

Der Marienaltar von Hans Fries : ein Rekonstruktionsversuch

Autor(en): **Ganz, Paul Leonhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **13 (1952)**

Heft 2

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163798>

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.

Der Marienaltar von Hans Fries

Ein Rekonstruktionsversuch

Von PAUL LEONHARD GANZ

(TAFELN 37-38)

Die 1512 entstandenen Tafeln des Marienaltars von Hans Fries bestimmen weitgehend das Bild, das wir uns vom reifen Stil dieses eigentümlichen Vertreters der letzten Gotik machen können. Acht von ihnen – nämlich die sechs in der Öffentlichen Kunstsammlung von Basel (Nrn. 226/31) und zwei im Germanischen National-Museum zu Nürnberg (Nrn. 338/9) – sind schon lange bekannt, eine neunte dagegen ist erst 1922 im deutschen Kunsthandel aufgetaucht und damals in die Sammlung Wedells in Hamburg gelangt, mit der sie Mitte der dreissiger Jahre an die Stadt Hamburg kam¹. Die Basler Bilder stammen aus dem Museum Faesch, die Nürnberger – und höchst wahrscheinlich auch das Hamburger – aus dem Besitze des Fürsten Wallerstein, der sie in der Schweiz erworben hat. Dargestellt sind, bei Innehaltung der chronologischen Reihenfolge der Vorgeschichte und des Lebens der Maria, die Wahl des Opferlammes durch Joachim und Anna (Tafel 37a), deren Begegnung unter der Goldenen Pforte (Tafel 37b), die Geburt der Maria (Tafel 37c, alle drei in Basel), der Tempelgang der zwölfjährigen Jungfrau (Tafel 37d), ihre Vermählung mit Joseph (beide in Nürnberg), die Begegnung von Maria und Elisabeth (Tafel 38a), die Rückkehr aus Ägypten (Tafel 38b) und der zwölfjährige Jesus im Tempel (Tafel 38c, alle drei in Basel) sowie schliesslich die Marienkrönung (Tafel 38d, Hamburg). Die technische Ausführung der Malereien ist sehr sorgfältig; das Tannenholz der Tafeln ist nach altem Brauch noch mit Leinwand überzogen, auf deren Grundierung die Temperafarben aufgetragen sind.

Auf die Persönlichkeit und die künstlerischen Ausdrucksmittel von Hans Fries, der gegen 1465 in Freiburg im Üchtland geboren wurde und nach 1520, möglicherweise in Bern, starb, soll hier nicht näher eingegangen werden. Er muss zuerst bei dem damals bedeutendsten Meister von Bern, Heinrich Büchler, in die Lehre gegangen sein, wurde sicherlich auch vom Berner Nelkenmeister beeinflusst, empfing – wahrscheinlich auf der Wanderschaft – Anregungen von Seiten der Ulmer (Strigel) und der Augsburger (Burgkmair, Holbein d. Ä.) Schule und ist vielleicht auch einmal vorübergehend in Berührung mit dem italienischen Kunstkreis gekommen. Beim Marienaltar ist für einzelne Szenen, wie die Vermählung und die Heimsuchung, eine freie Benützung von Blättern des Dürerschen Marienlebens nachgewiesen worden. Im Ausdruck ist diese ganze Bilderfolge so ruhig und klar wie sonst nur wenige Werke des Künstlers. Wohl macht sich seine skurrile Phantasie durch die Intimität und bürgerliche Behaglichkeit der verschiedenartigen Milieuschilderungen hindurch in manchen Einzelheiten und Physiognomien bemerkbar; aber die für ihn typische, oft an religiöse Zwangsvorstellungen grenzende Peinigung durch die eschatologischen Dinge, bei deren schrecklichen Einzelheiten er doch wiederum fast lustvoll verweilt, findet

¹) G. Pauli, Die Sammlung Wedells in Hamburg, Pantheon 1937, I, S. 137 (Tafel). Das Bild war schon A. Kelterborn-Hämmerli bei ihrer Arbeit über Fries (Strassburg 1927) bekannt.

sich nirgends. Das friedliche und beglückende Geschehen selbst, das, für die Zeit vor der Verkündigung, der *Legenda Aurea* oder einer ihrer volkstümlichen Fassungen nacherzählt ist, war natürlich allein schon als Thema dazu angetan, Schrecknisse und Disharmonien in den Hintergrund treten zu lassen. Eine auffallende Eigentümlichkeit nach der sonst für Fries kennzeichnenden Geistesrichtung hin besitzt nur die zuletzt entdeckte Tafel mit der Marienkrönung (Tafel 38 d); auch hier gibt sich dieselbe nicht so sehr im Ausdruck, als in einer von jeher vereinzelt und später von der katholischen Kirche als ketzerisch verurteilten Ikonographie zu erkennen, die die Hl. Dreifaltigkeit eben nicht – wie zum Beispiel Dürer auf der bekannten Altartafel von 1511 in Wien – als solche, sondern in dualistischer Weise als Nebeneinander zweier gleichartiger Personen wiedergibt, zwischen die sich die (vollständige erneuerte) Taube des Hl. Geistes herniedersenkt. Foucquet huldigt auf dem schönen Blatt der Marienkrönung, das zum Stundenbuch Etienne Chevaliers gehört, derselben Anschauung, allerdings von einem ganz anderen menschlichen Standpunkt aus.

