

# *Die gotische Baukunst am Oberrhein und das Problem der Kunstlandschaft*

VON MARC CAREL SCHURR

Bereits mehrfach hat die kunstgeschichtliche Forschung den Oberrhein in kunstgeographische Betrachtungen miteinbezogen. Mit dem Etikett einer Kunstlandschaft ist er immer wieder versehen worden, und bis in die jüngste Vergangenheit hinein diente er als Modell, um den Begriff der Kunstlandschaft zu veranschaulichen und zu hinterfragen<sup>1)</sup>.

Der Grund hierfür liegt sicherlich in der extremen Dichte und Qualität der künstlerischen Produktion in allen Gattungen, von der Skulptur über Buch- und Glasmalerei bis hin zur Architektur, welche die Oberrheinischen Landschaften zu Trägern kultureller Überlieferung von europäischem Rang geraten ließ. Doch ist hier der Titel ›Kunstlandschaft‹ angebracht? Kann, und vor allem, soll man, wenigstens in Hinsicht auf eine bestimmte Epoche und eine bestimmte Gattung von Kunstwerken, von einer ›Kunstlandschaft Oberrhein‹ sprechen?

Diese Fragestellung fordert eine Probe aufs Exempel, und kaum ein Gegenstand erscheint hierfür besser geeignet als die Geschichte der gotischen Architektur am Oberrhein. Die Baukunst bietet hierbei den großen Vorteil, daß die Monumente, sofern sie den Wandel der Zeiten überstanden haben, sich noch immer am Ort ihrer Entstehung befinden. Außerdem gehören die großen Münster wie auch die kleineren Bauten der Klöster, Stifte und Pfarreien zu den großartigsten und reizvollsten Vertretern ihrer Gattung, welche die Kunstgeschichte aufzuzählen weiß. Es handelt sich hierbei also nicht um künstlerische Randphänomene, deren Aussagekraft bezüglich der eingangs skizzierten Fragestellung

1) Vgl. Albert KNOEPFLI, Probleme des Begriffs »Kunstlandschaft«, aufgezeigt am Beispiel des Bodenseegebietes, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 23 (1972), S. 112–122; Liselotte STAMM, Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41 (1984), S. 85–91. Zum Begriff der Kunstlandschaft in der kunstgeschichtlichen Forschung vgl. auch Reiner HAUSHERR, Überlegungen zum Stand der Kunstgeographie, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter* 30/31 (1965), S. 351–372, hier S. 351 ff., insbes. S. 365; DERS., Kunstgeographie – Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten, in: *Rheinische Vierteljahrsblätter* 34 (1970), S. 158–171, hier S. 158 ff., insbes. S. 160 sowie jüngst Thomas DA COSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of the Arts*, Chicago 2004, und den Beitrag von Brigitte Kurmann-Schwarz im vorliegenden Band.

zweifelhaft erscheinen könnte. Die oberrheinische Baukunst des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts stellt vielmehr ein zentrales Kapitel der europäischen Kunstgeschichte dar, und eine Überprüfung des Konzepts der ›Kunstlandschaften‹ an ihrem Beispiel läßt Resultate erwarten, die eine gewisse Allgemeingültigkeit für sich beanspruchen dürfen.

Der von der Kunstgeschichte als gotisch bezeichnete Baustil entstand bekanntlich auf dem Boden des heutigen Frankreich, und dort entwickelte er sich bereits im Laufe des 12. Jahrhunderts zu einer beträchtlichen Reife<sup>2)</sup>. Eine Rezeption dieser Baukunst in größerem Maßstab erfolgte im deutschen Sprachraum erst mit einer gewissen Verzögerung etwa ab den 1220er Jahren; um das Jahr 1250 hatte das gotische Bauen die Romanik auch in Deutschland weitgehend verdrängt<sup>3)</sup>.

Zu Beginn des 13. Jahrhunderts – als in Frankreich die Kathedrale von Chartres, die als erster Monumentalbau mit allen Zügen der klassischen Gotik gilt, bereits in weiten Teilen fertiggestellt war<sup>4)</sup> – befanden sich am Oberrhein drei große Kirchen im Bau. Das Basler Münster, an dessen Neubau schon seit einigen Jahrzehnten gearbeitet wurde<sup>5)</sup>, sah bereits seiner Vollendung entgegen, während man in Straßburg<sup>6)</sup> und Freiburg im Breisgau<sup>7)</sup> mit dem Neubau der Choranlagen erst am Anfang intensiver Bautätigkeit an den Münstern stand. All diese Projekte waren noch in vollem Umfang den Regeln der spätromanischen Baukunst verpflichtet. Doch sollte es innerhalb weniger Jahre zu einem gestalterischen Paradigmenwechsel in der Architektur kommen, der am kontinuierlich sich fortsetzenden Baufortgang der Münster in Straßburg und Freiburg einwandfrei abzulesen ist.

So entwickelte gegen 1240 die Freiburger Hütte das spätromanische System von Chor und Querhaus zu einem rein gotischen im Langhaus weiter (Abb. 1). Zwar behielt man die

2) Einen Überblick bietet Dieter KIMPEL und Robert SUCKALE, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130–1270*, München 1985. Zur Geschichte des Epochenbegriffs der Gotik in der Architektur vgl. Peter KURMANN, *Der Beginn der Gotik in Frankreich. Zur Problematik eines kunsthistorischen Epochenbegriffs*, in: *Aspekte des 12. Jahrhunderts*. Freisinger Kolloquium 1998, hg. von Wolfgang HAUBRICH, Eckart C. LUTZ und Gisela VOLLMANN-PROFE (Wolfram-Studien 36), Berlin 2000, S. 53–69.

3) Georg DEHIO und Gustav VON BEZOLD, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 2 Bde., Stuttgart 1901; Norbert NUSSBAUM, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*, Darmstadt 1994; Marc Carel SCHURR, *Gotische Architektur im mittleren Europa 1220–1340*, München/Berlin 2007.

4) Zur Baugeschichte von Chartres zuletzt Peter KURMANN und Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *Chartres. Die Kathedrale (Monumente der Gotik 3)*, Regensburg 2001.

5) Zur Baugeschichte vgl. Hans REINHARDT, *Das Basler Münster*, Basel<sup>3</sup> 1961; *Das Basler Münster*, hg. von der Basler Münsterbaukommission, Basel 1982; Dorothea SCHWINN-SCHÜRMAN, *Das Basler Münster* (Schweizerische Kunstführer SKG), Bern 2000.

6) Zur Baugeschichte der Straßburger Ostteile zuletzt: Jean-Philippe MEYER, *La cathédrale de Strasbourg. La cathédrale romane (1015-vers 1180)*, Straßburg 1998; DERS., *Voûtes romanes. Architecture religieuse en Alsace de l'an mil au début du XIIIe siècle*, Straßburg 2003.

7) Einen Überblick über die Baugeschichte unter Angabe der älteren und aktuellen Literatur bietet Friedrich KÖBLER, *Das Freiburger Münster. Die Baugeschichte*, in: *Geschichte der Stadt Freiburg im Breisgau*, Bd. 1, hg. von Heiko HAUMANN und Hans SCHADEK, Stuttgart 1996, S. 343–359.

Grunddisposition einer dreischiffigen basilikalischen Anlage bei, doch anstelle der ursprünglich geplanten Emporen begnügte man sich mit einem zweizonigen Wandaufriß, bestehend aus Arkadenzone und Obergaden. Dafür steigerte man die Höhenentwicklung der Schiffe und gliederte die Wölbung wie in der französischen Gotik in Travées mit vierteiligen Kreuzrippengewölben. Mit welchen Schwierigkeiten die Bauleute dabei zu kämpfen hatten, zeigen die westlichen Vierungspfeiler. Sie wurden noch vor dem Planwechsel getreu dem Vorbild ihrer Pendanten im Basler Münster errichtet<sup>8)</sup> und mit Kapitellen auf Höhe der geplanten Gewölbekämpfer versehen. Nun erforderte die erwünschte Höhensteigerung der Seitenschiffe ein Aufstocken dieser Pfeiler und das Anbringen einer zweiten, etwas höher liegenden Kapitellzone. Offensichtlich ließ sich der Meister bei dieser Operation für den Entwurf der weiteren Arkadenpfeiler inspirieren. Der im westlich sich anschließenden Joch erstmals realisierte, rein gotische Pfeiler folgt nämlich grundsätzlich dem Schema der noch in der spätromanischen Tradition wurzelnden Vierungspfeiler<sup>9)</sup>. Es handelt sich in beiden Fällen um einen Gliederpfeiler mit vier kräftigen Diensten an den vier Hauptachsen, zwischen die jeweils diagonal eine Reihe von drei gleichstarken Zwischendiensten gespannt ist (Abb. 2, 3). Dieser Grundtyp erfährt im Übergang zum gotischen System allerdings eine Modifikation in zwei entscheidenden Punkten (Abb. 3). Zum einen wird bei seiner gotischen Variante der kreuzförmige Kern, der schon bei der älteren Version nur noch in Gestalt der Rücklagen für die vier Hauptdienste erkenntlich war, vollkommen maskiert. Und zum anderen werden nun sämtliche Dienste nicht mehr als separat nebeneinanderstehende Glieder aus dem Stein gearbeitet, sondern sie werden durch weiche Hohlkehlen, die übergangslos in die Rundung der Dienste übergehen, miteinander verbunden und schließen sich so zu einem sanft undulierenden, aber zutiefst plastisch empfundenen Oberflächenrelief zusammen.

Diese Struktur des Freiburger Arkadenpfeilers vermag einen ersten Hinweis darauf zu geben, woher man wesentliche Anregungen für die Gotisierung des Bauplans bezogen hat. Insbesondere das weiche Verschleifen der plastischen Dienstbündel ist eine Eigenart, für die es in der französischen Gotik nur wenige Parallelen oder Vorbilder gibt. Zu den wenigen Bauwerken mit einer derartigen Bildung des Gliederapparats gehören neben der Kathedrale von Toul in Lothringen mit ihren Nachfolgebauten drei burgundische Bauten, nämlich die ehemalige Stiftskirche Notre-Dame in Villeneuve-sur-Yonne, die Kathedrale von Nevers und St. Martin in Clamecy<sup>10)</sup>. An gotische Bauten Burgunds erinnert darüber

8) Vgl. Volker OSTENECK, Die romanischen Bauteile am Freiburger Münster und ihre stilgeschichtlichen Voraussetzungen. Studien zur spätromanischen Baukunst am Oberrhein, Köln/Bonn 1973.

9) Dazu auch Wilhelm SCHLINK, Les rapports entre Fribourg et Strasbourg dans le domaine de l'architecture gothique, in: Bulletin de la Cathédrale de Strasbourg 25 (2002), S. 135–150, hier S. 141.

10) Zu Toul vgl. Alain VILLES, La cathédrale de Toul. Histoire et architecture, Metz 1983. Zu Villeneuve-sur-Yonne vgl. DERS., Les deux premières campagnes de construction de l'église Notre-Dame de Villeneuve-sur-Yonne, in: Études Villeneuviennes 30 (2002), S. 3–24. Zu Nevers und Clamecy vgl. KIMPEL/SUKALE, Gotische Architektur (wie Anm. 2), S. 321–330. Zu den undulierenden Dienstbündeln lothringischer

hinaus die der Sockelzone der Freiburger Seitenschiffswände vorgeblendete Arkatur (Abb. 4), die in vereinfachter Form bereits beim Bau der Kathedralen von Lausanne und Auxerre zur Anwendung gekommen war<sup>11)</sup>.

An der vor 1240 vollendeten Pfarrkirche Notre-Dame in Dijon<sup>12)</sup> wurden diese Arkaturen sogar zu einem regelrechten Leitmotiv weiterentwickelt. Sie gliedern die gesamte Westfassade des burgundischen Baus und sind dort wie im zweiten Freiburger Seitenschiffsjoch der Südseite als wulstartige, dreifach gestaffelte Profile ausgeführt. Auch im Inneren des Chores von Notre-Dame hat man entlang der Sockelzone eine Blendarkatur angebracht. Sie besteht wie an entsprechender Stelle auf der Nordseite des Freiburger Langhauses aus Kleeblattbögen, die mit scharfem Schnitt aus der stehengebliebenen Wandfläche herausgearbeitet wurden (Abb. 5, ganz rechts)<sup>13)</sup>.

Selbst der zweischalige Wandaufbau in den Seitenschiffen des Freiburger Münsters (Abb. 5) läßt an burgundische Vorbilder denken<sup>14)</sup>. Es handelt sich hier um das System der *mur épais*, wie es von Jean Bony einmal treffend bezeichnet wurde<sup>15)</sup>, bei dem die tiefenräumlich aufgefaßte Wand in verschiedene Schichten zerlegt ist. Typischerweise erscheint dabei die Fensterebene weit nach außen gerückt, während Sockelzone, Dienstsystem und Schildrippen die innere Wandschicht bilden. Zwischen beide Ebenen ist in der Regel ein Laufgang eingeschoben, welcher die schmalen Wandzungen, die zwischen den Fensternischen stehengeblieben sind, in einer nach der Reimser Kathedrale benannten *passage rémois* durchbricht. Viele lothringische Bauten haben diesen Wandaufbau von ihrem großen Vorbild in Reims übernommen; er findet sich in Toul genauso wie im Metzger Dom oder

Prägung vgl. auch Marc Carel SCHURR, Von Meister Gerhard bis Heinrich Parler. Gedanken zur architekturgeschichtlichen Stellung des Kölner Domchores, in: Kölner Domblatt 68 (2003), S. 107–146.

11) Zur Kathedrale von Lausanne zuletzt: Die Kathedrale von Lausanne und ihr Marienportal, hg. von Peter KURMANN und Martin ROHDE (Scrinium Friburgense 13), London/New York 2004. Zur Kathedrale von Auxerre vgl. KIMPEL/SUCKALE, Gotische Architektur (wie Anm. 2), S. 306–321; Zur Bau- und Kunstgeschichte der mittelalterlichen Bauteile siehe auch Ulrich KNOP, Histoire de la restauration de la cathédrale Saint-Étienne d’Auxerre, Stuttgart 2004, Online-Ressource <urn:nbn:de:bsz:93-opus-18719>, S. 31–62.

12) Zu Notre-Dame in Dijon zuletzt KIMPEL/SUCKALE, Gotische Architektur (wie Anm. 2), S. 330–334; Alain ERLANDE-BRANDENBURG, Notre-Dame de Dijon. La paroissiale du XIIIe siècle, in: Congrès Archéologique de France 152 (1994), S. 269–275; Albrecht GILL, Notre-Dame in Dijon. Eine baumonographische Untersuchung, Diss. phil. masch. Univ. Freiburg i. Br. 1996.

13) Nahezu identisch ist übrigens die Blendarkatur am gegen 1250 errichteten Südportal von Saint-Maurice in Épinal. Die Ähnlichkeit der Arkaturen von Notre-Dame in Dijon und in Freiburg wurde bereits von SCHLINK, Les rapports (wie Anm. 9), S. 142 bemerkt.

14) Einen Überblick bieten Robert BRANNER, Burgundian Gothic Architecture, London 1960; Alexandra KENNEDY, Gothic architecture in northern Burgundy in the 12th and 13th centuries, Diss. phil. masch. Univ. London 1996.

