Das Altartriptychon der hl. Sippe aus der alten Dreikönigskapelle zu Baden

Autor(en): **Moullet, P. Maurice**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Badener Neujahrsblätter**

Band (Jahr): **19 (1944)**

PDF erstellt am: **26.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-321853

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Das Altartriptychon der hl. Sippe aus der alten Dreikönigskapelle zu Baden

Von P. Maurice Moullet, O. F. M. Conv., Freiburg (Schweiz)

Was versteht man unter einem Altartriptychon?

Die Christen der ersten Jahrhunderte fanden während der Verfolgungen ihre Zuflucht in den unterirdischen Galerien der Katakomben; dort begruben sie ihre Märtyrer und feierten ihre heiligen Opferhandlungen. Die räumliche Begrenzung dieser Zufluchtsstätte gestattete ihnen bei ihrem Gottesdienste keine weitgehende lithurgische Entfaltung. Der Altar, ein einfacher Tisch aus Stein, wurde an der Wand vor den Grabnischen oder vor den Sarkophagen der Märtyrer errichtet. Diese unmittelbare Nähe der heiligen Gebeine wurde auch später in den grossen, geräumigen und im Freien erbauten Kirchen beibehalten; ebenso ist der christliche Altar eigentlich für alle Zeiten dieser steinerne Tisch geblieben, der mit der Grabstätte der Gebeine eines Heiligen in Verbindung steht. Oberhalb des Altartisches errichtete man in der Folgezeit gerne eine Art von zweitem, diesmal senkrechtem Tisch, Altaraufsatz genannt, der mit Reliefs aus Stein oder aus wertvollem Metall geschmückt oder mit Gemälden verziert wurde. Diese Gemälde waren dazu bestimmt, die Aufmerksamkeit der Gläubigen am Orte der heiligen Opferhandlung festzuhalten. (Schon in den Katakomben waren die Wände oberhalb des Altares mit symbolischen Fresken ausgeschmückt worden). Einer der berühmtesten und am besten erhaltenen Altaraufsätze gehörte seinerzeit zum Hochaltar der Kathedrale von Basel und befindet sich heute im Cluny-Museum von Paris. Er ist ein wahres Glanzstück und besteht ganz aus Gold wie die Büste des römischen Kaisers, die kürzlich in Avenches aufgefunden worden ist.

Während des Mittelalters wurden die Altaraufsätze mit der grössten Sorgfalt ausgearbeitet. Man stattete sie mit Schnitzereien und Malereien aus. Schliesslich fanden die Kunstschaffenden jener Zeit in der vollendeten Ausgestal-

tung dieses Teiles des Altares eine ihrer hauptsächlichsten und wichtigsten Beschäftigungen. Im 15. Jahrhundert kam man auf den Gedanken, zu beiden Seiten der festen Altartafel zwei bewegliche Flügel anzufügen. Diese Flügel liessen sich öffnen und schliessen wie die Türen eines Möbels. Der Schreiner verfertigte die Rahmen und die Tafeln, der Schnitzer oder der Maler — manchmal auch beide — schmückten die Oberflächen aus. Der innere Teil bot, bei geöffneten Flügeln, einen prunkvollen Anblick dar. Die Unterlage bestand in den meisten Fällen aus Gold. An Sonn- und Festtagen vor den Blicken der Gläubigen geöffnet, stellte ein solcher Flügelaltar kirchliche Szenen oder die Heiligen selber dar. Der geschlossene Flügelaltar blieb der alltäglichen Gottesdienst-handlung vorbehalten. Die Ausschmückung der Aussenseiten war deshalb schlichter gehalten und bestand meist in einfacher Grau-in-Grau-Malerei.

Damit dieser Altaraufsatz, der aus drei Flügeln bestand und gerade deswegen Triptychon (= dreifach übereinander gelegt) genannt wurde, bequem geöffnet werden konnte, musste er sich ein wenig oberhalb des Altares befinden. Zu diesem Zwecke wurde ein waagrechter Zwischenbau, eine Art Sockel, geschaffen, der dazu bestimmt war, den Holzaufbau mit den beweglichen Flügeln zu tragen. Dieser Teil wurde ebenfalls mit Schnitzereien oder Malereien verziert; man nannte ihn die Predella. Ihre langgestreckte Form erinnerte an die einer Grabstätte, und oft enthielt sie auch wirklich die Gebeine eines Heiligen. Ihr Mittelstück wurde in der Form eines Tabernakels für die Aufbewahrung der heiligen Abendmahlsgeräte verwendet. Dieses Tabernakel erscheint aber erst mit der Renaissance. Zu dieser Zeit, d. h. gegen Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts, nimmt die Malerei entschieden die Vorrangstellung gegenüber der Schnitzerei ein. Prachtvolle Altartriptychen entstehen, die Meisterwerke der mittelalterlichen Kunst geblieben sind. Sehr schöne Werke solcher Art weisen die Kirchen des Wallis und des Kantons Graubünden auf, wieder andere sind uns in Museen erhalten geblieben. Zwei der berühmtesten Werke dieser Kunstgattung sind heute noch vollkommen erhalten in der Franziskanerkirche von Freiburg (Schweiz) zu sehen.

Das Schicksal der gotischen Altartriptychen.

