

Zeitschrift: Der Geschichtsfreund : Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz

Herausgeber: Historischer Verein Zentralschweiz

Band: 83 (1928)

Artikel: Einige Luzerner Maler im 1. Viertel des 16. Jahrhunderts : ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Malerei in der Innerschweiz

Autor: Hugelshofer, Walter

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-117876>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Einige Luzerner Maler im I. Viertel des 16. Jahrhunderts.

Ein Beitrag zur Geschichte der spätgotischen Malerei in der Innerschweiz.

Von Walter Hugelshofer.

Wie sehr unsere Schweizer Kunstgeschichte noch in ihren Anfängen steht — im Gegensatz zu einer verbreiteten Meinung — läßt sich am Beispiel der Luzerner Malerei besonders deutlich zeigen. Sämtliche Arbeiten, die sich bisher mit diesem Thema befaßten, übergehen den Anteil Luzerns an der spätgotischen Malerei in der Schweiz entweder mit Stillschweigen (so daß ein Hauptwerk unter dem Namen des Ulmers Zeitblom jahrelang unerkannt im Museum hängen konnte) oder führen teils nur inhaltslose Namen, teils künstlerisch ziemlich gleichgültige Werke an. Man hatte sich gewöhnt, die Luzerner Malerei als völlig von der Zürcher Kunst abhängig zu sehen, eine Annahme, die kaum für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts zutrifft, sich aber für die vorangehende Zeit als durchaus verfehlt erweist. Die auffallend starke Abwanderung der im protestantischen Zürich arbeitslos gewordenen Meister, der Moser, Suler, Weber, Wegmann, Daniel Lindtmayer, ist im Gegenteil ein Zeugnis für den großen Kunstbedarf der Innerschweiz, die eine ältere Blüte voraussetzt. Warum sind die Maler nicht z. B. nach Solothurn oder St. Gallen verzogen? Luzern war im ausgehenden Mittelalter zweifellos eines der hervorragendsten Kunstzentren unseres Landes, das nach Qualität und Quantität der Werke vielleicht gleich hinter Basel zu nennen ist, etwa auf einer Linie mit Bern, jedenfalls vor Zürich, das seinen Höhepunkt damals längst hinter sich hatte. Das weite Hinterland, als dessen kultureller Vorort Luzern anzusehen ist, bot die Grundlage für eine ausgedehnte Kunstbetätigung und die dort heute noch nachweisbaren

Werke unterstützen die obige Behauptung, die aufs erste reichlich kühn erscheinen mag, sich aber in der Folge als immer richtiger erweisen wird. Wenn einmal die Art der Luzerner Kunstübung erkannt sein wird, werden viele bisher anonyme oder unrichtig zugewiesene Werke sowohl im Inland als mehr noch im Ausland sich nach Luzern heimweisen lassen.

Drei Dinge vor allem sind schuld, daß diese künstlerische Position so gänzlich vergessen werden konnte. Ein großer, vielleicht der größte Teil spätmittelalterlichen Kunstgutes fiel z. T. wohl früh schon den Wandlungen des Geschmackes zum Opfer. Im Vollbewußtsein der künstlerischen Kraft warf man bei Neueinrichtungen das Ueberflüssiggewordene rücksichtslos zum alten Eisen. Hier kann man ja einmal nicht die Reformation für das fast gänzliche Fehlen von Gemälden und auch Skulpturen verantwortlich machen. — Und was etwa in Privatkapellen oder weniger neuerungsbeflissen Landkirchen die Zeiten überdauert hatte, wurde durch den Kunsthandel verschleppt. Luzern, seit über 150 Jahren die Metropole des schweizerischen Fremdenverkehrs, wurde besonders durch die vielen kunstfreundlichen Engländer seines alten Reichthums an Kunstwerken fast völlig entblößt. Was einige Qualität hatte, fand bei dem fast gänzlichen Fehlen einheimischer Privatsammlungen fremde Liebhaber (eine rühmliche Ausnahme bildete bis vor kurzem die nun leider auch aufgelöste Sammlung Jost Meyer-am Rhyn, die viel Wertvolles dem drohenden Untergang entriß). Ja bis zum heutigen Tag hält diese bedauerliche, nur mit großen Opfern wieder gutzumachende Abwanderung unserer einheimischen Kunstschatze an, dank der Verkennung des künstlerischen Reizes dieser Werke, dank oftmals unentschlossener Museumspolitik, dank schließlich auch dem eines Landes mit kulturellen Interessen unwürdigen Fehlen eines umsichtigen Landeskonservators und dem Mangel eines umfassenden Kunstschutzgesetzes (Exportkontrolle), wie es alle umliegenden Länder haben. So

werden immer noch alljährlich eine ansehnliche Zahl oftmals bedeutender Kunstwerke ins Ausland verkauft. Unter irreführenden Bezeichnungen werden sie dort oftmals bewundert. Zwei Beispiele für viele. Eine prachtvolle Holzgruppe aus dem Thurgau kam auf abenteuerlichen (und beschämenden) Umwegen für 100,000 Fr. ins Metropolitain Museum zu New-York, wo sie jetzt natürlich als „französisch“ steht, und das Germanische Museum in Nürnberg konnte vor wenigen Jahren ein reizvolles Bild des interessanten Luzerner Barockmalers Ludwig Ranft erwerben, der außer in Luzern in keiner Schweizersammlung vertreten ist. Man muß lernen einzusehen, daß die Häufung derartiger Vorkommnisse nicht nur auf eine Schädigung unseres kulturellen Ansehens, sondern auch auf eine beträchtliche Verminderung unseres Nationalvermögens hinausläuft.

Der dritte Grund für die Unkenntnis der Luzerner Kunst: Das zusammengeschmolzene (im Vergleich zu anderen Gegenden aber immer noch überraschend umfängliche) Material, das die Zeiten bis in unsere Gegenwart überdauert hat, meistenteils in abgelegenen Landkirchen und Feldkapellen, ist nicht ins allgemeine Bewußtsein gedrungen, weil es an einem zusammenfassenden, den heutigen Bestand aufzeichnenden Denkmälerinventar fehlt. Ich gestehe gerne, daß der vorliegende Beitrag ohne die nun glücklich abgeschlossene, liebevoll und sachkundig eingängliche unterwaldnerische Denkmäleraufnahme des verdienten Jubilars in dieser Form nicht möglich gewesen wäre und muß betonen, daß die Lücken, die ich vermute, dadurch begründet sind, daß es eine strengeren Ansprüchen genügende Statistik von Luzern, Zug, Uri, wo allenthalben noch altluzernisches Kunstgut zu erwarten ist, noch nicht gibt. Es ist dringend zu hoffen, daß dieser bedauerliche Mangel tunlichst rasch behoben wird. Zugleich muß mit allem Ernst gesagt sein, daß eine andere, verständnisvollere Gesinnung den alten Kunstwerken gegenüber auch bei uns endlich aufkommen muß. Im

Verein mit dem dringend zu fordern den Kunstschutzgesetz (das natürlich auch auf die beweglichen Werke auszudehnen ist) müssen unsere Museen und die noch allzu wenigen, dazu noch oftmals falsch eingestellten Privatsammler vom längst überholten Standpunkt des realienmäßigen, kulturhistorischen Sammelns nach Inhalten und Sachen (und sogar noch Kuriositäten!) und nach dekorativen Rücksichten zu einer künstlerischen Bewertung fortschreiten und ihre unzeitgemäße Ankaufsweise zu ändern haben. Statt „Altätern“ müssen Kunstwerke erworben werden. Daran, daß sie (noch!) da sind, ist nicht zu zweifeln. Sonst wird unentrinnbar die Statistik von 1926 zu einem Katalog der zurzeit (zufällig) noch vorhandenen, spätestens 1950 aber ausgewanderten Werke herabsinken und beste Handhabe und Anhaltspunkt für diejenigen werden, die sich mit dem Verschleiß von Kunstwerken befassen. (Was wäre 1826 noch alles dagewesen!)

Hier soll nicht die Frage der ganzen luzernischen Malerei aufgeworfen werden. Dazu sind sowohl die Urkunden noch zu lückenhaft erforscht, als auch das Material noch zu wenig bekannt. Es soll vielmehr, insbesondere auf Grund der Durrer'schen Statistik, an einem besonders markanten Kapitel gezeigt werden, daß nicht zu viel gesagt wurde mit der Behauptung, Luzern sei im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts (dem Höhepunkt der deutschen spätgotischen Malerei) ein hervorragendes schweizerisches Kunstzentrum gewesen.

Die Geschichte der von Luzern abhängigen inner-schweizerischen Malerei vor und neben der hier eingehender zu behandelnden Gruppe stellt sich mir in kurzen Strichen gezeichnet, zurzeit etwa so dar. Bis ins 15. Jahrhundert ist nach den merkwürdig spärlich erhaltenen Denkmälern (besonders auffallend ist der fast gänzliche Mangel an Wandmalereien aus dieser Zeit) zu schließen, kaum von einer regeren Kunsttätigkeit die Rede, ganz im Gegenteil etwa zu Zürich und der Ostschweiz, die von Konstanz abhängig, im frühen 14. Jahrhundert eine

hohe Blütezeit erlebten. Die isolierten, erst neuerdings von Durrer entdeckten Skulpturen von St. Jakob und die bedeutenden Grabchristusfiguren (ursprünglich?) aus St. Niklausen im Landesmuseum und in Buochs (aus St. Jost) halte ich für fremden Import. Dagegen dürften einige z. T. auffallend gute Schnitzfiguren (mehrere davon im Ausland!) luzernischer Herkunft sein. Die Malerei setzt ein mit den Fresken in der Franziskanerkirche zu Luzern. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kann man von einer eigentlichen Schule sprechen. Einige Meisterindividualitäten werden erkennbar. Merkwürdig isoliert, fremdartig, altertümlich steht das zierliche, predellenartige Weihnachtsbild bei den Frauen zu St. Andreas in Sarnen da, wohl schon den achtziger Jahren angehörend. Gegen das Jahrhundertende mehren sich die Denkmäler. Die Werkstätten standen wohl alle in Luzern. Einzig Zug wahrte sich eine gewisse Selbständigkeit. Folgende „Hände“ sind zu scheiden:

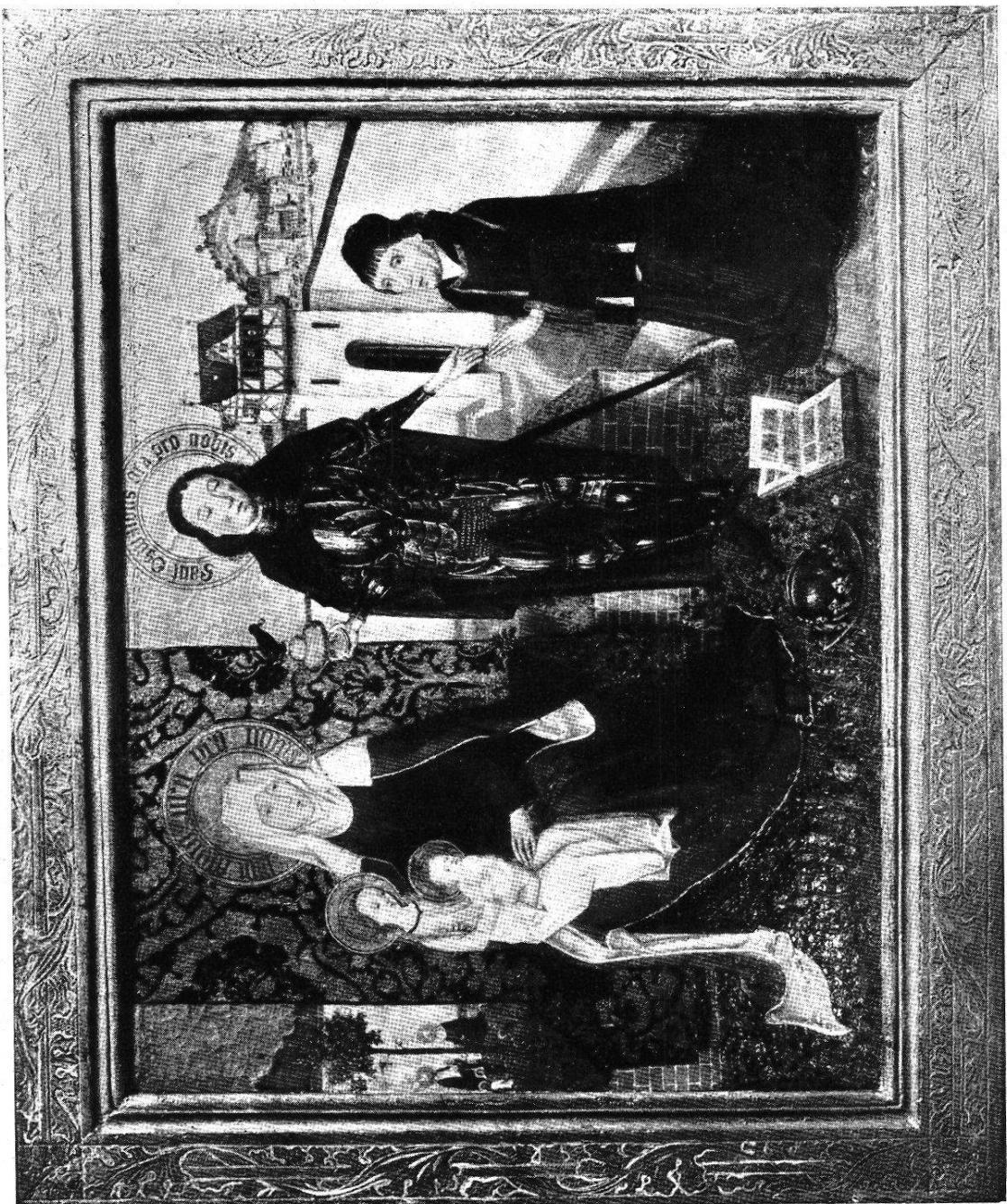
I. Meister der Altarflügel aus Kerns. Um 1480 von Ulmer Kunst beeinflußt?

