

Ein Werk der Basler Konzilskunst

Autor(en): **Burckhardt, Daniel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge =
Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **10 (1908)**

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-158581>

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.



108. Votivbild des Hans Ulrich (?) Oningigen. Jünteler, Schaffhausen. 1449.
(Werkstatt des „Basler Meisters von 1445“.)

Ein Werk der Basler Konzilskunst.

Von *Daniel Burckhardt*.

(Tafel XIII und XIV.)

In der Altertümersammlung der Stadt Schaffhausen hängt seit dem Jahre 1857 ein großes, dem Anschein nach aus dem Kloster Rheinau stammendes Tafelgemälde. Die über dem Mittelpfeiler und neben der Figur des jüngern Stifters angebrachten Wappen lassen als Besteller des Bildes ein Glied des Schaffhauser Patriziergeschlechtes der „*Oning*, genannt Jünteler“ erkennen; die über den steinfarbenen Wappen aufgemalte Jahreszahl 1449 meldet die Entstehungszeit der Tafel.

Leider konnte der Verfasser nicht viel über die Herkunft des merkwürdigen Stückes in Erfahrung bringen. Seine Mutmaßung, daß es aus Rheinau stamme, stützt sich auf die offenbar von fremder, etwas späterer Hand in die linke Ecke hineingemalte Figur eines betenden geistlichen Herrn, gleichfalls eines Jünteler, der durch M. Hohenbaum van der Meer (Tausendjähriges Schicksal des Gotteshauses Rheinau, S. 130) mit einem für die 1470er Jahre in Rheinau nachgewiesenen Konventsherrn dieses Geschlechtes identifiziert wird. In des Rheinauer Chronisten Bemerkung „Jüntelers Bildniß mit der Jahrzahl 1449 ist noch wirklich vorhanden“ scheint ein Hinweis auf den ehemaligen Aufbewahrungsort des Gemäldes zu liegen. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war dann das Bild im Besitz des Malers Hans Jakob Beck, dem es 1857 der historische Verein von Schaffhausen abkaufte. „Zwischen den letzten Patres von Rheinau und musikalischen Schaffhauserherren hatte während der 1850er Jahre ein reger Verkehr bestanden“ (Früdl. Mitteilung des Herrn Dr. R. Lang in Schaffhausen). Wer ist nun aber der Besteller des Bildes gewesen?

Von den beiden auf der Tafel sichtbaren Stiftern, kann dafür einzig der auf der Darstellung des Calvarienbergs porträtierte junge Mann in

Frage kommen, da nur *seine* Figur vom Maler des Passionsbildes ausgeführt worden ist. Durch das Wappen ist, wie schon bemerkt, der Mann als ein „Oning, genannt Jünteler“ bezeichnet. Schwierig ist aber die genaue Feststellung seiner Persönlichkeit.

Aus der prächtigen, in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts verfaßten Schaffhauser Chronik des Hans Jakob Rüeger geht hervor, daß sich der letzte Sproß des alten Patriziergeschlechts der Jünteler, Frau Margreth, im Jahre 1408 mit dem angesehenen Schaffhauserbürger Hans Oning vermählte und ihm das gesamte reiche Gut ihres Hauses zubrachte. Rüeger erzählt weiter, wie seither die Oning ihrem Familiennamen die Bezeichnung „genannt Jünteler“ beigefügt und sich auch oftmals kurzweg des Namens Jünteler bedient hätten; das auf unsrer Tafel wiedergegebene gevierte Wappen der „Oning mit der Mutschellen (dem Weißbrot) und der Jünteler mit der Rosen“ habe (als Erster?) ein *Hans Ulrich Oning* geführt. Es ist keineswegs ausgeschlossen, daß Rüeger beim Niederschreiben dieser Notiz unser Gemälde vor Augen gehabt habe. Der von ihm angeführte Hans Ulrich Oning ist seit 1450 eine in Schaffhauser Urkunden, namentlich im Zusammenhang mit Geldgeschäften öfters genannte Persönlichkeit. Wenig spricht dagegen, daß er mit der Stifterfigur unseres Bildes identisch sei. Was es mit der fragmentarisch erhaltenen Inschrift des alten Rahmens unsrer Tafel „anno dn mccccvllll (1458) vff Sant Mathias tag (24. Februar)“ auf sich hat, konnten wir nicht ermitteln. Vielleicht gibt das Datum den Todestag von Oning oder von einem seiner Angehörigen an.