Das Aufkommen der Altartriptychen, die aus mehreren Gemälden auf Holztafeln bestanden, liess die Kunst der Tafelgemälde entstehen. die zur Zeit der Renaissance über die Mauermalerei vorherrschte. In späterer Zeit mussten im Zusammenhang mit der Erneuerung der Architektur im 16., 17. und 18. Jahrhundert die Triptychonaltäre des Mittelalters neuen, dekorativen Holzkonstruktionen weichen und wurden sehr oft aus den Kirchen entfernt. Sie wurden, um es gerade herauszusagen, zu Museumsstücken. Dies war auch, zusammen mit zwei anderen Werken derselben Kunst, das Schicksal des Altartriptychons der heiligen Sippe der Dreikönigskapelle zu Baden.

Doch ist das Verschwinden der Altartriptychen aus den Kirchen hauptsächlich der bilderstürmerischen Reform zuzuschreiben. Die Ordensbewegung hatte die handwerkliche Kunst beträchtlich gefördert. Der Ueberfluss von kunstschaffenden Handwerkern schuf neue Bedürfnisse; es wurde notwendig, ihnen Arbeitsgelegenheiten zu geben. Die Kirche, und besonders die Bettelorden, um das soziale Wohlergehen der Körperschaften besorgt, sorgten mit einem lobenswerten Eifer vor, indem sie die Ausschmückung der Kirchen und namentlich die Errichtung von neuen Altartriptychen begünstigten. Ein Sprichwort aber sagt: das Bessere ist der Feind des Guten. Die anwachsende Zahl, die Schönheit und der Reichtum der auf diese Weise neu erbauten Altäre riefen die bilderstürmerische Raserei hervor, die bei uns in Basel, Zürich, Bern, Genf und anderorts mit Heftigkeit und Härte verfuhr. Unsere Museen bewahren heute gerade noch die Ueberbleibsel von Triptychen auf, die dem Revolutionssturm entgingen. Es sind dies besonders die beweglichen Flügel, die weniger schwer und leicht abnehmbar sind und die durch Gutgesinnte oder durch die Familien der Stifter gerettet wurden, da ihnen das Recht zustand, die Kunstwerke zurückzuverlangen. In dieser Tatsache erkennen wir einen der Gründe, weshalb mehrere Privatsammlungen auch Altartriptychen besitzen.

In den Gegenden aber, die dem katholischen Glauben treugeblieben waren, war es der Barock, der es sich sehr oft zur

Aufgabe werden liess, anstelle der alten Triptychen Bildgruppen zu setzen, die der neuen Kunstrichtung besser entsprachen. Zeigte man sich gegenüber den schönen Werken des Mittelalters pietätvoll, so entfernte man sie nicht aus den Kirchen. Man nahm aber die Flügel der alten, nicht mehr gebrauchten Triptychen weg und hängte sie an die Wände der umgebauten oder neuen Kirchen, um diese damit zu schmücken. Durch den entarteten Geist des 19. Jahrhunderts begünstigt, wurden diese Gemälde alter Kunst allzu oft die Beute der Antiquare. Doch kommt ihnen das Verdienst zu, diese Werke wieder an die Museen verkauft zu haben. Dadurch haben sie trotz allem auf indirektem Wege zu ihrer guten Erhaltung beigetragen. Gerade das war auch das Schicksal der Altartriptychen der Dreikönigskapelle in Baden, im besonderen des Altartriptychons der heiligen Sippe, dem hier unser besonderes Interesse gilt.

Die Altartriptychen der alten Dreikönigskapelle in den grossen Bädern zu Baden.

Im Neujahrsblatt der Apotheke F. X. Münzel in Baden*) vom Jahre 1942 befasste sich Kurt Münzel in einer sehr eingehenden Studie mit dieser alten Kapelle (Abb. 7 und 8). Sie soll auf dem Platze eines Isistempels erbaut worden sein, wenigstens lässt die Bauart des Turmes vermuten, dass diese Kapelle das älteste sakrale Baudenkmal der Stadt Baden war. Bedauerlicherweise musste es dem zu Ende des vergangenen Jahrhunderts erbauten neuen Grand-Hotel weichen. Die Urkunden aus dem Spätmittelalter weisen die Existenz dreier Altäre nach. Jeder von ihnen war überhöht von einem dreiteiligen Altaraufsatz, und alle drei wurden zwischen 1747 und 1749 durch barocke Altaraufsätze ersetzt. Die Tafeln wurden einzeln eingerahmt und an den Wänden der Kapelle befestigt. Im Jahre 1821 kaufte sie der Basler Antiquar A. von Speyr für eine sehr bescheidene Summe auf, und schliesslich gelangten diese alten Badener Kunstschätze, voneinander getrennt, in verschiedene Museen des Auslandes, nämlich nach Dijon, Düsseldorf und Karlsruhe.

*) Darin befinden sich auch die Abbildungen des Heiligkreuzaltares und des geschnitzten Hochaltares, der den hl. Dreikönigen geweiht ist.

Im Mittelpunkt der Kapelle stand der Hochaltar, der den heiligen drei Königen geweiht war. Er zeigte, wenn er sich bei geöffneten Flügeln in seinem ganzen Ausmass den Blikken der Gläubigen darbot, eine ausserordentlich reiche Schnitzerei, war aber, wenn dieselben Flügel auf das Mittelstück zurückgelegt, d. h. geschlossen waren, von einem eher bescheidenem Anblick. Die wahrscheinlich in ihrer ganzen Oberfläche vergoldete Schnitzerei wies die in Abb. 4 bezeichneten Darstellungen auf.

Die Malerei der Aussenseite stellte den hl. Hieronymus und den hl. Christophorus mit den beiden Stiftern Nikolaus Eberler und seiner Gemahlin, eine geborene Engelhardt, dar (Abb. 3). Währenddem der geschnitzte Teil über das Museum von Berlin nach Düsseldorf gelangt ist, befindet sich die bemalte Aussenseite im Museum von Dijon.

