorientierung unserer künstlerischen Kultur, auf Sinn und Bedeutung der mittelalterlichen Plastik hinwiesen und ihr die gebührende Achtung zu verschaffen suchten.

Unter den Werken der mittelalterlichen Skulptur hat wol mit am frühesten der holzgeschnitzte Hochaltar im Münster zu Alt-Breisach die Aufmerksamkeit erregt. Der Altar, der im Schrein eine Krönung Mariä, in der Predella die vier Evangelisten, auf den beiden Flügeln die Heiligen Stephanus, Laurentius, Protasius und Gervasius, in dem hohen Aufsatz neben zwei musizierenden Engeln die Heiligen Vitalis und Valeria und eine Anna-Selbdrift-Gruppe und im Stockwerk darüber einen Schmerzensmann enthält, lenkt durch Größe der Maße, Reichtum der Anlage sowie durch die vollendete Technik und vor allem durch die ganz ungewöhnliche künstlerische Behandlung unser Auge auf sich. Es ist das Verdienst von Franz Karl Grieshaber dieses Werk gewürdigt und zuerst davon im Jahre 1833 eine eingehende Beschreibung gegeben zu haben.¹⁾

Besonders wertvoll ist uns Grieshabers Schilderung dadurch geworden daß er den Altar gerade noch beschrieben hat, ehe mit ihm eine Restauration vorgenommen wurde, die bald nach dieser Veröffentlichung erfolgte. Er hat uns in seiner Beschreibung auch überliefert, daß der Altar mit einem Monogramm H L und der Jahreszahl 1526 versehen war. In Grieshabers Arbeit wurden auch zuerst Beziehungen des Altars zu Baldungs Marienkrönung im Freiburger Münster festgestellt und Versuche zur Auflösung des Monogramms unternommen. Seit dieser Zeit verschwand der Altar nicht mehr aus der öffentlichen Beachtung. Sage und Dichtung bemächtigten sich seiner, zum Teil an den Versuch Grieshabers, das Monogramm aufzulösen, anknüpfend. Andererseits ruhte auch die wissenschaftliche Forschung nicht. Die nächste größere Monographie über den Altar war die von Rosenberg.²⁾ Daneben laufen, vorher

1) Sein Aufsatz: Der Hochaltar im Münster zu Breisach. Ein Beitrag zur Geschichte altdeutscher Kunst — erschien in den Nummern 9 und 11 von Schorns Kunstblatt 1833. Im gleichen Jahre gab ihn Grieshaber in einem Sonderdruck in Raftatt heraus. Später nahm er ihn auch, mit Zusätzen versehen, in einen Sammelband kleinerer Schriften auf: Vaterländisches aus den Gebieten der Literatur, der Kunst und des Lebens. Raftatt 1842.

2) Marc Rosenberg, Der Hochaltar im Münster zu Alt-Breisach, Heidelberg 1877.

und nachher, kleinere Aufsätze, Erwähnungen in Handbüchern, Inventaren und Seriken. Das Jahr 1914 brachte dann wieder, fast zu gleicher Zeit, zwei größere Arbeiten über den Altar, die erste von Demmler³⁾ und die zweite von mir⁴⁾. Die erste beschäftigt sich vorzüglich mit dem graphischen Werk eines Monogrammistens H L und nimmt dafür den Breisacher Meister als Verfasser an, die zweite mit der Geschichte und der kunstwissenschaftlichen Bestimmung des Freiburger Anna-Altars, der dem gleichen Künstler zugewiesen wird, im übrigen gehen beide Arbeiten weiteren Werken des Meisters nach und bemühen sich um eine Erfassung von dessen merkwürdiger künstlerischer Persönlichkeit mit von einander abweichendem Ergebnis in der ästhetischen Wertung seines Wesens.

Vor kurzem nun ist eine weitere Arbeit erschienen, die den Meister des Breisacher Hochaltars behandelt: Riegel, Die Locherer-Kapelle im Freiburger Münster und der Meister ihres Altars.⁵⁾ Dieser Aufsatz unterscheidet sich von allen bisherigen Veröffentlichungen mit einer einzigen Ausnahme dadurch, daß Riegel nicht an der Persönlichkeit eines Meisters H L festhält, sondern den Meister des Breisacher Altars mit dem Meister des Schutzmantel-Altars in der Locherer-Kapelle des Freiburger Münsters, Sigt von Staufen, dessen Zunamen Gumppe er noch in den Freiburger Steuerregistern gefunden hat, identifiziert.⁶⁾ Beide Altäre, der Locherer- und der Breisacher Altar, sind nach Riegel von Sigt Gumppe von Staufen und mit dem Breisacher Altar fallen auch alle bisher dem Breisacher Meister H L zugewiesenen andern Werke an den Meister Sigt. Die Schwierigkeit, die sich dieser An-

3) Demmler, Der Meister des Breisacher Hochaltars. Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsammlungen. Band 35. 1914. S. 103. ff.

4) Münzel, Der Mutter Anna-Altar im Freiburger Münster und sein Meister. Freiburger Münsterblätter. 10. Jahrg. 1914. S. 45 ff. Hier auch genaue Angaben über die sich mit dem Altar beschäftigende Literatur.

5) Freiburger Münsterblätter. 11. Jahrg. 1915, S. 10. ff.

6) Der Vorläufer, den Riegel in dieser Annahme hat, ist ein gewisser D. (ieppel?). In einem Artikel der „Christlichen Kunstblätter“: Der Hochaltar im Münster zu Breisach, 1870, Nr. 99 und 100, S. 106 gibt er nach einem Abdruck des Grieshaber'schen Aufsatzes einige Gedanken über religiöse Kunst, unter denen sich auch nebenbei die obige Vermutung befindet. In diesen vorläufigen Bemerkungen, in denen nicht einmal der Name des Locherer-Altars vorkommt, wird aber der große Unterschied der beiden Altäre hervorgehoben, den der Verfasser irriger Weise damit zu erklären sucht, daß der Freiburger Altar früher als der andere entstanden sei. Der Verfasser weiß übrigens offenbar gar nichts davon, daß für die beiden Altäre verschiedene Meisternamen überliefert sind.

nahme aus dem Bestehen des Monogramms H L auf dem Breisacher Altare, das auf einen andern Künstler hinweist, entgegenstellt, räumt Riegel durch die Behauptung aus dem Wege, daß dieses Monogramm nicht auf dem Altare gestanden habe. Er hat die Oelfarbenschrift, mit der dieser Altar bei der Restauration im Jahre 1838 überzogen wurde, an den beiden von Engeln gehaltenen Täfelchen, die seither das damals neu aufgemalte Monogramm trugen, entfernen lassen, und nichts darunter gefunden. Sein Schluß geht dahin, daß ein Monogramm bis zur Restauration niemals auf dem Altar vorhanden gewesen sei, vielmehr seien das Monogramm wie auch die Jahreszahl eine freie Erfindung Grieshabers.

Diese ganze Aufstellung Riegels von der Einheit des Meisters des Breisacher und des Locherer-Altars ist vollkommen unhaltbar. Ihr widerspricht die durchaus verschiedene, ja geradezu gegensätzliche Persönlichkeit der beiden Meister. Und auch die Voraussetzung zu dieser gewaltsamen Verschmelzung der beiden Künstler, daß das Monogramm auf dem Breisacher Altar nicht gestanden habe, ist unrichtig. Das Monogramm war dort angebracht. Im folgenden soll dafür der Beweis angetreten werden. Ist er gelungen, so bricht die ganze Theorie Riegels in sich zusammen, und die eigene Künstlerpersönlichkeit des Meisters H L wird sicher gestellt.

Das Monogramm H L und die Jahreszahl 1526 sollen also von Grieshaber frei erfunden sein. Es fragt sich daher zunächst: was war Grieshaber für ein Mann? Wir sind über ihn gut unterrichtet. Grieshaber war ein feingebildeter Theologe, der sich mit klassischen Studien, mit Kunstgeschichte und altdeutscher Literatur beschäftigte, und der eine Reihe verdienstvoller Schriften veröffentlicht hat. Er gab unter anderem ältere deutsche Sprachdenkmäler, deutsche Predigten des 13. Jahrhunderts und eine oberrheinische Chronik heraus. Seine geistige Verfassung wurzelt in den Anschauungen des 18. Jahrhunderts, die romantische Bewegung beeinflusste ihn dann stark in der Richtung seiner Interessen. Er war von besonnenem, aufgeklärtem Urtheil und sein Charakter zeigt eine große Herzengüte und ideale Richtung, wovon auch sein Testament Zeugnis ablegt.⁷⁾ Sein Lebensbild in den badischen Biographien hebt seine Aufrichtigkeit hervor.⁸⁾

7) Über seinen äußeren Lebensgang vergl. sein Lebensbild von Dammert in den badischen Biographien I. Heidelberg 1875, S. 319/20. Grieshaber wurde geboren 12. Dez. 1798 in Emdingen am Kaiserstuhl und starb 18. Dez. 1866 in Freiburg. Er war Geistlicher Rat, Professor am Lyzeum in Rastatt und Ehrendoktor der Frei-

Dieser Mann nun hat nach Riegel die Sage von Meister H L, das Monogramm und die Jahreszahl auf dem Breisacher Hochaltar, frei erfunden. Man beachte wol, es handelt sich um eine ganz einfache Tatsache. Es kommt keine Auslegung in Frage, sondern es dreht sich nur um die schlichte Feststellung, waren die Buchstaben vorhanden oder nicht. Ein Irrtum Grieshabers ist dabei ausgeschlossen, da an eine Flüchtigkeit, an ein Versehen bei der Einfachheit der Sache, der Bestimmtheit der Aussage an mehreren Stellen seines Aufsatzes (S. 5, 7, 12), seinen Kenntnissen und der genauen Bekanntschaft mit dem Altar bei seinem häufigen Aufenthalt in Breisach (a. a. O. S. 4.) nicht zu denken ist. Daher stehen wir vor der Alternative, entweder war das Monogramm auf dem Altar angebracht, oder es war nicht da, und Grieshaber hat tatsächlich seine Existenz in Fälschungsabsicht behauptet, wie dies Riegel annimmt.

Man muß sagen, hätte Riegel Recht, dann wäre Grieshaber ein ebenso gewissenloser wie dummer Fälscher. Das Monogramm war am Altar nicht vorhanden und doch behauptet er dieses Vorhandensein in seinem Aufsatz in Schorns Kunstblatt und fürchtet eine Entdeckung seiner Fälschung so wenig, daß er diese Arbeit auch noch gesondert erscheinen läßt! Und doch mußte er jeden Tag darauf gefaßt sein, daß ein Besucher Breisachs an Hand seines Artikels in dem von Kunstfreunden viel gelesenen Schornschen Kunstblatte oder seines Schriftchens feststellte: Das Monogramm besteht nicht, Grieshaber hat gelogen. Von einer Restauration des Altars im Jahre 1838, die anlässlich eines Besuches des Großherzogs in Breisach angeordnet wurde und bei der die Figuren mit Ölfarbe überstrichen wurden, konnte Grieshaber doch 1833 bei der Herausgabe seiner Arbeit noch nichts ahnen.

