

Burgund als Quelle höfischen Prestiges und Hort avantgardistischer Kunstfertigkeit Zur Entfaltung der »ars nova« am Oberrhein

VON LIESELOTTE E. SAURMA-JELTSCH

1. Einleitung

Wie man weiß, haben Künstler ebenso wie Auftraggeber im Laufe des 15. Jahrhunderts die burgundische Kunst zunehmend schätzen gelernt, nicht zuletzt auch als Ausdruck einer neuen Weltsicht. Im Rahmen eines Aufsatzes kann es bei der Abklärung der Bedeutung Burgunds für die Entwicklung einer regional geprägten Kunst wie der oberrheinischen nur darum gehen, anhand einzelner Aspekte ein Bild der Komplexität des Austausches regionaler und überregionaler Strömungen zu skizzieren¹. Da der vorliegende Beitrag sich auf die Malerei beschränkt, kann den Schwierigkeiten ausgewichen werden, die sich aus einer nach Gattungen getrennten Darstellung ergeben. Eine solche hat Walter Paatz 1967 in seiner Untersuchung der Einflüsse des Westens auf die Spätgotik in Westdeutschland vorgelegt². Eine gattungsspezifische Betrachtung ist in diesem Falle notwendig, da sich beispielsweise in der Architektur³ die Beziehungen ganz anders gestalten als in der Malerei oder Skulptur.

Eine weitere Schwierigkeit stellt die kunstpolitische und geographische Eingrenzung dar. Ist mit Burgund entweder nur der alte Kern des Herzogtums Burgund gemeint, wie ihn vor allem Georg Troesch⁴ in seinem Werk zur burgundischen Malerei herausgear-

1 Anregenden Gesprächen mit Herrn Dr. Claudius Sieber und meiner Assistentin Frau Anja Eisenbeiß M. A. verdanke ich manchen Hinweis. Frau Eisenbeiß sei besonders gedankt für ihre hilfreichen Präzisierungen von Literaturangaben. Die Resultate der im Sommer und Herbst 2001 in Colmar und Karlsruhe stattfindenden Ausstellungen zur Kunst im Spätmittelalter am Oberrhein konnten nicht mehr berücksichtigt werden.

2 W. PAATZ, *Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530. Einwirkungen aus den westlichen Nachbarländern auf Westdeutschland längs der Rheinlinie und deutsch-rheinische Einwirkungen auf diese Länder* (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse 1967/1), Heidelberg 1967, bes. S. 11.

3 M. HÖRSCH, *Anmerkungen zur Architektur der südlichen Niederlande in der Zeit der Burgunderherzöge*, in: B. FRANKE/B. WELZEL (Hgg.), *Die Kunst der burgundischen Niederlande. Eine Einführung*, Berlin 1997, S. 45–63, bes. 45.

4 G. TROESCHER, *Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und in Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, 2 Bde., Berlin 1966, bes. Bd. 1, S. 15ff.

beitet hat, oder bezieht sich die Bezeichnung eher auf das riesige Territorium, das Philipp der Kühne seit 1384 mit Flandern und Brabant zu verwalten hatte, oder ist damit gar der noch größere und vielfältigere Verband angesprochen, über den Philipp der Gute seit 1433 mit dem Zugewinn des Hennegaus, Hollands und Seelands verfügte⁵? Paatz hatte diese Klippe ebenfalls umgangen, indem er die Einflußgebiete nach Epochen untersuchte und eine Abfolge von Stilen postulierte: Der franco-flämische Stil⁶ wird im zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts vom niederländischen abgelöst⁷, und auf den südniederländischen⁸ folgt im letzten Jahrhundertdrittel der nordniederländische⁹. In der Tat verschieben sich im Laufe des 15. Jahrhunderts im Herrschaftsbereich Burgund die Gewichte der jeweiligen Produktionszentren und damit auch ihr Einfluß auf die übrige Kunst Europas.

Konkreten Beziehungen zwischen einzelnen Künstlern und Werken wollen wir im folgenden jedoch nicht nachgehen, sondern uns vielmehr fragen, ob sich denn am Oberrhein überhaupt die Vorstellung einer burgundischen Kunst zu bilden vermochte und worin diese bestanden haben könnte. In unserem Zusammenhang kann es also nicht um Burgund in einem territorial präzisierten Sinne gehen, sondern vielmehr um den Versuch, sich das Konstrukt »Burgund« gleichsam aus dem Blickwinkel der damaligen Auftraggeber und Künstler zu vergegenwärtigen. Zumindest im Hinblick auf die Kunst kann diese Vorstellung vor der Eroberung der Burgunderbeute nur eher vage gewesen sein. Zwar kennen wir durchaus sowohl eine Reihe konkreter Kontakte wie auch einzelne Objekte, jedoch läßt deren rasche Aufnahme in das Repertoire der Auftraggeber wie auch der Künstler den Schluß zu, daß man sich mit Einzelaspekten begnügte und diese in das Bisherige integrierte. Dieser Zustand ändert sich zunächst auf lokaler Ebene mit den großen Beständen, die durch die Burgunderbeute bekannt wurden¹⁰. Eine neue Dimension wird dann mit den vermehrt auf Wanderschaft gehenden Künstlern und der dadurch ermöglichten unmittelbaren Anschauung der Objekte erreicht. Somit erstreckt sich der Zeitraum unserer Überlegungen vom Beginn des 15. Jahrhunderts bis zu den ersten Arbeiten des jungen Schon-gauer.

Abzuklären gilt es noch, was unter der Bezeichnung »Oberrhein« verstanden werden soll. Kunstgeographische Anhaltspunkte hierzu liefert das monumentale Quellenwerk

5 Zur Kunstpolitik siehe W. BLOCKMANS, Institutionelle Rahmenbedingungen der Kunstproduktion in den burgundischen Niederlanden, in: FRANKE/WELZEL (wie Anm. 3), S. 11–27, bes. 12f.

6 Für die Malerei deckt sich diese Epoche ungefähr mit der historischen Entwicklung des Herzogtums Burgund, dazu PAATZ (wie Anm. 2), S. 12–16, umfaßt aber zugleich die Höfe in Paris, Burgund und den Niederlanden; dazu auch E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*, 2 Bde., New York 1971 (1953), Bd. 1, S. 75–89.

7 PAATZ (wie Anm. 2), S. 16–21.

8 Ebd., S. 22–27.

9 Ebd., S. 27–32.

10 J. SMITH, *The Practical Logistics of Art. Thoughts on the Commissioning, Displaying, and Storing of Art at the Burgundian Court*, in: L. S. DIXON (Hg.), *In Detail. New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter S. Gibson*, Turnhout 1998, S. 27–48, bes. 33–35; F. DEUCHLER, *Die Burgunderbeute, in: Die Burgunderbeute und Werke burgundischer Hofkunst. Katalog zur Ausstellung des Bernischen Historischen Museums 18. Mai bis 20. September 1969, Bern 1969*, S. 31–34; gerade wegen der raschen Verteilung der Beutestücke ist innerhalb der Eidgenossenschaft und den umliegenden Orten mit einer intensiven Vertrautheit mit den Objekten zu rechnen.

Hans Rotts¹¹, in dem dieser Region sowohl das linksrheinische Elsaß als auch rechtsrheinische Gebiete wie der Breisgau und die Ortenau zugezählt werden. Während in anderen Abhandlungen¹² die Nordgrenze häufig bis nach Worms oder sogar Mainz ausgedehnt wird, wodurch eine manchmal auch mittelhheinisch benannte Kunstlandschaft zu einer Variante der oberrheinischen wird, bilden bei Rott die Territorien der Heidelberger Kurfürsten und die Reichsstadt Speyer den nördlichen Abschluß. Im Süden gelten bei ihm die vorderösterreichischen Gebiete, das eidgenössisch gewordene Bern und auch Freiburg i.Ue. als oberrheinisch, wogegen er Zürich und die heutige Ostschweiz dem Bodenseegebiet zuordnet. Unabhängig vom Umfang der Ausdehnung darf als Kernbereich des Oberrheins das Gebiet zwischen Straßburg, Basel und Freiburg i.Br. verstanden werden, wobei im Elsaß insbesondere noch Hagenau, Schlettstadt und Colmar als für uns wichtige Bezugspunkte zu nennen sind. Auf den regen Austausch zwischen den genannten Orten werden wir uns im Folgenden weitgehend beschränken und beispielsweise Bern, das gerade künstlerisch mannigfaltig vom Elsaß profitiert hatte¹³, aus dem Spiel lassen. Für den in diesem Zusammenhang oft verwendeten Begriff »Kunstlandschaft«¹⁴ bedeutet die Betonung des Austauschs, daß er hier vor allem durch die Kommunikationsdichte der von den genannten Orten gebildeten Regionen bestimmt wird¹⁵. Das damit umschriebene Gebiet ist nicht als statische Einheit zu verstehen, vielmehr führen ungleich ablaufende Veränderungen einzelner Teile dazu, daß unterschiedliche Stillagen¹⁶ selbstverständlich nebeneinander existieren.

11 H. ROTT, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Bd. 3: Der Oberrhein. Text- und 2 Quellenbände, Stuttgart 1936/1938.

12 E. PETRASCH, Zum Thema und Programm der Ausstellung Spätgotik am Oberrhein, in: Spätgotik am Oberrhein. Meisterwerke der Plastik und des Kunsthandwerks 1450–1530. Katalog zur Ausstellung im Karlsruher Schloß 4. Juli bis 5. Oktober 1970, Karlsruhe 1970, S. 24–45, bes. 35; U. HEINRICHS-SCHREIBER, Spätgotische Retabel am Oberrhein – Forschungsstand, offene Fragen und Ziele, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg 31 (1994), S. 14–42, bes. 14, schließt sich der Definition des Karlsruher Katalogs an.

13 Insbesondere die Verglasung des Münsterchors in Bern weist enge Beziehungen zur elsässischen Glasmalerei auf; dazu B. KURMANN-SCHWARZ, Die Glasmalereien des 15. bis 18. Jahrhunderts im Berner Münster, hg. von der Schweizerischen Akademie für Geistes- und Sozialwissenschaften (Corpus Vitrearum Medii Aevi, Schweiz 4), Bern 1998, S. 29 und 114f.

14 W. SCHMID, Kunstlandschaft – Absatzgebiet – Zentralraum. Zur Brauchbarkeit unterschiedlicher Raumkonzepte in der kunstgeographischen Forschung vornehmlich an rheinischen Beispielen, in: U. ALBRECHT/J. VAN BONSORFF/A. HENNING (Hgg.), Figur und Raum. Mittelalterliche Holzbildwerke im historischen und kunstgeographischen Kontext. Akten des internationalen Colloquiums auf der Blumenburg bei Selent 7. bis 10. Oktober 1992, Berlin 1994, S. 21–34; zum Oberrhein als Kunstlandschaft siehe L. E. STAMM, Zur Verwendung des Begriffs Kunstlandschaft am Beispiel des Oberrheins im 14. und frühen 15. Jahrhundert, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 41 (1984), S. 85–91.

15 DIES., Stilpluralismus einer Region. Schichtenmodell am Beispiel des Oberrheins im 14. und 15. Jahrhundert, in: H. FILITZ/M. PIPPAL (Hgg.), Akten des 25. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Wien vom 4. bis 10. September 1983, 9 Bde., Wien/Köln/Graz 1985/1986, Bd. 3: Probleme und Methoden der Klassifizierung, S. 51–58 und 115–122.

16 Dazu R. SUCKALE, Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern, München 1993, S. 51f.

Charakteristisch für die oberrheinische »Kunstlandschaft« ist die Präsenz mehrerer Zentren und zugleich das Fehlen eines einzigen, höfischen Mittelpunktes. In den Vorlanden ist die Distanz zum Hof allzu groß, als daß er noch als herrschaftliche Zentrale¹⁷ maßgeblich auf die Kunstproduktion Einfluß ausüben könnte. So scheinen sich die zur Habsburger Klientel gehörenden Mäzene¹⁸ nicht an jenem weit entfernten Zentrum zu orientieren, dem sie nominell zuzuordnen wären. Im Pfälzer Hof zu Heidelberg darf zwar durchaus ein – wie man heute sagen würde – Kulturträger gesehen werden, der eine relativ eigenständige Produktion mit einer »eigenen Sprache«¹⁹ zu entwickeln schien. Traten die Pfälzer jedoch unabhängig vom Hof als Kunden in Erscheinung, so deutet nichts darauf hin, daß sie sich nach ihrem Zentrum in Heidelberg richten würden. Ruprecht von der Pfalz beispielsweise, Bischof von Straßburg²⁰, unterscheidet sich in seinen Aufträgen nicht von anderen Adeligen im elsässischen Raum und läßt keinerlei Rückbezug zum Pfälzer Hof²¹ erkennen. Die mit dem Begriff »Kunstlandschaft« abzudeckenden Gemeinsamkeiten in der oberrheinischen Kunstproduktion dieser Jahrzehnte können also nicht mit den politischen Loyalitäten der Auftraggeber erklärt werden. Wenn diese gleichwohl gemeinsamen Kriterien zu folgen scheinen, so sind diese – nach einer These, die es nun zu überprüfen gilt – geprägt von der Vorstellung einer idealisierten Auftraggeberschaft, die mit »burgundisch« gleichgesetzt wurde.

2. Organisatorische Parallelen zu Burgund

Es gibt Anzeichen dafür, daß sich im 15. Jahrhundert die gesamte deutsche Kunst, und in besonderen Maße eben diejenige der oberrheinischen Städte, unter Bedingungen zu entfalten begann, die strukturelle Parallelen zum Gedeihen der burgundischen Szene aufweist. Allein vom Organisatorischen der Kunstproduktion her lassen sich gewisse Übereinstimmungen erkennen. Wie in Flandern und Brabant sind am Oberrhein seit dem 14. Jahrhundert die Städte zu potenten wirtschaftlichen und politischen Zentren geworden, die ihre Macht und ihre Selbstdarstellung zunehmend mit künstlerischen Mitteln zu manifestieren suchten. Unter ihrer Verantwortung wurden Tore und Brunnen gestaltet

17 Dazu C. LACKNER, Die Verwaltung der Vorlande im späteren Mittelalter, in: Vorderösterreich nur die Schwanzfeder des Kaiseradlers? Die Habsburger im deutschen Südwesten, hg. vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, Ulm ²1999, S. 60–71, bes. 61f.

18 Eine Reihe von möglichen Kunden Diebold Laubers dürften in diese Gruppe gehören; dazu L. E. SAURMA-JELTSCH, Spätformen mittelalterlicher Buchherstellung. Bilderhandschriften aus der Werkstatt Diebold Laubers in Hagenau, 2 Bde., Wiesbaden 2001, Bd. 1, S. 155f.

19 Dazu A. SEELIGER-ZEISS, Die Pfalzgrafschaft als Kunstlandschaft der Spätgotik, in: Der Griff nach der Krone. Die Pfalzgrafschaft bei Rhein im Mittelalter. Begleitpublikation zur Ausstellung der Staatlichen Schlösser und Gärten Baden-Württemberg und des Generallandesarchivs Karlsruhe (Schätze aus unseren Schlössern / Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg 4), Regensburg 2000, S. 127–153, bes. 153; siehe auch K. KRIMM, Ein königsgleicher Lehnshof. Das Lehnbuch Pfalzgraf Friedrichs des Siegreichen und seine Miniaturen, in: Ebd., S. 61–73.

20 SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 70, 158ff. und 239f.

21 Nach Rott ist von den am Heidelberger Hof aufgeführten Künstlern keiner beispielsweise durch Ruprecht nach Straßburg geholt worden; dazu ROTT (wie Anm. 11), Quellen I, S. 45f. und Text, S. 3–15. Dagegen sind die Beziehungen zu Speyer, Worms und Frankfurt am Main sehr eng.

und entstanden die Ausstattungsprogramme der Rathäuser. Freilich verhalfen nicht nur kommunale Aufgaben den Künstlern zu Arbeit, sondern in zunehmendem Maß auch private Aufträge von Bürgern, Patriziern und Adelligen. Sie traten als Stifter auf, um mit Kapellen, Tafelwerken, liturgischem Gerät, Büchern etc. das Gedenken an ihre Person oder die Fürbitte zu sichern. Meist war damit auch ein Anspruch auf Repräsentation verbunden²². Verschiedentlich ist schon darauf hingewiesen worden, daß mit dem zunehmenden Stiftungswesen sowohl eine Ästhetisierung als auch eine Steigerung des materiellen Anspruchs an die Werke verbunden war²³. Der »Pakt« des Stifters mit dem Stiftungszweck sollte auf diese Weise nicht nur mit den bestmöglichen Mitteln besiegelt werden, sondern es sollte auch der soziale Status des Stifters, seine Wohlhabenheit und insbesondere seine Freigebigkeit demonstriert werden²⁴.

Auf Initiative von Privatleuten entstanden wahrscheinlich Tafelwerke wie der bekannte, wohl aus Tournai stammende Mérode-Altar²⁵ oder das oberrheinische Marienretabel aus dem Dominikanerinnenkloster von St. Marx (Abb. 1)²⁶. Eine für das Stiftungswesen privater Auftraggeber noch größere Rolle spielten kostbare Teppiche oder Wandbilder, Skulpturen und Andachtsbilder, Goldschmiedearbeiten ebenso wie teure Keramik, Standscheiben und nicht zuletzt Bücher, insbesondere solche mit Miniaturen. Hinzu kamen aus der neuen Vervielfältigungskunst immer häufiger Objekte wie Holzschnitte und Kupferstiche. Insbesondere in den Städten belegt eine größer werdende Zahl von Personen ihre Zugehörigkeit zur Oberschicht mit solchen erlesenen Gütern, wodurch sich, ganz ähnlich wie in Burgund, in der städtischen Führungsschicht die Nachfrage vervielfachte. Kunstobjekte zu besitzen und zu stiften war somit zu einem Brauch geworden, mit dem die Zugehörigkeit zu bestimmten sozialen Gruppen signalisiert wurde.

Eine weitere Parallele liegt darin, daß die Lebensweise der sich mit Kunstwerken repräsentierenden Kreise sich immer deutlicher in den Objekten selbst spiegelt. Sowohl im Mérode-Altar als auch in den oberrheinischen Tafeln von St. Marx werden Räume geschildert, die das anspruchsvolle Leben ihrer Stifter dokumentieren und damit ebenfalls Ausdruck eines wachsenden Besitzes von Kunst in immer breiter werdenden Schichten sind. Dieses neue Interesse an der Wiedergabe der »realen« Welt darf selbstverständlich nicht einfach nur vor dem Hintergrund der selbstreferentiellen Bestätigung einer Gruppe von Emporkömmlingen betrachtet werden. Vielmehr zeigt sich darin auch die zunehmende Entfaltung einer an der mimetischen Naturwiedergabe orientierten Kunst, deren Naturbegriff ebenso vom Menschen gestaltete Objekte umfaßt wie die von Gott geschaf-

22 H. KAMP, Stiftungen – Gedächtnis, Frömmigkeit und Repräsentation, in: FRANKE/WELZEL (wie Anm. 3), S. 29–44.

23 H. VAN DER VELDEN, The Donor's Image. Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold (Burgundica II), Turnhout 2000, bes. S. 5f. und S. 261ff.; KAMP (wie Anm. 22), S. 39.

24 Hierzu die Überlegungen von VAN DER VELDEN (wie Anm. 23), S. 67–73, am Beispiel des besonderen Ansehens der Goldschmiede als denjenigen, welche die kostbarsten Materialien für die Mäzene verarbeiteten.

25 New York, Metropolitan Museum of Art; H. BELTING/C. KRUSE, Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München 1994, Taf. 70f.