Seltsamerweise ist noch nie wirklich versucht worden, diesen Zyklus, der der Zahl der Szenen nach der umfangreichste von Fries ist, in seiner ursprünglichen Altarform zu rekonstruieren, auf jeden Fall nicht in der gedruckten Literatur. Und doch ist eine solche Rekonstruktion aus verschiedenen Gründen nicht uninteressant, nicht zuletzt auch deshalb, weil sie eine viel konkretere Vorstellung von der Gesamtaufgabe und der Art ihrer Lösung vermittelt. Die erhaltenen Tafeln sind natürlich, wie immer, Teile der Flügel, die zur Zeit des Bildersturmes am leichtesten gerettet werden konnten. Zemp sprach im Schweizerischen Künstlerlexikon wohl die Ansicht aus, dass sich alle architektonisch gerahmten Bilder auf den Aussenseiten derselben und dementsprechend die anderen, die nur leichte und durchbrochene Astwerkbogen im Oberfeld zeigen, auf den Innenseiten befunden haben dürften. Diese Spur wurde jedoch nie weiter verfolgt. Im Katalog des Germanischen Museums (1937) wird sogar von einer Undurchführbarkeit der Rekonstruktion an Hand der noch vorhandenen Stücke gesprochen. Auch Pauli vertrat in dem genannten Artikel diese Ansicht, obwohl er als einstige Mitteltafel – in Ergänzung zu den erhaltenen Szenen – eine Anbetung vermutete.

Nichtsdestoweniger ist diese Rekonstruktion keineswegs besonders schwierig, denn es bieten sich für sie nicht weniger als vier Möglichkeiten, die miteinander verbunden werden müssen: 1. die Berücksichtigung der verschiedenen Rahmungen und Einfassungen; 2. die Verschiedenartigkeit der Perspektive, die seit Zemp ebenfalls öfters beobachtet wurde; 3. die Notwendigkeit einer sinngemässen Reihenfolge der Darstellungen; 4. die Maße der Tafeln. Unter dem ersten dieser Gesichtspunkte sind drei verschiedene Typen zu unterscheiden. Den einen vertritt nur «Die Wahl des Opferlammes durch Joachim und Anna» (Tafel 37 a) mit seinen auf hohen Sockeln stehenden rahmenden Säulen, die mit ihren Kapitellen direkt an den oberen Bildrand stossen. Eine verwandte, aber wesentlich schwerer wirkende architektonische Einfassung zeigen die vier Bilder mit der Begegnung Joachims und Annas unter der Goldenen Pforte, der Geburt der Maria, dem Tempelgang der Zwölfjährigen (Tafel 37 b–d) und der Vermählung mit Joseph. Sie sind alle in genau gleicher Weise durch Bogenstellungen in sauberer Hausteinarbeit gerahmt, die von zierlichen, ebenfalls auf hohen Sockeln stehenden Säulchen getragen werden; die Bogenzwickel schmücken überall kleinen Kreisen eingeschriebene leere Wappenschilder, die paarweise einander zugeneigt sind. Schon auf der von Pater Maurice Moullet veröffentlichten, 1505 datierten Zeichnung der hl. Klara² im Freiburger Franziskanerkloster finden solche Verwendung. Dem dritten Typus endlich gehören die vier restlichen Szenen der Heimsuchung (Tafel 38 a), der Rückkehr aus Ägypten (Tafel 38 b), des zwölfjährigen Jesus im Tempel (Tafel 38 c) und der Marienkrönung (Tafel 38 d) an, die – mit Ausnahme der letzteren – nur nach oben von einem spielerisch-dekorativen Astwerkbogen abgeschlossen werden. Da nun die Tafeln der unter sich ähnlichen beiden

²) ZAK 1941, S. 50, Tafel 17.

ersten Gruppen nur Ereignisse bis zur Vermählung Marias, diejenigen der wesentlich andersartigen dritten dagegen insgesamt solche aus späterer Zeit enthalten, wird schon allein aus diesem Grunde wahrscheinlich, dass die ersteren zu den zuerst sichtbaren Aussenseiten und die letzteren zu den Innenseiten der Flügel gehört haben müssen. Auch vom formalen Standpunkt aus wirkt dies glaubhaft, da die äusseren Seiten stets, im Sinne ihrer Bedeutung als Vorhof zum Hauptgeschehen, in irgendeiner – formalen oder geistigen – Weise gebundener behandelt wurden als die inneren.

