

Zu den verschwundenen Wandbildern der Hauskapelle des Lutenbachhofes in Basel

Autor(en): **Maurer, François**

Objekttyp: **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): **22 (1962)**

Heft 1-3: **Festschrift für Hans Reinhardt**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164807>

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.

Zu den verschwundenen Wandbildern der Hauskapelle des Lutenbachhofes in Basel

Von FRANÇOIS MAURER

(Tafeln 13 und 14)

Sechs unterschiedlich grosse, mit Bleistift angelegte und mit Aquarell- und Deckfarben ausgeführte Blätter des Kupferstichkabinetts Basel (Sammelmappe A 100 IV, Z. 419–423; auf vier graue Bogen montiert und alt von I.–IV. numeriert) stellen der alten Überschrift zufolge «...alte Fresco Gemälde, welche an der Maur der Hauskapelle des ehemaligen Ehegerichts Hofes zu sehen sind», dar. Eine spätere Hand hat mit Bleistift (*vor 1894*) das Datum 1819 und die fragwürdige Signatur «I. I. Hess» auf alle Blätter gesetzt. Die künstlerische Handschrift weist aber auf Johann Jakob Neustück (1800–1867)¹. Ihrer zweiten, gleichzeitigen Numerierung (100–103) zufolge gehörten die Gemäldekopien zu einer grösseren Sammlung, möglicherweise – wie eine jüngere Hand anmerkte – zu jener des Antistes Hieronymus Falkeisen², der von 1818 bis zu seinem Tod im Jahr 1838 den einstigen Domherrenhof, im Mittelalter nach einem früheren Besitzer meist Lutenbachhof genannt, an der Ecke Münsterplatz/Rittergasse bewohnte, der vom 16. bis ins 18. Jahrhundert «Ehegerichts Hoff» hiess³. Da nun aber gerade Falkeisen, der den Auftrag für die Kopien gegeben haben könnte, in seinen Gesuchen um ein Kirchenarchiv das «... alte Gebäude hinter der Amtswohnung» das «alte ehemalige bischöfliche Ehegerichtshaus» nennt⁵, ist nicht zu entscheiden, ob die «Hauskapelle» eines der Gemächer im Haupthaus des Hofes oder das der einstigen Maria-Magdalena-Kapelle gegenüber gelegene, 1884 abgebrochene Haus von zwei Geschossen, also ein an vorzüglichem Ort stehendes Einzelgebäude von stattlicher Grösse (etwa 27 × 36') war. Als vor kurzem das Hauptgebäude, heute Antistitium genannt, instand gestellt wurde, trat nicht die Spur eines Wandbildes zutage; freilich ist das Haus 1858 nach den zwanzig Jahre älteren Plänen des Bauinspektors Amadeus Merian verkleinert worden⁶.

Als «ins Reine» gebrachte Skizzen merzen die vorliegenden Gemäldekopien wohl manchen kleinen Schaden des Originals bewusst oder unbewusst aus, so wie gewiss manche Eigenwillig-

¹ Anlass zum Irrtum könnte die von Neustück oft verwendete Signatur J. J. N. gegeben haben. Der einzige Basler Maler der Zeit mit Namen Hess, Hieronymus, reiste 1819 nach Italien (J. J. Im Hof, *Der Historienmaler Hieronymus Hess*, Basel 1887, S. 7). Daniel Burckhardt sah in ihm den Autor der Blätter (*Festbuch zur Eröffnung des Historischen Museums*, Basel 1894, S. 148, Anm. 7).

² Vgl. Alfred Weber-Oeri, *Antistes Hieronymus Falkeisen und die Falkeisensammlung*, Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde LVI (1957), S. 119. Falkeisens Nachfolger im Amt scheint die Sammlung weitergeführt zu haben.

