

Der Hochaltar des Meisters HL

Von Dr. Marc Rosenberg

Sein Buch über den Breisacher Hochaltar gliedert Marc Rosenberg in

- Die Stadt und ihr Münster
- Der Hochaltar
- Altäre in Niederrotweil und Freiburg; der Silberschrein
- Die Beschreibung Grieshabers; die Hochaltarsage
- Bildtafeln.

Wir werden uns auf die Beschreibung des Hochaltars beschränken und auch daraus - aus Platzgründen - nur Auszüge verwenden.

Seine Untersuchung hat der Autor folgendermaßen gegliedert:

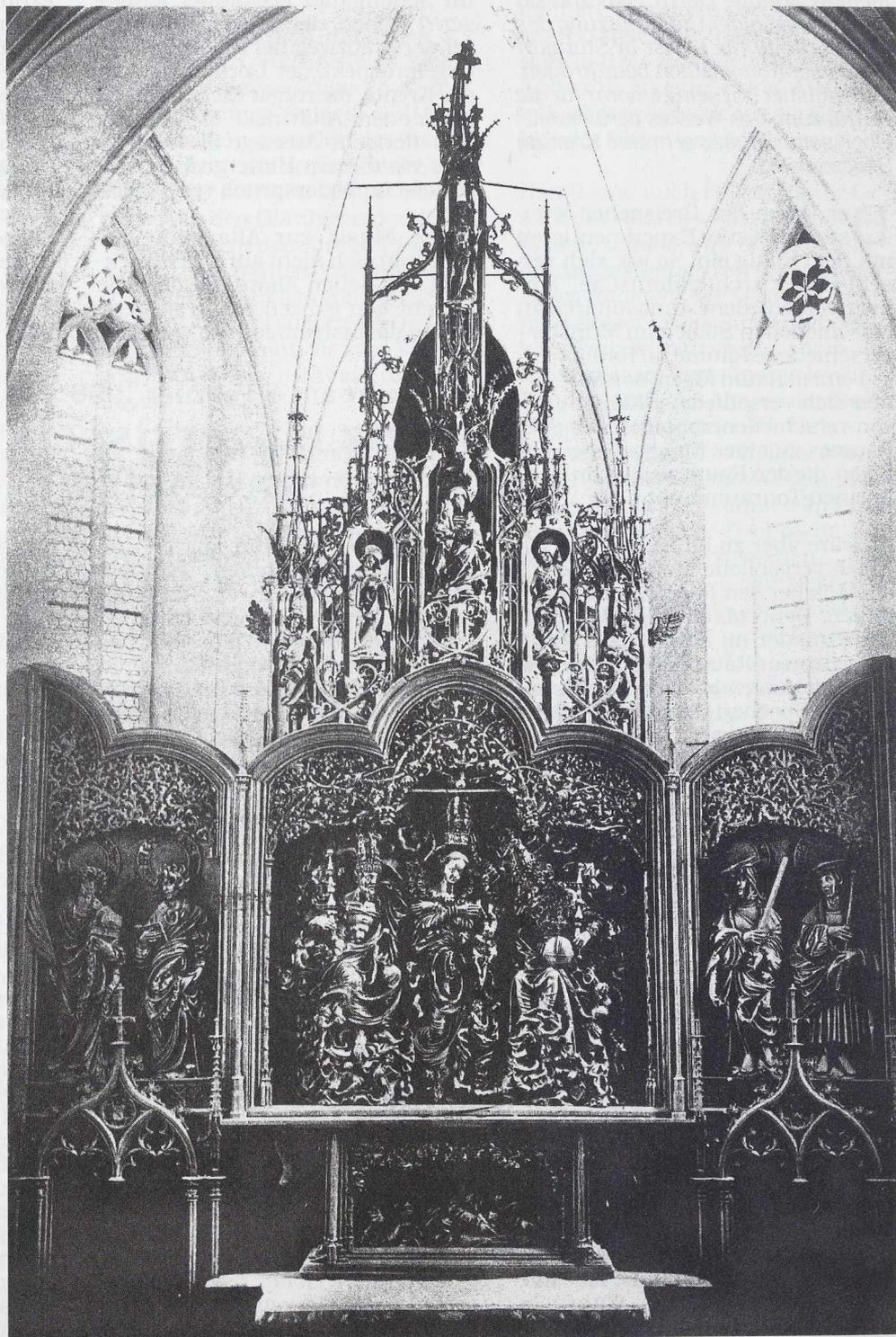
1. Literatur zum Altar
2. Beschreibung des Altars
3. Komposition
4. Technik und Behandlung
5. Dimensionen
6. Entstehungszeit
7. Restauration
8. Sage
9. Kunstgeschichtliche Kritik