Das Bild ist also auf Bestellung eines vornehmen Schaffhauser Herrn entstanden, womit aber keineswegs gesagt ist, daß es auch wirklich von einer einheimischen Kraft gemalt worden sei. Nach C. H. Vogler (Festschrift der Stadt Schaffhausen, Schaffh. Künstler, S. 4) beginnt Schaffhausens Künstlergeschichte erst mit dem 1478 tätigen Michael Pfender.

Forschen wir nach der *künstlerischen* Herkunft des Gemäldes, so gibt die Jahreszahl 1449 einen ersten Fingerzeig. Sie erinnert an das unlängst zu Ende gegangene Basler Konzil, an das Schaffen des Konrad Witz und die reiche, von seiner Werkstatt aus auf die Meister des Oberrheins ergangene Anregung. Ob sich der prägnante Stil des Witz mittelbar oder unmittelbar auch auf der Schaffhauser Tafel zeige, mag einer kleinen Untersuchung wohl wert sein.

Das Gemälde ist nach seiner eigenartigen, eines Zentrums ermangelnden Komposition offenbar nicht als eigentlicher Altaraufsatz geschaffen worden. Bei seinen beträchtlichen Maßen (0,95 auf 2,05 m) wird es auch kaum jemals Bestandteil eines solchen, etwa eine Predella, gewesen sein. Wir haben in ihm eher ein Votivbild oder ein Epitaph zu erkennen, wie sie im spätern Mittelalter häufig an den Kirchenwänden oder in den Kreuzgängen aufgehängt worden sind; es genügt, an des ältern Hans Holbein Arbeiten für den Kreuzgang des Katharinenklosters in Augsburg zu erinnern. Zwei Szenen aus der Leidensgeschichte des Herrn, die Kreuztragung und die

Kreuzigung, umschließt eine steinfarbene, im echt oberdeutschen Illusionsstil der Zeit gehaltene Rahmenarchitektur. Die Kompositionen sind durch einen Rundpfeiler getrennt, an dessen oberem Gebälk auf einer Konsole die Statuette eines knieenden, die Wappenschilder der Oning und der Jünteler haltenden nackten Mannes angebracht ist; zwei weitere Statuetten von nackten stabhaltenden Männern schmücken links und rechts die oberen Ecken des Rahmens; ihr gewiß nicht lediglich ornamental gedachtes Motiv zu deuten, ist die einzige ikonographische Aufgabe, welche die Schaffhauser Tafel dem Beschauer bietet.

In französisch-niederländischen und in deutschen Miniaturen des 15. Jahrhunderts begegnen uns auf Darstellungen kirchlicher Gebäude nicht selten verwandte Figuren (vergl. z. B. *Très Riches Heures* des Herzogs von Berry, edit. Durrieu, Pl. 4243; auch im Stadtbild unseres Gemäldes findet sich auf dem zu äußerst links sichtbaren Kuppelbau eine ähnliche Gestalt); verschieden von den beiden Statuetten des Schaffhauserbildes pflegen sie jedoch *Speere* und nicht einfache Stäbe zu halten, womit sie wohl als von Gott bestellte Hüter des Heiligtums charakterisiert sind.

Eine einleuchtende, ganz der Gesinnung des Mittelalters entsprechende Erklärung unserer „Stabhalter“ hat der Verfasser Herrn Eduard Burckhardt-Zahn in Pratteln zu danken.

