

Eine spätgotische Schnitzwerkstatt in Basel

Autor(en): **Futterer, J.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums**

Band (Jahr): **4 (1924)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1043394>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Eine spätgotische Schnitzwerkstatt in Basel.

Von cand. phil. J. Futterer.

Im Historischen Museum in Bern stehen vor dem Eingang zur Schatzkammer zwei spätgotische Holzfiguren (Tafel 1), deren stilistische Erscheinung zum übrigen bernischen Denkmalsgut gleicher Gattung und Epoche keine Beziehungen zeigt. Die Frage nach der Landschaftszugehörigkeit und der stilistischen Einordnung dieser Skulpturen verengt sich zunächst zu derjenigen, aus welchem Landesteil sie ursprünglich erworben wurden. Die Antwort ist nicht ohne weiteres verbindlich für die Beheimatung des Stils, denn oft waren Künstlerwerkstätten von grossem Ruf für weit entfernte Landschaften tätig, in denen dann ihre Werke zunächst isoliert standen¹⁾. In unserem konkreten Fall ist die Sachlage einfacher: die Tradition lässt die zwei Heiligen aus dem Baselland stammen. Genaue Angaben über die Ortschaft sind leider nicht mehr vorhanden; es zeigt sich aber, dass alle nächstverwandten Figuren in oder um Basel die Altäre schmückten, bis sie im Historischen Museum dieser Stadt nach mancherlei Schicksalen sichere Zuflucht fanden. Bei einem sechsfachen, örtlich um Basel sich gruppierenden Auftreten der gleichen Stilkonfiguration ergibt sich der bündige Schluss, dass es sich um die Erzeugnisse einer in Basel tätigen Werkstatt handeln müsse²⁾. Wie schon ein erster Blick auf die Abbildungen lehrt, sind ihre Produkte nicht gleichwertig. Diese Tatsache erklärt sich leicht durch die vielfältigen Möglichkeiten der Meister- und Gesellenarbeiten nebeneinander (vielleicht auch hintereinander an der gleichen Figur im Sinne eines nachbessernden Uebergehens durch den Meister).

Innerhalb des vielfädigen Werkstattkomplexes der einzelnen Figur ihre Stellung genau anzuweisen mit einem bestimmten «so war es» ist

¹⁾ Hans Multscher, Bürger von Ulm und dort 1456—59 tätig, liefert ein Altarwerk nach Sterzing im Tirol. In der 2. Hälfte des Jahrhunderts ist in Nürnberger Werkstätten häufiger Export nachgewiesen (Lossnitzer «Veit Stoons» S. 27). Etwas später finden die Grabplatten aus der Vischerwerkstatt ihren Weg bis hinauf nach Torgau und Krakau.

²⁾ Zum gleichen Ergebnis war Dr. Rud. Burckhardt für die Figuren auf Tafel 2 und 3 gelangt (vide Jahresber. des histor. Mus., Basel 1910, S. 43). Nr. 1 a u. b und 4 a u. b füge ich diesem Kreis hier ein. Die zwei Figuren in Bern haben wir beide, unabhängig voneinander, als zugehörig erkannt. Die photographischen Unterlagen zu den Abb. verdanke ich für Nr. 2—5 der freundl. Bereitwilligkeit Dr. R. Burckhardts.

prinzipiell in jedem Fall unmöglich. Es kann sich nur um Annäherungswerte handeln. Wo uns die Unterlage der festen Tatsachenüberlieferung fehlt, ordnen wir zwangsläufig die Denkmäler in logischer Folge, indem wir sie einem aus Qualitätsabschätzung und der Annahme einer kontinuierlichen immanenten Entwicklung kombinierten Masstab unterwerfen. Ob aber die logische Gruppierung jener einmaligen historischen auch wirklich entspreche – diese Frage muss offen bleiben.

Die folgenden Darlegungen wollen im eben skizzierten Sinn verstanden werden, als Deutung, nicht als wörtliche Rekonstruktion des einstigen Tatbestandes.