Wir werden hier insbesondere die Kapitel 2, 3, 6, 7, 8 und 9 wiedergeben.

Beschreibung des Altars

Vorbemerkung: Wir drucken den Text in der Schreibweise des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die zahlreichen und zum Teil längeren Fußnoten wurden weggelassen.

Der Altar zerfällt auf den ersten Blick in zwei wesentlich voneinander verschiedene Teile; einen gewaltigen offenen Altarschrein mit zwei Flügeln (Triptychon) auf einer Predella ruhend, und darüber, sich durchaus unorganisch anschließend, ein luftiges Nischensystem von Wimbergen und Fialen gekrönt und mit gotischem Laubwerk durchzogen. Die Mitteltafel enthält, wie immer die Hauptdarstellung, hier die Krönung Mariae. Mit über der Brust gekreuzten



So sah der Hochaltar um 1870 aus. Heute sind die gotischen Durchgänge unterhalb der Seitenflügel nicht mehr vorhanden. Zwei Bilder links und rechts der Predella hat Rosenberg vor dem Fotografieren wegnehmen lassen (siehe S. 8).

Händen den Kopf etwas nach links geneigt, demutsvoll herniederschauend, steht Maria in falti-

gem Gewand in den Wolken. Auf diesen schwebt in sitzender Stellung, zu ihrer Linken, Gott Vater

mit wallendem Barte, das Scepter in der linken Hand, mit welcher er auch leicht die auf seinem Knie ruhende Weltkugel unterstützt.

Zu ihrer Rechten in ähnlicher Haltung Gott Sohn. Beide Figuren halten mit je einer erhobenen Hand (Christus mit der Linken, Gott Vater mit der Rechten) die Krone über dem Haupte Maria, um sie mit derselben zu krönen. Über der Krone schwebt der heilige Geist in der üblichen symbolischen Gestalt der Taube. In den Wolken, auf welchen diese Scene vor sich geht, tobt ein heiterer Chor von Engeln, theils in Posaunen stoßend, theils aus Psalterien singend, andere wieder sich blos fröhlich tummelnd. Die Engel im Vordergrund sind ganze Knabengestalten, die im Hintergrunde blos geflügelte Köpfe. Nach oben wird diese ganze Gruppe durch üppige Ranken und Blätter abgeschlossen, welche wiederum durch einen mehrfach ausgekehlten Kleeblattbogen eingefasst werden. Die Seitenflügel umrahmt je ein halber Kleeblattbogen, unter welchem sich ein ähnliches, aber nicht ganz gleiches Laubwerk hinzieht wie an der Mitteltafel. Auf dem rechten Seitenflügel sehen wir, in lange faltige und mit reicher Borte verzierte Mäntel gehüllt, die Heiligen Stephanus und Laurentius. Hinter dem Haupte eines jeden derselben und der noch weiterhin zu nennenden Heiligen, findet sich ein breiter Heiligenschein angebracht, auf welchem der betreffende Name in großen lateinischen Antiqua-Lettern zu lesen ist. Auf dem linken Seitenflügel in moderner Tracht mit breitgeränderten Hüten: die Heiligen Gervasius und Protasius. Sämmtliche vier Heilige tragen ihre üblichen Attribute. Stephanus den Stein, Laurentius den Rost, Gervasius den Schlägel und Protasius das Schwert. Daß Stephanus hier auch einen Palmzweig in der Hand hält, welcher nicht gerade ein nothwendiges Attribut dieses Heiligen ist, mag eine ihm hier als Protomartyr oder als Patron der Kirche gewährte Auszeichnung sein. Die kleinere Darstellung unter der Haupttafel, die wir vorhin als Predella bezeichneten, zeigt die Brustbilder der vier Evangelisten mit ihren Zeichen. Jeder das Dintenfaß in der einen, die Feder in der anderen Hand, damit beschäftigt das Evangelium zu schreiben. Auch diese Gruppe ist von Laubwerk umrahmt. Rechts und links von der Predella befinden sich zwei Bilder, die nicht zum