Auf der linken Seite des Kapelleninnern befand sich der Heiligkreuzaltar. Beidseitig bemalt, zeigte er die in den Abb. 1 und 2 aufgezeichneten Darstellungen. Man fragt sich, was aus dem Tafelgemälde des Kalvarienberges und aus dem der Predella geworden ist, da sich alle anderen Gemälde im Museum zu Dijon befinden.

Das Altartriptychon der heiligen Sippe.

(Abb. 5, 6, 9, 10, 11a—d, 12, 13).

Auf der rechten Seite des Kapelleninnern befand sich der Altar, mit welchem wir uns hier besonders befassen, und der der heiligen Sippe der Jungfrau Maria geweiht war. Von derselben äusseren Gestalt, wie das Altartriptychon des Heiligkreuzaltares bot er doch einen ziemlich andersartigen Anblick. Eine Reihe grosser Gestalten ist hier stehend abgebildet, und zwar sind diese in sehr regelmässigen Zwischenräumen nebeneinander gestellt. Sie bildeten auf diese Weise eine Art Prozession, die die Hauptdarstellung umgab.

Geöffnet zeigte das Altartriptychon sehr wahrscheinlich in seinem Mittelstück die heilige Sippe, umrahmt vom hl. Antonius, dem Einsiedler, und vom hl. Christophorus, während die Flügel und die Predella, wie wir sehen werden, mehrere andere Heilige darstellten. Die Malerei des geöff-

neten Altartriptychons hob sich von einem Hintergrund von damassiertem Gold ab, die Gemälde der Aussenseite waren mit Darstellungen aus der Architektur und mit Landschaften ausgeschmückt. Die Aussenseiten der beiden Flügel und ein Teil ihrer Innenseiten werden im Museum von Karlsruhe aufbewahrt; die übrigen Teile sind verschollen.

Wie ist es nun möglich, sich die heute verschwundenen Tafeln vorzustellen und sich vom Ganzen, so wie es in der Dreikönigskapelle vorhanden war, ein Bild zu machen? Die Nachforschungen von Otto Fischer, Basel, und Kurt Münzel, Baden, haben uns die gewünschten Unterlagen verschafft.

Eine Ablassurkunde aus dem Jahre 1509, erlassen durch den Generalvikar des Bischofs Hugo von Konstanz, zu Gunsten des Baues und der Ausschmückung eines der Altäre der Dreikönigskapelle zu Baden, erwähnt die Namen der Heiligen, denen der Altar geweiht ist, nämlich: die Jungfrau Maria, Johannes der Täufer, der Märtyrer Sebastian, der hl. Antonius Abt, der hl. Christophorus, der Bischof Gladius, die Bekenner Jodokus und Dionysius, die Jungfrauen und Märtyrerinnen Katharina, Barbara, Dorothea und Agatha, die hl. Verena und die hl. Anna, die Mutter der Jungfrau Maria. Ist das nun die Liste, die dem Künstler vorgelegt wurde? Wir können uns nicht gänzlich von diesem Gedanken überzeugen lassen, denn auf den in Karlsruhe erhaltenen Tafelgemälden finden sich wohl die Jungfrau Maria und die hl. Anna, ferner die Heiligen Johannes der Täufer, Gladius und Jodokus, hingegen fehlt der hl. Sebastian. An dessen Stelle findet sich der hl. Onophrius, der Büsser. So neigen wir eher der Auffassung zu, dass der Ablassbrief nach der Errichtung des Altartriptychons ausgestellt wurde und dass der Verfasser des bischöflichen Brevets die Liste aufgestellt hat, ohne auf die in den Spruchbändern eingeschriebenen Namen der Heiligen besondere Rücksicht zu nehmen. Wahrscheinlich glaubte er, in dem mit einem einfachen Lendenschurz aus Blättern bekleideten hl. Onophrius den hl. Sebastian zu erkennen.

Die zweite Unterlage bildet eine Beschreibung der Dreikönigskapelle in der «Badenfahrt» von David Hess aus dem Jahre 1818. Zu jener Zeit waren einige Tafelgemälde der drei

Abb. 12 Der hl. Johannes der Täufer und der hl. Onophrius (vgl. Abb. 6, 9 und 10)

Abb. 13 Der hl. Jodokus und der hl. Gladius (vgl. Abb. 6 und 9)

a b c d

Abb. 11 Die Aussenseite des Altares der hl. Sippe (vgl. Abb. 5)

Abb. 7 Die Dreikönigskapelle vor ihrem Abbruch 1881. Rechts das Grand Hotel. **Foto Zipser**

Abb. 8 Das Innere der Dreikönigskapelle mit den drei Barockaltären von 1747/49. **Foto Zipser**

Abb. 9 Rekonstruktionsversuch des geöffneten Altares der hl. Sippe (Vgl. Abb. 6, 12 und 13)

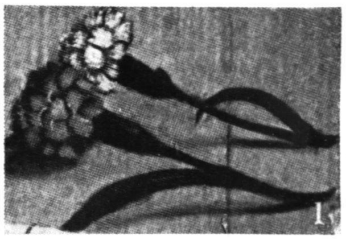

Abb. 10 Die bildliche Signatur des Malers: Eine rote und eine weisse Nelke (Vgl. Abb. 12)

Schema der drei Altartriptychen in der alten Dreikönigskapelle zu Baden vor dem Jahre 1747

Die gestrichelt umrandeten Felder, deren Inhaltsbezeichnung zudem ein Fragezeichen aufweist, stellen unbekannte und bis jetzt nicht wiedergefundene Altartafeln dar.