Da wir im Berner Jahrbuch schreiben, wollen wir vom Bestbekanntesten, also den zwei Figuren im Historischen Museum ausgehen (Tafel 1). Der Mühlstein und die Diaconentracht charakterisieren den männlichen Heiligen als Vincentius. Die Heilige, durch ihre Krone auch als Märtyrerin erwiesen, ist nicht näher bestimmbar, da ihr jedes weitere Attribut fehlt (die Lilie neue Zutat). Beide von gleicher Grösse und gleicher Technik standen einst in einem Altarschrein mit anderen bis jetzt nicht nachweisbaren Figuren zusammen¹⁾.

Für den Zeitstil und das Ende des 15. Jahrhunderts überhaupt sind charakteristisch die Proportionen, der sehr kleine zierliche Oberkörper mit hochsitzenden Brüstchen, die Kontrastierung des enganliegenden, die Körperform offenbarenden Kleides mit stoffreichem knitterfaltigem Mantel, die Fülle und Standfestigkeit der Gesamtfigur bei grösster Zierlichkeit im Einzelmotiv, wie bei Haaren, Händen usw. Des Schnitzers persönliche Note innerhalb der Zeitsprache wird aus der Konfrontierung mit anderen Werken am leichtesten fassbar sein. Da bietet sich zunächst Tafel 2 zum Vergleich an. Die zwei Skulpturen stammen aus Mumpf a/Rh. Auch in ihnen haben wir die Ueberreste eines Schnitzaltares vor uns²⁾. Mangels eindeutiger Attribute ist ihre Benennung nicht möglich; für den Heiligen kommt am ehesten Paulus Eremita in Betracht. Die zwei Jungfrauen (1b und 2b) gleichen sich wie Zwillingsschwestern. Da ist die nämliche Gewanddrapierung, die jedes Motiv fast wörtlich wiederkehren lässt, z. B. die Ueberschlagsfalte des Mantels oder die starren unter der Brust beginnenden Faltenstege. Weitere Eigen-

¹⁾ Erhaltungszustand: Grösse beider 1,04 m. Linde. Rückseite abgeflacht. Fassung wohl ursprünglich, jedoch stark nachgedunkelt; Gesichter aufgefrischt. Einzig am Sockel und an den Händen etwas beschädigt. Nach Ueberlieferung im Baselland erworben.

²⁾ Grösse beider 0,90 m. Linde. Rückseite ausgehöhlt. Fassung verschwunden, Augen und Lippen noch getönt. 2a bis auf Bestossung des Sockels intakt. 2b fehlt die linke Hand und rechts unten eine Mantelanstückung. Am Rücken zahlreiche Reste der Fassung erhalten.

Tafel 1.



1 a. Vincentius.



1 b. Unbekannte Heilige.

Bern, Histor. Museum. Aus Baselland.