Altar gehören, obgleich es sonst wohl Sitte war an diese Stelle Bilder zu setzen, wie man es noch aus vielen erhaltenen Beispielen erkennen kann. Es ist nicht ganz unmöglich, daß diese Bilder einmal verwechselt oder einer sie gänzlich vernichtenden Uebermalung unterworfen wurden, denn ange-

S treit der Experten

sichts ihres jetzigen Zustandes ist die gute Meinung, die Grieshaber von ihnen hat, gar nicht zu rechtfertigen. Er findet sie gut, schreibt sie einem deutschen, dem Verfertiger des Altars gleichzeitigen Künstler zu, erkennt sie als zum Altar gehörig an und wünscht sie besser conservirt zu sehen. Wenn Rosmann dagegen (S. 311), nachdem er sie vorher ebenfalls einem „altdeutschen Meister“ zugeschrieben hatte, berichtet, diese Bilder hätten „in neuerer Zeit als misstönig zum Ganzen einem neuen schönen Schnitzwerke“ Platz machen müssen, so ist diese Notiz mit Vorsicht aufzunehmen. Ich glaube nicht, daß jemals ein Schnitzwerk an die Stelle der Bilder getreten ist.

Der Aufbau über der Mittelgruppe besteht aus einem System von fünf pyramidal nebeneinander geordneten Nischen, von welchen die Mittelste und Höchste noch durch eine zweite Schmalere überragt wird, welche dann mit ihren Fialen bis an die Decke des Chores aufsteigt und sich dort im sogenannten Frauenschuh nach vorn umbiegt. Gedeckt sind diese Nischen mit kleinen runden Baldachinen aus geschweiften Spitzbögen, welche ein Rankenwerk untereinander verbindet. In den zwei mittelsten über einander angeordneten Nischen ist unten die heilige Anna mit dem Christuskinde auf dem Schooße, welches von der neben ihr stehenden Maria Trauben erhält; oben der dorngekrönte Christus. In den Nischen zunächst: der heilige Vitalis und die heilige Valeria. In den äussersten Nischen je ein musizierender Engel.

Wir haben oben erwähnt, Maria sei auf den Wolken *s t e h e n d* dargestellt und befinden uns damit im Widerspruch mit Grieshaber und Rosmann. Letzterer darf unberücksichtigt bleiben, dagegen erkennt man bei Grieshaber, daß er sich bemüht hat, das unklare Motiv zu verstehen. So er-

fand er einen unsichtbaren Thron und stellte sich Maria auf demselben sitzend vor. Ohne über den Faltenwurf besser im Klaren zu sein und ohne angeben zu können, wo die Füße der Maria gedacht sind, glaube ich doch in der ganzen Figur die stehende Haltung zu erkennen.

Es ist interessant und dürfte vielleicht bei weiterer Forschung auf etwas Gemeinsames hinführen, daß auch bei anderen gleichzeitigen Darstellungen der Krönung Mariä, trotz sonst richtiger Verhältnisse in den Figuren, dem Beurtheiler eine ähnliche Schwierigkeit entgegentritt.

Ich gedenke an einem anderen Orte dieser Frage näher zu treten.