15) Jean BONY, La technique normande du mur épais à l’époque romande, in: Bulletin Monumental 98 (1939), S. 153–188. Bony hat den Begriff später zu einem ganzen interpretatorischen Modell ausgebaut (DERS., French Gothic Architecture of the 12<sup>th</sup> and 13<sup>th</sup> Centuries, Berkeley u.a. 1983), welches hier jedoch nicht zur Diskussion steht.

der Liebfrauenkirche in Trier. Eine vergleichbare zweischalige Wandauffassung findet sich auch im burgundischen Raum, wo dieses Gestaltungsprinzip andeutungsweise schon an der Lausanner Kathedrale angewandt und beim Bau der Kathedrale von Auxerre perfektioniert wurde<sup>16</sup>).

Allerdings unterscheidet sich die Zweischaligkeit, wie sie die burgundischen Bauleute bevorzugten und wie sie uns auch in den Seitenschiffen des Freiburger Münsters begegnet, in zwei wesentlichen Merkmalen von dem Konzept, welches an den lothringischen Bauhütten gepflegt wurde: Blickt man auf die Kapitellzone der Wandvorlagen, so wird beispielsweise im Chor der Kathedrale von Toul wie in der Reimser Bischofskirche der Blattschmuck in einen Fries hinein fortgeführt, welcher über die Laibungsfläche hinweg die vordere Wandschicht mit der hinteren Fensterebene verbindet. In den Bauten Burgunds, aber auch in Freiburg, bleiben die beiden Wandschichten streng voneinander isoliert, die Zungenmauer hat primär statische Funktion und nur geringen ästhetischen Eigenwert. Darüber hinaus sind innerhalb dieses spezifischen Systems, anders als in der Champagne und in Lothringen, die Öffnungen für die hinter den Wandpfeilern hindurchführende Passage nicht von Schulterbögen überfangen, sondern verfügen über einen geraden Sturz. Auch dieses Gestaltungsmerkmal teilt der Freiburger Bau mit seinen burgundischen Pendanten.

Angesichts der zahlreichen stilistischen Übereinstimmung zwischen den Ostteilen des Freiburger Langhauses mit den genannten Bauten Burgunds ist auch bezüglich der undulierenden Dienstbündel der burgundischen Ableitung gegenüber der lothringischen der Vorzug zu geben<sup>17</sup>).

16) Jean BONY, *The Resistance to Chartres in Early Thirteenth-century Architecture*, in: *The Journal of the British Archeological Association*, 3<sup>rd</sup> series 20/21 (1957/58), S. 35–52 KIMPEL/SUCKALE, *Gotische Architektur* (wie Anm. 2), S. 306–311.

17) Im Gegensatz dazu steht Jürgen MICHLER, *Bemerkungen zur Entwicklung der oberrheinischen Gotik im 13. Jahrhundert*, in: *Architectura* 33 (2003), S. 3–18, insbes. S. 11–13. Zwar erkennt Michler die formalen Besonderheiten des Freiburger Pfeilers, will aber in den undulierenden Dienstbündeln eine »autonome« (S. 11) »oberrheinische Sonderform« (S. 12) sehen, was nicht nur die Frage nach den kunstgeschichtlichen Zusammenhängen unbeantwortet läßt, sondern zudem Erinnerungen an den unseligen und von der Forschung längst verlassenem Begriff der »deutschen Sondergotik« weckt (vgl. Kurt GERSTENBERG, *Deutsche Sondergotik*, München 1913; Hans-Joachim KUNST, *Zur Ideologie der deutschen Hallenkirche als Einheitsraum*, in: *Architectura* 1 (1971), S. 38–53; Norbert NUSSBAUM, *Stilabfolge und Stilpluralismus in der süd-deutschen Sakralarchitektur des 15. Jahrhunderts. Zur Tragfähigkeit kunsthistorischer Ordnungsversuche*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 65 (1983), S. 43–88.). Auch ignoriert Michler einen beträchtlichen Teil der neueren Forschung und damit die von ihr erarbeiteten Ergebnisse. Mit seinem Postulat einer künstlerisch autonomen Entwicklung am Oberrhein weicht Michler der Notwendigkeit aus, die stilistische Heterogenität – die auch er in seiner Studie anzuerkennen gezwungen ist – zu erklären und als kulturgeschichtliches Phänomen ernst zu nehmen. Es verwundert daher nicht, daß Michler aus einer verengten Optik heraus schließlich der »oberrheinischen Gotik des mittleren 13. Jahrhunderts eine ausgeprägt kunstlandschaftliche Eigenart« (S. 14) attestiert.

In der ondulierenden Verschleifung der Dienste unterscheidet der Freiburger Arkadenpfeiler sich ganz wesentlich von seinem Straßburger Pendant, von dem die Kunstgeschichte ihn lange ableiten wollte (Abb. 3, 4, 6). Wie jüngste Forschungen plausibel machen konnten<sup>18)</sup>, dürfte der Baubeginn für das Straßburger Langhaus kaum vor 1240 gelegen haben, was schon rein zeitlich eine Beeinflussung in dieser Richtung weitgehend ausschließt. Doch auch stilistisch ist der Unterschied fundamental. Zwar ist es ebenfalls ein Gliederpfeiler, den der Straßburger Meister für die Arkadenzonen seines Langhauses benutzt hat. Wie in Freiburg wurde also der traditionelle Typ beibehalten und in einen gotischen Formkontext gestellt. Anders als in der Nachbarstadt im Breisgau aber wurde der Pfeilerkern sichtbar gelassen, und die Dienste voneinander deutlich separiert in die rechtwinklig ausgefasten Stufen gestellt (Abb. 4). Der Gegensatz zwischen beiden Lösungen ist so groß, daß man beinahe Absicht dahinter vermuten möchte. Immerhin verrät die Architektur des Straßburger Langhauses ein enormes Anspruchsniveau und ein ebensolches Qualitätsbewußtsein. Das unverkennbare Vorbild war der damals modernste Bau der französischen Gotik, die Abteikirche von Saint-Denis<sup>19)</sup>. Ganz offensichtlich wurde die dort generierte Formensprache des sogenannten *style rayonnant* nicht direkt, sondern über die südliche Champagne und Lothringen nach Straßburg vermittelt, wie eine Vielzahl von Bezügen zu den Kathedralen von Metz und Châlons-en-Champagne beweisen<sup>20)</sup>.

Als das eigentliche Konkurrenzprojekt dürfte man in Straßburg aber nicht die Freiburger Pfarrkirche empfunden haben, sondern den Kölner Domchor, der seit 1248 im Bau war<sup>21)</sup>. Wie im Fall des Straßburger Langhauses, so orientierte man sich auch in Köln an der nordfranzösischen Rayonnantgotik und versuchte mit einem Bau von höchster Qualität die Vorbilder zu übertreffen. In Köln hatte man offensichtlich Verbindungen zu den lothringischen Bauhütten geknüpft und einen Meister aus dem Milieu der Metzger Dom-  
bauhütte engagiert<sup>22)</sup>. In Straßburg wollte man zwar eine genauso anspruchsvolle Architektur ebenfalls im modernen *style rayonnant*, aber doch wohl keine Kopie des Kölner

18) Yves GALLET, La nef de la cathédrale de Strasbourg, sa date et sa place dans l'architecture gothique rayonnante, in: Bulletin de la cathédrale de Strasbourg 25 (2002), S. 49–82. Zum Verhältnis Straßburg-Freiburg vgl. auch SCHLINK, Les rapports (wie Anm. 9).

19) Zu Saint-Denis vgl. Caroline Astrid BRUZELIUS, The 13th-Century Church at St.-Denis, New Haven/London 1985; KIMPEL/SUCKALE, Gotische Architektur (wie Anm. 2), S. 384–393. Zum *style rayonnant* vgl. auch BONY, French Gothic Architecture (wie Anm. 15) sowie Robert BRANNER, St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture, London 1965.

20) Vgl. GALLET, La nef (wie Anm. 18); Alain VILLES, Remarques sur les campagnes de construction de la cathédrale de Metz au XIIIe siècle, in: Bulletin Monumental 162 (2004), S. 243–272, insbes. S. 251. Zur Rolle von Metz in der Vermittlung der nordfranzösischen Baukunst ins Reich vgl. auch SCHURR, Meister Gerhard (wie Anm. 10). Zum Verhältnis Straßburg und Metz siehe auch die folgenden Abschnitte des vorliegenden Texts.

21) Zur Baugeschichte nach wie vor maßgeblich: Arnold WOLFF, Chronologie der ersten Bauzeit des Kölner Domes 1248–1277, in: Kölner Domblatt 28/29 (1968), S. 7–230.

22) SCHURR, Meister Gerhard (wie Anm. 10).

Domchors. Ein deutliches »Sich-Unterscheiden« war um so nötiger, als man, da das neue Langhaus ja eine harmonische Verbindung mit den spätromanischen Ostteilen eingehen sollte, von den Dimensionen her keinesfalls mit dem Kölner Projekt mithalten konnte. Nur so erklären sich die geradezu antithetisch anmutenden Gegensätze, die das Straßburger Langhaus vom Kölner Dom – immer noch im Rahmen derselben Stilbewegung – unterscheiden. Wo der Kölner Meister einen Pfeiler mit rundem Kern benutzt hat, wird in Straßburg der Kreuzkernpfeiler bevorzugt. Wenn in Köln Triforium und Obergaden zu einer einzigen, flachgepreßten Maßwerkplatte zusammengefaßt werden, fügt der Straßburger Meister ein trennendes Gesims ein und rückt das Obergadenfenster in die Tiefe der Wand (Abb. 6, 7, 8). Wird in Köln auch der kleinste Zwickel der Triforiumsarkatur noch durchlichtet und verglast, so meißeln die Straßburger Steinmetzen Laubwerk und Fabeltiere aus dem harten Stein (Abb. 7, 8). Trifft das Auge im Kölner Triforium allenthalben auf feingliedrige Bündel runder Kolonetten, so begegnet es in Straßburg an derselben Stelle kräftig-derben, kantigen Profilen. Und in der Wirkung des Gesamten trat an die Stelle des Kölner Vertikalismus, der die Linienführung bis ins Detail bestimmt, in Straßburg das Streben nach Harmonie und Ausgleich der Proportionen.

Daß man in Straßburg ebenfalls einen Meister aus dem Umkreis des Metzger Kathedralbaus berufen hat, verdeutlicht das ungewöhnliche und seltene Gestaltungsmerkmal des kantig abgefasten Stabwerks mit Kapitellen ohne Deckplatte<sup>23)</sup> (Abb. 7). Es findet sich nicht nur im Triforium und den Seitenschiffsfenstern des Straßburger Langhauses, sondern auch in den Seitenschiffsfenstern der Kathedrale von Metz (Abb. 9). Diese entstanden bereits zu Beginn der 1240er Jahre und bilden von der Zeichnung des Maßwerks her die direkte Vorstufe zu ihren Straßburger Pendanten<sup>24)</sup>. Was hinter dieser Wahl der Bauformen steckt, ist offensichtlich: Man wollte in Straßburg eine Architektur von derselben aufsehenerregenden Neuartigkeit wie in Köln und wandte sich dafür anscheinend ebenfalls nach Metz, was angesichts des Kölner Vorbilds, der geographischen Nähe der Städte und der Bedeutung von Metz als vermittelndem Relais zwischen der Baukunst im französischen Königreich und dem Reich<sup>25)</sup> kaum überraschen kann. Gleichzeitig aber galt es, in Straßburg auf ein etwas anderes Formenrepertoire als in Köln zurückzugreifen, letztlich also eine andere Artikulation desselben Stiles zu wählen<sup>26)</sup>. Damit war gewährleistet, daß

23) Dazu zuletzt GALLET, *La nef* (wie Anm. 18), S. 68.

24) Die Datierung hier folgt VILLES, *Cathédrale de Metz* (wie Anm. 20). Villes korrigiert dort in wichtigen Punkten die Baugeschichte nach Christoph BRACHMANN, *Gotische Architektur in Metz unter Bischof Jacques de Lorraine (1239–1260). Der Neubau der Kathedrale und seine Folgen*, Berlin 1998.

25) Dazu VILLES, *Cathédrale de Toul* (wie Anm. 10); BRACHMANN, *Gotische Architektur in Metz* (wie Anm. 25); SCHURR, *Meister Gerhard* (wie Anm. 10); VILLES, *Cathédrale de Metz* (wie Anm. 20); SCHURR, *Gotische Architektur* (wie Anm. 3).

26) Zum methodischen Konzept der Unterscheidung von Stil und Artikulation vgl. Marc Carel SCHURR, *Die Baukunst Peter Parlers, Ostfildern 2003*, S. 127–133.

die neue Architektur sich vom Kölner Konkurrenzprojekt deutlich abhob, ohne in der künstlerischen Qualität zurückzustehen.

Einflüsse der lothringischen Bauhütten finden sich aber nicht nur in Straßburg, sondern allenthalben am Oberrhein. Das vielleicht großartigste Beispiel liefert die ehemalige Abteikirche St. Peter und Paul in Weißenburg (Abb. 10)<sup>27)</sup>. Dort wurde in den 1260er Jahren unter Abt Edelin die ehrwürdige, im 11. Jahrhundert errichtete Basilika durch einen Neubau ersetzt. Man begann zunächst mit dem Bau der Ostpartien. Vier Altarstiftungen des Jahres 1284 lassen zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine weitgehende Benutzbarkeit von Chor und Querhaus schließen, die Fertigstellung des Langhauses folgte dann bis etwa in die 1320er Jahre. Vom Typus her handelt es sich um eine Basilika mit einer polygonal schließenden Chorapsis und seitlich gestaffelten Nebenchören, ein in der Tradition der Benediktiner tief verwurzelteltes Bauschema. Interessant ist die Erweiterung des Langhauses durch ein zweites Seitenschiff im Süden, dessen drei westliche Joche zum Innenraum hin abgetrennt, dafür aber nach außen geöffnet sind und so eine Art Vorhalle bilden. Im Norden liegt der Südflügel des Kreuzganges, der natürlich ebenfalls vom angrenzenden Seitenschiff durch eine Wand getrennt ist, sich in der Jochfolge aber dessen Rhythmus anschließt. Auch baulich ist er in einem Zug mit dem Langhaus entstanden, so daß der Grundriß es erlaubt, von einer Pseudo-Fünfschiffigkeit zu sprechen – angesichts des Patroziniums und der damit verbundenen Erinnerung an St. Peter in Rom vielleicht kein Zufall.

Die Nähe zur lothringischen Gotik offenbart der Bau allenthalben. So folgt die Anlage des südlichen Nebenchores in der Diagonalstellung seines Grundrisses dem Vorbild der Liebfrauenkirche in Trier oder von St. Gengoult in Toul<sup>28)</sup>. Von Trier her ist auch die ausgesprochen originelle Gestaltung der Obergadenfenster im Langhaus abzuleiten (Abb. 10). Wirklich durchlichtet sind hier nur die Couronnements der Maßwerkfüllungen. Unterhalb der Kämpferzone ist das Stabwerk lediglich auf die Mauer aufgebündelt, die dadurch zum folienhaften Träger der Fensterfüllung wird. Dünne, straff gespannte Wand wird so als mit den leuchtenden Glasflächen austauschbar gekennzeichnet. Dasselbe Konzept wurde an der Trierer Liebfrauenkirche verwandt, um dahinterliegende bauliche Strukturen, die massive Mauerwände verlangten, zu kaschieren und eine möglichst weitgehende Auflösung der Wand in große Fensterflächen zumindest vorzutauschen. In Weißenburg

27) Rolf BIEDERMANN, Die ehemalige Abteikirche St. Peter und Paul zu Weißenburg, Diss. phil. masch. Univ. Freiburg i. Br. 1965; Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Alsace: Wissembourg, Bas-Rhin, bearb. von Brigitte PARENT (Patrimoine d'Alsace 6), Straßburg 2001.