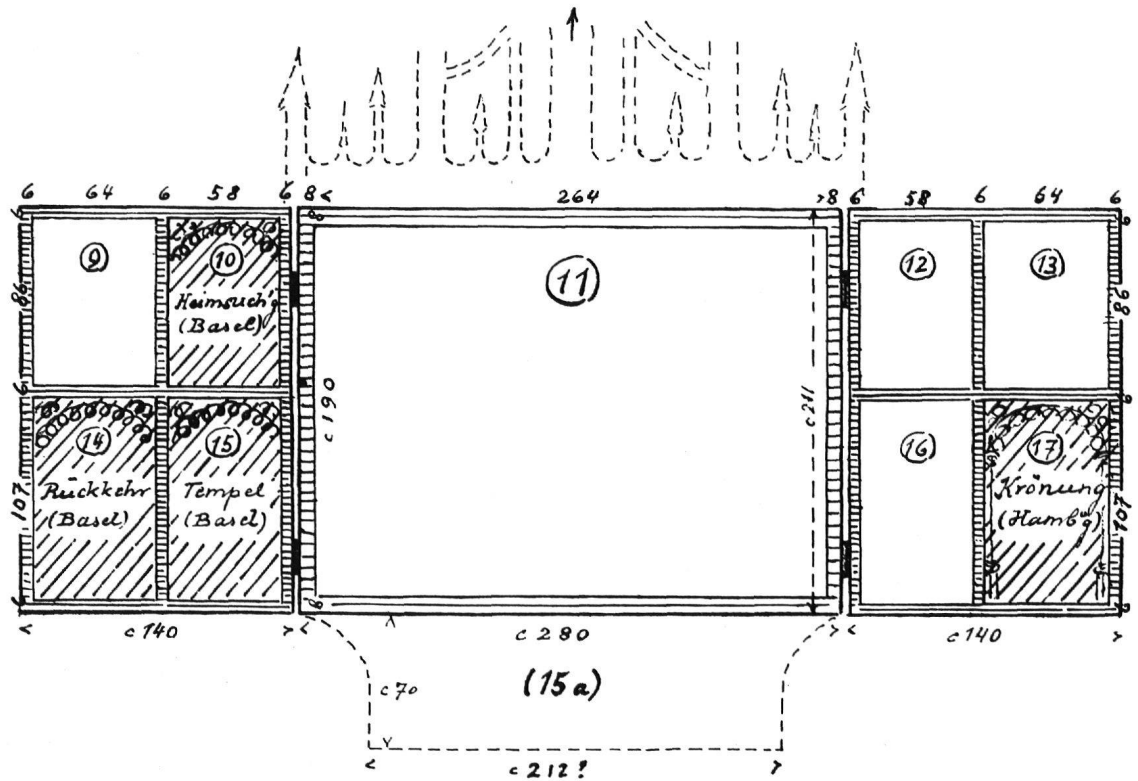
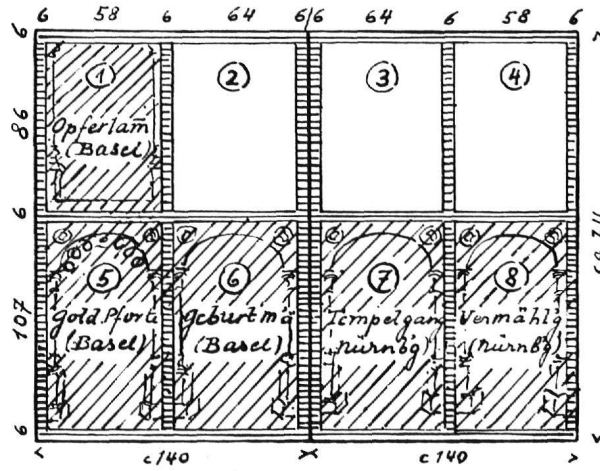
Beachtet man, nach dieser ersten, allgemeinen Orientierung, die Maße der neun Tafeln, so ergibt sich aus diesem trockensten und materiellsten der Kriterien, dass je zwei verschiedene Kategorien sowohl nach der Höhe (86 und 106,3–107 cm) als auch nach der Breite (55–58 und 63,5–64 cm), im ganzen also vier verschiedene Flächengrößen, existieren. Die kleinen Schwankungen entstanden natürlich beim Auseinandersägen der Felder oder auch erst später durch geringe Beschneidungen von einzelnen derselben. Auf Grund von vier analogen Gruppen hat Wendland 1924 die Flügel des Heilspiegelaltars von Konrad Witz rekonstruiert. Wie dort, so muss auch beim Friesschen Marienaltar der häufige Fall eines Altars mit einfachem Flügelpaar vorgelegen haben, von dem jede Hälfte sowohl innen als auch aussen je vier Szenen enthielt; denn anders können vier verschiedene Größenordnungen gar nicht zusammengefügt werden. Die niedrigeren Tafeln befanden sich auch hier – natürlicherweise – oben, die schmäleren jedoch, im Gegensatz zu dort, bei den Scharnieren, das heisst im geschlossenen Zustand aussen, im geöffneten innen, wie später aus der thematischen Reihenfolge hervorgehen wird.

In der Tat zeigen auch die beiden einzigen niedrigeren Tafeln (beide 86×55 cm), die Wahl des Opferlamms durch die Eltern Marias (Tafel 37 a) sowie Marias Begegnung mit Elisabeth (Tafel 38 a, beide in Basel), eine ausgesprochene perspektivische Unteransicht. Die erste gehört den Aussenseiten, die zweite den Innenseiten der Flügel an. Da sie beide auch die gleiche Breite haben und auf jedem Flügel nur je ein (doppelseitig bemaltes) Feld die gleichen Maße aufweisen kann, zugleich auch beide von jeher im gleichen Besitze waren, so darf man annehmen, dass sie einst Vorder- und Rückseite desselben Blattes bildeten, und zwar müssen sie Bestandteile des linken Flügels (vom Betrachter aus) gewesen sein, da die Perspektive in beiden Fällen auf einen rechter Hand gelegenen Blickpunkt hin konstruiert ist und nach rechts in die Tiefe führt.

Von den sieben höheren Bildern der unteren Felder bilden die vier von Bogenstellungen gerahmten Szenen der Aussenseiten eine nach der üblichen Bebilderung der Ereignisse inhaltlich lückenlose Reihe. Dass auf den beiden ersten derselben – der Begegnung unter der Goldenen Pforte (107×58 cm, Tafel 37 b) und der Geburt der Maria (107×64 cm, Tafel 37 c, beide in Basel) – die grossformatigen Fliesen des Bodens nach rechts, auf den beiden letzten – dem Tempelgang der kleinen Maria (106,3×63,4 cm, Tafel 37 d) und der Vermählung mit Joseph (106,8×56 cm, beide in Nürnberg) – nach links in die Tiefe führen, bekräftigt, dass es sich bei ihnen um eine sich über beide Flügel erstreckende, vollständige Folge handeln muss. Daraus geht auch hervor, dass die schmalere Felder den Scharnieren benachbart waren. Lässt man wiederum die Annahme gelten, dass von den restlichen drei hochformatigen Tafeln – der Rückkehr aus Ägypten (107×64 cm, Tafel 37 b), dem zwölfjährigen Christus im Tempel (107×57 cm, Tafel 38 c, beide in Basel) und der Marienkrönung in Hamburg (106,3×63,5 cm, Tafel 38 d) – diejenigen gleicher Herkunft und gleicher Maße einst zum gleichen Brett gehörten, so kommen die beiden ersteren auf die Innenseite des linken, die letztere auf diejenige des rechten Flügels zu stehen, was ihre Perspektive bestätigt.