Composition

Der Altar ist der Gottesmutter geweiht und zeigt daher im Hauptbilde ihre höchste Verherrlichung. Gott-Vater und Christus, selbst zwei Könige mit Krone und Scepter angetan verleihen der demuthvoll Dastehenden die höchste Ehre, die sie still gesenkten Hauptes empfängt. Auf dem Knie von Gott-Vater ruht schwankend die Weltkugel, die er nur leise mit dem Finger berührend im Gleichgewichte erhält. Der mächtige Bart, das reiche und edel geworfene Gewand verleihen dieser Figur eine prächtige Hoheit, die in dem entblößten Oberkörper Christi mit der tiefen Wunde des Lanzenstiches ein contrastierendes Gegengewicht findet. Das glänzende Ereigniss der Krönung der Himmelskönigin feiern in der heitersten Weise auch die Scharen der Engel. Mit vollen Backen blasen sie in die abenteuerlichst gestalteten Posaunen und verkünden das Ereigniss den entlegendsten Theilen der Himmel. Andere schweben empor und hernieder, die Zipfel der Gewänder von Gott-Vater, Christus und Maria gleichsam als muthwillige Schleppträger in Händen haltend. Einige in mehr gemessener Haltung vertiefen ihre Freude und singen das Lob der Heiligen. Zwischen den Wolken tauchen empor und verschwinden die muthwilligen geflügelten Köpfechen der Cherubim. Es geht ein Zug des Jubels und der Heiterkeit durch diese Fülle von Engelsgestalten, der fast mit fortreisst. Die Freude an der freien Bewegung und die Bewegung als Ausdruck des Jubels treten dem Beschauer

hier mit solcher Meisterschaft entgegen und in so eigenartiger Weise hervor, dass man an die Schöpfungen Rubens' erinnert wird. In den Formen einer mehr als dreihundertjährigen und schon ausgelebten Kunst fühlen wir hier, vielleicht zum ersten Male, das leise Wehen eines Geistes, der erst nach einem weitem Jahrhundert "den Pinsel in Blut getaucht" in vollem Sturm über die Leinwand brausen wird.

Da ist ein Engelchen, das sich muthwillig neben Maria kopfüber herunterstürzt auf ein Anderes, welches in den Falten ihres Gewandes mühsam herumklettert. Eine Andere wieder dieser kleinen Gestalten macht eine groteske und anmuthige Bewegung, um mit Aufgebot aller Kräfte das für sie zu schwere Gewand Christi etwas zu lüften. Keiner steht still, Alle fliegen, schweben, klettern, stürzen; es ist ein Jubel, eine Freude, wie sie nur über den Wolken zu finden ist.

In breitem Rahmen eingefasst, stellt dieses Bild ein abgeschlossenes Ganzes für sich dar.

Auf den beiden Flügeln sind die Beziehungen zur Stadt und zur Kirche gegeben; hier die Heiligen Gervasius und Protasius, die Schutzpatrone des Ortes; dort der heilige Stephanus, Patron des Münsters und neben ihm, wie sinnig, der heilige Laurentius, Schutzpatron gegen Feuersbrunst. Jene göttliche Handlung der Krönung Mariae aus den Regionen des Himmels gleichsam herüberleitend zu uns, sitzen unten in einer schön umrankten Laube, eifrig mit dem Niederschreiben der Evangelien beschäftigt, die vier Evangelisten.

Der technischen Vollendung dieser Gruppe steht die Composition durchaus nicht nach. Sie ist vollständig durchdacht und bietet eine Fülle interessanter Motive. So sind je zwei der Evangelisten zu einander in Beziehung gesetzt, wodurch das Ganze etwas Dramatisches erhält. Hier zeigt sich ein Gegensatz, dort eine Übereinstimmung: Wie trefflich ist das Sinnende des Johannes in Contrast gesetzt mit dem inspirierten Wesen des Matthaeus, während Marcus und Lucas gleichsam in gemeinsamer Arbeit ihre Evangelien verfassen. Auch die Symbole der Evangelisten sind möglichst mit in die Handlung hineingezogen. So dient der Adler, einem bereits durchgebildeten Motive entsprechend, zum Buchträger. Vom En-

gel erhält Matthaeus seine Inspiration. Der Löwe nimmt noch Antheil an dem Gespräche zwischen Marcus und Lucas, während der Stier des Letzteren, wahrscheinlich in Anspielung auf seine geistigen Fähigkeiten, etwas zurückgedrängt ist.

