

Zu einigen neuen altschweizerischen Gemälden

Autor(en): **Hugelshofer, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz = Annuaire des Beaux-arts en Suisse**

Band (Jahr): **4 (1925-1927)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-889726>

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.

ZU EINIGEN NEUEN ALTSCHWEIZERISCHEN GEMÄLDEN.

VON WALTER HUGELSHOFER.

MIT NEUN TAFELN (9 BIS 17).

Es kann solange keine „gerechte“, zusammenfassende und wirklich überschauende Geschichte der Kunst in der Schweiz geben, als unsere Materialkenntnis noch so lückenhaft, zufällig und unvollständig, der erhaltene Bestand noch nicht erfasst und verarbeitet ist. Fast jedes neuauftauchende Werk bringt noch Überraschungen, erlaubt ungeahnte Ausblicke, lässt neue Zusammenhänge und Abhängigkeiten erkennen, wirft alte Hypothesen um. Denn wir dürfen nicht vergessen: schätzungsweise von einem Zehntel des alten Bestandes sind wir genötigt, aufs Ganze zu schliessen. Es sollte deshalb vorläufig die vornehmste und wichtigste Aufgabe sein, systematisch auf die Suche nach ausgewanderten oder verborgenen schweizerischen Kunstwerken zu gehen. Überall im Ausland finden wir sie, oftmals unter unrichtigen Bezeichnungen: Gemälde des Hans Fries sind in Polen, Deutschland und Amerika; die neue Tafel des Zürcher Veilchenmeisters kommt über Wien aus England; Bilder des Zürcher Nelkenmeisters sind in Berlin und in Polen aufgetaucht; ein Hauptwerk des Niklaus Manuel ist nach Amerika gewandert; der Zürcher Flügel des Johannes-Altars vom Berner Nelkenmeister kommt aus Deutschland, ein weiterer ist in Ungarn; der neue Hans Leu in Basel stammt aus Paris, der Hans Asper in Bern aus Belgien usw. Dijon besitzt neuerdings eine für die Kenntnis altschweizerischer Malerei höchst bedeutsame Sammlung. Das ist eine Auswahl. Viele altschweizerische Tafeln bisher noch nicht erkannter und gefasster Meister mögen unter falscher Flagge allerorten herumsegeln. Dass sich höchst achtbare Werke darunter finden, habe ich anderswo gezeigt. Wir müssen uns frei machen von der irrigen Vorstellung, wir hätten eine geringwertige, unbedeutende Kunst gehabt, es handle sich zumeist eher um bauerliche Handwerksarbeiten als um Kunstwerke. Nichts ist verfehlter als das. Die Handzeichnungen, stärker noch die Glasgemälde, die an künstlerischem Reiz in ihrer Zeit unübertroffen sind, sprechen kräftig fürs Gegenteil. Und es ist nicht anzunehmen, dass die Gemälde eine Ausnahme machen. Die deutsche Schweiz bis hinein in welsches Land war eine deutsche Kunstprovinz nicht besser und schlechter in ihren guten Tagen als die meisten andern. Vergegenwärtigen wir uns aber, dass schon der Bildersturm und die Reformation in unsern künstlerisch hervorragendsten Zentren, in Basel, Bern, Zürich, Genf, auch in St. Gallen, das Meiste und Beste für immer zerstörten. Übersehen wir nicht, dass von dem übrig gebliebenen Rest vieles dem natürlichen und gesunden Wandel des Geschmacks (Barock) und der Ungunst der Zeit anheim fiel. Und vergessen wir vor allem nicht —



Geburt des Täufers vom Lösel-Altar
Öffentliche Kunstsammlung Basel



Stiftertafel vom Lösel-Altar
Musée des Beaux-Arts, Mülhausen

auf diesen Punkt kommt es uns hier vor allem an —, dass die Schweiz seit 150 Jahren das bevorzugte Reiseland ist. Was in dieser langen Zeit von Fremden an Gemälden, Skulpturen, Glasgemälden über die Grenzen getragen wurde, ist vielleicht mehr, als was zurückblieb. Wenn wir z. B. aus den Notizen eines Antiquars vor hundert Jahren erfahren (und es gab ihrer ja so viele), dass er allein aus Baden im Aargau 12 Schnitzaltäre und 64 Glasgemälde besass, von denen heute erst zwei Altäre und etwa ein Dutzend Glasgemälde wieder nachweisbar sind, so erhalten wir eine Ahnung, welche Aufgaben der schweizerischen Kunstgeschichte noch harren. Es gibt in vielen Sammlungen des Auslandes und des Inlandes (!) unerkannte, oft hervorragende schweizerische Stücke. Leider fehlen uns oftmals noch die Mittel, sie einwandfrei ausfindig zu machen. Da im Lande selbst vergleichsweise nur wenig zurückblieb, und dieses wenige zudem nicht einmal vollständig bekannt und photographisch aufgenommen ist (Statistik!) mangeln häufig genug die stilkritischen Ansatzpunkte, die eine Heimweisung ermöglichen würden. Wir müssen neue Wege finden, ein ganzes weitausgedehntes System von Nachforschungen und minutiösen Beobachtungen, um zu Resultaten zu gelangen.

Auch an dieser Stelle muss es gesagt sein: Es muss auch bei uns endlich eine andere Einstellung zum Kunstwerk Platz ergreifen. Mehr und mehr muss es möglich sein, in einem Werk alter oder neuer Kunst das Künstlerische zu sehen, auf das es zuerst ankommt, nicht das Altertümliche, Kuriose, das an der Oberfläche liegt. Die primitive Bindung an den Inhalt, die bei uns im allgemeinen noch herrschend ist, muss dem Erkennen des künstlerischen Reizes Platz machen. Kunst wird bei uns noch viel zu allgemein als blosse Illustration zur Geschichte verstanden.