1. Hl. Martin und Hl. Odilia. (Museum Sarnen.)
2. Pfingsten und Hl. Nikolaus von Myra. (Pfarrhaus Kerns.)
3. Altarflügel mit den Hhl. Nikolaus und Wolfgang und Marientod bei Herrn Georges Meyer, Luzern. Damit in Zusammenhang ein Pfingstbild in Basler Privatbesitz.

II. Meister des (von Durrer richtig zusammengestellten) Dreikönigsaltars. Aus der Elsässer Malerei abzuleiten?

1. Vollständiges Altarwerk im Kollegium in Sarnen mit der Anbetung der drei Könige in der Mitte, linker Flügel Christophorus, Martin, Dominikus und Johannes Ev. mit Johannes Bapt., rechter Flügel Hhl. Magdalena, Barbara, Dorothea und Hhl. Petrus und Paulus.

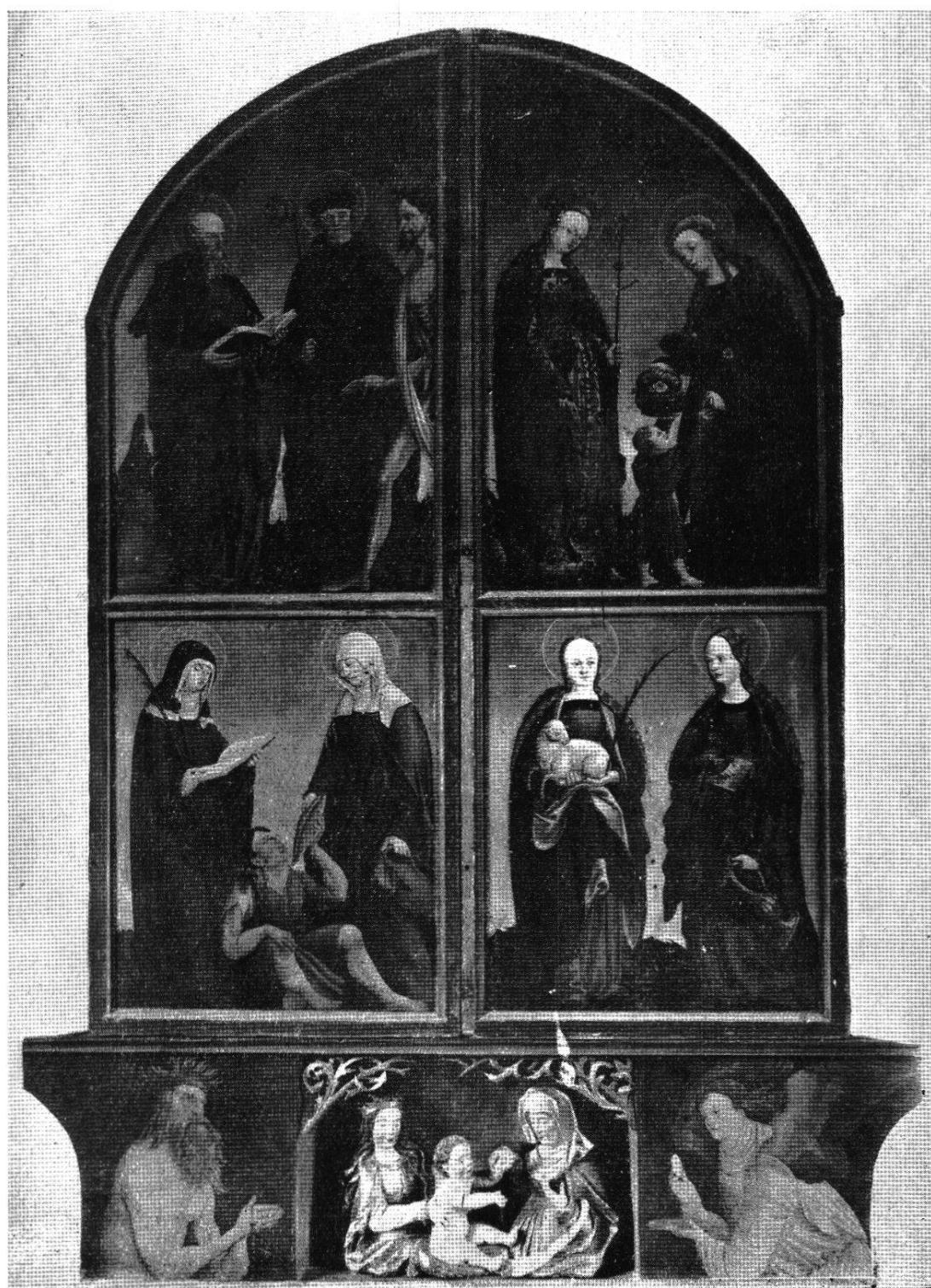
Verwandt, anscheinend eine frühere Stilstufe des selben Kunstkreises darstellend, sind die beiden Flügel im Landesmuseum aus der Sammlung Challand mit den Initialen G D V I. Damit im Zusammenhang steht ein Altarbild in Schweizer Privatbesitz. Der Stil deutet auf das



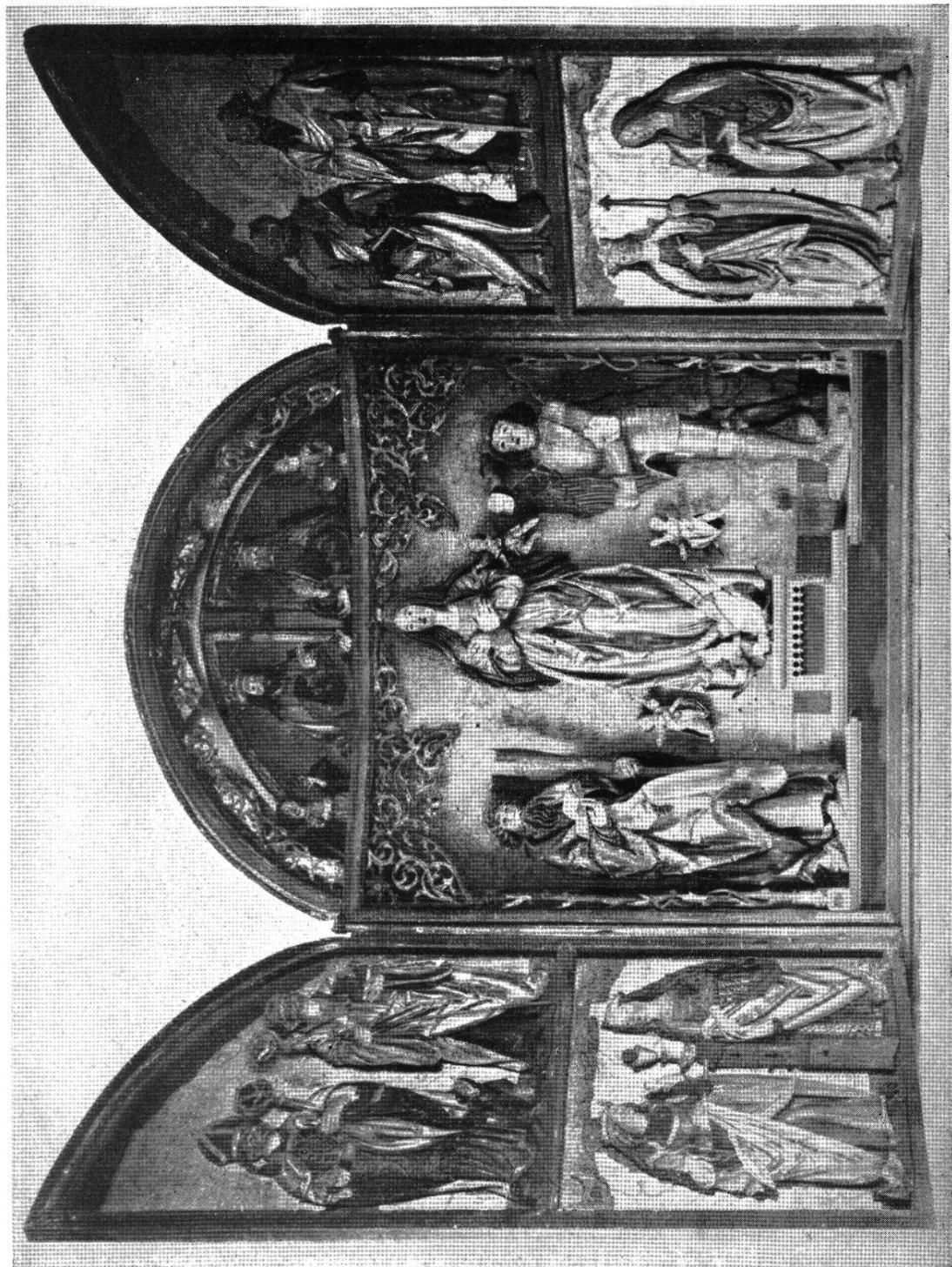
Hl. Anna selbdritt mit dem Hl. Oswald und dem Stifter Eberhard.
Datiert 1492. St. Oswald in Zug.



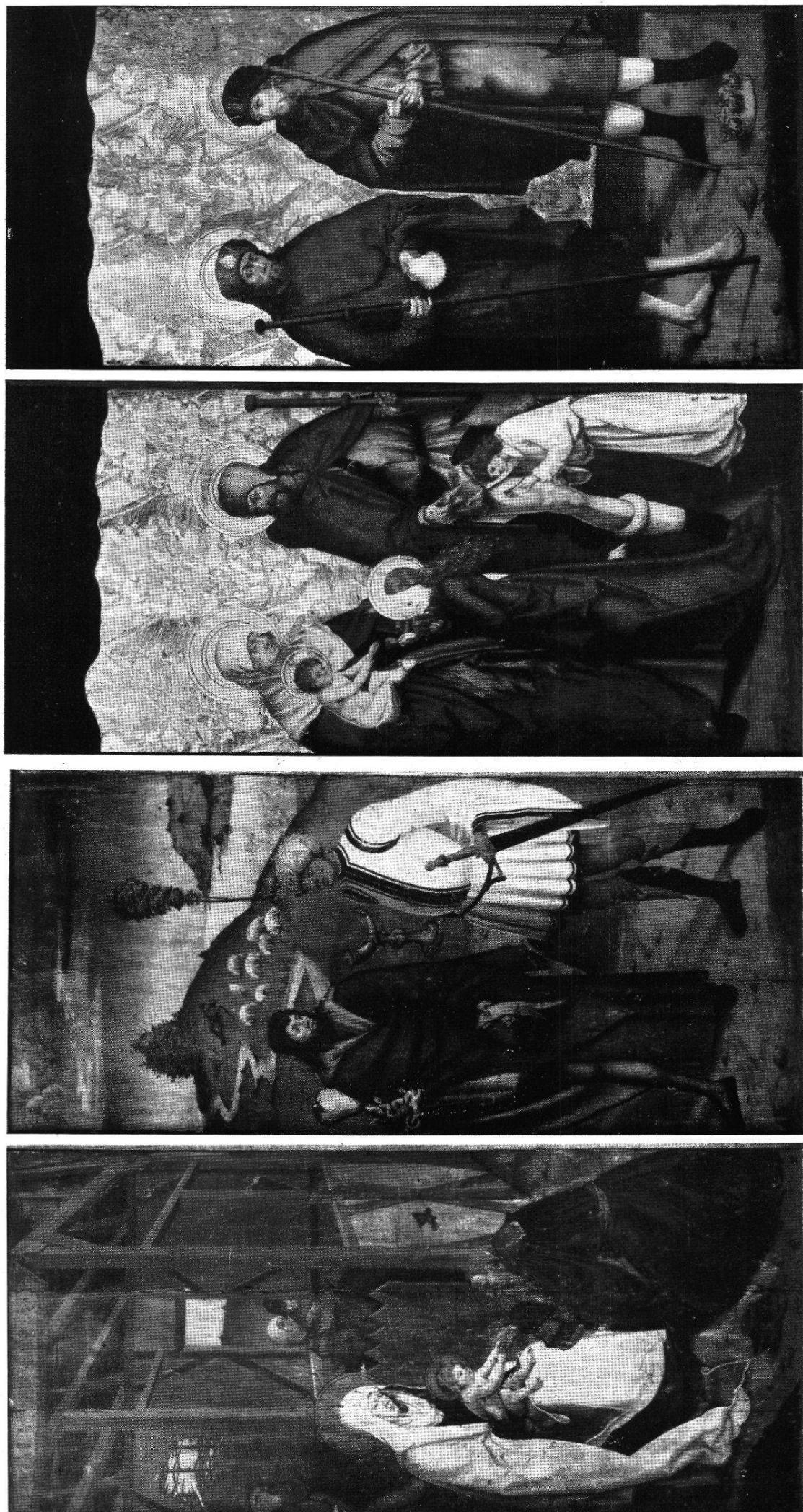
Pietà. Museum Luzern.