tümlichkeiten sind der kielbogenförmige Haaransatz und die schweren fleischigen Augendeckel. Sie sinken so tief über die Pupillen herab, dass der Eindruck des schläfrig zu Bodensehens erweckt wird, eine Besonderheit, die sich aus der ehemals erhöhten Aufstellung im Schrein über dem Beschauer nicht erklären lässt, stehen doch die koordinierten männlichen Heiligen (Tafel 1a und 3a) mit vollaufgeschlagenem Blick gerade daneben. Sie ist vielmehr ein Element des Werkstatttypenschatzes, das sich durch alle sechs weiblichen Figuren in voller Stärke erhalten hat. Neben der Uebereinstimmung ist aber die Interpretierung der Einzelmotive so verschieden, dass wir nicht an die gleiche Künstlerhand denken können; 2b steht zu 1b im Verhältnis trockener Schulkopie. Die kräftige Plastizität, welche die Berner Figur auszeichnet, fehlt denen aus Mumpf in hohem Mass. Kein Faltenmotiv mehr, das den Blick energisch nach hinten, um die Figur herum zwingen würde, sodass ihre Rundung sinnfällig würde; alles ist reliefmässig in eine Ebene gewendet. Dieser Auffassung entspricht es, auch die Faltschluchten seichter zu gestalten, sie eventuell ganz wegzulassen, wie am rechten Oberarm, wo statt ihrer eine flache Haarsträhne erscheint. Die Verarmung der Formen macht sich im Gesicht besonders fühlbar; die übermässig vergrößerten Wangen und die zwei viel zu hoch, schematisch eingesetzten Grübchen lassen es geistig leer erscheinen. Hätte die Bernerin sich nicht einst eine Uebermalung gefallen lassen müssen, welche die Augenbrauen reichlich hoch ansetzte, so würde auch ein Vergleich nur vor den Abbildungen noch mehr zu ihren Gunsten ausfallen. Aehnliches gilt von den zwei männlichen Heiligen. Der Vergleich kann hier nicht Gleichgewolltes erfassen, da es sich um zwei verschiedene Altersstufen, die jugendliche und die greisenhafte handelt. Die Qualitätsdifferenz ist in der Gewandbehandlung sofort ersichtlich. Am linken Oberschenkel des Paulus Eremita (2a) setzt eine schräg und scharf nach innen ziehende Falte ein; rücksichtslos wird sie vom niederhangenden Mantel überschritten, ohne dass die Uebereinanderlagerung zweier Faltensysteme organisch durchgebildet worden wäre. Das gleiche Missverständnis eines ursprünglich reizvollen Motivs zeigt die Staufalte vor dem linken Fuss; hart stösst sie am Boden an und läuft sich tot. Einzig im Kopf ist noch Lebendigkeit bewahrt. Der Kopistenarbeit steht im Berner Vincentius (1a) eine saftige Formbehandlung gegenüber. Unten an der Alba gibt ein wahres Nest von Faltenrücken und -tälern dem Auge zur Entwirrung zu tun. Dann eine lange, tiefausgetalte Dalmatica (wie man den Zug der Stoffschwere in den straffen Falten spürt!) und darüber ein energisch geformter Kopf. An ihm ist keine Stelle glatt und flach geblieben; der nachastenden Hand werden die zahlreichen Furchungen auf Wangen und Stirn noch rascher bewusst als dem Auge.

Wenden wir uns zu Tafel 3, so rücken die eben kontrastierten Gruppen 1 und 2 enger zusammen. Die Typenverwandtschaft aller sechs Figuren ist so evident, dass ich sie nicht weiter ausführen will. Wir haben es durchaus mit der gleichen Werkstatt zu tun, trotz der grossen individuellen Nuancen. Von den Nuancen wird aber der urteilsbildende Eindruck vor dem Werk bestimmt, nicht durch den absoluten Wert eines eventuell zugrunde liegenden Vorbildes. In Tafel 3 ist jedoch vom Vorbild nicht mehr die Rede. Da haben wir einen Meister vor uns. Zum vollen Verständnis der Gewand- und Körperorganisation (das wir ja auch den Berner Figuren zubilligen mussten) tritt hier etwas Neues: der Sinn für das Junglich-Holde, im heiligen Martin für das Männlich-Tapfere.¹⁾ Ebensogut könnte man sagen, neu ist überhaupt das starke psychische Leben der zwei Gestalten. Sie sind momentan gegeben, im Gegensatz zu der zeitlosen Auffassung der vorher betrachteten Skulpturen. Bei ihnen ist es besonders bedauerlich, dass wir sie nicht mehr in der ursprünglichen Situation im spätgotischen Altarschrein betrachten können. — Noch einige formalvergleichende Bemerkungen seien angefügt: trotz der sehr starken Abarbeitung der obersten Faltengräte am Mantel der Beuggener Heiligen (3b) erkennt man, dass seine Gesamtanlage einfacher gehalten ist, als bei den entsprechenden Figuren 1b und 2b. Das Ganze ist leichter lesbar, weil sich dem Auge mehr fließende Blicklinien anbieten. Wie die Kontur des Haaransatzes übergleitet in diejenige von Wange, Hals und gleichmässig abfallender Schulter, das ist von einem grundsätzlich — nicht nur könnerisch — anderen Temperament erfunden. 1 und 2 haben die stärkere Formverschlingung gemeinsam, sie sind «spätgotischer» als die Beuggener Figuren. Denn darauf geht die Tendenz der Stilentwicklung in den Jahrzehnten vor und nach 1500: immer mehr Formdurchflechtung, dichtere Akzentsetzung, zugespitztere Beweglichkeit. Niklaus Gerhart von Leyen, Simon Leinberger, Meister H. L. vom Breisacher Hochaltar sind hierin die grossen Führer in der oberrheinischen Gegend. Die zwei Figuren aus Beuggen dürften gegen 1490 zu datieren sein.