Wie der Altar überhaupt seiner geschichtlichen Entstehung nach als das Grab der Heiligen zu denken ist und man auf diesem gern eine reiche Vegetation sich erheben sieht, so wächst sie auch hier gleichsam aus dem Grabe selbst empor, und über der Darstellung wird ein ganzer Wald von Ranken und Laubgewinden sichtbar, die theilweise architektonische Formen annehmen. In diesen erscheinen, man möchte sagen als Vision in die Vergangenheit der hier gekrönten Gottesmutter, zwei Scenen aus ihrem Leben. Mit feinem Sinn sind die Momente gegeben, die einander als die grössten Contraste gegenüberstehen. Hier das höchste Glück: Maria bei ihrer Mutter Anna, welche das Gotteskind auf dem Schoosse hält, ein Bild des vollkommensten, reinsten Familienlebens und Genusses; darüber der höchste Schmerz im Leben der Gottesmutter: ihr leidender Sohn die Dornenkrone auf dem Haupte.

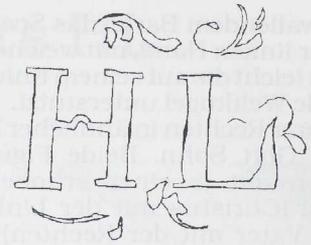
In zwei weiteren Nischen haben wir die Eltern der Brüder Gervasius und Protasius, den heiligen Vitalis und die heilige Valeria.

Die Entstehungszeit

Links neben Gott-Vater liest ein Engel aus einem aufgeschlagenen Buche, auf welchem sich folgende Inschrift befindet:

*Ann Domini
1497. P.
Renovatum
1858*

Ein Engel zu Füßen von Christus und ein Anderer zu Füßen von Gott-Vater halten Jeder eine kleine Tafel, auf welcher die mit einigen Schnörkeln versehenen Buch-



Monogramm auf der Tafel, die ein Engel zu Füßen von Christus hält.

(Halbe Naturgrösse)

staben HL erscheinen. Da diese sämtlichen Buchstaben und Zahlen mit schwarzer Farbe auf den gelben Grund des Anstrichs aufgetragen, also nicht mehr die eigentlichen ursprünglichen Angaben sind, so können sie nur in bedingter Weise als Urkundliches gelten. Wir müssen daher mit Vorsicht ihren Werth prüfen, ehe wir sie als richtig anerkennen. Sehen wir uns, um ihre mögliche Richtigkeit zu constatiren, vor allen Dingen nach anderweitigen Angaben über die Entstehungszeit des Altars um, so überrascht uns deren Verschiedenheit untereinander und mit der uns vorliegenden Zahl. Wir finden ausser 1497 noch 1526, 1527 und 1597 genannt. Also ein ganzes Jahrhundert Spannung. Diese letztere Zahl können wir gänzlich von unseren Betrachtungen ausschliessen, indem sie offenbar auf der Ignoranz eines Baedeker-Verfassers beruht, der die alterthümliche Vier nicht zu lesen wusste. Dass der Stil des Werkes eine solche Datirung nicht zulässt, können wir ohne jede vorhergehende Erörterung hier aussprechen, nachdem wir es oben bereits als ein Gothisches bezeichnet haben. 1527 wird nur an einer Stelle (in einer Novelle, deren wir im Capitel über die Sage gedenken werden) genannt, die aber nicht entscheidend sein kann, solange nicht noch andere Gründe für diese Zahl eintreten.

Weit wichtiger ist die Angabe 1526. Sie findet sich in dem bereits mehrfach citirten Artikel Grieshaber. Dieser erschien bereits 1833, während die Restauration erst 1838 stattfand, er liegt also vor derselben und gibt uns die Jahreszahl, die sich ursprünglich am Altare befand sowie überhaupt ein Bild des Altars vor seiner Renovirung. Eine der wichtigsten Veränderungen, die diese hervorgerufen hat, liegt in den Inschriften, indem das HL entschieden moderne Verzierung trägt und statt der von Grieshaber genannten Jahreszahl jetzt 1497 zu lesen

ist. Es entstehen demnach die Fragen:

- 1) Hat wirklich vor der Restauration die Zahl dagestanden, wie sie Grieshaber gelesen haben will?
- 2) Wie ist es gekommen, dass bei der Restauration 1497 geschrieben wurde?
- 3) Welche dieser beiden Zahlen ist die Richtige, oder ist es keine?