Die Schweiz ist, neben Böhmen vielleicht (Hussitenkämpfe), das am stärksten und schamlosesten von Kunstwerken ausgeplünderte Land Mitteleuropas. Verschiedene Dinge haben diesen bedauerlichen Vorgang begünstigt und ermöglicht. Die Privatsammler und z. T. auch die öffentlichen Institute haben aus den oben angedeuteten Gründen weitgehend versagt. Was man in früheren Zeiten alles aus dem Lande gehen liess (Basler Goldene Tafel im Cluny, Holbeins Hertenstein Porträts, Darmstädter Madonna usw.!) ist unglaublich. Das Ausland war uns an Kunstverständnis weit voraus und ist es heute noch oft genug. Es ist aber nicht etwa so, dass man beruhigt zurückblicken dürfte: Das war so, aber jetzt ist es ja glücklicherweise anders. Nein, es ist immer noch so, soweit es so eben heutzutage noch möglich ist, d. h. soweit die grossen Kunstwerke noch vorhanden sind. Immer noch, anhaltend, wandern alte einheimische Kunstwerke über die Grenzen, oft zu Spottpreisen, weil es dafür im Lande an Verständnis fehlt, weil niemand ihren Reiz und ihre Schönheit zu schätzen wusste. Kein Hahn kräht danach. Ein krasses Beispiel für viele: Eine gotische Holzgruppe, die der schweizerische Erstbesitzer für 500 Franken verkaufte, landete schliesslich für nicht weniger als 300000 Franken in Amerika, wo sie jetzt natürlich als französische

sich steht, denn schweizerisch ist immer noch ein leerer kunsthistorischer Begriff. Lernen wir einsehen, bevor es zu spät ist, dass diese andauernde Abwanderung alten Kunstgutes schliesslich eine sehr empfindliche, nicht wieder gutzumachende Schädigung unseres Nationalvermögens (Millionen haben wir so schon unbemerkt verloren) und eine unnötige Minderung unseres internationalen Ansehens bedeutet. Möchten wir aufmerken, ehe es zu spät ist! Nachdem nun, den neuesten Nachrichten zufolge, auch Belgien und Spanien staatliche Kunstschutzgesetze erlassen haben (was mit sentimentalem „Heimatschutz“ nichts zu tun hat), sind wir nachgerade das einzige Land, das eine derartige vorbeugende Massnahme nicht für nötig hält. Wir sind nicht so reich, dass wir uns diese schöne Geste länger leisten dürfen. Wir sind bald das einzige Land in Europa, das kein Landesdenkmalamt (mit einem zentralen, planmässig vervollständigtem Plattenarchiv), keinen mit zureichenden Vollmachten versehenen Landeskonservator hat, sowie keinen einheitlich organisierten, fachmännisch überwachten Denkmalschutz (was freilich mit irgendwelchen reaktionären und konservativen Tendenzen keinerlei Gemeinschaft haben darf). Wir sind bald das einzige Land, das keine staatlichen Kunstinventare hat, während etwa das arme, wenig grössere Österreich (natürlich auch Deutschland) nach wie vor seine vielen grossen, prachtvoll illustrierten, vorbildlichen, wissenschaftlich so überaus wertvollen Bände der amtlichen Kunsttopographie von Staats wegen unverändert herauszugeben in der Lage ist. Sollten nicht gerade wir in der Schweiz bei der grossen wirtschaftlichen Bedeutung des Fremdenverkehrs diesen Fragen mehr Aufmerksamkeit schenken? Vergessen wir nicht, dass ein kahles, von Kunstwerken völlig entblösstes Land (und diesem Ende gehen wir ohne Schwarzseherei entgegen) ungleich weniger Anziehungskraft besitzt als eines mit einem gewachsenen und gepflegten Bestand. Es ist nicht nur die Landschaft, welche die Fremden nach Italien zieht. Verhehlen wir uns nicht länger (was man draussen immer wieder hören muss), dass wir in Fragen des Geschmacks und der Organisation unseres Kunstwesens nicht eben in erster Linie stehen.

* * *

Was ich im folgenden zu bieten habe, ist eine fast zufällige Auswahl von neu aufgetauchten, zumeist aus dem Ausland stammenden altschweizerischen Gemälden. Fast alle sind sie noch nie abgebildet und bis auf die Vergleichsstücke zumeist unbekannt. Ich habe mich auf Gemälde beschränkt, obwohl z. B. das Material an schweizerischen Skulpturen, zu schweigen von Glasgemälden, im Ausland ungleich reicher ist. Doch bereitet ihre Bearbeitung vorerst ungleich grössere Schwierigkeiten. Die hier zu besprechende Reihe könnte (und soll) fortgesetzt werden. Es ist nur ein Ausschnitt aus einer langjährigen Tätigkeit. Gerade über einige der künstlerisch wertvollsten Objekte sind die Untersuchungen noch nicht abgeschlossen.



Auferstehung vom Lösel-Altar
Musée des Beaux-Arts, Mülhausen



Tod Marie vom Lösel-Altar
Musée des Beaux-Arts, Mülhausen

Die Fragmente des Lösel-Altars. Ein übersehenes Werk der Basler Malerei aus der Mitte des 15. Jahrhunderts. Im Musée des Beaux-Arts in Mülhausen hängen neben vielen gleichgültigen Bildern drei kleine „altdeutsche“ Tafeln, auf die Schrickler zuerst aufmerksam machte und die den vornehmsten Besitz der Sammlung bilden (Taf. 9 u. 10). Trotzdem sie auf den ersten Blick stilistisch mit der „Geburt Johannes des Täufers“ Nr. 466 der öffentlichen Kunstsammlung Basel zusammengehören (Taf. 9 rechts), die alter Besitz ist, fehlen aufs erste die Anhaltspunkte zur Lokalisierung. Die vier Darstellungen könnten oberrheinisch im weiteren Sinne sein. Die Mülhauser Stücke gehören zum alten Bestand des historischen Museums. Auf die Basler Ecke kommen wir damit ohnehin. Nun tritt aber hier der nicht allzu häufige Fall ein, dass auf einer der vier Tafeln ein Stifter mit seinem Wappen dargestellt ist, womit wir zu abschliessenden Ergebnissen kommen. Nach Angabe des Kataloges handelt es sich um Jean Löslin, grand prieur de l'ordre de St. Jean à l'église de Rheinfelden. Herr W. R. Stähelin in Basel bestätigt mir in freundlicher Weise diese wichtige Feststellung und verweist mich auf E. A. Stückelbergs Denkmäler zur Basler Geschichte, wo auf Blatt 47 der Neuen Folge der Grabstein des Johann Lösel (nach Zeichnung von Emanuel Büchel) abgebildet ist. Der Stifter Johann Lösel war eine bedeutende Persönlichkeit seiner Zeit und ist für unsere Schweizer Geschichte von Wichtigkeit. Er scheint ursprünglich am Mittelrhein zu Hause zu sein. 1430 ist er Präzeptor des Johanniterhauses in Mainz und Visitator des Ordens. 1438, 1441 und 1444 wird er als Grossballey des Konvents zu Rhodus erwähnt und als Komtur des Hauses zum Hl. Grab in Mainz. Dann wird er Hochmeister in Deutschland und kommt in die Schweiz. 1445 und 1446 ist er Komtur zu Bubikon und Wädenswil. Als solcher vermittelt er zwischen Zürich und Schwyz. 1446 wird sein Nachfolger in Bubikon erwähnt. Er steigt weiter in den Würden und wird 1455 Johannitermeister in Deutschland. Zwischen 1458 und 1460 ist er noch im Besitz von Wädenswil. Er ist offenbar identisch mit jenem „Heinrich Losel“, der 1445 als Komtur zu Rheinfelden genannt wird. Er wird damals in Basel und Rheinfelden gelebt haben. Die beiden Kommenden bildeten zusammen eine Komturei. Sein zerstörter Grabstein in der Johanniterkirche zu Basel meldet das Todesjahr 1468.