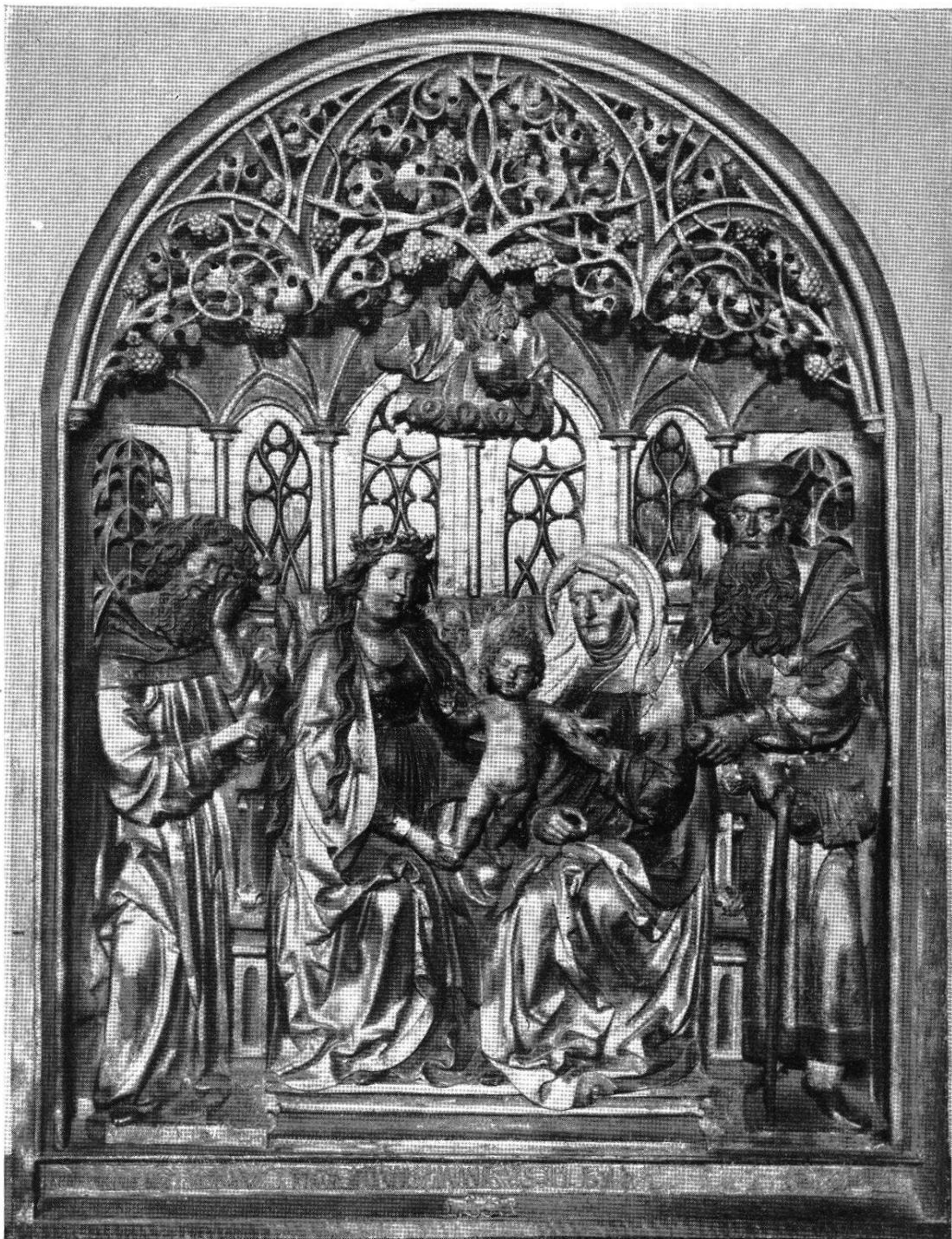
Altar in der Friedhofkapelle zu Engelberg (geschlossen).



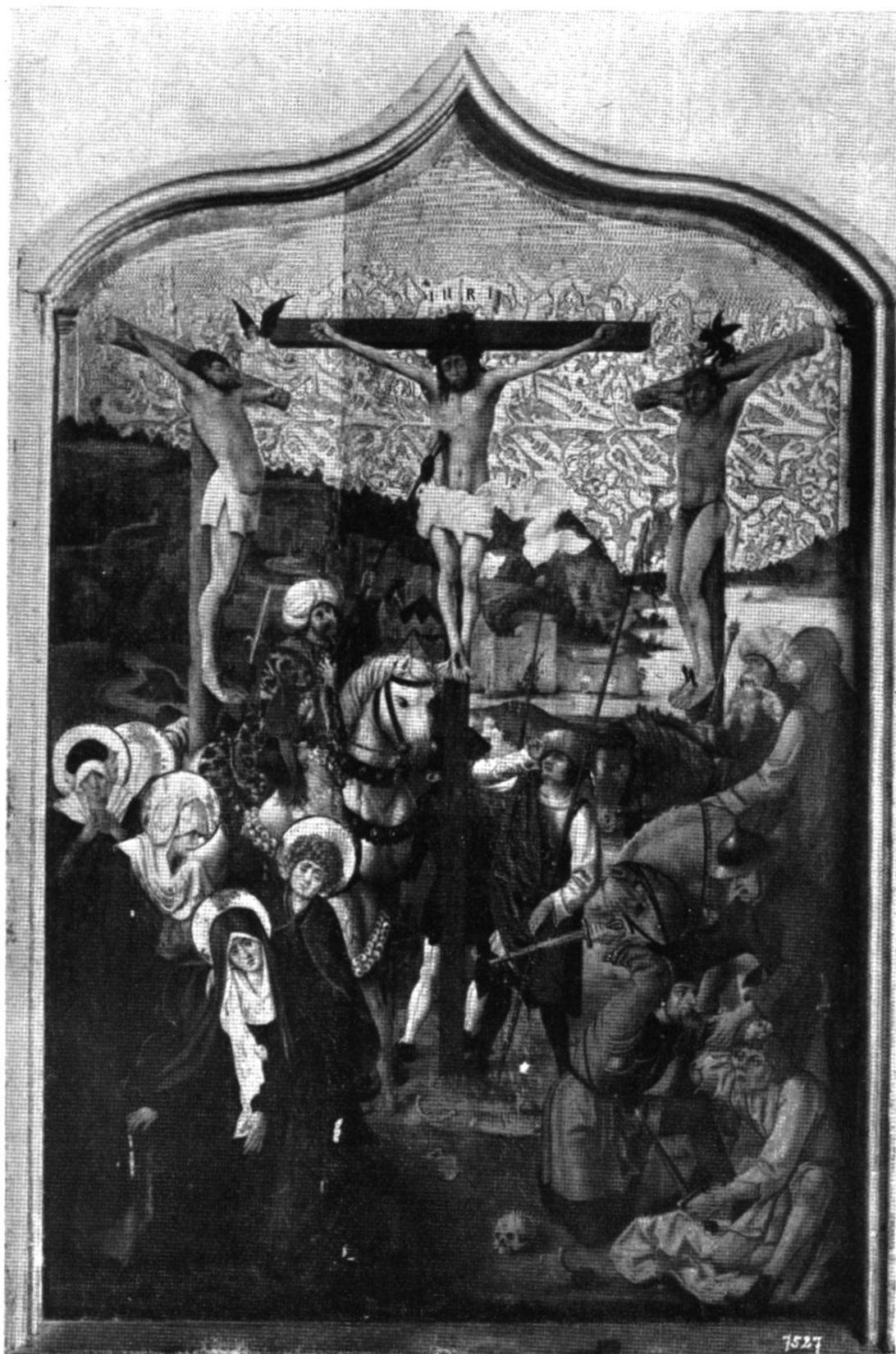
Altar in der Friedhofskapelle zu Engelberg (geöffnet).



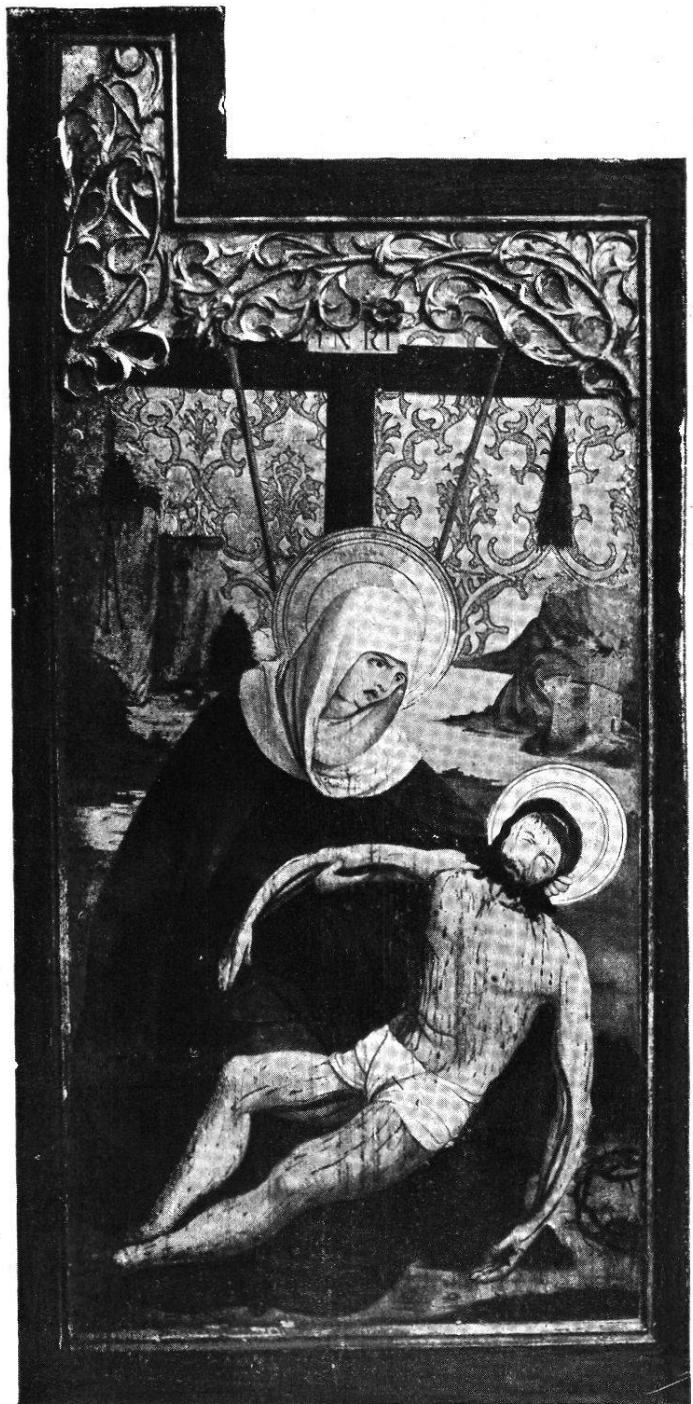
Zwei Altarflügel geschlossen und geöffnet. Sammlung Jost Meyer-Schnyder, Luzern.



