

Zur Basler Malerei des 15. Jahrhunderts

Autor(en): **Cohn, W.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **39 (1937)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-162051>

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.

Zur Basler Malerei des 15. Jahrhunderts

Von Dr. W. Cohn, Florenz

Auf die Schwierigkeiten, die jeder Untersuchung der Schweizer Malerei des 15. Jahrhunderts infolge der Lückenhaftigkeit des überlieferten Materials entgegenstehen, ist verschiedentlich hingewiesen worden ¹⁾. Kaum eine Landschaft Deutschlands ist durch die Vernichtungsfeldzüge der Bilderstürmer und die Renovationslust des Barockzeitalters so sehr ihres alten Bestandes an Kunstwerken entblößt worden wie gerade der Südwesten. Was sich an Tafelbildern — und das gleiche gilt selbstverständlich von den Bildwerken — bis auf unsere Tage erhalten hat, ist nur ein ganz geringer Bruchteil des einst vorhandenen Kunstguts. Zu den ihrer Kunstwerke in besonders traurigem Umfange beraubten Zentren gehört zweifellos Basel. Während man etwa für Bern und Zürich ²⁾ an Hand des erhaltenen Materials aus der zweiten Jahrhunderthälfte eine gewisse Kontinuität der Überlieferung, eine Aufeinanderfolge der Werkstätten und ihrer Meister erkennen kann, ist unsere Kenntnis der Basler Malerei dieser Epoche völlig lückenhaft. Was erhalten ist, steht isoliert für sich, fügt sich kaum zu Gruppen, und eine Stetigkeit der Entwicklung ist aus dem spärlichen Material nicht abzulesen. Wenn die Basler Malerei eine spezifische, einheitliche Note besessen hat, so ist diese heute für uns kaum mehr wahrzunehmen. Das Trennende, das durch die verschiedenen sich geltend machenden Einwirkungen von außen bedingt ist, überwiegt. Die stilistischen Tatbestände, die wir mit den Begriffen «Witz-Nachfolge», «Einfluß des Meisters E. S.», «Rezeption des niederländischen Realismus» bezeichnen können, überdecken den Allgemein-Basler Charakter. Erst von einer breiteren Basis wird man vielleicht das Spezifische einer Basler Schule bestimmen können. Der Forschung erwächst daher die Aufgabe, von den wenigen Fixpunkten ausgehend vorsichtig Umschau zu halten nach Werken, die sich mit Sicherheit ihnen angliedern lassen, um so das Anschauungsmaterial zu vermehren.

Als ein derartiger günstiger Ausgangspunkt erweist sich die 1479 datierte Darstellung der «Auffindung des hl. Kreuzes durch die hl. Helena» (Abb. 1) in der Basler Kunstsammlung ³⁾. Das Wappen rechts unten ist das der Basler Familie Stehelin, womit eine Entstehung in Basel selbst so gut wie gesichert erscheint. In diesem Sinne wird die Tafel auch von Paul Ganz in seiner umfassenden Darstellung der Schweizer Malerei besprochen ⁴⁾. Der Meister, der gewiß kein führender Künstler war, aber doch einen recht eigenartigen Stilisierungswillen bekundet, konnte bisher in keinen weiteren Werken wiedererkannt werden. Vier Tafeln, in der Spitalskapelle zu Ober-Ehnheim, die Girodie ihm zuschrieb, haben, wie ich mich durch Autopsie überzeugen konnte, auch nicht das geringste mit ihm zu tun ⁵⁾. Dagegen lassen sich fraglos der gleichen Werkstatt vier Tafeln zuschreiben, die sich heute in der Sammlung des Herzogs von Urach auf Schloß Lichtenstein befinden. Es sind dies