Es ist ganz ausgeschlossen, daß ein Mann von dem würdigen Charakter und den Eigenschaften Grieshabers eine Erfindung so alberner Art verübt hat. Man fragt sich, wozu hätte er dieses Monogramm und

burger Universität. Sein Vermögen, darunter auch seine Gemälde- und Münzensammlungen, vermachte er im wesentlichen der Universität Freiburg zu einer Stiftung für Studierende, seine Bücher der Universitätsbibliothek. Enge Beziehungen hatte er zu Breisach, wo seine Angehörigen wohnten, und wo er selbst Grundstücke besaß, wie ich aus seinem in der Registratur des Amtsgerichtes Freiburg verwahrten Testamente ersah.

⁸⁾ Wie mir Herr Hofrat Pfaff an der Universitätsbibliothek Freiburg, der sich mit der Persönlichkeit Grieshabers beschäftigt hat, auf Grund der Briefe Grieshabers und anderen Materials mitteilte, war er von einer geradezu peinlichen Gewissenhaftigkeit.

die Jahreszahl eigentlich erfunden? Wenn jemand etwas derartiges erfindet, so muß es doch einen Sinn haben, z. B. um dem Kunstwerk einen berühmten Meisternamen zu geben oder ihm sonst eine größere geschichtliche Bedeutung zu sichern. Das ist hier nun keineswegs der Fall. Denn Grieshaber weiß gar nichts mit diesem Monogramm anzufangen. Er gibt sich Mühe etwas über den Meister zu finden (S. 12), er durchsucht die Urkunden vergebens und weist zur Erklärung dafür auf den jammervoll zerstörten Zustand des Archivs in Breisach hin, er forscht nach mündlichen Überlieferungen und hört nichts über den Meister. In der späteren Ausgabe seiner Arbeit über den Altar in dem Sammelbande „Vaterländisches“ usw. trägt er noch ergänzend nach (S. 143), daß er auch in der Gsell'schen Breisacher Chronik nichts über den Meister des Altars habe finden können. Dann schlägt er in den ihm zur Verfügung stehenden Kunstlexiken nach, bringt verschiedene Namen in Vorschlag und hofft, daß vielleicht ein anderer dem Künstler wirklich auf die Spur kommt.⁹⁾ Bei diesem Suchen nach dem Namen des Meisters kann man übrigens gut die Besonnenheit und ruhige Zurückhaltung Grieshabers erkennen.

Ich glaube, der ehrliche, gewissenhafte Geistliche Rat und Professor F. K. Grieshaber würde sich, wie man zu sagen pflegt, im Grabe herumdrehen, wenn er wüßte, wessen man ihn, rund 50 Jahre nach seinem Tod beschuldigt hat.

Doch es ist angebracht, sich danach umzusehen, ob nicht zur Verstärkung der beigebrachten Gründe sich weitere Zeugnisse vorbringen lassen, die der Feststellung der Echtheit des Monogrammes HL und damit zugleich der Ehrenrettung Grieshabers dienen können. Glücklicherweise ist dieses der Fall. Ein Zeugnis aus der Zeit vor der Restauration des Altars 1838 besitzen wir von der Hand des Freiburger Geschichtsforschers Heinrich Schreiber. In der erweiterten, zweiten Auflage seiner Schrift über Freiburg im Breisgau mit seinen Umgebungen (1838) erwähnt er bei Alt-Breisach neben Lettner und Reliquienschein der Patrone auch den Hochaltar mit der Jahreszahl 1526 und fügt in Klammer mit Fragezeichen den Meisternamen Hans Liefrink bei.¹⁰⁾

⁹⁾ Das Genauere über die mit dem Altar in Verbindung gebrachten Namen findet sich in meiner Arbeit über den Freiburger Anna-Altar a. a. O. S. 69.

¹⁰⁾ S. 438. Diese zweite Auflage wurde als Festgabe für die Mitglieder der Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte, die im September 1838 in Freiburg tagte (vergl. Vorwort S. III der 3. Auflage 1840) verteilt. Der Freiburger Bildhauer Glänz notiert die Übertragung des Auftrags zur Restauration des Breisacher Altars unter dem 26. September 1838 (vergl. Rosenbergs, a. a. O. S. 51).

In der ersten Auflage dieser Schrift (1825) hatte Schreiber Breisach nur ganz flüchtig berührt und nicht einmal das Münster erwähnt. In der Zwischenzeit bis zur zweiten Auflage hat er den nahen Ort von neuem besucht, er berichtet von den mittlerweile vorgenommenen großen baulichen Wiederherstellungen in einem Teile der Stadt und den noch bestehenden Zerstörungen in der Oberstadt. Dabei hat er auch die Kirche und, vielleicht durch die Arbeit Grieshabers darauf aufmerksam gemacht, den Altar besichtigt und die Jahreszahl wie das Monogramm darauf gesehen, dessen Auflösung mit Hans Tiefriek auf Grieshaber zurückgeht.

Wenden wir uns nun zu Rosmann-Ens, Geschichte der Stadt Breisach.¹¹⁾ Diese Geschichte ist im Jahre 1851 in Freiburg erschienen, also eine Reihe von Jahren nach dem von Glänz besorgten Anstrich des Altars. Insofern wäre sie für den Zustand vor der Restauration eine späte Quelle, wenn wir nichts Näheres von Rosmann wüßten. Nun wissen wir aber, daß Rosmann seit 1806 in Breisach angestellt war und zwar zunächst als Vikar und Pfarrverweser und seit 1819 als Pfarrer.¹²⁾ Wir haben also einen Mann vor uns, der allein bis zur Restauration des Altars im Jahre 1838 diesen mehr als dreißig Jahre, wie man sagen kann, vor Augen hatte und an ihm seinen Gottesdienst abhielt. Und nicht nur dieses. Er war mit Grieshaber die treibende Kraft für die Wiederherstellung des Altars beim Großherzog (Rosenberg a. a. O. S. 50), er beschäftigte sich demnach mit dem Altare, war mit dessen Zustand und seinen Einzelheiten genau vertraut. Wir haben in diesem Manne also einen Zeugen für die ganze kritische Zeit. Er kannte den Altar vor dem Erscheinen von Grieshabers Schrift 1833 und sah ihn in der ganzen Zwischenzeit von da bis zu den Restaurationsarbeiten im Jahre 1838. So ist er das, was wir einen klassischen Zeugen nennen. Er nun gibt in seiner Geschichte der Stadt Breisach genau wie Grieshaber an, daß der Altar das Monogramm H L und die Jahreszahl 1526 getragen habe.

¹¹⁾ Rosmann hat für diese Geschichte die Materialiensammlung, Ens die Formgebung übernommen. Vergl. Vorwort S. XV. — Besprechung des Altars S. 308. ff.

¹²⁾ Die Schematismen der Geistlichkeit der Erzdiözese Freiburg geben bei den Geistlichen erst die Zeit von der Ernennung zum Pfarrer an, also hier das Jahr 1819 z. B. der Schematismus vom Jahre 1836 auf Seite 16. Hingegen erwähnt das Necrologium Friburgense bei den einzelnen Geistlichen auch ihre Tätigkeit als Vikar usw. (Nec. Frib. 1827 — 77, II. Beitrag zur Personalgeschichte und Statistik der Erzdiözese von König. Freib. Diözesan Archiv, Band 17. 1885 S. 24) und hier ist Rosmanns Tätigkeit als Vikar seit 1806 angegeben. Rosmann ist auch als Dekan und Stadtpfarrer in Breisach 5. März 1853 gestorben.

Es ist ein sehr glücklicher Umstand, daß diese beiden mit einander bekannten, historisch interessierten Geistlichen Grieshaber und Rosmann das Monogramm noch vor der Restaurierung des Altars gesehen und uns von seinem ursprünglichen Vorhandensein ein unanfechtbares Zeugnis hinterlassen haben.

Ein weiterer Zeuge für die Echtheit des Monogramms ist der Restaurator des Altars, Bildhauer Jos. Dom. Glänz aus Freiburg selbst. Ob Glänz die Schrift Grieshabers über den Breisacher Altar gekannt hat, wissen wir nicht. Sonderlich wahrscheinlich ist es nicht. Aber mag das sein, wie es will, daß er bei dem Aufmalen des neuen Monogramms und der Jahreszahl auf seinen Glanzstrich nicht Grieshaber gefolgt ist, wissen wir genau. Erstens erwähnt Grieshaber nur ein einziges Monogramm H L auf dem Altar, Glänz aber malt es zweimal auf, und statt der von Grieshaber überlieferten Jahreszahl 1526 setzt er die Zahl 1497. Das ist ein sicheres Zeichen dafür, daß er Monogramm und Jahreszahl nicht aus Grieshabers Schrift entnommen, sondern diese auf dem Altar selbst gesehen hat, aber die Jahreszahl nicht richtig lesen konnte. Wie er zu der unmöglichen Jahreszahl 1497 kam, sei es, daß er die alten Zahlzeichen nicht kannte oder diese undeutlich geworden waren, erörtert ausführlich Rosenberg.¹³⁾

Erfreulicherweise findet sich noch ein von dem Altar ganz unabhängiger weiterer Zeuge für die Echtheit der Jahreszahl wie sie Grieshaber überliefert hat. Im Freiburger Stadtarchiv ist vor kurzem eine Urkunde gefunden worden¹⁴⁾, ein Schreiben des Breisacher Rates an den von Freiburg vom 28. März 1523, worin die Breisacher mitteilen, daß sie einem Meister eine Tafel für den Chor der Kirche zu schneiden verdungen haben. Sie bitten die Freiburger für diese Arbeit um Holz, das bei ihnen nicht zu haben sei. Damit ist die von Grieshaber überlieferte Zahl 1526 für die Vollendung des Altars auf das Genaueste bestätigt. Es ist natürlich ganz ausgeschlossen, daß Grieshaber etwa aus innern Gründen das Datum der Errichtung des Altars so richtig hätte festsetzen können. Das ist heute bei ganz andern Hilfsmitteln und eingestelltem Blick eine unmögliche Aufgabe, von damals gar nicht zu reden. Abgesehen

¹³⁾ A. a. O. S. 44 f. Hier bespricht Rosenberg auch die Möglichkeit, daß vielleicht die ursprüngliche Zahl auf dem Altar 1527 gelautet habe, und daß Grieshaber durch eine Zerstörung der letzten Ziffer zu 1526 gekommen sei.

¹⁴⁾ Mitgeteilt bei Riegel, a. a. O. S. 30.

davon, war Grieshaber viel zu zurückhaltend und besonnen um eine derartig genaue Datierung auch nur zu versuchen.¹⁵⁾

Schließlich sei noch darauf hingewiesen, daß Demmler in seiner oben erwähnten Arbeit über den Meister des Breisacher Hochaltars in sehr beachtenswerten Ausführungen eine stilistische Verwandtschaft zwischen dem Meister H L des Breisacher Hochaltars und einer Reihe ebenfalls mit dem Monogramm H L versehener Holzschnitte und Kupferstiche nachgewiesen hat. Die Übereinstimmung des Stils, auf die hier nicht weiter eingegangen werden kann, wird noch dadurch unterstützt, daß dem Monogramm auf den graphischen Blättern ein Holzmeißel beigegeben ist, der auf einen Bildschnitzer als Urheber hinweist. Sollte man vor der endgiltigen Identifizierung dieser beiden Meister, des Bildschnitzers und des Graphikers, noch eine weitere Prüfung des Materials für nötig halten, so muß die große Wahrscheinlichkeit dieser Gleichsetzung doch heute schon in Betracht gezogen werden, in welchem Sinne sie als weiteres Beweismittel für die Existenz des Monogramms H L auf dem Altar angeführt sei.