26 Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre Dame, Inv. MBA 1481–1482; dazu B. HARTWIEG/D. LÜDKE, Vier gotische Tafeln aus dem Leben Johannes' des Täufers, Karlsruhe 1994, S. 80–86 und Anm. 11 zur älteren Literatur sowie Abb. 67a und b.

fene Natur. In einer ganz anderen Weise als in der italienischen Kunst wendet sich die burgundisch-niederländische dem zu, was man heute als »bürgerliche« Alltagsrealität bezeichnen würde. Daher können die oberrheinischen Tafeln von St. Marx durchaus verbunden werden mit Arbeiten aus dem burgundischen Umkreis des Mérode-Altars²⁷. Gemeinsam sind beiden Werken nicht nur symbolische Bezüge, die etwa in einer Lilien-vase auf die Jungfräulichkeit der Gottesmutter anspielen sollen, sondern auch der in ihnen zum Ausdruck kommende Verismus, der dem Betrachter anbietet, er werde dank den in einem heiligen Kontext dargestellten Gegenständen aus seiner alltäglichen Umgebung leichter den Einstieg in das religiöse Thema finden²⁸.

Diese Bilder sollten der Frömmigkeit dienen, aber zugleich mit den in ihnen sichtbaren Dingen den Lebensstandard, ja bisweilen sogar den Besitzerstolz des Auftraggebers spiegeln. Von einem so einflußreichen Mäzen wie dem Duc de Berry kennen wir ja das Bestreben, die Bedeutung der eigenen Sammlung jeweils in weiteren Aufträgen optisch in Erinnerung zu rufen. Es sei hier nur an die im Besitz des Herzogs befindliche Medaille des Heraclius erinnert, die sich als Motiv wieder in den Miniaturen der *Très Riches Heures* findet²⁹. Selbstverständlich ist in der Regel heute nicht mehr zu entscheiden, inwieweit eine genaue Schilderung der Ausstattung von Interieurs der neuen städtischen Mäzene einen realistischen oder einen nur angestrebten Zustand verbildlichen sollte.

Auch die Produktion der Kunstwerke wurde in den oberrheinischen Städten ähnlich wie in den burgundischen Kommunen organisiert. Zunehmend reglementierten hier wie dort die Zünfte den Betrieb. Ein Künstler mußte Mitglied einer Zunft sein, um Aufträge ausführen zu können, und die Menge der Zulassungen zur Meisterwürde sowie die Größe der Werkstätten wurden festgelegt³⁰. Eine beträchtliche Zahl von Kunsthandwerkern ist

27 In der Mariengeburt ist allerdings der italienische Einfluß dominierend; dazu P. LORENTZ, *De Sienne à Strasbourg. Postérité d'une composition d'Ambrogio Lorenzetti, la »Nativité de la Vierge« de l'hôpital Santa Maria della Scala à Sienne*, in: *Hommage à Michel Laclotte. Etudes sur la peinture du Moyen Age et de la Renaissance*, Mailand/Paris 1994, S. 118–131.

28 J. SANDER, *Die Entdeckung der Kunst. Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt*. Katalog zur Ausstellung Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main 28. Dezember 1995 bis 14. April 1996, Mainz 1995, S. 30–39.

29 M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late Fourteenth Century and the Patronage of the Duke*, Text- und Tafelband (National Gallery of Art/Kress Foundation Studies in the History of European Art 2), London/New York 1967, Textband S. 295.

30 Dazu B. WELZEL, *Anmerkungen zu Kunstproduktion und Kunsthandel*, in: FRANKE/WELZEL (wie Anm. 3), S. 141–157, bes. 143; J.-P. SOSSON, *Les métiers. Norme et réalité. L'exemple des anciens Pays-Bas méridionaux aux XIVe et XVe siècles*, in: J. HAMESSE/C. MURAILLE-SAMARAN (Hgg.), *Le travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire. Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve 21. bis 23. Mai 1987*, Louvain-la-Neuve 1990, S. 339–348; zum Oberrhein P. DOLLINGER, *Corporations et métiers à Strasbourg à la fin du Moyen Age*, in: *Annuaire de la Société des amis du vieux-Strasbourg 18* (1988), S. 71–80; J.-R. ZIMMERMANN, *Les compagnons de métiers à Strasbourg du début du XIVe siècle à la veille de la Réforme* (Publications de la Société Savante d'Alsace et des régions de l'est, Collection Recherches et Documents 10), Straßburg 1971; J. HATT, *Les métiers strasbourgeois du XIIIe au XVIIIe siècle*, in: *Revue d'Alsace* 101 (1962), S. 51–78; zu den Zulassungen etwa in Straßburg A. SCHRICKER, *Ordnungen der Straßburger Malerzunft*, in: *Jahrbuch für Geschichte, Sprache und Literatur Elsaß-Lothringens* 3 (1887), S. 99–105, bes. 99f.

uns denn aus den oberrheinischen Städten, hauptsächlich von Basel, Colmar und Straßburg, überliefert, die alle in Zünften organisiert waren³¹.

Die Nachfrage nach Kunst durch die städtische Oberschicht ließ – ebenfalls in Parallele zu den burgundischen Städten – für einzelne künstlerische Objekte eine Vorform von Markt entstehen. Zweifellos folgten insbesondere die frühen Erzeugnisse der Vervielfältigungskunst den Verzweigungen eines bereits eingespielten Kunstmarktes. Zwar berichtete Wimpheling in seinen 1505 geschriebenen *Epitoma rerum Germanicarum*, Martin Schongauers gemalte Tafeln seien wegen ihrer außergewöhnlichen Qualität bis nach Italien, Spanien, Frankreich, Britannien und andere Gegenden der Welt gelangt³². Es ist indes anzunehmen, daß dieses Künstlerlob sich eher auf Schongauers Kupferstiche und weniger auf seine Gemälde bezieht³³. Bereits in den Anfängen des Kupferstichs scheint die süddeutsche Produktion mit dem Meister der Spielkarten³⁴ und vor allem dem Meister E.S.³⁵ zu einem Exportgut geworden zu sein, das auch oberrheinische Themen und Darstellungsformen weit verbreitete. Im Jahre 1441 erließ Venedig ein Einfuhrverbot gegen die deutschen gestochenen Spielkarten, um die eigenen Erzeugnisse vor dieser Massenproduktion zu schützen³⁶.

Wir besitzen auch Nachrichten von anderen Exporten, wurden doch aus den oberrheinischen Städten Goldschmiedearbeiten³⁷, Textilien³⁸, Buchmalerei³⁹ und Glasmalerei⁴⁰ an auswärtige Orte geliefert. Dabei dürfte es sich – jedenfalls in dem von uns behandelten Zeitraum – freilich nicht um Objekte gehandelt haben, die auf einem freien Markt ver-

31 Zu den Zunftlisten siehe ROTH (wie Anm. 11), Quellen I und II bei den einzelnen Städten.

32 H. KROHM, Der Maler und Kupferstecher Martin Schongauer. Bemerkungen zu seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung, in: H. KROHM/J. NICOAISEN (Hgg.), Martin Schongauer. Druckgraphik im Berliner Kupferstichkabinett, Berlin 1991, S. 7–21, bes. 8.

33 Ebd., S. 8.

34 F. ANZELEWSKI, Der Meister der Spielkarten, der Meister E.S. und die Anfänge des Kupferstichs, in: Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450–1491). Katalog zur Ausstellung im Unterlindenmuseum Colmar 13. September bis 1. Dezember 1991, Straßburg 1991, S. 113–123, bes. 115f.

35 Zum Handel mit den frühen Kupferstichen siehe P. SCHMIDT, Rhin supérieur ou Bavière? Localisation et mobilité des gravures au milieu du XVe siècle, in: Revue de l'art 120 (1998), S. 68–88, bes. 68–71.

36 Ebd., S. 68.

37 J. M. FRITZ, Goldschmiedekunst, in: Spätgotik am Oberrhein (wie Anm. 12), S. 219–229, bes. 225.

38 A. RAPP BURL/M. STUCKY-SCHÜRER, Zahm und wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts, Mainz 1993, S. 96f.

39 Die größte Produktion illustrierter deutscher Handschriften entstand in Hagenau und wurde an den Niederrhein, den Grafen von Nassau etc. geliefert; dazu SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 86, 158 und 235f.

40 Zum Beispiel des Peter Hemmel von Andlau vgl. R. BECKSMANN, Martin Schongauer und Peter Hemmel, in: Le beau Martin. Etudes et mises au point. Actes du colloque organisé par le musée d'Unterlinden à Colmar les 30 septembre, 1er et 2 octobre 1991, Straßburg 1994, S. 63f.; H. SCHOLZ, Die Straßburger Werkstattgemeinschaft. Ein historischer und kunsthistorischer Überblick, in: B. REINHARDT/M. ROTH (Hgg.), Bilder aus Licht und Farbe. Meisterwerke spätgotischer Glasmalerei. Straßburger Fenster in Ulm und ihr künstlerisches Umfeld. Katalog zur Ausstellung des Ulmer Museums 5. Februar bis 26. März 1995, Ulm 1995, S. 13–26, bes. 13.

kauf wurden, sondern um Gegenstände, die entweder von Vermittlern⁴¹ oder über Beziehungen zu den mehr oder weniger entfernten Kunden gelangten. Von der Vorform einer Marktsituation kann hier insofern gesprochen werden, als in den oberrheinischen wie in den niederländischen Städten⁴² neben Aufträgen, die einen unmittelbaren Kontakt mit einem Besteller voraussetzen, auch Werke für nicht namentlich bekannte potentielle Kunden in bestimmten Kreisen gefertigt werden konnten⁴³.

3. Die Orientierung der Auftraggeber an einem höfischen Ideal

Es sind denn vornehmlich die Gegenstände selbst, die Themen und Materialien, die den Anspruch ihrer Besitzer erkennen lassen, sich jenem höfischen Code anzupassen, der am burgundischen Hof in besonderer Konsequenz und Stilisierung gepflegt wurde⁴⁴. Wie eng dieses Bemühen mit bestimmten Werken, Motiven oder ganz allgemein mit bestimmten Signalen verbunden war, ohne sich aber dabei auch einer gemeinsamen Sprache bedienen zu müssen, lassen uns Texte und Ausstattungstypen jener beiden großen Produktionen von Handschriften erkennen, die der sogenannten »Werkstatt von 1418« und derjenigen Diebold Laubers zugeschrieben werden⁴⁵. Beide Gruppierungen von eng miteinander arbeitenden und gut organisierten Buchhandwerkern – die ältere wahrscheinlich in Straßburg ansässig, die jüngere in Hagenau, mit intensiven Beziehungen nach Straßburg – waren für die eben beschriebene Vorform eines Marktes tätig. Des öfteren schienen den Herstellern die künftigen Käufer namentlich nicht bekannt gewesen zu sein, aber sie waren so vertraut mit deren Lebenswelt, daß sie in ihren Werken die einschlägigen Themen anzustimmen wußten⁴⁶. Bei beiden Produktionen nehmen die Texte aus dem Artuskreis und die Trojanerepen besonderen Raum ein. In den eingefügten Illustrationen spie-

41 P. M. DE WINTER, *La bibliothèque de Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne (1364–1404). Etudes sur les manuscrits à peintures d'une collection princière à l'époque du »style gothique international«*, Paris 1985, S. 95f.; F. JOUBERT, *Les »tapisseries« de Philippe le Hardi*, in: X. BARRAL I. ALTET (Hg.), *Artistes, artisans et production artistique au moyen âge. Colloque international Rennes 2–6 mai 1983*, 3 Bde., Paris 1990, Bd. 3: *Fabrication et consommation de l'œuvre*, S. 601–607; DIES., *L'Apocalypse d'Angers et les débuts de la tapisserie historiée*, in: *Bulletin Monumental* 139 (1981), S. 125–140, bes. 125–130.

42 BLOCKMANS (wie Anm. 5), S. 23f.

43 Sicher gehören in diesen Kontext all jene Werke, die zum Bereich der neuen Möglichkeiten der Vervielfältigung zählen, d. h. Holz- und Metallschnitte sowie Kupferstiche.

44 W. PARAVICINI, *The Court of the Dukes of Burgundy. A Model for Europe?* in: R. G. ASCH/ A. M. BIRKE (Hgg.), *Princes, Patronage and the Nobility. The Court at the Beginning of the Modern Age c. 1450–1650 (Studies of the German Historical Institute London)*, Oxford 1991, S. 69–102, bes. 89–93; J. MORSEL, *Die Erfindung des Adels. Zur Soziogenese des Adels am Ende des Mittelalters – das Beispiel Franken*, in: O. G. OEXLE/W. PARAVICINI (Hgg.), *Nobilitas. Funktion und Repräsentation des Adels in Alteuropa (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 133)*, Göttingen 1997, S. 312–375.

45 Dazu SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 37ff. und 155ff.

46 Ebd., S. 107f. und 235–238.

len die Sphären des ritterlichen Kampfes und der Bewährung im höfischen Kontext eine herausragende Rolle⁴⁷.

Als Käufer von Manuskripten der älteren Gruppe, aus der »Werkstatt von 1418«, die in der Handschriftengeschichte erstmals für deutschsprachige Texte so umfangreiche Bildprogramme entwickelte, kommen vor allem Straßburger Patrizier und Ministerialen des dortigen Bischofs in Frage. Indem diese sich in Themen wie den Trojanerkriegen, der Eneide und anderen Heldenepen gespiegelt sehen konnten, scheinen sie eine Legitimation ihrer Rolle als führende Schicht Straßburgs gerade zu einem Zeitpunkt angestrebt zu haben, als diese umstritten war⁴⁸. Mit den auf volkssprachlichem Niveau gehaltenen Texten und mit den bis in die 50er Jahre in einer elsässischen Variante des sogenannten internationalen Stils ausgeführten Illustrationen entspricht diese Produktion der Flut von antiken Themen, die vor allem die Bildprogramme der burgundischen Auftraggeber prägen⁴⁹. Wie dort die Valois und deren Entourage läßt die Straßburger Oberschicht mit solchen Handschriften nicht allein ihre noble Abkunft feiern, sondern sie behauptet damit auch die Richtigkeit ihres adeligen Lebensstils. Auf die alten Helden werden die herausragenden Eigenschaften und Zeichen dieses Milieus projiziert, zeigen die Illustrationen doch nicht allein die angemessenen Trachten und Prestigeobjekte, sondern legitimieren auch vorbildliches adeliges Verhalten in kriegerischen Konflikten, im Turnierwesen, auf der Jagd oder beim Schachspiel und verdeutlichen den ihrem Status gebührenden Umgang der Geschlechter etwa beim Tanzen.

Mit dem Vorzeigen von Kunstbesitz verbunden ist das zunehmend verbreitete Stiftungswesen⁵⁰, das für die burgundische Kunstszene charakteristisch ist. Traten als potente Gönner im ausgehenden 14. Jahrhundert vorwiegend die Valois auf – etwa Philipp der Kühne in Burgund –, so erweitert sich später der Kreis der Stifter. Nicht nur die immer größere herzogliche Entourage und Administration ist um Stiftungen besorgt, sondern ebenso die Oberschicht der Städte und die Neuadeligen.

Am Oberrhein konzentriert sich die Vergleichbarkeit mit Burgund wiederum auf den städtischen Bereich. Ein charakteristisches Beispiel für dieses Stiftungsgebaren hat sich heute noch in der Peterskirche in Basel erhalten. In dem Chorherrenstift, das inmitten der Anwesen der bedeutenden Basler Geschlechter⁵¹ lag, konnten gerade in den letzten Jahren Wandbildzyklen abgedeckt und Kapellen restauriert werden, die von den Angehörigen der führenden Schicht gestiftet worden waren. Zu diesem Bestand gehört das bereits aus

47 DIES., Zum Wandel der Erzählweise am Beispiel der illustrierten deutschen *Parzival*-Handschriften, in: J. HEINZLE/L. P. JOHNSON/G. VOLLMANN-PROFE (Hgg.), Probleme der Parzival-Philologie, Marburger Kolloquium 1990 (Wolfram-Studien 12), Berlin 1992, S. 124–152.

48 DIES. (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 37–51, bes. 49f.

49 BLOCKMANS (wie Anm. 5), S. 25; J.-C. SMITH, The Artistic Patronage of Philip the Good, Duke of Burgundy (1419–1467), Diss. Columbia University 1979 (Mikrofilm Ann Arbor, Mich., 1980), S. 39–46 und 91ff.

50 KAMP (wie Anm. 22), S. 29.

51 Dazu F. MAURER, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, Bd. 5: Die Kirchen, Klöster und Kapellen, Teil 3: St. Peter bis Ulrichskirche (Die Kunstdenkmäler der Schweiz 52), Basel 1966, S. 15ff.; dazu auch R. RIGGENBACH, Die Eberlerkapelle und ihre Wandbilder, in: Festschrift, hg. von der Freiwilligen Basler Denkmalpflege zur Einweihung der Kapelle am 2. November 1940, Basel 1940, S. 13f.

dem 14. Jahrhundert stammende, ungewöhnlich qualitätsvolle Wandbild aus der Grabnische mit dem Efringerwappen⁵², zu dem sich dann die Kreuzannagelung gesellt, welche von dem Stifter der Kartause Basel, von Jakob Zibol⁵³, für die Grabnische seines Vaters Johannes in Auftrag gegeben wurde (Abb. 2). Nur wenig jünger kann die Verkündigungsdarstellung der Sintznische (Abb. 3) sein, die wahrscheinlich von der ab dem mittleren 14. bis in die frühen 20er Jahre des 15. Jahrhunderts angesehenen Familie Sintz⁵⁴ gestiftet wurde.) Matthias Eberler ließ gar für seine Grabkapelle an der Peterskirche den entsprechenden Vorgängerbau vollständig zerstören und die neue Anlage als Gesamtkunstwerk ausstatten. Eberler soll als Exempel ausführlicher dargestellt werden, weil er als charakteristischer Mäzen der oberrheinischen Städte gelten darf. Nicht allein mit dem Gestus des Stiftens folgt er einem höfischen, burgundischen Ideal, sondern auch mit dem Anspruch seiner Werke.

Mathias Eberler, genannt Grünenzweig, war Sproß eines ursprünglich wohl jüdischen, nunmehr angesehenen Geschlechts⁵⁵. Er scheint sein immenses Vermögen mit Geld- und Liegenschaftsgeschäften gemacht zu haben, war er doch größter Darlehensgeber des Basler Bischofs Johann von Venningen. Als Mäzen trat er mehrfach auf. Über zehn Jahre lang arbeitete der damals bedeutendste Architekt, Remigius Fäsch⁵⁶, für ihn, erbaute ihm einige umfangreiche Anwesen und ein repräsentatives Schloßchen zu Hiltalingen⁵⁷. In etwas mehr als einem Jahr, von Februar 1474 bis Juni 1475, ließ Eberler in Basel eine Marienkapelle an die Peterskirche bauen und mit Skulpturen und Wandbildern ausstatten. Die als seine Grabkapelle konzipierte Anlage ist also zwischen der Kriegserklärung der Eidgenossen an Burgund und den Schlachten von Murten, Nancy und Grandson entstanden⁵⁸. Wie erwähnt, wurde für den Bau die ehemalige Marienkapelle abgerissen und die Außenwand, vor allem aber das Gewölbe neu erbaut⁵⁹. Die hohen und breiten Fenster sowie das elegante Gewölbe schafften trotz der Uneinheitlichkeit des Raumes ein kostbares Ambiente für die Grabnische des Stifters. Die monumentale Grabplatte ist mit Wappen, Helm und

52 U. RAEBER-KEEL, Spätgotische Wandmalereien in St. Peter zu Basel. Die Grabnische mit dem Efringerwappen (Bodensee-Bibliothek 25), Sigmaringen 1979, S. 109, Abb. 1.