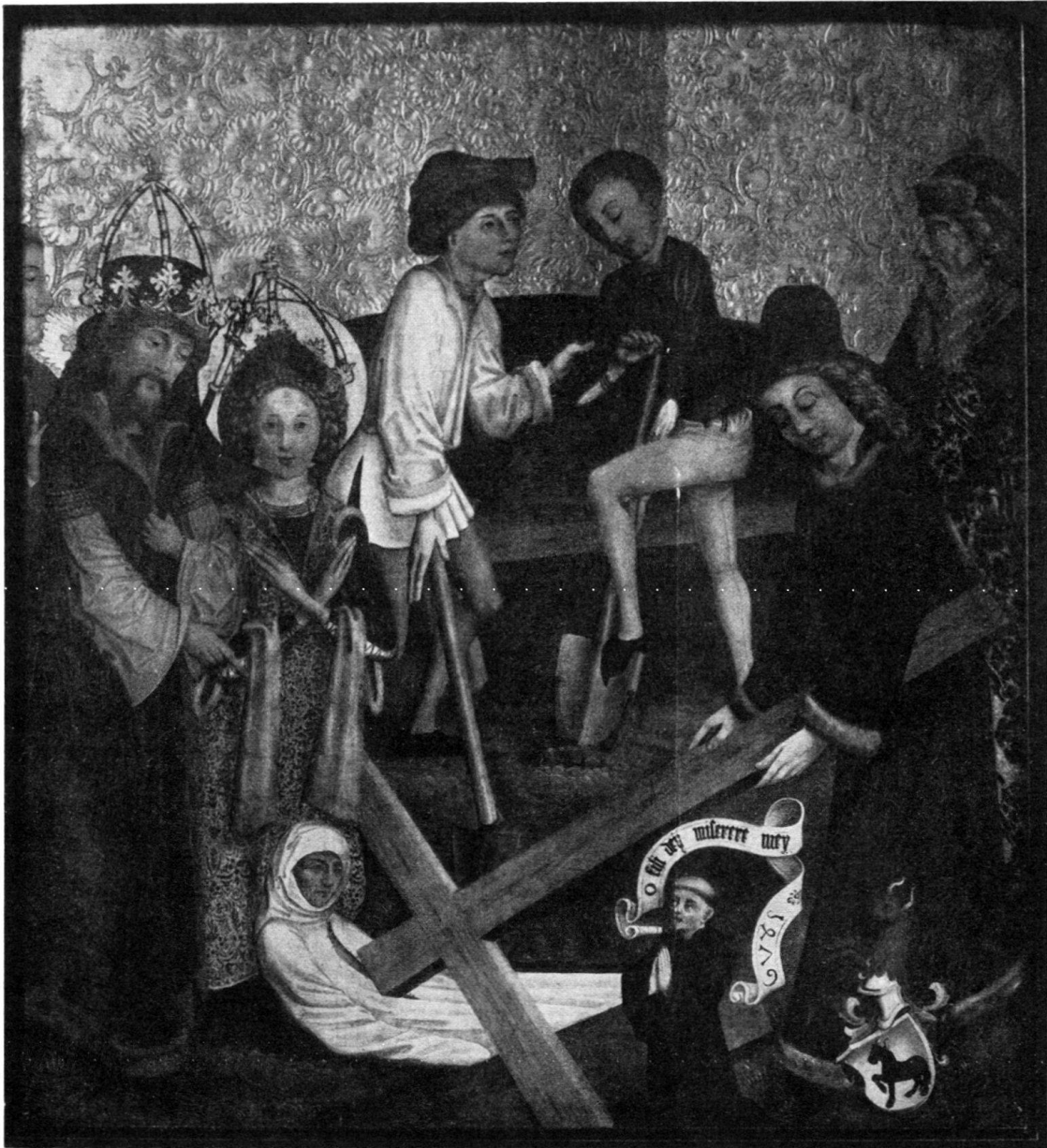
¹⁾ Vgl. besonders Hugelshofer im Jahrbuch für Kunst und Kunstpflege in der Schweiz, IV, 1925—27, S. 226.

²⁾ Vgl. die Untersuchungen von Hugelshofer zur Zürcher Malerei in den Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft Zürich, 1928.

³⁾ Nr. 204.

⁴⁾ Ganz, Malerei der Frührenaissance in der Schweiz, 1924, S. 87. — Im Katalog des Museums von 1908 (S. 45) wird es als «Elsässische Schule» aufgeführt. Anlaß zu dieser Lokalisierung war wohl die Vermutung, daß in dem Stifter der Colmarer Chorherr Heinrich Stehelin dargestellt sei. Doch hat diese Identifizierung keinerlei Wahrscheinlichkeit für sich, sie ist auch in der Neuauflage des Katalogs von 1926 fallen gelassen worden.

⁵⁾ André Girodie, Martin Schongauer et l'Art du Haut-Rhin au XV^e siècle, S. 199.