Unter Berücksichtigung von Maßen, Perspektive, Rahmung und Thema ergibt sich nach diesen etwas bemühenden Ausführungen folgendes Gesamtergebnis: Aussenseiten der Flügel (geschlossener Zustand, Skizze 1): oben ganz links Wahl des Opferlamms (1), dann drei Lücken (2–4); unten die geschlossene Viererreihe von der Begegnung unter der Goldenen Pforte bis zur Vermählung Marias mit Joseph (5–8). Innenseiten der Flügel (geöffneter Zustand, Skizze 2):

oben im linken Flügel erst ein leeres Feld (9), dann die Heimsuchung (10), oben im rechten – nach Überspringung des Altarblattes (11) – zwei verlorene Szenen (12 und 13); unten links die Rückkehr aus Ägypten (14) und der zwölfjährige Christus im Tempel (15), unten rechts nach einer Lücke (16), als Abschluss die Marienkrönung (17). Auf den Skizzen wird noch anschaulicher, wie sinnvoll und bedacht die Werktagsseite die aus den apokryphen Evangelien



Der Marienaltar von Hans Fries
Versuch einer Rekonstruktion

Oben (Skizze 1) im geschlossenen Zustand; unten (Skizze 2) im geöffneten Zustand

die Rückkehr aus Ägypten (14) und der zwölfjährige Christus im Tempel (15), unten rechts nach einer Lücke (16), als Abschluss die Marienkrönung (17). Auf den Skizzen wird noch anschaulicher, wie sinnvoll und bedacht die Werktagsseite die aus den apokryphen Evangelien

stammende und dem Alten Bunde zuzurechnende Zeit der Vorgeschichte und Jugend Marias bis zu ihrer Vermählung, die geöffnete Feiertagsseite die Erfüllung und Belohnung von Marias Bestimmung als Mutter Gottes darstellten. Das mit dem Signet des Künstlers verbundene Monogramm auf dem Sockel der rechten Säule der Geburt Marias und das fragmentarisch erhaltene Datum ..12 (mit vorgehenden Resten der Ziffer 5?) auf dem Sockel der linken Säule von Marias Tempelgang³ kommen in richtiger Weise links und rechts von der Öffnungsfuge der geschlossenen Flügel zu stehen und befanden sich somit während der Wochentage nebeneinander vor den Augen des Betrachters. Zu bemerken ist an dieser Stelle auch noch, dass alle sechs von Faesch erworbenen Bilder in Basel zum linken, alle übrigen noch erhaltenen zum rechten Flügel gehörten.

Bei einer kritischen Nachprüfung des erzielten Ergebnisses von einem allgemeinen, künstlerisch-formalen Standpunkt aus fallen einige kleine Unregelmässigkeiten an den Rahmungen auf, die vorher übergangen wurden. Der im übrigen vollständig den Konstruktionen auf den drei Nachbarbildern entsprechende Bogen über der Begegnung unter der Goldenen Pforte (Tafel 37b) ist als einziger an der Unterseite von feinem, verschlungenem Astwerk gesäumt, das demjenigen der oberen Abschlüsse der Innenseiten ähnelt, sich aber in der Mitte zu einem kunstvollen Muster – einer Art Liebesknoten – verschlingt, in dem der mystisch veranlagte Künstler vielleicht irgend ein geheimes Zeichen verborgen hat. Spekulationen darüber wären müssig; sicher kann aber diese Abweichung von der Norm den Standort der Tafel nicht in Frage stellen. Weiterhin fällt es im Hinblick darauf, dass der gemeinsame Zug der drei Tafeln von der Innenseite des linken Flügels gerade im Fehlen einer nennenswerten gemeinsamen Architektur besteht, ziemlich stark auf, dass die Marienkrönung (Tafel 38d) von einem Säulenpaar gerahmt wird, das den Säulen der Vorderseite ähnlich ist. Es hängt dies jedoch wahrscheinlich damit zusammen, dass der Künstler die singenden und musizierenden Engelskinder der fast stets vielfigurig dargestellten Szene wegen grossen Platzmangels auf dem kleinen Feld in drolliger Weise in den Kreissaum des bekrönenden Astwerks setzte und deswegen für dasselbe – gefühlsmässig richtig, aber formal unkonsequent – Stützen als notwendig empfand. Da wir keines der Nachbarfelder kennen, wissen wir auch nicht, wie stark oder wie wenig sich diese Säulen aus der Umgebung hervorhoben. Bedeutend befremdender aber als diese konstruktive Sondererscheinung wirkt dagegen auf den ersten Blick die Tatsache, dass der Hintergrund dieser Tafel, der allerdings nur in kleinen Flächen zu seiten des vereinzelt Engels mit der Laute sichtbar wird, vergoldet ist, wo doch sonst auf allen erhaltenen Teilen des linken Flügels realistische Landschaften oder Innenräume vorhanden sind. Es gibt dafür zwei erklärende Möglichkeiten, zwischen denen ich aus Unkenntnis des Originals nicht entscheiden kann: entweder wollte Fries, was wahrscheinlicher ist, auf dieser einzigen, im Himmel stattfindenden Szene mit Hilfe des alten, raum- und zeitlosen Goldgrundes den Eindruck des Andersartigen und Jenseitigen verstärken, wobei das Gold, seiner geringen Flächenausdehnung wegen, formal nicht allzu störend wirken konnte, oder aber diese Teile sind – wie die Taube des Hl. Geistes und manche andere Einzelheiten – im 16. oder zu Beginn des 17. Jahrhunderts übermalt worden. Auch bei dieser Tafel ist der Standort durch andere Momente so sehr begründet, dass an ihm kaum gerüttelt werden kann.