Rheinfelden gehörte ohne Zweifel zum Basler Kunstkreis. Und wir können kaum fehlgehen, wenn wir annehmen, der Maler der vier Tafeln (zu denen noch eine zurzeit nicht näher zu behandelnde Taufe Christi in Dijon kommt) hätte in Basel gearbeitet. Und zwar ist 1455 als Entstehungsjahr wahrscheinlich. Damals wurde das Ordensgebäude zu Rheinfelden neu gebaut. Die Johannestafel legt es nahe, dass es sich um die Fragmente des einstigen Hochaltars handelt. Seine Anordnung in vielen kleineren Teilen muss eine komplizierte gewesen sein.

Die Basler Malerei erfährt damit eine unerwartete Bereicherung, die umso höher zu schätzen ist, als sich ausser den Tafeln des Konrad Witz so bedauerlich wenig für Basel einwandfrei gesicherte Gemälde aus dem früheren 15. Jahr-

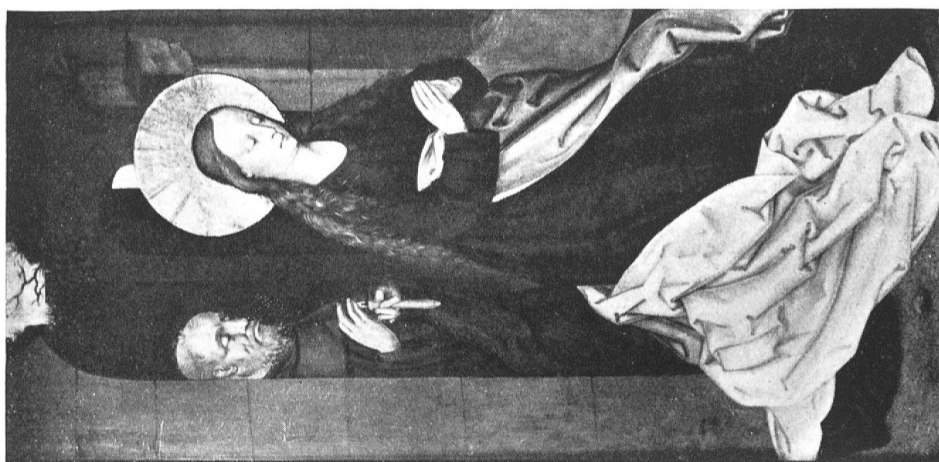
hundert erhalten haben. Fast alles, was sonst etwa als baslerisch aus dieser Zeit angesehen wird, ist entweder ganz fremder, später Besitz (wie die beiden öfters abgebildeten Flügel mit dem Martyrium des Hl. Stephanus, die nachweisbar alpenländisch sind) oder oberrheinisch in einem weiteren noch genauer zu untersuchenden Sinn. Das Erfreulichste daran ist, dass es sich um künstlerisch gar nicht gering zu schätzende, reizvolle Arbeiten handelt.

Ein weiteres Gemälde unterstützt unsere Annahme. Es ist eine Taufe Christi, die mit der Sammlung Dard ins Museum zu Dijon gelangt ist. Stilistisch stimmt sie genau mit den Tafeln in Mülhausen und Basel überein. Es lässt sich nun nachweisen, dass andere Teile der nämlichen Sammlung vor hundert Jahren sich im Besitz eines Basler Antiquars befanden. Daher liegt die Annahme nahe, dass die Taufe in oder bei Basel erworben wurde. Das Motiv der Taufe Christi durch Johannes lässt wiederum auf Zugehörigkeit zu jenem Johannesaltar schliessen.

Alle fünf Darstellungen gehören zusammen zum gleichen Altarwerk. Darauf weist schon das völlig übereinstimmende Goldgrundmuster. Den Massen nach zu schliessen wäre es ein umfangreicher, ansehnlicher Altar gewesen. Sein Thema war wohl das Leben des Täufers Johannes, des Patrons der Johanniter, und die übliche Verbindung von Marienleben mit Passion. Erhalten haben sich die „Geburt Johannes des Täufers“ (84:80 cm), die „Taufe Christi“, der „Tod Mariä“ (82:62), die „Auferstehung“ (90:60) und die merkwürdige „Stifterdarstellung“ (55:64). Sie illustrieren den Übergang vom monumentalen Stil der Witz, Multscher, dem Liechtensteiner Meister, zum Detailrealismus des späteren 15. Jahrhunderts und füllen in glücklicher Weise eine Lücke unserer Anschauung aus, da uns aus der fraglichen Zeit auffallend wenig Werke erhalten sind. Der Stileindruck ist schwankend. Doch überwiegt die gefällige, liebenswürdige Note, die dem Oberrhein eigen ist. Der Maler komponiert selbständig und nicht ungeschickt. Die Köpfe sind lebhaft variiert nach Alter und Ausdruck. Der kniende Stifter, der von der Hl. Barbara der Madonna empfohlen wird, ist, wie ein Vergleich mit seinem Bildnis in der Edlibach-Chronik und mit seinem Grabstein zeigt, offenbar porträtgetreu. Einzelheiten, wie die beiden prachtvoll gemalten Wächter am Grabe, wirken überraschend in ihrer freien Lagerung. Die Madonna auf der Mondsichel ist in Anlehnung an einen Stich des Meisters E S entstanden, der überhaupt stilistisch die nächsten Parallelen bietet, und die beiden reizenden Engel auf dem Sarkophag weisen hinüber zu einem „Schweisstuch Christi“ im Kunsthandel, das ich als Frühwerk Schongauers ansprechen möchte. Die genauere Datierung innerhalb dieses Spielraumes ergibt sich, abgesehen von den oben mitgeteilten historischen Gründen, aus stilkritischen Argumenten. Die fünf Tafeln stehen mitten drin zwischen dem Jünteler Altar von 1445 in Schaffhausen und der kleinen, elsässischen, vielleicht baslerischen „Anbetung der Hirten“, Nr. 465 in Basler Museum von 1458. Vielleicht bringt zunehmende Denkmalkenntnis noch wünschenswerte weitere Einsicht.