Phot. A. Höflinger & Sohn, Basel

Abb. 1. Auffindung des hl. Kreuzes durch die hl. Helena
Basel, Öffentliche Kunstsammlung

zunächst zwei Darstellungen aus der Legende des hl. Petrus Martyr. Die eine zeigt das Martyrium, die andere eine m. W. sonst nie dargestellte Wundertat des Heiligen, von der die «Legenda Aurea»⁶⁾ berichtet (Abb. 2 u. 3). «Es war ein Weib in Flandern,» heißt es dort, «das genas dreier toter Söhne nacheinander, darum ward ihr Mann ihr gram; sie bat sanct Petrus um Hilfe, aber als sie das vierte Kind gebar, war es auch tot. Da nahm sie das Kind und bat Sanct Petrum mit ganzem Vertrauen, daß er es wieder lebendig mache; und da sie das Gebet kaum hatte ausgesprochen, da war das tote Kind lebendig.» Es ist interessant zu beobachten, wie der Künstler das Thema bewältigt. Eine Darstellung nur der Geburt des letzten Kindes wäre als sachlich unvollständig empfunden worden. Er hat daher die sich nacheinander abspielenden Ereignisse in einen Vorgang zusammengedrängt. Die drei totgeborenen Kinder liegen auf dem Bett der Wöchnerin; diese ist gerade im Begriff, das vierte, zum Leben erweckte, der Dienerin zu reichen⁷⁾.

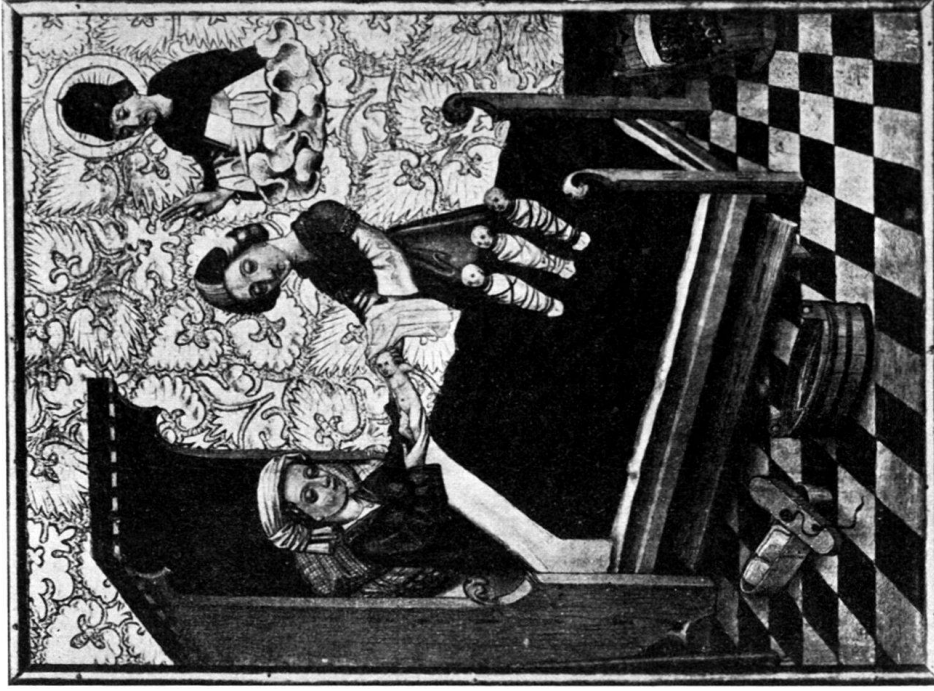
Durch ein ganz äußerliches Motiv, nämlich durch das gleiche Muster des Goldgrunds, geben die Tafeln bereits ihre Beziehung zu dem Basler Bilde zu erkennen. Eine Detailvergleiche bestätigt diesen ersten Eindruck. Die Typen sind ungemein verwandt. Die helfende Dienerin auf der Geburtsszene wirkt in dem von einem turbanähnlichen Kopfputz umrahmten, länglichen Oval ihres Gesichts fast wie eine Schwester der hl. Helena; der auf einer Wolkenbank erscheinende Heilige findet seine unmittelbare Entsprechung in der Gestalt des das Kreuz haltenden Jünglings — man vergleiche die flachgedrückte Nase, die schwer herabfallenden Augenlider und den verkniffenen Mund — und der Heilige der Martyriumsszene zeigt, sehr prägnant in der Profilstellung, die gleichen Züge wie der Greis rechts auf der «Kreuzprobe». Für die Bildung der Hände sind hier wie dort die gleichen, überlangen, etwas hölzernen Finger charakteristisch; besonders überzeugend ein Vergleich der Hand des Schaukelnden links (Basel) mit der der Gebärenden. Ganz allgemein darf man sagen, daß das Prinzip, das der Bildung der Figuren zugrunde liegt, das gleiche ist. Die Gestalten sind schlank und zierlich, bedeutsam ist die kräftige Akzentuierung in den Gelenken. Die Bewegungen erhalten dadurch leicht etwas Steifes, Abruptes, so daß man unwillkürlich an Marionetten erinnert wird. Für den Faltenstil gilt dasselbe. Der Hinweis auf die dichten, rechtwinklig umbiegenden Knitterfalten, die den Ärmel des Kaisers ebenso wie das Untergewand des hl. Petrus Martyr (Martyriumsszene) zerteilen, mag genügen. Das überzeugende Schlußglied in dieser Beweiskette bildet der Nachweis der gleichen Tendenz in der Gesamtkomposition der Bilder. Streng flächenmäßig, in einzelnen Schichten hintereinander ist das Basler Bild angelegt. Selbst das Überschneiden einzelner Figuren erzeugt nicht eine eigentliche Tiefenillusion. Der Verzicht auf eine nähere Ausdeutung des landschaftlichen Grundes und die Verwendung des Goldmusters wirken ihrerseits in derselben Richtung. Gleichfalls in zwei hintereinander liegenden, zur Bildebene parallelen Schichten bewegen sich die beiden Gestalten des «Martyriums». Ein räumlicher Bezug ist zwischen ihnen nicht hergestellt, so daß, genau genommen, der Scherge in dieser Haltung den Kopf des Heiligen nie treffen würde. Die kärgliche Ausgestaltung des Bodenstücks sowie sein segmentförmiger Abschluß entsprechen dem Landschaftsstil der «Kreuzprobe». Die «Geburtsszene» ist für einen Vergleich weniger ergiebig, wenn auch hier eine eingehende Analyse die gleichen Tendenzen — z. B. in der Wiedergabe des Bettes — feststellen könnte.