Man erinnere sich, wie das Geschlecht der Oning durch seine Verbindung mit den Jünteler zu Gut und Ehre gelangt war. Die mit den Wappen prunkende Mittelfigur mag der aus dieser vorteilhaften Allianz erwachsenen sieghaften Stimmung Ausdruck verleihen. Weit bescheidener gebahren sich die stabhaltenden Gestalten in den Ecken der Tafel; sie scheinen auf die dunkle Vorgeschichte der Familie hinzuweisen und durch das Motiv der Stäbe auf das Dankeswort des Erzvaters Jakob in 1 Mos. 32, 10 anzuspielen: „*Minor sum cunctis miserationibus tuis et veritate tua, quam explevisti servo tuo. In baculo meo transivi Jordanem istum et nunc cum duabus turmis regredior.*“

Diese Statuetten-Imitationen bilden in ihrer raffinierten plastischen Wirkung ein Mittel zur nähern Bestimmung des Künstlerkreises, aus dem der Meister der Tafel hervorgegangen ist. Das Dekorationsmotiv an sich ist zwar allgemein oberdeutsch und würde eine schärfere Abgrenzung des Stiles nicht zulassen; so enthält z. B. der Multscher-Altar von 1437 (Berlin) im Zwickel der den „Tod Mariae“ umrahmenden Arkade einen steinfarbenen Wappenhalter, wie er sich ganz ähnlich auch auf unserm Bilde findet. Eigenartig ist dagegen die mit Hilfe kräftiger Schlagschatten erzielte wahrhaft frappierende Plastik der kleinen Figuren; sofort wird der Beschauer in den Bannkreis des *Konrat Witz* von Basel versetzt und namentlich an den Genfer Altarflügel der „Anbetung der Könige“ und an die berühmte Straßburger-tafel mit dem Kircheninterieur erinnert. Auf beiden Bildern begegnen wir ähnlichen Tricks der Illusionskunst, die dem Schaffhausermotiv derart verwandt sind, als ob sie sich als Marken von ein und derselben Werkstatt zu erkennen geben wollten.

Ein Anzeichen mehr äußerlicher Art hat uns also nach *Basel* in die Nähe des Konrat Witz geführt und wir stehen vor der weitem Frage, ob noch durch andere Züge die Zuweisung des Künstlers an die Werkstatt des Witz zu rechtfertigen ist. Leider haben indes diese Statuetten Hoffnungen erweckt, die sich der Gesamtdarstellung gegenüber als trügerisch erweisen. In der Behandlung des *Räumlichen* steht das Bild entschieden nicht auf der Höhe Witz'scher Kunst. Die Gesetze der Luftperspektive hat zwar der Maler instinktiv erfaßt; größere Schwierigkeiten bereitete ihm aber die Linearperspektive, namentlich im rein landschaftlichen Teil der Komposition, während die Stadtansicht, wenige Schnitzer abgerechnet, vorzüglich geraten ist und das urcharakteristische Bild einer oberrheinischen Festung des Mittelalters bietet. Diese Hintergrundlandschaft zeigt nun nicht allein im allgemeinen Aufbau, sondern auch in den zur Belebung dienenden — etwas sehr schematisch behandelten — Einzelmotiven, den Städten, Burgen, Bergseen, Bäumen und Sträuchern, so nahe Verwandtschaft mit einer kunstgeschichtlich bekannten Bildergruppe, den Werken des sog. „*Basler Meisters von 1445*“, daß die Schaffhausertafel wohl als eine aus der Werkstatt dieses Malers hervorgegangene Arbeit angesprochen werden darf; ein mit allen Handwerkskniffen des Ateliers wohlvertrauter Geselle muß unser Bild unter den Augen des Meisters ausgeführt haben.