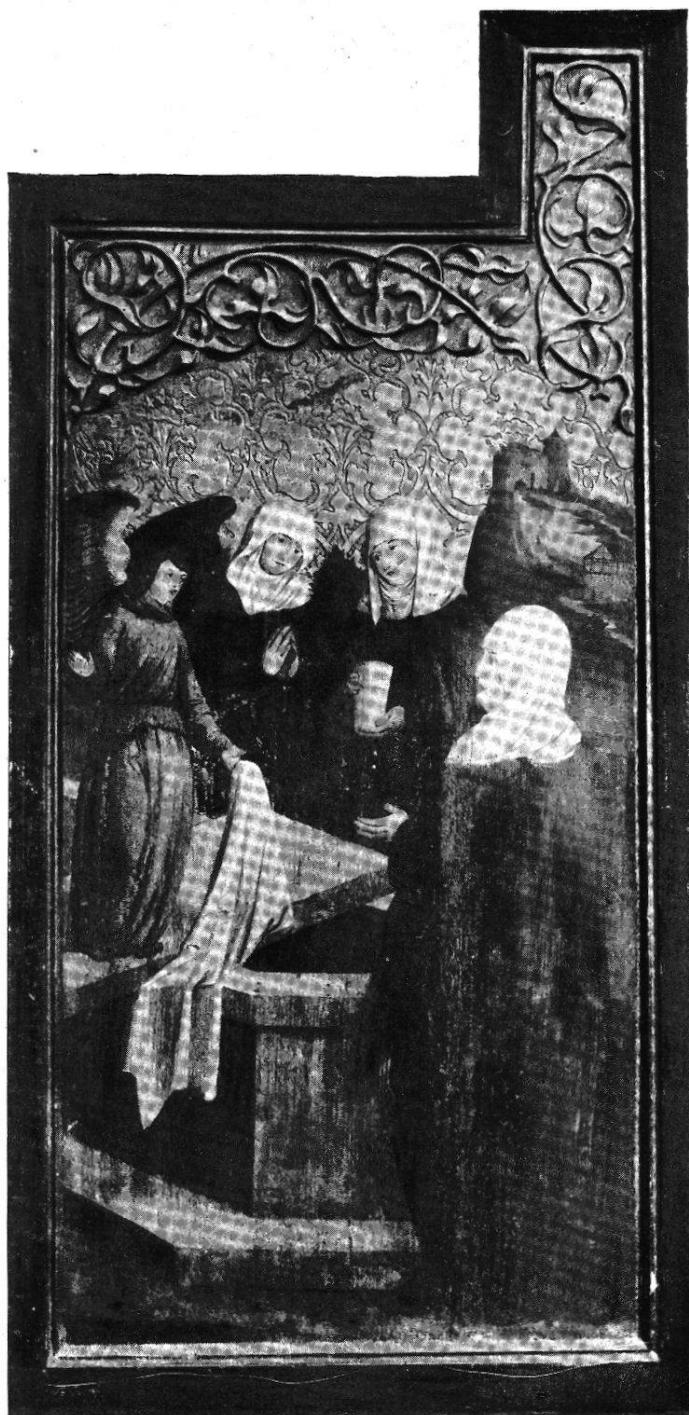
Meister H A von 1521. Altarschrein aus Unterschächen.
Depositum der Gottfried Keller Stiftung im Landesmuseum.



Kreuzigung. Landesmuseum.

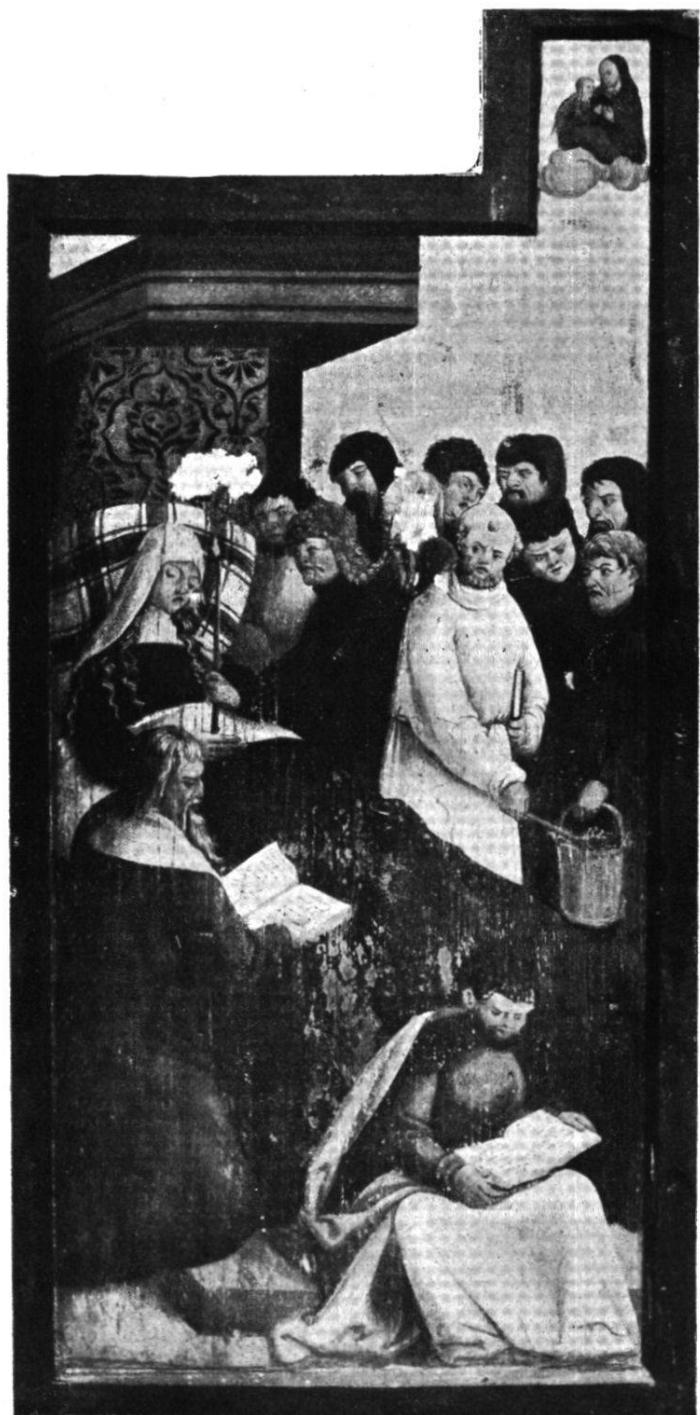


Altarflügel im Kollegium



zu Sarnen, Innenseiten.

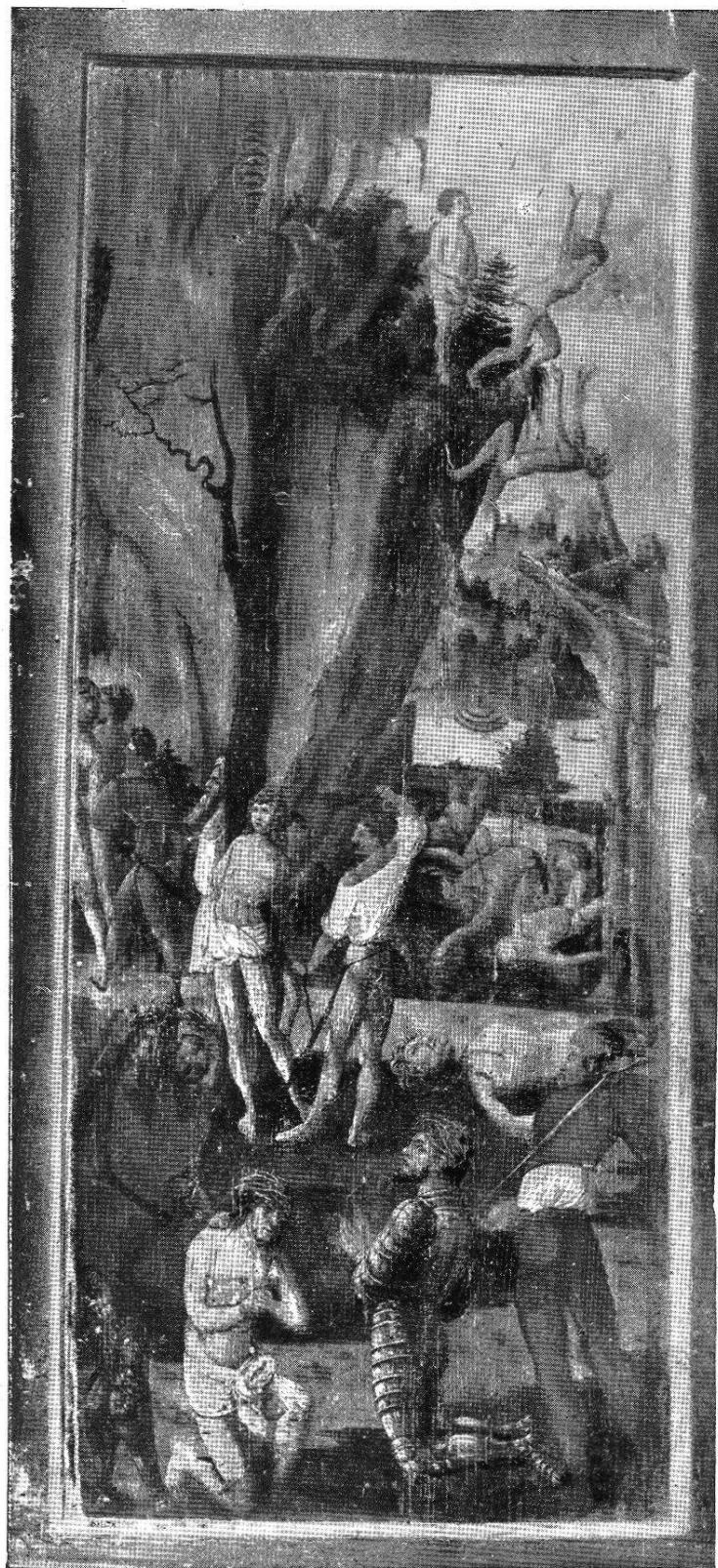
Taf. XIX.



Altarflügel im Kollegium



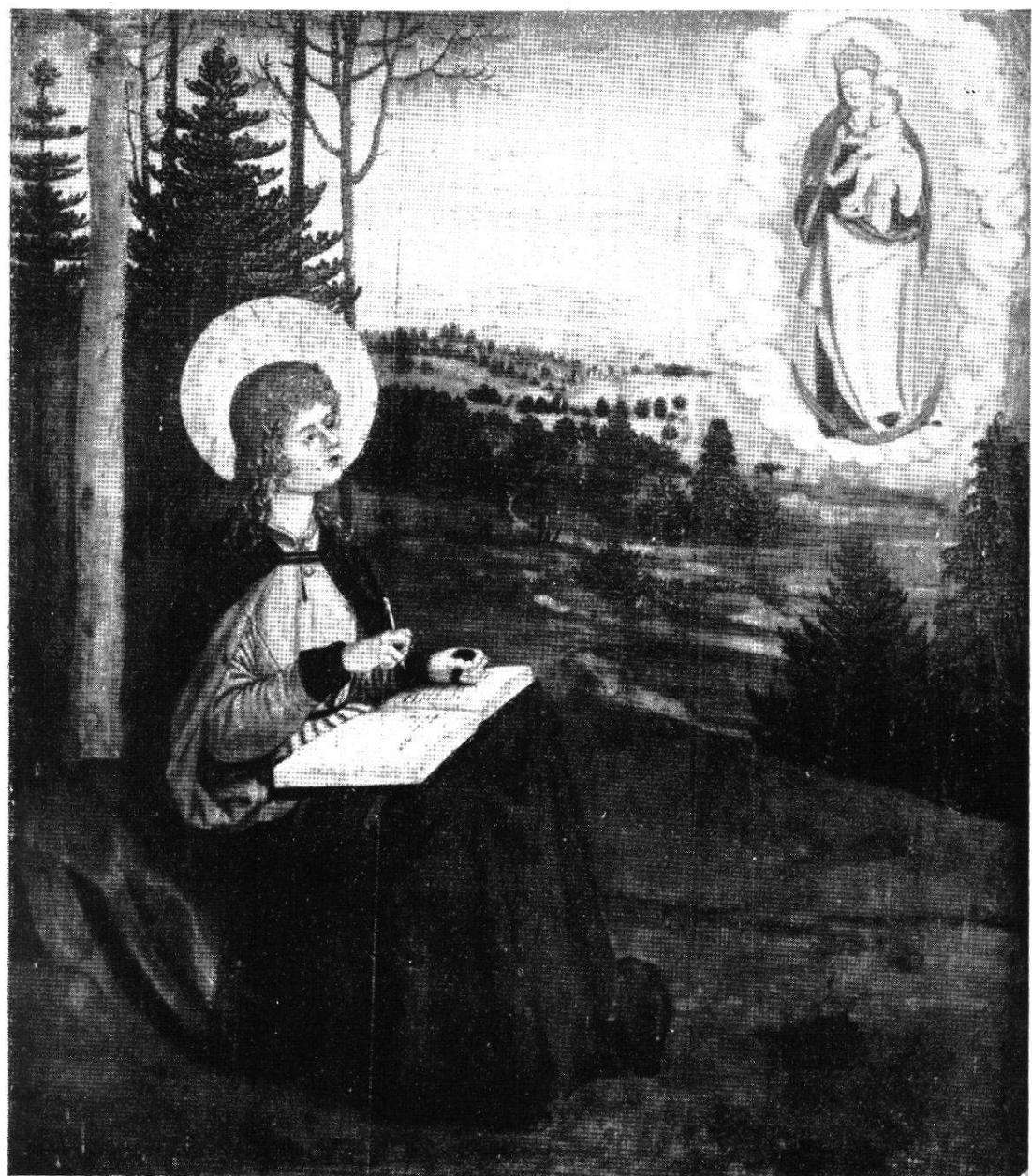
zu Sarnen. Außenseiten.



Linker Außenflügel eines Altares aus der
Kirche in Stans. Museum Stans.



Rechter Außenflügel eines Altares aus der
Kirche in Stans. Museum Stans.



