Zeitschrift: Unsere Heimat : Jahresschrift der Historischen Gesellschaft Freiamt

Herausgeber: Historische Gesellschaft Freiamt

Band: 5 (1931)

Artikel: Die Sarner Dreikönigsbilder und ihre Beziehungen zu den Schongauern und dem Meister E. S.

Autor: Stöckli, Alban

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1046128

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: 13.07.2025

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

Die Sarner Dreikönigsbilder und ihre Beziehungen zu den Schongauern und dem Meister E. S.

Von *P. Alban Stöckli,* Stans.

1. Die Sarner Bilder und die Schongauer.

Im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde Jahrg. 1930, Heft 2, habe ich nachgewiesen, dass der Dreikönigsaltar im Kollegium in Sarnen ursprünglich aus der St. Martinskirche in Rheinfelden stammt. Diese Altarbilder kamen im Dreissigjährigen Krieg durch Jörg Immler, den Kustos des Rheinfelder Chorherrenstiftes nach Hermetschwil und fanden dort zum Teil einen Platz auf der Orgel. Bei der Aufhebung des Frauenklosters Hermetschwil und der Ausweisung der Klosterfrauen 1841 kamen diese Bilder nach Sarnen und blieben dort, auch als die Klosterfrauen wieder nach Hermetschwil zurückkehrten. Nur ein Tafelbild, die Predella, war in Hermetschwil zurückgeblieben und befindet sich heute noch dort als kostbarster Schmuck eines Hausaltars.

Unser eifriges Mitglied, P. Alban Stöckli in Stans, hat im „Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde" 1930, Heft 2, eine Arbeit veröffentlicht über „die Herkunft des Altartafelwerks im Kollegium in Sarnen". Er beweist darin die folgenden für uns Freiämter interessanten Tatsachen: Das berühmte Altartafelwerk in Sarnen stammt aus Rheinfelden und wurde zurzeit des dreißigjährigen Krieges, als die schwedischen Truppen gegen Rheinfelden im Anmarsch waren, durch Jörg Immler in das Kloster Hermetschwil gerettet, wo sie bis zur Aufhebung desselben aufbewahrt wurden. In diesem Jahre (1841) wurde das Kunstwerk von den Klosterfrauen nach Sarnen mitgenommen; in Hermetschwil blieb nur die Predella (das Altarsockelbild); es befindet sich heute noch dort.

Die in der vorliegenden Nummer „Unserer Heimat" gedruckte Arbeit P. Alban Stöcklis versucht, auch den Künstlerkreis, in welchem das besprochene Altarbilderwerk geschaffen wurde, nachzuweisen. Ueber die

Abb. 1.

Predella im Kloster Hermetschwil, darstellend den Tod Mariens.

Stammt ursprünglich aus der Martinskirche in Rheinfelden und gehört zu dem Tryptichon des Rheinfelder Dreikönigsaltars in Sarnen.

Neben der Frage nach der Herkunft hat mich schon lange auch die Frage nach dem Meister der Bilder beschäftigt. Es handelt sich dabei um hochwertiges Kunstgut, dessen Zuweisung an den richtigen Meister oder doch an die Schule alles Studiums wert ist.

In der vorliegenden Arbeit versuche ich die Lösung dieser Frage. Der Versuch mag gewagt erscheinen, aber das neue Material, das ich zu veröffentlichen habe, dürfte ihn rechtfertigen. Und sollte es mir auch nicht gelingen, die Hand des Meisters selbst mit Sicherheit zu bestimmen, so weise ich doch Wege, auf denen andere weiterforschen können. Jedenfalls wird man erfahren, aus welchem Geist und aus welcher Schule die Bilder stammen.

Vorerst ist in Erinnerung zu bringen, dass sich in Sarnen neben dem vollständigen Tryptichon des Dreikönigsaltares noch ein zweites Dreikönigsbild befindet, ein Altarflügel, der vorn auf Damastgrund die Heiligen: Katharina, Antonius, den Einsiedler, und Magdalena zeigt, auf der Rückseite die Anbetung der Könige. Das Bild ist abgebildet bei Durrer «Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden» Taf. LI.