53 MAURER (wie Anm. 51), S. 125–130.

54 A. VOKNER BERTSCHINGER, Die Grabnische mit der Verkündigung an Maria in der Peterskirche zu Basel. Studien zu Stiftergeschichte, Repräsentation und Malerei um 1400, unveröffentlichte Lizentiatsarbeit Basel 1999, S. 19–25. Es kommen in Frage Burkhard Sintz, der bis 1421 als Achtbürger im Rat saß, Großkreditor des Bischofs Immer von Ramstein war und in zweiter Ehe mit der adeligen Belina Münch von Münchenstein verheiratet war. Ebenso kommt sein Sohn Conrad Sintz in Frage, der allerdings um 1422 das Vermögen verlor. Frau lic. phil. Vokner Bertschinger sei von ganzem Herzen dafür gedankt, daß sie mir den sehr sorgfältig recherchierten historischen Teil ihrer Arbeit im Manuskript zur Verfügung stellte.

55 Historisch-Biographisches Lexikon der Schweiz, Bd. 2, Neuenburg 1924, S. 774 »Eberler«; A. BURCKHARDT, Die Eberler genannt Grünenzweig, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 4 (1905), S. 246–276; zu Mathias Eberler ebd., S. 260–265.

56 RIGGENBACH (wie Anm. 51), S. 52f.

57 Stich von Matthäus Merian, vgl. ebd., Abb. 36.

58 Der mit der malerischen Ausstattung betraute Künstler, Martin Koch, hat ein Jahr nach Vollendung der Eberlerkapelle in Murten auf Seiten der Basler gegen die Burgunder gekämpft, ebd., S. 61.

59 Dazu MAURER (wie Anm. 51), S. 97f. und Abb. 139f.

Helmzier sowie üppigem Laubwerk geschmückt⁶⁰. Ebenso tragen die Fensterleibungen der Kapelle die Wappen Eberlers und seiner Gattin, Barbara von Albeck⁶¹. Diese sind so angeordnet, daß dem Eintretenden als erstes der Eber auffällt. Überdies finden sich in den Schlußsteinen des Gewölbes mehrfach die heraldischen Zeichen des Ehepaars oder der einzelnen Gatten.

Eberler hatte mit der Bemalung der Kapelle den seit 1470 in Basel aufgeführten und 1476 zum Bürger der Stadt ernannten Martin Koch beauftragt⁶². Die leider lediglich bruchstückhaft erhaltene Malerei erlaubt es heute nur noch schwer, sich eine Vorstellung von dem ehemaligen Eindruck zu verschaffen. Die Kapelle ist mit Trompe l'œil-Effekten dramatisch inszeniert: Über einem Sockel eröffnet sich der Einblick in fingierte Räume, deren Wände mit prachtvollen blau und golden gemusterten Damaststoffen behängt sind. Diese werden von Engeln gehalten, welche in den realen Raum der Grabkapelle hineinschauen⁶³. In strenger Frontalität scheint der Engel der Eingangswand über den Eintretenden und das im Teppich zu sehende Doppelwappen des Ehepaars zu wachen (Abb. 4). Wahrscheinlich darf man sich, wie Rigggenbach schon vermutete⁶⁴, das Stifterpaar betend unter diesen Wappen vorstellen. An der Ostwand kulminiert das Programm dieses kostbaren, mit Teppichen behängten, fingierten heiligen Raumes in der Marienverkündigung⁶⁵.

Die malerische Ausstattung der Kapelle gemahnt an eine berühmte andere Inszenierung, nämlich diejenige in der *Chapelle des Anges*⁶⁶, der unteren herzoglichen Kapelle der Kartause Champmol in Dijon. Auch hier wurde mit großem Materialaufwand – eine Parallele stellt insbesondere der üppige Einsatz von Azurblau⁶⁷ dar – ein Fries von Engeln gemalt, welche die Wappen des Herzogs von Burgund präsentierend⁶⁸ auf den Flügelaltar mit der Verkündigung, Marienkrönung und Heimsuchung⁶⁹ ausgerichtet gewesen sein müssen. Zur Kapelle des burgundischen Herzoghauses scheinen auch kostbare, mit den Wappen des Hauses verzierte Teppiche gehört zu haben, also jene Ausstattung an Paramenten und anderen Textilien, mit denen Kapellen dekoriert wurden⁷⁰. Freilich ist diese Gewohnheit offenbar nicht eigentlich burgundisch gewesen, sondern war in der Entourage der Valois allgemein üblich. Ein der Eberlerkapelle ähnliches Konzept findet sich im Stundenbuch des Maréchal von Boucicaut. Der gemeinsam mit seiner Gattin vor einem

60 RIGGENBACH (wie Anm. 51), Abb. 24.

61 MAURER (wie Anm. 51), Abb. 143f. – Der Name der Gattin wird unterschiedlich geführt: BURCKHARDT (wie Anm. 55), S. 260, nennt Barbara v. Albeck; RIGGENBACH (wie Anm. 51), S. 51, bezeichnet Barbara Hafengeißler als Gattin und MAURER (wie Anm. 51), S. 98, Dorothea Kannengeißler.

62 ROTT (wie Anm. 11), Quellen II, S. 38.

63 RIGGENBACH (wie Anm. 51), Abb. 26f.; MAURER (wie Anm. 51), Abb. 184f.

64 RIGGENBACH (wie Anm. 51), S. 68.

65 Ebd., Abb. 23; dazu MAURER (wie Anm. 51), Rekonstruktion der Ostwand Abb. 177.

66 TROESCHER (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 52; C. MONGET, *La chartreuse de Dijon d'après les documents des archives de Bourgogne*, 3 Bde., Montreuil-sur-Mer 1898–1905, Bd. 1, S. 55, 175f. und 200f.; dazu auch RIGGENBACH (wie Anm. 51), S. 61f.

67 TROESCHER (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 52; MONGET (wie Anm. 66), S. 175.

68 TROESCHER (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 52; MONGET (wie Anm. 66), S. 55.

69 TROESCHER (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 55; MONGET (wie Anm. 66), S. 200.

70 TROESCHER (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 239.

Betpult seines Privatoratoriums kniende Maréchal wird im Gebet der Vision der Immaculata ansichtig, und über dem kostbaren Vorhang der Kapelle präsentieren Engel die Wappenschilder⁷¹. Gewiß soll die Ausstattung der Eberlerkapelle auf diese Sphäre höfischen Mäzenatentums verweisen, wofür allein schon die intensiv blaue Farbigkeit spricht, die zum teuersten gehörte, was zu haben war⁷². Die Kapelle konnte denn auch zu Recht von Eberler selbst in einer Supplik an Papst Innozenz VIII. als hervorragendes und üppig geschmücktes Werk genannt werden⁷³.

Auch in seinen übrigen Aufträgen scheint sich Eberler an einem höfischen Vorbild zu orientieren⁷⁴. 1464 ist eine zweibändige Bibel in seinem Auftrag von *Johan Liechtenstern von München, diezit Student zu Basel*⁷⁵, abgeschrieben und ungewöhnlich reich mit historisierten Initialen und unterschiedlichstem Rankenwerk ausgestattet worden. Allein die Tatsache, daß es sich bei diesen Codices nicht, wie sonst im städtischen Milieu üblich, um Papier-, sondern um Pergamenthandschriften handelt, zeugt vom noblen Anspruch des Auftrags. Die Orientierung an höfischen Prunkhandschriften kommt ebenfalls in der Verwendung teurer Materialien, wie Gold, Silber und Azurit, und an der prunkvollen Initialseite zum Ausdruck, auf der ein Engel Eberlers Wappen präsentiert⁷⁶. Illustrierte deutsche Bibeln sind überdies nicht, wie man meinen möchte, Standardwerke einer spätmittelalterlichen Bibliothek, sondern sie sind nur in geringer Zahl und als von jeweils besonders ambitionierten Mäzenen bestellte überliefert⁷⁷. Wie ungewöhnlich der Auftrag gewesen sein muß, läßt sich jedoch am deutlichsten an dem motivischen Reichtum ermesen, mit dem die Handschriften ausgestattet wurden. In den beiden Bänden werden die einzelnen Textabschnitte mit subtil abgestuften Auszeichnungshierarchien gegeneinander abgegrenzt und bieten allein dadurch und mit den diversen Dekorationsmustern unterschiedlicher Provenienzen⁷⁸ ein selten reiches Bild. Die Maler verwenden hierfür einen breiten Schatz von Schmuckelementen, die sie elegant miteinander verknüpfen, und gehen

71 Paris, Institut de France – Musée Jacquemart-André: Ms. 2, fol. 26v; A. CHÂTELET, *L'Age d'or du manuscrit à peintures en France au temps de Charles VI et les Heures du Maréchal Boucicaud*, Dijon 2000, Abb. S. 254.

72 Zu den Azuritrechnungen siehe auch TROESCHER (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 43.

73 Dazu RIGGENBACH (wie Anm. 51), S. 69.

74 Dazu gehören etwa die Ausstattung des Engelhofes, die noch im Historischen Museum erhaltenen Objekte wie eine Truhe mit Wappen, eine Standesscheibe etc.; dazu RIGGENBACH (wie Anm. 51), S. 52f.

75 Wien, ÖNB, Cod. 2769 und 2770; dazu K. ESCHER, Die »Deutsche Prachtbibel« der Wiener Nationalbibliothek und ihre Stellung in der Basler Miniaturmalerei des XV. Jahrhunderts, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 36 (1923–1925), S. 47–96, bes. 49.

76 Wien, ÖNB, Cod. 2769, fol. 1; ESCHER (wie Anm. 75), Abb. 1.

77 Dazu R. KAHSNITZ, Die Handschrift und ihre Bilder, in: J. JANOTA (Hg.), *Die Furtmeyr-Bibel in der Universitätsbibliothek Augsburg. Kommentar zum Faksimile*, Augsburg 1990, S. 65–124, bes. 87ff.

78 Zusätzlich zu den üblichen Basler Dekorationssystemen der sogenannten Vullenhoegruppe werden noch Kenntnisse verarbeitet aus höfischem Kontext, etwa aus dem Umkreis des Montfort-Stundenbuchs (Wien, ÖNB, Cod. 1855); zu den Kenntnissen dieser Muster am Oberrhein SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 173f.; zu den Werken der Boucicaud-Werkstatt ESCHER (wie Anm. 75), Abb. 10 im Vergleich zu den Wappenfeldern im Boucicaud-Stundenbuch, Abb. CHÂTELET (wie Anm. 71), S. 308.

damit weit über das hinaus, was in den übrigen Handschriften der sogenannten Vullenhoegruppe⁷⁹, zu der auch diese Bände zu zählen sind, vorgeführt wird.

Man gewinnt den Eindruck, Eberler habe in den beiden Bänden ein Bildkompendium anlegen wollen, in dem die jeweils neuesten Motive mit den traditionellen Ausstattungsweisen verbunden werden. Insbesondere die Zitate aus der zeitgenössischen Graphik sind so zahlreich, daß Konrad Escher sogar vermutete, der Meister E.S. selbst habe mitgearbeitet⁸⁰. Wahrscheinlicher ist, daß die Maler zumindest im zweiten Band die Aufgabe hatten, in Landschaftskonzepten, wie sie von den übrigen Handschriften derselben Basler Werkstatt bekannt waren, etwa vom Brevier Friedrichs ze Rhyn⁸¹ und von der Vullenhoebibel⁸², neue Figurentypen einzusetzen. Mit dem Propheten Baruch (Abb. 5) werden in fast karikierender Weise alle Motive aufgegriffen, die der oberrheinische Kupferstecher Meister E.S. um 1460 mehrfach abwandelte und besonders nahe in seinem Matthäus (Abb. 6)⁸³ gestaltet hatte. Der alttestamentliche Prophet aus der Bibel nimmt denselben tänzerischen Schritt auf, den auch der Stecher dazu benutzte, das Schwingen des Gewandes zu rhythmisieren. Ob Eberler sich mit solchen Neuerungen profilieren oder aber, wie weiter oben vermutet, in der bestellten Buchmalerei Objekte seiner eigenen Sammlung verewigt wissen wollte, kann nur als Frage stehen bleiben.

Ist schon eine pergamentene Prachtbibel eine Extravaganz, so ist der Teppich, den Eberler mit dem Thema der Neun Helden⁸⁴ herstellen ließ, noch ungewöhnlicher. Einen solchen Neunheldenteppich hatte sich der Duc de Berry⁸⁵ zugelegt, und die Ikonographie war bis dahin höfischen und ritterlichen Kreisen vorbehalten gewesen⁸⁶. Freilich verweisen nur das Thema und die Aufgabe des ehemals monumentalen Wandteppichs auf die höfische Sphäre, wogegen der Stil der Gestalten am ehesten jenen Arbeiten entspricht, die wir aus den 60er Jahren im Elsaß kennen, so beispielsweise in der in Hagenau entstandenen Wiener Handschrift des Eberhard Windeck⁸⁷. Mit einer gegenüber der bisherigen

79 ESCHER (wie Anm. 75), S. 69ff.; H. JERCHEL, Spätmittelalterliche Buchmalereien am Oberlauf des Rheins, in: *Oberrheinische Kunst* 5 (1932), S. 17–82, bes. 39–42.

80 ESCHER (wie Anm. 75), S. 88f.

81 Basel, UB, AN VIII 28; K. ESCHER (Hg.), *Die Miniaturen in den Basler Bibliotheken, Museen und Archiven*, Basel 1917, Taf. XLVII.

82 Basel, UB, B I 3; Abb. ebd., Taf. XLVIII.

83 LEHR'S 136; ESCHER (wie Anm. 75), S. 94; H. APPUHN (Hg.), *Meister E.S. Alle 320 Kupferstiche (Die bibliophilen Taschenbücher 567)*, Dortmund 1989, Abb. 125.

84 Basel, Historisches Museum, Inv. 1870.740; Abb. RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER (wie Anm. 38), S. 222–227, bes. 224f.

85 New York, Metropolitan Museum of Art, *The Cloisters*; MEISS (wie Anm. 29), Bildband Abb. 445f.

86 So etwa in Köln im sogenannten Hansasaal; W. GEIS/U. KRINGS (Hgg.), *Köln. Das gotische Rathaus und seine historische Umgebung (Stadtspuren – Denkmäler in Köln 26)*, Köln 2000, S. 51, Abb. 50.

87 Wien, ÖNB, Cod. 13975; dazu SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 122, 131f. und Bd. 2, S. 116–120. Dagegen halten RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER (wie Anm. 38), S. 222, den Teppich für eine Arbeit aus der Zeit um 1480/90, was aufgrund der Rüstungen nur schwer nachzuvollziehen ist. Nicht allein der Stil des Teppichs gemahnt an das wahrscheinlich erste illustrierte Sigmundbuch, sondern es wird auch eine konkrete ikonographische Anleihe gemacht, entspricht doch Karl der Große im Teppich Kaiser Sigismund in der Handschrift; vgl. dazu SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 18), Bd. 2, Abb. 172.

Datierung vorverlegten Entstehung des Teppichs in die frühen 60er Jahre erhärtet sich die besonders durch die Prachtbibel von 1464⁸⁸ gestützte Annahme, Matthias Eberler habe bereits 1461 mit der Heirat der reichen und angesehenen Barbara von Albeck eine Karriere als Junker mit allen Auszeichnungen angestrebt. Da er seit 1477 im Besitz des Engelhofs war, eines der damals wohl größten städtischen Anwesen, das unmittelbar auf seine Grabkapelle ausgerichtet ist, nennt sich Eberler nun als *zem Engel* und führt den Junkertitel *domicellus*⁸⁹. Mit seiner Kunstförderung nimmt er folglich diesen Anspruch auf einen höheren Rang vorweg und repräsentiert ihn mit aller Deutlichkeit nach außen. Für das Aufblühen der Kunstproduktion am Oberrhein ist gerade diese Gruppe der neuen Aufsteiger, zu der Eberler ja offensichtlich gehört, von großer Bedeutung.

Halten hier wir hier kurz inne und überlegen, welche Parallelen zu Burgund wir bisher in der Kunstszene des Oberrheins feststellen konnten. Mit ihrer dichten Ansammlung von Städten verfügt die »oberrheinische Kunstlandschaft« über eine ähnliche Abnehmer- und Auftraggeberstruktur wie die niederländische. Im Gegensatz zu Burgund fehlt jedoch der Hof als dynamisches Organisationszentrum. Wir werden denn auch kaum an Höfen engagierte und mit festen Stellungen versehene Künstler antreffen, wie etwa Jan van Eyck, der als *varlet de chambre* zur engeren Entourage des Herzogs von Burgund gehörte⁹⁰. Ebenso wenig besteht die Kunst verwendende Klientel aus Angehörigen eines Hofes als kulturellem Gravitationszentrum, denn diese kommt zunehmend aus den Städten selbst oder aus der Umgebung benachbarter Landesherren. Dennoch scheinen sich diese Kunden an der Art und Weise zu orientieren, wie man in Burgund Kunst zur Markierung eines sozialen Codes einzusetzen pflegt. Kostbare Materialien, »hoffähige« Themen, aber auch – wie wir noch sehen werden – eine immer größere Kennerschaft »avantgardistischer« Motive und meisterlich verfertigter Werke ist ebenso für die neue Kundschaft kennzeichnend wie für diejenige aus der burgundischen Szene.

4. Die Beziehung der Künstler zu Burgund

In welchem Verhältnis zu Burgund oder »Burgundischem« im angedeuteten Sinn stehen nun die Kunstschaffenden selbst, welche Beziehungen, außer den indirekt, über verwandte Objekte erschlossenen, lassen sich hier feststellen? Bereits in der ersten Gruppe von Kräften, mit deren Hilfe Philipp der Kühne, der erste Valois, als Herzog von Burgund ab 1376 in Dijon ein neues, repräsentatives Zentrum mit eigener Hofwerkstatt installierte, befanden sich Kunsthandwerker, die mit dem Oberrhein verbunden waren. Unter jenen Künstlern, die mit Antritt der flandrischen Herrschaft 1384 nach Dijon geholt wurden, um die monumentale Stiftung der Kartause Champmol zu gestalten, war 1387/88 auch der

88 Der Verzicht auf das Allianzwapen entspricht der Anordnung in der späteren Kapelle, wo ebenfalls das Eberwapen die visuelle Übermacht besitzt. An die Initialseite seiner Bibel scheint der Auftraggeber auch mit einer Wapenpräsentation an der Stirnseite seiner Kapelle erinnern zu wollen, wird doch auch dort der Engel zum Wapenträger.

89 RAPP BURI/STUCKY-SCHÜRER (wie Anm. 38), S. 90.

90 Dazu BELTING/KRUSE (wie Anm. 25), S. 139.

*pointre Henry de Baale*⁹¹. Bei diesem könnte es sich um Hans Tiefental von Schlettstadt handeln, mit dem der Rat von Basel am 7. April 1418 einen Vertrag zur Ausmalung der Kapelle zum Elenden Kreuz am Riehentor abschloß⁹². Der Neubau war offenbar eine ehrgeizige Unternehmung, stand er doch auf dem eben von den Habsburgern an die Stadt gekommenen Gebiet Kleinbasels⁹³. Dies mag die Basler dazu verführt haben, sich am Ansehen Burgunds zu orientieren und dabei tief in die Tasche zu greifen⁹⁴.