Heiligkreuzaltar

Abb. 1 Altar geschlossen. Gemalte Tafeln, heute im Musée des beaux arts in Dijon. Größe eines Bildfeldes 88,5 x 88 cm.

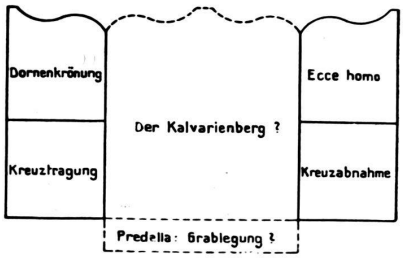

Abb. 2 Altar geöffnet. Gemalte Tafeln, heute im Musée des beaux arts in Dijon.

Dreikönigsaltar

Abb. 3 Altar geschlossen. Gemalte Tafeln, heute im Musée des beaux arts in Dijon.

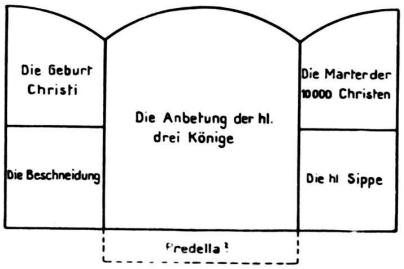

Abb 4 Altar geöffnet. Geschnitztes Bildwerk, heute im Museum in Düsseldorf.

Altar der hl. Sippe

Abb. 5 Altar geschlossen. Gemalte Tafeln, heute in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe. Altarhöhe in der Mitte 134 cm, Breite der schmalen Felder 26 cm, der breiten 46 cm (Vgl. Abb. 11a-d)

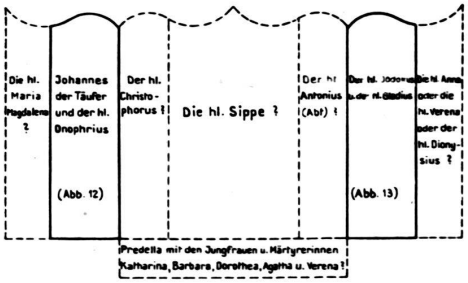

Abb. 6 Altar geöffnet. Gemalte Tafeln, heute in der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe. (Vgl. Abb. 9, 10, 12 und 13)

alten gotischen Altartriptychen noch an den Wänden der Kapelle befestigt. Unter diesen befanden sich auch zwei Tafeln vom Altar der heiligen Sippe. David Hess stellt ihr Vorhandensein fest und sagt in seiner Beschreibung vom Innern der Kapelle:

«Auf der Galerie über dem Eingang findet der Liebhaber ein paar bedeutende Ueberbleibsel altdeutscher Kunst. Diese schmalen, etwa dritthalb Fuss hohen Gemälde stellen die heilige Magdalena in einem weissen, bis auf die Füsse herabfallenden Schleyer, und die heilige Anna, mit langen goldenen Locken, in einem roten Mantel vor.»

Die hl. Anna wird in der ersten Quelle ebenfalls erwähnt, hingegen fehlt dort die hl. Magdalena. Da der hl. Onophrius vom Verfasser des Ablassbriefes nicht genau wiedererkannt worden ist, ist es möglich, dass er noch einen zweiten Irrtum begangen hat. Immerhin muss man zugeben, dass auch die Beschreibung der hl. Anna durch David Hess mit dem Original des Museums von Karlsruhe nicht gänzlich übereinstimmt. Unsere Rekonstruktion wird also, da sie auf solchen Quellen beruht, hypothetisch bleiben müssen.

Das dritte Schriftstück ist uns von einem Berliner Professor namens G. F. Waagen, der den Basler Sammler von Speyr im Jahre 1842 besucht hatte, überliefert worden. Von Speyr war nämlich im Besitze des grössten Teiles der drei Altartriptychen; er hatte sich diese Stücke aus der Dreikönigskapelle in Baden im Jahre 1821 erworben. Waagen gibt uns folgende Beschreibung:

«Ein aus drei Tafeln bestehender Altar, dessen mittlere, in vier Abteilungen auf Goldgrund gemalt, die Vermählung der Maria mit dem Joseph, die Heimsuchung, Elisabeth mit den Kindern Jesus und Johannes und Zacharias und Elisabeth, die beiden andern, die heiligen Jacobus, Claudius, Johannes den Täufer und Onophrius darstellen, wird hier für Martin Schongauer ausgegeben, steht auch diesem in jedem Betracht sehr nahe und ist sicher ein ausgezeichnetes Werk aus seiner Schule. Um von ihm selbst herzurühren, finde ich indess die ganze Malerei zu trocken, namentlich die Köpfe nicht fein genug.»

Diese Beschreibung stimmt mit der Zahl und dem Sujet der Tafelgemälde von Karlsruhe überein, hingegen hat der Berliner Professor die Heiligen Joachim und Anna, die Eltern

der Jungfrau Maria, mit Zacharias und Elisabeth, den Eltern von Johannes dem Täufer, verwechselt. Ferner hat er an Stelle des hl. Jodokus, dessen Name jedoch auf dem Spruchband zu Füssen des Heiligen geschrieben steht, den hl. Jakobus zu erkennen geglaubt, eine Verwechslung, die uns um so weniger in Erstaunen setzt, da ja die beiden Heiligen in derselben Bekleidung, nämlich in der eines Pilgers, dargestellt werden.