Dieses zweite Dreikönigsbild zeigt in mancher Hinsicht eine starke Aehnlichkeit mit dem ersten und dürfte daher auch der gleichen Schule oder Werkstatt zugehören. Ich vermute in diesem Dreikönigsbild die Altartafel des Dreikönigsaltars aus der Pfarrkirche in Bremgarten, der Seenger Pfründe. Man

---

im Folgenden oft genannten Schongauer diene zum bessern Verständnis: Der ausgezeichnete Maler und Kupferstecher Martin Schongauer aus Kolmar (gestorben 1488) gründete in seiner Vaterstadt eine vielbesuchte Künstlerschule, deren Kreis den Namen „die Schongauer" trägt. Ein Vorgänger Schongauers war der Meister E. S., dessen vollen Namen wir nicht kennen.

Die ganze kunstwissenschaftliche Frage berührt unser Gebiet stark. Darum haben wir der Arbeit P. Alban Stöcklis gerne Raum gegeben, besonders auch, weil wir es als in unserer Pflicht liegend erachten, den Kunstwerken des Freiamts gebührende Aufmerksamkeit zu schenken.

Wir möchten hier dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich und besonders Herrn Direktor H. Lehmann herzlich danken für die Ueberlassung der Clichés für die Tafeln I—III.

Die Redaktion.

weiss, dass Bremgarten am 25. April 1529 seinen Bildersturm hatte. Dass die starke kath. Partei bemüht war, die kirchlichen Kunstwerke zu retten, ist eine Selbstverständlichkeit, ebenso, dass der feste Muri-Amthof den gegebenen und sichern Zufluchtsort dafür bildete[1]). Diese Vermutung erhält eine starke Wahrscheinlichkeit durch den hl. Kreuz-Altar, der sicher aus der Pfarrkirche in Bremgarten stammt und von Kunstkennern auf zirka 1515—20 angesetzt wird, also noch vor die Reformationszeit. Ferner sprechen für die Herkunft aus Bremgarten die Heiligen des Bildes: Antonius, Einsiedler, Katharina und Magdalena, alle Haupt- oder Nebenpatrone in Bremgarten; Antonius seit 1471, was eine obere Grenze für die Datierung des Bildes bedeutet. Auch das spricht sehr für unsere Ansicht, dass nach Wiedereinführung des katholischen Gottesdienstes im Jahre 1532 der Dreikönigsaltar nicht mehr unter den neugeweihten Altären erscheint. — Auch die noch übrigen Sarner Bilder dürften aus Bremgarten stammen, und zwar der Marienaltar (Durrer Taf. XLVII) von dem Altar der Bullinger-Pfründe unter dem Chorbogen, und der Altar mit den Innenbildern Pietà und Frauen am Grabe und den Aussenbildern: Tod Mariae, S. Oswald und S. Anna selbdritt (von Durrer irrtümlich Elisabeth getauft), aus der Beinhauskapelle, auch Annakapelle genannt. Denn alle Heiligen, die diese Bilder aufweisen, sind, mit der einzigen Ausnahme des hl. Oswald, als Altarheilige von Bremgarten belegt, und St. Oswald ist aus dem Doppel-Dekanat Bremgarten-Zug leicht erklärlich. Ich behalte mir vor, diese vorläufig mitgeteilten Resultate meiner Nachforschungen in einer spätern Arbeit eingehender zu begründen.

Zu diesem zweiten Dreikönigsbild habe ich den zugehörigen Holzschnitt gefunden (Abbild. 4). Auf den ersten Blick wird man die Uebereinstimmung erkennen in der Stellung der Personen, in den Köpfen, in den dargebotenen Geschenken. Dieser Holzschnitt, der meines Wissens noch nirgends veröffentlicht

---

[1]) Diese Bilder wären demnach nicht von Hermetschwil zusammen mit dem Rheinfelder Altar nach Sarnen gekommen, wie ich in meiner früheren Arbeit noch vermutete, sondern direkt aus Muri.

Abb. 2.

Der Bremgartner Dreikönigsaltar in Sarnen – Vorderseite

(Aus Durrer: Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden)

Abb. 3.

Der Bremgartner Dreikönigsaltar in Sarnen – Rückseite

Von der erschinong des herren den hailigen drey kingen

Abb. 4.