Die erste Frage geht auf die Glaubwürdigkeit Grieshabers, die zweite auf die Umstände der Restauration und die dritte auf den Stil des Werkes und etwaige anderweitige mehr oder minder glaubwürdige Angaben.

Leider ist es in unserem Falle unmöglich die Untersuchung in der sich logisch ergebenden Weise zu führen. Wir können weder die Glaubwürdigkeit Grieshabers bezweifeln noch sie zur apodiktischen Gewissheit erheben, da wir manche Beispiele der Ungenauigkeit von ihm haben.

Was die Restauration anbelangt, so sind wir über dieselbe zwar im Grossen und Ganzen unterrichtet, wie aus dem betreffenden Abschnitte ersichtlich ist, es war aber nicht möglich zu erfahren, ob jemand Anderem als dem Anstreicher die Sorge für die Wiedergabe der ursprünglichen Aufschriften anvertraut war.

In Bezug auf glaubwürdige Angaben von anderer Seite, die vor der Renovierung liegen, sind wir fast gänzlich verlassen.

Urkunden oder Acten haben sich nicht auffinden lassen. Es bleibt uns demnach als einziger Anhaltspunkt die Kritik des Denkmals. Wir werden dieselbe in einem späteren Abschnitte führen und bis zur Wahrscheinlichkeit, wenn nicht bis zur Evidenz nachweisen, dass das Werk später als 1497 entstanden sein muss; ohne über die Zahlen 1526 oder 1527 eine bestimmte Entscheidung zu treffen.

Es bleibt uns also für diesen Abschnitt nur noch die Frage zu erörtern wie es gekommen ist, dass man der früher sichtbaren Zahl 1526 oder 1527 die Zahl 1497 substituierte.

Die Tausenderstelle haben beide Angaben gemein. Statt der früheren 5 haben wir jetzt eine 4. Wie war diese Verwechslung möglich? Die 5 war im 16. Jahrhundert von sehr wechselnder Form, die für unser modernes Auge, wenn es nicht an die in romanischen Ländern übliche langgezogene 5 gewöhnt ist, etwas sehr Unbestimmtes hat. Sehr oft erscheint sie fast wie eine verkrüppelte 41.

In der darmstädter Gallerie Nr. 251 ist das Bild des Kurfürsten Friedrich III. von Sachsen von Lucas Cranach. Es trägt die Jahreszahl 1527, wobei aber die 5 kaum mehr als durch einen krummen Strich angegeben ist. Dass diese Form nicht nur ein Spiel des flüchtigen Pinsels ist, können wir daraus erkennen, dass sie auch in derselben Weise auf den Holzstock eingegraben vorkommt.

1497 oder 1527?

Auf dem letzten Blatt einer *Biblia Pauperum* in Gotha finden wir einen Holzschnitt mit der Jahreszahl 1475, in welcher ebenfalls die 5 in Form einer 1 erscheint. Eine solche 5 mag sich auch an der zweiten Stelle in unserer Jahreszahl befunden haben und es kann uns nicht Wunder nehmen, wenn der Anstreicher von 1838 darin keine 5, überhaupt keine bestimmte Zahl erkennen konnte. Was veranlasste ihn aber, an ihre Stelle eine 4 zu setzen und noch obendrein eine solche, die einen bestimmt alterthümlichen Charakter trägt?

Ich kann nur eine Vermutung wagen.

Ein Treppenthurm auf der Südseite des Münsters trägt, nach aus-

sen deutlich sichtbar auf einem Quadersteine, der in Farbe und Art von dem übrigen Bau sehr bestimmt abweicht und so die Aufmerksamkeit jedes Vorübergehenden auf sich lenkt, die Jahreszahl

1284 (1487).