Man kehren wir wieder zu Riegel zurück, um zu sehen, wie er sich mit diesen Zeugnissen auseinandersetzt, und was er ihnen entgegenzustellen hat. Die erste Frage nach der Stellungnahme Riegels zu den eben beigebrachten innern und äußern Gründen für die Echtheit des des Monogramms ist leicht zu beantworten. Riegel geht mit keinem Worte darauf ein. Er hat unter dem Glänz'schen Anstrich nichts gefunden und damit ist für ihn die Sache erledigt. Ohne auch nur eine andere Möglichkeit in Betracht zu ziehen oder eine Begründung der Handlungsweise Grieshabers zu versuchen, erklärt Riegel: Grieshaber hat das Monogramm erfunden. Wie stellt Riegel nun den Tatbestand selbst dar? Um jedem ein sofortiges Urteil zu ermöglichen, setze ich den in Betracht kommenden Riegel'schen Text hierher. (Riegel a. a. O. S. 20) „Während der nächsten Jahre schuf Sixt an seinem größten Werk, dem Breisacher Hochaltar. Nach Grieshaber sollte ein Tafelchen

¹⁵⁾ Seine eigenen Worte darüber sind (Ausgabe von 1833, S. 12): „Wir sind also zur Ausmittlung des Künstlers lediglich auf das oben angeführte Monogramm beschränkt und auf die, in einem der Pflasterien befindliche Jahreszahl 1526, die ganz dem Style der Schnitzarbeit entspricht.“— Wie zurückhaltend er im Datieren ist, sieht man aus folgendem. Er kommt bei Gelegenheit auf das Chorgestühl im Breisacher Münster zu sprechen und führt die Meinung des Chronisten Gsell an, der glaubt, es sei aus der französischen Zeit, wogegen er sich mit der einfachen Bemerkung wendet, es sei aus viel früherer Zeit. (Waterländisches S. 146).

die Jahreszahl 1496 und vordem 1526 getragen haben. Bei genauerer Untersuchung aber stellte sich heraus, daß unter dem heutigen braunen Leinölfirnis früher niemals etwas gestanden haben kann. Beide Angaben scheinen also von Grieshaber erfunden zu sein. Von den seitherigen Forschern ist nur Woltmann dieser irreführenden Angabe gefolgt."

In diesen Behauptungen Riegels ist nun einfach jedes Wort falsch. Grieshaber hat nirgendwo eine andere Zahl für den Altar genannt als 1526, und diese Zahl soll nicht auf einem Täfelchen, sondern auf einem der Psalterien gestanden haben. Er hat niemals gesagt, daß vorher die Zahl 1496 auf dem Altar vorhanden gewesen sei¹⁶⁾. Die Zahl 1496 gibt es überhaupt nicht in der Geschichte des Altars, sie wird jetzt erst von Riegel mit dem Altar in Verbindung gebracht in Verwechslung mit der Zahl 1497, und diese Zahl 1497 ist von Glänz im Jahre 1838 auf dem Altar angebracht worden. Und von Woltmann behauptet Riegel das gerade Gegenteil von dem, was dieser wirklich gesagt hat¹⁷⁾. Woltmann folgt der von Glänz aufgemalten Jahreszahl 1497, bemerkt aber dazu, daß ältere Nachrichten das Datum 1526 angeben und verweist dafür gerade auf Grieshabers Arbeit. Um den Zwiespalt aufzuklären, erinnert er an die Restauration von 1838, und wenn er dennoch die Jahreszahl 1497, die er von der Besichtigung des Altars her in seinen Notizen hatte, für richtig hielt, so ist er der irreführenden Angabe von Glänz zum Opfer gefallen und hat die richtige von Grieshaber in ihrem Werte verkannt. Während Woltmann sich also der Grieshaberschen Angabe nicht angeschlossen hat, haben alle übrigen Forscher dieses gerade getan. Und da behauptet Riegel, Woltmann sei als einziger der irreführenden Angabe von Grieshaber gefolgt! Was soll man dazu sagen? Sollte man glauben, daß Riegel überhaupt die Texte von Woltmann und Grieshaber in der Hand gehabt hat?

¹⁶⁾ Riegel zitiert für seine Behauptung, daß nach Grieshaber ein Täfelchen die Jahreszahl 1496 und vordem 1526 getragen habe, S. 137 aus „Vaterländisches usw.“, welchen Buchtitel Riegel übrigens auch noch mit falschem Wortlaut anführt. Nichts von diesen Behauptungen steht auf dieser Seite. Hier wie überall hat Grieshaber nur die Angabe, daß in einem Psalterium die Jahreszahl 1526 gestanden habe.

¹⁷⁾ Woltmann, Geschichte der deutschen Kunst im Elsaß. Leipzig 1876, S. 249, f. „Auch der prächtige Schnitzaltar im Münster zu Altbreisach, vom Jahre 1497, mit den Initialen L H bezeichnet, — gehört einer ähnlichen Richtung an usw. In älteren Nachrichten wird angegeben, der Altar sei mit dem Jahre 1526 bezeichnet. Vgl. Grieshaber, Kunstblatt 1833 Nr. 9. Meine eigenen Notizen enthalten nur das im Texte genannte Datum; 1838 fand eine Restauration statt.“

Danach fährt Riegel fort (a. a. O. S. 20): „Die übrigen, unten zu nennenden Forscher nehmen alle das Jahr 1526 an; trotzdem die Inschrift nicht zu finden ist, kann diese Annahme nicht für irrig erklärt werden. Wenn Sirt 1523 begonnen hat, kann er an dem Riesenwerk ganz gut 3 Jahre und noch mehr gearbeitet haben.“ Also, trotzdem Grieshaber die Jahreszahl erfunden hat, stimmt die Angabe. Nicht mit einem einzigen Worte macht Riegel den Versuch, diese Übereinstimmung zu erklären. Woher haben denn die Forscher, die Riegel im folgenden, in Wiederholung der Zusammenstellung, wie ich sie in meiner Arbeit über den Anna-Altar gegeben habe, nennt, diese Angabe, wenn das Monogramm und die Jahreszahl auf dem Altar nicht vorhanden waren? Ja, diese Forscher haben alle die Jahreszahl mit einziger Ausnahme von Rosmann, der den Altar noch vor der Restauration sah, von Grieshaber und können es gar nicht anders woher haben, da zu ihrer Zeit die ursprüngliche Jahreszahl ja nicht mehr vorhanden war. So ergibt sich also nach Riegel der Schluß, die Jahreszahl ist erfunden und doch richtig, Dichtung und Wirklichkeit decken sich: eine wahrhaft seltene und erfreuliche *coincidentia oppositorum*.

Nun kommen wir zum Ende des hierher gehörigen Riegel'schen Texts (a. a. O. S. 20/21): „Nach Grieshaber hielt schon früher der Engel zwischen Christus und Maria ein Täfelchen mit den Buchstaben H L, die bisher in der verschiedensten Weise gedeutet wurden [hier folgen im Riegel'schen Text die verschiedenen Forscher mit ihren Versuchen zur Auflösung des Monogramms H L]. Befahl man sich nun das von Dominik Glänz im Jahre 1838 bei der Restaurierung des Hochaltars aufgemalte H L auf den beiden Täfelchen, so fiel schon von vornherein auf, daß die Buchstaben auch nicht im geringsten eine Ähnlichkeit mit den Formen des 16. Jahrhunderts gemein hatten. Sie konnten zum mindesten in ihrer barocken äußern Form nicht die Stelle früherer Buchstaben einnehmen. Bei einer jüngst vorgenommenen vorsichtigen Lösung des Leinölfirnisses ergab sich, daß unter der gelblichen, 1838 zur Konservierung aufgetragenen Farbschicht sofort die ursprüngliche braune Beize des Altars liegt. Reste von einem frühern Monogramm wurden nicht gefunden. Was Demmler als Reste ursprünglicher Buchstabenformen erkennen wollte, (hier folgt bei Riegel als Anmerkung: Warum Demmler nicht das rechtsseitige Täfelchen abzeichnete, ist mir nicht recht verständlich. Wenn er schon das Monogramm abbildete, hätte er eigentlich doch das mit den zahlreicheren Arabesken bringen

müssen), löste sich merkwürdigerweise sogar noch vor der schwarzen Farbe des eigentlichen H L. Wir hatten es hier wohl mit Arabesken zu tun, die Glänz seinen Buchstaben anhängte und die im Laufe der Zeit zum Teil abgebröckelt waren. Das Ergebnis war bei beiden Täfelchen das gleiche. Nirgends die Spur einer frühern Signierung, nirgends die Kennzeichen einer frühern Fassung. Mit diesen Feststellungen dürfte die von Grieshaber erfundene Sage vom Meister H L endgültig erledigt sein. Nie (vor dem Jahre 1838) hat am Breisacher Hochaltar ein H L gestanden, so wenig wie eine Jahreszahl. Vordem hatte niemand das Monogramm gesehen. Der sonst zuverlässige Kolb weiß nichts von ihm; auch die Breisacher mündliche und schriftliche Tradition setzt erst mit Grieshaber ein. Bis auf Demmler hat keiner der Forscher sich näher das H L angesehen und noch weniger einer sich die Mühe gemacht, der Sache einmal auf den Grund zu gehen."

Hier behauptet also Riegel zunächst, daß die von Glänz 1838 auf beiden Täfelchen aufgemalten Buchstaben nicht die geringste Ähnlichkeit mit den Formen des 16. Jahrhunderts haben. Nun vergleiche man einmal das Glänz'sche Monogramm H L mit dem auf dem Holzschnitt des hl. Sebastian des Monogrammisten H L. Die große Ähnlichkeit zwischen beiden Formen springt sofort in die Augen. Demmler behauptet daher mit Recht (a. a. O. S. 133), daß das heutige Monogramm in seiner entstellten Form doch die Gestalt der Buchstaben wie sie insbesondere auf den Holzschnitten des Monogrammisten H L erscheinen, ziemlich treu bewahrte. Glänz oder seine Arbeiter haben sich also offenbar bei der Neuaufmalung des Monogramms annähernd an dessen alte Form gehalten. Auch hier wieder läßt Riegel seine Quelle das Gegenteil von dem behaupten, was sie in Wirklichkeit sagt. Riegel versichert, daß sich bei der Ablösungsarbeit das, was Demmler als Reste ursprünglicher Buchstabenformen erkennen wollte, zuerst, noch vor der schwarzen Farbe des eigentlichen H L löste, und er macht Demmler den Vorwurf, daß dieser eigentlich das rechtsseitige Täfelchen hätte abzeichnen sollen, weil es die zahlreichern Arabesken enthielt. Was sagt nun Demmler?¹⁸⁾ Von Resten ursprünglicher Buchstabenformen spricht er zunächst überhaupt nicht, sondern von Resten von Schnörkeln

¹⁸⁾ Demmler a. a. O. S. 105: „Die Initialen H L dagegen, die sie (die Maler im Jahre 1838) an zwei Stellen auf die von Engeln gehaltenen Täfelchen des Mittelschreins wieder aufgemalt haben, können weder erfunden noch stark verändert sein: neben den sinnlosen Resten von Schnörkeln wirkt gerade ihre Erscheinung durchaus zuverlässig.“

und gerade diesen Schnörkeln erkennt er keinen Wert zu. Er nennt sie sinnlos und sagt, daß neben ihnen die Initialen durchaus zuverlässig aussehen. Weil Demmler mit Recht die Arabesken in ihrem heutigen Bestande als unzuverlässig ansah, sei es, daß Glänz sie so aufmalte, sei es, daß sie mittlerweile abgebröckelt sind, hätte er nach Riegel gerade das Täfelchen abbilden sollen, das die zahlreichern enthielt!