ist, stammt aus dem Buche «Gaistliche Uslegong des lebes Jhesu Christi»[1]). Das Buch enthält 95 Holzschnitte von mehreren Händen, darunter 6 Wiederholungen. Inhaltlich und formell schliessen sich die Holzschnitte an die Ulmer und Augsburger Buch-Illustration von 1470—80 an, ragen aber in vielen Schnitten weit über ihre Vorgänger hinaus, so dass sie sehr wohl auch als Vorläufer für die Kunst des Basler Bergmannmeisters angesprochen werden können. In einigen letzten Proben zeigen die Schnitte auch eine starke Uebereinstimmung mit den Holzschnitten von Schedels Weltchronik aus Kobergers Offizin in Nürnberg, so dass man die Vermutung nicht abweisen kann, die beiden Illustratoren der Weltchronik, Michael Wolgemut und Pleidenwurf, seien mit dem Meister dieser Holzschnitte irgendwie in Beziehung gestanden. Bedeutsamer als die Technik dieser Holzschnitte ist für unsere Frage der Umstand, dass sie zum weitaus grössten Teil das graphische und malerische Werk Martin Schongauers und teilweise auch des Meister ES. zur Darstellung bringen. Von den Bildern in Kolmar, die Martin Schongauer oder der Schongauer Schule zugeschrieben werden, findet sich hier der grösste Teil wieder, ebenso von den bekannten Kupferstichen des Meisters. Dabei ist die Uebereinstimmung oft so gross, dass die Holzschnitte direkt das Gegenbild des Kupferstiches bieten und so ihre gegenseitige Abhängigkeit beweisen. Dies ist zum Beispiel der Fall bei der Darstellung der Geisselung, auch bei der Grablegung (Abb. 5).

Nun weiss man ja wohl, dass ein Begriff geistigen Eigentums wie zu unserer Zeit damals nicht bestand, sondern dass ein jeder von Vorlagen und Vorbildern nahm, was ihm brauchbar schien. Aber wo ist praktisch die Möglichkeit, einen Meister so auszuschöpfen, wie es hier der Fall ist, ohne es habe einer die Skizzenbücher oder die Meisterplatten zur Verfügung, und dieses wird nur für Mitglieder der Familie oder der Werkstatt der Fall sein Denn hier handelt es sich nicht um Entlehnung, auch nicht im weitesten Sinn, sondern um ein freies Schalten

---

[1]) Hain 16108. Das Buch ist eine größte Seltenheit und bis jetzt in der Geschichte des Holzschnittes, soviel ich finden konnte, noch nicht verwertet.

mit dem Mal- und Zeichnungsgut der Schongauer, und das, was wohl zu beachten ist, noch zu Lebzeiten Martin Schongauers. Denn einer der Holzschnitte des Buches, die Grablegung, trägt auf dem Salbengefäss Magdalenas deutlich die Jahreszahl 87. — Damit ist auch das Druckjahr des Buches, das Hain noch nicht kennt, nach einer Seite begrenzt. Es ist zwar damit noch nicht gesagt, dass auch alle Holzschnitte diesem Datum zuzuweisen sind, wohl aber die in der Technik fortgeschritteneren, die die Eigentümlichkeit aufweisen, dass die Stöcke selbst schon eine gewisse Umrahmung und Bindung der Komposition aufweisen, so dass sie in den Rahmen der Buchillustration als Fertiges hineingestellt erscheinen, während andere, und zwar meistens die unschattierten Linienschnitte, diese innere Bindung nicht haben. Man könnte die ersteren daraus erklären, dass ein vom Druckort und der Herstellung des Buches entfernter Meister die Stöcke geschaffen und es dem Drukker überlassen, je nach der Blattgrösse den weitern Rahmen zu wählen. — Es finden sich im Buche auch noch einige Schnitte, die durch ihr abweichendes Format und ihren ganzen Charakter auf ein höheres Alter hinweisen, so dass man versucht ist, eine frühere Ausgabe de Buches anzunehmen. Tatsächlich ist auch bei A. Sorg in Augsburg 1476 ein Buch herausgekommen, «die new Ee und das passional von Jhesus und Maria leben ganz und gar gerecht als uns die lerer heben geschrieben etc.» mit 75 Holzschnitten[1]). Wie ich aus Proben vergleichen konnte, gehören diese Holzschnitte zur gleichen Schule, sind aber viel primitiver. Der Zusammenhang mit dem Augsburger Druck von 1476 legte es nahe, auch für unser Buch eine Augsburger Offizin anzunehmen. Dies gibt uns aber auch einen Hinweis auf den Illustrator. Denn von allen Brüdern Schongauer befand sich um 1487 nachgewiesenermassen nur Ludwig Schongauer, der Maler, in Augsburg, wo er 1486 das Bürgerrecht gekauft hatte, und wo 1497 seine beiden Kinder Martin und Susanna die Zunftgerechtsame erhalten. Mit Ludwigs Kunst, wie sie uns D. Burkhart umreisst, würde auch ein Grossteil der Holzschnitte übereinstimmen. Er schreibt nämlich

---

[1]) Katalog 90 von Ludwig Rosenthals Antiquariat S. 83.