28) Zu Trier zuletzt Nicola BORGER-KEWELOH, Die Liebfrauenkirche in Trier. Studien zur Baugeschichte, Trier 1986; Wolfgang SCHENKLUHN und Peter VAN STIEPELEN, Architektur als Zitat. Die Trierer Liebfrauenkirche in Marburg, in: 700 Jahre Elisabethkirche in Marburg, Bd. 1: Die Elisabethkirche – Architektur in der Geschichte, hg. von Hans-Joachim KUNST, Marburg 1983, S. 15–30; Streit um Liebfrauen. Eine mittelalterliche Grundrißzeichnung und ihre Bedeutung für die Liebfrauenkirche zu Trier, hg. von Leonhard HELTEN, Trier 1992. Zu St. Gengoult in Toul vgl. Jean VALLERY-RADOT, Toul, Eglise Saint-Gengoult, in: Congrès Archéologique de France (1933), S. 257–274; VILLES, Cathédrale de Toul (wie Anm. 10), S. 210 ff., 223 ff.; DERS., Toul. La collégiale Saint-Gengoult et son cloître, Toul 2005.



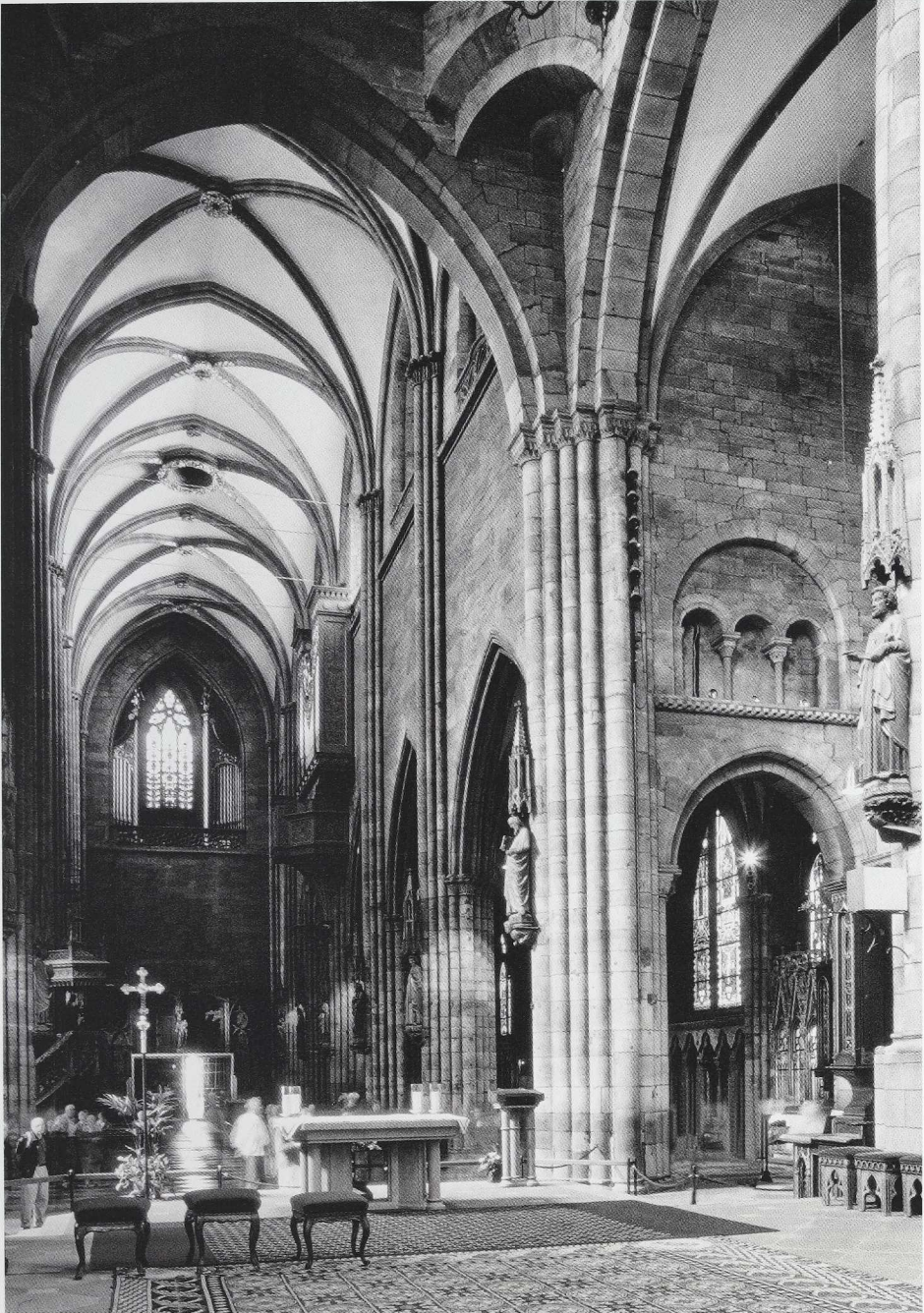


Abb. 1 Freiburg i. Br., Münster. Blick von der Vierung ins Langhaus nach Westen.

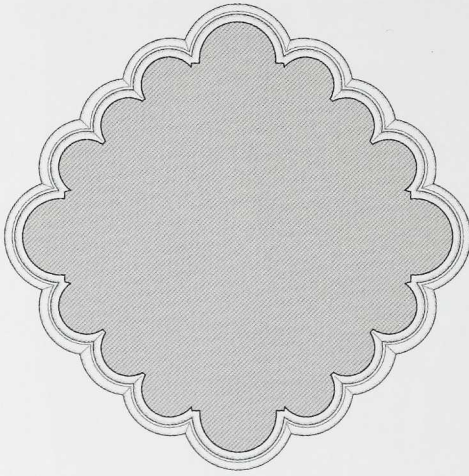


Abb. 2 Freiburg i. Br., Münster. Querschnitt des nordwestlichen Vierungs Pfeilers.

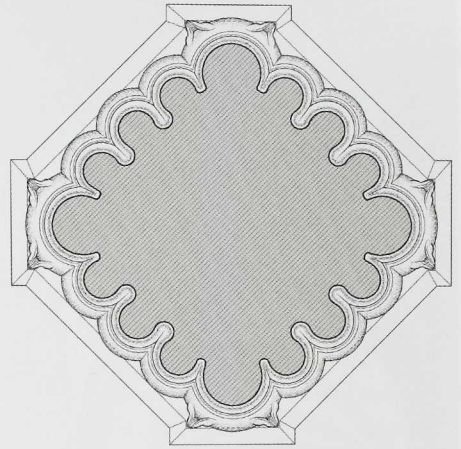


Abb. 3 Freiburg i. Br., Münster. Querschnitt des ersten Arkadenpfeilers von Osten auf der Nordseite des Langhauses.

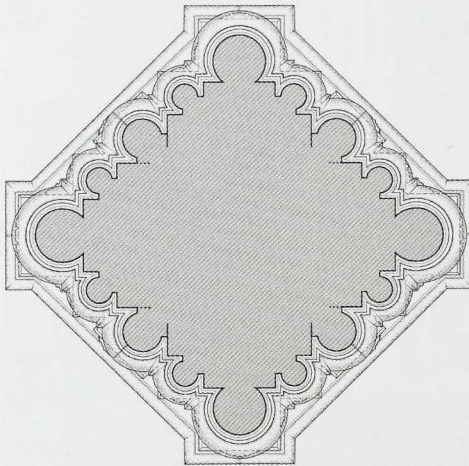


Abb. 4 Straßburg, Münster. Querschnitt des zweiten Arkadenpfeilers von Osten auf der Südseite des Langhauses.



Abb. 5 Freiburg i. Br., Münster. Blick ins nördliche Seitenschiff nach Westen.



Abb. 6 Straßburg, Münster. Blick ins Langhaus nach Westen.



Abb. 7 Straßburg, Münster. Triforium des Langhauses.

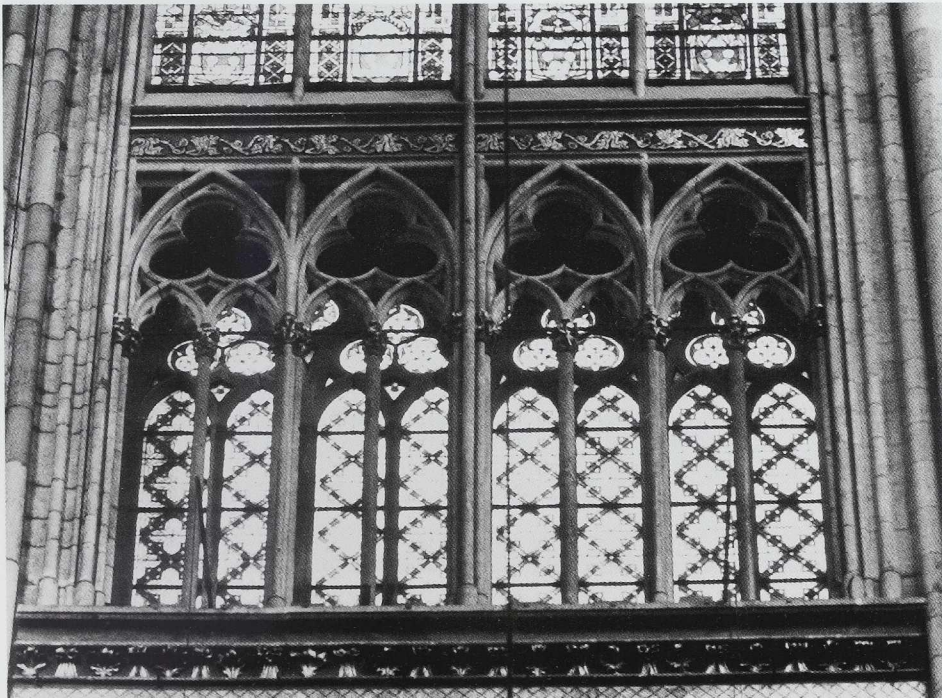


Abb. 8 Köln, Dom. Triforium des Chores.

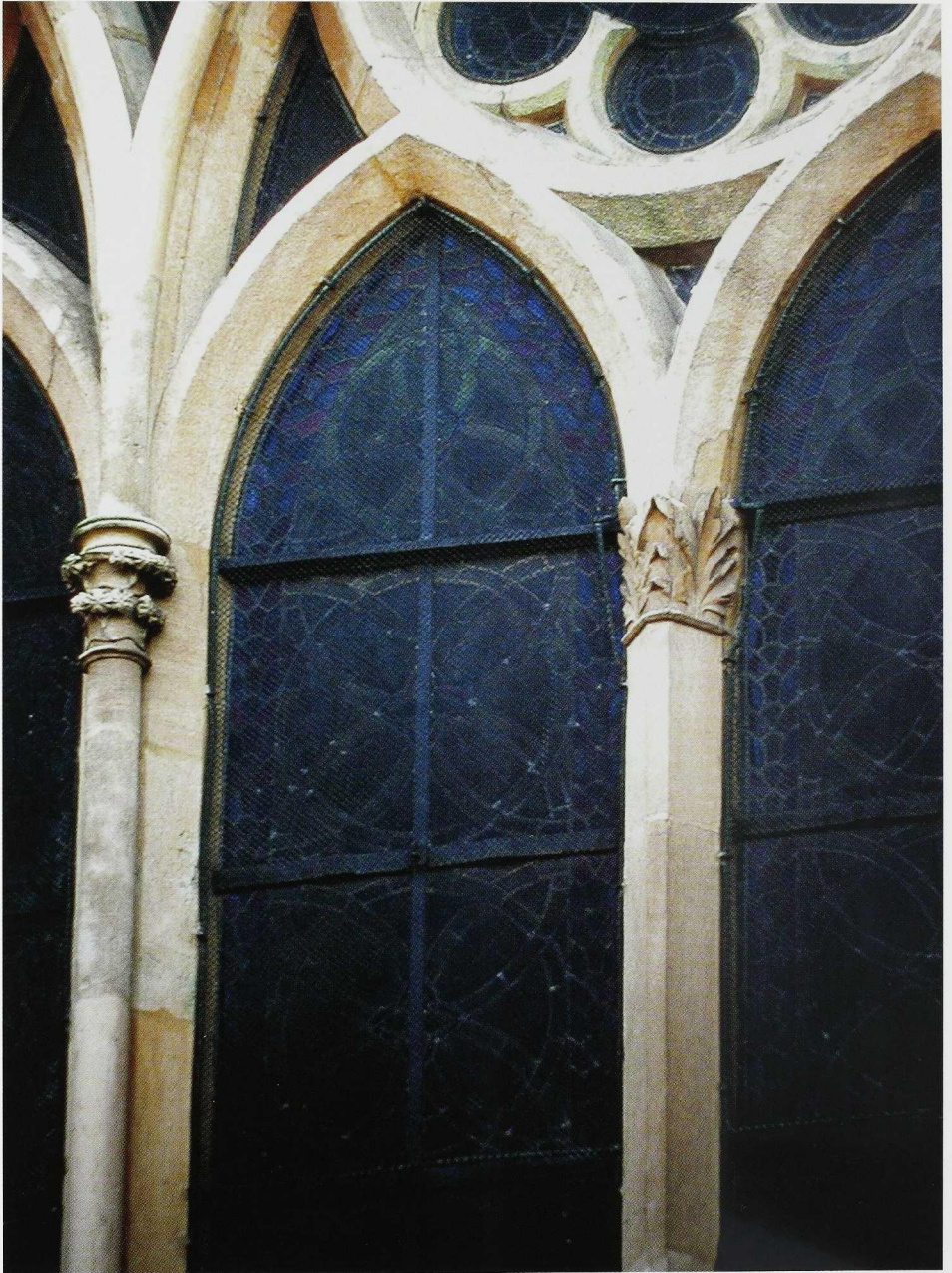


Abb. 9 Metz, Dom. Detail eines Maßwerkfensters im nördlichen Seitenschiff.