Hans Tiefental sei, so wird in einem Prozeß von 1422 erwähnt, gemeinsam mit dem Frankfurter Maler Heinie Gutterolf⁹⁵ in Dijon gewesen, und dort sei *des herzogs von Burgöm wer(k)meister ... ir beider meister ... gesin*⁹⁶. In dem Vertrag für die Gestaltung der Gewölbemalerei der Elendkreuzkapelle wird bis in die Details festgehalten, wie diese herzustellen sei, vor allem aber solle das Gewölbe in derselben Art geschaffen werden, *als die hymeltz ze Dischun in Burgunden, in der carthuser closter gemacht ist*. Im übrigen wird von Tiefental ein Muster seines Könnens erwartet: *Item der vogenant meister Hans sol och ein muster der veldung mit im haruff bringen*⁹⁷. Ein tiefblaues Gewölbe mit in Gold aufgemalten, sich kreuzenden Leisten wurde in Auftrag gegeben und goldenes Laubwerk und Sterne sollten es verzieren. Insbesondere die erhaben anzubringenden Sterne und die ebenfalls plastisch zu gestaltende Sonne im Zentrum, die im Innern das Wappen der Stadt trug, mußte den Eindruck eines über der Kapelle sich öffnenden Himmelszeltes erwecken, in dem nicht nur die Sterne, sondern auch das Stadtwappen zu schweben schienen. In Dijon hatte eine Delegation Basler Bürger offenbar das Werk bestaunen können⁹⁸ und, beeindruckt von dessen theatralischem wie auch Ansehen verheißendem Effekt, in Basel dieselbe Konzeption von jenem Maler herstellen lassen wollen, der aufgrund seiner Mitarbeit in Dijon versprach, über das nötige »Know-how« zu verfügen. Der Vertrag hält denn mit großem Sachverstand fest, wie die Felderunterteilung zu bewerkstelligen, die Farbe zu fixieren und die Leisten herzustellen seien. Vor allem aber wird sehr genau darauf geachtet, daß nichts von dem äußerst kostbaren Material – Azurit und Gold – verschwendet wird. Ein ähnliches Gewölbe wie das Dijoner hatte Jean de Beaumetz wahrscheinlich schon in Argilly in einer der ersten prestigeträchtigen Anlagen Philipps

91 TROESCHER (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 46; MONGET (wie Anm. 66), S. 131 und 133; der *pointre Henry de Baale* wird von R. SUCKALE, *Les peintres Hans Stocker et Hans Tiefental. L'»ars nova« en Haute Rhénanie au XVe siècle*, in: *Revue de l'art* 120 (1998), S. 58–67, bes. 62 und Anm. 37, nicht mit Hans Tiefental gleichgesetzt.

92 ROTT (wie Anm. 11), Quellen II, S. 9f.

93 STAMM (wie Anm. 15), bes. S. 52f.

94 In Kleinbasel finanzierte Jakob Zibol, einer der reichsten Spekulanten der Stadt, den Bau der Kartause; dazu C. H. BAER, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt*, Bd. 3: *Die Kirchen, Klöster und Kapellen*. Teil 1: *St. Alban bis Kartause* (*Die Kunstdenkmäler der Schweiz* 12), Basel 1941, S. 451. Ebenfalls für die Kartause stiftete in den 20er Jahren der Diplomat Henman Offenburg ein Fenster; dazu E. J. BEER, *Die Glasmalereien der Schweiz aus dem 14. und 15. Jahrhundert ohne Königsfelden und Berner Münsterchor* (*Corpus Vitrearum Medii Aevi*, Schweiz III), Basel 1965, S. 141.

95 ROTT (wie Anm. 11), Quellen II, S. 11f.

96 Ebd., Quellen II, S. 12.

97 Ebd., Quellen II, S. 10.

98 ESCHER (wie Anm. 75), S. 77, berichtet von einer Gesandtschaft von Basler Bürgern, die 1410 nach Dijon an den Hof gingen.

erproben können⁹⁹. Die Idee eines illusionistischen Himmelsgewölbes hat wohl nicht nur die Basler begeistert, denn wir finden das Motiv sehr oft in der burgundisch-französischen Buchmalerei des frühen 15. Jahrhunderts wieder¹⁰⁰.

Nur ein zweiter Meister ist uns bekannt, der vom Oberrhein in die Dienste des burgundischen Hofes gelangte, nämlich Haincelin von Hagenau, der gemeinsam mit Jacques Coene, einem Maler aus Brügge, im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts Bilderhandschriften hergestellt hat¹⁰¹. Ungewiß bleibt seine Identifizierung. Von einzelnen Autoren wird er mit dem Bedford-Meister in Zusammenhang gebracht¹⁰², dem eines der bedeutendsten Ateliers in Paris im zweiten und dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zugeschrieben wird¹⁰³. Haincelin arbeitete für einen der größten Bibliophilen jener Zeit, für Philipp den Kühnen¹⁰⁴, und war als *enlumineur et valet de chambre* von 1409 bis 1415 bei dem jungen Dauphin Louis de Guyenne tätig¹⁰⁵. In den Quellen wird Haincelin nicht allein als Buch-, sondern auch als Tafelmaler geführt und ist darüber hinaus auch mit jenen Gegenständen beschäftigt, die vor allem zum Handwerk dieser Künstler gehören, wie etwa das Bemalen von Taschen, Koffern und Rüstungen¹⁰⁶.

Haincelin und der Flame Jacques Coene¹⁰⁷ scheinen im zweiten und dritten Jahrzehnt zu den führenden Miniaturisten in Paris gehört und intensive Beziehungen zwischen Paris und Flandern geschaffen zu haben¹⁰⁸. Wie Patrick de Winter zeigt, herrschte in den ersten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts zwischen der Pariser Szene und den flandrischen Städten ein reger Austausch, der vor allem über Experten vermittelt wurde, wie den eng mit dem burgundischen Hof verbundenen luccesischen Fernhändlern und Bankiers Dino und Giacomo (Jacques) Rapondi¹⁰⁹. Nicht allein interessante Objekte, sondern auch Künstler, Vorbilder und Themen wurden von solchen Acquisiteurs in die Zirkel von Fürsten eingebracht, die auch im Medium der Kunst miteinander konkurrierten.

Sind schon die Nachrichten über oberrheinische Kräfte im Umkreis des burgundischen Hofes nur spärlich, so sind gar keine Meister bekannt, die umgekehrt aus dem bur-

99 TROESCHER (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 47.

100 Vgl. etwa die Marienverkündigung in den »Bedford-Hours«, London, The British Library, Ms. Add. 18850, fol. 32; J. BACKHOUSE, *The Bedford Hours*, London 1990, Abb. 12; siehe auch TROESCHER (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 45f.

101 DE WINTER (wie Anm. 41), S. 104f.

102 Dazu CHÂTELET (wie Anm. 71), bes. S. 104f. und 166; nur mit Einschränkung C. STERLING, *La peinture médiévale à Paris 1300–1500*, 2 Bde., Paris 1987/1990, Bd. 1, S. 446.

103 Ebd., S. 435–450.

104 DE WINTER (wie Anm. 41), S. 104.

105 STERLING (wie Anm. 102), Bd. 1, S. 378.

106 Jean de Beaumetz bemalte in Arras und am burgundischen Hof Harnische, dazu TROESCHER (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 37 und 39; ebenso Haincelin von Hagenau, dazu DE WINTER (wie Anm. 41), S. 104.

107 Jacques Coene wird von manchen Autoren mit dem Boucicaut-Meister identifiziert, dazu DE WINTER (wie Anm. 41), S. 102, 104f. und 111; STERLING (wie Anm. 102), Bd. 1, S. 409–412, bes. 412; in den Mailänder Urkunden wird er als *pictor nationis Flandriae* bezeichnet; M. SMEYERS, *Flämische Buchmalerei. Vom 8. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Die Welt des Mittelalters auf Pergament*, Stuttgart 1999, S. 185; dagegen sieht CHÂTELET (wie Anm. 71), S. 108ff., in ihm den Meister der Marienkrönung.

108 DE WINTER (wie Anm. 41), S. 111.

109 Dazu auch CHÂTELET (wie Anm. 71), S. 103f.

gundischen Raum an den Oberrhein gewandert wären. Erst in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts taucht am Oberrhein mit dem Bildhauer Nicolaus von Leyden¹¹⁰ ein Meister auf, dessen Werk einen individuellen und nachhaltigen Einfluß ausüben sollte. Nach Straßburg kam er wohl um 1462 bereits als reifer Künstler, der sehr stark geprägt war von den Zentren der burgundischen Produktion in Tournai, Brügge und Brüssel. Seine um 1464 begonnenen Arbeiten am Portal der Straßburger Kanzlei wurden nur wenig später von dem Colmarer Künstler Caspar Isenmann¹¹¹ in einem Studienblatt zur weiteren Verwendung festgehalten. Selbst Martin Schongauer¹¹², aber auch die zeitgenössischen Buchmaler¹¹³, griffen rasch Motive aus dem Werk dieses Bildhauers auf.

Wenn uns auch keine weiteren zwischen den beiden Gebieten sich bewegendenden Künstler mehr bekannt sind, die aus dem einen oder anderen Gebiet zugewandert sein dürften, so erlauben doch die Nachrichten über den regen Austausch, den die oberrheinischen Kräfte über mehrere Städte hinweg unterhielten, indirekte Schlüsse auf weitgespannte Kontakte. So arbeitete beispielsweise Hans Tiefental von Schlettstadt als Kenner der Szene von Dijon nicht nur in Basel¹¹⁴, sondern auch in Schlettstadt¹¹⁵, Thann¹¹⁶, Straßburg¹¹⁷ und Metz. Umfangreiche Aufträge wurden nicht selten durch eine mehrere Städte umfassende Kooperation bewältigt¹¹⁸. Etwa von Jost Haller¹¹⁹, der gemeinsam mit Hans Hirtz¹²⁰,

110 G. TROESCHER, Kunst- und Künstlerwanderungen in Mitteleuropa 800–1800. Beiträge zur Kenntnis des deutsch-französisch-niederländischen Kunstausstauschs, 2 Bde., Baden-Baden 1953/54, Bd. 2, S. 383f.; HEINRICHS-SCHREIBER (wie Anm. 12), S. 29ff.; R. RECHT, Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460–1525), Straßburg 1987, S. 115ff.

111 Basel, Öffentliche Kunstsammlung – Kupferstichkabinett: Inv. U.VIII.15; dazu SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 180, bes. Anm. 294 mit weiterführender Literatur und Bd. 2, Abb. 236.

112 Zum Verhältnis der Kreuzigung zu dem Baden-Badener Kruzifixus von Nicolaus Gerhaert siehe KROHM (wie Anm. 32), S. 16.

113 SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 180f.

114 Außer der Arbeit an der Elendkreuzkapelle hat er auch das Reiterbild über dem Rheintor bearbeitet, was ihm das Basler Bürgerrecht einbrachte; dazu ROTT (wie Anm. 11), Quellen II, S. 9f.

115 Er ist seit 1421 als Maler in Schlettstadt erwähnt und 1424 Bürger von Schlettstadt, dazu ROTT (wie Anm. 11), Quellen I, S. 323. 1520 wird er in einem Epitaph des Schlettstadter Humanisten Johannes Sapidus gerühmt als *inter pictores gloria prima bonos*; dazu ebd., S. 324.

116 1420 versuchte Hans Tiefental in einem Prozeß seinen Lohn bei den Pflegern von St. Theobald in Thann für eine Vergoldungsarbeit einzutreiben, die er dort ausgeführt hatte; dazu ROTT (wie Anm. 11), Quellen II, S. 10f.

117 Er ist von 1437 bis 1448 in Straßburg nachweisbar; dazu ROTT (wie Anm. 11), Quellen I, S. 199f.

118 Diebold Lauber von Hagenau hat offenbar für einen seiner größten Aufträge, die Heidelberger Bibel (Universitätsbibliothek, Cpg. 19–23) neben seinen üblichen Mitarbeitern eine ganze Reihe zusätzlicher Kräfte beschäftigt, von denen einzelne in Straßburg tätig gewesen sein müssen; dazu SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 113–120.

119 ROTT (wie Anm. 11), Quellen I, S. 190.; C. STERLING, Jost Haller, peintre à Strasbourg et à Sarrebruck au milieu du XVe siècle, in: Bulletin de la Société Schongauer à Colmar 1979–1982, Colmar 1983, S. 53–112, bes. 67f.

120 Hirtz wird öfter mit dem Meister der Karlsruher Passion identifiziert; dazu D. LÜDKE, Der Meister der Karlsruher Passion und sein Werk, in: Die Karlsruher Passion. Ein Hauptwerk Straßburger Malerei der Gotik, Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe 4. April bis 30. Juni 1996, Ostfildern-Ruit 1996, S. 9–17, bes. 9.

Hans Tiefental von Schlettstadt und Hans Ott – einem wahrscheinlich als Buchmaler bei Diebold Lauber tätigen Maler¹²¹ – in der Straßburger Goldschmiede- und Malerzunft Einsitz hatte, ist bekannt, daß er einen entsprechenden Vertrag mit Hans Tiefental schloß¹²². Beide zusammen wollten sich Gewinn und Verlust teilen bei dem von dem *strengen ritter, hern Niclaus Wolf*¹²³ erlassenen Auftrag, in Metz ein steinernes Kreuz zu bemalen. Dies bedeutet nun nicht allein, daß die beiden Straßburger Maler in Metz tätig waren, sondern daß sie dort auch enge Beziehungen zur Entourage des burgundischen Hofes pflegen konnten. Ritter Nicolaus Wolf war ein vermöglicher adeliger Auftraggeber¹²⁴, der 1433 mit einem weiteren Mäzen, Johan von Esch¹²⁵, Mitglied einer Delegation der Stadt Metz war, die in Basel während des Konzils mit Kaiser Sigismund verhandeln sollte¹²⁶. Dieselbe Delegation hielt sich 1446 am Hofe Philipps des Guten in Brügge auf¹²⁷. In Metz, das sich mit den Herzögen von Burgund gegen die anhaltende Bedrohung durch die Lothringer verbündet hatte, sind also die elsässischen Maler mit aristokratischen Auftraggebern in Kontakt gekommen, die im Burgunderreich über weitreichende Beziehungen verfügten. Jost Haller, dem Charles Sterling die Bergheimer Predella zuschreibt¹²⁸, ist freilich als einziger elsässischer Maler aus dem städtischen Zusammenhang ausgebrochen und wurde, nach seinem Umzug nach Saarbrücken – wohl durch Nicolaus Wolf vermittelt – in der Zeit von 1468 bis 1472 Hofmaler des Grafen Johann III. von Nassau-Saarbrücken¹²⁹.

Die Gelegenheiten zur Kommunikation mit dem Burgunderreich waren selbstverständlich vielfältig. Manche der möglichen Auftraggeber besaßen selbst verwandtschaftliche oder andere Verbindungen zum burgundischen Adel¹³⁰. Ebenso gehörten regelmäßige Verbindungen zu den Städten Brügge und Utrecht zum Alltag des Straßburger Handels¹³¹. In Basel sind Kontakte zur niederländischen Malerei, die ja auch zu den Quellen der Arbeiten von Konrad Witz¹³² zu zählen ist, über die Besucher des Konzils intensiviert worden. Dem Testa-

121 Dazu SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 18), Bd. 1, S. 120 mit Anm. 428 und S. 132f.

122 ROTT (wie Anm. 11), Quellen I, S. 200.

123 Ebd.

124 STERLING (wie Anm. 119), S. 67; J. SCHNEIDER, Un gentilhomme de ville: Sire Nicole Louve, citain de Metz (1387–1462), in: P. CONTAMINE (Hg.), *La noblesse au Moyen Age, XIVe–XVe siècles. Essais à la mémoire de Robert Boutruche*, Paris 1976, S. 175–199; H. KLEIN, Der Maler Jost von Saarbrücken und sein Auftrag zur Ausmalung einer Kapelle in der Metzger Karmeliter-Kirche vom Jahre 1455. Personengeschichtliche Notizen zur spätmittelalterlichen Malerei im Westreich, in: Bericht der Staatlichen Denkmalpflege im Saarland 19 (1972), S. 41–54, bes. 45f.

125 Dazu STERLING (wie Anm. 119), S. 65ff.

126 Ebd., S. 67.

127 KLEIN (wie Anm. 124), S. 46.

128 STERLING (wie Anm. 119), S. 69–74.

129 Er ist seit 1453 im Dienst des Grafen Johannes III. von Nassau-Saarbrücken nachweisbar; dazu STERLING (wie Anm. 119), S. 65–68.

130 ESCHER (wie Anm. 75), S. 77, zählt eine Reihe solcher Verbindungen über Lehen, Ämter und verwandtschaftliche Verbindungen auf.

131 P. DOLLINGER, Corporations et métiers à Strasbourg à la fin du moyen âge, in: *Annuaire de la Société des amis du vieux-Strasbourg* 18 (1988), S. 71–80, bes. S. 75.

132 M. SCHAUDER, Konrad Witz und die Utrechter Buchmalerei, in: K. VAN DER HORST/J.-C. KLAMT (Hgg.), *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands, Utrecht 10–13 December 1989* (Studies and Facsimiles of Netherlandish Illuminated Manuscripts 3), Dornspijk 1991, S. 137–147 mit älterer Literatur.

ment des 1433 in Basel verstorbenen Utrechter Bischofs Zweder van Culemborg entnehmen wir, daß er enge Beziehungen zu dem ebenfalls aus Utrecht stammenden Prior der Kartause von Basel, Albert Buer, pflegte¹³³. Dieser hatte den auch aus den Niederlanden gekommenen Schreiber Henricus de Vullenhoe damit beauftragt, für die noch dünn bestückte Bibliothek des Hauses eine größere Handschriftenproduktion in Gang zu setzen¹³⁴. Vor allem der 1435 datierte zweite Band der mehrbändigen Bibelausgabe¹³⁵ weist motivisch eine enge Verwandtschaft mit einer dem sogenannten Meister des Zweder van Culemborg zugeschriebenen Bibelhandschrift aus der Zeit um 1430 auf¹³⁶. Die entsprechende Vorlage sollte die Werke aus dieser Werkstatt doch so sehr beeinflussen, daß in einer späten Arbeit wie der Eberlerbibel etwa die Landschaftselemente weiter verwendet worden sind¹³⁷.

5. Burgundische Werke am Oberrhein

Verwandschaftliche oder politische Beziehungen eines Ortes müssen sich freilich nicht zwangsläufig irgendwie auf die dort entstehenden Objekte auswirken. Einige überlieferte Beispiele können jedoch bestätigen, daß burgundische Verbindungen in der Kunstproduktion eine Rolle gespielt haben. Katharina von Burgund, die Tochter Philipps des Kühnen und Gattin Leopolds IV. von Österreich, trat im Elsaß mehrfach als Mäzenin in Erscheinung. Für das Sundgauer Kloster Schönensteinbach hatte sie eine französische Handschrift gestiftet¹³⁸ und für das Steinenkloster in Basel ein Anniversar finanziert¹³⁹. Eine spektakuläre Förderung ließ sie dem Wallfahrtsort Thann zukommen, indem sie dort den Neubau des Chors und dessen Verglasung¹⁴⁰ veranlaßte¹⁴¹. Dieser wichtige Auftrag wurde von einer aus verschiedenen Regionen zusammengewinkelten Gruppe von Glasmalern ausgeführt¹⁴², in der neben elsässischen Glasmalern¹⁴³ sowohl Kräfte aus

133 Ebd., S. 142.

134 ESCHER (wie Anm. 75), S. 69ff.; ESCHER (wie Anm. 81), Nr. 203–214, S. 144–161.

135 Basel, UB, B I 3 bis B I 1; ESCHER (wie Anm. 81), S. 152–155.

136 Wien, ÖNB, Cod. 1200; SCHAUDER (wie Anm. 132), S. 143ff. und Abb. 2.

137 Nicht um eine Arbeit aus dem Kreis des Meisters des Zweder van Culemborg scheint es sich hier zu handeln, sondern vielmehr um die Übernahme eines Modells, das in den Stil der oberrheinischen Buchmalerei umgesetzt wurde; dagegen SCHAUDER (wie Anm. 132), S. 144f.

138 Basel, Öffentliche Kunstsammlung, U IX 30; dazu ESCHER (wie Anm. 75), S. 76f. und DERS. (wie Anm. 81), Nr. 340, S. 224ff.

139 DERS. (wie Anm. 75), S. 77.

140 M. HÉROLD/F. GATOUILLAT, *Les vitraux de Lorraine et d'Alsace. Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France (Corpus Vitrearum France, Recensement des vitraux anciens de la France 5)*, Paris 1994, S. 300–306.