Nachdem nun die neun erhaltenen Tafeln ihren sehr wahrscheinlichen Platz im Gesamtaufbau des Altars gefunden haben, stellt sich fast von selber die Frage, was für Darstellungen die fehlenden Tafeln enthalten haben mögen. Die Felder Nr. 2–4 müssen Bilder aus der Geschichte von Joachim und Anna gezeigt haben. Giotto malte in der Arenenkapelle zu Padua deren fünf vor der Begegnung unter der Goldenen Pforte, unter denen jedoch die hier an erster Stelle stehende gemeinsame Wahl eines Opferlammes durch die Eltern der Maria nicht vorhanden ist. Sie schildern 1. die Rückweisung des auf dieselbe folgenden Opfers von Joachim im Tempel (seiner Kinderlosigkeit wegen, die bei den Juden als Schande galt), 2. seine Flucht zu seinen Herden

³) Auf demjenigen der rechten Säule steht ein später hinzugefügtes Monogramm HB = Hans Baldung.

aufs Land, wo er vierzig Tage lang fastete, 3. das Gebet Annas um ihren vermissten Gatten und um ein Kind, das sie dem Herrn gelobte, sowie die Verheissung desselben durch einen Engel, 4. Joachims zweites Opfer, zu dem ihn ein Engel ermutigt hatte, und schliesslich 5. die Verheissung an Joachim durch einen Engel. Von diesen fünf Szenen können von Fries nurmehr drei dargestellt worden sein: auf die Wahl des Lammes folgte sicherlich das zurückgewiesene Opfer desselben, und der Begegnung unter der Goldenen Pforte gingen wahrscheinlich die zwei Verheissungen an Anna und Joachim voraus, in denen beiden jenes Zusammentreffen, zur Stützung ihres Glaubens, vorausgesagt worden war. Die Szene mit Joachim auf dem Feld kann man sich schon deshalb nicht sehr gut vorstellen, weil sie in dem architektonischen Gesamtgehäuse als einzige Landschaftsdarstellung etwas aus dem Rahmen hätte fallen müssen.

Auf der Innenseite des linken Flügels konnte der Heimsuchung nur die Verkündigung (Feld 10) vorangehen, durch welche dessen Vierergruppe bereits vervollständigt wird. Etwas schwieriger ist es, die drei fehlenden Tafeln der Innenseite des rechten Flügels (Felder 12, 13 und 16) zu ergänzen. Zu diesem Behuf muss man sich nämlich vorerst über den Inhalt des Schreines Rechenschaft zu geben versuchen. Er enthielt natürlich einen Höhepunkt aus dem Leben der Maria. Von solchen Höhepunkten kämen theoretisch nur noch drei in Frage, da die Krönung bereits auf einer Seitentafel erhalten ist; es sind dies die Geburt, die Anbetung der drei Könige und die Beweinung Christi unter dem Kreuz. Nehmen wir einmal – ohne auf etwas anderes als auf das Thema zu achten – die letztere an, so müssten in den Feldern 12 und 13 sämtliche Ereignisse zwischen der Heimsuchung und der ikonographisch ganz ungewöhnlichen Rückkehr der Eltern mit dem etwa zehnjährigen Christusknaben aus Ägypten zusammengedrängt gewesen sein, was in Anbetracht ihrer Bedeutung mehr als unwahrscheinlich ist. So bleiben also nur Geburt und Anbetung der Könige, und diese beiden Szenen sind ja oft mehr oder weniger miteinander verbunden worden. Eine solche Verbindung der Hl. Familie und der anbetenden Könige mit ihrem Gefolge erforderte viele Figuren und reichlich Platz, der auf dem grossen Mittelraum in Fülle vorhanden war; selbst seine ansehnliche Höhe, auf die noch hingewiesen werden wird, konnte durch Landschaftskulissen, in denen sich allenfalls noch die Verkündigung an die Hirten vollzog, beliebig ausgefüllt werden. Enthielt der Schrein wirklich diese am meisten einleuchtende Kombination, dann folgte wahrscheinlich auf Feld 12 der bethlehemitische Kindermord und auf Feld 13 die Flucht nach Ägypten, nach der die Heimkehr von dort im 14. Felde geradezu verlangt. Auf dem vorletzten Platze dürfte evtl. das Pfingstfest, eher aber der Tod der Maria dargestellt gewesen sein.

In Staffeln oder auf den Innenseiten von Flügeln sind Geburt und Anbetung der Könige öfter vollplastisch oder im Relief wiedergegeben worden⁴⁾, meines Wissens aber nicht im Schrein. Bei Annahme einer Verbindung beider Szenen liegt es deshalb besonders nahe, an eine gemalte Darstellung zu denken, wie sie in der niederländischen und oberdeutschen Kunst immer wieder vorgekommen ist. – Auf den Flügelfeldern der Innenseiten müssen, wie dies schon die erhaltenen Tafeln zeigen, Innen- und Freiräume – den Erfordernissen der Erzählung gemäss – frei gewechselt haben; eine ästhetische Symmetrie war hier nicht möglich und auch nicht nötig. Solcher ungezwungenen Abfolge begegnet man überall bei spätmittelalterlichen Altären; selbst Holbein, dieser Renaissance-Ästhet, steigerte dieses Nebeneinander – sicherlich ungewollt – auf dem Jugendwerk seines um 1520 entstandenen Passionsaltars in Basel noch durch Tag- und Nachtunterschiede sowie durch künstliche Beleuchtungseffekte.