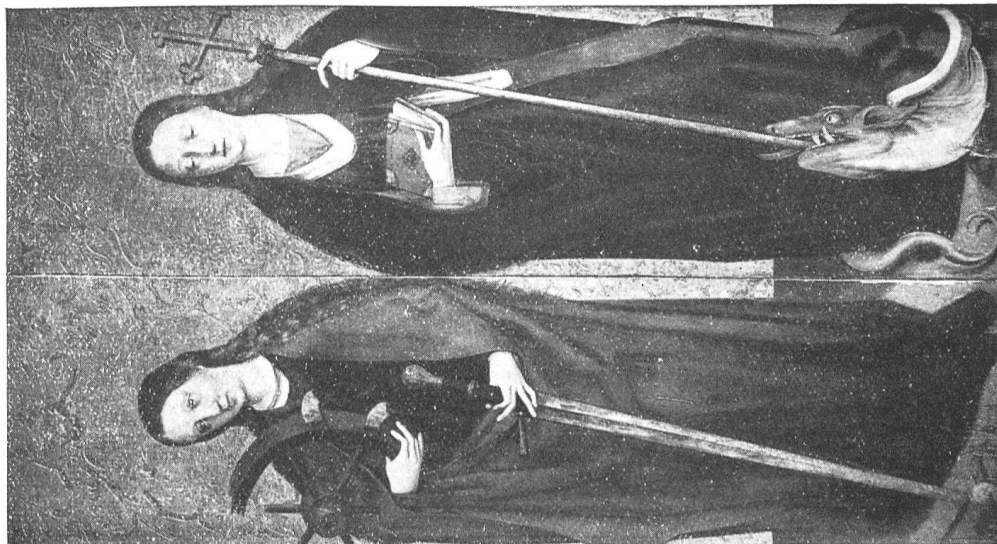
BERNER MEISTER, Geburt Christi
Privatbesitz, Kirchberg (Bern)



BERNER MEISTER, Geburt Christi
Kunsthaus, Zürich



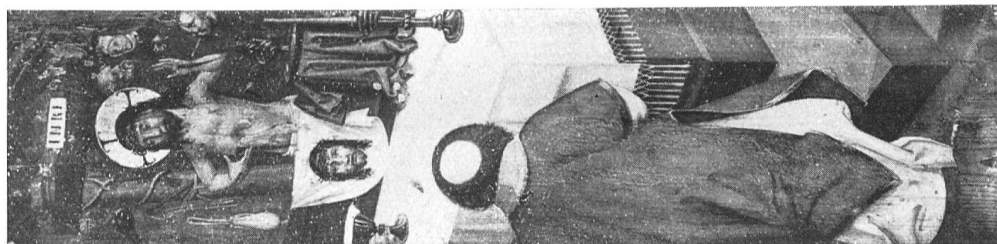
BERNER MEISTER
Die Heiligen Barbara und Katharina
Privatbesitz, Kirchberg (Bern)



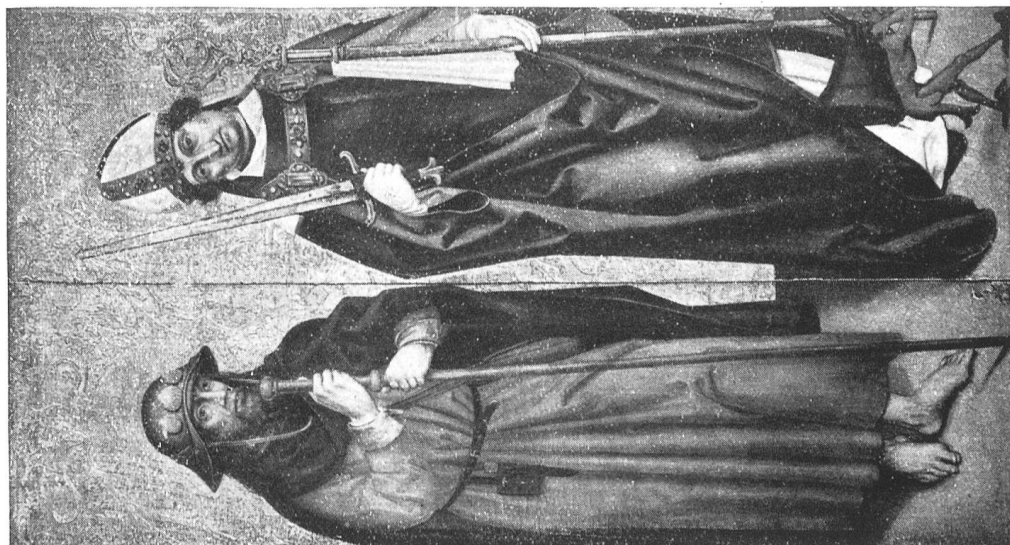
Die Heiligen Katharina und Margaretha



Die Gregorsmesse



DER BERNER MEISTER DER GREGORSMESSE
Schweizerisches Landesmuseum, Zürich



Die Heiligen Jakobus der Pilger und Theodul



DER BERNER MEISTER DER GREGORSMESSE

Die Heiligen Christophorus und Petrus

Kunstmuseum, Bern

Die Altartafel eines Berner Meisters. Vor mehreren Jahren fiel mir bei der Katalogisierung einer seither aufgelösten Zürcher Privatsammlung ein merkwürdiges Altarfragment (Taf. 11, Mitte) auf: in der Nische einer Kirchenruine die kniende Madonna mit anbetend gefalteten Händen, hinter ihr der Hl. Joseph, eine Kerze in der Hand. Rechts war das farbig auffallende Bild hart beschnitten. Die ergänzende rechte Seite ergab sich auf den ersten Blick in dem Fragment aus dem Besitz der Familie von Steiger in Kirchberg bei Bern (Taf. 11, rechts), das als Nr. 142 auf der anregenden Ausstellung alter Kunst im Zürcher Kunsthaus 1921 weiteren Kreisen zugänglich gemacht worden war. Paul Ganz widmete ihm in seiner gross angelegten „Malerei der Frührenaissance in der Schweiz“ die Farbtafel 94. Die beiden Fragmente passen trotz beidseitiger Beschneidungen genau aufeinander (Masse der von Steigerschen Tafel 1, 11:0,72, des Zürcher Stückes 1, 14:0,55). Das letztere kam seither mit der August Abegg-Stiftung ins Zürcher Kunsthaus.