141 Es finden sich in den Scheiben die Wappen der Anna von Braunschweig-Göttingen und ihres Gatten Friedrich IV. von Österreich, die wohl für die Abschlußarbeiten, nicht aber für das Konzept verantwortlich sein dürften; ebd., S. 302

142 Ebd., S. 151.

143 P. KURMANN/B. KURMANN-SCHWARZ, *Die Architektur und die frühe Glasmalerei des Berner Münsters in ihrem Verhältnis zu elsässischen Vorbildern*, in: *Bau- und Bildkunst im Spiegel internationaler Forschung. Festschrift zum 80. Geburtstag von Prof. Dr. Edgar Lehmann, Präsident des CVMA Nationalkomitees in der DDR*, hg. vom Institut für Denkmalpflege der Deutschen Demokratischen Republik, zentraler Bereich Dokumentation und Publikation, Berlin 1989, S. 194–209, bes. 203–207.

Basel¹⁴⁴ wie aus Ulm¹⁴⁵ mitgewirkt haben. Die Auswirkungen dieses »höfischen« Auftrags, der zu einer Kooperation und infolgedessen auch zu einem beschleunigten Austausch zwischen den Künstlern führte, reichen bis zu den Glasfenstern von Biel¹⁴⁶ oder dem Berner Münsterchor¹⁴⁷.

Eine der bedeutendsten, heute noch erhaltenen burgundischen Stiftungen am Oberrhein ist in einer Votivtafel des Historischen Museums in Basel erhalten (Abb. 7)¹⁴⁸. Eine in Marmor eingelassene Bronzetafel dient als bildliche Memorie, während der wesentlich größere, in den Marmor gehauene Schriftteil die Stiftungen, Stiftungszweck und Stifter erwähnt¹⁴⁹. Im Zentrum des Bildes befindet sich unter dem Kreuz die sitzende Muttergottes mit ihrem toten Sohn auf dem Schoß. Zwei Engel flankieren das Kreuz und präsentieren Dornenkrone und Lanze. Neben der Pietà kniet auf der linken Seite Herzog Philipp der Gute an seinem Betpult und wird von dem hl. Andreas empfohlen. Hinter ihm ist sein Sohn Karl der Kühne zu sehen. Auf der rechten Seite kniet Isabella von Portugal vor dem Betpult, empfohlen von der hl. Elisabeth und begleitet von den beiden verstorbenen Söhnen Anton und Jossé. Der gesamte Bildgrund ist reich überzogen mit Damastmuster, Wappen und Devisen prangen unüberschaubar an zentralen Stellen. Im unteren Teil der Tafel ist festgehalten, welche Stiftungen die Herzogin von Burgund der Basler Kartause zugute kommen ließ. An erster Stelle stehen dabei die zwei Jahrzeitstiftungen, die dazu dienen sollen, für das Seelenheil ihres Gatten, ihres einzigen überlebenden Sohnes, aber auch für die Seelen ihrer verstorbenen Söhne und ihrer Eltern in einer täglichen Messe zu gedenken. Nach dem Tode der Herzogin sei ihr Grab täglich mit Weihwasser zu besprennen und Gebete in Erinnerung an ihre Stiftung zu sprechen, damit sie bis in alle Ewigkeit begleitet würde¹⁵⁰. Um dieses Geleit zu sichern, finanziert sie die Errichtung zweier Zellen, liefert den Unterhalt für deren Bewohner und eine Reihe von Liturgica, wie Kelch, Leuchter, Hostienbüchse, Messkännchen etc.

Die Stiftung wurde offenbar 1433 getätigt und dürfte im Zusammenhang mit der burgundischen Delegation stehen, die Philipp der Gute an das Basler Konzil gesandt hatte¹⁵¹.

144 C. WILD-BLOCK, *Les vitraux du cœur de la collégiale Saint-Thiébaud à Thann*, in: *Congrès archéologique de France 1982 (136e session 1978: Haute-Alsace)*, S. 223–229, bes. 228.

145 H. SCHOLZ, *Zur Chronologie der ursprünglichen Chorverglasung des Ulmer Münsters*, in: *Ulm und Oberschwaben 47/48 (1991)*, S. 9–71, bes. 56–63.

146 BEER (wie Anm. 94), S. 164f.

147 KURMANN-SCHWARZ (wie Anm. 13)

148 Basel, Historisches Museum, Inv. 1870.673; dazu BAER (wie Anm. 94), S. 531–535; P. QUARRÉ, *Plaques de fondations d'Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne, aux Chartreuses de Bâle et de Champmol-les-Dijon*, in: *Historisches Museum Basel. Jahresberichte und Rechnungen*, Basel 1959, S. 29–38; KAMP (wie Anm. 22), S. 40; VAN DE VELDEN (wie Anm. 23), S. 172 und Abb. 88. – Herrn Dr. Daniel Reicke sei sehr herzlich dafür gedankt, daß er mich nicht nur an die Votivtafel erinnert, sondern mir auch die ältere Literatur verschafft hat.

149 H. KAMP, *Memoria und Selbstdarstellung. Die Stiftungen des burgundischen Kanzlers Rolin* (Beihefte der *Francia* 30), Sigmaringen 1993, S. 290.

150 BAER (wie Anm. 94), S. 534.

151 QUARRÉ (wie Anm. 148), S. 30; siehe zu diesen Verhandlungen auch W. PREVENIER/W. BLOCKMANS, *The Burgundian Netherlands*, Cambridge (Mass.) 1986, S. 243; Philipp der Gute verbündete sich mit Eugen IV. gegen das Konzil, um sich eine den übrigen Regenten entsprechende Anerkennung zu sichern.

Allerdings dürfte die Platte wahrscheinlich erst zwischen 1446 und 1448 entstanden sein, wird doch dann der Empfang der Liturgica bestätigt¹⁵². Diesem Datum entspricht auch die Erscheinung Karls des Kühnen, dessen Geburt wohl zum Anlaß der Stiftung genommen wurde, der aber hier als Knabe dargestellt ist. Pierre Quarré konnte nachweisen, daß diese Platte mindestens fünf weiteren, sogar im Wortlaut übereinstimmenden Stiftungstafeln für Kartausen in unterschiedlichen Teilen des burgundischen Reiches entspricht¹⁵³. Alle Tafeln scheinen nach demselben Modell hergestellt worden zu sein¹⁵⁴, das letztlich auf diejenige für die wichtigste Stiftung, die burgundische Grabeskirche in der Kartause Champmol in Dijon, zurückgeht¹⁵⁵. Wahrscheinlich bezieht sich auch die zentrale Figurengruppe, die Pietà, auf ein Kunstobjekt der Dijoner Kartause, nämlich auf die *ymaige de Notre-Dame, laquelle tient embracié Notre-Seigneur et deux petits anges*¹⁵⁶, die Philipp der Kühne für den Kapitelsaal in Champmol bestellte.

Mit dem Akt der Stiftung und insbesondere mit dem auf sie verweisenden Bild soll, wie die Inschrift belehrt, für das Seelenheil der Betroffenen gesorgt werden. Insofern steht auch hier – und dafür spricht die Bedeutung, welche die Inschrift innerhalb des ganzen einnimmt – die liturgische Memorie an erster Stelle¹⁵⁷. Zugleich sind damit aber noch andere Absichten verbunden: Die Bildnisse der herzoglichen Familie entsprechen einem festen Bildtyp und garantieren, nicht zuletzt durch ihre konsequente Verbreitung¹⁵⁸, eine für die damalige Zeit noch unvertraute optische Präsenz des Herrscherpaars. Die Motivbilder bringen dieses Paar und die von ihm verehrten Heiligen, unter deren besonderen Schutz sie sich gestellt haben, gerade durch den Bezug auf das hoch geschätzte Andachtsbild in Dijon auch als Begründer jener glänzenden burgundischen Stiftung in Erinnerung¹⁵⁹. Mit der Verherrlichung der Andacht und des Gedenkens betont die Herzogsfamilie Frömmigkeit als eine sie besonders verpflichtende Haltung. Da das augenfällig gottesfürchtige Paar auch auf zahlreichen anderen Objekten zu sehen ist, wirkt es sozusagen als »Werbeträger« einer burgundischen Kulturpolitik¹⁶⁰. In diesem Sinn ist also die Basler Tafel mit dem vorgezeigten italienischen Damast, den aufgeschlagenen Büchern, den Wappen und Devisen und dem kostbaren Kachelboden ein visuelles Mittel, um den »burgundischen Stil« in die Stadt zu bringen und bis in alle Ewigkeit Zeugnis vom Ruhm, Prestige und Reichtum der Burgunder abzulegen.

152 QUARRÉ (wie Anm. 148), S. 36.

153 Ebd., S. 34f.

154 Erhalten ist noch eine Zeichnung der Tafel von Champmol, QUARRÉ (wie Anm. 148), Abb. 4, und Mont-Renaud, ebd., S. 34.

155 Zu Champmol siehe KAMP (wie Anm. 22), S. 30ff. mit weiterer Literatur.

156 Archives de la Côte d'Or, B 11671, fol. 362; zitiert nach QUARRÉ (wie Anm. 148), S. 35.

157 VAN DER VELDEN (wie Anm. 23), S. 187f.; KAMP (wie Anm. 149), S. 290.

158 M. CHEYNS-CONDÉ, Expression de la piété des duchesses de Bourgogne au XVe siècle dans la vie quotidienne et dans l'art. Essai de synthèse, in: J.-M. CAUCHIES (Hg.), La dévotion moderne dans les pays bourguignons et rhénans des origines à la fin du XVIe siècle, Rencontres de Colmar-Strasbourg 29 septembre au 2 octobre 1988 (Publication du Centre Européen d'Etudes Bourguignonnes XIVe–XVIe s. 29), Neuchâtel 1989, S. 47–69, bes. Abb. 1 und 4–7.

159 Zu ähnlichen Zitaten auf wundertätig wirkende frühere Stiftungen bei den Burgundern siehe VAN DER VELDEN (wie Anm. 23), S. 166–178.

160 CHEYNS-CONDÉ (wie Anm. 158), S. 55–63.

6. Der »burgundische Stil« als Synonym der »Neuen Kunst«

Das bisher Gesagte weist am Oberrhein auf eine überragende Präsenz des Burgundischen hin, die wohl auch gezielt gefördert wurde. Will man von einer Kunstpolitik in dieser Zeit sprechen, dann kann man mit Gewißheit sagen, daß hier im 15. Jahrhundert eher von einer burgundischen Kunstpolitik als von einer habsburgischen ausgegangen werden kann¹⁶¹. Die Ästhetisierung der Stiftungen¹⁶² und deren enge Verbindung mit dem Bild des Stifters läßt diese in einer Weise visuell gegenwärtig erscheinen, wie dies vor den burgundischen Herzögen nie die Absicht einer Dynastie gewesen war. Ihr Vorbild wird für all jene gültig, die einen entsprechenden Rang anstrebten. Die entscheidende Frage bleibt dennoch, wie weit die Zeitgenossen diese Entwicklung mit Burgund in Verbindung brachten.

Das Beispiel des Basler Rates, der für die Elendkreuzkapelle eine Kopie der Dijoner Ausmalung in Auftrag gab, spricht dafür, daß die Oberen der Stadt sich der Bedeutung dieser burgundischen Stiftung bewußt waren. Betrachtet man freilich den Vertrag, den die Basler mit Hans Tiefental abschlossen, wird deutlich, daß sie damit zwei Ziele verfolgten. Zum einen wollten sie in der Tat dem erst seit 1403 dem Basler Rat unterstellten, im Konstanzer Bistum gelegenen Gotteshaus¹⁶³ eine angemessene Ausstattung verleihen. Dabei ging es vor allem darum, in das Zentrum des Dijoner Gewölbmodells das Wappen der Stadt prominent zu plazieren¹⁶⁴ und ihm damit eine ihm angemessene Bedeutung zu verleihen. Die übrigen Vorschriften zur künstlerischen Ausstattung enthalten keine weiteren expliziten Verweise, obwohl die geforderte Teppichimitation an den Wänden, wie auch die Verzierung des Fußbodens mit Tiermotiven im Burgund ebenfalls sehr beliebt waren¹⁶⁵. Offenbar handelte es sich hier jedoch um längst vertraute Dekorationsmuster¹⁶⁶, die nun als oberrheinisch empfunden wurden.

Als zweites war den Baslern an ihrem Auftrag mindestens so wichtig, daß der Schlettstadter Maler über das technische Wissen verfügte, um seiner Aufgabe nachkommen zu können. Er hatte ein Muster der Planung vorzulegen und erhielt genaue Anweisungen, wie vorzugehen sei. Hierfür war die Orientierung an den Dijoner Erfahrungen von zentraler Bedeutung, schien doch der Einzug eines hölzernen Gewölbes, dessen Spalten mit Tuch überzogen werden mußten, den Baslern die Gewähr für eine dauerhafte Fixierung der Malerei zu bieten¹⁶⁷. Es waren infolgedessen zwei Aspekte, die bei dieser Anleihe eine Rolle gespielt haben dürften: Die Ideen- und Motivkonzeption eines berühmten burgundischen Vorbildes und die technische Vorgehensweise, das »Know-how«.

161 STERLING (wie Anm. 119), S. 74ff., betont nachhaltig, daß auch Beziehungen zu Wien bestehen, insbesondere zum Albrechtsmeister.

162 Dazu KAMP (wie Anm. 149), S. 228–234.

163 ROTT (wie Anm. 11), Quellen II, S. 9; siehe auch BEER (wie Anm. 94), S. 334f.

164 *Er sol ouch mitten in der hymelten ein guldirnen sunnen machen, die sich mit gold uspreßet, und mitten in der sunnen ein viertpaße, darinne der stett Basel wappen stan soll*; zitiert nach ROTT (wie Anm. 11), Quellen II, S. 9.

165 Dazu etwa die Beispiele im Stundenbuch der Katharina von Kleve (New York, The Pierpont Morgan Library: M 945); J. PLUMMER, *The Hours of Catherine of Cleves*, New York 1966, Taf. 154.

166 Vgl. dazu etwa die Beispiele von imitierten Wandbehängen in der Zürcher Profanmalerei; J. E. SCHNEIDER/J. HANSER, *Wandmalerei im Alten Zürich*, Zürich 1986, Abb. 12 und 16f.

167 Zum Verhältnis zu Dijon siehe TROESCHER (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 46.

Nach dem Künstlerlob, das der Schlettstadter Humanist Johannes Sapidus auf einem Epitaph für Hans Tiefental von Schlettstadt wahrscheinlich 70 Jahre nach dessen Ableben verfaßte¹⁶⁸, soll der Maler zu den besten seines Faches gehört haben. Der Gelehrte rühmte ihn als Vertreter der »ars nova« und präziserte dann, was darunter zu verstehen war: Er sei in der Lage gewesen, die Natur so täuschend nachzuahmen, daß seine Bilder gar nicht mehr von der Natur unterscheidbar gewesen seien.

Sehr verwandt lautet die Panegyrik, mit der Beatus Rhenanus in seinen *Rerum Germanicarum libri tres* 1531 Martin Schongauer rühmte. Die Stadt Colmar habe außer hervorragenden Gelehrten auch über ihren Apelles verfügt, nämlich jenen Martin, der aufgrund der einzigartigen Anmut der Malkunst den Beinamen *hübsch* verdient habe¹⁶⁹. Für den Humanisten verbindet sich nicht, wie in späteren Zeiten, die Bezeichnung *schön* (pulcher) mit dem Maler, sondern jenes *hübsch* (bellus), das wohl auch Wimpfeling ansprach, als er die Kunst Schongauers mit den Epitheta *elegans* und *amabilis* verherrlichte¹⁷⁰. Der Vergleich des Elsässers mit dem berühmten Maler der Antike scheint dem Schlettstadter Gelehrten aus dreierlei Gründen nahegelegen zu haben¹⁷¹: Er dürfte damit auf den einen großen Malerfürsten¹⁷² angemessenen Ruhm angespielt¹⁷³, die besonderen Qualitäten der Werke Schongauers als dem Apelles¹⁷⁴ vergleichbar verstanden und schließlich auch Schongauers Bildung angesprochen haben, die den Zeitgenossen als unabdingbare Voraussetzung für einen guten Maler erschien¹⁷⁵. Alle vier Elemente dieser Panegyrik – Ruhm, Einzigartigkeit der Künstlerpersönlichkeit, unübertreffliche Malerei und Gelehrsamkeit – sind Teil jener Vorstellung von einem Künstler, wie sie in Humanistenkreisen im 16. Jahrhundert gepflegt und damals offenbar mit der neuen und zwar niederländischen Kunst in Verbindung gebracht wurde.

Wie bewußt die Verbindung Schongauers zu der niederländischen Kunst schon bald nach seinem Tod war, macht ein Brief deutlich, den Lambert Lombard an Giorgio Vasari

168 ROTT (wie Anm. 11), Quellen I, S. 324.

169 BEATUS RHENANUS, *Rerum Germanicarum libri tres* (Basel: Froben, 1531), S. 147, Z. 25ff.: *Habuit etiam Apellem suum Martinum illum qui ob singularem pingendi gratiam Belli cognomen meruit* ...; zur Interpretation dieser Angabe siehe E. FLECHSIG, Martin Schongauer, Straßburg 1951, S. 187.

170 JAKOB WIMPFELING, *Epitome rerum Germanicarum* (Marburg: Kolb, 1562/Erstausgabe Epithoma Germanorum, Straßburg: Prues, 1505), Cap. 67, S. 71, Z. 10f.: ... *nihil elegantius, nihil amabilius a quoquam depingi reddique poterit*.

171 Dazu auch R. SUCKALE, *Kunst in Deutschland. Von Karl dem Großen bis Heute*, Köln 1998, S. 214f.

172 Zur Bedeutung des Apellesvergleichs bei den Humanisten siehe O. BÄTSCHMANN/P. GRIENER, *Holbein-Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 626–650; J. GAGE, A »Locus classicus« of Colour Theory. The Fortunes of Apelles, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44 (1981), S. 1–26.

173 Daß sich Beatus Rhenanus auf eine bereits tradierte Wertschätzung und nicht auf das eigene Urteil beruft, ist schon längst erkannt worden; dazu FLECHSIG (wie Anm. 169), S. 187.

174 Bereits bei Alberti werden die Begriffe *gratia* (Anmut) und *amoenitas* (Liebreiz) mit dem Werk des Apelles verknüpft; vgl. LEON BATTISTA ALBERTI, *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae*, hg. von O. BÄTSCHMANN/C. SCHÄUBLIN, Darmstadt 2000, S. 296 und 83.

175 Dazu auch ebd., *De Pictura*, Liber III, Cap. 53, S. 292–297. – Schongauer wird wohl kurz nach seinem Tod in der Eintragung seines Anniversars als *pictorum gloria* benannt; dazu A. CHÂTELET, *Der hübsche Martin*, in: *Ausstellungskatalog Colmar* (wie Anm. 34), S. 27–35, bes. 28.

schrieb. Darin bezeichnete er Schongauer als Schüler Rogier van der Weydens, der zwar in der Farbgebung nicht die Fertigkeit seines Lehrers erreichte, dessen Kunst des Kupferstichs für die damalige Zeit jedoch wundersam gewirkt haben müsse¹⁷⁶. Aus Giorgio Vasaris *Künstlervita* zu Michelangelo¹⁷⁷ vermögen wir indirekt auf die Qualitäten zu schließen, die im mittleren 16. Jahrhundert den Werken Schongauers beigemessen wurden und wohl auch den Anlaß seiner engen Verknüpfung mit dem angesehensten Maler der Niederlande geboten haben. Vasari berichtet, Michelangelo habe während seiner Lehrzeit einen Kupferstich mit der Darstellung des von Teufeln bedrängten hl. Antonius (Abb. 8)¹⁷⁸ studiert und gezeichnet. Während Vasari in der ersten Auflage der *Viten*¹⁷⁹ den Stich Dürer zuschreibt, wird er kurz darauf als Arbeit von Martino d'Ollandia benannt, also als Werk des nun eindeutig als Schüler Rogiers ausgegebenen Martin Schongauer¹⁸⁰. Michelangelo habe nach dem Stich sogar ein Gemälde hergestellt und sei, um die Teufelsgestalten noch naturalistischer zu schildern als das Vorbild, auf den Fischmarkt gegangen und habe dort die Formen und Farben der Flossen und Augen der Tiere studiert.