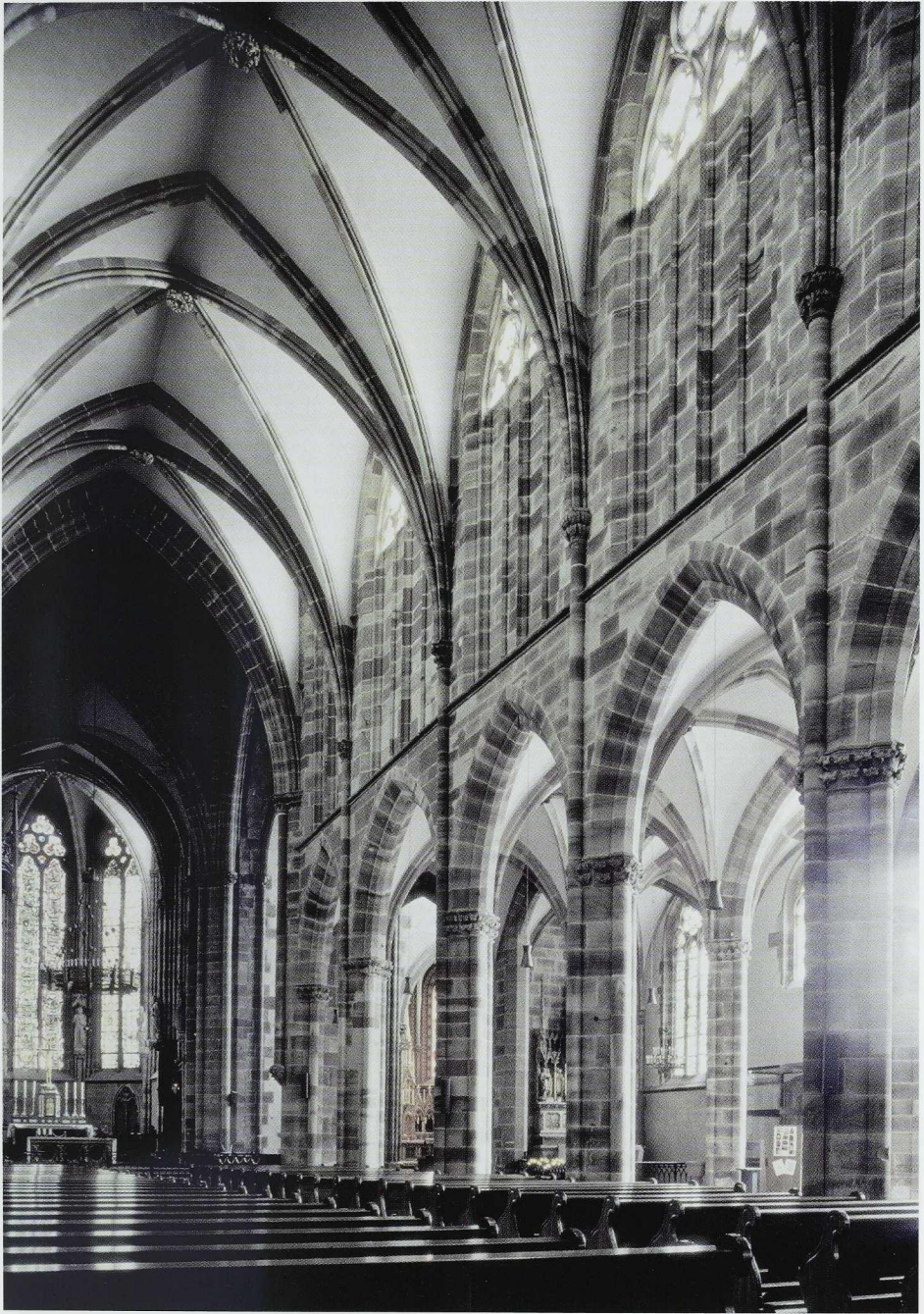


Abb. 10 Weißenburg, ehem. Abteikirche St. Peter und Paul.



Abb. 11 Straßburg, Münster. Ansicht von Südwesten.



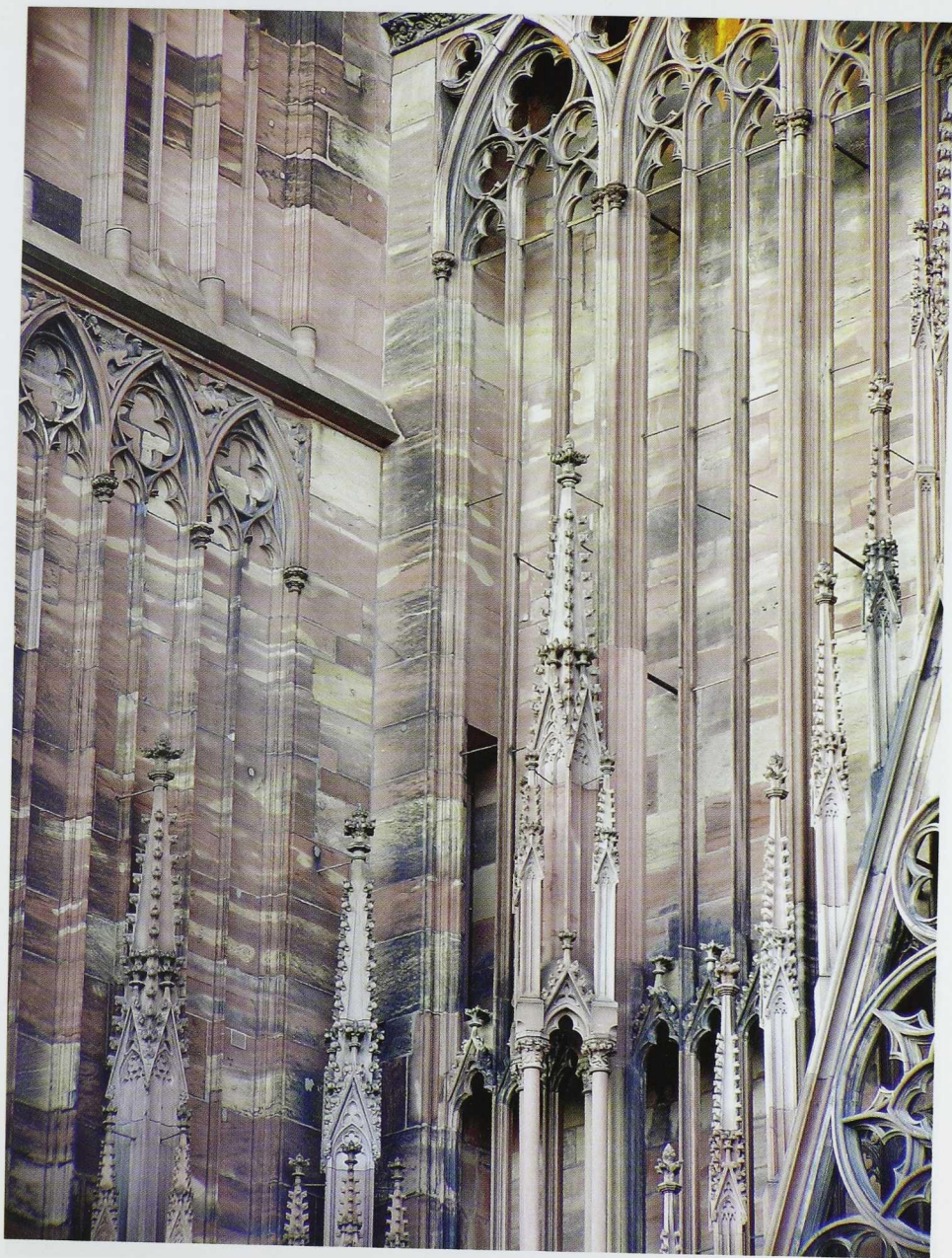


Abb. 12 Straßburg, Münster. Detail der Westfassade.



Abb. 13 Clermont-Ferrand, Kathedrale. Blick ins Innere des Chores.



Abb. 14 Clermont-Ferrand, Kathedrale. Obergadenfenster im Chor.

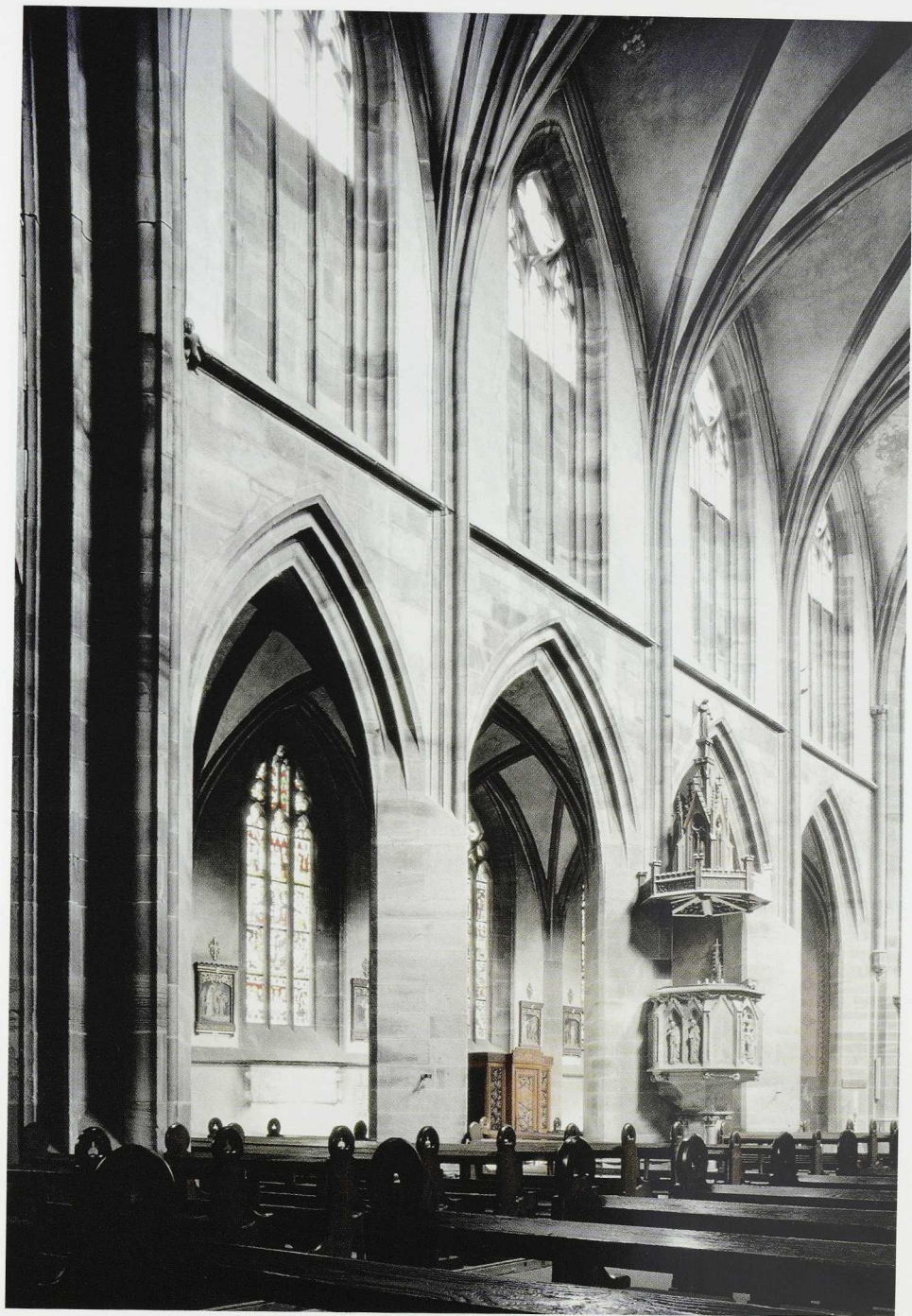


Abb. 15 Niederhaslach, ehem. Stiftskirche St. Florentius. Blick ins Langhaus nach Nordosten.

liegen hinter den blinden Partien der Obergadenfenster, genau wie im Trierer Obergaden, die Dachstühle der Seitenschiffe, welche hier aufgrund der fünfschiffigen Disposition sehr breit ausgefallen sind und daher in beträchtlicher Höhe am Obergaden des Mittelschiffes anlaufen. An die lothringischen Bauten gemahnt darüber hinaus die konsequente Verwendung des kantonierten Pfeilers anstelle des in Freiburg oder Straßburg auftretenden Bündelpfeilers. Der kantonierte Pfeiler, der an den großen Bauten Burgunds so gut wie gar nicht anzutreffen ist, darf geradezu als ein gemeinsames Leitmotiv der durch das Réseau der lothringischen Bauhütten verbundenen Monumente gelten. Wir finden ihn in Toul, Metz und Trier, aber auch in Marburg und in erweiterter Form sogar noch in Köln. Wie dort überall, so sind die kantonierten Pfeiler auch in Weißenburg reich geschmückt durch in zwei Reihen angeordneten, äußerst sorgfältig und naturalistisch gearbeiteten Laubbesatz der Kapitelle. Bis hinein in einzelne Motive dieses Kapitellschmucks reichen die Parallelen. Insbesondere die Kapitelle in der Westkonche der Trierer Liebfrauenkirche und ihre Gegenstücke im Vierungsbereich der Weißenburger Abteikirche lassen eine große Verwandtschaft erkennen, was beispielsweise an dem efeuartigen Blatttyp besonders gut zu erkennen ist.

Allerdings sollte man, im Gegensatz zu den beschriebenen grundsätzlicheren Merkmalen der architektonischen Struktur, diese Detailvergleiche nicht überbewerten. Schließlich verfügt auch das Straßburger Münsterlanghaus über naturalistischen Kapitellschmuck. Offenbar wollten die Straßburger in diesem einem jeden Besucher sofort ins Auge fallenden Bereich keinesfalls hinter der Kölner Hütte zurückstehen, ungeachtet des Wunsches, sich künstlerisch zu unterscheiden. Dennoch wirkt der Kapitellschmuck in Straßburg oftmals etwas spröder und auffallend scharfgratig. Ihm fehlen die Geschmeidigkeit und auch die Variationsfreude, welche viele der Kapitelle in Metz oder Köln auszeichnen. Zudem sind die Straßburger Laubarbeiten im Schnitt technisch weniger aufwendig, indem das Blattwerk weniger stark hinterschnitten ist. Auch wurde seltener mit dem Bohrer gearbeitet. Andererseits lassen sich gerade im Weißenburger Langhaus neben einigen sehr fein gearbeiteten Stücken auch Kapitelle entdecken, die in ihrer Machart den Straßburger Kapitellen sehr nahe stehen. Dies darf jedoch nicht überraschen und kann den grundsätzlichen stilistischen Zusammenhang der Weißenburger Abteikirche mit dem Netzwerk der lothringischen Bauhütten nicht in Frage stellen, ist doch davon auszugehen, daß der Bauschmuck das Werk individueller Steinmetzen ist, welche in der Detailgestaltung dieser Bauteile weitgehend frei waren. Vom Meister vorgegeben waren Grundriß, Proportionen, Pfeilerformen und Profilschnitte, sicherlich auch die Grundkonzeption der Kapitelle: Halsringe und Deckplatten mitsamt ihrer Profilierung, die Form des Kelches und die Anordnung des Kapitellschmucks. Dessen konkrete Ausgestaltung aber lag in den Händen der einzelnen Steinmetzen, gleichwohl es Vorbildstücke oder Modelle von der Hand des Meisters gegeben haben dürfte.

Man hat also damit zu rechnen, daß einzelne Steinmetzen von einer Hütte zur anderen zogen und dabei Gestaltungsweisen, welche sie an einem Ort erlernt hatten, an einem

anderen Bau mit einbrachten. Die stilistischen Verbindungen sind im Bereich des Bauschmucks demnach komplexer und weniger eindeutig, als im Bereich derjenigen Gestaltungsmerkmale, die auf eine Person allein, den verantwortlichen Meister nämlich, zurückgehen.

Besonders deutlich wird dies, wirft man noch einmal einen Blick auf die Ostpartien des Freiburger Langhauses. Neben dem innovativen ondulierenden Arkadenpfeiler verfügen die Ostteile des Langhauses über weitgehend denselben Bauschmuck wie die romanischen Partien von Chor und Querhaus, da offenbar die Bauleute dieselben geblieben waren<sup>29</sup>). So finden wir am Fuße der neuen Arkadenpfeiler romanische Sockelformen mit Eckblättern, Kugeln wie am Basler Münsterchor auf dem Maßwerk der Obergadenfenster und romanischen Blattschmuck an den gotischen Kapitellen der Wandarkatur. Der krasse Gegensatz zwischen dem modernen Konzept des neuen Langhauses und der unbeholfenen, altmodischen Ausführung im Detail mutet den heutigen Betrachter seltsam an, läßt das oben Dargelegte aber anschaulich zutage treten.