Schon vorher wurde angedeutet, dass der Altar ein sehr ansehnliches Format besessen haben muss. Bei Zustimmung zu den bisherigen Rekonstruktionsergebnissen kann man es annäherungsweise errechnen. In den beiden Skizzen 1 und 2 ist für die notwendigen Rahmenleisten der Flügeltafeln eine Breite von 6 cm, für die Einfassung der Mitteltafel eine solche von 8 cm angenommen

⁴⁾ Zum Beispiel an den Altären von St. Wolfgang und von Blaubeuren.

worden, was als unterdurchschnittliche Werte bezeichnet werden muss. Die Höhe eines Flügels betrug also ungefähr $6 + 107 + 6 + 86 + 6 \text{ cm} = \text{rund } 210\text{--}215 \text{ cm}$, die Breite $6 + 64 + 6 + 58 + 6 \text{ cm} = \text{rund } 140 \text{ cm}$, was ein gutes Verhältnis ergibt. Den eigenen Rahmen inbegriffen, hat folglich die Mitteltafel die stattliche Ausdehnung von etwa $210/215 \times 280 \text{ cm} = \text{rund } 6 \text{ m}^2$ gehabt, wovon für das eigentliche Altarblatt immerhin noch etwa $190/195 \times 265 \text{ cm}$ verblieben. Bei voller Öffnung der Flügel muss der Altar eine Breite von stark 5,5 m aufgewiesen haben, was ihn in die Kategorie der grossen, wenn auch nicht der grössten Altäre stellt. Witzens Heilspiegelaltar mass bei geöffneten Flügeln gegen 7 m in der Breite, Michael Pachers St.-Wolfgang-Altar misst im gleichen Zustand etwa ebensoviel und Gregor Erharts Blaubeurener Hochaltar sogar nahezu 8,5 m. Zu beachten ist hierbei, dass die Flügel nicht immer vollständig, sondern zuweilen nur etwa um 135° bis 150° geöffnet werden konnten, wie dies beim letztgenannten Beispiel der Fall ist.

Spätgotische Altäre von solchem Format standen meist auf einer Staffel und schlossen oben nicht mit einer viele Meter langen Geraden, sondern mit einem kunstvollen Gespreng, das die Breite und Schwere des Schreins organisch nach oben ausklingen liess und zugleich die Bewegungstendenz eines gotischen Raumes aufnahm. Die Höhe der Staffel betrug im allgemeinen ein Viertel bis ein Drittel derjenigen des Schreins, während das Gespreng – natürlich stets unter Berücksichtigung der räumlichen Voraussetzungen – das Gesamtverhältnis von Höhe und Breite des Altars etwa auf den Nenner 3 : 2 brachte. Dies gilt für die beiden erhaltenen der oben genannten Flügelaltäre sowie auch für den Churer Hochaltar des Jakob Russ. Die Gesamthöhe des Frieschen Marienaltars mag also gegen 8 m gemessen haben, wozu noch die Höhe des Altartisches gerechnet werden muss, wenn man die Entfernung der Spitze vom Boden wissen möchte. Auf dem langgestreckten Staffelfeld hätte sich im übrigen rechtwohl die Ausgiessung des Hl. Geistes an Pfingsten in den Ablauf der Geschehnisse einfügen lassen (15a).

Das Fehlen eines oberen Abschlusses an der rahmenden Architektur der einzigen Oberszene der Aussenseiten der Flügel (Tafel 37a) wird erst erklärlich, wenn man darüber eine vorkragende und schattenwerfende Horizontale des Schreinabschlusses oder unter Umständen auch einen entsprechenden Bogenfries des unteren Gesprengansatzes ergänzt, der dann im Astwerk der frei nach aussen stehenden, also nicht mehr vom Gespreng bekrönten oberen (und auch unteren) Bilderreihe der Flügelinnenseiten zur Unterstützung der kompositionellen Einheit in etwas anderer Form aufgenommen worden wäre. Auf jeden Fall kann man sich unter diesen Gesichtspunkten den Altar ziemlich gut vorstellen.

Der Ort seiner Entstehung ist ziemlich sicher Bern gewesen. Dort war Fries schon in die Lehre gegangen, und dort wird er 1508 im berühmten Jetzerhandel als gutgläubiger Zeuge für die Wahrheit und Echtheit des gefälschten Marienwunders in der Predigerkirche erwähnt. Wahrscheinlich war er öfter in der dem heimatlichen Freiburg so nahe gelegenen Schwesterstadt an der Aare und dürfte dorthin übersiedelt sein, nachdem er nach zehnjähriger Besoldung als Stadtmaler 1510 zum letzten Male in den Freiburger Staatsrechnungen erscheint und 1511 zum letzten Male überhaupt für sechs Jahre in dieser Stadt genannt wird. 1516 nennen ihn dagegen die Berner Säckelmeisterrechnungen. Aber noch wichtiger ist, dass er schon 1512 an eben dem hier besprochenen Marienaltar einen Berner Batzen auf dem Fussboden der Mariengeburt anbrachte, was einen Aufenthalt in Bern schon damals sehr nahelegt.

Überlegt man sich, wo der Altar gestanden haben könnte, so denkt man in diesem Falle natürlich zuerst an Bern, doch ergibt eine genauere Prüfung der dortigen Verhältnisse, dass eine solche Vermutung recht unwahrscheinlich wird. Im Münster, der grossen Leutkirche der Stadt, befanden sich zu dieser Zeit bereits über zwanzig Altäre⁵⁾, von denen zwei sicher und ein dritter möglicherweise der Maria geweiht waren. Der wichtigste war der genau unter dem Triumphbogen stehende

⁵⁾ Heinrich Türler, Die Altäre des Berner Münsters, Neues Berner Taschenbuch 1896. Auf diese Quelle sowie die meisten der folgenden dokumentarischen Belege bin ich in freundlicher Weise von Dr. Paul Hofer in Bern hingewiesen worden.