Der Künstlerlegende entnehmen wir, daß zumindest im 16. Jahrhundert für die italienischen Berichterstatter kein Zweifel daran bestand, daß Martin Schongauer als Niederländer zu gelten habe. Darüber hinaus erfahren wir auch, was die Gründe für die Wertschätzung des Künstlers wie auch für seine Einordnung als Schüler Rogiers gewesen sein dürften¹⁸¹: Seine Fähigkeit zur detailgetreuen, naturalistischen Schilderung, die, über die Natur hinausgehend, dem Inhalt eine angemessene Form des Bizarren zu verleihen vermochte. Das visionäre Thema des von den Dämonen in den Lüften gepeinigten Heiligen gewinnt durch die intensive, detaillierte Ausgestaltung der dämonischen Wesen an Eindringlichkeit. Dem Betrachter werden die Qualen beinahe physisch nachvollziehbar vor Augen geführt. Er vermeint die schneidend scharfen Krallen, die harten Kanten der Drachenkämme, die spitze Stoßkraft der Hörner und die schillernde Glitschigkeit der Fischschuppen spüren zu können. Insbesondere die Instabilität des in der Luft schwebenden, umhergeschleuderten Heiligen überträgt sich auf den Betrachter. Die Virtuosität des Stiches besteht einerseits in der glaubwürdigen, weil stofflich greifbaren Wiedergabe dämonischer Wesen und andererseits in der eindrucksvollen Veranschaulichung der Schwindel

176 1565 schrieb der flämische Humanist diesen Brief; dazu A. CHÂTELET, *Biographische Dokumente*, in: Ebd., S. 45.

177 Erstausgabe 1550; dazu K. MÖSENER, *Der junge Michelangelo und Schongauer*, in: J. POESCHKE (Hg.), *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter. Kunst der frühen Neuzeit im europäischen Zusammenhang*, München 1993, S. 259–278, bes. 259.

178 S. RENOARD DE BUSSIERE (Bearb.): *Martin Schongauer. Maître de la gravure rhénane vers 1450–1491*. Katalog zur Ausstellung im Musée du Petit Palais Paris 14. November 1991 bis 16. Februar 1992, Paris 1991, S. 108f.; *Ausstellungskatalog Colmar (wie Anm. 34)*, K. 10, S. 268f.

179 GIORGIO VASARI, *La vita di Michelangelo nella redazioni del 1550 e del 1568*, hg. von P. BAROCCHI (*Documenti di Filologia* 5), Mailand/Neapel 1962, Bd. 1, S. 8f.

180 In der Ausgabe der *Vita Michelangelos* von Ascanio Condivi von 1553 wird Vasaris Angabe korrigiert, dazu MÖSENER (wie Anm. 177), S. 267, Anm. 3; Vasari selbst benennt in seiner späteren Ausgabe den Hersteller als Flamen aus Antwerpen; dazu CHÂTELET (wie Anm. 176), S. 37–53, bes. 45f.

181 Zu den unterschiedlichen Interpretationen von Michelangelos künstlerischem Interesse an diesem Kupferstich siehe MÖSENER (wie Anm. 177), S. 263f. und die Analyse des Autors S. 266.

erregenden Befindlichkeit des Heiligen. Die ikonographische Gestaltung der Darstellung mit der Szene des in die Lüfte entführten Heiligen geht keineswegs auf eine gängige Quelle zurück, sondern ist der frühchristlichen *Vita Antonii* des Athanasius entnommen¹⁸², was wohl dem Wunsch von Auftraggebern entsprochen haben dürfte¹⁸³. Obwohl dieser Kupferstich gemeinhin nicht mit jenem Phänomen der »Neuen Kunst« verbunden wird, eignet er sich gerade wegen seiner Besonderheiten dafür, näher auf diesen Begriff einzugehen.

Mit dem der Musikwissenschaft entliehenen Begriff der »ars nova«, der »Neuen Kunst«¹⁸⁴, versucht die Kunstgeschichte – und wohl schon Panegyriker im 16. Jahrhundert wie Johannes Sapidus – jene tiefgreifenden Veränderungen zu beschreiben, welche die Kunst nördlich der Alpen gleichzeitig mit dem Beginn der Frührenaissance in Italien erfaßte. Virtuoso wird nun in den Gemälden die sichtbare Natur so veristisch gestaltet, daß sie der Wirklichkeit täuschend ähnlich wird. Die Bilder versuchen, die Künstlerlegende des antiken Malers Zeuxis¹⁸⁵ zu übertreffen, dessen gemalte Trauben sogar die Vögel irreführt haben sollen, wollten diese doch davon naschen. Von Jan van Eyck wird berichtet, Diebe hätten versucht, in seinem berühmten Genter Altar die gemalten Juwelen zu stehlen, so echt seien sie ihnen erschienen.

In einer vorher nie gesehenen Perfektion schildern die Meister von Tournai, Robert Campin und sein Schüler Rogier van der Weyden, sowie der als Hofmaler Philipps von Burgund tätige Jan van Eyck die Lebenswelt des Betrachters. In diesem virtuellen Raum spielen sich nun die meist heiligen Ereignisse ab. Sie sind damit eingedrungen in den eigenen Erfahrungshorizont des Rezipienten, den sie durch ihre nachprüfbar »Wahrhaftigkeit« auf Glaubenserfahrungen einstimmen. Gerade für diese zunächst paradox erscheinende Intention der »Neuen Kunst« ist Schongauers Stich ein einprägsames Beispiel. Die von dem großen heiligen Dulder Antonius ertragenen Qualen werden dem Betrachter gerade wegen ihres offensichtlichen Verismus so glaubhaft und zugleich nachvollziehbar vor Augen geführt. Nur schwer wird er sich der Überzeugung entziehen können, daß solch schillernde, scheinbar naturnahe Wesen nicht tatsächlich existierten. Farben, Töne, Bewegungen, Geschwindigkeit und unterschiedlichste taktile Gefühle werden mit diesem Blatt auf den Betrachter übertragen, so daß er sich schauernd in das Leiden und die tröstliche Kraft des Heiligen versenken muß.

Noch deutlicher wird das neue Interesse an der Schilderung der umgebenden Welt an solchen Bildern, die Alltägliches in den heiligen Kontext integrieren. Als Beispiel soll die

182 Dazu Ausstellungskatalog Colmar (wie Anm. 34), K.10, S. 268; J. M. MASSING, Schongauer's »Tribulations of St Anthony«. Its Iconography and Influence on German Art, in: *Print Quarterly* 1 (1984), S. 221–236.

183 Vermutlich dürften die sehr gebildeten Antoniter von Isenheim als Auftraggeber in Frage kommen; dazu CHÂTELET (wie Anm. 175), S. 34 und K. 10, S. 268f.

184 Häufig wird der Begriff undifferenziert als Bezeichnung allgemeiner neuer Tendenzen angewandt; zu einer knappen Begriffsgeschichte siehe G. POCHAT, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 216ff.

185 SUCKALE (wie Anm. 171), S. 215.

Verkündigungsszene des Tennenbacher Altars dienen (Abb. 9)¹⁸⁶, einem wohl in Freiburg im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts entstandenen Tafelwerk. Der Verkündigungengel tritt hier auf Maria zu in einem Raum, den der Betrachter aus seiner eigenen Umgebung kennen konnte. Bodenfließen, die Maserung der Decke, die besondere Beschaffenheit des Sandsteinrahmens, der die Betnische umgibt, und der andersartige Stein, aus dem die mit Blattwerk geschmückte Konsole geschaffen wurde, werden sozusagen überprüfbar. Ebenso präzise sind die Stoffe wiedergegeben, so etwa der Goldbrokat des über dem Betpult liegenden Tuches und des kostbaren Mantels, in dem der Engel Maria erscheint. Seine größte Virtuosität vermochte der Maler an den schillernden Übergängen der Pfauenflügel zu entfalten, die sich mit einer scheinbaren Lichtaureole um den Rücken des Engels legen. Ebenso liebevolle Sorgfalt hat er angewandt, um die so andere Qualität der Haare des Engels und derjenigen Mariens zu verdeutlichen, ja er bemüht sich sogar, uns die jeweils andere Leuchtkraft von dichten und in zarten Strähnen über die Schulter der Jungfrau fallenden Haarpartien glaubhaft zu machen.

Es ist eine kostbare Malerei, deren Liebe zum Detail genauso den von Menschen geschaffenen Objekten wie auch den Erscheinungen der Natur gilt. Sie gehört in den Umkreis des berühmten Frankfurter Paradiesgärtleins (Abb. 10)¹⁸⁷, das mit seiner märchenhaften Stimmung so überzeugend wirkt, weil es die Pflanzen, Tiere und Gegenstände in einer vorher nicht gekannten Präzision schildert. Ein inneres Leuchten scheint die Maiglöckchen im Vordergrund genau so zu durchdringen, wie es auch auf den alabasternen Gesichtern der heiligen Frauen liegt. Ähnliche Qualitäten erkennen wir auch in den mindestens zwei Generationen später entstandenen Werken Schongauers, wie beispielsweise in der 1473 datierten Madonna im Rosenhag der Colmarer Dominikanerkirche¹⁸⁸. Hier sitzt Maria in einem wirklich anmutenden Rosenhag, zu dessen Pfingstrosen Schongauer ein Studienblatt angefertigt hat (Abb. 11)¹⁸⁹, das uns einen Eindruck davon vermittelt, wie wichtig ihm die »wahrhafte Wiedergabe der Natur« in einem so visionären Kontext war. Man meint denn auch im ausgeführten Bild die voll erblühte Rose nicht nur berühren und riechen zu können, sondern sogar zu beobachten, wie sich gerade eben

186 Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, Inv. 11536a. Der Altar wird üblicherweise als Staufener Altar bezeichnet; dazu D. ZINKE (Bearb.), Augustinermuseum. Gemälde bis 1800. Auswahlkatalog, Freiburg im Breisgau 1990, S. 12–21; zur Bezeichnung Tennenbacher Altar s. D. HESS, Der sogenannte Staufener Altar und seine Nachfolge. Zur oberrheinischen Malerei um 1450, in: F. M. KAMMEL/C. B. GRIES (Hgg.), Begegnungen mit Alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand, Beiträge zur Tagung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg 1997 (Wissenschaftliche Beibände zum Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 17), Nürnberg 2000, S. 77–87, bes. S. 77f. – Zu den unterschiedlichen Lokalisierungsvorschlägen vgl. Die Karlsruher Passion (wie Anm. 120), Nr. 9–11, S. 216f.; HARTWIEG/LÜDKE (wie Anm. 26), S. 81–86.

187 Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Inv. HM 54 (Leihgabe des Historischen Museums Frankfurt am Main); dazu HARTWIEG/LÜDKE (wie Anm. 26), S. 79 mit älterer Literatur.

188 Ausstellungskatalog Paris 1991 (wie Anm. 178), S. 75, Abb. 30.

189 Privatbesitz; dazu F. A. KORENY, A Coloured Flower Study by Martin Schongauer and the Development of the Depiction of Nature from van der Weyden to Dürer, in: The Burlington Magazine 133 (1991), S. 588–597; DERS., Studienblatt Pfingstrosen, in: Ausstellungskatalog Colmar (wie Anm. 34), S. 107–112; C. HECK, Martin Schongauer et l'art du XVe siècle au nord des Alpes. Nouveaux intérêts et nouvelles recherches, in: Bulletin Monumental 150 (1992), S. 265–273, bes. 271.

eines ihrer überreifen Blütenblätter zu lösen beginnt. Wie Fritz Koreny nachweist¹⁹⁰, muß diese Studie auch Dürer bekannt gewesen sein. In seinem Blatt von 1503 mit der Darstellung Marias mit den vielen Tieren der Graphischen Sammlung der Albertina¹⁹¹ verwendet er dieselben Motive.

Die Skizze mit der Pfingstrose, die erstmals 1988¹⁹² einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden war, läßt bereits Schongauer in einer beobachtenden Auseinandersetzung mit Natur erkennen, die man bis dahin in der nordischen Malerei erst Dürer zugestanden hatte. Schongauer habe – so Koreny¹⁹³ – »unter niederländischem Einfluß gelernt, auf der Grundlage von derartigen Detailstudien nach der Natur ... zu arbeiten«. Ein solcher empirischer Umgang mit der Natur, der bis zu der Entdeckung dieses Blattes als typische Neuerung der Renaissance angesehen wurde, konnte damit nicht nur um einige Generationen früher angesetzt werden, sondern muß auch bei den frühen Niederländern als bereits übliche Werkstattpraxis angenommen werden¹⁹⁴. Im Gegensatz zu Dürers Verwendung derselben Studie ist überdies sowohl in Schongauers Blatt als auch in der Colmarer Madonna zu beobachten, daß er die Pflanze nicht in ihren feinsten Details wiedergibt, sondern im Gegenteil darum bemüht ist, dem Betrachter gleichsam einen Oberbegriff des Wesentlichen dieser Pflanze zu übermitteln¹⁹⁵.

Wie Schongauer doch noch nach einem anderen »Ganzen« in der Natur als Dürer¹⁹⁶ sucht, wird besonders an der Wiedergabe der Pflanzenwelt im Rosenhag der Madonna deutlich. Hier schließt er sich eher der Tradition an. Während zwar das Frankfurter Paradiesgärtlein oder die noch näher stehende Solothurner Madonna mit den Erdbeeren¹⁹⁷ ihre Pflanzenwelt weniger dem Naturstudium als vielmehr dem Wissen aus Pflanzenbüchern und Musterbüchern verdanken, wendet sich Schongauer der empirischen Naturbeobachtung zu. Die Intention der Werke jedoch bleibt verwandt: Naturphänomene wie auch vom Menschen geschaffene Objekte werden zum Beleg für die Wahrheit des gemalten Bildgegenstandes. Gerade Schongauers Bemühen, die Besonderheit der Pflanze nicht

190 KORENY, Studienblatt (wie Anm. 189), S. 110f.

191 Wien, Graphische Sammlung Albertina, Inv. 3066 (D 50); Abb. bei F. A. KORENY, Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance, München 1985, S. 35; DERS., Studienblatt (wie Anm. 189), Abb. 6 und 7.

192 DERS., Study (wie Anm. 189), S. 592.

193 DERS., Studienblatt (wie Anm. 189), S. 111.

194 Insbesondere in den Bildern Rogiers vermag KORENY, Study (wie Anm. 189), S. 590ff., überzeugend die Verwendung von Naturstudien nachzuweisen. – Zu den Vorstufen siehe P. KRÜGER, Nachahmung, Erfindung und Konstruktion der Natur im graphischen Oeuvre Albrecht Dürers, in: Dürer. Die Kunst aus der Natur zu *reysenn*. Welt, Natur und Raum in der Druckgraphik. Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen aus der Sammlung Otto-Schäfer-II, Schweinfurt 1997, S. 11–20, bes. S. 13f.

195 Zu der nahezu arabischen, »gotischen« Verwendung des Musters bei Dürer ebd., S. 597; U. MIDDELDORF, Martin Schongauers klassischer Stil, in: Deutsche Beiträge zur geistigen Überlieferung 1947, S. 94–114.

196 Schongauer sucht, wie auch van Eyck oder der Meister des Paradiesgärtleins, das »Ganze« in dem Einzelnen darzustellen; dazu POCHAT (wie Anm. 184), S. 218–222; wogegen Dürer sich als Chorograph verstehend stärker mit der Analyse der Wirkkräfte der Natur, dem Zusammenhang des Einzelnen im Ganzen befaßt; dazu KRÜGER (wie Anm. 194), bes. S. 14–18.

197 Solothurn, Museum der Stadt; HARTWIEG/LÜDKE (wie Anm. 26), Abb. 64.

in einer zufälligen Einmaligkeit festzuhalten, sondern sie wiederum als Typus zu konkretisieren, mutet in einem gewissen Sinn neonominalistisch an, womit er in der Tradition der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts verbleibt.

7. Aneignungsweisen des Burgundischen in der Kunst am Oberrhein

Das wachsende Interesse an einer mimetischen Wiedergabe der Natur, von der die Entwicklung der deutschen Malerei im Laufe des 15. Jahrhunderts geprägt ist, wird in der Regel durch die Auseinandersetzung mit der burgundisch-niederländischen Kunst erklärt¹⁹⁸. In der Tat sind solche Beziehungen zur Genüge nachweisbar und können für Martin Schongauer sogar ziemlich konkret an Werken, vielleicht sogar mit einer entsprechenden Reise belegt werden¹⁹⁹. Dies an weiteren Beispielen zu vertiefen, interessiert hier weniger als die Frage, welche Bedeutung die Beziehungen zu Burgund für die Künstler gehabt haben könnten? Welche Auswahl haben sie aus diesen Kenntnissen getroffen?

Zu Beginn des 15. Jahrhunderts überwiegt ein Konstrukt des »Burgundischen«, das als höfisch gilt. Das traditionell erste Werk, das in der oberrheinischen Kunst als westlich beeinflusst gilt, die Colmarer Kreuzigung (Abb. 12)²⁰⁰, die aufgrund einer dendrochronologischen Untersuchung in die Zeit nach 1400 anzusetzen ist²⁰¹, stellt hierfür ein charakteristisches Beispiel dar. Das Tafelwerk, wahrscheinlich eine Stiftung des am Fuße des Kreuzes knienden Dominikaners, strahlt einen Anspruch größter Kostbarkeit aus. Das Profil Philipps des Kühnen²⁰², der sich im Bild mit dem guten Hauptmann über die Frage der Göttlichkeit des Gekreuzigten unterhält, und die Gestalten in ihren kostbaren, mit heraldischen Goldmustern überzogenen Gewändern sprechen dieselbe höfische Sprache²⁰³.

198 Etwa R. RECHT/A. CHÂTELET, *Ausklang des Mittelalters 1380–1500* (Universum der Kunst 35), München 1989, S. 233f. und 331; siehe auch HEINRICH-SCHREIBER (wie Anm. 12), S. 31f.

199 Zu Schongauers Beziehungen mit den Niederlanden in Auswahl: R. BILLINGE, Links with Schongauer in *Three Early Netherlandish Paintings in the National Gallery*, in: E. HERMENS (Hg.), *Looking Through Paintings. The Study of Painting Techniques and Materials in Support of Art Historical Research* (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 11), Leiden 1998, S. 81–90; A. CHÂTELET, Schongauer et les primitifs flamands, in: *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* 22 (1979), S. 117–142; HECK (wie Anm. 189), S. 265–273; J. NICOLAISEN, Martin Schongauer – ein Mitarbeiter der Werkstatt Hans Memlings? Zur Wanderschaft Schongauers und dem Einfluß der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts auf sein Werk, in: *Pantheon* 57 (1999), S. 33–56.

200 Colmar, Musée d'Unterlinden, Inv. 88.R.P.536; C. HECK/E. MOENCH-SCHERER (Bearb.), *Catalogue général des peintures du Musée d'Unterlinden*, Colmar 1990, Nr. 536.

201 C. HECK/G. LAMBERT/C. LAVIER, Dendrochronologie et histoire de l'art. Bilan d'une première campagne d'analyse des peintures du Musée d'Unterlinden, in: *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* 35 (1992), S. 135–146, bes. 139.

202 Dazu F. O. BÜTTNER, Zu Bildform, Stilmitteln und Ikonographie der Tafelmalerei um 1400, in: G. POCHAT/B. WAGNER (Hgg.), *Internationale Gotik in Mitteleuropa* (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz 24), Graz 1990, S. 62–87, bes. 75 und Anm. 50.