Meister WS mit dem Malteserkreuz. Johannes auf Patmos.
Stift Einsiedeln.



Altärchen mit den Wappen des Philipp von Mantzet
und der Elisabeth Feer von Kasteln.
Datiert 1513. Basel, Privatbesitz.

Elsaß, doch kommt vielleicht auch das Allgäu in Frage. Zeit um 1490.

III. Meister der Altarflügel aus Aegeri.

1. Zwei Altarflügel aus Aegeri im Landesmuseum.
2. Ein Altarflügel im Kollegium zu Sarnen mit den Hl. Katharina, Antonius abbas, Magdalena innen, Anbetung der Könige außen.

Die verschiedene Herkunft der beiden Werke weist wiederum auf Luzern als Zentrum. Der Maler steht in Abhängigkeit von der Schongauer Schule. Da dies auch für den Zürcher Nelkenmeister zutrifft, ergeben sich Parallelen, die aber ohne weitere Bedeutung sind. Zeit gegen 1500.

IV. Meister des Nothelferbildes in Sarnen.

1. Nothelferbild im Beinhaus zu Sarnen.
2. Altarflügel im Kollegium zu Sarnen. Innen Himmelfahrt Christi, außen Hl. Katharina, Wolfgang, Dorothea.

Der Meister ist nicht identisch mit Hans Leu d. A. in Zürich, steht vielmehr im Zusammenhang mit dem Meister III.

V. Meister des Hl. Georg in Sarnen (nach dieser charakteristischen Figur benannt).

1. Zwei Flügel im Kollegium in Sarnen mit Verkündigung und Weihnacht innen, Hl. Georg, Laurentius und Margaretha, Katharina außen. Vom Elsaß abhängig, doch unter engem Anschluß an die Meister II—IV.

Diese Meister, wenn wohl auch z. T. ursprünglich aus dem Elsaß stammend, müssen in Luzern gearbeitet haben. Sie haben sich, wie es naheliegt, gegenseitig angeregt in ihrem Schaffen. Für die interessante Gemälde-Sammlung im Kollegium zu Sarnen ist Herkunft aus dem 1848 aufgehobenen Kloster Muri gesichert. Dieses Stift gehörte seiner ganzen kunstgeographischen Lage nach, trotz einzelner künstlerischer Beziehungen zu Zürich, zum Luzerner Kunstkreis. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß die Gemälde aus innerschweizerischen Kirchen zusammengebracht wurden, die Muri unterstanden. Es gibt jedenfalls genügend Anhaltspunkte, die für Luzern als Entstehungs-

ort dieser Altäre sprechen. Leider sind alle zugehörigen Schreinfiguren verloren.

Weitere Luzerner Arbeiten sind wohl die Altäre in den Beinhäusern zu Baar und Steinen, sowie die Predella zu Ingenbohl, die Flügel in der Heiligblutkapelle zu Ettiswil und die Gregorsmesse im Beinhaus Schwyz und die Fresken von 1497 in Oberägeri, während zwei interessante Altarflügel aus der Michaelskirche in Zug vielleicht von einem einheimischen Meister herrühren.

Die nach Osten und Norden geöffneten Talschaften der Innerschweiz bezogen gelegentlich Altäre aus dem Allgäu, einem wichtigen Exportzentrum von Altarwerken in der Spätgotik. Für einen Flügel aus der Kirche von Arth im Landesmuseum, eine Arbeit des Ulrich Mair von Kempten, steht dies nach Buchners überzeugenden Untersuchungen fest.

Eine kleine, aber qualitativ hochstehende Gruppe von Kunstwerken in der Innerschweiz röhrt ursprünglich aus dem Berner Oberland. Es sind Arbeiten von Berner Meistern, die entweder in den Reformationswirren ins altgläubige Gebiet geflüchtet wurden oder, nachdem sie sich, vielleicht von Privaten gerettet, in der alten Heimat über den Bildersturm hinaus erhalten hatten, in späterer Zeit jenseits des Brünig eine bessere Verwendung fanden. Den gleichen Vorgang der Abwanderung ehemals bernischen Kunstgutes konnte Rigggenbach auch für das Oberwallis feststellen. Hier sind zu nennen das bedeutende, in seinem Wert verkannte, ungemein ausdrucksstarke Beweinungsbild bei den Frauen von St. Andreas zu Sarnen, früher in Unterseen, eines der hervorragendsten erhaltener Werke der altbernischen Malerei (dem sich zwei Gemälde im Museum von Dijon anschließen); ferner der Marienaltar im Kloster Engelberg, keine Zürcher Arbeit, sondern aus der Werkstatt des Berner Nelkenmeisters, dem Altarwerk in der Franziskanerkirche zu Freiburg i. Ue. nahe verwandt. Schließlich der Altarflügel mit dem Hl. Beat und dem Hl. Augustin im Museum zu Sarnen, vielleicht das vorzüglichste erhaltene Werk des Hauptmeisters des Berner

Nelkenmeisterkreises. Die Tracht des Stifters deutet, wie Durrer nachweist, auf die dem Augustiner Chorherrenstift Interlaken unterstehende Wallfahrtskapelle in der Beatenhöhle als ehemaligen Aufbewahrungsort. — — —

Den führenden Meister der um das Jahr 1500 arbeitenden Generation erkenne ich in jenem bisher verkannten Maler, den ich nach seinem heutigen Hauptwerk vorerst „Meister der Pietà“ nenne. Seinen Namen wissen wir noch nicht. Er war anscheinend der fähigste Künstler seiner Zeit in Luzern. Und als seiner Werkstatt und seiner Nachfolge sind die besten Leistungen der Innerschweiz hervorgegangen. Er war aber nicht allein, schaffte vielmehr in einer Umgebung, die auch die besten Kräfte zur Anspannung zwang. 1494 war der Weinmarktbrunnen der Meister Nikolaus und Lutz (Lux) fertig, am Anfang des neuen Jahrhunderts arbeiteten verschiedene Zeichner an der Illustration des Luzerner Schilling. Zemp hat der einen Hand überzeugend einen Altarflügel im Museum zu Sarnen zugewiesen. Dann ist vor allem der Meister des vor trefflichen Porträts des Melchior Zurgilgen von 1506, das zu den besten vorholbeinischen Bildnissen zählt. Es könnte nach der auffallend frühen Verwendung des Dürerschen Eustachiusstiches in der Fremde entstanden sein, eine Vermutung, die auch durch den Lebenslauf des Dargestellten nahegelegt wird. Das jetzt leider verschollene Porträt des Jakob v. Hertenstein von 1514 (nach erneuerter Inschrift), das sich bis vor wenigen Jahren auf Schloß Buonas befand, steht dem überraschenden Bildnis aber so nahe, daß ich an die gleiche Hand zu denken wage. Dadurch ist ein dauernder Aufenthalt dieses ungewöhnlich markanten Meisters in Luzern gesichert. In diesen gleichen Jahren blühte die offenbar bedeutende Bildhauerwerkstatt der Jörg Keller Vater und Sohn, als deren Hauptwerk uns heute der Hochaltar in Münster (Oberwallis) erscheint, vielleicht das hervorragendste erhaltene Altarwerk unseres Landes. Der vollsignierte, 1507 entstandene Altar (eines der glücklichsten Ergebnisse der Studien Rudolf

Riggenbachs zur Walliser Kunst) bezeugt die künstlerische Leistungsfähigkeit Luzerns und seine starke Expansionskraft. Der eine der beiden Flügel wurde von dem eben genannten Forscher wieder aufgefunden. Er zeigt originelle Malereien, die lebhafte Beachtung verdienen. Besonders rassig sind die grisailleartigen Malereien in den Zwickeln, die an Hans Haggenbergs Fresken am Haus zum Waldhorn in Winterthur von 1494 erinnern. Für die Auflösung des Monogramms G D oder D C, das mir von Riggenbach freundlich mitgeteilt wird, kommen vielleicht der 1512 erwähnte Maler Christen und besonders der 1515 nachweisbare Meister Dilman in Betracht. Die Urkundenauszüge verdanke ich der Freundlichkeit von Staatsarchivar P. X. Weber. Riggenbach hebt mit Recht hervor, daß die Münsterer Malereien nicht ohne Einwirkung auf Holbein geblieben sein können, der 1517 ein kurzes, aber offenbar wirkungsvolles Gastspiel in Luzern gab. Gleichzeitig war der Glasmaler Oswald Goeschel, der 1513 im Felde vor Dijon fiel, am Werk. Seine Glasgemälde gehören zu den künstlerisch wertvollsten Glasmalereien der Spätgotik überhaupt. Ein reizvoller Landschafter war der Meister der Heimsuchung im Museum. Auf einen originellen Maler lassen zwei Altarflügel mit Darstellungen aus der Ursula- legende und dem Martyrium der 10 000 Ritter in Privat- besitz schließen. Im Banne Holbeins stehen die Glas- gemälde von 1519 aus Schloß Buonas und die interessanten Grisaiilen im Zurgilgenhaus von 1525.

Als Vorläufer der Kunstübung, wie sie vom „Meister der Pietà“ vertreten wird, erscheint mir neben den oben genannten Grisaiilen am Altar zu Münster das reizvolle Stifterbild des Magister Eberhard in Zug von 1492 (Taf. XI). Im letztern (das kleine Bild steht in seiner zierlichen, liebevoll beobachtenden Durchbildung ähnlich isoliert wie das Weihnachtsbild in Sarnen) findet sich der Sinn für den Reiz der Landschaft (1492 eine Ansicht von Zug!), die ritterlich-romantische Stimmung, in den erstern der dekorative monumentale Zug und die rassige Wildheit wieder, die für den Stil der Pietà maßgebend wurden.

Die Pietà (Taf. XII) ist heute das ansehnlichste Werk ihres Malers, der daher bis auf weiteres nach ihr den Namen führen soll. In merkwürdiger Verkennung geht sie bisher unter dem Namen Zeitblom. Sie soll als altes Bürgergut aus dem alten Ursulinerinnenkloster Mariahilf stammen. Als Außenseite des rechten Flügels gehörte sie zu einem großen Altarbau, der im Schrein vermutlich Schnitzwerk enthielt. Dargestellt ist der feierliche Moment nach der Kreuzabnahme, die Beweinung unter dem Kreuze. Vor dem straff zentralen Kreuz auf schmaler Bühne die Gruppe der Trauernden um den Leichnam des Herrn, wie durch eine Mauer getrennt vom Hintergrund, wo die Menge vom Golgathahügel herab in eine köstlich frische Voralpenlandschaft hinauszieht. Dieser Hintergrund mit den kleinen, trefflich bewegten Figürchen, die sich durch einen felsigen Engpaß zwängen, dem von hinten gesehenen Reiter, der kleinen Stadt mit Tor und Burgruine, den schneebedeckten Alpen zuletzt, ist für sich schon ein Meisterwerk von persönlichem Reiz. Die klare, wohlgeordnete Komposition des Vordergrundes dankt ihr bestes Dürers Münchener Beweinung etwa aus dem Jahre 1500, vermittelt vielleicht durch Ulmisches wie Zeitbloms Nürnberger Tafel oder der Pietà in Stockholm. Denn etwas Ulmisches scheint in der Tat nachzuklingen. Und insofern trifft die alte Bezeichnung (unbewußt?) etwas richtiges. An die noch wenig erforschte Ulmer Schule erinnern die kühle Farbengebung, die unpathetische Art der Repräsentation, die preziös-sachliche, zeichnerische Durchformung. Man wird auf solche Dinge bei einer zukünftigen Ableitung des Meisters zu achten haben. Als dem Meister eigentümlich erscheinen die merkwürdig langgezogenen Gestalten mit kleinen Köpfen. Wie groß würde Christus sein, wenn er aufstünde! Die Gewandfalten sind vergleichsweise ruhig angeordnet. Die Köpfe zeigen stark realistische Zeichen des Schmerzes. Die Stirn ist hoch, die Nase knollig, das Kinn springt zapfenartig vor. Haare und Hände sind meisterhaft und sorgfältig gezeichnet. Der Akt ist nicht unsicher wiedergegeben. Einzig das unge-

stüme Pathos des leidvoll verzerrten Christushauptes und der verkrampten Rechten des Herrn durchbrechen wie ein persönlicher Aufschrei die feierlich-theatralische Spannung. Es ist ein Bild, das sich sehen lassen darf. Es ist eines Meisters würdig. Es gibt sehr wenige alt-schweizerische Malereien, die sich ebenbürtig an seine Seite stellen dürfen. Es wird nicht viel nach 1500 entstanden sein. Der Meister gehörte wohl jener älteren, groß gesinnten Generation an, die um 1460 geboren wurde, den Zeitblom, Strigel, Holbein d. A. usw., der bei uns der Berner und der Zürcher Nelkenmeister angehörten. Ueber seine mutmaßlichen Namen und seine Schule habe ich mich noch zu äußern.