Ein ähnlich heterogenes Bild liefern andere oberrheinische Bauten aus den mittleren Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts. So finden wir im Langhaus der Abteikirche von Maursmünster (Marmoutier), welches zwischen 1225 und etwa 1265 entstanden sein dürfte<sup>30</sup>), den an vielen Kirchenbauten Burgunds und auch im Straßburger Langhaus anzutreffenden Gliederpfeiler mit rechteckig gestuftem Kern, kombiniert mit einem modernen, zweizonigen Wandaufriß ähnlich dem im Freiburger Münster. Dasselbe Wandsystem hat man für St. Martin in Colmar<sup>31</sup>) übernommen, dieses Mal aber kombiniert mit dem kantonierten Pfeiler. Über den kantonierten Pfeiler verfügt weiterhin die ebenfalls St. Peter und Paul geweihte ehemalige Abteikirche in Neuweiler<sup>32</sup>), wo dieser Pfeilertyp in Verbindung mit dem naturalistischen Laubschmuck der Kapitelle und den weich ondulierenden Übergängen zwischen den plastisch hervortretenden Diensten in den Westjochen des Langhauses die Beeinflussung durch lothringische Bauten deutlich macht. Möglicherweise waren hier dieselben Bauleute tätig gewesen wie in Weißenburg, was einen zeitlichen Ansatz dieser

29) KOBLER, Freiburger Münster (wie Anm. 7), S. 347; SCHLINK, Les rapports (wie Anm. 9), S. 138–142, insbes. S. 139.

30) Felix WOLFF, Die Abteikirche von Maursmünster im Unter-Elsaß (Monographien elsässischer Kunstdenkmäler 1), Berlin 1898; Roland RECHT, Observations sur l'architecture du XIIIe siècle en Alsace, in: Cahiers Alsaciens d'Archéologie, d'Art et d'Histoire 13 (1969), S. 107–120, insbes. S. 116 ff.; Charles LELONG, L'abbaye de Marmoutier, Chambray-lès-Tours 1989.

31) Peter ANSTETT, Das Martinsmünster in Colmar. Ein Beitrag zur Geschichte des gotischen Kirchenbaus im Elsaß (Forschungen zur Geschichte der Kunst am Oberrhein 8), Berlin 1966.

32) RECHT, Observations (wie Anm. 30), S. 115; Jean-Philippe MEYER, Les églises et l'abbaye de Neuwiller-lès-Saverne, Saverne 1995; DERS., Abbatale de Neuwiller-lès-Saverne: La charpente de la nef (XIIIe siècle), in: Pays d'Alsace 189 (1999), S. 3–9.

Partien in die 1250er/60er Jahre nahelegt<sup>33</sup>). Hierfür spricht zudem die Kapitellzier, welche an beiden Bauten große Ähnlichkeit aufweist.

Ondulierende Profilschnitte bei Pfeilern und Wandvorlagen weist gleichfalls das Langhaus der Pfarrkirche St. Georg in Schlettstadt<sup>34</sup>) auf, ohne allerdings an den aufwendigen Kapitellschmuck von Neuweiler oder Weißenburg anzuknüpfen. Die einfach gearbeiteten Knospenkapitelle erinnern eher an die ältesten derartigen Beispiele im Freiburger Münster, was die von der Forschung vorgebrachte Datierung um 1235 zu bestätigen mag. Ob man von Freiburg auch die Anregung zur ondulierenden Gestaltung der Dienstbündel bezogen hat, erscheint allerdings fraglich. So verfügen nämlich die Wandvorlagen im Westen der Vierung über fadendünne, überzählige Dienste, welche zur Bereicherung des Profils neben die Hauptdienste in die ondulierenden Bündel eingeschoben sind. Dieses ausgesprochen rare Motiv findet sich nur noch in den zwischen 1220 und etwa 1230 entstandenen<sup>35</sup>) Ostteilen der Kathedrale von Toul und in der davon abhängigen Trierer Liebfrauenkirche, nicht aber in Freiburg oder an einem der burgundischen Bauten mit ondulierenden Wandvorlagen. Zudem haben sich in Schlettstadt von der noch vor dem Langhaus vollendeten Ostanlage die seitlichen Nebenchöre erhalten, bei denen ebenfalls eine lothringische Komponente spürbar wird. Blickt man beispielsweise in den südlichen Nebenchor, so wird man einer rippengewölbten Apside gewahr, bei der ein Laufgang vor den in tiefen Nischen liegenden Fenstern entlang führt. Es handelt sich hier also einmal mehr um eine zweischalige Wandauffassung. Interessanterweise sind die Passagen wie im Freiburger Münster und seinen burgundischen Vorbildern von geraden Stürzen überfangen, während das Laubwerk der Dienstkapitelle wie bei den lothringischen Bauten in einen bis zur Fensterebene zurückreichenden Fries überführt ist. Zusammen mit den hier ebenfalls vorhandenen, ondulierenden Dienstbündeln präsentiert die kleine Schlettstädter Apside somit eine Kombination burgundischer und lothringischer Motive, die keinesfalls zwingend vom Freiburger Münsterbau abzuleiten ist, wie dies die Forschung bisher getan hat<sup>36</sup>). Vielmehr könnte,

33) Dieser Ansatz wird bestätigt durch die Datierung des Dachstuhles. Dazu MEYER, Charpente (wie Anm. 32).

34) Paul ADAM, L'église paroissiale de Sélestat du début du XIIIe au début du XVIIe siècle, in: *Annuaire de la Société des Amis de la Bibliothèque de Sélestat* 13 (1963), S. 135 ff.; RECHT, Observations (wie Anm. 30), S. 110 ff.; *Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France, Région Alsace: Canton de Sélestat, Bas-Rhin*, bearb. von Roger LEHNI, Brigitte PARENT und Marie-Philippe SCHEURER (Images du Patrimoine 138), Illkirch 1994.

35) VILLES, Cathédrale de Toul (wie Anm. 10), S. 65–71.

36) Interessanterweise gibt es auch in Burgund einen Bau, welcher die rechteckige Laufgangsöffnung kombiniert mit den weich ondulierenden Dienstbündeln und dem zur Fensterebene vermittelnden Laubfries wie in Schlettstadt. Es handelt sich dabei um die Pfarrkirche Notre-Dame in Cluny. Die Kirche ist allerdings erst nach 1233 entstanden und damit höchstwahrscheinlich jünger als Schlettstadt, vgl. BRANNER, *Burgundian Gothic* (wie Anm. 14), S. 130 f. Darüber hinaus ist die Stellung von Notre-Dame in Cluny innerhalb der burgundischen Gotik, insbesondere im Hinblick auf eventuelle Bezüge zu Lothringen oder zur Champagne, noch näher zu bestimmen.

angesichts der Bauformen und vor dem Hintergrund des Fehlens jeglicher urkundlicher Belege zur Baugeschichte, die Schlettstädter Kirche dem Freiburger Langhausbau durchaus vorausgegangen sein, womit ihr eine Schlüsselrolle bei der Rezeption der neuen, gotischen Bauformen am Oberrhein zukäme<sup>37)</sup>.

Von burgundischen Vorbildern geprägte Züge lassen sich in der Architektur des frühen und mittleren 13. Jahrhunderts auch andernorts am Oberrhein noch nachweisen. Von den Gliederpfeilern in Straßburg und Maursmünster war ja bereits die Rede gewesen. Noch deutlicher wird der burgundische Einfluß im Langhaus der Liebfrauenkirche von Rufach<sup>38)</sup>. Zwar waren Stadt und Kirche im Besitz der Bischöfe von Straßburg, doch saß der zuständige Diözesanbischof in Basel. Daß man sich beim Entwurf des Rufacher Langhauses, dessen Baubeginn in die Zeit um 1200 zu datieren ist, von der Basler Bischofskirche hat anregen lassen, offenbaren die weit ausladenden Strebebfeiler mit ihren spitzbogigen Durchgängen, die, wie die Forschung schon lange weiß, in ähnlicher Form am Basler Münsterchor wiederkehren. Auch der Rufacher Gliederpfeiler begegnet in seiner romanischen Form dem Betrachter schon im Basler Münster, doch vermag seine Verwendung in einem bereits gotisch gedachten Kontext, gekennzeichnert durch Travéngliederung und die gewölbebezogene Systematik der Dienste, genauso gut an burgundische Vorbilder zu erinnern. Dieser Eindruck verdichtet sich angesichts der wie in vielen gotischen Kirchen Burgunds bis zum Ansatz des Obergadens herabgezogenen Gewölbekämpfer und der Dreifenstergruppe in den dazwischenliegenden Lünetten, die vielleicht von der Kathedrale in Lausanne inspiriert ist. Der profilierte Überfangbogen, der an der Außenseite eine jede dieser Fenstergruppen umgreift, ähnelt wiederum sehr seinen Pendanten über den Rosenfenstern der Straßburger Querhausfassaden, was angesichts der Straßburger Bauherrschaft keine Überraschung darstellt.

Ein völlig anderes stilistisches Bild vermittelt der im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts neu errichtete Chor der Rufacher Liebfrauenkirche. Mit dem über die nackte Wandfläche hinweg verlängerten Stabwerk der Maßwerkfenster auf der Nordseite des Binnenchores greift er ein von Trier nach Weißenburg vermitteltes Motiv wieder auf. Auch das weiche Ondulieren der Dienstbündel in Verbindung mit dem außergewöhnlich reichen bildhauerischen Dekor rückt den Bau stilistisch in die Nähe der Hauptwerke der Gotik in Lothringen. Die aufwendig gearbeiteten Konsolen und Kapitelle stellen gar einen wahrhaftigen Höhepunkt der Bauskulptur am Oberrhein dar<sup>39)</sup>. Fein skulptiert und tief hinter-

37) Dies wurde bereits angedeutet von SCHLINK, *Les rapports* (wie Anm. 9).

38) Dieter GRAF, *Die Baugeschichte der Marienkirche zu Rufach*, Freiburg i. Br. 1964; Roland RECHT, *L'Alsace gothique de 1300 à 1365*, Colmar 1974, S. 80–85; Hans REINHARDT, *Notre-Dame de Rouffach*, in: *Congrès Archéologique de France 136* (1978), S. 239–248; Rüdiger BECKSMANN, *Elsässische Scheiben des späten 13. Jahrhunderts auf Burg Kreuzenstein. Ein Beitrag zur Rekonstruktion der Chorverglasung der Rufacher Marienkirche*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 40 (1986), S. 143–152.

39) Wolfgang KLEIMINGER, *Die Plastik im Elsaß 1260–1360*, Freiburg i. Br. 1939, S. 6–15.



schnitten, hat der Bildhauer Figürliches und naturgenaue Flora zu kleinen Kostbarkeiten mittelalterlicher Hüttenkunst kombiniert. Die phantastischen Konsolfiguren der Dienstbündel wurden von der Forschung immer wieder mit den Archivoltenfiguren des Basler Münsters verglichen und als Frühwerke des Erminoldmeisters in Anspruch genommen<sup>40</sup>. In der Brillanz der Ausführung, der Schärfe der Naturbeobachtung und in ihrem individuellen Charakter sind diese Schöpfungen aber durchaus auch entsprechenden Stücken aus dem lothringischen Milieu an die Seite zu stellen. Der stilistische Bezugspunkt für den oder die Rufacher Meister könnte vielleicht in Mainz gelegen haben, wo sich vergleichbare Bildwerke lothringischer Prägung erhalten haben und die zeitgleiche Architektur ebenfalls lothringische Einflüsse zeigt<sup>41</sup>. Vielleicht sind sogar die scharfbrüchigen, splittrigen Faltenzüge der Rufacher Konsolfiguren als ein Echo auf die um die Jahrhundertmitte in der Mainzer Buch- und Glasmalerei gepflegte Variante des Zackenstiles zu betrachten<sup>42</sup>.

Auffallend und recht ungewöhnlich ist am Rufacher Chor die Gestaltung der Fenstermaßwerke. Diese zeichnen sich, insbesondere angesichts der oben vorgeschlagenen Datierung, durch eine auffallend frühe Verwendung des Kielbogens aus. Vielleicht zum ersten Mal überhaupt innerhalb der gotischen Architektur taucht der Kielbogen als nachrangiges Verschleifungsmotiv in den zwischen 1262 und 1265 errichteten Ostpartien der päpstlichen Stiftskirche St-Urbain in Troyes auf<sup>43</sup>. Offensichtlich hat der Rufacher Meister dieses Motiv zusammen mit der Unterteilung der Fenster in drei Bahnen und dem prinzipiellen Aufbau der aus drei übereinander gestapelten, paßgefüllten Kreise bestehenden Couronnements von St-Urbain übernommen. Zwar ist es nicht auszuschließen, daß der Entwerfer des Rufacher Chores den champagnesken Bau selbst gekannt hat. Angesichts des Fehlens weiterer stilistischer Übereinstimmungen dürften ihm jedoch eher Zeichnungen vorgelegen haben. Nichtsdestoweniger ist die aus einer Vereinfachung des Vorbildes entstandene Betonung der Kielbögen in den Rufacher Fenstern ein bedeutender und zukunftsweisen-

40) Gerhard SCHMIDT, Beiträge zum Erminoldmeister, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 11 (1957), S. 141–174; Achim HUBEL, Der Erminoldmeister und die deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 8 (1974), S. 53–241.

41) Richard HAMANN-MACLEAN, Die Burgkapelle von Iben. Beiträge zum Problem des Naumberger Meisters II, in: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte. Studien für Wolfgang Fritz Volbach zu seinem 70. Geburtstag (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 6), Mainz 1966, S. 233–270; Hans REINHARDT, Die gotischen Lettner des Domes zu Mainz, in: ebd., S. 219–232; J. A. SCHMOLL GEN. EISENWERTH, Mainz und der Westen. Stilistische Notizen zum »Naumberger Meister«, zum Liebfrauenportal und zum Gerhardkopf, in: ebd., S. 289–314; Willibald SAUERLÄNDER, Gotische Skulptur in Frankreich 1140–1270, München 1970, S. 176.

42) Peter KURMANN, Skulptur und Zackenstil, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 40 (1983), S. 109–114; Die mittelalterlichen Glasmalereien in Frankfurt und im Rhein-Main-Gebiet (Corpus vitrearum Medii Aevi – Deutschland 3.2), bearb. von Daniel HESS, S. 41–45, 144–152. Auch die Glasmalereien des Rufacher Chores scheinen jüngsten Forschungen zufolge auf Mainz zu verweisen. Für diesen Hinweis danke ich Herrn Rüdiger Becksmann, Freiburg i. Br., sehr herzlich.

43) Zu Saint-Urbain zuletzt und mit Angabe der älteren Literatur Christine ONNEN, Saint-Urbain in Troyes. Idee und Gestalt einer päpstlichen Stiftung (Kieler Kunsthistorische Schriften N.F. 4), Kiel 2004.

der Schritt in der Entwicklung der Maßwerkformen in Mitteleuropa gewesen. So hat das Motiv der kielbögig schließenden Fensterbahnen von Rufach ins benachbarte Freiburg und sogar bis nach Heiligenkreuz in Österreich ausgestrahlt.