203 Zu überlegen wäre, ob nicht auch hier die Muster am Brokatmantel des guten Hauptmanns eine heraldische Bedeutung einnehmen. Es sind zu erkennen der schwarze einschwänzige Löwe und ein heraldischer schwarzer Adler auf goldenem Grund. Eine enge Beziehung besteht zwischen dem Dominikanerkloster Schönsteinbach und dem Haager Hof, hat doch offensichtlich Margaretha von Cleve – wahrscheinlich als zweite Frau Wilhelms von Bayern – dem Kloster wohl 1411 ein Stundenbuch geschenkt; dazu J. H. MARROW, *The Hours of Margaret of Cleves*, Lissabon 1995, S. 10–15.

Daß der Maler dieser Tafel engen Kontakt mit dem Umkreis des Pariser Hofes gehabt haben dürfte, konnte durch Neil Stratford²⁰⁴ anhand einer stilistisch wie auch technisch verblüffenden Parallele nachgewiesen werden: Die Punktpunzierung, in welcher der Engel über dem guten Schächer hergestellt ist, kommt einer der exquisitesten Pariser Goldschmiedearbeiten der Zeit um 1400 sehr nahe²⁰⁵. Verbindungen zu Werken wie dem Carrand-Diptychon in Florenz²⁰⁶ und vor allem zu Brügger Arbeiten, die Robert Suckale vermuten lassen, der Maler könnte seine Ausbildung in Brügge genossen haben²⁰⁷, erhelten den weiten Horizont, in dem das Bild zu sehen ist.

Freilich sollte nicht vergessen werden, daß gerade diese höfisch-burgundischen Allusionen, die hier besonders ins Auge fallen, am Oberrhein um 1410–20 wahrscheinlich sehr viel verbreiteter waren, als es heute den Anschein hat. Die Mariengruppe der Colmarer Kreuzigung dürfte in der Basler Peterskirche einen stilistischen Verwandten in dem wohl in das zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu datierenden Wandbild der Grabnische des bereits erwähnten Jakob Zibol besessen haben (Abb. 2)²⁰⁸. Vergleichen wir beispielsweise die Colmarer Gruppe mit den trauernden Marien der Zibolnische, so wird deutlich, daß in diesem vielleicht zeitgleichen oder sogar wenige Jahre älteren Wandgemälde dieselbe Stil-sprache in einer autochthonen Version so selbstverständlich vorgetragen wird, daß sie nichts mehr von der überraschenden Neuheit der Colmarer Kreuzigung besitzt. Die Gewänder der Figuren des Tafelbildes wirken modischer und haben – insbesondere bei der Maria – jene Üppigkeit des Faltenwurfs bekommen, die eine unmittelbare Auseinandersetzung mit westlichen Werken voraussetzt. Kostbarkeit und Eleganz, die auch in den individualisierten Menschentypen oder in der detailtreuen Schilderung von Stofflichkeit zum Ausdruck kommt, sind Elemente, mit denen ein oberrheinischer Maler ein Werk gestaltete, das auch einem burgundischen Stifter durchaus zur Ehre gereicht hätte. Unverkennbar oberrheinisch in der Colmarer Kreuzigung ist auch die Johannesgestalt, die bereits im späten 14. Jahrhundert in der Breisgauer Buchmalerei vorkommt²⁰⁹ und im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts eine rasche Verbreitung finden wird, etwa im Bergheimer Antependium²¹⁰ oder in der Buchmalerei der weiter oben erwähnten »Werkstatt von 1418«²¹¹.

204 N. STRATFORD, *De opere punctili*. Beobachtungen zur Technik der Punktpunzierung um 1400, in: R. BAUMSTARK (Hg.), *Das goldene Rößl*. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400. Katalog zur Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums München 3. März bis 20. April 1995, München 1995, S. 131–145, bes. 134.

205 Amsterdam, Rijksmuseum, Rückseite eines Reliquien-Triptychons; STRATFORD (wie Anm. 204), S. 139, Abb. 78.

206 Florenz, Museo Nazionale di Bargello; dazu SUCKALE, 1998 (wie Anm. 91), S. 62.

207 Ebd.

208 MAURER (wie Anm. 51), S. 128f., datiert um 1420.

209 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Tennenbach 8, fol. 92, Kreuzigung; L. E. STAMM, *Die Rüdiger Schopf-Handschriften*. Die Meister einer Freiburger Werkstatt des späten 14. Jahrhunderts und ihre Arbeitsweise, Aarau/Frankfurt am Main/Salzburg 1981, Abb. 138; vgl. auch die Zusammenstellung der Typen ebd., Taf. II, S. 145.

210 Colmar, Musée d'Unterlinden, Inv. 88.R.P.537; Abb. bei S. LECOQ-RAMOND/P. BÉGUERIE, *Das Unterlinden-Museum zu Colmar (Musées et monuments de France)*, Paris 1997, S. 42.

211 SAURMA-JELTSCH (wie Anm. 18), Bd. 2, Taf. 3/1 und 10/2.

Impulse ähnlicher Herkunft dürften in der wohl ebenfalls im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts entstandenen Wandmalerei in der Sintznische der Basler Peterskirche eine Rolle gespielt haben (Abb. 3). Der über dem Engel sein Schriftband präsentierende Prophet nimmt den Kopftypus des Longinus aus dem Colmarer Tafelbild auf, jedoch scheint der lyrische Ton dieses ungewöhnlich qualitativollen Verkündigungsbildes geprägt zu sein von umfassenden Kenntnissen sowohl italienischer als auch niederländischer Vorbilder²¹².

Keines der oberrheinischen Werke jedoch läßt den Anspruch, höfische Kunst zu schaffen, so deutlich erkennen, wie das bereits angesprochene Frankfurter Paradiesgärtlein (Abb. 10). In dem wohl in Straßburg im zweiten Jahrzehnt entstandenen Werk sind vielfältige Verbindungen zu einer franco-flämischen Hofkunst nachweisbar. Das Bild wirkt wie ein kostbares Juwel dank seiner intensiven Farbigekeit und, wie wir sahen, durch die Perfektion, mit der die Blumen in dem paradiesischen Garten geschildert werden und mit einer scheinbar von innen kommenden Leuchtkraft strahlen. Das Wandbild der Sintznische hatte zwar als Stifterbild und Epitaph eine andere Funktion, mit seinem Anspruch jedoch zielt es auf einen ähnlichen Effekt: Die Kostbarkeit der Bilder und der darin gezeigten Gegenstände gibt im Detail durchaus mimetisch eine überirdische Wirklichkeit wieder, die dem Betrachter gerade wegen ihres Bezugs zu seiner eigenen Lebenswelt so glaubwürdig vorkommen muß.

In einer überzeugenden Bilderreihe vermochte jüngst Daniel Hess zu belegen, wie lange sich der im Umkreis des Paradiesgärtleins entwickelnde Stil an diversen Orten des Oberrheins halten konnte²¹³. In einer Reihe von Arbeiten unterschiedlicher Herkunft – so etwa in der Verkündigungstafel von Winterthur²¹⁴ – wird der lyrische, wertbetonte Tenor des Paradiesgärtleins aufgegriffen, und die lieblichen Gestalten werden in jene alltäglichen Interieurs eingefügt, welche in der Tafel aus St. Marx (Abb. 1) oder im Tennenbacher Altar (Abb. 9) die »Neue Kunst« einleiten. Dies heißt freilich in unserem Kontext nichts anderes, als daß nun auch in einem solchen bürgerlichen Interieur mit dem kostbaren Leuchten der Farben und Gegenstände vor allem eine Nobilitierung beabsichtigt wird. Den Tennenbacher Altar (Abb. 9) vermochte Hess in einer Reihe mit der Kreuzigung von Ober-

212 Die sienesisch anmutende Verkündigung kann diese Allusion durchaus über die westlichen Einflüsse erfahren haben, am nächsten scheint eine geldrische Arbeit zu stehen; dazu M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and Their Contemporaries*. Text- und Tafelband, London 1974, Tafelband, Abb. 359; siehe auch DERS. (wie Anm. 29), Tafelband, Abb. 39 und zum Boucicaut-Atelier DERS., *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Boucicaut Master* (National Gallery of Art/Kress Foundation Studies in the History of European Art 3), London 1968, Abb. 29 und 118ff.; Verwandtschaft scheint auch zu dem Pariser Kreis noch des 14. Jahrhunderts zu bestehen, sind doch dort seit dem Meister des Parament von Narbonne die Erscheinungen des Herrn in einer umfassenden Gloriole zu einem festen Muster geworden; vgl. MEISS (wie Anm. 29), Tafelband, Abb. 38. Stilistisch besteht in der mächtigen Gestalt der Trinität im Wolkenkranz wiederum eine enge Parallele zu der Rückseite des oben (Anm. 205) erwähnten Amsterdamer Triptychons.

213 Hess (wie Anm. 186), S. 79ff.

214 Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart; Abb. bei C. und M. FREHNER, *Sammlung Oskar Reinhart »Am Römerholz« Winterthur* (Museen der Schweiz), Zürich/Genf 1993, S. 15.

weier²¹⁵ zu sehen. Wiederum angeregt von einem neuen niederländischen Impuls werden dieselben Elemente im Stauffenberg-Altar (Abb. 13)²¹⁶ weiter entwickelt.

In den Werken der mittleren Generation, auf die wir nicht näher eingehen, hätten wir etwa in der Karlsruher Passion – die intensiv von Utrechter²¹⁷ wie auch französischer Kunst²¹⁸ profitiert – eine zunehmende Dramatisierung beobachten können, die den Betrachter mit einer Überbetonung des Passionsrealismus erschüttern will. Auf eine distanziertere Weise versucht dies auch der Meister des zwischen 1454 und 1460 zu datierenden Stauffenberg-Retabels (Abb. 13). Der Vergleich mit dem mindestens eine Generation älteren Tennenbacher Altar (Abb. 9) läßt uns die Kontinuität der Typen durchaus erkennen. Die Innigkeit und Motivik des Themas ist bewahrt, den Gestalten ist aber eine klarere räumliche Bestimmung und ein gravitatischer Ernst verliehen worden. Insbesondere die eindrucksvolle Mitteltafel mit der Pietà, der trauernden Muttergottes, die den Körper des toten Sohnes auf dem Schoß hält, schafft eine Feierlichkeit, die im Tennenbacher Altar in dieser komprimierten Form nicht angelegt gewesen war. Die Figuren haben durch die harten Lichter und die scharf umgrenzte Gestaltung von Körpern eine diese Strenge unterstreichende Statuarik erhalten.

In dem um 1470 für Jean d'Orlier gefertigten Altar (Abb. 14)²¹⁹ fügt sich auch das Werk Martin Schongauers in den Tenor der oberrheinischen Bilderreihe ein. Besonders eng ist die Beziehung zu dem gerade genannten, immerhin eine Generation älteren Stauffenberg-Retabel (Abb. 13). Mit der strengen Statuarik seiner Gestalten folgt er dem älteren Werk und schließt sich sogar in seiner Erzählweise, die sich etwa im Verkündigungsbild streng auf die Schilderung des Heilsgeschehens konzentriert, an jene Reihe an, die wir weiter oben anhand des Tennenbacher Altars verfolgen konnten. Es ist die unter seinen Zeitgenossen unübliche Beschränkung in der Schilderung von alltäglichen Details – man denke etwa an die Verkündigung des Mérode-Altars –, die diesen Bildern ihren innigen Ernst verschafft. Im Vergleich zur bisherigen Darstellungsweise freilich hat Schongauer seinen Gestalten eine andere physische Präsenz verliehen und die Haltung Marias mit dem gesenkten Haupt und dem nach außen, zum Betrachter hin greifenden abwehrenden Handgestus dramatisiert. Anstelle des neutralen Goldhintergrundes hat er überdies ein Vorhangmotiv eingeführt, das ein wiederum anders geartetes Spiel mit Realitäten eröffnet, wird doch durch dessen hochgezogenen Saum sowohl der Blick in die überzeitliche Sphä-

215 Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum, Inv. M 88/18; dazu ZINKE (wie Anm. 186), S. 21ff.

216 Colmar, Musée d'Unterlinden, Inv. 88.R.P.356; dazu LECOQ-RAMOND/BÉGUERIE (wie Anm. 210), S. 43; HESS (wie Anm. 186), S. 80ff.; STERLING (wie Anm. 119), S. 74–78, sieht in den Flügeln, insbesondere der Anbetung, den Einfluß von Jost Haller und Rogiers, während er in der Pietà einen österreichischen Einfluß vermutet.

217 Vgl. D. LÜDKE, Die überlieferten Werke des Meisters der Karlsruher Passion, in: Ausstellungskatalog Karlsruhe (wie Anm. 120), S. 27–113, bes. 38 zu den Stundenbüchern der Katharina von Kleve und Katharina von Lochorst; dazu auch S. ROLLER, Ein verlorenes Werk des Meisters der Karlsruher Passion, in: Ebd., S. 117–141, bes. 130ff.

218 Lüdke, (wie Anm. 217), S. 59f. zum Kontakt mit dem Pariser Orléans-Meister, der in die Nachfolge der Boucicaut-Werkstatt gehört.

219 Colmar, Musée d'Unterlinden, Inv. 88.R.P.452; LECOQ-RAMOND/BÉGUERIE (wie Anm. 210), S. 46ff.

re der Göttlichkeit verheißen als auch mit der Anhebung des Vorhangs ein irdisch-zeitliches Element eingebracht.

Viele dieser, wie wir gesehen haben, nahezu unauffällig in die alten Muster eingefügten neuen Ideen sind Schongauer über die burgundisch-niederländische Malerei bekannt geworden. Der physisch präsente Engel mit seiner raumgreifenden Bewegung war in Rogiers Columba-Altar (Abb. 15)²²⁰ schon vorgegeben. In diesem um 1450 entstandenen Werk sind nicht nur motivische Verwandtschaften zu finden, sondern ebenso eine vergleichbare Auffassung der Gestalten. Der Konzeption Schongauers vielleicht noch näher stehend ist die Verkündigung an der Außenseite des Triptychons für Jan Crabbe (Abb. 16)²²¹. Die nach außen greifende Handbewegung Mariens scheint den Brügger Maler wie den Colmarer gleichermaßen beschäftigt zu haben. Vor allem aber gewinnt man den Eindruck, es werde in den Figuren des Triptychons dasselbe Interesse am Spiel mit der Realität der Personen ausgelebt. Sind sie bei Memling zur Statue gefroren, so sind sie bei Schongauer wiederum zum Leben erweckt worden, ohne daß sie dabei die Lebendigkeit und Beweglichkeit der Rogierschen Gestalten aufgenommen hätten.

8. Zusammenfassung

Wenn wir nun versuchen, eine Bilanz zu ziehen, so läßt sich festhalten, daß am Oberrhein seit Beginn des 15. Jahrhunderts eine intensive Auseinandersetzung mit burgundisch-niederländischer Kunst stattgefunden hat. Als Kenner einer innovativen Technik und neuer Motive wurde Hans Tiefental von Schlettstadt nach Basel geholt, um dort in der Elendkreuzkapelle das berühmte Gewölbe des Herzogs von Burgund in Dijon nachzuschaffen. Teure Farben, verblüffende Effekte und kostbare Details zeugen auch in der Colmarer Kreuzigung davon, daß man es den angesehenen Mäzenen des burgundischen Hauses gleich tun wollte. Dieselben Intentionen konnten wir ebenso an den Aufträgen des Mathias Eberler ablesen, der mit seiner Kunstförderung das Ziel verfolgte, den sozialen Aufstieg vorzubereiten. Das Prestige, das mit diesen Zitaten zu gewinnen beabsichtigt war, bezog seine Wirkung aus der Vorstellung des Glanzes am Hofe Burgunds. Gefördert haben dürfte eine solche Verbindung nicht allein die Fama des burgundischen Hofes, sondern ebenso das mächtige Streben der oberrheinischen Städte nach ebenbürtigem Glanz und eindrucksvoller Selbstdarstellung.

Burgundische Kunst galt denn nicht nur als höfische Kunst, sondern auch als die Kunst einer Avantgarde, und jene Maler, die über einschlägige Kenntnisse und Beziehungen verfügten, wurden entsprechend geschätzt. Die rasche Verbreitung von burgundisch-niederländischen Motiven sowohl über Mustersammlungen als auch über die aufkommenden Medien der Vervielfältigung erlaubte es, diese Neuheiten so in die traditionelle Sprache zu integrieren, daß sie gar nicht mehr als burgundische Vorbilder verstanden wurden. Die aus sehr unterschiedlichen Regionen Burgunds stammenden Anregungen, Motive und tech-

220 München, Alte Pinakothek, Inv. 1190; Abb. bei D. DE VOS, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999, S. 278.

221 Brügge, Groeningemuseum, Inv. 0.1254–1255; dazu D. DE VOS, Hans Memling. Das Gesamtwerk, Stuttgart/Zürich 1994, S. 90–93.

nischen Neuheiten wurden rasch rezipiert und galten wohl als Beleg für avantgardistische Könnerschaft, ohne daß die Maler oder Auftraggeber sich jedoch allzu sehr darum kümmerten, woher die Anregungen gekommen waren²²² und welche Bedeutung ihnen ursprünglich anhaftete. Überdies hatte sich schon sehr bald, nämlich bereits in den dreißiger Jahren, eine oberrheinische Variante der »Neuen Kunst« fest etabliert und gehörte zu den Grundlagen, auf denen auch Schongauer aufbaute. Obwohl an seiner wahrscheinlich direkten Kenntnis von Werken Rogiers und Memlings kaum zu zweifeln ist, bot ihm gerade die eigene Tradition eine Form zur Integration des Neuen an, die sich grundsätzlich von den in anderen Kunstlandschaften üblichen Rezeptionsweisen des Burgundischen unterscheidet. Er beruft sich auf die Tradition und setzt, wie wir am Orlier-Altar verfolgen können, das Neue nicht selten in einen scheinbar traditionellen Zusammenhang. Im Gegensatz zu den Künstlern der älteren Generation ist er durch die Verwendung moderner künstlerischer Ideen, oft in Form von verschlüsselten theologischen Gehalten²²³, als gelehrter Maler erkennbar, dessen Anspruch es war, niederländisch-burgundische Meisterschaft in gewohnte Bildkonvention zu übertragen und dabei neue Inhalte zu übermitteln. In Schongauer kumuliert die Kenntnis des Burgundischen und wird zugleich konterkariert. In seiner Studie der Pfingstrose sucht er, im Unterschied zu Dürer, nicht die künstlerische Einmaligkeit zu vervollkommen, sondern er konzentriert sich darauf, in dieser einzelnen Pflanze den »Begriff« der Pflanze insgesamt zu finden. Insofern schuf Schongauer eine Malerei, die das Neue im Alten in – wie Wimpfeling schrieb – *eleganter* und *lieblicher* Form vortrug und eben damit einer oberrheinischen Tradition folgte.

222 Ein Beispiel für Schongauers eigene Kompilation unterschiedlicher Modelle scheint sogar in der Zeichnung des Pariser Louvre (Département des Arts Graphiques, Inv. 18785) vorzuliegen, die unumstritten als Kopie von Rogiers Weltgericht in Beaune gilt; dazu Ausstellungskatalog Colmar (wie Anm. 34), Z 3, S. 136–139 mit Abb. S. 137; vgl. auch NICOLAISEN (wie Anm. 199), S. 44–47, der einen Aufenthalt Schongauers in Memlings Werkstatt annimmt.

223 Zur Gelehrsamkeit Schongauers und seiner Arbeiten existieren bisher wenige Untersuchungen, erst jüngst wurde die verdienstvolle Analyse der Schriftbänder im Breisacher Wandbildzyklus vorgelegt; dazu M. VON PERGER, Die Inschriften in Martin Schongauers »Jüngstem Gericht« im Breisacher Münster, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63 (2000), S. 153–168; L. SCHMITT, Bemerkungen zum aktuellen Stand der Schongauer-Forschung, in: ZGO 141 (1993), S. 387–393.