Die reizvolle Komposition der Geburt Christi lehnt sich in freier Weise an die Schongauer Stiche B. 4 und 5 an. Bei der von Steigerschen Tafel ist die Rückseite, die auf dem Zürcher Bilde leider abgetrennt wurde, noch erhalten (Taf. 11, links). Sie zeigt die vor Goldgrund stehenden Heiligen Barbara und Katharina. Es ist anzunehmen, dass die verschollene zweite Rückseite ebenfalls zwei Heilige zeigte. Trotz aller Bemühung konnte bisher kein passendes Gegenstück gefunden werden. Es wäre zwar verlockend, an die Tafel mit den Heiligen Katharina und Verena zu denken, die vom Landesmuseum durch Vermittlung des Kunsthandels erworben wurde. Auch die Zürcher Tafel stammt aus dem Schweizer Kunsthandel. Anordnung und Goldgrund würden zwar passen, doch stimmen nicht nur die Masse, sondern auch der Stil nicht mit den drei andern Stücken zusammen, sodass diese Annahme fallen gelassen werden muss. Bei geschlossenen Flügeln (der Schrein wird Schnitzfiguren enthalten haben) bildeten die beiden Tafeln eine einheitliche Darstellung. Die unangenehme Teilung durch die Rahmen ist nicht selten. Man denke nur an des Hans Fries Johannesaltar im Landesmuseum, wo in analoger Weise das Martyrium des Heiligen durch die Rahmen zerteilt wird.

Die Lokalisierung macht wenig Mühe. Der von Steigersche Flügel, der auf der Innenseite durch die bekannten Nelken „signiert“ ist, deutet durch seine Herkunft auf Bern. Und wenn wir uns dort nach verwandten Werken umsehen, so stossen wir auf zwei Altarflügel derselben Hand. Es sind die vom Landesmuseum in Brig erworbenen Flügel, die in geschlossenem Zustand die Gregorsmesse (wiederum von den Rahmen zerteilt), innen links die Heiligen Jakobus der Pilger und Theodul, rechts Katharina und Margaretha, zeigen (Taf. 12). Die stilistische Zusammengehörigkeit aller Bilder ist, einmal stipuliert, leicht zu erkennen. Dazu ist der Briger Altar wiederum mit zwei übereinstimmenden Nelken bezeichnet. Man vergleiche etwa den Hl. Joseph mit dem Hl. Jakobus, die Madonna und die

beiden Heiligen in Kirchberg mit den Hl. Frauen aus Brig, die Gregorsmesse mit der rechten Hälfte des Weihnachtbildes. Die Herkunft aus dem Oberwallis spricht deutlich für die Berner Herkunft; denn Bern versorgte ja zusammen mit seiner Freiburger Filiale unter anderem fast das ganze Wallis mit Kunstwerken.

Als das Hauptwerk dieses Meisters muss heute das bekannte, bedeutende Fragment mit den beiden Heiligen Christophorus und Petrus im Berner Kunstmuseum angesprochen werden. Der wuchtige Faltenstil, die kurzen, stumpfen Hände, die schweren Augenlider (beim Christkind), die ganze eigenartig dumpfe, unbewegte Auffassung sprechen dafür. Man vergleiche ferner Details wie die Mantelagraffe bei Petrus und Theodul. Die Zusammenhänge mit Hans Fries sind hier besonders deutlich (Taf. 13).

An dieser Stelle kann nicht auf die verwickelte Frage der Berner Nelkenmeister, die deutlich erkennbaren Beziehungen unseres Malers, den ich nun zur Unterscheidung „Meister der Gregorsmesse“ benenne, zum Hauptmeister der drei, vier in Bern tätigen und mit Nelken signierenden Maler, also dem Meister des Dominikanerstammbaumes und des Johannesaltars, ferner zu den Malern des Freiburger Franziskaner-Altars und zu Hans Fries, eingegangen werden. Ich hoffe, all diese, durch die neuere Literatur nicht einfacher gewordenen Fragen im Zusammenhang der ganzen Berner Malerei behandeln zu können.

Für diesmal nur noch folgendes: Dass unser „Meister der Gregorsmesse“ nicht etwa identisch ist mit dem Maler des Johannesaltars, auch nicht eine frühere Phase des letzteren darstellt, ist im Zürcher Kunsthaus, wo Arbeiten beider „Hände“ nebeneinander hängen, leicht zu erkennen. Der Hauptmeister ist bedeutender, persönlicher, derber. Seine ausdrucksvollen, volkstümlichen Typen wirken rassiger. Seine farbige Skala ist reicher und variabler. Er ist ohne Zweifel aus der Ulmer Schule abzuleiten. Es gibt nichts, das seiner Art näher stünde, als das Abendmahl, das unlängst mit dem Churwalder Altar von 1511 in den Dom von Chur gelangt ist. Zeitblom, der junge Strigel und einige noch anonyme Meister der noch wenig erforschten Ulmer Malerschule stehen ihm stilistisch am nächsten.

Der „Meister der Gregorsmesse“ hat ein zarteres, fast lyrisch zu nennendes Naturell. Während der Hauptmeister, kaum über gelegentliche Anlehnungen an die allverbreiteten Stiche Schongauers hinaus, von diesem damals fast für die ganze Schweiz künstlerisch massgebenden Führer abhängig ist, erweist sich der offenbar etwas jüngere Mann diesen Einwirkungen gegenüber empfänglicher. Das spitzige, grätige, zeichnerische Element, das etwa die rechte Hälfte der „Geburt Christi“ und die „Gregorsmesse“ charakterisiert, stilistisch bestimmt, ist nur von daher zu verstehen.

Der Stil des Gregorsmeisters wird bestimmt einerseits durch Hans Fries und den führenden Berner Hauptmeister, andererseits durch diesen elsässischen Einfluss. Er war von starkem Einfluss auf Jakob Boden.



DER ZÜRCHER NELKENMEISTER

St. Michael im Kampf mit Drachen
Schweizerisches Landesmuseum, Zürich

Ein Altarwerk des Zürcher Nelkenmeisters in Polen. Es sind nun einige Jahre her, seit ein befreundeter deutscher Museumsleiter mich darauf aufmerksam machte, es seien ihm mehrere mit Nelken signierte Bilder angeboten worden, die vielleicht in der Schweiz zu lokalisieren wären. Es stellte sich bald heraus, dass es sich in der Tat um Arbeiten des Zürcher Nelkenmeisters handle. Die Verhandlungen, die sich daran anknüpften, sind noch nicht zu einem endgültigen Abschluss gediehen, haben aber insofern einen ersten Erfolg gezeitigt, als vorläufig wenigstens eines der Bilder, die so überraschend in Polen auftauchten, für das Landesmuseum erworben werden konnte.