Was bringt nun Riegel an Begründungen bei für die Nichtexistenz des Monogramms vor der Restauration? Ich hatte in meiner Arbeit über den Anna-Altar darauf hingewiesen, daß wir Grieshaber die erste genaue Beschreibung des Altars verdanken und rein chronologisch hinzugefügt, daß in der früheren, kurzen Erwähnung des Breisacher Altars in Kolbs Badischem Lexikon kein Monogramm angegeben sei.¹⁹⁾ Diese Notiz greift Riegel auf und macht daraus einen Beweisgrund gegen die Existenz des Monogramms. Es ist eigentlich überflüssig auf die Nichterwähnung des Monogramms bei Kolb einzugehen.²⁰⁾ Doch da Riegel damit wirklich etwas beweisen will, so sei so kurz als möglich darüber gesprochen. Ist eine Nichterwähnung als argumentum e silentio schon im allgemeinen mit äußerster Vorsicht zu gebrauchen, so kommt ihr in einem solchen Zusammenhang überhaupt keine Bedeutung zu. Kolbs Lexikon Badens dient, wie schon der Titel angibt, ganz andern Zwecken als einer genauen Beschreibung der Kunstwerke und der Feststellung ihrer Künstler. Daher wird der Breisacher Hochaltar auch nur ganz flüchtig erwähnt. Die Stelle lautet: Nicht weniger verdienen hier die Figuren am Hochaltar einer Erwähnung. Es ist die Krönung Mariä in dem Himmel, wo Gott Vater und Sohn mit Maria in der Mitte in Menschengröße, und die vier Evangelisten mit ihren Sinnbildern in Brustbildern, alle mit unbeschreiblicher Mühe aus einem Holzstamm geschnitten sind.“

Über diese Art der Anführung sagt schon Grieshaber (a. a. O. S. 4): „Die wenigen Worte darüber in Kolb's verdienstvollem Lexicon machen wohl auf diesen Namen (nämlich den einer Beschreibung) keinen Anspruch“. Und Rosenberg sagt darüber (a. a. O. S. 25/26): „Wenn auch schon Kolb in seinem Lexicon von Baden flüchtig desselben (des Hochaltars) gedenkt, so ist es doch das Verdienst Grieshabers — — —

¹⁹⁾ A. a. O. S. 69.

²⁰⁾ Kolb, Historisch-statistisch-topographisches Lexicon von dem Großherzogtum Baden. Bd. 1, Karlsruhe 1813, Artikel Breisach, S. 151.

durch eine genauere Beschreibung zum ersten Male näher auf ihn hingewiesen zu haben.“

Kolb will, wie sich ja schon aus seinen eigenen Worten ergibt, gar nichts Vollständiges, sondern nur eine beiläufige Erwähnung geben, so führt er ja auch weder den großen Aufsatz mit den Figuren noch die Flügel des Altars in dieser Stelle an. Man kann überhaupt zweifelhaft sein, ob er den Altar jemals angesehen hat. Denn, daß ein Mann wie er, und wenn er in künstlerisch-technischen Dingen auch noch so unerfahren ist, angesichts dieses Riesenwerks, die kindlich anekdotenhafte Bemerkung machen könnte: „aus einem Holzstamm geschnitten“ ist unwahrscheinlich.²¹⁾ Er hat diese Stelle vermutlich als einen Beitrag übernommen.²²⁾

Die Nichterwähnung des Monogramms bei Kolb führt Riegel mit den Worten an: „Der sonst zuverlässige Kolb weiß nichts von ihm“. Wie flüchtig, summarisch, fehlerhaft und unzuverlässig Kolb in diesen Dingen ist, dafür seien einige Belege aus der Beschreibung des Freiburger Münsters beigebracht, also des Münsters der Stadt, in der sich Kolb bei der Abfassung seines Lexikons aufhielt. Von den Lambertreliquien sagt er (a. a. O. S. 300): „Das Haupt des hl. Lampertus — — verehrte Rudolf — — Bischof von Lüttich 1190 in das Münster. Es wurde 1514 in Silber gefaßt.“ Abgesehen davon, daß Rudolf die Reliquien nicht in das Münster verehrte, wurde das silberne Reliquiar nach der darauf befindlichen Inschrift 1468 gemacht. Über die Altäre bringt er folgendes (a. a. O. S. 298/299): „Altäre zählt die Kirche 26, welche eben so vielen Heiligen geweiht, ihre eigenen Stiftungen besitzen und größtentheils mit Wappen altadelicher Geschlechter gezieret sind. Bemerkungswerth ist das Altarblatt auf dem dreu-König-Altar. Der Haupt-Altar ist der heiligen Maria geweiht, das Altar-Blatt, welches die Himmelfahrt Mariä vorstellt, ist ein Meisterstück und von Holbein gemahlt. Am Rücken dieses Altars ist die Aufschrift: Sebastiano (usw., folgen die Namen der Pfleger). Unten am Altarstein steht der Name des Malers mit der Jahrzahl 1511: „Johannes Baldung co. grien

²¹⁾ Mit dieser Kolbschen Bemerkung vergleiche man einmal, was Grieshaber darüber sagt (a. a. O. S. 11): Die unter den Bewohnern Breisachs gehende Sage, es sey der ganze Altar aus Einem Baumstamme geschnitzelt, stellt sich auf den ersten Anblick als Märchen dar.“ — Auch an andern Stellen seines Aufsatzes verhält er sich ähnlichen Sagen und Anekdoten gegenüber durchaus kritisch ablehnend.

²²⁾ Vgl. über die durch Kolbs Überlastung veranlaßten Mängel des Lexikons die Bemerkung in den Bad. Biographien I., S. 475.

gammundianus Deo et Virtute auspibus faciebat.“ — Also erwähnt er unter den Altären nach Form, Aufbau und künstlerischer Bedeutung so bemerkenswerte Stücke wie den damals noch nicht auseinander genommenen Schneewlin-Altar, den Locherer-Altar, den Anna-Altar oder den weithin sichtbar signierten Dreikönig-Altar von Wndnz nicht mit einem heraushebenden Worte. Von Holbeins Dreikönig- (und Geburt Christi-) Altar nennt er den auch damals allgemein bekannten Meister nicht. Dafür aber schreibt er irrthümlich den Hochaltar mit der Krönung Mariä Holbein zu und erstaunlicherweise hält ihn das nicht ab, einige Zeilen weiter zu sagen, unten am Altarstein stehe der Name des Malers Johannes Baldung Grien mit der Jahreszahl 1511. Zu allem Überfluß steht der Name Baldungs nicht am Altarstein, sondern bei den Bildern der Rückseite, und er hat auch nicht die Jahreszahl 1511 bei sich, zu welcher Zeit ja Baldung noch gar nichts mit dem Altar zu tun hatte. Die Zahl 1511 steht auf der Mensa und bezieht sich auf die Zeit ihrer Errichtung, nicht auf Baldungs Altarblatt. Das dürfte genügen. So sieht die Zuverlässigkeit, Vollständigkeit und Genauigkeit Kolbs in diesen Dingen aus, und die Nichterwähnung eines Monogramms an einem kurz angeführten Altar in diesem Lexikon soll als Zeugnis für dessen Nichtexistenz gelten.

Ebenso bedeutungslos ist Riegels Behauptung (a. a. O. S. 21), daß auch die Breisacher mündliche und schriftliche Überlieferung erst mit Grieshaber einsetze. Da wäre zuerst überhaupt zu fragen, welche Überlieferung Riegel meint, über das Monogramm oder über den vollen Namen des Künstlers. Woher weiß Riegel, daß keine schriftliche Überlieferung über den Namen des Meisters bestand, eine solche könnte sich doch nur auf irgend eine Erwähnung in städtischen Urkunden beziehen, und, wie man weiß, ist das Archiv von Breisach so gut wie zerstört. Und daß keine mündliche Überlieferung bestand, wie dies Grieshaber ja selbst berichtet, ist doch nur das natürliche, zumal bei den häufigen Zerstörungen Breisachs. Dieses Schicksal, nach vielen Jahrhunderten vergessen zu werden im Bewußtsein der Bevölkerung, teilt unser Künstler so ziemlich mit allen seinen Kunstgenossen in Deutschland aus damaliger Zeit. Was wußten z. B. die Tauberbischofsheimer vom Meister ihres Altars Grünwald? Muß doch Riegel zu seinem Erstaunen feststellen (a. a. O. S. 24), daß in Freiburg sein Meister Sigt Gumpff völlig vergessen wurde. Wie wenig eine solche Tatsache beweist, zeigt sich darin, daß man sie gegen Riegel selber kehren könnte. Nach

Riegel soll ja Sirt Gumppe auch den Breisacher Altar geschaffen haben. Hat sich denn an ihn in Breisach eine Erinnerung erhalten?²³⁾

Das ist alles, was Riegel gegen die Existenz des Monogrammes vorzubringen hat. Spricht nach unserer Prüfung des gesamten Materials alles dafür und nicht eine einzige Tatsache dagegen, daß der Altar mit dem Monogramm und der Jahreszahl versehen war, wie dies Grieshaber uns überliefert hat, so bleibt noch die Frage zu beantworten, wie kommt es, daß es dort heute nicht mehr zu sehen ist. Drei Möglichkeiten bieten sich uns zur Beantwortung dieser Frage dar. Zum ersten kann die Signatur bei den Arbeiten der Restauration 1838 zerstört worden sein. Der Altar war stark vom Wurmfraß mitgenommen und dadurch in seiner Existenz bedroht.²⁴⁾ Um ihn zu schützen, wurde die Restauration vorgenommen. Glanz hat derartige Arbeiten an mehreren Altären gemacht und Riegel beschreibt sein Verfahren an dem Locherer-Altar im Jahre 1827.²⁵⁾ Danach wurde das Ganze zunächst sorgfältig mit Lauge gereinigt und dann mit kochendem Leinöl oder auch mit angewärmtem Petroleum gründlich angestrichen. Dazu ist zu bemerken, daß es sich dabei nicht nur um einen

²³⁾ Hier ist auch der Ort eine andere, geradezu groteske Behauptung Riegels zurückzuweisen. Weiter oben wurde erwähnt, daß der Breisacher Rat im Jahre 1523 die Freiburger um Holz für den Altar in ihrem Münster bitten ließ. Zu diesem Brief des Breisacher Rates bemerkt Riegel (S. 20): „Da der Name des Meisters nicht genannt, also als bekannt vorausgesetzt ist, in dieser Zeit aber nur Sirt eine größere Bedeutung als Bildhauer hatte, kann nur er der ungenannte Meister sein.“ Welche Beweisführung! Also weil kein Name in dem Briefe steht, muß der Meister Sirt von Staufen sein. Natürlich liegt nicht der geringste Hinweis auf den Bildhauer und seine Bekanntheit darin, daß sein Name in dem Briefe nicht steht. Der Name wird sogar durchaus nicht als bekannt vorausgesetzt, die Breisacher setzen ja den Freiburger Rat erst von der Tatsache der Verdingung in Kenntnis, und noch viel weniger muß der Nichtgenannte, Sirt von Staufen sein. Der Freiburger Rat brauchte sich auch nicht nach einem Bildhauer umzusehen, der nach seiner Bekanntheit für die Breisacher Arbeit in Frage kam, sondern der Meister hat als Überbringer des Briefes dem Rat seinen Namen, wenn dieser ihn wissen wollte, selber gesagt. („Wir haben dem meister, diß briefs zeiger ein tafeln in unser chor der kilchen zu schniden verdingt“ — —). In einer Voranzeige des Riegel'schen Aufsatzes in der Freiburger Zeitung „Heimatgeschichtliches“ (17. Sept. 1915 Nr. 254. I) wird sogar behauptet, daß in diesem Brief des Breisacher Rates der Name des Sirt von Staufen stehe, und es wird gesagt, daß damit der Meister des Breisacher Hochaltars gefunden und sein Verhältnis zum Locherer-Altar endgültig entschieden sei. Diese falsche Angabe läuft doch auf eine schwere Irreführung hinaus.