Pfarraltar der Münstergemeinde, auf dessen Mensa der eine der beiden erhaltenen Lettnerentwürfe⁶ eine Marienfigur zeigt; zudem beziehen sich dort auf ihn die Gottesmutter mit dem Kind und die zur Anbetung herbeieilenden Drei Könige, die in den Zwickeln zwischen der zweiten Arkade und dem rechten, das heisst südlichen Abschluss der Lettnerfront angebracht sind und zu dem reichen, von Niklaus Manuel gezeichneten⁷ figürlichen Schmuck derselben gehören. Die Frage, ob der Altar für diesen Ort bestimmt gewesen sein könne, wird dadurch kompliziert, dass weder für die Entwürfe, noch für die Ausführung des Lettners urkundliche Belege vorhanden sind. Nimmt man an, dass die ersteren um 1516/17 entstanden seien⁸ und der Bau bald darnach in Angriff genommen worden sei⁹, so müsste der Altar schon vor dem Lettner erstellt und später von diesem sozusagen umbaut worden sein. Die auf dem genannten Entwurf sichtbare Marienfigur muss zwar nicht unbedingt als Beweis dafür gelten, dass auf dem Pfarraltar damals noch kein Retabel gestanden haben kann, da auch der von Hahnloser¹⁰ kürzlich bis 1506 zurückdatierte Allerseelenaltar von Dr. Thüring Fricker auf dem den Hl. Katharina und Barbara geweihten Altartisch rechts davon fehlen würde. Dagegen erscheint es sehr fragwürdig, ob ein so grosses Werk wie das Friessche vor der Einwölbung des Chors gegen die Witterung geschützt worden sein könnte und wie es später unter dem Lettner Platz gefunden haben soll. Ob dessen Ausführung in allen Einzelheiten dem Entwurf folgte, muss allerdings dahingestellt bleiben; sicherlich tat sie dies jedoch in den allgemeinen Linien, die der Raumverhältnisse und Kultbedürfnisse wegen weitgehend gebunden waren und nach allen Seiten hin Rücksicht zu nehmen hatten. Dies nimmt auch Hahnloser bei seiner Rekonstruktion des Grundrisses an¹¹, die sich genau an die auf dem Entwurf vorhandenen fünf Arkaden und ihre Verhältnisse anschliesst. Wenn man die daraus sich ergebenden Maße ins Auge fasst, so hätte zwar der Altar von Fries, bei Annahme einer nach unten ein-springenden Staffel (vgl. Skizze 2), auf einem nur um wenig längeren Altartisch, als ihn Hahnloser angibt, wohl zur Not der Breite nach und bei einiger Verkürzung des oben vermuteten Gesprengs in dem ziemlich hohen Durchgang allenfalls auch der Höhe nach Platz gefunden, wäre aber schon in geringster Entfernung – selbst in geschlossenem Zustand – seitlich von den beiden mittleren Arkadenpfeilern des Lettners überschritten worden. Noch viel störender ausgewirkt hätte sich die Überschneidung in geöffnetem Zustand, wobei die Flügel – auch wenn man die von Hahnloser angenommenen Trennungswände zwischen den Jochen fallen lässt – sich höchstens bis zu einem Winkel von ungefähr 135° hätten öffnen lassen, ohne in die im zweiten und vierten Joch befindlichen Durchgänge vom Schiff zum Chor überzugreifen. Aus diesen und den vorher angedeuteten Gründen kann der an sich ansprechende Ort für eine Aufstellung nicht in Frage gekommen sein.

Auf Grund von analogen Überlegungen war eine solche unmöglich auf dem Altar der Liebfrauenbruderschaft, der sich seit dem Jahre 1500 – als Gegenstück zu dem bereits genannten Katharina- und Barbaaraaltar – links vom Pfarraltar an der Stirnseite der nördlichen Triumphbogenmauer befand. Nach der Errichtung des Lettners können die Maße eines dort aufgestellten Retabels nicht mehr grösser gewesen sein als diejenigen des Allerseelenaltars, die an Hand der erhaltenen Flügel im Berner Museum für den geöffneten Zustand mit 2,5 m errechnet worden sind¹².

⁶) Im Historischen Museum Bern; abgebildet in Haendcke-Müller, Das Münster zu Bern, Festschrift 1898, bei S. 129. Der andere Entwurf befindet sich in Berlin.

⁷) Vgl. Hugelshofer im Jahrbuch des Historischen Museums in Bern 1927, S. 5 ff., und Koeglers Manuelwerk, S. XLIII zu Tafel 66/67.

⁸) A.a.O. Es war dies die Zeit der Choreinwölbung.

⁹) Haller-Müslin erwähnt in seiner ungedruckten Berner Chronik (Bern, Staatsarchiv, S. 105) anlässlich seines Berichtes vom Bau des zweiten, in den 1570er Jahren durch Daniel Heintz aufgeführten steinernen Lettners bloss, dass der damals abgebrochene alte aus Holz gewesen sei, was der Berner Riss schon vermuten lässt.

¹⁰) Chorfenster und Altäre des Berner Münsters, S. 39 ff.

¹¹) A.a.O., S. 5.

¹²) A.a.O., S. 39 ff.