Beim Vergleich dieser drei Quellen mit den im Museum von Karlsruhe aufbewahrten Ueberbleibseln haben wir das geöffnete Altartriptychon rekonstruiert, wie es Abb. 9 zeigt. Der geschlossene Teil (Abb. 5 u. 11a—d) ist noch vollständig erhalten: Die Eltern der Jungfrau Maria sind auf zwei schmalen Bändern der geschlossenen Flügel nebeneinander dargestellt; sie werden eingerahmt von zwei Darstellungen aus dem Leben der Jungfrau Maria: Vermählung und Heimsuchung. Diese noch vorhandene Bildgruppe konnte uns also als Unterlage für unsere Rekonstruktion dienen. Die zwei andern länglichen Tafeln von Karlsruhe, die einerseits Johannes den Täufer und den hl. Onophrius (Abb. 12) und anderseits den hl. Jodokus und hl. Gladius (Abb. 13) darstellen, sind von denselben Ausmassen wie diejenigen der beiden Marienszenen, die ihnen auf der Aussenseite entsprechen. Damit würden also — ausser dem Mittelteil des geöffneten Altares — nur noch zwei schmälere Tafelgemälde auf den Aussenseiten fehlen. Indem wir die verschiedenen Listen der drei oben zitierten Quellen nochmals durchgehen, kommen wir zum Schlusse, dass die hl. Maria Magdalena, die Büsserin, zusammen mit der hl. Anna, von David Hess genannt, die einzigen Heiligen sein können, die uns an die Seite des grossen Büssers, des hl. Johannes des Täufers, und des Einsiedlers, des hl. Onophrius, zu passen scheinen, während der hl. Dionysius, der Bekenner, der im Briefe vom Jahre 1509 erwähnt wird, natürlicherweise neben den Bekennern, dem hl. Jodokus und dem hl. Gladius, dem Bischof, einzuordnen wäre. Die beiden im Ablassbrief an letzter Stelle genannten Heiligen, nämlich der hl. Antonius, der Abt, und der hl. Christophorus, die im ausgehenden Mittelalter so häufig dargestellt werden, würden ihren idealen Platz zu beiden Seiten der Mitteltafel finden. Das starke Hervortreten der monu-

mentalen Gestalt des hl. Christophorus beim Durchwaten der Furt mit dem Christuskind auf den Armen und des hl. Antonius, mit seinem Einsiedlerstab, begleitet vom Schwein, forderten tatsächlich eine breitere Oberfläche als diejenige, die auf der Aussenseite der beiden Flügel zur Verfügung stand, die aber zur Darstellung von Heiligen, wie Magdalena, und Dionysisus, vollauf genügte, da diese geeignet waren, auf schmalen Tafeln wiedergegeben zu werden.

Schliesslich würden wir uns die fünf Jungfrauen und Märtyrerinnen: Katharina, Barbara, Dorothea, Agatha und Verena auf der horizontalen Tafel der Predella, als eine Reihe von Brustbildern in einer Arabeske angeordnet, vorstellen. Immerhin könnte man sich diese auch auf der Mitteltafel abgebildet denken. Doch scheint diese Annahme wenig wahrscheinlich zu sein, da für alle diese Figuren in der Darstellung der heiligen Sippe, die wir auf dem festen Mittelstück des Altartriptychons annehmen, kaum genügend Raum vorhanden gewesen wäre. Nun bestünde noch die Möglichkeit, dass die hl. Verena auf dem offenen Flügel zur rechten Seite abgebildet war als Gegenstück zur hl. Magdalena, denn diese Heilige findet im Schriftstück vom Jahre 1509 besondere Erwähnung; auch kann sie David Hess mit der hl. Anna verwechselt haben, da er gleichzeitig von ihr und von der hl. Magdalena spricht.

So ersteht nun vor unseren Augen, wenigstens in seinen wichtigsten Zügen festgehalten, eines der Kunstwerke Alt-Badens. Dadurch sind wir in der Lage, auch das Gegenstück, den Heiligkreuzaltar, der in seiner äusseren Form und in seinen Ausmassen mit diesem ziemlich übereinstimmt, vorzustellen. Wir stellen sodann beide in Gedanken zu Seiten des verschwenderisch mit Schnitzereien und Malereien geschmückten Hochaltares hin. Somit erhalten wir ein wohl angeordnetes Ganzes, das von den Badenern zum Ruhme des göttlichen Erlösers, seiner hl. Mutter und der Heiligen unter Hervorhebung der Anbetung der heiligen drei Könige errichtet worden ist. In der Auswahl der Heiligen erkennen wir sicherlich diejenigen, deren Verehrung in der Gegend verbreitet war und zudem die Schutzheiligen der frommen Wohltäter der Kapelle.

Die Datierung des Altartriptychons.

Die Anfänge der Dreikönigskapelle liegen in der Geschichte sehr weit zurück. Aus der Form des Glockenturmes zu schliessen, war sie romanischen Ursprunges (ca. 1200). Von Anfang an besass die Kapelle mindestens einen Altar. Die beiden andern Altäre werden wohl in der Folgezeit errichtet worden sein. Wie immer es sich auch verhalten mag, der Stil der drei Altartriptychen gibt uns ungefähren Aufschluss über ihre Entstehungszeit: Zwischen 1500 und 1520 wurden die drei Altäre mit Altaraufsätzen geschmückt. Der aus dem Jahre 1509 stammende Ablassbrief scheint uns während oder nach der Errichtung des Altartriptychons, dessen sämtliche Heilige im Briefe besondere Erwähnung finden, erlassen worden zu sein, ja, dieser Ablassbrief schien geradezu den Zweck zu verfolgen, die Freigebigkeit der Gläubigen zu Gunsten dieses frommen Werkes zu beeinflussen. Anderseits ist ein Altartriptychon, welches aus dem Konvikt von Rüti stammt und das wir demselben Urheber zuschreiben, aus dem Jahre 1503 datiert. Die Zeitspanne zwischen dem Erlass des Ablassbriefes (1509) und dem Entstehungsdatum des Altartriptychons von Rüti (1503) ist nicht von Bedeutung, sodass wir füglich in diesen zeitlichen Zwischenraum die Entstehung des Altartriptychons der heiligen Sippe einfügen könnten.