Nebenbei gesagt wird sie von den Breisachern immer 1484 oder 1584 gelesen. Die einzige Zahl also, über die man im Zweifel ist und die für alterthümlich gilt ist die zweite Ziffer, während die ebenso alterthümliche 7 für eine moderne 4 angesehen wird.

Es ist nicht unmöglich, dass der Restaurator gegenüber einem verkrüppelten Striche, den er gar nicht zu deuten wusste, eine Zahl wie diese wählte, die sich auch ihre Zugehörigkeit zum Münster, durch ihre alterthümliche Form und durch ihre mögliche Richtigkeit empfahl.

Ausserdem haben wir aus jener Zeit noch eine 5 die an unsere jetzige 4 oder 9 erinnert. Wenn diese Form angewandt wurde, ist der Irrthum gewiss erklärlich.

In der dritten Stelle finden wir jetzt eine 9 statt der früheren 2.

Die 2 jener Zeit wurde, wie wir wissen, mit grossem Kopfe, langem Körper und kleinem dünnen Häkchen unter der Linie geschrieben und eine Verwechslung mit unserer 9 liegt ungemein nahe. Ausserdem mag der Restaurator, nachdem er einmal 1400 gelesen hatte, vielleicht das Gefühl gehabt haben, dass Werk nicht in die 20er Jahre dieses Jahrhunderts setzen zu dürfen und fand sich desshalb umsomehr geneigt, den Lesefehler zu machen.

Wir kommen jetzt zu der letzten Zahl, zu der Stelle der Einer. Wir finden gegenwärtig eine 7, wo nach Grieshaber früher eine 6 gestanden hat. Die 6 wurde aber damals ungefähr ebenso gebildet wie heute und es ist nicht möglich, dass die jetzt dastehende 7 aus einer Verwechslung mit jener 6 entstanden sei. Dagegen ist der Irrthum nach der andern Seite hin eher möglich. Nehmen wir an, dass die 7 richtig ist, so können wir leicht einsehen, wie Grieshaber hier in Folge einer Verwechslung 6 gelesen hat.

Es wurde nämlich im 16. Jahrhundert die 7 zuweilen mit einem grossen Bogen am Ende geschrieben, so dass Grieshaber, falls die Zahl auch hier so gebildet war, ohne genau hinzusehen eine 6 zu er-

Inschriften am Münster.

Am Vorbau der Sakristei (südöstlicher Pfeiler)

1213

Am Strebepfeiler vor der Sakristei

1292.

An dem östlicheren der zwei Treppenthürmchen auf der Südseite

1284

kennen glaubte. Wenn ursprünglich eine 6 dagestanden hätte, wäre die jetzt vorhandene 7 durchaus nicht zu erklären. Dagegen ist, wie wir sehen, Grieshabers 6 aus einer früheren 7 herzuleiten möglich und für diese Zahl tritt auch noch ein anderer Umstand ein, nämlich die Erwähnung in der Sage von Beldern, wo 1527 als Zeit der Vollendung des Altars angegeben ist.

Unabhängig von der eben geführten Untersuchung sei erwähnt, dass sich im Chor rechts vom Altar an einer Nische, in welcher die Heiligen Gervasius und Protasius beigesetzt waren, auf dem Spruchbande eines Engels folgende Inschrift befindet:

Gervasius et Protasius jecet hit (c) tummultatus 1497.

Die Zahl ist jetzt sehr undeutlich, ist es aber 1838 vielleicht weniger gewesen und sie mag den Restaurator beeinflusst haben.