Bezüglich der Datierung ist festzuhalten, daß der Rufacher Chorbau praktisch keine stilistischen Einflüsse durch die 1277 begonnene Straßburger Westfassade erkennen läßt. Allerdings wurden Details des in den 1270er Jahren entstandenen Straßburger Risses B in Rufach rezipiert – insbesondere die posauneblasenden Engel auf den Strebepfeilern<sup>44)</sup>, die jedoch nicht von Anfang an vorgesehen gewesen sein müssen. Zusammen mit den von Troyes entlehnten Fensterfüllungen läßt dies auf einen Baubeginn des Rufacher Chores in der zweiten Hälfte der 1260er Jahre, spätestens jedoch um 1270 schließen, was durch die von Rüdiger Becksmann erarbeitete Datierung der noch erhaltenen Glasgemälde in die Zeit zwischen 1270 und 1280 bestätigt wird<sup>45)</sup>.

Von Burgund über die Champagne und Lothringen bis hin zum Mittelrhein reichten also die künstlerischen Einflüsse, welche das Erscheinungsbild der Gotik am Oberrhein bis gegen das Ende des 13. Jahrhunderts bestimmten. Dieses heterogene Mosaik sollte jedoch bald dem Eindruck einer weitgehend homogenisierten Architekturlandschaft weichen. Mit dem Baubeginn der großartigen Westfassade übernahm die Straßburger Münsterbauhütte eine Führungsposition im gesamten deutschsprachigen Raum, die sie bis zum Ende des Mittelalters nicht mehr abgeben sollte.

Eine heute verlorene, chronikalisch überlieferte Inschrift an der Westfassade nannte angeblich das Datum der Grundsteinlegung, den 25. Mai 1277, und den Namen des damaligen *magister operis*, Erwin von Steinbach<sup>46)</sup>. Bis in die jüngste Zeit hinein blieb in der Forschung umstritten, ob Erwin von Steinbach tatsächlich als der entwerfende Architekt zu gelten hat, oder ob er lediglich der Verwalter der *fabrica* gewesen ist<sup>47)</sup>. In verschiedenen Quellen<sup>48)</sup> – zum ersten Mal, dies allerdings auf einer Rasur<sup>49)</sup>, im Jahre 1284 – wird er erwähnt und je nachdem als *magister operis*, *magister*, *wercmeistere* oder *gubernator fabricae* bezeichnet. Demzufolge hatte Erwin auf jeden Fall zumindest zeitweise die organisatorische Leitung des Frauenwerks inne, was die Bezeichnung *gubernator* unmißverständlich anzeigt. Wie weit hingegen sein künstlerischer Beitrag gegangen ist, läßt sich seinen Magistertiteln nicht ganz eindeutig entnehmen, obwohl mit ›Werkmeister‹ an

44) Vgl. BECKSMANN, Elsässische Scheiben (wie Anm. 38), S. 151.

45) Vgl. ebd.

46) Dazu zuletzt Andrea KÖPKE und Reinhard LIESS, Zur ehemaligen Erwin-Inschrift von 1277 an der Westfassade des Straßburger Münsters, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins 137 (1989), S. 105–173.

47) Hans REINHARDT, La cathédrale de Strasbourg, Paris 1972; Reinhard LIESS, Der Riß C der Straßburger Münsterfassade. J. J. Arhardts Nürnberger Kopie eines Originalrisses Erwins von Steinbach, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 46/47 (1985/86), S. 75–117; KÖPKE/LIESS, Erwin-Inschrift (wie Anm. 46).

48) Hans REINHARDT, Les textes relatifs à l'histoire de la cathédrale de Strasbourg depuis les origines jusqu'à l'année 1522, in: Bulletin de la Société des Amis de la Cathédrale de Strasbourg 7 (1960), S. 11–29.

49) REINHARDT, Textes (wie Anm. 48), S. 18.

den deutschen Hütten in der Regel tatsächlich der leitende Architekt bezeichnet wurde<sup>50</sup>).

Nun gibt es jedoch eine weitere Quelle, welche geeignet ist, diesbezüglich ein für allemal Klarheit zu verschaffen. Es handelt sich dabei um das Epitaph für einen der Söhne Erwins in der ehemaligen Kollegiatskirche von Niederhaslach<sup>51</sup>. Erwins Sohn hat dort als entwerfender Architekt gearbeitet, und dementsprechend ist er auf der Steinplatte mit den traditionellen Attributen des Architekten, Zirkel und Richtscheit, dargestellt. Die dieses Bildnis umgebende Inschrift nennt seinen Todestag im Dezember 1330 und bezeichnet ihn als *magister operis huius ecclesie filius Erwini magistri quondam operis ecclesie Argentinen-sis*. Wenn aber in ein und derselben Quelle Vater und Sohn im selben Wortlaut mit der Berufsbezeichnung *magister operis* versehen wurden, und gleichzeitig der Sohn in der bildlichen Darstellung zweifelsfrei als Architekt gekennzeichnet ist, dann muß der Vater in Straßburg dieselbe Funktion, nämlich diejenige des mit Zirkel und Richtscheit hantierenden, entwerfenden Architekten inne gehabt haben. Erwin ist also beides gewesen: Entwerfer und, zumindest zeitweise, Verwalter der Bauhütte.

Wieviel von der gebauten Westfassade (Abb. 11) tatsächlich auf die Vorstellungen und Vorgaben Meister Erwins zurückgeht, ist eine ganz andere Frage. Bis zu seinem Tod im Jahre 1318 war das erste Geschoß der Fassade weitgehend vollendet und das Rosengeschloß im Bau<sup>52</sup>). Bereits während der Arbeiten am ersten Geschoß kam es zu Umlanungen und Abweichungen von dem bei Baubeginn zugrundeliegenden Plan, der uns in Gestalt des Risses B in der Sammlung des *Ceuvre Notre-Dame* überliefert ist. Der künstlerische Impetus ist aber grundsätzlich derselbe geblieben. Erst die Errichtung des Glockengeschosses oberhalb der Rose gegen Ende des 14. Jahrhunderts bedeutete einen grundsätzlichen Bruch mit der ursprünglichen Planung, welche eine klassische Zweiturmfassade vorsah. Letztlich ist allerdings die mit diesem Schritt erfolgte Umgestaltung des Straßburger Westbaus zu einer hochrechteckigen Schreinfassade ästhetisch durchaus folgerichtig und in der vertikalisierten Grundstruktur auch der ältesten Teile bereits angelegt.

Grundsätzlich inspirierte sich die ursprüngliche Planung der Straßburger Fassade an den damals aktuellen Fassadenprojekten im französischen Sprachraum, wobei an erster Stelle diejenige der Kathedrale von Reims zu nennen ist, aber auch die Querhausfassaden

50) OTTO KLETZL, *Titel und Namen von Baumeistern deutscher Gotik* (Schriften der Deutschen Akademie 26), München 1935; Gunther BINDING, *Baubetrieb im Mittelalter*, Darmstadt 1993, S. 236–242.

51) RECHT, *Alsace gothique* (wie Anm. 38), S. 234 f.

52) Zur Baugeschichte vgl. Reinhard WORTMANN, *Der Westbau des Straßburger Münsters und Meister Erwin*, in: *Bonner Jahrbuch* 169 (1969), S. 290–318; RECHT, *Alsace gothique* (wie Anm. 38), S. 31–54; LIESS, *Riß C* (wie Anm. 47); Reinhard LIESS, *Der Riß B der Straßburger Münsterfassade. Eine baugeschichtliche Revision*, in: *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag*, hg. von Günter BRUCHER, Graz 1986, S. 171–202; DERS., *Das Krefßberger Fragment im Hauptstaatsarchiv Stuttgart. Ein Gesamtentwurf der Straßburger Münsterfassade aus der Erwinzeit*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 23 (1986), S. 6–31; Reinhard WORTMANN, *Noch einmal Straßburg-West*, in: *Architectura* 27 (1997), S. 129–172.

von Notre-Dame in Paris und die Hauptfassade der ebenfalls in Reims befindlichen Abteikirche St. Nicaise<sup>53</sup>). Im direkten Vergleich jedoch erscheinen die einzelnen Wandfelder in Straßburg weniger ausgeglichen proportioniert und stärker in die Höhe entwickelt. Zudem spielen die Strebepfeiler eine entscheidende Rolle für die ästhetische Wirkung, indem sie sämtliche horizontalen Gliederungselemente quasi zu durchstoßen scheinen und mit ihrer eigenen, den Wandfeldern gegenüber synkopisch versetzten Geschoßgliederung die gesamte Fassade machtvoll übergreifen (Abb. 11). Durch diesen Kunstgriff erfährt die Vertikale eine eindeutige Betonung, und die rhythmische Spannung, die sich zwischen den divergierenden Gliederungen der Strebepfeiler und der eigentlichen Fassade entwickelt, dynamisiert das optische Geschehen in unerhörter Weise. Mit dieser Ästhetik hat der Straßburger Meister Neuland beschritten und den kanonischen gotischen Klassizismus, von dem man angesichts vieler französischer Doppelturmfassaden sprechen möchte, überwunden. Aus diesem Geist heraus ist die weitere Entwicklung der Straßburger Westfassade einschließlich des Baus des Glockengeschosses und der Errichtung des großen Turms auf der nun in schwindelerregender Höhe entstandenen Plattform absolut schlüssig, wenngleich wohl von Beginn an nicht geplant<sup>54</sup>).

Doch der Effekt der dynamischen Vertikalisierung war nicht die einzige Neuerung, welche die Straßburger Westfassade für die Baukunst im deutschsprachigen Raum brachte. Vom jungen Goethe angefangen<sup>55</sup>), ließen sich Forscher und Architekturliebhaber faszinieren vom flirrenden Dekor des freistehenden Maßwerkes, welches die in der Tiefe liegende Fassadenwand gleich einem Schleier überzieht (Abb. 11, 12). Wie die Saiten einer Harfe spannen sich die feingratig dünnen Stäbe über den zartrosa Sandstein der Wandflächen hinweg und die Vielzahl der Wimperge, Fialen und Lanzettspitzen überspielen sowohl die horizontalen Gurte, als auch dasjenige, was an massiver Mauer zum sicheren Halt der fragilen Konstruktion noch nötig erschien. Bei genauem Hinsehen allerdings zeigen sich zu Seiten der Maßwerkfelder seltsam nüchtern und nackt anmutende Wandstreifen, welche auf den ersten Blick der dem Ganzen vermeintlich zugrundeliegenden Idee einer völligen Wandauflösung zu widersprechen scheinen (Abb. 12). In Wirklichkeit geben sie einen entscheidenden Hinweis, wie das Straßburger Blendmaßwerk ästhetisch zu verstehen ist. Nicht die Idee der *mur épais*, der tiefenräumlich plastisch durchgebildeten dicken Wand, liegt hier zugrunde; sondern das Prinzip der *mur mince*, der papierdünn erscheinend, ihre Dicke leugnenden Wand, wollten die Straßburger auf die Spitze treiben<sup>56</sup>).

53) Georg DEHIO, *Das Straßburger Münster*, München 1921; REINHARDT, *Cathédrale de Strasbourg* (wie Anm. 47); WORTMANN, *Westbau* (wie Anm. 52); WORTMANN, *Straßburg-West* (wie Anm. 52).

54) Vgl. dazu die in Anm. 52 zitierte Literatur.

55) Johann Wolfgang von GOETHE, *Von Deutscher Art und Kunst*, Hamburg 1773 (Goethes Werke. Hamburger Ausgabe 12); Harald KELLER, *Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiederentdeckung der Gotik im 18. Jahrhundert 1772–1972* (Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse 1974.4), München 1974.

56) Zum Begriffspaar der *mur épais* – *mur mince* vgl. oben Anm. 15.

Beide Gestaltungsweisen können in der französischen Gotik auf eine lange Tradition zurückblicken. Die *mur mince* genauso, wie die *mur épais*, deren verschiedene Spielarten wir ja bereits kennengelernt haben. Das System der *mur mince* läßt sich bis zur Notre-Dame in Paris zurückverfolgen und erlangte mit dem *style rayonnant* zur Regierungszeit Ludwigs des Heiligen beinahe kanonische Verbindlichkeit<sup>57)</sup>. Am Beispiel der in den 1230er Jahren errichteten Abteikirche von Saint-Denis<sup>58)</sup>, dem Gründungsbau der Rayonnantgotik, läßt sich das Prinzip gut erkennen. Egal wie hoch die Wände und wie breit die Gewölbe geraten, sämtliche statischen Kräfte werden auf den außenliegenden Strebeapparat übertragen, während nach innen zu die Wand sich makellos flach und scheinbar dünn wie straff gespanntes Pergament präsentiert. In Saint-Denis wird dieser Effekt noch gesteigert durch eine weitestmögliche Auflösung der Wandflächen in von strahlendem Licht durchdrungene Fensterelemente. Mauerhaft dünne Wand wird hier mit verglaster Wand gleichgesetzt, und das Gliedersystem aus Diensten, Säulchen und Stabwerk verliert einen großen Teil seiner massiven Wirkung zugunsten größerer Feinheit und Eleganz.

An diese beiden Werte, Gleichsetzung von papierdünn erscheinender Wand und verglaster Fensterfläche sowie feingliedrig-lineare Auffassung der architektonischen Glieder hat Jean Deschamps angeknüpft, als er den ab 1248 im Bau befindlichen neuen Chor der Kathedrale von Clermont-Ferrand konzipiert hat (Abb. 13)<sup>59)</sup>. Die Weiterentwicklung des Pariser Rayonnant an diesem Bau ist so grundlegend und zukunftssträchtig, daß ich hier vom Beginn eines *second rayonnant* sprechen möchte. An die Stelle kräftiger, plastisch empfundener Rundstäbe sind nun auffallend feine, schlanke Stäbe und scharfe Lichtkanten getreten. In den Nachfolgebauten der Kathedrale von Clermont sollten schließlich Birnstabprofile die runden Dienste und Stäbe weitgehend ablösen. Die in Saint-Denis noch spürbare Plastizität der Glieder wird hier endgültig ersetzt durch graphisch elegante Linienzüge, deren Schwung nur mehr durch die scharfen, im Spiel von Licht und Schatten formulierten Abrißkanten entlang der dünnstäbigen Profile vermittelt wird. Die membranhaft dünne Wand ist dabei tatsächlich zum Zeichengrund geworden, auf welchem der Architekt das System wie mit dem Reißzeug fixiert. Im Dienste dieser Wirkung verzichtete Deschamps auf die vollständige Durchlichtung von Obergaden und Triforium, wie sie in Saint-Denis so eindrucksvoll zur Wirkung gebracht worden war (Abb. 14). Da Wand- und Glasfläche von der Systematik des *rayonnant* her gleichwertig gedacht sind, bedeutete dies aber keinen Rückschritt in der künstlerischen Entwicklung, im Gegenteil: Das Weniger an

57) BRANNER, Court style (wie Anm. 19); KIMPEL/SUCKALE, Gotische Architektur (wie Anm. 2), S. 376–407.

58) BRUZELIUS, Saint-Denis (wie Anm. 19).

59) Michael T. DAVIS, The choir of the cathedral of Clermont-Ferrand. The beginning of construction and the work of Jean Deschamps, in: The Journal of the Society of Architectural Historians 40 (1981), S. 181–202; Christian FREIGANG, Jean Deschamps et le midi, in: Bulletin Monumental 149 (1991), S. 265–298; DERS., Imitare ecclesias nobiles. Die Kathedralen von Narbonne, Toulouse und Rodez und die nordfranzösische Rayonnantgotik im Languedoc, Worms 1992, S. 191–202.

direktem, grellem Gegenlicht erleichtert dem Auge die Wahrnehmung der feinen Profilschnitte, der subtilen Behandlung der Flächen und der Eleganz der Linienführung. Man könnte sogar meinen, die gedämpftere, an vielen Stellen diffusere Beleuchtung des Clermonteser Obergadens sei eine Notwendigkeit, um das feine Spiel dieses graphischen Linearismus überhaupt erst nachvollziehen zu können.