³ 1598 zuerst so genannt, damals allerdings bereits ganz oder teilweise an Private vermietet; seit 1770 wohnte jeweils der Antistes darin. Staatsarchiv Basel, Historisches Grundbuch (unter Münsterhof 2/4) und Bauakten KK 2. – Ein eigentliches Ehegericht wurde zu Basel gemäss Walther Köhler (*Zürcher Ehegericht und Genfer Konsistorium*, Leipzig 1932/1942, S. 231^{bis} 308) erst 1529 nach dem Vorbilde Zürichs geschaffen. Es tagte im 16. Jahrhundert anscheinend zunächst im Lutenbachhof, zog zu unbestimmter Zeit in das Haus zum Seufzen an der Ecke Totengässlein/Schneidergasse und wurde schliesslich nach dessen Abbruch im Jahr 1787 in ein Gebäude des ehemaligen Predigerklosters verlegt (Staatsarchiv Bauakten BB 7). Die beiden letzten das Ehegericht beherbergende Gebäude wurden nicht «Hof» genannt. Ausserdem wären die Gemälde nur dann in das Haus zum Seufzen zu lokalisieren, wenn man annähme, Neustücks genaue Aufnahmen seien – unwahrscheinlich genug – Kopien nach Kopien. Gegen das Predigerkloster sprechen deutlich Darstellung und Auftraggeber (s.u.).

⁴ Um seine reiche Sammlung baslerischer Ansichten zu ergänzen, beschäftigte er 1836–1838 den Maler Peter Toussaint. Vgl. Rudolf Riggensbach in *Kunstdenkmäler Basel-Stadt IV*, S. 292, Anm. 1.

⁵ Staatsarchiv Basel-Stadt Bauakten KK 3.

⁶ Umbauten 1569 und 1770 (Daniel Fechter). Pläne (darunter viele Umbauprojekte) im Basler Staatsarchiv (Planarchiv Mappen M 5/6 und N 2/3 sowie Plan D 2, 12 und Bauakten KK 2, 1823).

keit und Feinheit schon der etwa achtfachen Verkleinerung wegen missachtet und übersehen ist. Doch darf deswegen die an sich erstaunliche Vollständigkeit der wiedergegebenen Wandgemälde kaum bezweifelt werden; eigentliche Rekonstruktionen waren, wie kontrollierbare Kopien zeigen, nicht Neustücks Sache; er begnügte sich mit der Rolle des Überlieferers.

Die Gemäldekopien fügen sich zu einem Zyklus (von dem Bild der Himmelskönigin (Taf. 14c) ist im folgenden abgesehen, es entstammt dem frühen 16. Jahrhundert). Eine reiche, systematisch geordnete und von gleichfalls gemalten Statuen belebte Scheinarchitektur verwandelte die Wände der offenbar bescheiden dimensionierten Kapelle.

Mitte des Raumes dürfte der schmucklose Altarklotz aus rotem Sandstein gewesen sein (Taf. 14a). Auf seiner axial nach oben verkürzten Platte erscheinen vor blankem Grund drei Heilige, wie Statuen gebildet: Barbara in der Mitte mit dem Hostienkelch in der Hand, rechts Katharina, barhäuptig, links ein segnender Bischof, möglicherweise der am Barbaraaltar des Münsters mitverehrte Erhard⁷. Aus Sandsteinquadern gefügte, blinde Arkaden schritten andern, vielleicht allen übrigen Wänden des Raumes entlang (Taf. 13, 14b und d). Die genaue Form der runden Arkadenbögen, ihrer kleeblättrig durchbrochenen Masswerknasen und der zwickelfüllenden Blätter scheint dem Kopisten nicht ganz aufgegangen zu sein (die Sockelzone bildet er gar nicht ab); nirgends auch ist die Tiefe der Scheinarchitektur gezeigt. Der Schattenwurf ist nur bei einer Arkade durchgeführt. Die helle, d. h. «verputzte» Fläche der Arkadenöffnungen ist jedenfalls nur wenig eingesenkt zu denken. Denn die mannigfachen, abwärts geklappten Konsolen der dort stehenden «Statuen» ragen weit genug vor, um einige der Heiligenattribute vor die Bogenläufe zu placieren. Von den in einer Reihe stehenden Peter, Paul, Johannes Baptista und Johannes Evangelista waren durch Ecken, Öffnungen oder ähnliches ein heiliger Diakon, wohl Stephan, und der mit dem Teufel kämpfende Erzengel Michael abgesondert.