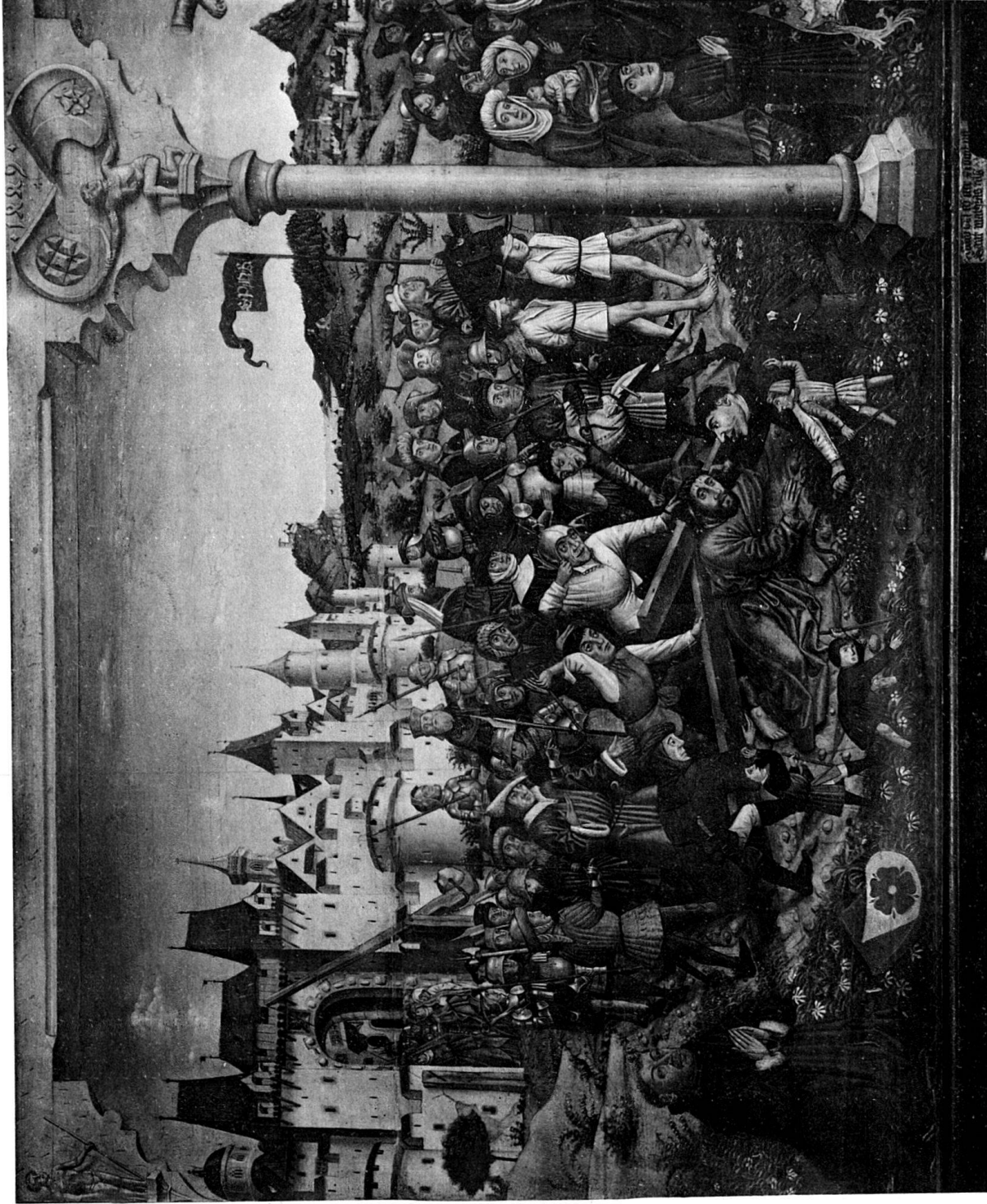
Durch die *Figuren* wird diese Wahrnehmung in vollem Umfang bestätigt; es genügt, aus der Gruppe der würfelnden Kriegsknechte (rechte untere Ecke) den Mann im hellen Wams und der Sentelbinde mit dem Begleiter des heil. Martin auf der im Basler Museum befindlichen Arbeit des Meisters (Abgebildet „*Basler Festbuch 1901*“ Taf. 35) zu vergleichen, um die Baslerische Schulzugehörigkeit des Schaffhauserbildes sicherzustellen. Mit einer für die Mitte des 15. Jahrhunderts ziemlich auffallenden Eigenart ist die figürliche Komposition aufgebaut worden. Die Anordnung der Kreuzigungsszene erfreut durch ihre fast akademische Klarheit und sticht darin wohltuend von dem im gleichen Jahre entstandenen Tafelbild des Pfenning (Wien, Hofmuseum) ab. Wohl sind die Proportionen der Figuren ungleichmäßig und zum Teil gröblich verfehlt (Knabengestalten!), die Köpfe starr und leblos, die Handlung, selbst bei der Kreuztragung, bedächtig und undramatisch; wenn trotzdem die Vortragsweise des Künstlers nicht langweilig wirkt, so mag es in den zahlreich über die Komposition zerstreuten genrehaften Zügen liegen; diese drücken dem ganzen Werk einen markanten persönlichen Stempel auf und erheben den Meister über das Niveau des Handwerkers. Der malerische Vortrag ist flüssig, das etwas bunte Kolorit hell, wasserfarbenartig.