von ihm als Kupferstecher: «Mehrere sich durchkreuzende Strichgruppen, schwere undurchsichtige Schatten, rein zeichnerische Manier und dabei noch gänzliche Unkenntnis der Perspektive[1])». Die beiden letzten Elemente wären auch seinen Holzschnitten eigen. Damit wäre aber erst *eine* Hand erklärt; die andere ebenso zahlreiche Gruppe mit den Bildern aus der Jugendgeschichte Jesu und der Passion weist viel feinere und entwickeltere Schnitte auf. (Vgl. Abb. 4, 5 und 6). Diese verlangen einen viel fortgeschrittenern Meister. Ihre Kunst bedeutet so ziemlich das Beste, was der Holzschnitt um 1487 hervorgebracht hat. Und da sich die Holzschnitte so eng an Martins Stiche anlehnen, oft sogar das Gegenbild bieten, so vermute ich hinter diesen Holzschnitten die Hand Martin Schongauers selber[2]).

Nehmen wir auf Grund dieser Erwägungen Martin Schongauer als Urheber unseres Holzschnittes an, (Abb. 4), so sind beide Sarner Dreikönigsbilder in seinen Kreis gezogen, der Rheinfelder Dreikönigsaltar vor allem durch die Predella mit dem Tode Marias, die Schongauers gleichnamigen Stich in den Mittelpartien, Maria, Johannes und Petrus, fast wörtlich wiedergibt, und das Bremgartner Dreikönigsbild durch den Holzschnitt. Dabei verschlägt es wenig, ob das Tafelbild oder der Holzschnitt älter ist. — Die Daten bewegen sich in einem engen Kreis. Das Bremgartner Dreikönigsbild kann nicht über 1471 angesetzt werden wegen dem hl. Antonius als Patron, das Rheinfelder Bild dürfte mit dem Bau des gotischen Chores 1478 zusammenhängen, kann aber ganz gut auch etwas älter sein. Der Holzschnitt dürfte nicht über 1487 hinausgehen. Die Tafelbilder scheinen in jedem Fall den Stich und den Holzschnitt benützt zu haben. Zu untersuchen bleibt hier nur, ob die Tafeln der beiden Dreikönigsaltäre in Komposition und Kolorit Schongauerischen Charakter aufweisen. Darüber wage ich nun kein abschliesendes Urteil zu fällen. Ich gebe im Folgenden die über-

---

[1]) Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein, Basel 1888. S. 83.

[2]) Auf eine weitere Differenzierung der verschiedenen Hände kann ich mich hier nicht einlassen. Es sei nur bemerkt, daß mit diesen beiden Hauptgruppen noch nicht das ganze Holzschnittwerk des Buches erklärt ist.

Complet

V der complet gedenk vnd sich an mit innikaitt
vnd truren dins herczen wie sant iohanns bit-
tend die mutter gocz wann es spaut worden ist

Abb. 5.

einstimmenden Punkte, wobei ich auf die von Daniel Burkhart gegebene Charakteristik der Schongauerischen Kunst verweise[1]).

Schon in der Unterlage finden wir Uebereinstimmung, sie ist Tannenholz, wie bei Schongauer üblich. Was die Zeichnung betrifft, so finden wir auf den Dreikönigsbildern die für Schongauer charakteristischen harten, schweren Konturen, dazu eine mehr representierende Haltung der Gestalten, weniger bewegte Handlung. Das Gewicht der Darstellung liegt auch hier im Empfindungsausdruck der Köpfe, wobei auch zu beachten ist, dass der typisch Schongauerische Nasenansatz, die dreieckige Wurzel mit dem Grübchen unverkennbar ist. Gehen wir näher ein auf das Kolorit, so ergibt sich vor allem eine starke Uebereinstimmung im kräftigen dunkeln Inkarnat der Männerköpfe. Von den übrigen Schongauer eigentümlichen Farben finden wir auf dem Rheinfelder Altar das ins Weinrot spielende Lila aus der Frühzeit des Meisters noch stark vertreten, ebenso das Grün im Kleid des ersten Königs, aber nicht so schneidend scharf wie in den spätern Bildern, sondern satt und tief. Vor allem ist zu beachten die Vorliebe für gemusterten Brokat, die mehrfach zum Ausdruck kommt so z. B. im Gewand der Gottelmutter, im Kleid der hl. Barbara. — Das Breingartner Dreikönigsbild zeigt ein etwas befremdliches Weissgelb im Kleide der Gottesmutter, aber auch diese Farbe ist auf einem Dreikönigsbild Schongauers in Kolmar vertreten, auf dem Gewande des dritten Königs. — Zuzugeben ist, dass die ganze Farbenskala dem spätern Martin Schongauer nicht mehr entspricht. Das später reichlich verwendete Hochrot findet sich nirgends, aber der mutmasslichen Entstehung nach würden ja die Bilder auch in die Frühzeit des Meisters fallen. Doch ist es anderseits wieder schwer, mit dem bewegten Charakter dieser Frühzeit die Ruhe in der Komposition und in der Gewandung zu verbinden, die besonders in dem Tod Marias auffällt und zu dem gleichnamigen Stich einen starken Gegensatz bildet.