Zu Füßen Pauls und des Täufers hängen beidseits eines kräftigeren Pilasters wie angeklebt je zwei Wappenschilde. Deren Zeichen sind vermutlich auf die Grosseltern des Kaspar zu Rin zu beziehen, der als Kustos des Domstiftes (er ist 1460–1468 in diesem Amt nachzuweisen)⁸ bis spätestens 1466 den Lutenbachhof bewohnte. Der grüne Löwe der «ze Rin» steht im ersten Schild. Seine unbekannte Grossmutter, die Frau Heinrichs ze Rin, entstammte dem zweiten Wappen zufolge dem Geschlecht derer von Grünenberg (grüner Sechsberg in Silber). In Kauf zu nehmen sind die anscheinend teilweise falschen Farben der Eltern seiner Mutter Brigida von Rinach, des Hans von Rinach und der Ursula von Homburg (roter statt blauer Löwenkopf im Wappen «von Rinach», rotes statt schwarzes Geweih im Schilde «von Homburg»).

Die Ikonographie der einzelnen Gestalten ist ohne Besonderheit. Die Wahl der Altarheiligen dürfte kaum frei gewesen sein. Hingegen könnte die Vierergruppe über den Wappen eine demonstrative Absicht bergen, die mit der Feierlichkeit von Stil und Architektur übereinstimmt (weniger allerdings mit der Abgeschlossenheit einer Hauskapelle): der Stifter, also wahrscheinlich der spätere Bischof Kaspar ze Rin (1479–1500), bekannte sich zu repräsentativsten Heiligen, zum unmittelbaren Vorläufer und zum Lieblingsschüler Christi, d. h. zu den beiden Johannes (zudem die Namenspatrone seines Grossvaters mütterlicherseits), und – vor allem – zu den ersten Würdenträgern der Kirche, zu den Apostelfürsten Peter und Paul.

Die Perspektive der Scheinarchitektur war keineswegs mit letzter Konsequenz durchgeführt. So lassen sich die Verkürzungen der Konsolen und des Altars nicht mit einem Blickpunkt von natürlicher Höhe verbinden. Immerhin richtet sich die Konsole unter dem Täufer (die allein perspektivisch wirksam ist) nach der Verkürzungsachse des Altars, falls man ihre Wand rechts neben dem Altar im rechten Winkel gegen die Altarwand stossen lässt. Diese Anordnung eröffnet auch die Möglichkeit eines einheitlich geführten, d. h. von links einfallenden Lichts (Diakon und Erzengel hätten ihren

⁷ Konrad W. Hieronymus, *Das Hochstift Basel im ausgehenden Mittelalter*, Basel 1938, S. 345–347.

⁸ Walter Merz, *Oberrheinische Stammtafeln*, Aarau 1912, Nr. 12; Konrad W. Hieronymus, *Das Hochstift Basel im ausgehenden Mittelalter*, Basel 1938, S. 71, 335.

Platz demnach an der Altarwand oder an der Wand links davon) und bringt mit sich, dass alle dargestellten Heiligen ausser dem einsiedlerischen Täufer sich dem Beschauer (der den Altar ins Auge fasst) zuwenden. Der so bestärkte Eindruck räumlicher Kontinuität erstreckte sich jedoch nicht aufs Ganze. Erst im Kontrast von körperhaft gegliederten, vielleicht sogar einengend wirkenden Nebewänden und offener Altarwand, von eingespanntem Tragen und heller, regloser Leere, von Schwere und Leichtheit, erfüllten sich die Absichten des Meisters. Dieser Gegensatz brachte die Heiligen unter den Arkaden dem Betrachter näher, als es die umgrenzende Architektur, die anscheinend zu ertastende, unbewegliche Statuengestalt allein es vermocht hätte, und entfernte jene auf dem Altar, die nur andeutungsweise eingeschränkt sind, um ein Weiteres. Der unmittelbar einbezogene Betrachter mass die Heiligkeit der Dargestellten an ihrer Entfernung von seiner Person.