Diese Wandauffassung des *second rayonnant*, das Scharfgratig-Zeichnerische in der Architektur des Jean Deschamps war es, wovon sich der Meister der Straßburger Westfassade bei seinen Entwürfen hat inspirieren lassen. Dies verraten nicht nur die bereits erwähnten, seitlich stehengebliebenen Wandstreifen, die allenthalben durch Übereckstellungen und birnstabige Profilierungen entstehenden Lichtkanten oder das extrem schlank und dünn erscheinende Stabwerk. Auch die dreibahnige Unterteilung der Maßwerke, die geradezu als ein Leitmotiv der Straßburger Westfassade gelten darf, dürfte auf die Kathedrale von Clermont zurückzuführen sein.

Am dortigen Chor hat die Dreiteilung erstmals in der französischen Gotik die ansonsten kanonische Vierteiligkeit der großen Maßwerkfenster abgelöst (Abb. 14)<sup>60</sup>. So gesehen erscheint selbst die Reihe der Wimperge in den Blendarkaturen des Erdgeschosses der Straßburger Fassade (Abb. 12) noch als ein Reflex auf das Clermonteser Triforium. Insgesamt nämlich entspricht die in der Tiefe liegende Mauerschicht der Straßburger Westfassade in ihrer ästhetischen Funktion exakt der geschlossenen Rückwand im Triforium von Clermont-Ferrand. Nicht die Dicke des Mauerwerks soll sie offenbaren, sie dient vielmehr als verschatteter Hintergrund, vor dem sich das filigrane Gespinnst der Linien wie schwebend abzuheben scheint, bis es von den seitlich begrenzenden Wandstreifen wieder eingefangen und in die Fläche zurückgebunden wird (Abb. 12, 14).

Prinzipiell ist die Idee einer mit freistehendem Maßwerk verkleideten Fassade, als welche man die Straßburger Westfassade ansprechen muß, nicht ohne Vorbild. Bereits für den Obergaden der Kathedrale von Metz hatte man um die Mitte des 13. Jahrhunderts eine freistehende Maßwerkverkleidung vorgesehen, die dann allerdings nicht ausgeführt wurde<sup>61</sup>. Dennoch kann man sich die monumentale, durchaus fassadenartige Wirkung gut vorstellen, welche die von der geplanten durchbrochenen Maßwerkschicht verhüllten Obergadenwände der Metzger Kathedrale ausgeübt hätten. Angesichts der stilistischen Verbindungen zur Metzger Dombauhütte, wie sie bereits das Straßburger Langhaus hat erkennen lassen, scheint es jedenfalls keinesfalls abwegig, in den Metzger Planungen die wesentliche Anregung für die Straßburger Lösung sehen zu wollen. Für die beinahe drei

60) Weitere, möglicherweise noch ältere Beispiele für dreibahnige Fenster finden sich im Obergaden der Chorthäupter der Kathedrale von Tours und von Saint-Nicaise in Reims. Sie mögen Jean Deschamps als Anregung gedient haben, dennoch bleibt seine Leistung, aus einer für die schmalere Fenster des Chorthauptes entwickelten Sonderform die Standardform für die Normaljoche, letztlich also aus einem untergeordneten Element ein Leitmotiv gemacht zu haben.

61) Dazu zuletzt VILLES, *Cathédrale de Metz* (wie Anm. 20), S. 255–258; SCHURR, *Gotische Architektur* (wie Anm. 3), S. 216, Abb. 237.

Jahrzehnte nach dem Baubeginn des Metzger Obergadens erfolgte Realisierung des Maßwerkschleiers hat man in Straßburg dann allerdings auf die modernere Formensprache des *second rayonnant* zurückgegriffen.

So gibt es für die Kostbarkeit und den Reichtum an filigranem Dekor der Straßburger Westfassade noch eine weitere Inspirationsquelle: Die päpstliche Stiftskirche Saint-Urbain in Troyes<sup>62</sup>). Auch an diesem, ab 1262 errichteten Bau hat der Architekt mit zwei Wandschichten gespielt. Wie in Straßburg nimmt die jeweils vornliegende Wandschicht die Gestalt einer Vergitterung an, und der gleichberechtigte Wechsel zwischen verglasten Wand und Gitterwerk innerhalb der inneren Fensterebene verdeutlicht, ganz im Sinne des *second rayonnant*, die ästhetische Gleichwertigkeit von Glas und Wand respektive Maßwerkgerüst. Daß Saint-Urbain wie Straßburg vom Clermonteser Bau des Jean Deschamps beeinflusst wurde, offenbart neben der Wandauffassung und den zeichnerisch artikulierten Profilierungen die auffällige Bevorzugung der dreibahnigen Fensterform.

Das in der Zeit zwischen 1275 und 1300 gefundene künstlerische Konzept wurde an der Straßburger Münsterbauhütte noch bis weit ins 14. Jahrhundert hinein gepflegt und weiterentwickelt, wofür die in den 1340er Jahren unter Meister Gerlach errichtete Katharinenkapelle auf der Südseite des Münsters das vielleicht schönste Beispiel liefert<sup>63</sup>). Dieser neue, in den Jahrzehnten um 1300 ausgeformte Straßburger Stil vermochte weithin ausstrahlen. Die im Westen erfolgte Entwicklung der Gotik hin zum *second rayonnant* hatte im deutschen Sprachraum, und auch in Lothringen, bis zum Baubeginn der Straßburger Fassade kaum Beachtung erfahren. Mit ihr aber entstand in einer der bedeutendsten Städte des Reiches ein monumentales Bauvorhaben, welches sich sogleich künstlerisch an die Spitze dieser neuen stilistischen Bewegung zu setzen vermochte. Nichts Epigonales hatte die Straßburger Fassade, sie nahm die aktuellsten Strömungen der französischen Gotik nicht nur mit vollkommenem Verständnis auf, sie führte sie sogleich zu neuen Ufern. Mit dem Bau ihrer Westfassade dürfte die Straßburger Hütte nach und nach sogar ihr Kölner Pendant hinter sich gelassen haben, wenn man die bereits angedeutete Konkurrenz der beiden Dombauunternehmen als ein wesentliches, vielleicht sogar das entscheidende Moment gelten lassen will. Daß es die Zeitgenossen und wohl auch die Kölner Steinmetzen selbst so gesehen haben, darauf deutet die im 15. Jahrhundert festgeschriebene führende Rolle des Straßburger Frauenwerks unter allen Hütten des Reiches genauso<sup>64</sup>), wie der beinahe gigantomanische, bald nach der Grundsteinlegung zum Straßburger Westbau ent-

62) ONNEN, Saint-Urbain (wie Anm. 43). Die wichtigsten Parallelen zwischen der Straßburger Westfassade und der päpstlichen Stiftskirche sind bereits beschrieben bei Friedrich ADLER, Das Straßburger Münster (Deutsche Bauzeitung 1870), Berlin 1870.

63) Zur Katharinenkapelle vgl. RECHT, Alsace gothique (wie Anm. 38), S. 54–69.

64) Vgl. die Bruderschaftsordnung der Steinmetzen »in deutschen Landen«, Regensburg 1459, abgedruckt in BINDING, Baubetrieb (wie Anm. 50), S. 110–120.

standene, Kölner Fassadenriß F<sup>65</sup>). Welchen anderen Zweck soll diese vielleicht schönste mittelalterliche Architekturzeichnung gehabt haben, als wenigstens im Sinne einer Ersatzhandlung dem Straßburger Projekt Paroli zu bieten? Man kann sich jedenfalls gut vorstellen, daß der Kölner Fassadenplan, dessen Realisierung die Möglichkeiten seiner Zeit bei weitem überforderte, just unter dem Eindruck der rasch aus dem Boden wachsenden Schauseite des Straßburger Münsters entstanden ist.

In dem Maße, wie die Arbeiten an der Straßburger Westfassade voranschritten, änderte sich auch das heterogene Bild der Baukunst am Oberrhein. Mehr und mehr verdrängte der neue Stil all die vorher nachweisbaren, divergenten und miteinander konkurrierenden Einflüsse. Das Achteckgeschoß des Freiburger Münsterturms mitsamt seinem durchbrochenen Helm ist beispielsweise ohne die Anregungen der Straßburger Hütte nicht denkbar<sup>66</sup>). Die übereckgestellten, einen großen Wimperg rahmenden Fialen, welche die Straßburger Strebepfeilermassive im Erdgeschoß verkleiden, wurden in Freiburg monumentalisiert und zum Rahmengerüst des Oktogons umgedeutet. Aus den daraus resultierenden spornförmigen Eckholmen ist die Idee der Stern galerie entstanden. Und während die abgekannten Maßwerkprofile des Turmhelms die Formgebung des Stabwerks im Triforium und in den Seitenfenstern des Straßburger Langhauses wiederaufgreifen, entspricht seine Ausführung als filigranes Formengespinnt vollkommen dem künstlerischen Credo der Westfassade. Überhaupt hat man in Freiburg viele der auffallend variantenreichen Maßwerkmotive, die sowohl an der gebauten Straßburger Fassade wie auf den älteren Rissen erscheinen, wiederholt und weiterentwickelt. Dazu zählen unter anderem die vielfach genasteten Pässe und Bogenschlüsse, die Dreistrahl motive und die seitlich eindringenden Lanzettspitzen.

Bei praktisch allen entlang des Oberrheins im Entstehen begriffenen Bauten orientierte man sich gegen Ende des 13. Jahrhunderts am Straßburger Vorbild: An der Westfassade von St. Martin in Colmar und am Südportal von St. Georg in Schlettstadt prangen noch heute Giebel, Wimperge und Maßwerkfiguren, wie sie uns auch an der Straßburger Westfassade begegnen. Die Marienkirche in Rufach bekam eine neue Schauf front, die quasi eine Miniatur ihres Straßburger Pendant s darstellt: Sie wurde ebenfalls zweitürmig konzipiert und mit drei großen Westportalen sowie einer Rose versehen. Letztere greift sogar die aufwendige, zweischichtige Maßwerkrahmung des Straßburger Vorbilds in vereinfachter Form wieder auf. In Niederhaslach entstand, wohl unter Leitung des oben erwähnten

65) Zu Riß F zuletzt Marc STEINMANN, Die Westfassade des Kölner Domes. Der mittelalterliche Fassadenplan F (Forschungen zum Kölner Dom 1), Köln 2003.

66) Zur Baugeschichte des Turmes vgl. Werner NOACK, Der Freiburger Münsterturm, in: Oberrheinische Heimat 28 (1941), S. 226–247; Dieter MORSCH, Die Portalhalle im Freiburger Münsterturm, Münster 2001; Thomas FLUM, Zur Baugeschichte des Freiburger Münsterturms, in: Umění 49 (2001), S. 256–261; SCHLINK, Les rapports (wie Anm. 9), S. 148–150. Das Verhältnis zu Straßburg thematisiert auch Reinhard LIESS, Der Rahnsche Riß A des Freiburger Münsterturms und seine Straßburger Herkunft, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 45 (1991), S. 7–66.



Sohns von Meister Erwin, ein neues Langhaus<sup>67</sup>). Dabei ließ der Architekt sich inspirieren vom Wandaufriß der Abteikirche von Weißenburg mit seiner charakteristischen Anordnung des Stabwerks der Obergadenfenster, welches über die blinde Wandfläche unterhalb der Fensteröffnungen hinweg verlängert ist (Abb. 10, Abb. 15). In Niederhaslach wurde dieses Konzept nun im Geiste des *second rayonnant* realisiert, mit scharfgratigen, zeichnerisch dünnen Profilen und einer straff gespannten Wand, aus der die Arkaden wie mit einem scharfen Messer herausgeschnitten wirken. In Niederhaslach sind nahezu alle Profile einschließlich der Dienstbündel geschärft oder sogar als Birnstäbe ausgeführt. Nicht einmal mehr Kapitelle hat der Meister setzen lassen, damit nur ja keine plastische Struktur die elegant fließenden, graphischen Linienzüge der Architektur behindere. Dies ist Baukunst auf höchstem Niveau, gleichzeitig aber auch ein Ausweis der dominanten Stellung der Straßburger Münsterbauhütte im frühen 14. Jahrhundert.

In der Tat entsteht in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Südwestdeutschland so etwas wie das geschlossene Bild einer homogenen Kunstlandschaft, die nun aber die Grenzen des Oberrheins bei weitem überschreitet. Praktisch der gesamte alemannische Sprachraum einschließlich Schwabens und des Bodenseegebiets stehen gleichermaßen unter dem künstlerisch fast übermächtigen Einfluß der Straßburger Hütte. So finden wir die vielleicht schönste Adaption der Straßburger Westfassade, kombiniert mit der Freiburger Einturm-lösung nicht am Oberrhein, sondern im schwäbischen Reutlingen<sup>68</sup>). Hier hat der Meister nicht nur die drei Wimpergportale, die feinlinigen und scharfkantigen Profile oder einzelne Maßwerkdetails übernommen, sogar die Idee des freistehenden Schleierwerks vor einer zurückliegenden Wandschicht hat er für die Zone über dem Mittelportal der Marienkirche wiederaufgegriffen. Eng verwandte Motive finden wir in Esslingen, Schwäbisch Gmünd und Rottweil, aber auch am Bodensee. So wurde in Salem<sup>69</sup>) bereits einige Jahre vor Niederhaslach das Weißenburger Wandsystem in den modernen, graphisch-linearen Stil übersetzt. Zwar wurden hier, anders als im Niederhaslacher Langhaus, noch Kapitelle verwendet, doch sind sie zu einfachen Kelchen reduziert. Dies mag, genau wie das Abkragen der Wanddienste, ein Ausdruck zisterziensischer Baugesinnung sein<sup>70</sup>). Gleichzeitig aber stellen die Salemer Kapitelle sich in den Dienst der neuen architektonischen Auffas-

67) Dorette PREYSS, Die Florentiuskirche zu Niederhaslach im Elsaß, München 1946; RECHT, Alsace gothique (wie Anm. 38), S. 155–168; Alain SÉNÉ, Trois constructeurs du Moyen Age en Alsace, in: Archives de l'Art Français 25 (1978), S. 93–98.

68) Bruno KADAUKE, Die Marienkirche in Reutlingen, Reutlingen 1987.

69) Jürgen MICHLER, Die ursprüngliche Chorform der Zisterzienserkirche in Salem, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 47 (1984), S. 11–14; DERS., Neue Funde. Dendrochronologische Datierung des Salemer Münsters, in: Kunstchronik 38 (1985), S. 225–228; Ulrich KNAPP, Salem. Die Gebäude der ehemaligen Zisterzienserabtei und ihre Ausstattung (Forschungen und Berichte der Bau- und Kunstdenkmalspflege in Baden-Württemberg 11), Stuttgart 2004.