¹⁾ Erhaltungszustand: Grösse beider 0,83 m. Linde. Rückseitig ausgehöhlt. Fassung scheint die ursprüngliche, aber chemisch zu einem bronze-patinamässigen Blaugrün verändert. Nach der Ueberlieferung aus der Komturei Beuggen bei Rheinfelden. Schwer beschädigt. 3a fehlt rechter Arm, linker vom Ellenbogen weg. Sockel, Füsse und grosse Mantelteile abgebrochen. Nase neue Ergänzung. 3b ganze linke Seite und Grossteil des Sockels fehlen. 3a nicht sicher zu benennen (Martin?). Der rechte Arm war erhoben. Am ehesten denkbar, dass er ein Schwert (um den Mantel zu zerteilen) oder eine Fahnenstange gehalten. Letzteres liesse auf den schweiz. Heiligen St. Ursus schliessen. Als Angehöriger der Thebäerlegion erscheint er in Rüstung. Sein Festtag im Bistum Basel gefeiert (Cf. E. A. Stückelberg «Die Schweizer Heiligen» S. 122).

Tafel 2.



2 a. Paulus Eremita (?).



2 b. Unbekannte Heilige.

Basel, Histor. Museum. Aus Mumpf a. Rh.

Näher gegen die Jahrhundertgrenze führt die Betrachtung der hl. Dorothea (Tafel 4a)¹⁾. Sie wurde in Arlesheim (Baselland) erworben. Keine ganz einheitliche Erscheinung, was die Güte der Schnitzarbeit an= betrifft, Gutes und Unbeholfenes liegen nebeneinander. In den Pro= portionen wirkt die starke Breitenentfaltung des Oberkörpers ungünstig, weil als kompakte Masse gegeben. Die Arme lösen sich kaum ab. Das Kind zu Füssen vermag die Volumenverschiebung nicht genügend auszugleichen. Störend ist der walzenförmige linke Oberarm; er geht in eine unwahrscheinlich hoch liegende Schulter über. Das Gesicht hat einen uns wohlbekannten Charme; es sind die Mittel, mit denen auch die Heilige aus Beuggen wirkt: grosse, stark gewölbte Wangen in die die Mundwinkel tief liegend eingebettet sind, dünnflügelige Nase, deren Rücken sich gegen die Nasenwurzel bestimmt einsenkt, um die Linienführung an die frei und leicht ansteigenden Brauenbogen abzugeben. Diese öffnen sich nach aussen, sodass der Abstand zum Lidrand sich allmählich verbreitert, eine scheinbar belanglose Kleinigkeit und doch bedeutungs= voll für das seelische Ausdrucksvermögen des Antlitzes, das in der Beuggen=Arlesheimer Gruppe einen ansehnlichen Grad erreicht. Auf die gleiche Künstlerhand dürfen wir jedoch nicht schliessen. Eigentümlich= keiten, wie die Ueberhöhung der Stirn und der Schädeldecke, die genau wagrechte Stellung der Augen (um nur einiges zu nennen), grenzen den Dorotheenmeister gegen den von Beuggen ab.

Mit beiden stilverwandt scheint der Autor des Utenheimepitaphs im Basler Münsterkreuzgang²⁾ zu sein. Die Heilige zu äusserst rechts zeigt in der Auffassung Anklänge an unseren Werkstätttypus, ohne dass man bei dem schlechten Erhaltungszustand des Ganzen über diese all= gemeine Feststellung hinausgehen könnte. (Abb. R. Burckhardt l. c.; ferner Basler Festschrift 1901, Blatt 63). Nach diesem Exkurs zurück zur Dorothea.