Ohne Zwang lässt sich ein zweites Werk anschließen: die Malereien auf den Außenseiten der Flügel und der Predella des Magdalenen-Altars in der Friedhofskapelle zu Engelberg. (Taf. XIII, XIV.) Der Altar ist als Ganzes das beste, was uns von luzernischer Kunst erhalten blieb. Einige Bemerkungen zur Schnitzarbeit werden sich im folgenden finden. Die Malereien sind an untergeordneten Stellen angebracht, daher nicht mit besonderer Liebe behandelt. Immerhin ist das bedeutende Talent leicht zu erkennen. Auf der Predella in Halbfigur der Engel, der dem Hl. Onophrius die Hostie reicht. Die Flügel sind in je zwei Felder geteilt. Dargestellt sind die Hl. Scholastika (?) und Elisabeth von Thüringen, darüber Lukas und Fridolin links, Agnes und Verena, darüber Margaretha und Dorothea rechts. Der Zusammenhang wird durch die oben bezeichneten Charakteristika belegt: langgezogene Figuren mit auffallend kleinen Köpfen, an denen das zapfenartig vorspringende Kinn und die rundliche Bildung der Nase zu beachten sind. Man vergleiche auch den Kopf des Hl. Onophrius mit dem des Mannes links außen auf der Beweinung, oder die Hl. Verena mit der Hl. Magdalena dort oder die energische Perspektive des Bettlers mit der des Christus. Die Gesichtszüge sind weniger scharf akzentuiert; die runden Kopftypen sind etwas überraschend. Die Gewänder falten sich kleinteiliger. Aber solche Ver-

schiedenheiten gehen auf Kosten des Zeitunterschiedes, der etwa 10 Jahre betragen mag, so daß wir in die Zeit um 1510 kommen. Auch farbig gehen die Engelberger Malereien mit der Beweinung zusammen, wenn schon der Aspekt durch eine neuere Retouche etwas flauer erscheint.

Trotz gewisser, durch das Thema gegebenen Verschiedenheiten und Abweichungen ist nicht daran zu zweifeln, daß auch die beiden zusammengehörigen Altarflügel bei Herrn Jost Meyer-Schnyder in Luzern (aus den Sammlungen Jakob Meyer-Bielmann und J. Meyer-am Rhyn) vom Meister der Pietà sind. Die Zuschreibung wurde zuerst von Fräulein Futterer aufgestellt. Der Stil eines Meisters bleibt sich nicht gleich im Lauf der Jahre. Ein Maler war beweglich; er änderte sich kraft eigener Entwicklung oder unter fremden Einflüssen. Er hat einen Früh-, Mittel- und Spätstil. Der Dürer von 1497 ist nicht der von 1526. Da die Entstehungsdaten in den Beginn des neuen Jahrhunderts fallen, kommt der Meister Nikolaus, mit dessen Namen die Bilder traditionell verbunden werden, nicht in Betracht. Er ist besonders für die Zeit von 1480—90 nachweisbar. Er könnte etwa identisch sein mit dem Meister III unserer Aufstellung, dem Maler der Altäre in Aegeri und Sarnen. Auf dem linken Flügel ist innen die Hl. Anna selbdritt mit dem Hl. Rochus dargestellt (Taf. XV), auf dem rechten die Hhl. Jakobus d. Ae. und Jodokus. Auf den Außenseiten ist die Anbetung der Könige dargestellt. Die Bilder sollen aus der Heiliggeistkapelle des Heiliggeistspitals im Krienbach stammen. Das verschollene Mittelstück, eine Krönung Mariä, kam schon in den 1840er Jahren ins Ausland. Zweifellos: der Meister hat sich gewandelt. Vor allem die Farbe ist heller geworden, neue Typen tauchen auf, etwas von der herben Größe der Pietà wird gegen eine weltoffenere Gesinnung eingetauscht. Aber die Grundelemente sind alle noch da: die langgezogene Proportionen, die kleinen Köpfe, die im allgemeinen großflächige Behandlung des Gewandes, die gefühlvollen Finger, die schönlinige Zeichnung des Haares usw.

Der Kopf des Johannes auf der Pietà kehrt im Engel des Hl. Rochus wieder. Das lockige Kinderköpfchen des Dorotheenatributes in Engelberg erkennt man im Christkind wieder und das herbe Leidensgesicht der Maria auf der Pietà fand, noch mehr ins Aeltliche gewandelt, bei der Hl. Anna Verwendung. Schließlich sei noch auf die Art des Baumschlages und der Heiligscheine hingewiesen. Daß dergleichen Uebereinstimmungen nicht zufällig sind oder in der Zeit liegen, geht deutlich aus einem Vergleich mit der etwa gleichzeitigen Heimsuchung des Luzerner Museums hervor. Eine Datierungsmöglichkeit ergibt sich aus der hier zuerst auftauchenden Verwendung Dürerscher Motive. Besonders das scharfe Profil der kleinen Hl. Maria mit der überhöhten Stirn ist ein fremdes Element. Um 1510 wird richtig sein. Diese beiden glücklicherweise gänzlich unrestaurierten Flügel geben uns die beste Vorstellung von diesem vortrefflichen Maler. Man kommt in einige Verlegenheit, wenn man ihm unter seinen Schweizer Zeitgenossen etwas Ebenbürtiges an die Seite stellen möchte. Wie sympathisch ist die ernste, würdige Gesinnung, die aus diesen Gesichtern spricht, wie gewinnend die liebenswürdige Stimmung bei der Anbetung der Könige mit der sehr gelungenen Architektur und dem humorvollen Kopf des Nährvaters und wie ungemein reizvoll die stille Landschaft mit der weidenden Schafherde am Hügel ob dem Fluß!

Ganz in der Art der eben erwähnten Flügel ist das Fragment einer aus Beromünster stammenden Predella im Besitze von Dr. Meyer-Rahn mit dem Schmerzensmann und Maria und Johannes zwischen den Wappen des ersten Hauptmanns der päpstlichen Schweizergarde Kaspar von Silinen und seiner Gattin Anna v. Roverea. Die Entstehung weist nach Mitteilung von Dr. Durrer in die Zeit von 1506.

Der stilistische Zusammenhang mit den bisher erwähnten Bildern braucht nicht erst lange bewiesen zu werden. Die Maria (hier jugendlicher als sonst) weist auf die Anna selbdritt, der Johannes erinnert an den Hl. Onophrius. Man beachte ferner die Hände. Die Predella ist



in ihrer zurückhaltenden Farbigkeit, im Ausdruck ihres stillen Schmerzes eine der besten Arbeiten des Meisters der Pietà.

Schließlich möchte ich unserem Meister auch die einzige Handzeichnung zuschreiben, die für Luzern in Anspruch genommen werden darf. Es ist ein Scheibenriß im Berner Museum mit der Hl. Anna selbdritt vor einer knieenden Stifterin, der Anna Mangold, der zweiten Frau des Luzerner Schultheißen Jakob von Hertenstein, der Holbein berief. Die verdienstliche Identifizierung des Wappens verdanken wir Frau Dr. Stumm, die mit Recht das Blatt aus dem Werk des Niklaus Manuel ausschied, es dagegen fälschlich dem Hans Leu zuwies. Ich habe diese Meinung schon in meinem Hans Leu-Aufsatz richtiggestellt und auf Luzern als Entstehungsort hingewiesen. Heute ist meine Ansicht dazu konkreter geworden: es ist eine Arbeit des Meisters der Pietà. Ein flüchtiger, eilig hingeworfener Scheibenriß, eine Anweisung für den Glasmaler, vielleicht Oswald Goeschel, der anscheinend nicht selber zeichnen konnte. Der Zusammenhang mit der Hl. Anna selbdritt bei Herrn Meyer-Schnyder ist wohl einleuchtend. Es sei nur auf das verhärmte, knochige Gesicht der Hl. Anna, den lockigen Schopf des Jesusknaben, den flüssigen Faltenstil aufmerksam gemacht. Die Stifterin trägt ein Gewand von „bla samet“. Auf dem Spruchband der Anruf an die Namenspatronin „Heilige Muoter Sant anna bit got für mich“. Man vergleiche sie



Hl. Anna selbdritt mit der Stifterin Anna Mangold.
Datiert 1511. Scheibenriß. Kunstmuseum Bern.

auch mit der Elisabeth Feer auf dem noch zu erwähnenden Mantzelatärcchen.

Wir wissen nichts über den Namen des Malers, nichts über Herkunft und Schulung. Zweifelsohne steckt der Name in den Luzerner Urkunden, vielleicht auch im Verzeichnis der Lux- und Loyenbruderschaft. Aber es bietet sich noch keine rechte Handhabe zur Identifizierung. Aus der ansehnlichen Zahl von überlieferten Meisternamen seien die folgenden aus der fraglichen Zeit aufgeführt: Ludwig Wikart, Meister Moriz, Lütishofer, A. Stoffel, besonders aber Hans Schell und Jörg Winter.

Mit zunehmender Erforschung der Urkunden und des Denkmälerbestandes mag sich einmal Genaueres ergeben. Ein kleiner Hinweis, der von Bedeutung sein könnte, sei hier mitgeteilt: der bedeutende Bildschnitzer, der in Engelberg mit unserem Meister zusammenarbeitete, ist der nämliche, der den Altarschrein aus Unterschächen im Landesmuseum schuf (Depositum der Gottfried Keller-Stiftung). (Taf. XVI.) Es ist eine spätere, beruhigtere Arbeit der gleichen Hand. Und dieses Werk ist signiert und datiert: 1521. HA. Es sollte möglich sein, den Namen des Bildschnitzers festzustellen. Wenn, wie anzunehmen ist, die Zusammenarbeit von Maler und Bildschnitzer von Dauer war, so gibt vielleicht eine Urkunde einmal auch über den ersten Auskunft. Viele der in der Schweiz tätigen, bei uns heimisch gewordenen Künstler sind zugewanderte, fremde Meister. Es ist möglich, sogar wahrscheinlich, daß dies auch für unsern Maler zutrifft. Auf die Beziehungen zu Ulm wurde schon hingewiesen. Das wichtigste Kunzzentrum für die Ostschweiz war Konstanz. Einzelne Meister konstanzer Herkunft können nacheinander urkundlich in Zürich und Luzern nachgewiesen werden. Der führende Konstanzer Meister Christoffel Bockstorfer zieht 1543 nach Luzern. Beziehungen, z. T. noch nicht recht durchschaubarer Art, bestanden sicherlich zwischen den beiden Städten. Wenn wir Umschau halten nach verwandten Werken, so findet sich nichts, das sich näher anschließen ließe, als die Kreuzigung des Landesmuseums,

die schon fälschlich dem Basler Holzschnieder D S zugeschrieben wurde. (Taf. XVII.) Ich halte dafür, daß sie in Zürich als Arbeit eines konstanzisch geschulten Malers entstanden ist, eine Ansicht, die durch die Verwandtschaft des sicher konstanzischen Hewenaltars in Chur zur Zürcher Kreuzigung gestützt wird. (Hinweis von Prof. Zemp.)

Der Meister der Pietà hat einen starken Einfluß gehabt auf die übrigen in Luzern tätigen Maler. Unter dem Eindruck seiner Art steht der große Altar im Museum von Zug, den „Bernhart Rihiner Maler in Zug und Jörg Müt Maler in Zug“ signierten. Es ist eine großdekorative, derbe, aber rassige und wirkungskräftige Arbeit, die alle Aufmerksamkeit verdient. (Dagegen gehört die verschollene Pietà der ehemaligen Sammlung Rothpletz einem andern Kunstkreis an (Oberrhein, Nürnberg?).

Am engsten ist der Anschluß bei einem jüngern Maler, den ich nach seinem heutigen Hauptwerk „Meister des Martyriumsaltars“ nennen möchte. Er ist sicherlich aus der Werkstatt des älteren Kollegen hervorgegangen, hatte wohl schon am Engelberger Altar Anteil. Am greifbarsten ist der Zusammenhang in zwei Altarflügeln im Kollegium in Sarnen (Taf. XVIII u. XIX). Dargestellt sind innen links die drei Marien am Grabe, rechts die Pietà, außen links der Hl. Oswald mit der Hl. Anna selbdritt, rechts der Tod Mariä. Die Verwandtschaft mit den Malereien am Engelberger Altar ist so eng, daß kaum eine andere Deutung zulässig ist, als die Annahme, die Sarner Flügel seien in der Werkstatt des Meisters der Pietà entstanden, unter seiner Verantwortung und seiner Anteilnahme. Am deutlichsten ist die Hand des Jüngeren im flüchtig behandelten Marientod zu erkennen, der sichtlich verschiedene Züge aufweist von den übrigen drei Darstellungen (Haarbehandlung, Kopftypen). Trotz einzelner manieristisch und nachlässig wirkender Schematismen ist das Ganze eine reizvolle, selbständige Leistung. Besonders die Innenseiten und vor allem die Pietà zeichnen sich durch innerliche Anteilnahme aus. Sehr eindrücklich die ergreifende Klage der Pietà. Wie hier die beiden groß gesehnen, einsamen Gestalten

— nach einem älteren Rezept — kompositionell verbunden sind, gibt im Vergleich mit dem Hauptwerk des älteren Meisters die Gesinnung der neuen Generation wieder. Nicht mehr eine repräsentativ feierliche Schaustellung, sondern stille, fast lyrische Klage. Die Flügel (der Schrein wird wiederum Schnitzfiguren enthalten haben) sind um 1510 anzusetzen.