Da das Bild keinerlei direkt niederländische Schuleinflüsse aufweist, sind wir neuerdings vor die Frage gestellt, ob überhaupt der „*Basler Meister von 1445*“, in dessen Werkstatt die Tafel gemalt wurde, ein Vertreter des selbständigen, auf Witz ruhenden oberrheinischen Realismus gewesen ist oder ob seine Weise anderweitig — etwa von Eyck'scher Kunst — abzuleiten wäre. Seit der Verfasser

vor einigen Jahren die Werke des eigenartigen Malers aus dem namenlosen oberrheinischen Bilderbestand des frühern 15. Jahrhunderts ausgeschieden hatte, ist das Verhältnis des Meisters zu Witz einerseits und zur Eyckschule anderseits mehrfach Gegenstand eingehender Erörterungen geworden. Entgegen den, allerdings nur leise, von Wölfflin (Kunstchronik, N. F. 14, pag. 92) geäußerten Zweifeln ist die vom Schreiber dieser Zeilen angenommene, verhältnismäßig enge Verwandtschaft des Meisters mit Witz von Th. v. Frimmel (Blätter z. Gemäldekunde 4, S. 54), Franz Bock (Werke des Mathias Grünewald 144 Anm. 6) und Haendcke (Repert. f. Kunstw. 30, S. 138) mit Entschiedenheit verfochten worden; auch Wörmann hat sich in seiner abschließenden „Geschichte der Kunst“ II 482 dieser Meinung angeschlossen. Unser Bild, obwohl nur Werkstattgut, bringt mit seinem, im unverfälschten Stil des Witz gehaltenen „Wappenträger“ ein neues, wenn auch nur äußerliches, Dokument von Wichtigkeit bei, mit dessen Hilfe das Verhältnis des Malers zu Witz wohl außer Frage gestellt wird.

Auch das Stadtbild und die weiträumige Landschaft der Schaffhauser-tafel wären ohne den Vorgang des Witz (Vergl. die neuerworbene Kreuzigung der Berliner Gallerie) kaum denkbar, zugegeben, daß sich auch vielfach archaisierende Züge in den Stil mischen, die den „Basler Meister von 1445“ als einen aus dem Kreise der oberrheinischen Buchmaler herausgewachsenen und noch unter dem Zeichen einer ältern Richtung geschulten Künstler erkennen lassen. Die „niederländischen Einflüsse“, die der Verfasser früher beim Meister glaubte gefunden zu haben, sind nun in Wirklichkeit gar nicht vorhanden. In des Künstlers vielbesprochenem, ihm mit *aller Sicherheit* zuzuweisenden Erstlingswerk, der 1445 datierten Tafel mit den heil. Einsiedlern Antonius und Paulus (Donaeschingen) wurden als unwiderlegliche Zeugen Eyck'scher Einwirkung gewöhnlich die Typen der in den Wolken erscheinenden Engel angerufen. Leider ist aber an diesen Engeln, wie auch an den Köpfen der Einsiedler, kein einziger ursprünglicher Pinselstrich mehr vorhanden; noch vor wenigen Wochen hat sich der lange schon mißtrauisch gewordene Verfasser an Ort und Stelle davon überzeugt, daß hier eine aus den 1860er Jahren stammende, nicht einmal raffinierte Fälschung des berühmten Augsburger Restaurators Eigner vorliegt. Mit der evidenten Unechtheit dieser „eyckartigen“ Köpfe muß auch die Annahme einer auf den Basler Meister ergangenen niederländischen Einwirkung fallen.