Das Folgende kann zur Zeit über diese eigenartige und interessante Bereicherung unseres stark zusammengeschmolzenen Bestandes an altschweizerischen Gemälden mitgeteilt werden. Einiges davon beruht auf Vermutung und Kombination der augenblicklich zur Verfügung stehenden Angaben! Es handelt sich um vier Gemälde, die auseinandergesägten Flügel eines sehr grossen Altarwerkes: geöffnet umspannte er über fünf Meter! Er muss demnach in einer der grössten zürcherischen Kirchen aufgestellt gewesen sein. Eines davon, vermutlich die rechte Innenseite, mit der Darstellung des Hl. Michael im Kampf mit den Drachen ist nun Zürich und der Schweiz zurückgegeben (Taf. 14). Die andere Innenseite (wie alle übrigen Tafeln noch in polnischem Privatbesitz) stellt die Ausgiessung des Hl. Geistes dar. Auf den beiden Aussenseiten sollen das jüngste Gericht und die Himmelfahrt abgebildet sein. Da bisher davon keine Photos erhältlich waren, kann diesmal über sie nicht berichtet werden.

Das Pfingstbild ist mit Nelken „signiert“. Unter den vielen Nelkenmeistern, die zu unterscheiden sind, kommt nur der in Zürich tätige als Autor in Frage. Über ihn habe ich schon an mehreren Orten gehandelt. Der Ablauf seiner Tätigkeit lässt sich deutlich genug verfolgen: vom Beginn im Elsass, im Kreise der unmittelbaren späteren Schongauerschüler (Tafel im Berliner Kaiser Friedrich-Museum) bis zu den letzten verkümmerten Arbeiten seiner Zürcher Wirksamkeit. Der nach Polen verschleppte Altar wird um das Jahr 1500 entstanden sein. Einzelnes, wie die vortrefflichen Porträtköpfe oder die letzten Endes auf Bouts zurückgehenden Profilfiguren, erinnert an die Tafeln im Landesmuseum („Marter der 10000“, „Krönung Mariä“), anderes hingegen, wie die Einzelgruppe um Gottvater auf der Michaelsdarstellung, klingt schon vornehmlich an das trockene Spätwerk von 1503 in St. Gallen an.

Der Hl. Michael ist in enger Anlehnung an eine graphische Vorlage des Meisters E S entstanden. Die nicht durchwegs überzeugende Darstellung der Ungeheuer erinnert am ehesten an den Kupferstich Schongauers mit der „Versuchung des Hl. Antonius“. Der jugendliche auf den E S zurückgehende Erzengel trägt silberschimmernde Rüstung und grünblauen Mantel; die höllischen Fratzen sind grün, gelb, rot, braun und sogar blau; die Engel weiss und gelb. Das Ganze wirkt in der Farbe bunt und unruhig. Das Gemälde misst mit altem Rahmen 1,72:1,29 m.

Qualitativ viel erfreulicher muss das Pfingstbild sein. Die Komposition, schliesslich auf das Siena des 14. Jahrhunderts zurückgehend, wurde durch die entsprechende Darstellung des bekannten Passionsaltares aus der Schongauer Werkstatt in Kolmar bestimmt. Das Bemühen darüber hinaus persönlich zu wirken, führt zu gesuchten Ansichten wie dem Apostel, der ganz umgedreht, nur sein lockiges Hinterhaupt sehen lässt. Das Besondere und Überraschende an diesem Bild ist neben der räumlich befriedigenden Anordnung in der luftigen Halle die Reihe prächtiger Charakterköpfe, zu der das Thema gewünschten Anlass bot. Die „Verspottung Christi“ im Landesmuseum wartet zuerst mit einem energischen Prälatenporträt auf. Hier sind es aber gleich eine ganze Reihe. Es sind nicht mehr allgemeine Typen, sondern porträtmässig gesehene Individualitäten. Schon die Madonna ist persönlicher gefasst, als man es bei diesem eklektischen Akademiker erwartet. Auf der Marienkrönung mehr ein holder Schemen, hier ein Wesen von Fleisch und Blut, wenn auch im geistigen Ausdruck nicht gerade der Situation angemessen. Eine ganz überzeugende Erscheinung ist vor allem die breite Gestalt mit dem Buch unter dem Arm rechts der Madonna. Die Profilfiguren wirken dagegen etwas dünn und körperlos. Die schmalen knöchigen Finger sind noch ganz im Geiste Schongauers empfunden. An Stelle des Blattgoldes bei Brokatgewändern wurde auch hier wiederum wie so oft in der Zürcher Kunstübung aufgelegtes Papier verwendet. Die Musterung des Bodens entspricht genau dem Berliner Bild und der „Marienkrönung“. Farblich scheint es sich um das erfreulichste Bild des Zürcher Nelkenmeisters zu handeln (neben dem frühen „Tanz der Salome“). Es wird eine Ehrenpflicht sein, dafür zu sorgen, dass dieses schweizerische Kunstwerk den Weg in die Heimat zurückfindet.

Ein Altarflügel vom Zürcher Veilchenmeister. Trotz der einengenden Zunftgesetze, die ja zumeist aus Konkurrenzangst hervorgingen, war die künstlerische Freizügigkeit im ausgehenden Mittelalter doch oft genug weit weniger eingeschränkt, als man es sich im allgemeinen vorzustellen gewohnt ist. Einem Befähigten war es immer wieder möglich, sich als auch Fremder, von auswärts Zugewanderter neben den privilegierten Zünftern durchzusetzen. Man erinnere sich nur etwa daran, dass der blutjunge Hans Holbein 1517 den grossen Auftrag zur Ausmalung des Hertensteinhauses erhielt, über die Köpfe all der einheimischen Luzerner Maler hinweg, von denen mancher eine so auszeichnende Aufgabe nicht ohne Geschick zu lösen vermocht hätte. Die erhaltenen Urkunden, besonders das ungemein aufschlussreiche Verzeichnis der Lux- und Loyenbruderschaft, belegen ähnliche Zustände auch für Zürich. So scheint beispielsweise der aus dem Schongauerkreise hervorgegangene Zürcher Nelkenmeister, dessen Tätigkeit sich über ein gutes Jahrzehnt verfolgen lässt, allen den eingesessenen Meistern immer wieder vorgezogen worden zu sein. Um das Jahr 1505 taucht er für uns unter, sei es, dass er starb, sei es, dass er wegzog, als einer, der nicht mehr als „modern“