Die Legende berichtet, ein Heide habe das hohnvoll gemeinte An= sinnen an sie gestellt, ihm doch aus dem jenseitigen Reich, dessen sie so sicher sei, einen Blumengruss zu senden. Da sei ein Knäblein er= schienen und habe ihm ein Körbchen voll Blumen überreicht, die nicht aus dieser winterlichen Welt stammen konnten. Das liebliche Wunder bekehrte den Heiden. So erklärt sich das Körbchen in den Händen der Heiligen und zu ihren Füssen der kleine Knabe. Dieser ist ein Stück reizvollen, frisch beobachteten Lebens. Der Schnitzer scheint

¹⁾ Erhaltungszustand: Grösse 0,79 m. Linde. Rückseite flach abgeschnitten. Fassung bis auf Augen und Lippen verschwunden. Haarwellen bestossen. Dem Kind fehlen die Unterarme.

²⁾ Für das Entstehungsdatum gibt 1501, das Todesjahr des dargestellten Wolfgang von Utenheim, den Terminus post quem.

aber gerade hier von Vorbildern, diesmal graphischer Art, abhängig zu sein. R. Burckhardt hat auf Zusammenhänge mit einem Blatt des oberrheinischen Kupferstechers E. S. hingewiesen.¹⁾ Die Kunstgeschichte kennt bereits mehrere Beispiele für Beziehungen süddeutscher Plastik zu Stichen des Meisters E. S. Ein weiteres solches hat sich, wenn auch nur aus zweiter Hand im Basler historischen Museum erhalten. Wir meinen die stehende Muttergottes auf Tafel 4b. Nach der Ueberlieferung wurde sie während der Reformationswirren aus einer Kirche in Basel nach Eiken, Kt. Aargau, geflüchtet. Die Tradition verdient Glauben, auch der stilistische Befund weist nach Basel, und zwar in die hier besprochene Werkstatt. Das Vorbild des Schnitzers war die Madonna aus Dangolsheim, südwestlich von Strassburg, jetzt mit der Bezeichnung «Von Simon Leinberger»²⁾ im Kaiser Friedr.-Museum, Berlin, aufgestellt (Abb. A). Das eigentümliche Motiv des überzwerch gerafften Mantelzipfels ist dem Stich L. 79 des Meisters E. S. entlehnt.³⁾ Es kommt auf Schweizer Boden meines Wissens nur noch einmal vor, bei einer stehenden Muttergottes mit Kind (Grösse 64 cm) im Altertumsmuseum zu Stans. Sonst hat das Stück keine Beziehungen zur hier behandelten Materie.



Abbild. A. Maria mit Kind.
Berlin, Kaiser Friedr.-Museum. Aus
Dangolsheim bei Strassburg.

Die Basler Madonna (Tafel 4b) wurde schon 1914 in die Literatur eingeführt als eine Kopie der Dangolsheimerin, die überall da, wo sie dem Vorbild nicht genau folge, unfreiwillig ver-

¹⁾ Jahresbericht des Hist. Mus. Basel. 1919, S. 20.

²⁾ Simon Leinberger ist urkundlich als Autor der Bildwerke des Nördlinger Hochaltars von 1478 nachgewiesen (Lossnitzer I. c., S. 33). Um diesen festen Kern kristallisierte sich aus rein stilkritischen Erwägungen ein *œuvre* an, in dem die Dangolsheimerin eines der Glanzstücke bildet. Zuschreibung erstmalig d. Ad. Goldschmidt (Sitzungsbericht d. Berl. k'hist. Ges. 1916). Bestätigt durch Untersuchungen von K. Zürcher (Berliner Museen 1920, H. 6.), W. Pinder («Zur Vermittlerrolle des Meisters E. S.» Zeitschr. f. bild. Kunst 1921, H. 7/8 u. 11/12), O. Schmitt («Oberrhein. Plastik im ausgehenden Mittelalter» Freiburg, 1924). Neuerdings angefochten durch O. Wertheimer «Die oberrhein. Plastik von 1470—1530». Diss. München 1924. Eine fruchtbare Diskussion kann erst einsetzen, wenn die Arbeit gedruckt einem grösseren Kreis zugänglich sein wird. Es scheint daher gerechtfertigt, in diesen Zeilen bis auf weiteres von der Dangolsheimerin als einem Werk Leinbergers zu sprechen.

³⁾ Abb. in M. Geissberg «Der Meister E. S.» Taf. 13.

Tafel 3.



3 a. Heiliger Martin (?).



3 b. Unbekannte Heilige.