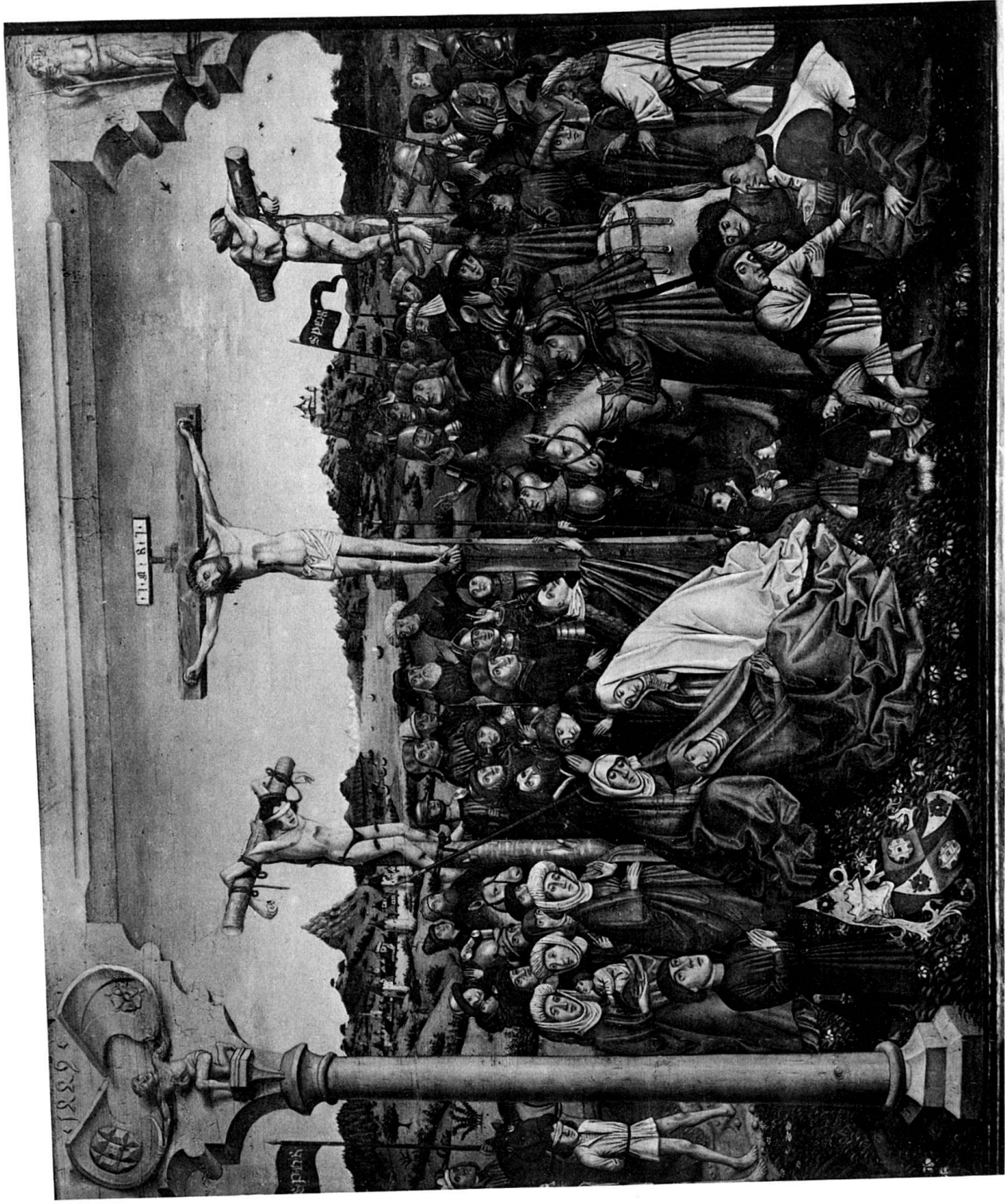
Es ergibt sich aus diesen Tatsachen, daß in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auch in kleineren Malerwerkstätten des Oberrheins eine realistische Richtung gepflegt worden ist, die sich unberührt vom Wesen der großen gleichzeitig in den Niederlanden aufgetretenen Bahnbrecher der neuen Kunst gehalten hat. Die Schaffhausertafel darf den entwicklungsge-schichtlich wichtigen Denkmälern jener bedeutsamen Zeit beigezählt werden.



Anzeiger für schweiz. Altertumskunde 1908, Nr. 3.

Lehrdruckanstalt Alfred Dittshelm, Nachf. v. H. Besson, Basel.

Tafel XIII und XIV.



VOTIVBILD DES HANS ÜLRICH (?) ONING GEN. JÜNTELER.

Schaffhausen, Antiquarium.