Ein zweiter Ablassbrief, dem ersten entsprechend, aber im Jahre 1518 durch den apostolischen Nuntius in der Schweiz erlassen, könnte, scheint es uns, eine zweite Etappe in der Ausschmückung des Altares bezeichnen. Dieser neue Gnadenerlass vom Jahre 1518 würde ziemlich gut mit der Datierung der Malerei auf dem Altartriptychon des Heiligkreuzaltares und mit derjenigen auf der Aussenseite des Hochaltares übereinstimmen, da, wie wir noch sehen werden, der Stil dieses Flügelaltares uns um zehn Jahre jünger zu sein scheint als derjenige des Altartriptychons der heiligen Sippe.

Der Urheber der Malereien.

Auf der Tafel des hl. Joachim und der hl. Anna (Abb. 11 b und c) und zu Füssen Johannes des Täufers und des hl. Onophrius (Abb. 12) hat der Künstler zwei Nelken ge-

malt, eine rote und eine weisse (Abb. 10). Darin erkennen wir die Eigenart des Meisters, seine Werke bildlich zu zeichnen. Auf Grund dieses Motives hat man es zur Gewohnheit werden lassen, ihn «Nelkenmeister» zu nennen. Diese selben Nelken, in gleicher Weise angeordnet, kommen nun auch anderwärts in der Schweiz und im Ausland in einer Gruppe von Malereien vor, deren Ursprung Zürich, Bern und Freiburg (Schweiz) ist. Indem man alle diese mit dem Zeichen der roten und weissen Nelke signierten Gemälde gruppiert, kann man zwischen 1480 und 1510, ja sogar bis 1520, in der Schweiz eine eigentliche Malschule rekonstruieren. Diese Schule ist diejenige der Nelkenmeister, und ihr Gründer ist der Urheber des grossen Altartriptychons, welches kürzlich in der Franziskaner Kirche zu Freiburg (Schweiz) wiederhergestellt worden ist. Dieses Meisterwerk datiert vom Jahre 1480. Die weisse und die rote Nelke erscheinen hier zum ersten Mal als bildliche Unterschrift. Die andern Gemälde, die aus Bern, Zürich, ferner aus Baden und auch noch anderswoher stammen, sind Arbeiten von Schülern des Freiburger Meisters, die man Nelkenmeister von Bern (wahrscheinlich Paul Löwensprung), Nelkenmeister des Berner Oberlandes und Nelkenmeister von Zürich nennt. Dieser letztere interessiert uns ganz besonders; denn der Altar der heiligen Sippe entstammt seinem Atelier, sei es, dass dieser durch den Meister mit Hilfe seiner Schüler gemalt wurde, oder sei es, was eher der Fall zu sein scheint, dass er durch einen einzigen Mitarbeiter ausgeführt wurde, der von der Arbeitsweise seines Meisters noch ganz durchdrungen war. Gerade diesem Maler gilt unser Hauptinteresse, da dieser Nelkenmeister von Zürich wahrscheinlich der Maler Hans Leu der Aeltere ist, der als einer der wichtigsten Vertreter der Zürcher Malerei am Ende des Mittelalters von Baden nach Zürich gelangt war. Soweit es uns die spärlichen Quellen jener Zeit gestatten, ist es wohl erlaubt, diesem Künstler und seiner Schule — ausser dem eben behandelten Altar der hl. Sippe — die folgenden, mit Hilfe von gewissen mehr oder weniger wichtigen Bruchstücken ergänzten Altartriptychen zuzuschreiben:

1. Ein Altar Johannes des Täufers, von dem sich eine einzige Tafel im Museum von Berlin befindet.

2. Ein Altartriptychon, das vom Kappelerhof in Zürich stammt, und dessen einer Flügel, der im Landesmuseum in Zürich aufbewahrt wird, eine weisse Nelke aufweist, wie man sie zu Füssen der hl. Anna im Altartriptychon der heiligen Sippe erkennen kann.
3. Ein, vielleicht zwei andere Altartriptychen, die aus der alten Augustinerkirche in Zürich stammen und die sich auf Grund von zwei Tafeln, die im Landesmuseum aufbewahrt werden, rekonstruieren liessen. Die beachtenswerteste von ihnen, diejenige des hl. Elois, trägt die rote und weisse Nelke.
4. Ein Altar des Erzengels Michael, dessen beide Flügel neulich in Polen entdeckt und durch das Kunstmuseum Zürich erworben worden sind. Diese beiden Tafelgemälde sind von einem ganz besonderen Interesse für Baden und für die Dreikönigskapelle, denn auf der einen der beiden Tafeln, welche die Anbetung der Könige darstellt, sieht man die Landschaft einer gestuften Stadt auf den abschüssigen Ufern eines Flusses, und diese Stadt scheint uns ohne Zweifel Baden zu sein. Uebrigens scheint das Thema der Anbetung der Könige den Maler veranlasst zu haben, diese Szene in den erdachten Ruinen einer Kapelle darzustellen, welche diejenige desselben Namens in Baden in Erinnerung rufen sollte. Tatsächlich stimmt die auf dem Hintergrunde der Szene abgebildete Architektur, eingeschlossen in die Landschaft von Baden, mit der Lage des ältesten kirchlichen Baudenkmals der Stadt überein.