70) Zu den Regeln des Zisterzienserordens und ihren Auswirkungen auf die Architektur der Ordensklöster vgl. Matthias UNTERMANN, Forma Ordinis. Die mittelalterliche Baukunst der Zisterzienser, München/Berlin 2001, insbes. S. 627–275.

sung, welche das Augenmerk auf die ununterbrochen durchlaufenden Linienzüge aller Gliederungselemente richtet. Dementsprechend haben die Wanddienste dasselbe birnstabige Profil angenommen wie die Rippen, welche so ohne irgendeinen ästhetischen Bruch ihre Fortsetzung in der Vertikalen finden können. Auch die Kapitelle behindern diesen Fluß der Linien nicht, indem sie die Kanten und Schwingungen des Birnstabprofils übernehmen und auf jegliches Dekor verzichten. Aus dem ursprünglich Stütze und Last voneinander trennenden Bauteil wird nun ein Verbindungsstück, welches wie eine Manschette dem durchgängigen Profilstrang nur noch aufgelegt erscheint. Bis hin zum endgültigen Weglassen dieser Kapitelle ist es von hier aus nur noch ein kleiner Schritt, der dann folgerichtig in Niederhaslach getan wurde. Auch die meisten der reich variierenden Salemer Maßwerke sind, genau wie die ›Harfenbespannung‹ des Giebels über dem Nordquerhaus, letztlich von der Straßburger Westfassade herzuleiten<sup>71)</sup>.

Die Ausstrahlungskraft der Straßburger Münsterbauhütte erreichte in der Zeit zwischen 1320 und etwa 1350 ihren Höhepunkt. Sie vermochte damals nicht nur die Baukunst im Südwesten Deutschlands nach ihrem Vorbild zu prägen. Straßburger Motive erscheinen zu dieser Zeit an vielen, oft weit entfernten Bauten – Erfurt, Magdeburg und Oppenheim seien nur stellvertretend genannt<sup>72)</sup> – und von hier aus führt ein direkter Weg zur Baukunst der Parler und damit zur Spätgotik in Mitteleuropa<sup>73)</sup>.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts veränderte sich das Erscheinungsbild der Baukunst am Oberrhein jedoch erneut. 1356 übernahm Peter Parler die Bauleitung des Prager Veitsdomes<sup>74)</sup>, der erzbischöflichen Kathedrale am bevorzugten Residenzort Kaiser Karls IV. Wenngleich die Baukunst Peter Parlers Straßburg und dem Oberrhein vieles schuldet, so entstand doch ein neues Zentrum mit einer neuen Stilsprache. Daß Prag – wo sich künstlerische Erfindungsgabe und politische Macht begegneten, ja gegenseitig verstärkten – nun zu einem künstlerischen Zentrum von großer Ausstrahlungskraft wurde, vermag nicht zu überraschen. Von hier aus kamen die entscheidenden Anstöße zur Entwicklung der mitteleuropäischen Spätgotik, und selbst die vorher eindeutig unter Straßburger Einfluß stehenden schwäbischen Hütten gerieten in den Bann der Prager Baukunst. So reflektierten die Chorbauten in Schwäbisch Gmünd und Augsburg, vor allem aber das Ulmer Münster in zunehmendem Maße Prager Motive und die Formensprache Peter Par-

71) Richard STROBEL, Die Maßwerkfenster, in: Das Salemer Münster. Befunddokumentation und Bestandssicherung an Fassaden und Dachwerk (Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Arbeitsheft 11), Stuttgart 2002, S. 143–166; Marc Carel SCHURR, Das Salemer Münster. Befunddokumentation und Bestandssicherung an Fassaden und Dachwerk, in: Kunstchronik 57 (2004), S. 18–23.

72) Zu Erfurt vgl. Edgar LEHMANN und Ernst SCHUBERT, Dom und Severikirche zu Erfurt, Leipzig<sup>2</sup>1991, S. 10–28. Zu Magdeburg vgl. Ernst SCHUBERT, Der Magdeburger Dom, Frankfurt a. M./Leipzig 1984; Michael SÜSSMANN, Der Dom zu Magdeburg, Passau 1997. Zu Oppenheim vgl. Bernhard SCHÜTZ, Die Katharinenkirche in Oppenheim, Berlin/New York 1982.

73) Vgl. SCHURR, Peter Parler (wie Anm. 26).

74) Vgl. ebd., S. 13–17, 57–70.

lers<sup>75</sup>). Sogar in Straßburg wurden nun Prager Einflüsse spürbar, und mit Michael Parler erlangte 1383 schließlich sogar ein Neffe des großen Peter Parler das Amt des Straßburger Münsterbaumeisters<sup>76</sup>). Der Eindruck einer geographisch einigermaßen eingrenzbaaren, homogenen Kunstlandschaft am Oberrhein hat sich verflüchtigt und erneut dem Bild einer stilistisch heterogenen, aus sehr verschiedenen Quellen sich speisenden Architektur Platz gemacht.

Was aber kann man lernen aus der Geschichte der gotischen Architektur am Oberrhein in Bezug auf den Begriff der Kunstlandschaft? Zunächst einmal, daß es sich hierbei nicht um ein mit den Mitteln der kunsthistorischen Formanalyse empirisch konstant nachweisbares Phänomen handelt. Dies hat bereits Otto Schmitt in den 1920er Jahren erkannt und seinem Band über die oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter den Satz vorangestellt: »Der kunstgeschichtliche Begriff ›Oberrhein‹ deckt sich nicht ganz mit dem geographischen, der die Tiefebene von Basel bis Mainz umfaßt. Es ist überhaupt nicht möglich, ihn ein für allemal eindeutig festzulegen, da die Ausdehnung der oberrheinischen Kunstprovinz in den verschiedenen Zeiten Schwankungen unterworfen war«<sup>77</sup>).

Wenn man den Zeitrahmen der vorliegenden Betrachtung der Baukunst am Oberrhein, welcher vom frühen 13. bis zum späten 14. Jahrhundert reicht, zugrundelegt, dann erscheint von ›Schwankungen‹ zu sprechen noch beinahe untertrieben. Vor dem Baubeginn der Straßburger Westfassade kann man guten Gewissens nicht vom Bild einer geschlossenen Kunstlandschaft sprechen. Erst danach wird die Straßburger Hütte zu einem Zentrum, welches für einige Jahrzehnte die Vorgaben für die Baukunst nicht nur im näheren Umkreis, sondern auch weit darüber hinaus zu liefern vermag. Entscheidend für ein relativ geschlossenes formales Erscheinungsbild künstlerischer Erzeugnisse ist offensichtlich nicht die Region gewesen, diesbezüglich entscheidend waren vielmehr Zentren. So wie in den Jahren vor 1275/80 andere Zentren in die Gebiete am Oberrhein hinein ausstrahlten, so wurde Straßburg später selbst zu einem Zentrum, welches wiederum weit über die Grenzen der eigenen politischen oder geographischen Region hinaus seine Wirkungen entfaltet hat. Man sollte also weniger nach Kunstlandschaften fragen, sondern vielmehr nach Kunstzentren, wo auch die soziokulturellen Bedingungen der Entstehung künstle-

75) Reinhard WORTMANN, Zur Baugeschichte des Ulmer Münsterchores, in: Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte 28 (1969), S. 105–117; DERS., Die Parlerkonsolen des Ulmer Münsters. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Langhauses, in: Bonner Jahrbücher 170 (1970), S. 289–311; DERS., Hallenplan und Basilikabau der Parler in Ulm, in: 600 Jahre Ulmer Münster, hg. von Hans Eugen SPECKER und Reinhard WORTMANN (Forschungen zur Geschichte der Stadt Ulm 19), Ulm 1977, S. 101–125.

76) Hans REINHARDT, Johannes von Gmünd, Baumeister an den Münstern von Basel und Freiburg, und sein Sohn Michael von Freiburg, Werkmeister am Straßburger Münster, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 3 (1941), S. 137–152; SCHURR, Peter Parler (wie Anm. 26), S. 17–23, insbes. Anm. 93; Marc Carel SCHURR, Die Münster von Freiburg i. Üe., Strassburg und Bern im Spiegel der europäischen Baukunst um 1400. Gedanken zur Legende der Junker von Prag, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 61 (2004), S. 95–116.

77) Otto SCHMITT, Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter, Freiburg i. Br. 1924, S. 9.

rischer Produktion historisch faßbar werden. Nicht in der Betrachtung einer Region, weder in Schwaben noch in Böhmen, wird die Entstehung der mitteleuropäischen Spätgotik begreiflich. Nur der Blick auf das Zentrum Prag, den Künstler Peter Parler und seinen mächtigen Patron, Karl IV., vermag Aufklärung zu schaffen. Von dort aus ist der Weg in die Regionen vorgezeichnet, die Entfaltung während einer gewissen Zeitspanne und damit auch die Ausprägung regionaler Stilphänomene nachzuvollziehen.

Der Begriff des ›Reseau‹ oder des ›Netzwerks‹ wäre meiner Ansicht nach der wissenschaftlichen Beschreibung der geographischen Ausbreitung bestimmter gestalterischer Eigenheiten von Kunstwerken viel angemessener als derjenige der Kunstlandschaft. Der Begriff des ›Netzwerks‹ beinhaltet nämlich auch die Vorstellung von Mobilität, und zwar sowohl von Ideen wie auch von Personen. Ohne diese Mobilität hätte es keine Gotik im deutschen Sprachraum gegeben, ja die Mobilität von Künstlern und Auftraggebern scheint eine der Grundvoraussetzungen für künstlerische Innovation im Mittelalter gewesen zu sein. Der Naumburger Meister kam von Lothringen an die Saale<sup>78)</sup>, Peter Parler von Schwäbisch Gmünd nach Prag<sup>79)</sup> und Nikolaus Gerhaert von den Niederlanden nach Wien<sup>80)</sup>. Gerade die bahnbrechenden Erfindungen entstanden oft im Gefolge von Wanderungen, sei es leibhaftiger Künstler, oder sei es von Modellen, Skizzen und Musterbüchern, die natürlich wiederum nur im Gefolge von Personen eintreffen konnten. Neben dem ›Reseau‹ oder ›Netzwerk‹ verdient schließlich das im Mittelalter oftmals leider anonyme Individuum gleichrangige Beachtung. Auch wenn die von der älteren Kunstgeschichte mit Hingabe betriebenen Händescheidungen die jüngeren Forschergenerationen oftmals überfordert oder, insbesondere wenn sie in Verbindung mit einem übersteigerten Geniekult vorgetragen wurden, gar abgestoßen zu haben scheinen: Die Flucht in die Ideologie von Kollektiven ist keine Lösung – mit der Leistung von Einzelnen ist, auch im Mittelalter, zu rechnen.

Aber wie ist nun mit dem Begriff der ›Kunstlandschaft‹ zu verfahren? Macht es Sinn, von einer Kunstlandschaft zu sprechen, oder nicht? In der Tat existieren zumindest zeitweise regional gebunden erscheinende Formgewohnheiten, die sich in amöbenhaft ihre Gestalt verändernden, von Enklaven durchsetzten Gebieten nachweisen lassen. Doch ist die Regionalisierung künstlerischer Standards, da sie stets und von vornherein den Wirkungen von Netzwerken und Zentren unterworfen ist, letztlich ein sekundäres Phänomen.

78) Vgl. oben Anm. 41.

79) SCHURR, Peter Parler (wie Anm. 26), S. 13–17.

80) August Richard MAIER, Nicolaus Gerhaert von Leiden. Ein niederländischer Plastiker des 15. Jahrhunderts. Seine Werke am Oberrhein und in Österreich (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 131), Straßburg 1910; Lilli FISCHEL, Nicolaus Gerhaert und die Bildhauer der deutschen Spätgotik, München 1944; Susanne SCHREIBER, Studien zum bildhauerischen Werk des Nicolaus (Gerhaert) von Leiden (Europäische Hochschulschriften 28/400), Frankfurt a. M. 2004.

Darüber hinaus ist methodisch die Definition einer Gruppe künstlerischer Werke von besonderer formaler Beschaffenheit und deren Projektion auf ebenfalls zu definierende politisch-geographische Räume keineswegs eine objektive, jederzeit wiederholbare Beschreibung einer von der Natur vorgegebenen Größe im Sinne der exakten Wissenschaften, sondern das Resultat eines subjektiven Prozesses. Ähnlich wie bei der Stilanalyse geht es auch hier um formale Kriterien, welche der Kunsthistoriker in einem mühsamen, von der eigenen Sinneswahrnehmung ausgehenden Erkenntnisprozeß selber erst formuliert. In seiner Hand liegt es, diejenigen Merkmale zu finden und darzustellen, welche die Zuteilung eines Objekts zu der einen, sei es landschaftlich oder stilistisch definierten, Gruppe von Kunstwerken und die Abgrenzung gegenüber anderen Gruppen ermöglicht. Mit der Subjektivität dieses Prozesses ist aber gleichzeitig seine Manipulierbarkeit zwingend gegeben.

Mit einer gewissen sprachlichen und intellektuellen Brillanz wäre es vielleicht durchaus möglich, die heterogenen Elemente in der oberrheinischen Baukunst des frühen dreizehnten oder späten vierzehnten Jahrhunderts beiseite zu drängen und in einer Fokussierung auf die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts ein inhärentes ›Wesen‹ der Gotik am Oberrhein zu postulieren, welches den Nukleus einer Kunstlandschaft darzustellen vermag. Selbst ein redlicher Wissenschaftler könnte sich in seiner Wahrnehmung, die ja am Anfang des Prozesses steht, aufgrund innerer Bedingtheiten geblendet sehen.

Da die Vorstellung einer Kunstlandschaft nichts a priori Vorhandenes, sondern etwas durch mehr oder weniger geschickte Anwendung von in einem subjektiven Erkenntnisprozeß gewonnenen Kriterien Erzeugtes ist, daher ist das Modell der Kunstlandschaft letztlich weltanschaulich gebunden. Für die Kunstgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war der Fall klar: Es sollten sich die mutmaßlichen Charaktereigenschaften der deutschen Stämme in der Kunst widerspiegeln, ihre Siedlungsgebiete den Kunstlandschaften entsprechen<sup>81)</sup>.

Diese Rechnung aber geht nicht auf. Die Entstehung eines Kunstwerks ist nicht an Blut und Rasse gebunden, sondern das Ergebnis eines komplexen Prozesses, in dessen Mittelpunkt die Formgelegenheit steht. In ihr durchdringen sich historische Gegebenheiten, Mentalitäten, Künstlerisch-Technisches mit den Individualitäten von Künstlern und Auftraggebern. Zweifellos spielt in diesem Zusammenhang die Herkunft der Akteure eine Rolle, aber es handelt sich dabei nur um einen von vielen beteiligten Faktoren, und nicht allein ethnische Abstammung und familiäre, regionale oder gar nationale Identitäten spielen hier mit hinein, sondern in wohl noch viel bedeutenderem Maße durch Ausbildung und Lebenserfahrung erworbene Fähigkeiten. Mit einer simplen Bindung an Ethnien und ihre zumeist ja ebenfalls nicht homogenen Siedlungsräume ist der Komplexität dieses Geschehens jedenfalls nicht gerecht zu werden.

81) Vgl. dazu den Beitrag von Brigitte KURMANN-SCHWARZ in diesem Band.

Den besten Beweis hierfür liefert die Vielgestaltigkeit der künstlerischen Phänomene der Gotik am Oberrhein und die Unterschiedlichkeit ihrer Herkunft. Man sollte den Oberrhein daher nicht mit dem unseligen Begriff der Kunstlandschaft belegen, sondern vielmehr in ihm eine Schatzkammer kultureller Erinnerung sehen, aus welcher bis heute die Identitäten verschiedener Regionen und dreier Nationen gemeinsam zu schöpfen vermögen.

### *Abbildungsnachweis*

Marc Carel Schurr, Fribourg; Abb. 1, 5–15 – Katarina Papajanni (Zeichnungen): Abb. 2–4.