Trotz der dürerisch beeinflußten Formensprache scheint das interessante Wandgemälde mit dem Paris Urteil von 1512 aus dem Sautierhaus eine Arbeit dieses Malers zu sein. Besonders der lässig ruhende Paris (Kopfbildung) erinnert an seine Art. Doch ist bei dem geringen Umfang des überlieferten Kunstgutes und der großen Zahl bekannter Meisternamen vorerst eine gewisse Vorsicht geboten.

Von den Sarner Malereien ist kein allzu großer Schritt zu zwei Altarflügeln, die aus der Kirche in Stans ins niedwaldnerische Museum gelangt sind, eben dem Martyriumsaltar, nach dem ich den Meister benannt habe. (Taf. XX und XXI.) Es handelt sich um die Außenseiten der Flügel eines Schnitzaltars mit den Darstellungen des Martyriums der 10 000 Ritter und der thebaischen Legion. Die Innenseiten zeigen Spuren aufgeklebter Reliefs (sant anna und sant katrina, sant barbel und sant margret ist noch zu lesen.) Man vergleiche nur den Hl. Oswald in Sarnen mit den beiden Gewappneten in Stans oder die rundlichen Köpfe mit Stupsnasen und siefem Mund, kraus gewellten Locken oder welligen Bärten, besonders auf dem Marien-tod, dazu die Landschaften auf den Innenseiten, beachte noch einmal die eigentümlichen Proportionen, auf die so oft hingewiesen wurde.

Diese Stanser Flügel sind nichts weniger als gering zu schätzende, provinzielle Arbeiten. Ganz im Gegenteil erfreuen sie durch eine Reihe künstlerischer Vorzüge, die man nicht länger übersehen darf. Die drei abenteuerlichen Reitergestalten im Mittelgrund, die zügig bewegten Henker in fast elegant ausgeschwungenen Haltungen, die beiden wilden Gekreuzigten, der packende Ausdruck des Enthaupteten darunter — das sind Ueber-

raschungen, köstliche Genüsse, Entdeckungen! Was ließe sich bei uns damit vergleichen? Und über den grausigen, aber von einem feinen Sinn für Maß und Linienschönheit gemilderten Szenen die steilen Felspartien des Hintergrundes (das schmale Format verlangte eine hochgetürmte Anordnung), prächtig gemalt, warm braun im Licht und blauer Himmel darüber. Ueberhaupt: der Meister war ein Maler in des Wortes eigentlicher Bedeutung. Wie das Licht auf den Rüstungen spielt, ein rot von einem weiß sich hebt, ein schmales Bäumchen als dunkle Silhouette in der Luft steht — das macht ihm nicht jeder nach! Aus den Trachten, den Rüstungen, den kühnen Gesichtern, der ganzen kriegerischen Gesinnung (wie zahm sind dagegen Hans Leus fast gleichzeitige Darstellungen desselben Themas!) geht es hervor: die Tafeln sind Dokumente des reisigen Landsknechtsgeistes jener Tage. Und diese Tage sind die der Schlacht bei Marignano. Denn eine weitere Arbeit des Meisters gibt das erwünschte Datum. Auf Teilen eines Altarwerkes in der interessanten alten Kirche von Kirchbühl bei Sempach, einer Predella mit zwei Engeln, die das Schweißtuch Christi tragen, zwei schmalen Flügeln mit den ritterlichen Hhl. Ursus und Mauritius (mit nicht zugehörigen Skulpturen im 18. Jahrhundert zu einem wenig glücklichen Altarpasticcio verkoppelt), lesen wir einigermaßen erstaunt das Datum 1515. Dem stilistischen Eindruck nach hätten wir eher auf eine etwas spätere Entstehungszeit geschlossen. Es sind allem Anschein nach gleichzeitig mit den ungleich besseren Stanser Malereien entstandenen Werkstattarbeiten, gleichgültige Erzeugnisse, für die wohl kein großer Lohn in Aussicht stand.

Die Predella des symmetrisch dazu stehenden linken Seitenaltares zeigt eine beachtenswerte Ecce homo-Darstellung unseres Meisters. Der Vergleich mit der Predella des Silenen-Atars bei Herrn Dr. Meyer-Rahn belegt bis in kleinste Details (Bildung der Finger) das enge Schulverhältnis der beiden Meister, ohne daß aber etwa der Jüngere den Lehrer nachahmte. Er steht als Moderner ganz auf dem Boden seiner Zeit: den Jahren der großen

italienischen Feldzüge, die alle Geister erregten. Der Junge hat nicht die verhaltene Ruhe und die gesammelte Schwere des Aelteren. Seine Form ist krauser, eckiger, bewegter, kontrastischer. Hier wagt er ein Aeußerstes: er kleidet die Engel, die ein Tuch hinter der feierlich eindringlichen Leidensgestalt des Erlösers gespannt halten, in die Landsknechttracht seiner Tage; geschlitzte, bauschige Aermel, knabenhafte Gestalten mit untraditionell kurzen Haarschöpfen. Ihre lebhaft bewegte Erscheinung kontrastiert wirkungsvoll mit der strengen Frontalität Christi. Es ist wahrscheinlich, daß der Meister die Ausstattung der Kirche mit Altären übernommen hatte, sodaß auch diese Predella (anscheinend der einzige gemalte Rest des zweiten Altarwerkes) ins Jahr 1515 fiele. Die phantasievolle Verschiedenheit der beiden Predellen in Kirchbühl spricht lebhaft für die Originalität des Meisters.

Nur Werkstattgut ist das Nothelferbild aus Lungern im Museum zu Sarnen, Außenseiten zweier Altarflügel. Sie sind reichlich derb und schematisch. Der enge Zusammenhang mit dem Meister ist aber hier wie in Kirchbühl ganz deutlich. Es ist möglich, daß auch Gemälde in Willisau, die Rahn in seiner „Statistik“ erwähnt, hieher gehören. Ich kenne sie nicht.

Wenn dieser interessante „Meister des Martyriumsaltars“ vom „Meister der Pietà“ abzuleiten ist, so nehmen von ihm zwei andere Maler ihren Ausgang: der „Meister des Bremgartner Altares“ und der „Meister des Johannes auf Patmos“. Bei beiden halte ich es für sicher, daß es sich um einheimische, innerschweizerische Kräfte handelt. Der Erstere hat zu seiner Zeit in Luzern anscheinend sogar eine führende Rolle gespielt; denn er ist kein anderer als der Meister der Corragionifresken. Seine Blütezeit fällt in das Jahrzehnt von 1515 bis 1525. Sein Werk habe ich in der Hauptsache schon in meinem Hans Leu-Aufsatz zusammengestellt. Paul Ganz ist unabhängig von mir zur gleichen Ansicht gelangt. Er gibt das Abbildungsmaterial. Leider kann er sich aber nicht von

der unbegründeten und unwahrscheinlichen, zu wenig differenzierenden, alten Ansicht trennen, daß der Zürcher Meister Hans Leu an den Luzerner Wandmalereien beteiligt gewesen sei. Trotz der richtigen Aufstellung eines selbständigen Meisters der Corragionifresken muß er daher zu der willkürlichen Teilung des ganz einheitlichen Zyklus' schreiten, um die alte These zu retten. Mit Hans Leu (dem einzigen namhaften Maler der weitern Gegend in der fraglichen Zeit!) haben die Luzerner Malereien nur insofern zu tun, als sie in seine spätere Zeit fallen, ähnliche Rüstungen aufweisen und den Sinn für das Landschaftliche ähnlich entwickelt zeigen. Ihrer Qualität nach stehen sie jedenfalls unter den Arbeiten Leus, der dazu aus einem andern Kunstkreis, dem oberrheinischen, abzuleiten ist. Der Meister des Bremgartner Altares dagegen lernte ohne Zweifel beim Meister des Martyriumsaltares. Seine Hand glaube ich schon in den Flügeln aus Lungern zu erkennen, die gegenüber den übrigen Arbeiten des Künstlers kürzere Proportionen und hölzerne Gesichter aufweisen, Dinge, die gerade für den Meister des Bremgartner Altars charakteristisch sind. Auch abgesehen von diesem stilkritischen Argument ist es unwahrscheinlich, daß man in Luzern, wo es genug eigene Kräfte gab, einen Maler aus Zürich berufen hätte. Das weitere „Werk“, nach der mutmaßlichen Chronologie geordnet, ist heute dieses: Altarflügel im Landesmuseum, innen Auferstehung Christi, außen Heimsuchung Mariä; Bremgartner Altar, in Berner Privatbesitz, Mittelbild Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes und den Heiligen Lucia (?) und Genoveva, Flügel links, innen Hl. Nikolaus, außen Hl. Martin, rechts, innen Hl. Jost, außen Hl. Antonius; Freskenzyklus aus dem sogen. Corragionihaus (besser Konrad Klauser-Haus) von 1523. Auf der ganzen Innenansicht ist als Hintergrund eine Ansicht von Bremgarten an der Reuß in weiter Landschaft gegeben. Da diese Stadt nach dem Ausweis einiger weniger älterer Malereien sonst künstlerisch von Zürich abhängig war, komme ich für den Altar

daher auf eine Datierung um 1520, was zu dem übrigen stilistischen Befund stimmen mag. Während der Bremgartner Altar noch mit gotischen Dekorationsornamenten auskommt, tauchen auf den wenig späteren Fresken schon Renaissance-Elemente auf. Bremgarten, das mit dem übrigen Freiamt altgläubig geblieben war, wandte sich eben seit der Reformation bei künstlerischem Bedarf nicht mehr an Zürich, sondern an das katholische Luzern.

Der Maler ist der künstlerisch uninteressanteste der Kette, die wir bisher verfolgt haben. Er ist eine dekorative, schon etwas archaistisch wirkende Begabung aus zweiter Hand. Die Gesichter sind steif, wie aus Holz geschnitten; die Gestalten wirken trocken. Die Farben sind bunt und leuchtend. Das interessante Landschaftsporträt ist nüchtern, doch nicht ohne Reiz.

Besonders an der Kopfbildung erkennt man den Zusammenhang des „Meisters des Johannes auf Patmos“ mit dem Meister des Martyriumsaltares. Aber auch hier fällt wiederum die Vorliebe für liebevoll und ausführlich behandelte Landschaften auf. Bis jetzt sind mir nur zwei Arbeiten dieses Mannes bekannt geworden: zwei zusammengehörige Altarflügel im Besitz des Stiftes Einsiedeln mit den Darstellungen der Verkündigung und des Johannes auf Patmos. Der ursprüngliche Standort ist nicht bekannt. Eine Zeitlang waren die beiden Tafeln auf der Ufenau aufgehängt, jetzt befinden sie sich wieder im Kloster. Die Aufnahmen wurden mir in entgegenkommender Weise durch die freundliche Vermittlung von P. Rudolf Henggeler vom Stifte Einsiedeln zur Verfügung gestellt, dem dafür auch an dieser Stelle bestens gedankt sei. Die Verkündigungsszene hat leider etwas gelitten; besonders der Kopf der Maria ist mitgenommen. Das Ganze wirkt aber auch heute noch erfreulich. Der riesengroße Engel Gabriel hat etwas knabenhafte Unbeholfenes. Und die Jungfrau Maria nimmt die göttliche Botschaft mit der verschämten Grazie eines frommen Bauernmädchen entgegen. Sehr schön ist das Stilleben links, das Bankkissen

und besonders die Landschaft dahinter. Geradezu entzückend ist das Gegenstück (Taf. XXII): einen lichten Wald im Rücken, sitzt der Evangelist Johannes auf einer, von lockeren Tanneninseln durchsetzten Matte, die sich in einen langen See verläuft. Eine Kuh steht am Ufer, sonst ist es still. Das große Buch auf den Knien, mit der knorriegen Linken das Tintenfaß umklammernd, die Feder in die Rechte gekrümmmt, ganz selbstvergessen, so lauscht der jugendliche Erleuchtete im langen Haar auf die himmlische Stimme, schaut ruhigen Auges zur Madonna empor. Das ist so einfach und überzeugend, so ehrlich naiv, so gewinnend. Wo in der Malerei unseres Landes findet sich etwas Vergleichbares in Bezug auf Innigkeit der Empfindung, Schlichtheit des Gefühls, wo wieder eine so unpathetisch wahre Landschaft? Nur bei dem einen Hans Fries! Ein solches Werk muß in seiner Bedeutung erkannt werden.

Nachträglich werden mir (wiederum durch die wertvolle Anteilnahme von Hochw. P. Rudolf Henggeler) weitere vier Arbeiten dieses Malers, ebenfalls im Stifte Einsiedeln, bekannt. Soweit die kleinen Photos ein Urteil erlauben, ist der Zusammenhang klar genug erkennbar. Es handelt sich wohl um die beiden Flügel eines kleinen Altares. Es ist je eine einzelne Heiligengestat dargestellt, und zwar innen die Hhl. Georg links und Sebastian rechts, außen Barbara links und Rochus rechts. Die Verwandtschaft mit den Arbeiten des Meisters des Martyriumsaltares ist deutlich ersichtlich. Der schöne, zarte Kopf des Hl. Sebastian weist nachdrücklich auf den Hl. Johannes der Silenen Predella hin und damit auf die gemeinsame Quelle beider Meister, den Maler der Luzerner Pietà.