In der nördlich des Chors gelegenen Bubenbergkapelle, das heisst im möglicherweise der Maria geweihten Ostteil des heute gesamthaft so benannten Raumes, hätte der Altar wohl Platz gehabt. Doch ist es, abgesehen von dem durchaus zweifelhaften und von Türler nur in Parallele zur Kaplanei der Bubenberg in Münsingen vermuteten Patrozinium, unwahrscheinlich, dass ein so umfangreicher Auftrag von einer Einzelfamilie ausgegangen sei. Von einer urkundlich beglaubigten Stiftung eines Retabels ist im übrigen bei keinem der drei genannten Altäre etwas bekannt geworden.

In der Dominikanerkirche, deren Schutzpatronin Maria war, stand um 1512 bereits der aus den 1490er Jahren datierende Altar des Berner Nelkenmeisters mit der Verkündigung an Maria auf den Aussenseiten der Flügel (Bern, Museum). Drei Jahre nach der Entstehung des Frieschen Marienaltars wurde für denselben Ort von der städtischen Lux- und Loyaenbruderschaft beim jungen Manuel ein Marienaltar bestellt, der in geschlossenem Zustand ebenfalls – wie jener – die Szenen der Begegnung unter der Goldenen Pforte und der Geburt der Maria zeigte (Bern, Museum). In unmittelbarer Nachbarschaft dieses Werkes wird kaum schon ein anderes mit den gleichen Darstellungen gestanden haben, denn schliesslich galt auch für die Kirche der Grundsatz «*variatio delectat*». Von den sonstigen Ordens- und Quartierkirchen Berns kommt, allem Anschein nach, aus Patroziniums- oder Raumgründen keine mehr in Betracht.

Vielleicht darf man als möglichen Aufstellungsort des Altars an eine Kirche in Basel denken, da sich die Mehrzahl der noch erhaltenen Tafeln schon seit langer Zeit in dieser Stadt befindet. Fries war ja während seiner Wanderschaft wahrscheinlich in Basel; ein Maler dieses Namens wird auf jeden Fall 1487 dort genannt. So wäre es nicht unvorstellbar, dass er von damals her noch Beziehungen hatte, die sein inzwischen erworbener Ruhm neu belebte.

Dieser Ruhm hat wohl auch dazu beigetragen, dass einst die Flügel des Marienaltars vor der Vernichtung gerettet wurden; denn wenn Jean Pelerin in der 1521 zu Toul in Lothringen erschienenen Schrift «*De artificiale perspectiva*» Fries in dieser Kunst zu den zwanzig grössten Meistern seiner Zeit zählt, so wird diese Wertung kaum ohne Dazutun seiner näheren Umgebung zustande gekommen sein.



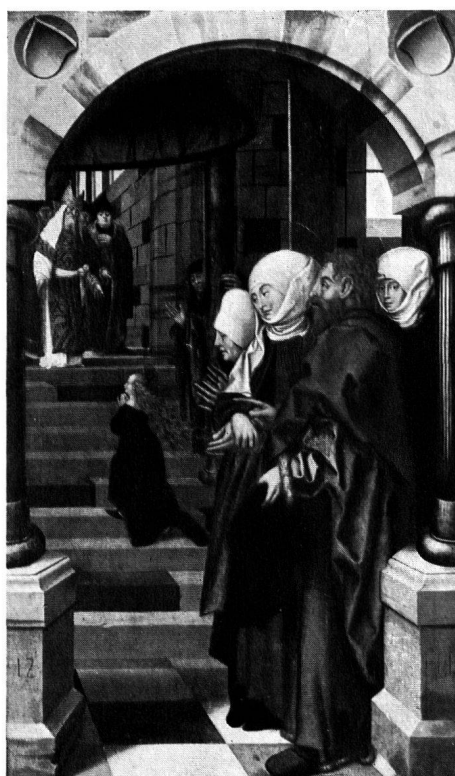
a



b



c



d

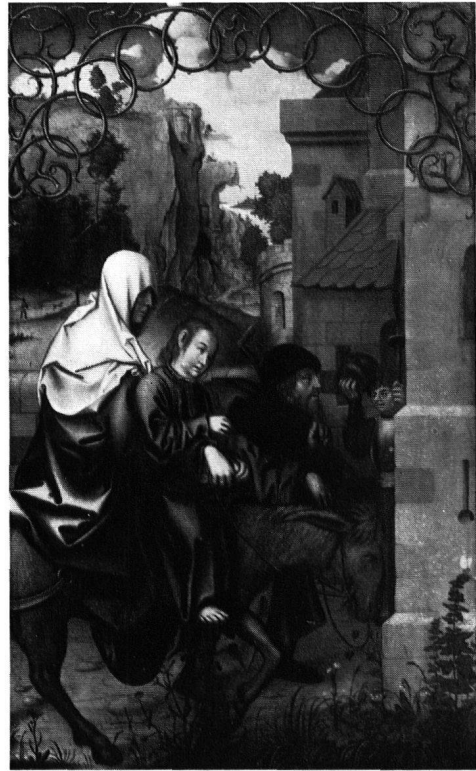
DER MARIENALTAR VON HANS FRIES

Vier Tafeln der Flügel-Aussenseiten: a Wahl des Opferlamms durch die Eltern (Basel) – b Begegnung von Joachim und Anna unter der Goldenen Pforte (Basel) – c Geburt der Maria (Basel) – d Tempelgang der zwölfjährigen Maria (Nürnberg)

(a–c Phot. Kunstmuseum Basel, d Archiv für schweizerische Kunstgeschichte Basel)



a



b



c



d

DER MARIENALTAR VON HANS FRIES

Vier Tafeln der Flügel-Innenseiten: a Begegnung von Maria und Elisabeth (Basel) – b Rückkehr aus Ägypten (Basel) – c Der zwölfjährige Jesus im Tempel (Basel) – d Krönung Mariä (Hamburg)

(a–c Phot. Kunstmuseum Basel, d Phot. Kleinhempel, Hamburg)