Basel, Histor. Museum. Aus Komturei Beuggen bei Rheinfeldern.

gröbere.¹⁾ Der Tatbestand sagt anderes aus. Gerade in den selbständig behandelten Details zeigt der Bildhauer ein achtenswertes Anpassungsvermögen, so dass sich die Stellen (Mondsichel, Haarbehandlung, Staufalten aussen am linken Fuss) anstandslos dem Gesamtcharakter einfügen. Nur wenn man ihn im Auge hat, kann von Vergrößerung die Rede sein. Viele köstliche Feinheiten Leinbergers sind weggelassen worden, so die kapriziöse Bewegung der fast rechtwinklig vom Gelenk abstrebenden Hände, der ausgeprägte Kontrapost und die leisere Hüftausschwingung des Körpers. Nicht diese Qualitäten vermochten unsern Meister zur Nachbildung, sonst hätte er sie sich eingepägt, sei es im Gedächtnis, oder auf der Skizze, die er sich vielleicht gemacht, oder, was weniger wahrscheinlich, während er die Basler Figur in örtlicher Nähe der Dangolsheimerin schnitzte. Was ihm offenbar tiefen Eindruck gemacht hat, war der kontrastreiche, vielschichtige Aufbau des Gewandes durch lauter präzise ausgeformte Faltenstränge. Hier setzte seine eigene parallel laufende Tendenz verstärkend ein. Das Ergebnis lässt sich etwa so formulieren: Tilgung alles noch irgendwie Malerischen zugunsten eines intensivierten Linearismus. Mehr Zug und Straffe (das heisst auch mehr Herbheit!) in der Faltenführung. Leichtere Ueberschaubarkeit der Motive durch Betonung der Mittelachse. Wie ist dies Resultat im einzelnen zustande gekommen? Einmal durch energische Längung der Gestalt. Weiter durch Vermehrung und engeres Aneinanderrücken der Faltenstege. Die stützende rechte Hand ist weiter in die Mitte hineingeführt worden. Das ist wichtig, dadurch fällt der aufgenommene Mantelzipfel genau in die Mittelachse, d. h. erschafft sie erst. Zugleich ergibt sich da, wo die rechte Hand der Mutter den Füsschen des Kindes begegnet und der schwer niederhangende Mantelumschlag entquillt, ein natürliches Blickzentrum. Die erste Verschiebung zieht eine zweite nach sich: das Kind rückt aus der mehr wagrechten in eine steilere Lage, beinahe in Sitzstellung ein. Die überscharfe Drehung des Oberkörpers bei Leinberger mildert sich dadurch ins Mühelos-Natürliche. — Diese Feststellungen verfolgen den Zweck, an einer Figur, trotzdem sie Nachbildung ist und als solche jedesmal rasch abgetan wurde, ihre besonderen Eigenschaften aufzuzeigen. Dabei ergab sich ein in der Technik flotter, sicherer Meister, der das Ganze mit leisen Mitteln vereinfacht und an Stelle des Blühenden den strengeren Ausdruck setzt. Letzteres gilt vornehmlich für die Gesichter.

¹⁾ M. Demmler in «Berliner Museen» 1914, H. 5. Erhaltungszustand: Grösse 1,12 m. Linde. Stark beschädigte, alte Fassung erhalten. Kopftuch und Mantel golden, Kleid d'blau. Inkarnat (nur am Hals grösseres Stück erhalten) ist dunkelrosa. Augen und Lippen getönt. Das Kopftuch, urspr. wie bei Tafel 5a verlaufend, grösstenteils abgeschnitten. Rechter Arm des Kindes eingesetzt. Aus Eiken, bezw. aus Basel stammend.

Von ihnen zu reden ist besonders heikel. Sie sind durch den jetzigen Zustand — das modellierenden Schatten gewährende Kopftuch fehlt an den entscheidenden Partien ganz, — schwer benachteiligt. Dazu tritt, dass unsere Tafel 4b sie gerade von der Seite beleuchtet, die durch den Verlust des Kopftuchs so schon zu grell ins Licht tritt. Auf diese Weise wirkt das Antlitz der Jungfrau übergross, einer konkaven Scheibe ver-



Abbild. B. Maria mit Kind.
Basel, Hist. Mus. Aus Basel.