Abb. 1 Josephs Zweifel, Tafel von St. Marx, Straßburg (?) um 1410–20 (Straßburg, Musée de l'Œuvre Notre Dame)

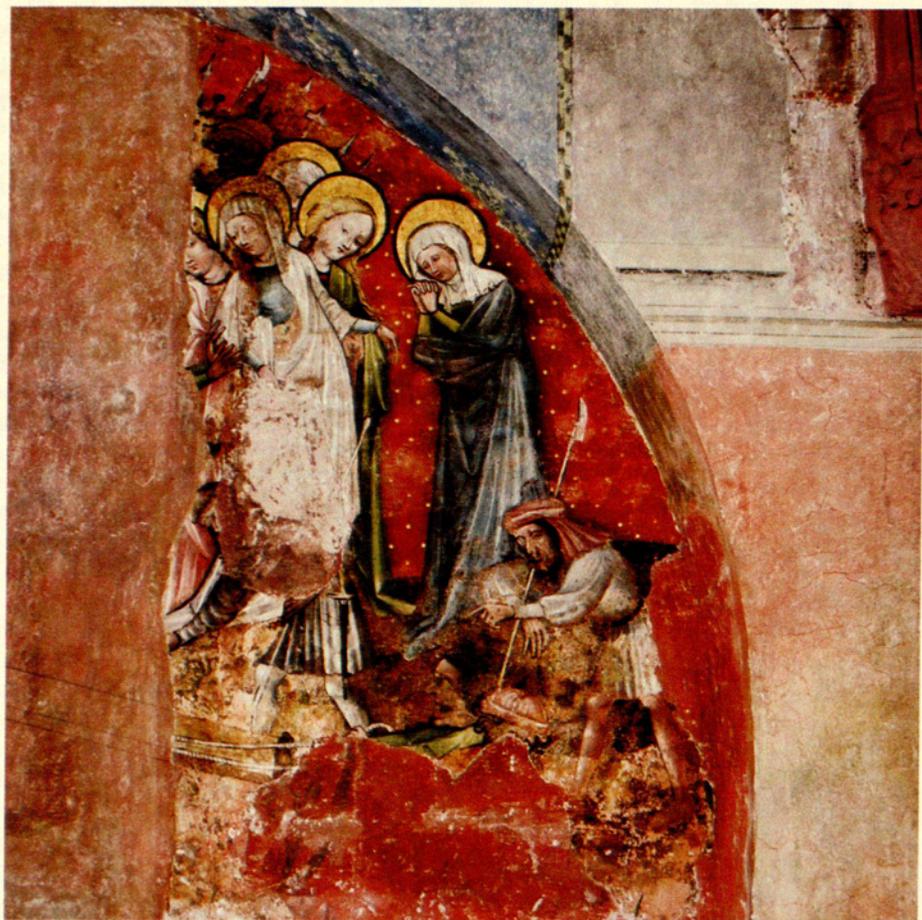


Abb. 2 Trauernde Marien der Kreuzannagelung, 1410–20 (Basel, Peterskirche: Zibolnische der Eberlerkapelle)



Abb. 3 Verkündigung an Maria, um 1410–20 (Basel, Peterskirche: Sintznische der Keppenbachkapelle)



Abb. 4 Martin Koch: Wappenhaltender Engel, 1474/75 (Basel, Peterskirche: Westwand der Eberlerkapelle)



Is buch das mit dem namen baruch
 genennet ist das en ist nit in hebrei
 scher reden me allein in gememer rede
 vnd glichlich ouch Jeremie des wissagen
 bottschaft. Aber von bekentnisse der
 lesenden sind sie hie geschriben wende sie
 zougent vil von Christo vnd von den sin
 gisten zitem. **H**ie vahet an dz
Buch Baruch. Capitulm 1.
Bnd sind dis des buches wort
 die Baruch schreib nerie
 sine malachie sinis Sedech
 so limes der adu...

Abb. 5 Wien, ÖNB: Cod. 2760, fol. 56v, Eberlerbibel, 1464: Der Prophet Baruch



Abb. 6 Meister E.S.: Der Prophet Matthäus, um 1460 (Kupferstich Lehrs 136)

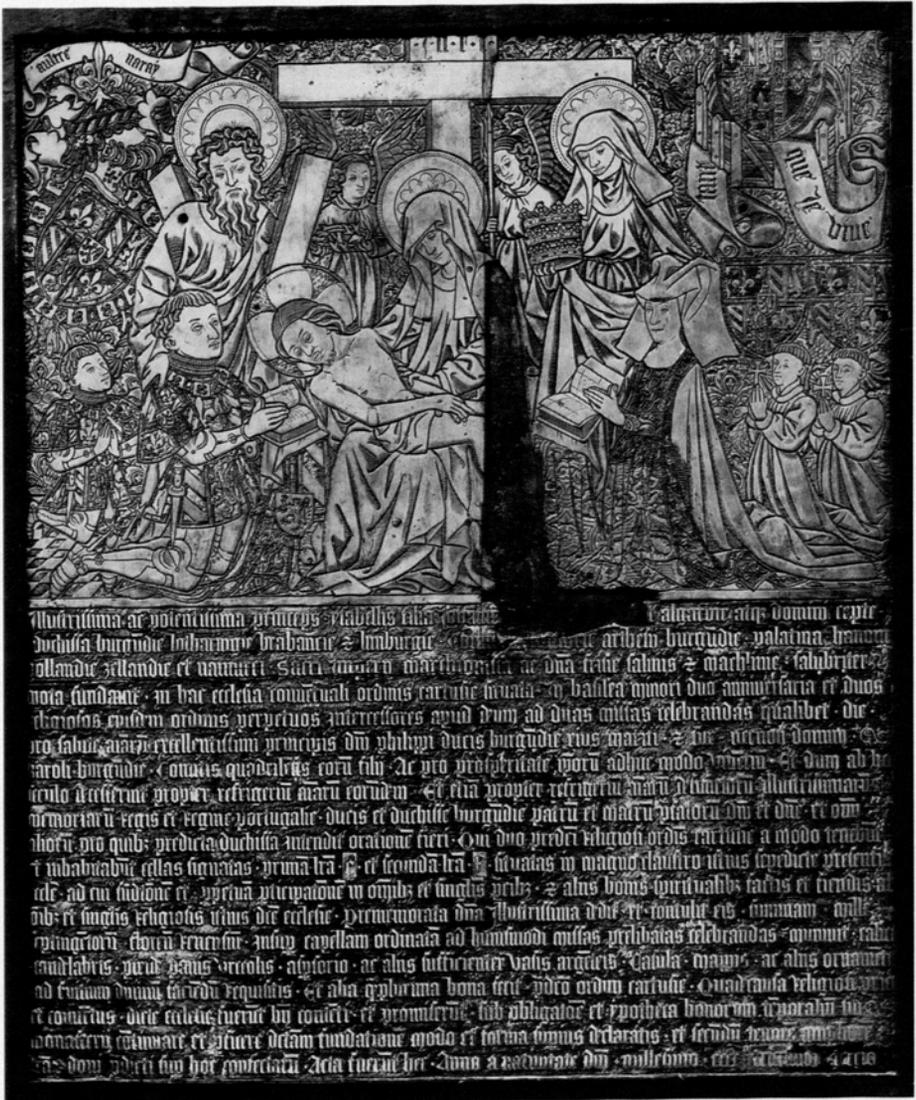


Abb. 7 Votivtafel der Isabella von Portugal, Herzogin von Burgund aus der Basler Kartause, um 1446–48 (Basel, Historisches Museum)



Abb. 8 Martin Schongauer: Der hl. Antonius von Dämonen bedrängt, um 1470–73 (Kupferstich Bartsch 47/Lehrs 54)



Abb. 9 Verkündigung an Maria vom Tennenbacher Altar, Freiburg im Breisgau (?), erstes Viertel 15. Jh. (Freiburg im Breisgau, Augustinermuseum)

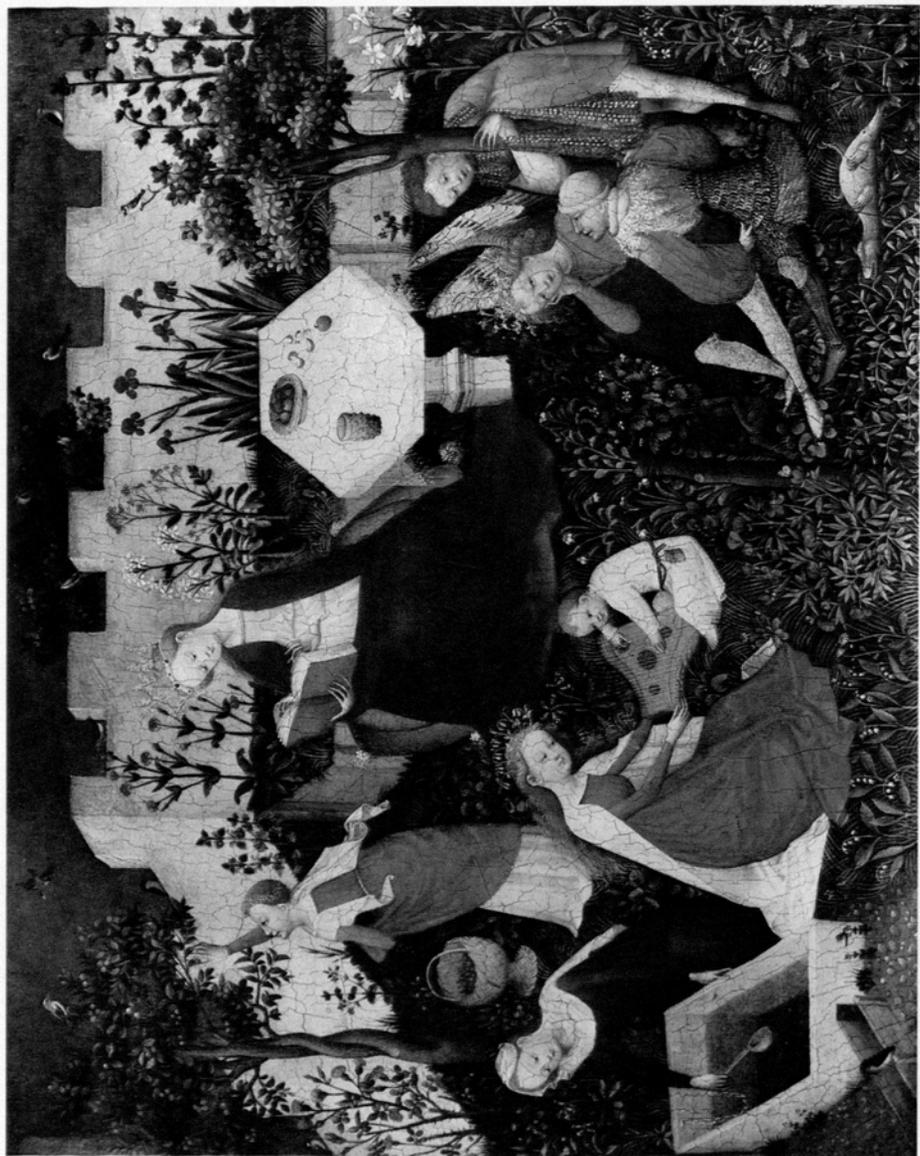


Abb. 10 Paradiesgärtlein, Oberrhein, um 1410 (Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie)



Abb. 11 Martin Schongauer: Studienblatt mit Pfingstrose, um 1472 (Privatbesitz)

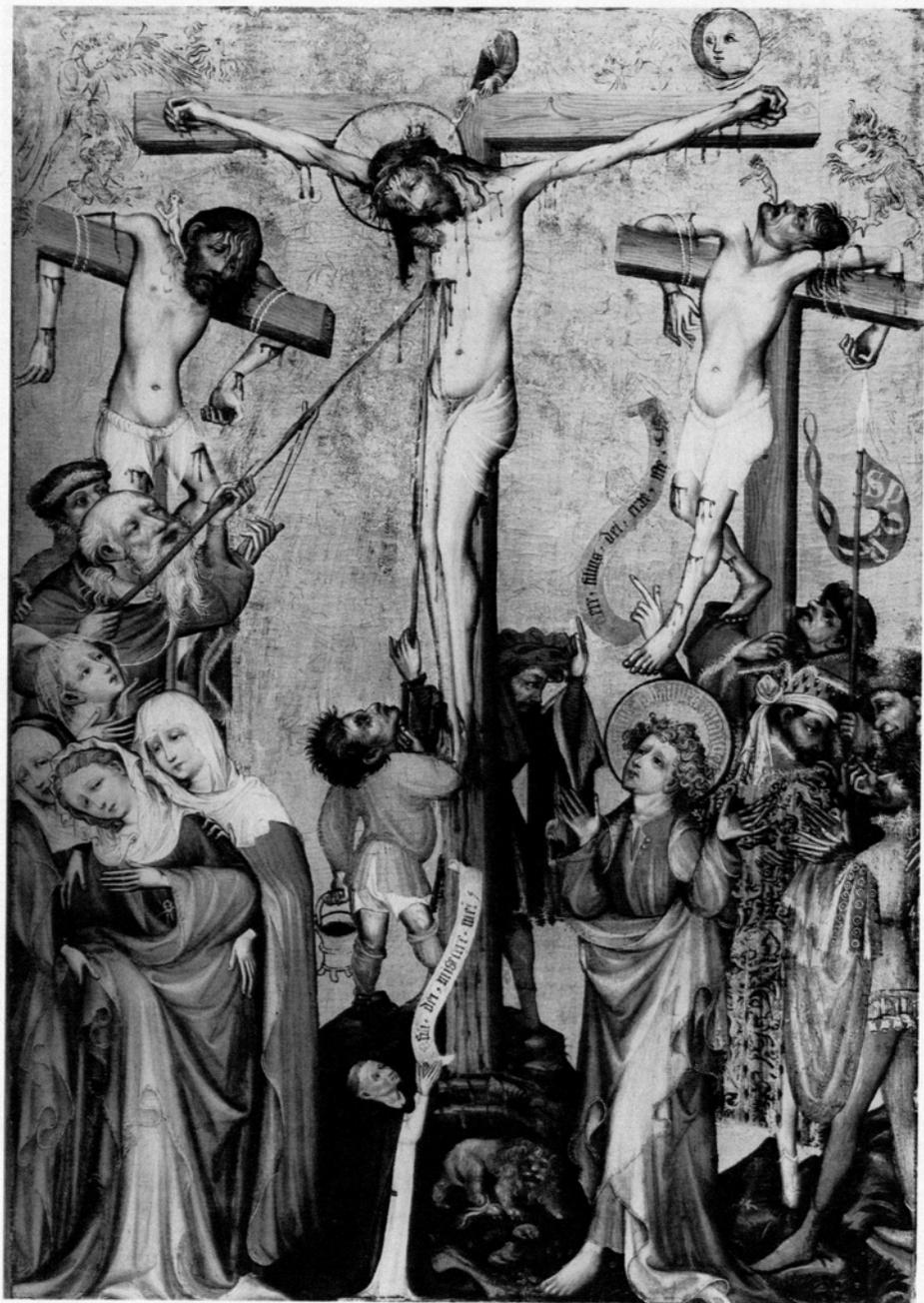


Abb. 12 Colmarer Kreuzigung, Oberrhein, 1400–10 (Colmar, Musée d'Unterlinden)

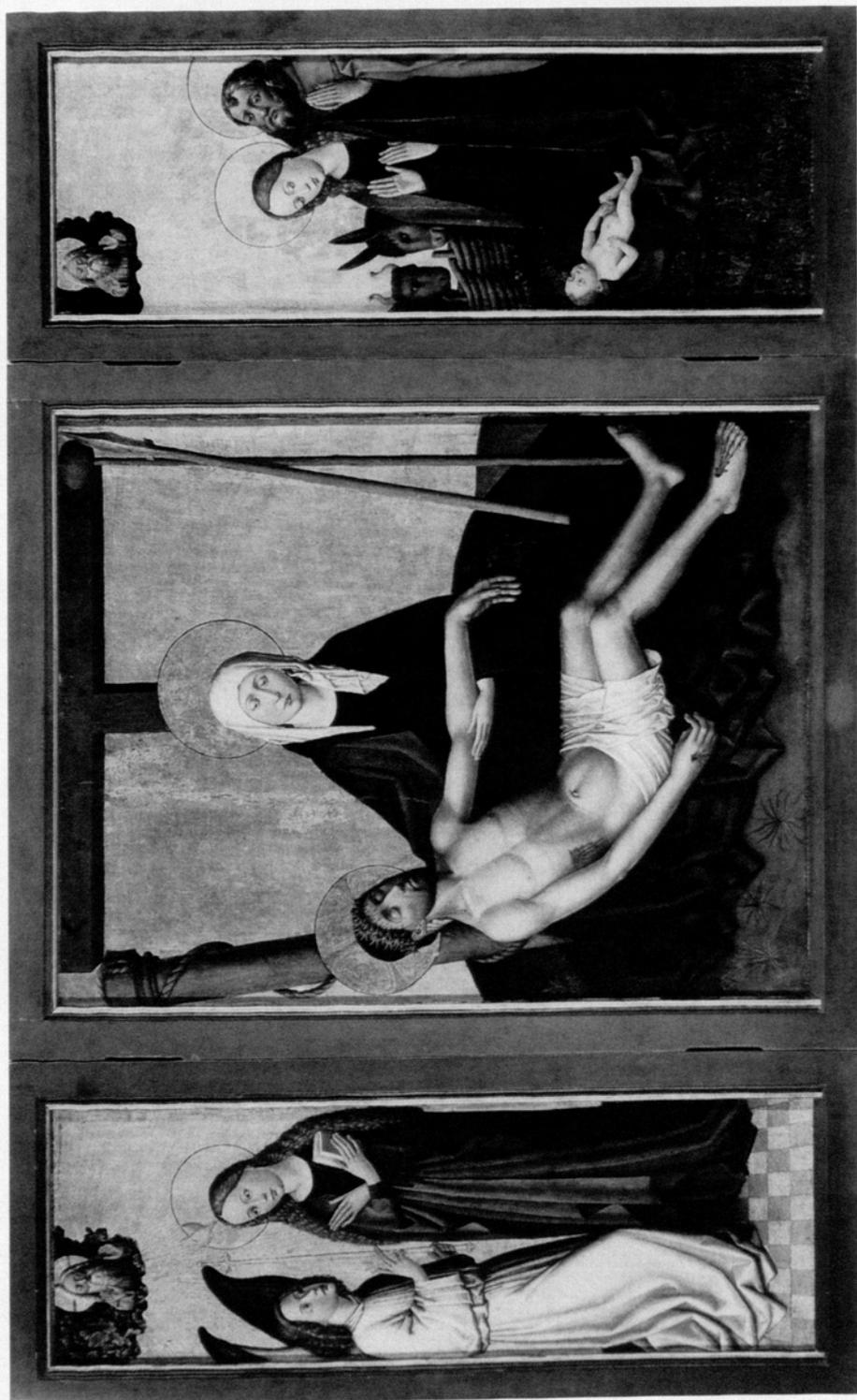


Abb. 13 Verkündigung, Anbetung und Pietà vom Stauffenberger-Altar, 1454–60 (Colmar, Musée d'Unterlinden)



Abb. 14 Martin Schongauer: Verkündigung an Maria vom Orlier-Altar, um 1470 (Colmar, Musée d'Unterlinden)



Abb. 15 Rogier van der Weyden: Verkündigung an Maria vom Columba-Altar, um 1450 (München, Alte Pinakothek)



Abb. 16 Hans Memling: Verkündigung an Maria vom Triptychon des Jan Crabbe, um 1467–70 (Brügge, Groeningemuseum)