Der geschilderte künstlerische Grundgedanke ist bedeutend. Zu seiner Zeit scheint näher Verwandtes zu fehlen. Die Überlieferung ist wohl zu spärlich. Den Beschauer einbezogen, eher mitgerissen sogar (dem andern Ortscharakter gemäss?), hatten, nahezu eine Generation vorher, die beiden Basler Totentänze⁹. Deren Mittel sind freilich elementarer und direkter. Dennoch muss – wie auch die Herkunft des Stils nahelegt – der Grund damals gelegt worden sein.

Der eigentümliche, seit Jan van Eyck und Konrad Witz ausgeprägte Hang der Malerei, sich hinter kostbaren Gattungen der bildenden Künste, in diesem Fall hinter Architektur und Bildhauerei, zu verbergen, traf sich hier, wiederum im Gefolge der vorangegangenen Generation der Niederländer, mit der Liebe zum Altehrwürdigen. Solche Arkaden zitierte schon der Genter Altar als alt; in flacher Nische ausgesetzte Konsolstatuen hatte das späte 14. Jahrhundert geliebt; Altarstatuen ohne jedes Gehäuse erinnerten an älteste Kultbilder. Das so der einzelnen Gestalt zugeteilte Mass von Freiheit und Bindung war freilich alles andere als antiquiert; es ersparte ihr den Kampf um Ellbogenfreiheit, den die eingekerkerten Gestalten des Konrad Witz ausfochten, ohne sie neugeöffneten Tiefen preiszugeben. Auf knapper Konsole ganz auf sich selbst angewiesen, hatten die Heiligenstatuen jene geschmeidig ausgewogene und sparsam zielende Kraft zu entfalten, der die Zukunft gehören sollte.

Die widerspenstig diagonale Haltung Petri, durch das blockhaft zusammengefasste Gewand unterstrichen, seine etwas gewaltsam mit dem sperrigen Riesenschlüssel abgedrehte Rechte, das ruckhaft wirkende, freilich durch den melancholischen Blick gemilderte Heben des Kinns lassen noch an Konrad Witz denken. Einer andern Welt gehört der ergeben ruhige Diakon an. Um ein geringes zu seiner Rechten gewendet, senkt er dorthin Kopf und Märtyrerpalm. Eine zarte, durch Saumlinien und Märtyrerpalm gebrochene Schwingung führt vom linken Fuss über einige Schrägfalten des Rocks, die entspannt hängende Linke und den leicht gebeugten Arm zum Kopf und lockert die schlank aufrechte Haltung unmerklich zur etwas schwermütigen und nachdenklichen Ergebenheit seines Wesens. Der beim Diakon noch spröde Gegensatz von senkrechten Röhrenfalten, hart waagrechten Säumen und eckigem Faltengeschiebe um die Füße löst sich im Gewand des Evangelisten Johannes in ein ungebrochenes, flimmerndes Herabfließen, das – von einer vollkommen einfachen Silhouette umschlossen – ebensosehr wie die Gebärden die in sich versponnene Art seines Trägers wiedergibt. Wie dieses Pendeln zwischen hart additiver und flüssiger Faltensprache für die Schilderung der Charaktere genutzt ist, erweist die Fähigkeiten dieses Meisters zwischen Witz und Schongauer, zwischen ungestümer Erfinderkraft und ausgefeilter Technik. Sein Können bewährte sich bezeichnenderweise gerade auch am geprägten Figurentyp. Dem Schritt des Täufers etwa ist jedes Zögern, jede Geziertheit genommen; die Füße greifen, mit ganzer Sohle aufliegend, quer über die quadratische Konsolplatte; das aktive linke Bein zerteilt den Mantel, wirft ihn mit durchgedrücktem Knie, wie ein Schiffsbug die Wellen, zur Seite; steifnackig blickt das Gesicht, mit seinem krausen Vollbart das kräftigste von allen, in der Richtung des unbeirrten Voranschreitens.