²⁴⁾ Vaterländisches S. 150.

²⁵⁾ Riegel. a. a. O. S. 16.

Anstrich, sondern um ein richtiges Tränken des Holzes handelt, damit die Flüssigkeit in die Poren und Wurmlöcher eindringt, die Würmer abtötet und das Holz festigt. Ist die Sicherung des Holzes erreicht, dann wird das Ganze für den Anstrich geschliffen und zuletzt überstrichen. Es ist klar, daß bei derartigem Verfahren sehr leicht ein auf ungefaßtes Holz aufgemaltes Monogramm sich ablösen kann. Glänz bediente sich übrigens zu diesem Geschäft auch fremder Arbeiter, so besorgten den Anstrich des Altars in Breisach einheimische Handwerker.²⁶⁾ Auf den Anstrich wurde dann das Monogramm, wol nach einer Zeichnung, wieder aufgetragen.

Überstanden Monogramm und Jahreszahl die damalige Behandlung, so ist die zweite Möglichkeit, daß sie jetzt bei den Ablösungsarbeiten, die Riegel ausführen ließ, mit herunter gingen. Jeder, der sich mit alten Kunstwerken, seien es Gemälde oder Skulpturen, beschäftigt weiß, daß wenn diese mehrere Farbschichten übereinander tragen, also hier das alte Monogramm und darüber den neuen Ölanstrich, diese oft eine so enge Verbindung eingehen, daß bei Ablösung der obern Schicht die untere mitgeht. Ich verweise dafür auf einen hervorragenden Sachkenner in diesen technischen Fragen, auf den Restaurator am Basler Museum, Herrn F. Benß. Riegel gibt nicht an, auf welche Weise die Übermalung entfernt wurde. Seine Worte „bei einer vorsichtigen Lösung des Leinölfirnisses“ deuten auf eine Entfernung auf feuchtem Wege. Das wäre ein besonders gefährlicher Weg, da sich, wenn das Mittel nur ein wenig zu scharf genommen wird, alle Schichten auf einmal lösen. Als ich in meiner Arbeit über den Anna-Altar anregte, alle Tafeln und Psalterien am Altar von der Übermalung zu befreien (S. 72), habe ich jedenfalls das trockene Verfahren vorgeschlagen, um bei einer derartigen dilikatnen Arbeit möglichst sicher zu gehen. Wenn Riegel übrigens ausruft, nirgends die Spur einer frühern Signierung, nirgends die Kennzeichen einer frühern Fassung, so hätte er aus Grieshaber (a. a. O. S. 4) wissen können, daß der Altar ganz ungefaßt war, so daß also auch keine Kennzeichen einer frühern Fassung zu Tage treten konnten.

Die dritte Möglichkeit endlich wäre der glücklichste Fall, nämlich, daß Monogramm und Jahreszahl noch am Altar vorhanden sind. Riegel spricht nur von der Lösung der Ölfarbensicht jener beiden Tafelchen, auf denen Glänz das Monogramm anbrachte, das Psalterium, auf dem

²⁶⁾ Rosenbergs a. a. O. S. 52.

nach Grieshaber die Jahreszahl stand, erwähnt er gar nicht. Er nimmt ja auch fälschlich an, sie habe auf einem Täfelchen gestanden. Auf das Psalterium links neben Gott Vater setzte Glänz die falsche Jahreszahl 1497 und das Renovationsdatum. Vielleicht liegt die echte Jahreszahl noch darunter. Und was das Monogramm betrifft, so spricht Grieshaber immer nur von einem Monogramm und gibt als Stelle an (S. 7): „Ein anderer Engel hält, unten am Fuße zwischen Christus und Maria, ein Täfelchen mit dem Monogramm des Meisters H L.“ Nun wäre es denkbar, daß er von den drei Engeln mit Täfelchen am Fuße des Altars den mittlern gemeint hätte, der sich von Christus zu Maria hinüberbewegt. Das Täfelchen dieses Engels wurde von Glänz leer gelassen, es ist vom gewöhnlichen Standort des Beschauers fast unsichtbar, vielleicht, daß er deshalb das Monogramm, wenn es dort angebracht war, auf die beiden andern leicht sichtbaren Täfelchen übertrug. So könnten die Jahreszahl und vielleicht auch das Monogramm noch auf dem Altar unter dem Ölfarbenanstrich vorhanden sein.

Wie es sich aber auch mit Monogramm und Jahreszahl seit der Restauration verhalten mag, ihr ursprüngliches Vorhandensein auf dem unrestaurierten Altar ist nach allem Beigebrachten völlig sicher. Ein wissenschaftlicher Zweifel ist daran nicht mehr möglich.

Mit dieser Feststellung wird der Annahme Riegels, daß der Breisacher Altar von dem Meister Sixt Gump von Staufen, dem Meister des Locherer-Altars im Freiburger Münster, gefertigt sei, der Boden entzogen. Die beiden Meister sind zudem in ihren Arbeiten ebenso verschieden wie in ihren Namen. Es ist ein Ding der Unmöglichkeit, daß die beiden Altäre, an denen übrigens zur gleichen Zeit gearbeitet wurde, aus einer Hand hervorgegangen sind. Nach den Rechnungen geht die Arbeit am Locherer-Altar von 1522—24²⁷⁾, und für den Breisacher Altar haben wir die Daten 1523—26. Es ist hier weder möglich noch nötig auf die künstlerischen Persönlichkeiten der beiden Meister und auf die zwischen ihnen bestehenden tiefgreifenden Unterschiede stilvergleichend einzugehen. Ich verweise dafür auf meine Aus-

²⁷⁾ Riegel sagt (a. a. O. S. 14), daß Sixt zu Ende des Jahres 1520 den Auftrag zum Locherer-Altar erhalten habe. Dagegen sagte er S. 15: „Noch im gleichen Jahre 1521 wurden die Arbeiten für den Altar vergeben.“ — Tatsächlich wissen wir darüber nichts. Die erste urkundliche Nachricht über die Arbeit Sixts am Altare in die Rechnungsnotiz über eine Teilzahlung an Sixt vom Jahre 1522, nach dem 21. Maß (Riegel a. a. O. S. 26). Wir können daher wol den Beginn von Sixts Arbeit in das Jahr 1521 verlegen.

führungen in meiner Arbeit über den Freiburger Anna-Altar.²⁸⁾ Das kann um so eher geschehen, als Riegel weder irgend etwas Erhebliches für das kunstwissenschaftliche Verständnis des Cocherer-Altar Meisters beibringt, noch die angebliche Gleichheit des Meisters an beiden Altären stilkritisch zu begründen auch nur versucht. Riegel geht auf die stilistischen Verschiedenheiten beider Altäre überhaupt nicht ein.

Mit der Wiederherstellung der vom Meister Sixt Gumpff von Staufeu getrennten Persönlichkeit des Meisters H L vom Breisacher Hochaltar fallen dem Meister H L natürlich auch wieder alle jene andern Werke zu, die ihm nach der Stilkritik zuzuweisen sind, und die Riegel alle für den Meister Sixt Gumpff in Anspruch genommen hat. Hierher gehört vor allem der Niederrotweiler Altar, wobei es für diesen Zusammenhang belanglos ist, ob er vor oder nach dem Breisacher Altar gearbeitet wurde²⁹⁾, ferner sind zu nennen die beiden Johannes Figuren im Germanischen National Museum, die hl. Felix und Regula in der Kirche zu Reute und die große Madonna des Malers Claer in Mülhausen i. E. Diese Arbeiten sind dem Meister H L stilistisch

²⁸⁾ a. a. O. vergl. namentlich S. 66. f.

²⁹⁾ Ich habe in meiner Arbeit (a. a. O. S. 55 f. f.) den Niederrotweiler Altar vor den Breisacher Altar gesetzt, während Riegel (a. a. O. S. 22) ihn nicht vor der Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden sein läßt. Auf die verschiedenen Gründe, die ich in eingehender Vergleichung für eine frühere Ansetzung beigebracht habe, geht Riegel gar nicht ein, es sei darauf verwiesen. Hier will ich nur folgendes bemerken. Wenn Riegel behauptet, daß im Niederrotweiler Altar alles bis ins Bizarre übertrieben sei, daß bei diesem Altar im Verhältnis zum Breisacher Altar die Formen und der Ausdruck viel barocker seien, so ist das alles offenbar unrichtige wie es schon die einfache Betrachtung zeigt und wie es die eingehende Analyse bestätigt. — Was nun die Renaissance-Elemente in diesem Altar betrifft, die Riegel zu seiner unbegreiflich späten Ansetzung des Werkes vorzüglich mit bestimmen, so bieten diese nicht den geringsten Anlaß dazu. Diese Renaissance-Motive — eine Balustersäule und eine Muschel als Lünettenfüllung — finden sich am Altar in Niederrotweil nur ganz gelegentlich im Hintergrund des einen Flügels mit der Enthauptung des Johannes, während die ganze Konstruktion und das Laubwerk des Altars streng gotisch sind, wie ja auch die Torquierung der beiden seitlichen Figuren Johannes und Michael gerade aus gotischem Geiste heraus zu erklären ist. Über das zeitliche Verhältnis des Altars zum Breisacher Altar sagen die Renaissance-Motive nichts aus, denn auch dieser enthält schon Motive dieser Art, nämlich die geflügelten Puttenköpfe in großer Zahl. Wie jeder Kundige weiß, dringen Renaissance-Motive in dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts massenhaft in Deutschland ein und ihr, zumal so nebensächliches Vorkommen an einem Werk, bietet keine Schwierigkeit für die Annahme, daß dieses im dritten Jahrzehnt gearbeitet sei. Für diese Formen lassen sich leicht Beispiele beibringen, es sei hier nur auf Leinbergers Werke verwiesen.

so eng verbunden, daß über ihre Zugehörigkeit zu diesem Meister kein Zweifel bestehen kann.