Der Beziehungen zur gleichzeitigen Luzerner Malerei sind so viele, daß ich ohne Zögern den Meister in Luzern suche. Es kann sein, daß die Altäre von Luzern aus geliefert wurden, es ist aber auch möglich, daß der Meister vorübergehend für das Stift Einsiedeln schaffte. Die kunstgeschichtliche Stellung dieses Klosters im ausgehenden Mittelalter ist mir wegen des spärlichen und dazu noch

unsicher überlieferten Materials noch nicht recht klar geworden. Es scheint, daß man von der Lage zwischen den Zentren Konstanz-St. Gallen-Rapperswil (alle drei sind von einander abhängig), Zürich und Luzern Gewinn zog und sich nach Bedarf des einen oder andern bediente.

Erst in letzter Zeit fiel mir die Aehnlichkeit des „Meisters des Johannes auf Patmos“ mit dem „Meister mit dem Malteserkreuz“ auf, jenem anscheinend um 1530 im Elsaß tätigen Maler, von dem es Gemälde in Nancy, Kolmar, Wien, aber auch schon in der Sammlung Meyer-Bielmann in Luzern gibt (angeblich aus Basel). Diesen merkwürdigen Beziehungen konnte ich noch nicht genügend nachgehen.

Das Werk, dem neben allen bis jetzt bekannten luzernischen Malereien mit dem Zurgilgen Porträt die Krone gebührt, muß an den Schluß dieses Beitrages gestellt werden aus Gründen, die im folgenden zur Sprache kommen. Seinem künstlerischen Range nach hätte es an der Spitze stehen müssen. Es ist eine kleine Kreuzigungsdarstellung (Taf. XXIII), die auf dem besten Wege ist, aus ausländischem Privatbesitz in schweizerische Hände zurückzukehren. Bis vor kurzem ging das Bild als „kölnisch“. Dann wurde mir durch freundliche Vermittlung eine Abbildung als „oberrheinisch“ vorgelegt. Da fielen mir die Beziehungen zur Luzerner Malerei auf, zum Meister der Pietà und zum Meister des Martyriumsaltars: die Figurenproportion, Details, wie die Bildung von Kinn und Nase, die Form des fiedrigen Baumschlags und dergl. Schließlich wurde meine Bestimmung aufs erfreulichste bestätigt durch die Identifizierung der Stifterwappen, die ich Durrer zu verdanken habe. Es sind die Wappen des Junkers Philipp von Mantzet und seiner Frau Elisabeth Feer von Kasteln. Da ich das Original bisher noch nicht zu Gesicht bekommen konnte, auch eine größere Photographie noch fehlt, bin ich über die Zuteilung des Bildes noch im Unklaren. Es steht bei gegenseitigen engen Verwandtschaften merkwürdig zwischen den Arbeiten der beiden zuerst angeführten Meister. Soweit

die kleine, mir zur Verfügung stehende Abbildung ein Urteil zuläßt, neige ich zur Annahme, daß es sich um einen dritten Maler handle, der mit dem Meister des Stanser Martyriumsaltars zusammen in der Werkstatt des Meisters der Pietà lernte. So ließe sich der stilistische Befund am besten erklären: die Abhängigkeit vom ältern Meister und die Aehnlichkeiten mit dem jüngern. Daß es sich um einen Vertreter der jüngern Generation handelt, einen Zeitgenossen Dürers, liegt auf der Hand. Diese freie Leichtigkeit und Beweglichkeit, eine so naturnahe, unschematische Landschaft war der zunft- und werkstattgebundenen, traditionsbelasteten ältern Garde der Vorläufer nicht möglich. Und aus den Gesichtern spricht das Ethos einer neuen Zeit. Es ist ein jugendfrisches, entzückendes Juwel von ganz intimem Reiz, ein kleines Meisterwerk, neben dem sich in unsren Landen nur noch die besten Arbeiten des Hans Fries halten können, ein Höhepunkt altschweizerischer Kunst, der einen anspornt, noch weiter am Ausland nach ähnlichem sich umzusehen. Vielleicht gelingt es doch einmal, die altschweizerische Malerei zu rekonstruieren!

Es ist eine Darstellung, wie sie der fürsorgenden Frömmigkeit jener hochgemutten Zeit, da die Besten im Felde fielen, besonders entsprach. In der Mitte am zurückgestellten Kreuz der klein gebildete, stilistisch etwas fremd anmutende Erlöser. Zu Füßen — ein freundliches Familienidyll — die Hl. Anna selbdritt und aus der Schar der Nothelfer der kriegerische Hl. Georg in blinkender Rüstung, mit scharf geschnittenem Profil, der Hl. Jakobus major, der Patron der Wandernden, in der damals modischen Barttracht, der Hl. Christophorus in raschem Antritt und lebhaftem Gespräch mit seiner schweren Last und dahinter der Hl. Archatius, der Schutzpatron der Offiziere, ein jugendlicher Blondkopf mit entzückend liebenswertem, offenem Gesicht. Es sind Helfer in der Not der Kriegläufte in fremden Landen und freundliche Hausgeister, gleichermaßen in Bezug auf den Junker Philipp und seine Gattin Elisabeth, die beide als Stifter im Vordergrund auf dem Rasen knien, vor sich ihre Wappenschilder und die

symbolisch mahnende Sanduhr mit der Devise „Ich war(t) der Stund“ und der Jahrzahl 1513. Es sind offenbar porträthähnliche Gestalten. Der Junker hat einen prachtvoll rassigen, interessanten Kopf. Man möchte daraus auf einen entschlossenen, zielbewußten und sympathischen Charakter schließen. Die Frau, von eher schmächtiger Gestalt, wirkt daneben unfreier, bürgerlicher. Der Junker Philipp von Mantzet hat seine Altarstiftung nicht lange überlebt. Fast wie eine Vorahnung des nahenden Endes mag sie uns nun erscheinen. Er fiel als letzter seines Geschlechtes bei Marignano am 17. September 1515. Ich verdanke der hülfsbereiten Sachkenntnis Durrers folgende Angaben über die Stifter. Die Mantzet gelangten zu Anfang des 15. Jahrhunderts in die Räte zu Luzern. Peter war 1423—1453 Kleinrat, Besitzer der Burg Zug, Gerichtsherr zu Malters usw. Seine Gemahlin war Verena von Moos, die später den Schultheißen Hasfurter ehelichte. Ihr Sohn Hans wurde 1480 Großrat. Er hatte Verena Schenk von Landegg zur Frau und starb am 8. Mai 1504. Beider Sohn war Philipp, der Stifter unseres Altärchens. Er wurde 1506 Großrat, 1508 Kleinrat, 1511 Landvogt zu Malters, war Hauptmann des Abtes von St. Gallen. Seine Frau starb 1516. Beide erscheinen im Jahrzeitbuch im Hof. Philipp hatte eine Schwester Veronika, die in erster Ehe mit dem Zürcher Ratsherrn Felix Grebel, in zweiter mit dem Junker Hans Bilgeri von Hohenlandenberg verheiratet war.

Der geringen Größe und der subtilen Arbeit entspricht wohl die Verwendung als Hausaltärchen. Die Flügel fehlen leider. Ob es in Luzern stand oder in der Burg Zug, ist nicht auszumachen. Es ist möglich, daß sich aus den Mantzetschen Urkunden, deren gegenwärtiger Aufbewahrungsort sich nicht feststellen ließ, auf den Namen des Malers geschlossen werden könnte. Die Mühe, hier weiter zu forschen, würde sich entschieden lohnen.

Es bleibt noch von der Landschaft und der Malerei ein Wort zu sagen. Hinter der wohlgefügten, in freier Symmetrie angeordneten Figurengruppe öffnet sich eine weite

Landschaft, die über alles hinausgeht, was damals bei uns in dieser Art geschaffen wurde. Ein Ausblick von beglückendem Reichtum. Zunächst schlängelt sich ein schmaler Weg durch einen Streife flachen Landes, dann folgt ein schmaler Seearm, der sich nach hinten öffnet. Am steilen jenseitigen Ufer erhebt sich eine stadtartige Burgenlage mit einigen renaissanceartigen Bauten. Es mag wohl sein, daß hier Erinnerungen an Luzern, ins märchenhaft Unwirkliche gesteigert, verarbeitet wurden. Die Lage und die Stadtmauer, die an die Museggürme gemahnt, legen den Gedanken nahe. Und zuhinterst, in verdämmerner Ferne, klingt die Szene in hohen Schneebergen aus. Über die Art der Malerei und ihre Wirkung kann hier leider noch nichts gesagt werden ohne Kenntnis des Originals. Aber schon aus der Reproduktion läßt sich beurteilen, daß sie auf der Höhe des Übrigen steht, ja wohl erst den eigentlichen Reiz des Ganzen ausmacht, daß die Malerarbeit flüssig, eben malerisch ist, die Farben nicht bunt, sondern harmonisch sind. Die Falten sind zügig bewegt in edlem Fluß. Die Charakteristik ist jeden Lobes wert. Alles in allem: eine unerwartete, höchst erfreuliche Bereicherung unserer an Qualitäten nicht zu reichen alten Malerei. Ein Schweizer Maler mehr, der sich ebenbürtig neben die Hans Fries, Niklaus Manuel, Hans Leu stellen darf. —

In den vorangehenden Zeilen konnte wenig mehr gegeben werden, als das erste, flüchtig dargebotene Ergebnis langer und weit ausgedehnter Studien über diese Materie, die hoffentlich wenigstens den überzeugenden Nachweis von der Existenz einer bedeutenden, selbständigen innerschweizerischen Malerschule mit dem Sitz in Luzern erbracht haben. Das (hier nicht vollständig aufgeführte) Material wird sich in der Folge noch mehren, die Urkunden werden verarbeitet werden müssen, Einzelheiten werden sich verschieben, nur angedeutetes wird sich klären, über manche vage oder übergangene Punkte wird größere Klarheit zu erlangen sein. Eines steht jetzt schon fest: Es gab eine Luzerner Malerei. Sie läßt sich seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ver-

folgen. Wir verdanken ihr einige der hervorragendsten Werke der altschweizerischen Kunst. Vereinzelt, an weit auseinanderliegenden, oft schwer zugänglichen Orten aufbewahrt, kommen sie nicht zur rechten Geltung. Es sind bisher meist recht unbeachtete Stiefkinder gewesen.

Das würde sich ändern, wenn man alle die verstreuten Werke einmal gesammelt ausstellen und so das Bild der alten Luzerner Malerei vor unsren erstaunten Augen neu erstehen lassen würde, damit sie nach so unverdient langer Vergessenheit endlich wieder den ihr gebührenden Platz im Allgemeinbewußtsein der Nachfahren sowohl wie in der Schätzung des Auslandes einnehmen kann. Diese zu wünschende Ausstellung, eine Art vierhundertjährigem Jubiläum (das mit sehr viel mehr Recht gefeiert werden dürfte als so manches andere) jener großen, innerlich reichen letzten Blütezeit der deutschen Kunst, würde eine der größten Ueberraschungen für weiteste Kreise bedeuten und unsere innere und äußere kulturelle Position stärken. Ich wage zu hoffen, daß dieser Wunsch nicht ins Leere gesprochen sei.

Anmerkung. Ich sehe davon ab, ausführliche Noten und Belege zu geben. Die unterwaldnerischen Werke sind eingehend beschrieben in der „Statistik der Kunst- und Architekturenkmäler Unterwaldens“ von Dr. Robert Durrer. Dort findet sich auch einiges, was hier nicht abgebildet wurde. Andere Abbildungen in Paul Ganz' „Malerei der Frührenaissance in der Schweiz“ und in Dr. Hans Meyer-Rahns Aufsatz über die Corragionifresken. Die zitierte Arbeit von Dr. Rudolf Riggenbach ist gedruckt unter dem Titel: „Die Kunstwerke des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts im Wallis“, 1925. Mein Aufsatz über Hans Leu findet sich im „Anzeiger für schweizerische Altertumskunde“, 1923 und 1924; an derselben Stelle erschien 1909 die Arbeit von Frau Dr. Stumm, in welcher der hier abgebildete Scheibenriß zur Sprache kommt.

Nachtrag: In der Zwischenzeit gelang es erfreulicherweise das Mantzetalärchen in Basler Privatbesitz der alten Heimat zu sichern. Die Autopsie ergab mit völliger Gewißheit, daß es sich um das Hauptwerk des „Meisters des Martyriumsaltares“ handelt. — Der „Meister des Johannes auf Patmos“ ist identisch mit dem Meister WS mit dem Malteserkreuz. Ein Aufsatz über ihn und die Konsequenzen, die sich aus dieser Feststellung ergeben, ist in Vorbereitung.