In ganzer Reinheit tritt das Menschenbild des Meisters mit den ungewöhnlich ausgefüllten, ganz sich selbst überlassenen Heiligen des Altars hervor. Wie anmutig und gemessen neigt Barbara,

⁹ Dazu neuerdings Rudolf Riggenschach in: Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Basel-Stadt IV, Basel 1961, S. 95–114.

als Hauptperson die geschlossenste und strengste Gestalt mit senkrecht axial gehaltenem Kelch, ihren Kopf gegen Katharina, die ihr, ohne den übers Ganze gebreiteten Schleier der Verhaltenheit zu zerreißen, mit einer impulsiv offenen Gebärde entgegenkommt, die den ganzen Körper ergreift. So segnet der von links herantretende Bischof nicht bloss die erste Patronin des Altars, sondern die beiden heiligen Jungfrauen zusammen, die in hieratischer Feierlichkeit an sich einsamen Gestalten verbindend. Die für die Komposition aufgewendeten formalen Mittel und Motive entspringen allein der einzelnen Gestalt, deren Persönlichkeit, die sich in Haltung und Handlung zeigt. Die pyramidal geordneten Attribute schlagen in ihrer überwiegend starren und unveränderlichen Art gewissermassen den Grundton an. Doch auch dessen Einfachheit sind feine, charakterisierende Unterschiede entlockt: das Schwert Katharinas etwa muss – heftiger vorgeschoben – dem hochragend über Barbara hinweg wirkenden Bischofsstab die Stange halten. Die von Neustück recht sorgfältig abgestuften Farben schildern zunächst die einzelnen Wesen: fern und zart wirken das Weiss und das kalte Grün Barbaras, voll und nah das warme Grün und Korallenrot Katharinas und würdig gedämpft das Weinrot, Rotbraun und Oliv des Bischofs. Zusammen gesehen ist gezeigt, wie das in Weiss gebettete reine Grün der Hauptgestalt sich bricht und wandelt, wenn es warmen, roten Farben ausgesetzt ist. Die über blosser Aufreihung hinausgehenden Formzusammenhänge sind bei den Konsolstatuen noch betonter an die Attribute gebunden, wie um durch allzu durchsichtige, wenn auch nicht kunst- und bedeutungslose Übereinstimmungen auf die wesentlichen, aber verborgeneren menschlichen Beziehungen zu weisen. Die beiden voneinander abgewandten Johannes ergänzen sich durch ihren Gegensatz von nach aussen wirkender Tatkraft und nach innen gewandtem visionärem Gemüt; die Hitzigkeit des einfachen, unter seinem Versagen leidenden Mannes Petrus gleicht sich aus in der Überlegenheit des mit gepflegten Locken prangenden Paulus, der Schwert gegen Buch abzuwägen scheint. Den unbedingt und fraglos überzeugten beiden Johannes sind die zweifelnd immer neu sich überzeugenden, auf ihr Gesicht bedachten Apostelfürsten gegenübergestellt.

Ohne sicheren Erfolg sucht man die Hand des Meisters in den zu Basel erhaltenen Wandbildern des dritten Jahrhundertviertels. Er bleibt in seiner Strenge nahezu allein. Schlagend ist etwa der Kontrast zu den kurz nach 1450 entstandenen Wandgemälden an der Ostwand der Eberlerkapelle zu St. Peter, einem lebenswürdig randvollen Bilderbogen, der eine raumbreite Altarwand in der Art des Heilspiegelaltars des Konrad Witz nachzubilden scheint¹⁰. Die schwache Spur einer selbst zu kleinlichen und räumlich belanglosen Matrikelminiatur von 1471 (verwandte Arkade)¹¹ führt – dank ihres Engels – zu den nochmals vier Jahre jüngeren Wandbildern der Eberlerkapelle¹². Deren entwerfender Meister Martin Koch beweist in der Tat ein gutes Dutzend Jahre nach dem Entstehen der Hauskapelle einen ähnlichen Sinn für disziplinierte architektonische Erweiterung des Raums (in festlicher Buntheit allerdings) und statuenhaft schlanke, einsame Gestalten von empfindsamem Ernst. Das von einer wahren Mähne umwallte Gesicht des im Flug den Schwertstreich führenden Erzengels der Hauskapelle, seine ganze, von Neustück freilich missverstandene Gestalt glaubt man mehrfach in der Engelschar Kochs wiederzuerkennen. Die massive Tellerform der Nimben kehrt – weitere Perspektive zurück zu Witz – bei den Resten der überaus gross gesehenen, an die zehn Jahre älteren Verkündigung im Chor der Peterskirche wieder (um 1450; jetzt im Basler Kunstmuseum).