Hier müssen wir nur noch auf den Mutter Anna-Altar im Freiburger Münster etwas näher eingehen. Ich hatte diesen, nach dem Ergebnis der Untersuchung aus dem Jahre 1515 stammenden Altar in der erwähnten Arbeit auf Grund eingehender stilkritischer Untersuchung dem Breisacher Meister H L zugewiesen. Dieser Zuschreibung nun stimmt Riegel durchaus bei.³⁰⁾ Er sagt, schon vorher sei die Ähnlichkeit, um nicht zu sagen die völlige Gleichheit in der technischen Ausführung und künstlerischen Auffassung der beiden Altäre aufgefallen, und ich hätte die Gleichheit des Meisters aus stilkritischen Gründen heraus erwiesen. So könnten wir uns der allgemeinen Übereinstimmung in dieser Zuweisung erfreuen, wenn nicht Riegel in den Münsterrechnungen einige Stellen gefunden zu haben glaubte, die ihm für eine Autorschaft des Sirt Gump von Staufsen, des Locherer-Altar-Meisters, auch an diesem Altar zu sprechen schienen. Hier ist der Quellpunkt der ganzen Riegelschen Hypothese für die Einheit des Meisters am Locherer- und am Breisacher-Altar. Einerseits ist er von der technisch-künstlerischen Übereinstimmung des Anna-Altars mit dem Breisacher-Altar überzeugt, andererseits glaubt er Sirt von Staufsen für diesen Altar als Meister nachweisen zu können, so daß also auch der Locherer-Altar und der Breisacher-Altar den gleichen Meister haben müssen und damit auch alle übrigen Werke, die dem Breisacher Meister zugewiesen sind. Selbst wenn die von Riegel angezogenen Stellen wirklich für die Autorschaft des Sirt von Staufsen an dem Anna-Altar beweiskräftig wären, so hätte Riegel niemals zu dieser Folgerung kommen dürfen, die zwei, so bis zum Kern grundverschiedene Werke wie den Locherer- und den Breisacher-Altar fast zu gleicher Zeit aus einer Hand hervorgehen läßt, von der Namensverschiedenheit der beiden Meister sei dabei einmal ganz abgesehen. Diese Konsequenz hätte ihn unbedingt stutzig machen und ihn nach einer andern Lösung suchen lassen müssen. Er hätte mit kritischer Besonnenheit daran denken müssen, daß die Rechnung gar nicht die letzte Entscheidung hat bei der Frage nach einer Autorschaft, daß bei dem mittelalterlichen Werkstattbetrieb und dem Unternehmertum leicht eine andere Hand das Werk geschaffen haben kann als die, die vom Auftraggeber das Geld dafür empfangen hat. Ich erinnere für diese in der Kunstgeschichte

³⁰⁾ A. a. O. S. 21.

so bekannte Erscheinung nur an die Erzeugnisse der berühmten Wolgemut'schen Werkstätte in Nürnberg. So hätte Riegel in diesem Falle, da er von der stilistischen Übereinstimmung des Anna-Altars und des Breisacher-Altars überzeugt ist, eine Tätigkeit dieses Breisacher Meisters, sei es als Werkstattgenossen, sei es als Beauftragten des Sixt von Staufen annehmen müssen, um der ganz unmöglichen Konsequenz der Identität beider Meister zu entgehen. Das konnte er um so leichter, als Sixt Gumpv von Staufen in den Steuerlisten als Kistler geführt wird, also neben seiner Bildhauertätigkeit das Schreinerhandwerk gewerbsmäßig ausübte, so daß man bei ihm für Bildhauerarbeit gelegentlich beauftragte Kräfte annehmen kann.³¹⁾

Tatsächlich bedarf es aber einer derartigen Annahme zur Erklärung der Sachlage nicht. Riegel (S. 17) teilt drei Einträge aus den Münsterrechnungen mit, zwei aus dem Jahre 1517 (nach dem 24. Juni und um den 25. Dezember) und eine aus dem Jahre 1518 (zum 17. August), nach denen dem Bildhauer Sixt von Staufen je 6 R 5 S ausbezahlt werden. Davon haben die zweite aus dem Jahre 1517 und die dritte den Zusatz „vom 15 jar her“. Es fehlt darin jeder Hinweis auf die Art der geleisteten Arbeit. Außerdem führt er (S. 18) einen Einnahmeposten aus dem Jahre 1517 (kurz nach dem 24. Juni) auf: „6 R 5 S vom apt von Sant Peter an sant Anna capel zu steier.“

Die Beziehung, die Riegel zwischen diesem Eintrag und der ersten Bezahlung für Sixt aus dem Jahre 1517 stiftet, ist ganz willkürlich, und zudem fehlt gerade bei der Zahlung um den 24. Juni 1517 der charakteristische Beisatz: vom 15 jar her.

Nun behauptet Riegel, diese Bezahlungen an Sixt von Staufen müßten sich auf den Anna-Altar beziehen, weil im Jahre 1515 nur ein einziger Schnitzaltar angefertigt worden sei. Woher weiß er das? Wir

³¹⁾ Über eine derartige Inanspruchnahme eines Bildhauers von Seiten eines Kistlers, den man als Verfertiger der ganzen Arbeit angesehen hat, sind wir aus dem 15. Jahrhundert zufällig durch Sunststreitigkeiten in Konstanz unterrichtet. Der Kistler Simon Haider hatte verschiedene Aufträge für das Münster, darunter das Chorgestühl. Wie sich nun durch diese Sunststreitigkeiten herausstellt, hat er die Bildhauerarbeiten dabei überhaupt nicht gemacht. Ebenjowenig an dem Chorgestühl in Weingarten. Das hat Simon Haider aber nicht abgehalten an die mit Figuren versehenen Türflügel am Westportal des Konstanzer Münsters die Inschrift anzubringen: Symon Haider artifex me fecit. (Vergl. Klaiber, Über die zünftige Arbeitsteilung in der spätgotischen Plastik. Monatsheft für Kunstwissenschaft. III. 1910, S. 92 f. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler III. Berlin 1908, S. 234 f.)

wissen durch eine Weiheurkunde allein von vier Altären, die in diesem Jahre am 20. März geweiht worden sind und von denen nur dieser Anna-Altar übrig geblieben ist. Vielleicht sind alle vier Schnitzaltäre gewesen. Ja, es wäre nicht verwunderlich, wenn nach dieser Weihe noch andere Altäre in diesem Jahre für das Münster gefertigt worden wären, war doch diese Zeit, die durch die Chorweihe 1513 gekennzeichnet ist, eine solche reichster Tätigkeit für die innere Einrichtung der Kirche, des Chors und Kapellenkranzes, von der leider so wenig übrig geblieben ist. Man braucht darum auch gar nicht einmal bei diesen Sigt von Staufen betreffenden Rechnungsstellen notwendigerweise an eine Altararbeit zu denken, es kann sich auch um eine andere Einrichtungsarbeit gehandelt haben. Dies um so eher, als Sigt von Staufen, der Kistler, auch andere Arbeiten für das Münster lieferte, wie die Rechnungen berichten. Riegel führt danach an (S. 23): einen Koraffen, einen Pfeiler, den Taufsteindeckel und zwei Schränke. Als ich bei meiner Arbeit für den Anna-Altar auf die Sigt betreffenden Stellen „vom 15 jar her“ stieß, schien mir ihre Verbindung mit einem der andern, gleichzeitig mit unserm Anna-Altar gearbeiteten Altäre zunächst in Betracht zu kommen, aber es kann sich bei dieser so verschiedenartigen Tätigkeit des Sigt für das Münster gerade so gut um eine andere Schnitzerei oder Kunstschreinerarbeit, z. B. Anfertigung von Gestühl, gehandelt haben.

Wer hat übrigens das Laubwerk und die holzgeschnitzte Predella an Baldungs Hochaltar gefertigt, die ja sehr gut im Jahre 1515 gearbeitet sein können?

Um aber auf den Anna-Altar zurückzukommen, so kann dieser mit den obigen Stellen gar nicht gemeint sein, denn — er ist schon bezahlt. Es heißt in den Münsterrechnungen vom Jahre 1515 klar und deutlich: „Item 4 & 7 1/2 B, tuot 7 gulden, vom kirchherren an sant Anna tafel.“ Trotzdem im Jahre 1515 zwei Anna-Altäre geweiht wurden, einer in der Anna-Kapelle, eben der unsere, und einer auf der Südseite des Münsters, wovon gleich noch zu reden sein wird, so bezieht sich doch diese Stelle mit größter Wahrscheinlichkeit auf den Anna-Altar in der Kapelle nach dem Zusammenhang neben den andern Rechnungsvermerken für Arbeiten an der Anna-Kapelle. Übrigens braucht der zweite Anna-Altar, der außer der hl. Anna einer großen Zahl anderer, mit ihr nicht in Beziehung stehender Heiligen geweiht ist, gar keine „Anna-Tafel“ gehabt zu haben. Aber für Riegel besteht auch nicht einmal die Möglichkeit, diese Stelle auf den zweiten Anna-

Altar zu beziehen, denn er nimmt an, daß 1515 nur ein Anna-Altar geweiht worden sei. Mit dieser Rechnungsstelle aus dem Jahre 1515 setzt sich Riegel in keiner Weise auseinander.³²⁾

Die Unrichtigkeit von Riegels Behauptung, daß 1515 nur ein Anna-Altar geweiht worden sei, läßt sich klar beweisen. Nach der Weiheurkunde weihte der Weihbischoff Telamonius, Generalvikar von Basel, im Auftrag des Bischofs Hugo von Konstanz am 20. März 1515 folgende 4 Altäre (abgedruckt bei Riegel S. 28 f.)

1. altare in capella lateris aquilonaris in honore sancte Anne, beate Marie semper virginis, sancti Josephi, sancti Joachimi, sancte Elizabeth, beate Cleophe, sancte Salome, sancte Marte, sancte Marie Magdelene et sancti Lazari.
2. altare sancte crucis etc.
3. altare sancti Bartholomei etc.
4. altare vero sancte Anne extra chorum in latere meridionali situm consecravimus in honore eiusdem et sancti Antonii, sancti Valentini, sancti Viti, sancti Johannis Baptiste, sancti Quirini, sancti Theobaldi, sancti Apollinaris, sancti Onofrii, sancti Humperti, sancti Udalrici, sancti Erasmi, sancti Rochi et sancti Vicarii.

Unter dem Bug der Urkunde steht: T. episcopus T. scripsit manu propria. — Auf der Rückseite: 1. in der Mitte: 1515; 2. unten: littera consecrationis capelle sancte Anne, altaris sancte crucis, altaris sancti Bartholomei et altaris sancte Anne.