Die Restauration

Im Jahr 1836 war die Grossherzogliche Familie in Breisach und auf die Verwendung Grieshabers und Rosmanns sagte der Grossherzog zu, den Altar auf seine Kosten restaurieren zu lassen. Es verging einige Zeit, bis dieser Beschluss zur Ausführung kam; der in Freiburg wohnende Bildhauer Glänz wurde damit beauftragt. Glänz war ein Mann, der sich vom gewöhnlichen Tischlergesellen zu einem Meister der gothischen Formsprache herausgebildet hatte und gewiss der Würdigste, dem eine solche Arbeit anvertraut werden konnte. Seiner Hand ist auch die Wiederherstellung manches kostbaren Werkes der Gothik im freiburger Münster zu danken. Glänz starb im Jahre 1841 und sein Sohn Franz übernahm die Werkstatt. Auch dieser ist inzwischen gestorben, und sein jüngerer Bruder Otto ist jetzt der Leiter des Geschäfts, soweit es noch existiert. In die schriftliche Hinterlassenschaft des Vaters theilten sich die Söhne, so dass gegenwärtig die Risse und Zeichnungen im Besitze des Herrn Otto Glänz die Bücher mit mehr oder minder ausführlichen Notizen theilweise im Besitze der Witwe von Franz Glänz und, wenn ich nicht irre, theilweise auch in fremden Händen sind. Es ist dies ein Material, welches späterhin von grosser Wichtigkeit

sein wird und es wäre eine Ehrenpflicht der carlsruher Landes-Bibliothek oder der freiburger Universitäts-Bibliothek, es in Zukunft aufzubewahren.

Unterm 26. September 1838 findet sich in Glänz's Büchern folgende Notiz:

„Auf Befehl Sr. K. H. des Grossherzogs Leopold wurde meinem Vater und mir (Notiz von Franz Glänz) durch Herrn Stadtpfarrer und Dekan Rosmann in Alt-Breisach eröffnet, einen Kostenüberschlag auszufertigen, was die Ausbesserung des alten Hochaltars daselbst kosten könnte. Dieses geschah und wir übernahmen dieses Geschäft um die Summe von 700 fl. Wir hatten alle Verbindlichkeiten, alle Auslagen auf uns sowie auch den Oelanstrich zu übernehmen, nebst dem dazu nöthigen Gerüste.“

Es waren drei verschiedene Pläne zur Auswahl angefertigt worden, die ich durch die Güte des Herrn Otto Glänz einsehen konnte, und ergibt sich aus denselben, dass die Hauptaufgabe darin bestand, zu beiden Seiten des Altars eine Art gothische Pforte aufzuführen und an der Frontseite des Altartisches etwas gothisches Masswerk einzulegen. Wenn man zu diesen Arbeiten noch den Oelanstrich und die Auführung des Gerüsts hinzu rechnet, so kann, wie mir Fachkenner versichern, selbst nach den damaligen Preisen, für die bedungenen 700 fl. nicht mehr viel ausserdem gethan worden sein. So könnten wir mit Sicherheit annehmen, dass die alten Ornamente und Figuren, ausser dem Anstriche, der ihnen zutheil wurde, im Grossen und Ganzen unberührt gelassen worden sind. Wie wenig Antheil ein Rosmann oder Grieshaber an der

Arbeit selbst nahm, kann man daraus ersehen, dass Grieshaber mit einer gewissen traurigen Überraschung später constatirt, dass der Anstrich doch zu gelb ausgefallen sei.

Glänz mit seinen Gesellen waren ganz sich selbst überlassen und ist es daher auch erklärlich, wie jene Verwechslung der Jahreszahl stattfinden konnte. ...

Die beiden Bilder, sowie vieles Andere, das eine spätere Zeit in ihrem Stile hinzugefügt hatte, wurde damals entfernt.

Welchem Kunstsinnigen die Wiederanbringung dieser Gemälde zu danken ist, weiss ich nicht. Für die Aufnahme der Photographie habe ich sie temporär wegräumen lassen.

(Fortsetzung im nächsten Heft).



1984 fertigten die beiden jungen Schreiner Johannes Hau (links) und Stefan Schnebelt die „Rätsche“ und die „Klappern“ für die Karfreitagliturgie an. Nach dem Gloria am Gründonnerstag läuten keine Glocken mehr; an ihrer Stelle ertönen zu den Gottesdiensten der Kartage die beiden wenig melodischen Holzinstrumente

(Bild ALOIS HAU)