¹⁰ Rudolf Riggenschach, *Die Eberlerkapelle und ihre Wandbilder*, Festschrift, herausgegeben von der Freiwilligen Basler Denkmalpflege zur Einweihung der Kapelle, Basel 1940, S. 38–47. Auch die Wandgemälde im einstigen Bibliotheksaal über der grossen Halle des Basler Münsterkreuzgangs scheinen noch – um 1460 konzipiert – wie eine Reihe einzeln aufgehängter Tafeln behandelt gewesen zu sein.

¹¹ Mit dem Schild des Hiltbrand Brandenburg; Paul Leonhard Ganz, *Die Miniaturen der Basler Universitätsmatrikel*, Basel 1960, S. 84, Abb. 7.

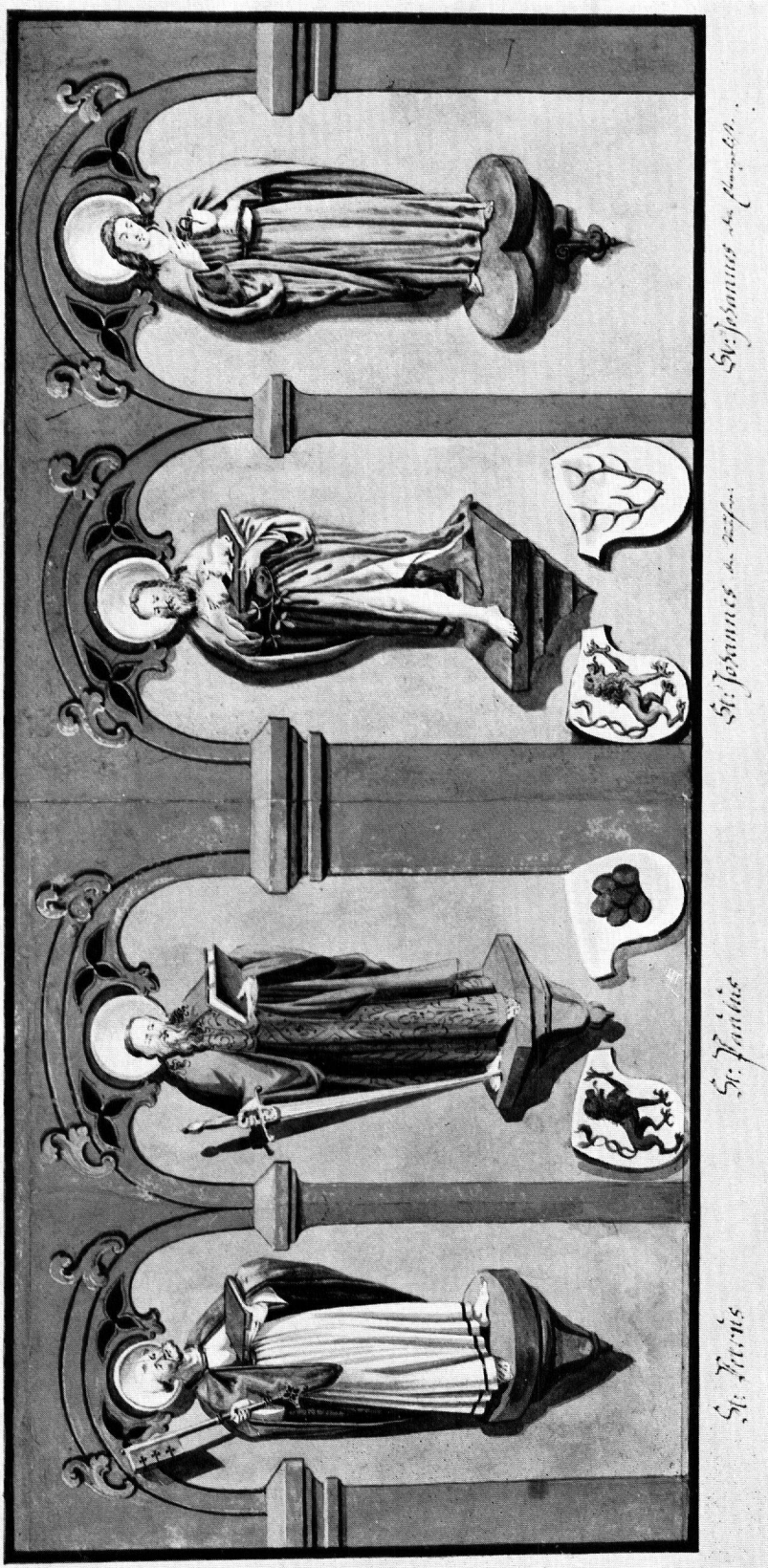
¹² Rudolf Riggenschach, *Die Eberlerkapelle und ihre Wandbilder*, Basel 1940, S. 61–70.