Riegel glaubt nun, daß diese Bemerkung auf der Rückseite eine Korrektur der Weiheurkunde sei und schließt, daß tatsächlich nicht zwei Anna-

³²⁾ Der Meister des Anna-Altars erhielt für seine Arbeit genau so viel wie W̃ndz im Jahre 1510 für die drei großen Chorrossetten zusammen. (Vgl. darüber meine Arbeit: Der Dreikönig-Altar von Hans W̃ndz im Freiburger Münster. *Srbg. Münsterl. VI. 1910, S. 59.*) Die Summe steht auch im richtigen Verhältnis zu dem, was Sigt von Staufen mitsamt Transportkosten für den Locherer-Altar erhalten hat, nämlich 35 fl. 20 s. Der kleine Anna-Altar ohne Aufsatz und Laubwerk steht dem großen Schutzmantel-Altar gegenüber mit den zahlreichen porträthaften Gestalten unter dem Mantel Marias und den spielenden Engeln, dem hohen Aufsatz mit den vier Aufsatzskulpturen und mit dem sehr reichen und feinen Laubwerk des Schreins. Wenn man nun versucht, die oben von Riegel für den Anna-Altar in Anspruch genommenen Zahlungen an Sigt von Staufen zu der für den Anna-Altar 1515 gezahlten Summe hinzuzuzählen, so kommt man zu dem widersinnigen Ergebnis, daß der Bildhauer für den kleinen Anna-Altar mehr bekommen hätte als für den Locherer-Altar.

altäre geweiht worden seien, sondern nur die Anna-Kapelle und ein Anna-Altar.³³⁾

Zweifellos ist diese Auslegung falsch. Es handelt sich bei der Bemerkung auf der Rückseite nicht um eine Korrektur der Weiheurkunde, sondern um nichts anderes als eine kurze Inhalts-Angabe von ihr. Natürlich wurde am 20. März 1515 die ganze Kapelle, die jetzt erst völlig fertig war, mit ihrer Einrichtung, die bei der allgemeinen Chorweihe noch nicht vorhanden war, geweiht und nicht nur der Altar allein, genau wie Riegel berichtet (S. 14), daß es 1538 mit der Locherer-Kapelle geschah, und dieses faßt die kurze Angabe auf der Rückseite in das eine Wort „capella“ zusammen. Der Ausdruck „capella“ schließt den Altar nicht aus, sondern ein. Riegel sieht nicht, daß man mit der Weiheurkunde überhaupt nicht mehr weiter kommt, wenn nur ein Anna-Altar damals geweiht wurde. Hätte er recht, wäre also tatsächlich nur ein Anna-Altar geweiht worden, so hätte dieser gar keine Beziehung zur Anna-Kapelle gehabt, denn dann wäre die an der Nordseite des Münsters gelegene Anna-Kapelle (capella lateris aquilonaris) ohne Altar geweiht worden und der Anna-Altar selbst auf der entgegengesetzten Seite des Münsters, extra chorum in latere meridionali situm, welche Annahme die Weiheurkunde nicht nur inhaltlich falsch, sondern völlig sinnlos macht. Sie ist aber ganz richtig, es wurden damals zwei Anna-Altäre geweiht, insgesamt also vier Altäre, und nicht nur drei, wie Riegel durch das Ausschneiden des einen Anna-Altars annimmt. Dafür haben wir eine ganz unabhängige Quelle, nämlich die Münsterrechnungen, die mehrfach von der Weihe dieser vier Altäre berichten. Es heißt 1515 (Anfang März): — „12¹/₂ ₰ dem boten von Costenꝝ, das er indult bracht von den 4 altaren zu wichen. — Item 15 ellen lini tuoch us dem langen trog, was meister Petern seligen, do der bischof von Basel die 4 altar wicket. — 1515 März 18. — 5 ₰ 7¹/₂ ₰ 4 ʒ expens uf Sonntag letare, do man den goßacker wicket und die 4 altare. — Item 17¹/₂ ₰ von 14 personen zuo essen zum Sponhart do man die 4 altar wicket.“ —

³³⁾ Vgl. Riegel a. a. O. S. 28 f. und S. 16, Anm. 2. „Man berücksichtigte die von gleicher Hand stammende Notiz auf der Urkunde vom 18. März 1515 (muß heißen 20. März 1515) sowie den Umstand, daß nirgends von zwei Anna-Altären späterhin die Rede ist.“ Beim Abdruck der Weiheurkunde gibt Riegel seine Auslegung durch die Druckanordnung wieder. Es liegt im Interesse der Theorie Riegels nur einen Anna-Altar 1515 anzunehmen, da damit die Möglichkeit für ihn steigt, die oben mitgeteilte, Sigt von Stausen betreffende Rechnungsnotiz „vom 15 Jahr her“ auf den dann einzigen Anna-Altar zu beziehen.

Da Riegel ja das Urkundenbuch für das Freiburger Münster herausgeben soll, so wird er diesen Stellen noch seine Aufmerksamkeit zuwenden müssen, um zu sehen, was der vierte wol für ein Altar gewesen sein mag.

Ebenso unrichtig ist Riegels Behauptung, späterhin sei nirgends von zwei Anna-Altären die Rede. Ich habe aus einem Pfründenverzeichnis aus den Jahren 1518–20 eine Stelle angeführt, aus der deutlich das Vorhandensein von zwei Anna-Altären hervorgeht.³⁴⁾ Und durch Geisingers Handschriften über die Epitaphien im Münster erfahren wir im 18. Jahrhundert weiteres über die Anna-Altäre. Er berichtet, daß an der rechten (südlichen) Seite des Lettners ein Anna-Altar aus dem Jahre 1748 gestanden habe, und daß dieser beim Abbruch des Lettners an den südöstlichen Vierungspfeiler gestellt wurde. Die Aufschrift an diesem Barockaltar teilt er unter der Überschrift mit: „An dem neuen St. Anna-Altar ist folgendes zu lesen.“ Also gerade in der Gegend, wo wir den 1515 geweihten Anna-Altar extra chorum in latere meridionali zu suchen haben, befindet sich seit 1748 ein neuer Anna-Altar, der den alten verdrängt hat.³⁵⁾

Es sind also zwei Anna-Altäre im Münster gewesen, und der auf uns gekommene in der Anna-Kapelle hat, wie auch Riegel anerkennt, den gleichen Meister wie der Hochaltar in Breisach. Daß dieser Meister zugleich auch den Locherer-Altar geschaffen habe, wie Riegel annimmt, ist nach den bisherigen Ausführungen ausgeschlossen. Ich will hier nur noch einige Bemerkungen machen zu der von Riegel behaupteten stilistischen Übereinstimmung des Anna- und Locherer-Altars, um den Unterschied der beiden Künstler kurz zu charakterisieren.³⁶⁾

³⁴⁾ a. a. O. S. 46.

³⁵⁾ Vergl. darüber meine Arbeit über den Anna-Altar S. 46 wie auch das weitere über die Geschichte des Anna-Altars in der Kapelle. Auch Riegel teilt die Errichtung des Barock-Anna-Altars 1748 (S. 30 Nr. 43) mit dem Bemerkten mit: „1748. Wird der alte Anna-Altar durch einen Stuck-Altar ersetzt, dessen Altarblatt der Maler Gams fertigte,“ und verweist dafür noch auf die Münsterrechnungen und Schreiber. Welcher Anna-Altar wurde denn ersetzt, da doch unser Anna-Altar damals mit den Alexander-Reliquien in der zur Alexander-Kapelle umgewandelten Anna-Kapelle ruhig stand und stehen blieb? Ersetzt konnte doch nur ein anderer Anna-Altar werden, eben jener 1515 extra chorum in latere meridionali geweihte Anna-Altar.

³⁶⁾ Auch hier bei dem Anna-Altar zeigt sich wieder, wie willkürlich Riegel verfährt. Bei seinem Vergleich des Locherer-Altars mit dem Anna-Altar sagt er (S. 17): „Rein äußerlich schon verraten beide Altäre den gleichen Meister. Ursprünglich

Die stilistische Übereinstimmung der beiden Altäre, von der Riegel redet, ist tatsächlich nicht vorhanden. Bei der Vergleichung ist folgendes zu beachten. Der Anna-Altar ist gegenüber den andern Arbeiten des Breisacher Meisters ein Frühwerk. Das zeigt sich darin, daß in ihm die für diesen Meister so charakteristische Phantastik und damit die Umbildung der realen Welt und die Steigerung der dekorativen Formen noch nicht in dem Maße bestimmend ist wie in den späteren Arbeiten. Ich habe dies nicht aus einer geringern Technik, sondern daraus zu erklären gesucht, daß bei der Arbeit an dem Frühwerk die Kräfte der Überlieferung noch mächtiger waren in der geistigen Haltung des Meisters als später, als die Entwicklung seiner Phantasie alle Schranken der Überlieferung durchbrach.³⁷⁾ Es ist klar, daß bei einem solchen Werk, das den Künstler noch im Werden zeigt, durch das stärkere Hervortreten des allgemeinen zeitlichen und örtlichen Stilcharakters sich noch mehr Beziehungen zu Arbeiten anderer Meister finden, so auch zum Locherer-Altar, als dies bei den spätern Werken dieses Meisters der Fall ist, die sich von ihnen so vollkommen unterscheiden. Der Anna-Altar teilt dieses mit den beiden Figuren des Breisacher Meisters in Reute. Aber trotzdem die Eigenart des Künstlers sich am Anna-Altar noch nicht voll entfaltet hat, so ist sie doch groß genug, um seine Arbeit gerade in den entscheidenden Punkten von dem Locherer-Altar zu trennen. Auch in den Anfängen ihrer Entwicklung

als Schrein-Altäre mit klappbaren Seitenflügeln gedacht — — — „Woher weiß Riegel das von dem Anna-Altar? Wir wissen nichts davon und nichts veranlaßt, es auch nur zu vermuten, daß der Anna-Altar Seitenflügel hatte. — Übrigens scheint es mir auch sehr zweifelhaft, ob die heute nicht mehr vorhandenen Flügel des Locherer-Altars, auf denen nach einem Inventar Maria und Josef dargestellt waren, ursprünglich zu dem Altar gehört haben, wie Riegel meint (S. 14). Die Darstellung spricht für eine spätere Tutat, ebenso, daß die Flügel zusammen mit einer beweglichen Reliquienpyramide erwähnt werden. (Riegel S. 28 Nr. 73). Dieses würde auch erklären, daß sie wie die Reliquienpyramide bei den puristischen, gotisierenden Verschönerungsarbeiten im Münster entfernt wurden. Doch dies nur nebenbei.