⁶⁾ Jacobus de Voragine, *Legenda aurea*. Deutsch von R. Benz, 1917, I, S. 430.

⁷⁾ Einzig diese Szene ist bisher in die kunsthistorische Literatur eingeführt worden, und zwar von Bauch (*Oberrheinische Kunst*, V, 1932, S. 178 Anm.), der sie in den Umkreis Caspar Isenmanns setzte. Er kannte sie freilich nur aus dem Werk von Eugen Holländer «Die Medizin in der klassischen Malerei, 1923» und bezeichnete sie, diesem folgend, als «Vierlingsgeburt». Der Aufenthaltsort war ihm unbekannt. — Vgl. ferner: Robert Müllerheim, «Die Wochenstube in der Kunst», 1904, Abb. 136.



Abb. 2. Martyrium des hl. Petrus Martyr
Schloß Lichtenstein



Phot. M. Lang, Augsburg
Abb. 3. Wunder des hl. Petrus Martyr
Schloß Lichtenstein

Die beiden andern Lichtensteiner Bilder stellen die vor einem Altar kniende hl. Brigitte und die stehende Gestalt des hl. Petrus Martyr dar (Abb. 4 u. 5). Sie stimmen im Format mit den eben besprochenen Tafeln genau überein und bildeten offenbar deren abgesägte Rückseiten. Sie sind wesentlich schwächer und flüchtiger als jene und auf keinen Fall der gleichen Hand zuzuschreiben. Höchst wahrscheinlich hat diese weniger wichtigen Seiten ein Gehilfe ausgeführt. Ob und wie weit eine Vorlage des leitenden Meisters seiner Arbeit zugrunde lag, ist schwer zu entscheiden. Immerhin läßt sich durch alle Vergrößerungen hindurch etwa in der Faltengebung die gleiche Stiltendenz, die die Erscheinung der andern Tafeln bestimmte, erkennen.