gleichbar. An geistiger Belebung kann der Künstler allerdings weder mit der Dangolsheimerin noch mit den bescheideneren Beuggener Skulpturen rivalisieren. Nur der eindringlich ernste Blick der Mutter auf das spielende Kind hat auch dem Beschauer etwas zu sagen. —

Eine sitzende, ebenfalls im Basler Museum befindliche Madonna mit Kind, Abb. B, ist der eben besprochenen so nah verwandt, dass ich sie für die gleiche Hand in Anspruch nehmen möchte.¹⁾ Das grossflächige Gesicht mit starker Nase und gedrückten Brauenbogen eignet beiden. Die Hälse sind genau walzenförmig; sie gehen ohne Modellierung mit scharfer Ansatzlinie unvermittelt in die Brust über. Bei beiden legt sich die linke Hand, in allen Einzelheiten genau gleich behandelt, flach und behutsam dem Kinderkörper auf, ohne ihn wirklich zu umgreifen. Der Jesusknabe hat hier und dort die gleichen Proportionen. Schliesslich stimmt die Gewandbehandlung in der Technik vollkommen überein, sie bevorzugt die schmalen, oben gerundeten, tiefausgehobenen Faltenstege. Zu Bündeln zusammengeschlossen, werden sie bewusst in kontrastierender Bewegung gegeneinander geführt (Abb. B links oben und unten). Gerade das letzte Merkmal sondert Nr. 4b und Abb. B stärker vom Werkstattgebrauch ab und stellt sie bei allem Verwurzelte sein in der Basler Kunstübung zugleich unter die Schulfolge Simon Leinbergers, und damit in einen grösseren Zusammenhang hinein.²⁾ — Es bleibt übrig, die zwei Figuren

¹⁾ Erhaltungszustand: Grösse 0,71 m. Linde. Rückseitig ausgehöhlt. Alte, nachgedunkelte Fassung, rotes Kleid, bl'grüner Mantel. Inkarnat viel blasser als Tafel 4b. Farblich fein kontrastierend der weissrote Kranz im Haar. Schwer beschädigt. Rechts u. links fehlen die seitl. Teile, ferner Fuss- u. Sockelpartie. Herkunft aus Basel.

²⁾ Noch einmal scheint sich ein solcher aufzutun, wenn man mit unseren Figuren die weibliche Heilige aus Kenzingen, Kreis Freiburg, vergleicht. Die Gesamtanlage

Tafel 4.



4 a. Dorothea.



4 b. Maria mit Kind.

Basel, Histor. Museum. 4 a aus Arlesheim, 4 b aus Eiken, bzw. Basel.

mit den anderen sechs zu verbinden. Nach all dem Gesagten können wir uns kurz fassen. Gemeinsame Werkstattgewohnheit verrät sich in der gleichbleibenden Haarbehandlung wie in der Gesichtsbildung. Augenschnitt und Mundeinbettung sind besonders charakteristisch und konstant. Der Kindertypus variiert kaum, Tafel 4a und Abb. B zeigen hierin auffällige Uebereinstimmung, die sich noch auf einen andern Punkt ausdehnt: Der Haarschmuck besteht beide Male aus einem bandumwundenen Perlen- oder Beerenkranz. Der Gedanke an ein Werkstattrequisit liegt nahe und wird vielleicht einmal durch neuauftauchende Stücke bestätigt.

Wir sind am Ende unserer Betrachtungen. Ihr Ergebnis ist weder ein neuer Künstlername noch das einheitliche *œuvre* eines einzigen Anonymus. Statt dessen der komplexe Begriff der Werkstatt, deren Formengut von jeder Einzelbegabung wieder modifiziert wird. In dieses Wechselspiel allmählich einzudringen, ist eine vornehme Aufgabe der Kunstgeschichte. Kein Zufall, dass sie sich auch im späten 15. Jahrh. noch so häufig stellt. Erst in der Frührenaissance des folgenden Jahrhunderts erlangt die individuelle Leistung das volle Uebergewicht über die namenlosen Werkstatterzeugnisse.

weist Verwandtschaft auf. Da ich das Stück nur aus Abbildung kenne (Schmitt, Oberrhein. Plastik Taf. 94b) möchte ich hier nur einen Hinweis geben.