   Die beiden Flügel dieses Altartriptychons des hl. Michael sind mit Nelken gezeichnet, aber die Tafel der Anbetung der heiligen drei Könige lässt wahrscheinlich die Mitarbeit eines neuen Meisters erkennen, denn auf diesem Tafelgemälde ist die neben der roten Nelke gelegene weisse Nelke zum ersten Mal durch eine Lavendelrispe ersetzt. Diese Rispe wird von nun an auf einer Reihe von neuen Gemälden zu sehen sein*), und zwar — dies muss zugegeben werden — auf Gemälden von einfacherer Art als diejenigen des «Meisters», und diese Werke, gezeichnet mit der weissen Nelke und der Lavendelrispe, wollen wir unter der allgemeinen Bezeichnung «Nelkenmeister von Baden» zusammenfassen. Es wäre nicht ausgeschlossen, dass dieser neue Meister der Badener Maler Thüring Meyerhofer wäre, der zu Beginn des 16. Jahrhunderts ein ziemlich grosses Ansehen genoss.
5. Ein gross dimensioniertes Altartriptychon, welches — nach unserem Dafürhalten — den Hochaltar des Grossmünsters von Zürich zierte. Diese Bildgruppe, die das Märtyrium der Stadtheiligen darstellt, bildet im übrigen eine historische Quelle von ausserordentlichem Wert: die gesamthafte und genaue Wiedergabe des Stadtbildes von Zürich, beidseits der Limmat, ein Werk, welches das Landesmuseum mit besonderer Sorgfalt aufbewahrt.
6. Eine Reihe von Mauermalereien, die zum Teil in der Krypta des Grossmünsters neu aufgedeckt wurden und die die Geschichte der thebäischen Legion und der Schutzpatrone von Zürich darstellten. Ferner ein zylindrischer Altar, der offenbar aus derselben Krypta stammt und über dessen einziger halbgeschlossener roter Nelke das Monogramm von Hans Leu, dem Jüngeren, zu finden ist.
7. Ein Altartriptychon aus dem Kloster von Rüti, weiter oben erwähnt, das aus dem Jahre 1503 stammt; heute findet es sich im Besitze des Bischofs von St. Gallen.

---

*) z. B. auch auf den Bildern des Heiligkreuzaltares aus der Dreikönigskapelle.

8. Schliesslich andere Bildgruppen, welche die Lokalhistoriker zweifellos noch aus ihrer Vergessenheit herauszuholen versuchen werden, ohne alle die Werke zu zählen, die anlässlich der Reformation und später unter den Umgestaltungen der Barockzeit verschwunden sind.

Diese Aufzählung allein schon ist eindrucksvoll. Der Gedanke, dass der Urheber aller dieser Werke wahrscheinlich ein Künstler war, der aus Baden stammte, nämlich Hans Leu, wird den Badener Leser mit Genugtuung erfüllen; ebenso wird ihn die Tatsache erfreuen, dass einer seiner Mitarbeiter, ein nicht weniger fruchtbarer Künstler, (provisorisch) «Nelkenmeister von Baden» genannt werden darf, um ihn durch diese Benennung von seinem Meister zu unterscheiden, der sicherlich mit einem gewissen Recht von Zürich beansprucht wird.

Der Leser wird mit nicht geringerem Stolz vernehmen, dass dieser Meister, ein Zeitgenosse von Waldmann, die Verbindung zwischen dem Mittelalter und der Renaissance herstellt, zu einer Zeit, als unser Land auf dem militärischen Höhepunkt stand und inmitten eines Europas, das neuen Zeiten entgegenging, einen Platz als Grossmacht einnahm.

Der Künstler und sein Werk.

Da wir mit grosser Wahrscheinlichkeit annehmen können, Hans Leu d. Ä. oder doch sein Atelier sei künstlerischer Urheber des Altares der hl. Sippe, mag eine kurze Angabe seines Lebenslaufes folgen*):

Hans Leu, der Alte, wurde etwa 1465, jedenfalls vor 1475 geboren. Er stammte aus Baden, wo sein Vater Hans Leu Geschworener am Gericht war. Seine Mutter «Elsbeth Seebach» war eine Zürcherin und siedelte nach des Gatten Tode, der vor 1488 erfolgte, wieder in ihre Vaterstadt Zürich über. Hier konnte sich der Sohn in seiner Kunst ungehindert entwickeln. 1492 wird Hans Leu, der Maler, zum erstenmal als Bürger der Stadt Zürich erwähnt. Von 1496—1507 findet sich sein Name häufig in den Fabrikrechnungen des Grossmünsters, der Fraumünsterabtei und den Seckelamtsrechnungen der Stadt. Er übte seinen Beruf mit viel Fleiss aus und malte seine Heiligengestalten voll naiver Frömmigkeit als ein gläubiger Sohn seiner Kirche.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts mehrten sich die grossen Aufträge. In der Fraumünsterkirche malte Hans Leu den Oelberg, und als Zürich die

*) Nach den Angaben im «Schweizerischen Künstlerlexikon», Frauenfeld 1908.

Vorbereitungen für das grosse Schiessen von 1504 zu treffen begann, wurde er neben Peter Studer mit der Ausschmückung des Festplatzes betraut. Er machte das grosse Stadtpanner, das neben dem Glückshafen aufgepflanzt wurde, 121 Gabenfähnchen für die glücklichen Schützen, «den Rein und das Zil und die Schilt (Zürcher Schilde) an die legellen (Fässer)». 1507 finden wir den letzten Eintrag in die Grossmünsterrechnungen: «Item dem Meister löwen von der rächentafel zu malen 3 Pfd.» Dann verschwindet sein Name gänzlich und es ist anzunehmen, dass er 1507 in der vollen Blüte seines künstlerischen Schaffens gestorben sei.