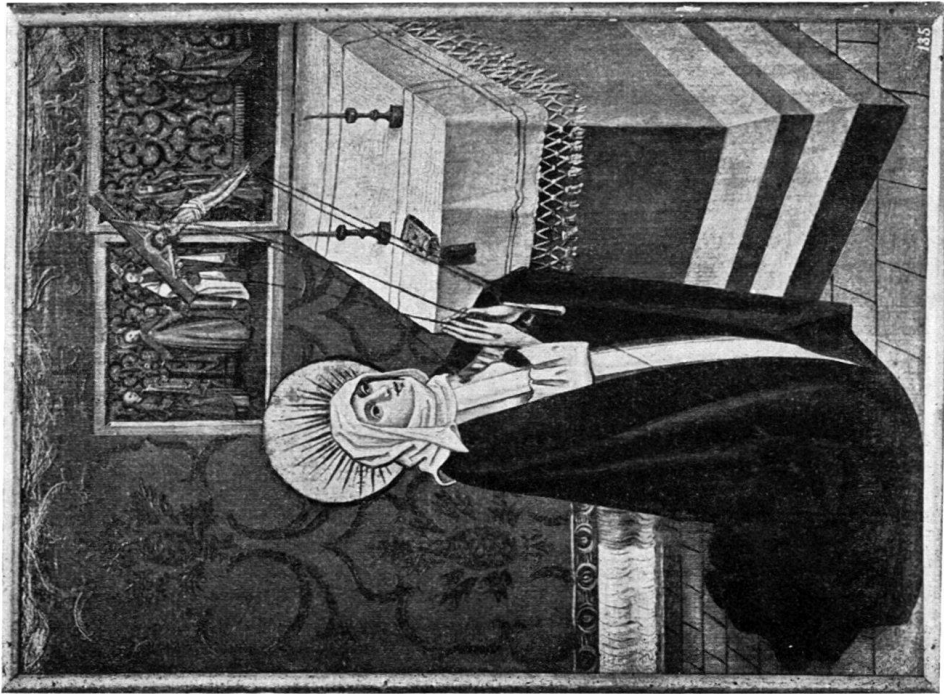
Es erhebt sich die Frage, ob über die Entstehung in der gleichen Werkstatt hinaus eine noch engere Beziehung zwischen den Tafeln in Basel und auf Schloß Lichtenstein anzunehmen ist, d. h. ob sie, was der gleichartige Goldgrund nahelegt, ehemals in einem Altarensemble vereinigt waren. Für eine derartige Rekonstruktion gäbe es in der Tat eine Möglichkeit. Das Basler Bild könnte die Mitteltafel eines Altars gebildet haben, dessen Flügel, der Höhe nach unterteilt, auf den Innenseiten — neben zwei verloren gegangenen Szenen — den Tod und das Wunder des hl. Petrus Martyr, auf den Außenseiten in gleicher Weise den stehenden Heiligen und die hl. Brigitte zeigten. Die «Kreuzprobe» (84×77 cm) erreicht zwar weder in der Höhe noch in der Breite ganz das doppelte Maß einer Lichtensteiner Tafel (55,5×41,5 cm), was die Voraussetzung für eine derartige Rekonstruktion wäre; doch ist sie offensichtlich am linken und unteren Bildrand — man beachte die Gestalt hinter dem Kaiser und die Figur des Stifters — beschnitten, so daß man sie ohne Schwierigkeiten auf das erforderliche Format (etwa 111×83 cm) ergänzen könnte. Eine gemalte Tafel in der Mitte (an Stelle eines Schreins mit Schnitzwerk) ist gewiß nicht das Übliche. Doch haben wir ein Analogon in dem Kreuzigungsaltar aus Feldbach (heute im Kantonsmuseum von Frauenfeld)⁸⁾. Die Mitteltafel zeigt dort die Kreuzigung, die zweigeteilten Flügel innen «Ölberg», «Kreuztragung», «Grablegung» und «Auferstehung», außen vier Paare stehender Heiliger. Es sei freilich zugegeben, daß das ikonographische Programm unseres so entstandenen Altars nicht ganz durchsichtig ist. Die Kombination der Kreuzlegende mit den Szenen aus dem Leben des hl. Petrus Martyr wirkt nicht recht zwingend. Ob sie eine völlige Unmöglichkeit darstellt, vermag ich nicht zu entscheiden, und so sei der Rekonstruktionsversuch jedenfalls als Hypothese zur Diskussion gestellt.