DER ZÜRCHER VEILCHENMEISTER
Jacobus der Pilger und Katharina von Alexandrien
Im Wiener Kunsthandel



Altarflügel
Donaueschingen



Madonna mit den Heiligen Christophorus und Onophris
Schweizerisches Landesmuseum, Zürich

DER ZÜRCHER VEILCHENMEISTER



Altarflügel
Donaueschingen

und auf der Höhe stehend empfunden wurde. Ihn löste nach der Zahl der Aufträge zu schliessen, ein Mann der jüngern Generation ab, wiederum ein Fremder. Es ist der Maler, den Feurstein nach seiner „Signatur“ „Meister mit dem Veilchen“ benannt hat. Es scheint mir wahrscheinlich zu sein, dass er seine Schulung dem Konstanzer Kreise verdankt. Der Meister, der die Malereien am grossen Altar des Matthäus Müller von 1503 für Brione Verzasca schuf, ist ihm von allen bisher bekannten am nächsten verwandt. Der Veilchenmeister ist eine kräftige, erdenfrohe Natur, die mit beiden Füessen auf dem heimischen Boden stand. Seine ungezierten, massigen Gestalten sind in viel unmittelbarer Weise anschaulich, als die lebenswürdigen, blässlichen des Nelkenmeisters. Und seine üppige, fette Malweise unterscheidet sich vorteilhaft von der akademischen Glätte des Vorgängers.

Das „Werk“ des Veilchenmeisters ist nicht umfangreich, lässt aber immerhin seine Art deutlich genug erkennen: ein Porträt von 1501, das den Zürcher Apotheker Hans Schneeberger darstellt (er scheint mit den Künstlern besonders gut gestanden zu haben, sodass er Mitglied ihrer Bruderschaft wurde), ein Altarflügel von 1506 im Landesmuseum, dessen zürcherische Herkunft ebenfalls gesichert ist, ein ganzer Altar und zwei einzelne, zusammengehörige Altarflügel in Donaueschingen, die seinerzeit von einem Zürcher Sammler erworben wurden. Eine weitere Tafel, die ich im Wiener Kunsthandel (Taf. 15) erkannte, wo sie (aus England stammend) als Arbeit der „fränkischen Schule um 1510“ oder des Lukas Cranach galt, erweitert und bereichert unsere Anschauung von des Malers Art und Fähigkeit aufs angenehmste. Ist es doch trotz gewisser Eingriffe die besterhaltene und reichste seiner bisher bekannten Arbeiten (die Donaueschinger Bilder sind leider durch eine rigorose, ältere „Restauration“ ihres ursprünglichen Charakters beraubt). Es handelt sich um die Aussenseite des rechten Flügels eines Altares von stattlichen Ausmassen. Lässt sich doch aus den Massen des Flügels (129:84 cm) eine Breite von etwa 3½ Metern berechnen, woraus auf den Hauptaltar einer zürcherischen Kirche geschlossen werden muss. Dargestellt sind die Heiligen Jakobus der Pilger und Katharina von Alexandrien. Gross, als kraftvolle, ganz irdische Gestalten stehen sie da, unkompliziert und überzeugend in ihrem selbstsichern geistigen Ausdruck, als freuten sie sich ihrer schönen Erscheinung. Man sehe sich einmal so eine Hand etwa genauer an. Wie liebevoll und anschaulich gibt sich in so einem Detail das ganze Bestreben des Malers kund. Wie deutlich spürt man da den neuen Geist, der hier an der Arbeit ist. Frühlingshaft sind die Farben, kräftig und ungebrochen. Ein helles, frisches Grün dominiert bei der Katharina, köstlich kontrastiert mit den hellen Haaren und dem Karnat des Antlitzes, während bei ihrem Begleiter brandiges, sattes Rot vorherrscht. Und nicht genug damit. Hinten über dem als Folie gespannten Vorhang schaut eine Landschaft herein. Der Nelkenmeister hätte sich mit einer mageren Kulisse begnügt, einer spärlichen Andeutung von Landschaft. Der Veilchenmeister tut es nicht so billig. Eine Wiese mit Bäumen, ein Schloss am

See, eine Burg im Wald und eine andere auf hochgeschichtetem Felsen vermitteln einen recht reichen Eindruck. Doch einem Restaurator (offenbar schon des 18. Jahrhunderts) war dies nicht genug. Dort wo der Veilchenmeister mit einem offenen blauen Himmel abschloss, pinselte er eine Wasserfläche mit Segelbooten, einen Hügelrücken von einer Stadt bekrönt und einen wolkigen Dunst darüber — als ob ihm ein Van Goyen vorgeschwebt hätte. Das reizvolle Bild wird um 1515 entstanden sein. Es sollte möglich sein, es der Schweiz zurückzuführen.

Während der Drucklegung hat sich unsere Vorstellung von der Art des Veilchenmeisters erheblich geweitet. Einmal sind ihm zwei aus Bremgarten stammende Altarflügel in Zürcher Privatbesitz zuzuweisen (vergl. Hugelshofer im Neujahrsblatt 1928 der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, Tafel XIII). Sie gehören zu den besten Arbeiten aus seiner zürcherischen Tätigkeit. — Einen entscheidenden Schritt vorwärts gelangen wir jedoch mit einer scharfsichtigen Feststellung von Prof. Zemp, der in einer, inzwischen für das Landesmuseum erworbenen Tafel (Taf. 16, Mitte) mit der Madonna zwischen den HHL. Christophorus und Onophrius die Hand des Veilchenmeisters erkannte. Ich habe die früher einmal in Leutkirch (württembergischer Allgäu) befindliche, in mehrfacher Beziehung erfreuliche Tafel lange für eine Arbeit der Konstanzer Schule gehalten, schliesse mich jedoch der überzeugenden Zuschreibung Zemps voll an. Ich sehe darin meine Auffassung des Veilchenmeisters als eines aus der Konstanzer Schule hervorgegangenen und nach seiner Zürcher Tätigkeit wieder dahin zurückgekehrten Meisters in erfreulicher Weise bestätigt. In bezug auf die eigentümlich fette Malweise und auf stilistische Details (Landschaft, Madonnentypus, Behandlung des Nackten) schliesst sich die neue Tafel an den Antonius-Altar in Donaueschingen an. Neu ist die freiere und grössere Auffassung, die sich besonders im gut bewegten Christophorus ausspricht und die hellere, blühendere Farbenskala. Dieser erfrischende Impuls ist, so scheint mir, der Rückkehr in die konstanzische Heimat zu danken, die eben damals eine Blütezeit durchlebte. Der Veilchenmeister gerät unter den belebenden Einfluss des bedeutenden Christoph Bockstorfer. Ihm ist die Puttengirlande nachempfunden. Sie kommt ganz ähnlich auf Glasgemälden der Stillhart-Werkstatt vor, die auf Scheibenrisse des Bockstorfer zurückgehen.