BILDNACHWEIS: Tafeln 13–14, Photos Kupferstichkabinett Basel.

N. 1

der alten *Seco* Gemäldt wie in der *Wand* der *Stichtkapelle* des *ebenanigen* *Evangelists* *Heils* *gesehen* sind

100.



St. Johannes der Täufer

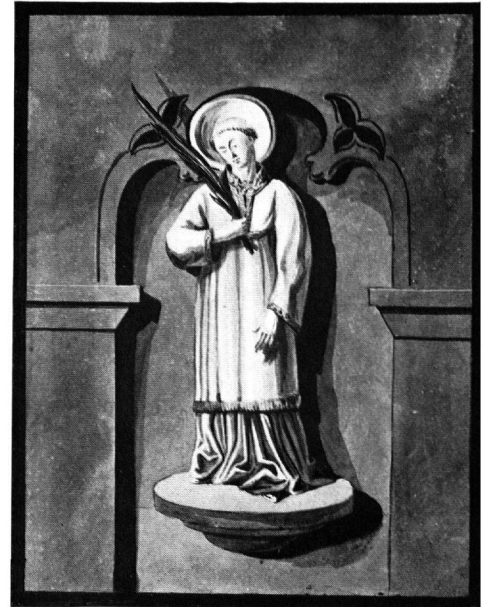
St. Johannes der Evangelista

St. Paulus

St. Petrus

Aquarellkopie von J. J. Neustück (? 1819) nach verlorenen Wandgemälden des 15. Jahrhunderts in der Hauskapelle des Lutenbachhofes am Münsterplatz zu Basel. Die Heiligen Petrus, Paulus, Johannes Baptista, Johannes Evangelista (Blatt 1), Basel, Kupferstichkabinett.

F. MAURER: ZU DEN VERSCHWUNDENEN WANDBILDERN DER HAUSKAPELLE DES LUTENBACHHOFES IN BASEL



a-d Aquarellkopien von J. J. Neustück (? 1819) nach verlorenen Wandgemälden des 15. und frühen 16. Jahrhunderts in der Hauskapelle des Lutenbachhofes am Münsterplatz zu Basel. Basel, Kupferstichkabinett. *a* Die Heiligen Erhard (?), Barbara und Katharina (Blatt II). – *b* Heiliger Diakon (Blatt III). – *c* Maria mit Kind als Himmelskönigin (Blatt IV). – *d* Erzengel Michael (Blatt III).