Sein Sohn Hans Leu, der Jung, der 1531 im Gefecht am Gubel fiel, hat vom Vater das Malertalent geerbt, ihn als Künstler jedoch weit überragt.

Die allgemeine Malweise des Zürcher Nelkenmeisters charakterisiert W. Wartmann*) mit folgenden Worten:

Den Zürcher Nelkenmeister könnte man einen affektierten Manieristen nennen, wenn man seine Dornenkrönung und Kreuzschleppung an den Schongauerschen Stichen misst, die ihnen unmittelbar od. in einer Zwischenstufe als Grundlage gedient haben. Seine Glätte führt zu einer derartigen Verdünnung der Ausdruckskraft, dass die Figuren zu Figuranten werden, die agieren statt handeln. Die Bewegung läuft ohne innere Spannung und äussern Widerstand wie von selbst, in lockern, kraftlosen Gelenken. Es muss ja nicht einfache Bequemlichkeit zur Erfindung gewesen sein, was den Maler zur Wahl der Schongauerschen Vorbilder veranlasst oder gezwungen hat. Vielleicht war es aufrichtige Verehrung für den grossen Meister und die Ueberzeugung von der Unübertrefflichkeit seiner Kompositionen, vielleicht das entschiedene Verlangen des Bestellers. Und innerhalb der so gezogenen Schranken bemüht er sich, doch etwas Eigenes zu geben. Er strebt sichtbar über die Schongauersche Gotik hinweg zu einer neuen Art von dekorativer Zierlichkeit nach unserem Empfinden, nur Schönheit wohl nach seinem Geschmack. Er will für seine Zeit, die nicht mehr die Zeit Schongauers ist, auch modern sein. So werden die Bilder halb deutsch-altertümlich, halb italianisierend in ihrer Offenheit und Abgeschliffenheit der Form . . . Er zieht die Figuren auseinander und öffnet das Gemäuer breit zu Ausblicken in eine Landschaft, die kaum eine ist. Die Figuren will er veredeln durch längeren und einfacheren Umriss, der Handlung ihre aktive Brutalität entziehen. Die Farben setzt er reif und satt nebeneinander, aber sehr mild, in angenehmer Buntheit. Der ganze Stil geht nach einer ausgesprochen passiven Schönheit der Form und des Materials.

Auch von den Tafelgemälden des Altares der hl. Sippe lässt sich das Gleiche sagen. Vornehme Ueberschlankheit und resignierte Eleganz, zu umso grösserer Schönheit der Pose verdichtet, verlieh der Künstler auch den Gestalten dieses Altares. Glanz und Glätte sind die gleichen wie in den Zürcher Bildern. Selbst die feinste Maserung des Maluntergrundes, des Holzes, vermag durch die dünne Farbschicht hindurchzuschimmern. Die Bilder zeichnen sich aus durch

*) Tafelbilder des XV. und XVI. Jahrhunderts, Zürcher Kunstgesellschaft, Neujahrsblatt 1922.

grosse Sorgfalt in der Naturbeobachtung. Der Einfluss deutscher Malweise kennzeichnet sich in einem strengen Realismus, in der Verkennung der Bedeutung der räumlichen Perspektive, in einer gewissen Schwerfälligkeit der Zeichnung, in der liebevollen Ausmalung von Kleinigkeiten, im Nebeneinander von unbeholfener und dann wieder ausgeschliffener Formgestaltung. Die Bilder sind voll von reizvollen Einzelheiten. Wie zart ist die Schwangerschaft der beiden Frauen Maria und Elisabeth angedeutet (Abb. 11d)! Der Künstler hat ihnen die kleine Abbildung eines Kindleins auf den Leib gemalt und ihnen mit ihrer Haltung schon die zukünftige Aufgabe angedeutet: Der hl. Johannes kniet und betet den gegenüberliegenden Jesus an. Der Künstler versucht damit bildlich die Worte aus dem Evangelium Lukas (I, 41) darzustellen: «Und es begab sich, als Elisabeth den Gruss Marias hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leibe.» — Die Attribute der Heiligen sind bis in nebensächliche Einzelheiten genau gezeichnet. Der Faltenwurf der Kleider ist etwas steif geraten, aber die Köpfe der Heiligen zeigen bemerkenswerte Kraft des Ausdruckes.

Das Unverständnis vergangener Zeiten hat den grössten Teil an Werken altkirchlicher Kunst der Stadt Baden verloren gehen lassen. Dieser Beitrag zum Schicksale eines ihrer Kunstwerke will die Erinnerung an die Vergangenheit wekken und für die Zukunft eine Mahnung sein, Kunstgüter mit heiliger Ehrfurcht zu bewahren.

Literatur:

M. Moullet: Les maîtres à l'oiellet, Basel 1943.

K. Münzel: Die Dreikönigskapelle in den Grossen Bädern zu Baden, Neujahrsblatt der Apotheke F. X. Münzel in Baden auf das Jahr 1942.

Uebersetzung des französischen Textes: Dr. M. Leuthold-Thurnherr, Baden.

Die Klischees zu den Abb. 9–13 sind dem Werke von M. Moullet, Les maîtres à l'oiellet, entnommen und wurden vom Holbeinverlag A.G. in Basel freundlicherweise zur Verfügung gestellt.