³⁷⁾ Vergl. a. a. O. S. 63 und 67 f. — Riegel behauptet beim Anna-Altar (S. 16) „Manchmal möchte es sogar bedünken, als habe der Meister hier noch eine viel größere Virtuosität entfaltet, was andere Beurteiler in die Irre geführt haben mag“, womit er mich meint. Was soll dieser dunkle Satz überhaupt heißen? Haben die andern Beurteiler geirrt, indem sie die größere Virtuosität verkannt haben, oder indem sie diese annahmen, und in Bezug worauf hat sie das in die Irre geführt? Weder in dem einen noch in dem andern Sinn trifft der Satz auf mich zu. Wenn Riegel mit seiner Behauptung meine Ablehnung Sixts als Meister des Anna-Altars meint, so ist zu sagen, daß darauf die größere oder geringere Virtuosität des Anna-Altars keinerlei Einfluß gehabt hat.

hebt sich die Künstlerindividualität des Breisacher Meisters deutlich von der des Sigt von Staufeu ab. Sigt von Staufeu ist gegen den Meister des Anna-Altars ein durchaus sachlicher Künstler, seine Stärke ist darum auch die Darstellung der porträtartigen knieenden Gestalten unter dem Mantel Marias. Er gibt seine Personen in Ruhe, sie zeigen nicht die merkwürdige innere Bewegtheit der Figuren des andern Meisters, ein Vergleich der heiligen Bernhard von Clairvaug und Antonius vom Locherer-Altar mit dem Joachim und Josef des Anna-Altars läßt den Unterschied gut erkennen. Und so wenig Leidenschaft oder Phantastik im Gebiet des Geistigen seine Sache ist, wie man an seinen Physiognomien sieht, so tritt auch bei den dekorativen Formen der Saltengebung das spielend phantastische Element zurück. Wenn auch der Meister eine reichere Gewandbildung anwendet, wie sie der Zeitstil vorschreibt, so ist sie doch gegen die des Breisacher Meisters zurückhaltend, und vor allem schließlich immer sachlich motiviert, was bei jenem andern Künstler so ganz und gar nicht der Fall ist. Der Unterschied zwischen beiden ist der des mehr beobachtenden objektiven und seelisch ruhigen Künstlers und dessen, der innerlich erregt auf der Tätigkeit seiner umformenden Phantasie aufbaut. Was diese beiden Altäre stilistisch unterscheidet, ist gerade das, was den Anna-Altar mit den übrigen Werken des Breisacher Meisters verbindet. Ist der Unterschied der beiden Künstler schon zwischen dem Frühwerk des Breisacher Meisters, dem Anna-Altar, und dem Meister Sigt von Staufeu greifbar stark, so steigert er sich mit der Entwicklung des Breisacher Meisters zum vollen Extrem. Man vergleiche, um nur dieses eine Beispiel herauszugreifen, die beiden Madonnendarstellungen der beiden Meister, die Madonna mit Kind bei Bildhauer Dettlinger in Freiburg, die von diesem seit langem für Sigt von Staufeu in Anspruch genommen und jetzt von Riegel veröffentlicht wird, und die Claersche Madonna in Mülhausen. Ein stärkerer Gegensatz ist kaum denkbar. Dort eine, auch geistig, sehr einfache Figur in schlichter, ruhiger Gewandbildung, die in ihrer Ruhe etwas Trockenes hat³⁸⁾ und hier eine vom stärksten Leben erfüllte Gestalt, deren innere Bewegung in der kontrastreichen Anordnung des Gewandes sich fortsetzt. Es ist fast unbegreiflich, wie Riegel zwei so

³⁸⁾ Der Kopf des Kindes bei der Madonna des Bildhauers Dettlinger ist, wie Riegel angibt, von diesem ergänzt. Riegel stellt dazu diese Betrachtung (S. 20) an: „Das Kind ist in seinem oberen Teile ergänzt. Die Züge wurden denen Marias nachgebildet. Anders ist die große Ähnlichkeit zwischen Mutter und Kind nicht zu erklären.“ Bildhauer Dettlinger hätte wohl persönlich die beste Auskunft über diese merkwürdige Ähnlichkeit geben können.

gegenwärtliche Schöpfungen einem und demselben Meister zuschreiben konnte, es ist ungefähr so, wie wenn man eine Arbeit Schongauers und eine Grünewalds für Werke eines Meisters hielte.

Auf das, was Riegel über den Kunstcharakter des Sirt von Staufen sagt, brauchen wir nicht mehr einzugehen.³⁹⁾ Es ist klar, daß bei der gewaltsamen Bindung der beiden gegensätzlichen Künstlerpersönlichkeiten in eine gar nichts heraus kommen kann. Riegel macht nur einige vage Bemerkungen, wobei er meine Erklärung des künstlerischen Wesens des Breisacher Meisters aus dessen Phantasiebegabung heraus in seiner Weise übernimmt.⁴⁰⁾ Richtig ist dabei nur Riegels Bemerkung, daß

³⁹⁾ Zur historischen Einstellung des Sirt führt Riegel so gut wie nichts an. Bei der Frage nach seinem Lehrer sagt er (S. 20): „Trotz der vorhandenen kleinen Unvollkommenheiten kann man nicht schließen, bei welchem Meister Sirt in die Lehre gegangen. Soviel ist sicher: Wnditz war es so wenig wie der Kanfersberger Meister, obgleich das Letzte nicht ganz ausgeschlossen wäre. In manchen kleinern Zügen ähneln sich wohl ihre Arbeiten.“ — Was kann man mit einem solchen Satze anfangen? Der Kanfersberger Meister ist also sicher nicht der Lehrer des Sirt, und dann kann er es doch wieder sein. — Die Schilderung, die Riegel von Sirts Persönlichkeit gibt, da die Quellen darüber schweigen in freier Dichtung, ist so schön und erbaulich zu lesen, daß man nur wünschen kann im Interesse des Sirt von Staufen, diesem Bilde möge die Wirklichkeit entsprechen haben. (S. 24): „Sein Name verschwindet völlig aus den Quellen wie aus der Erinnerung. Auffällig: nirgendwo auch nur die Spur von einem Gedenken an ihn. Vielleicht hatte man ihn absichtlich vergessen, weil er es stets vorzog, seine eigenen Wege zu gehen; (!) niemals betätigte er sich am öffentlich-bürgerlichen Leben. Um die Stelle eines Zunftmeisters und Zunftvorstehenden hat er sich nie beworben. Er überließ es den Kleinen, nach äußeren Ehren zu geizen, und lebte nur sich und seiner Kunst. Die vielfach kleinlichen Kleinigkeitskrämereien der städtischen Politik waren nichts für ihn und auch gar nicht nach seinem Geschmack.“ — „Sirt Gumppe nahm das Schöne im Leben und das Leben selbst in sich auf; dankbarlich erlebte und durchlebte er das, was er geschaut. Daher auch seine herrlichen Madonnen. Unermüdlisch tätig bis ins höchste Alter, sah er immer offenen Auges in die Welt um sich. Die Wandlungen des Zeitgeistes sind nicht ungenützt an ihm vorübergegangen. Immer aber drängt sich sein ureigenstes Wesen durch. Immer die gleiche Grundstimmung, das göttlich Erhabene in das Gewand des rein Menschlichen zu kleiden, die Menschen selbst aber, soweit er das überhaupt tun konnte und durfte, wie in seinem Schutzmantel-Altar, so darzustellen, wie sie wirklich lebten.“ —

⁴⁰⁾ (Riegel S. 24) „Sein Leitmotiv war eine kühne Phantasie, die jeder seiner Schöpfungen trotz allem Realismus etwas ungemein Leichtes und Schwebendes gibt. Wie er sich selbst niemals mit den Händeln des Alltags abgab, so sollten auch seine Heiligen über das Gewöhnliche sich erheben. (Daher die eigenartige Fuß-, Hand-, Locken- und Gewandbehandlung.) In allen Arbeiten ein Zug der Weltfreudigkeit und virtuosenhaften technischen Könnens. Sirt Gumppe's innerstes Wesen ist uns ein Rätsel. Wenn wir ihn nach dem beurteilen, was von seinen Werken auf unsere

Sirt Gumpys innerstes Wesen für uns ein Rätsel sei, — nämlich der Sirt Gump, den er uns vorführt, und den er mit dem Breisacher Meister verschmolzen hat.

Unsere Untersuchung hat diese durch die Herstellung der willkürlichsten und gezwungensten Beziehungen, durch den Versuch der Entwertung der sichersten Zeugnisse und zuverlässiger Berichte mit Außerachtlassung des wirklichen Tatbestandes herbeigeführte Verschmelzung der beiden Meister wieder gelöst. Sie ist eine restitutio in integrum für den Breisacher Meister H L.

Ob die beiden Meister des Locherer- und Breisacher Altars in einem engern Verhältnis zu einander standen, wissen wir nicht. Es liegt nahe, Freiburg als den örtlichen Mittelpunkt der Tätigkeit des Breisacher Meister mindestens für die Frühzeit anzunehmen.⁴¹⁾ Bekannt haben

Tage gekommen ist, und was wir als die Offenbarung seines künstlerischen Erlebens erkannt haben, dann drängt sich doch die Frage auf: warum immer die gleiche Grundstimmung, die gleiche technische Vollendung, und doch — die großen Unterschiede in seiner Auffassung? Seine Maria auf dem Anna-Altar und die in der Locherer-Kapelle und den spätern; welcher scheinbare Gegensatz in der Auffassung vom Wesen des Weibes! Indes — der Künstler war zwischen 1515 und 1522 älter und gereifter geworden, hatte das Leben mehr kennen gelernt und erfahren, daß das Schöne des Weibes nicht die äußere Erscheinung, das rein Weltliche, sondern ihr innerstes Wesen: das Madonnen-Weltkindhafte ist.“ — Was dieses Madonnen-Weltkindhafte ist, das Sirt in seinem Reifungs- und Läuterungsprozeß zwischen 1515 — 1522 als das Wesen des Weibes erkannte, vermag ich nicht zu sagen.

⁴¹⁾ Unbegreiflicherweise behauptet Riegel (S. 16 und 23), ich hätte den Sirt von Staufsen in der Malerzunft gesucht und nicht unter den Zimmerleuten, das sei mein Hauptfehler und daran sei ich gescheitert. Wann habe ich nach Sirt von Staufsen gesucht? Nie habe ich das getan. Ich habe vielmehr nach dem Meister H L des Breisacher Hochaltars, nach einem Meister, der für die Auflösung dieses Monogramms in Frage käme, und nicht nach dem Meister Sirt von Staufsen gesucht. Das hat Riegel offenbar in der Verwirrung verwechselt. — Will aber Riegel behaupten, daß in der Freiburger Malerzunft keine Bildhauer und zwar auch solche, die nur Bildhauer waren, zu finden seien? Ich will dazu nur folgendes hervorheben. Wenn man ganz von dem Theodosius Kaufmann als Unternehmer absehen will, der aber doch so sehr als Bildhauer angesehen wurde, daß das Wort Bildhauer geradezu seinen Nachnamen ersetzte, und er häufig als Theodosius Bildhauer erscheint, wo steht denn Hans Wndiz? Er steht in der Freiburger Malerzunft. (Vgl. meine Arbeit über Wndiz S. 20.) Und von diesem Manne wissen wir nur, daß er ausschließlich Bildhauer war, so sehr, daß er nicht einmal seine eigenen Chorrossetten gefaßt hat. (Vgl. ebenda S. 59 und Stamm, Der Bildhauer Hans Wndiz und seine vermutlichen verwandtschaftlichen Beziehungen zum Petrarkameister Hans Weidiz und dem Medailleur Christoph Widiz. Repertorium für Kunstwissenschaft. Bd. 38. 1915. S. 112.) Davon sagt Riegel keine Silbe. Auch das von Riegel angeführte Ratsprotokoll von 1541 zeigt, daß Leute, die nur

sich die beiden Meister wol bei der wenigstens zeitweise gleichzeitigen Wirksamkeit an einem Orte, wie ja auch Sigt von Staufsen den Anna-Altar des andern Meisters sicher im Münster gesehen hat. Wie die beiden auch chronologisch zu einander standen, auf alle Fälle ist der Breisacher Meister H L geistig, das heißt der kunstgeschichtlichen Entwicklung nach, der jüngere Meister. Er bringt die Tendenzen der ausgehenden Gotik zur entschiedensten Durchführung und zwar erhält der malerische Stil der Plastik dieser Zeit bei ihm einen ausgesprochen ornamental-dekorativen Charakter. Indem er in seltsamer Verbindung von stürmischer Phantastik und technischer Virtuosität in dieser Richtung arbeitete, entstanden Schöpfungen so ungewöhnlicher, ästhetisch aber durchaus nicht immer wertvoller Art, daß der Meister zu den merkwürdigsten Erscheinungen der deutschen Plastik gehört.