Die Bedeutung unserer Tafeln ist gewißlich in erster Linie eine lokalgeschichtliche. Zu den künstlerisch führenden Meistern — das wurde bereits gesagt — hat ihr Verfertiger sicher nicht gehört. Im Gegenteil, eine gewisse Rückständigkeit wird man ihm nicht absprechen können. Daran änderts nichts, daß ein empfängliches Auge nicht ohne Wohlgefallen dem gratigen Ornament der Linienzüge folgen wird. Die niederländische Einflußwelle scheint in dem Werk des Meisters keinen Eindruck hinterlassen zu haben. Von der Kunst Martin Schongauers, der damals bereits eine beträchtliche Anzahl von Stichen geschaffen hatte, zeigt er sich kaum berührt. Er steht noch ganz auf der Stilstufe eines E. S., d. h. eines Meisters, der, soviel wir wissen, bereits 1467 gestorben war. Von seiner Graphik zeigt er sich verschiedentlich angeregt, ihm entnimmt er für die Kopfform seiner Frauen das geschlossene Oval, das durch die Rahmung mit Zopf und Turban noch besonders unterstrichen wird⁹⁾, ihm folgt er auch in seinen rundschädigen, plattnasigen Volkstypen¹⁰⁾. Typischer

⁸⁾ Ganz, a. a. O., Taf. 7.

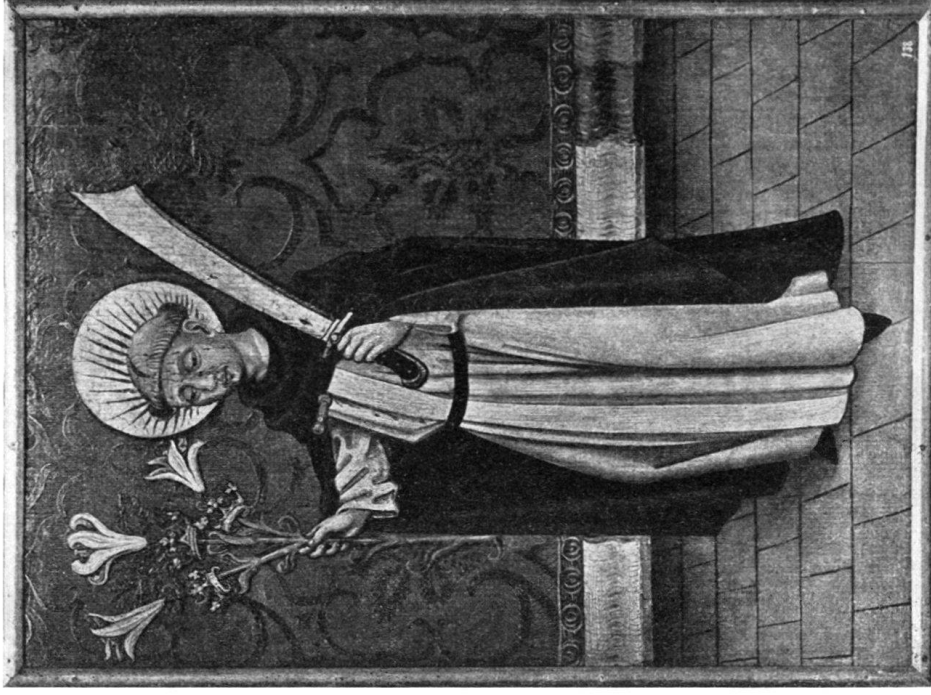
⁹⁾ Vgl. besonders «Simson und Delila», Lehrs 6 (Geisberg, Der Meister E. S., 1924, Taf. 53). Ferner «Die hl. Veronika», L. 174 (Geisberg, Taf. 55) und «Die Sybille und der Kaiser Augustus», L. 191 (Geisberg, Taf. 56).

¹⁰⁾ Z. B. «Geißelung Christi», L. 40 (Geisberg, Taf. 20).