Die Annahme einer Rückkehr nach Konstanz wird nachdrücklich unterstützt durch zwei Altarflügel aus der ehemaligen, im weiteren Konstanzer Gebiet zusammengebrachten Sammlung Lassberg. Das Laubgehänge wiederholt sich fast identisch auf zwei Flügeln der Donaueschinger Sammlung (Nr. 60 und 61), die nach Feursteins Vermutung aus der Schlosskapelle in Weinfelden (Thurgau) stammen (Taf. 16 links und rechts). Die Masse und die stilistischen Eigenheiten passen so gut zur Tafel des Landesmuseums, dass es sich um die Flügel des nämlichen Altares handeln muss. Da der so neugewonnene Altar schon um 1520 anzusetzen sein wird, gewinnen wir Aufschluss über den späteren Stil des Veilchenmeisters.



HANS ASPER
Portrait des Marx Röist II
Kunstmuseum, Bern

Die abgetrennten Aussenseiten der Donaueschinger Flügel mit den HHL. Barbara und Ulrich links, Andreas und Elisabeth rechts sind vor einigen Jahren ins Museum von Frauenfeld übergegangen. Das eine der beiden Stifterwappen konnte identifiziert werden. Es ist das der konstanzischen, in der Ostschweiz begüterten, Patrizierfamilie Muntprat. Bei der lebhaften Konstanzer Kunsttätigkeit in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist es so gut wie ausgeschlossen, dass einem Zürcher Meister Aufträge für die Konstanzer Kunstzone vergeben wurden und nur natürlich, dass ein einheimischer Maler herangezogen wurde. So treten also neben die stilistischen Argumente auch gewichtige historische und kunstgeographische Momente, die es als überaus wahrscheinlich erscheinen lassen, dass der von etwa 1500 bis 1515 in Zürich tätige Veilchenmeister nachher wieder in Konstanz wirkte.

Hans Asper: Porträt des Marx Röist. Diese Neuerwerbung des Berner Kunstmuseums, die ich hier dank dem gütigen Entgegenkommen von Herrn Direktor von Mandach abzubilden in der glücklichen Lage bin, ist eine der erfreulichsten Bereicherungen unseres so sehr zusammengeschmolzenen Bestandes an alten Gemälden. Einer gütigen Mitteilung von Prof. Ganz zufolge befand sich das Bildnis früher in der Sammlung Georges Miege in Mülhausen. Der Maler sowohl wie der Dargestellte lassen sich einwandfrei feststellen. Eine Tatsache stützt die andere. Die Tafel (Taf. 17, Masse: 65:47) ist signiert und von 1542 datiert. Das Wappen, das sich auf dem Siegelring wiederholt, ist das der Röist von Zürich. Und der junge Mann kann nach der Altersangabe (23 Jahre), zufolge einer gütigen Mitteilung von Dr. R. Durrer, kein anderes Glied der bekannten Magistratenfamilie sein, als Marx Röist II, der Sohn des Gardehauptmanns Kaspar Röist. 1520 in Rom geboren, kam er 1526 zur Erziehung nach Zürich, wohin seine Mutter und die Geschwister nach dem Sacco di Roma nachfolgten. 1545 wurde er Stadtrichter. 1556 kaufte er das Schloss Wartenfels und wurde Bürger von Solothurn. Später kehrte er nach Zürich zurück, besitzt das Schloss Dübelstein, wird XIIIer beim Rüden und stirbt schon 1565.

Das Bildnis dieses nicht uninteressanten Mannes ist ein überraschender Fund, der uns die Fähigkeiten Aspers von einer neuen, unerwarteten Seite zeigt. Es ist das höfischeste, kultivierteste Porträt dieses Malers. Es hat nichts von der ungefügen, harten Manier etwa des Ökolampad. Wie sehr wird die überzeugende, sachliche Kunst diesem blassen, schmalgesichtigen Mann gerecht, der lauend und zurückhaltend, in modischer Pose, aus dunkeln Augenwinkeln blickt! Ein nervöses Antlitz, von dünnem Bart umrahmt. Vornehm auch die Farbenwahl: blaugrüner Grund, rote Ärmel und rotes Gewand, grauschwarzer Mantel. Es ist etwas von welscher Distanz und Kühle darin, die nur in den derben und zu grossen Händen aussetzt. — Zeitlich und stilistisch steht der Röist von 1542 zwischen dem mächtigen Ulrich Stampfer von 1540, dem besten Asperschen

Gemälde, und dem steifern Werdmüller von 1544, wohl auch nicht allzufern von dem undatierten, im Aufbau nicht unähnlichen Mann mit dem kecken Federbaret, in dem man einen Escher vom Glas erblicken will. Es scheint, als ob eine fremde Porträtauffassung (kaum die Holbeins, der weit weg war und in den dem Zürcher Meister allenfalls zugänglichen Bildnissen noch ganz anders malte) hier veredelnd und massgebend eingewirkt hätte. Es ist das charakteristische und tüchtige Porträt eines Zürcher Patriziers. Und darüber hinaus besonders erfreulich durch seinen vergleichsweise guten Zustand. Fast alle Arbeiten des Hans Asper haben leider gelitten durch mancherlei ungeeignete Eingriffe. Das Berner Bild dagegen ist leidlich erhalten und gestattet dadurch einen interessanten Einblick in die sorgfältige, altmeisterliche Technik Aspers. Hier eigentlich erst wird eine gerechte Einschätzung seiner malerischen Fähigkeiten möglich.

Man werte das achtbare Talent dieses Meisters nicht zu gering! Er ist ein solider, unbestechlicher und ehrlicher Porträtist, nicht ohne eigene Qualitäten und gar nicht ohne künstlerischen Reiz. Seine Produktion ist merkwürdig ungleich. Sie wird sich eben nach dem zu erwartenden Lohne gerichtet haben. Sie lässt nicht einen geradlinigen Ablauf, eine fortschreitende Entwicklung erkennen. Fremden Einwirkungen stand er offen, aber nicht kritiklos gegenüber. Er hatte genug des Eigenen, um sich nicht gänzlich auf sie stützen zu müssen.

An Rang steht er nur wenig unter seinen Zeitgenossen,
dem Münchner Hans Mielich etwa.



FERNAND BLONDIN
Dame in Schwarz
Photographie Boissonnas, Gent