Phot. Hoefle, Augsburg

Abb. 4. Hl. Brigitte. Schloß Lichtenstein



Phot. Hoefle, Augsburg

Abb. 5. Hl. Petrus Martyr. Schloß Lichtenstein

E.S.-Stil ist der gespreizte, fast tänzerische Laufschrift des Schergen, der sich anschickt, den hl. Petrus Martyr zu ermorden. Das rasenbewachsene Bodenstück, das etwa ein Drittel der Bildfläche in Anspruch nimmt, ist gleichfalls im Oeuvre des Stechers nachzuweisen¹¹⁾.

Daß gerade Basel seinem Einfluß offen stand, läßt sich an einem andern Beispiel mit großer Klarheit beweisen. Es ist dies die aus Olsberg stammende «Madonna» in der Basler Kunstsammlung, deren Basler Ursprung — Olsberg liegt in der Nähe von Basel — kaum anzuzweifeln ist. Wie kaum ein zweites Bild schließt sich dieses — wir sprechen hier nicht von direkten Kopien — an den Formenkanon des Stechers an. Nicht nur ist das Bildmotiv — das auf dem Schoß der Madonna schreitende Kind — eine Erfindung des Meisters E. S., auch der Typus der Maria — wichtig wieder die ovale Gesichtsform¹²⁾, ferner die Bildung der Augen (auch das untere Augenlid ist aufwärts geschwungen) — und die Gestalt des Kindes — man vergleiche jenes auf dem «Salomon-Urteil»¹³⁾ — sind beredte Zeugnisse für diesen Zusammenhang. Zeitlich geht die Tafel der «Kreuzprobe» sicherlich voraus. Eine Datierung in die sechziger Jahre dürfte wahrscheinlich das Richtige treffen¹⁴⁾.

Gleichzeitig mit der «Kreuzprobe» oder wenig später entstanden sind zwei Tafeln in Basler Privatbesitz, der «Drachenkampf des hl. Georg» und das «Martyrium des Heiligen», die Hugelshofer — m. E. zu vorsichtig — nach Basel lokalisiert hat¹⁵⁾. Auch sie zeigen noch die Nachwirkung des Stechers: der Akt des Heiligen auf der zuletzt genannten Tafel ist in seiner Bildung bestimmt durch die Gestalt des Schmerzensmannes auf dem Stich L. 55 (Geisberg, Taf. 9), und auch die Schergen sind wiederum typische E. S.-Figuren.

Ob wir mit diesen Beobachtungen einen entscheidenden Wesenszug der Basler Malerei aufgedeckt haben, läßt sich — angesichts der eingangs skizzierten Situation — nicht mit Sicherheit sagen. Es sollen daher auch keine weitergehenden Schlüsse an sie geknüpft werden. Auch eine Bestätigung dafür, daß der Meister E. S. seinen Wohnsitz in Basel gehabt habe, ist aus den Beziehungen nicht zu entnehmen. Im Gegenteil, es sei ausdrücklich betont, daß es heute mehr und mehr den Anschein hat, als ob der Sitz seiner Werkstatt in Straßburg zu suchen sei¹⁶⁾.

¹¹⁾ Z. B. «Martyrium des hl. Sebastian», L. 158 (Geisberg, Taf. 59).

¹²⁾ Vgl. die «Thronende Madonna», L. 82 (Geisberg, Taf. 51) und den «Hl. Michael», L. 154 (Geisberg, Taf. 57).

¹³⁾ L. 7 (Geisberg, Taf. 23).

¹⁴⁾ Daß damit die Zuschreibung an Konrad Witz, wie sie Hans Wendland (Hans Wendland, Konrad Witz, 1924, S. 75) versuchte, hinfällig wird, versteht sich von selbst. Der Zusammenhang mit der Kunst des Meisters E. S. wurde zuerst von Mela Escherich (Mela Escherich, Konrad Witz, 1916, S. 132 ff.) erkannt, nur ging sie darin fehl, daß sie dem gleichen Meister die Budapester Zeichnung mit der «Madonna und dem hl. Paulus» zuschrieb, die wesentlich früher — um 1440 — anzusetzen ist.

¹⁵⁾ Oberrheinische Kunst, III, 1928, S. 176, Taf. 70, Abb. 1 u. 2.

¹⁶⁾ Vgl. Martin Weinberger im Münchner Jahrbuch, I, 1924; ferner einen demnächst im Burlington Magazine erscheinenden Artikel des Verfassers über ein Glasgemälde des Meisters E. S.