In diesem Zusammenhang sei auch noch hingewiesen auf eine Kleinigkeit, die aber für die Zuweisung eines Bildes sehr

---

[1]) Die Schule Martin Schongauers am Oberrhein. Basel 1888 S. 47 u. ff.

wichtig sein kann. Auf einem Holzschnitt unseres Buches, der Darstellung Jesu im Tempel, trägt der hl. Joseph sog. Zoccoli; dasselbe kann man auch auf dem Dreikönigsbilde des Rheinfelder Altars feststellen. Es ergibt sich also auch hierin ein Zusammenhang zwischen den Holzschnitten und den Sarnerbildern. Bedeutsam ist ferner die Uebereinstimmung in den teils individuellen Köpfen, die uns sowohl auf den Schongauer- als auf den Sarner Bildern und vor allem auf der Hermetschwiler Predella begegnen. Vor allem lag es nahe, in den verschiedenen Darstellungen der Apostel auf die gleichen Köpfe zurückzukommen, so beim Abendmahl, bei der Himmelfahrt Christi, bei der Geistessendung und beim Tode Marias. So finden wir denn auch auf der zum Rheinfelder Altar gehörenden Hermetschwiler Predella einige Apostelköpfe, die wir auf den Bildern der Schongauer Schule: Auffahrt, Geistessendung und Abendmahl sogleich wieder erkennen. Nur an einen ganz als Porträt aufgefassten Kopf sei hier erinnert. Er ist neben Johannes der einzige bartlose Apostel und auf allen drei Bildern leicht erkennbar. Dasselbe Gesicht findet man wieder auf der Predella bei jenem greisen Apostel, der auf den Stab gestüzt hereinwankt (Abb. 1). Nicht zu übersehen ist auch der Kopf jenes Apostels, der hinter dem Vorhang hervor mit seinem abschweifenden Blick wie ein Selbstporträt ins Bild blickt, in dem man den Meister des Bildes vermuten könnte. —

Diesen Köpfen begegnet man aber nicht nur auf den genannten Tafelbildern, sondern auch in den Holzschnitten unseres Buches. Dass es sich dabei oft um wirkliche Porträts handelt, sehen wir aus dem Holzschnitt: Jesus vor Pilatus (Abb. 6). Einer der römischen Soldaten zeigt im Profil deutlich die Züge jenes Porträts, das in der Basler Kunstsammlung hängt und die Inschrift PIUS JOACHIM trägt[1]). Man vergleiche nur die stark gewölbte überhängende Nase, dieBrauen und das gespal-

[1]) Es handelt sich hier um den alttestamentlichen Joachim, den Vater Marias, der Stachelnimbus zeigt es deutlich an. Dieser Stachelnimbus allein kommt auch vor in einem Stich des Meisters E. S. für Johannes den Täufer, während die Evangelisten und andere Heilige oft eine Verbindung von Stachel- und Scheibennimbus aufweisen. Die Graphik hat diese Form von der Plastik übernommen.

tene Kinn. Heinrich Naumann sagt in seinem Buch «Das Grünewaldproblem»: «Ich nehme sicher an, dass der Pius Joachim in Martins Werkstatt gehangen hat[1])». Er vermutet nämlich in diesem Porträt Caspar Schongauer, den Vater Martins. Den Beweis für seine Annahme bleibt er zwar schuldig, doch ist er vielleicht darin zu finden, dass der Holzschneider dem römischen Soldaten diesen Namen, wenn auch durch die Falten etwas verstümmelt, auf den Saum des Rockes gezeichnet hat. Die Inschrift ist vom Beschauer aus von rechts nach links zu lesen und lautet mit Einklammerung der in den Falten verborgenen Buchstaben [IO]ACH[IM] PIVS.

Hält man alle diese Einzelheiten zusammen, so ergibt sich ein ziemlich geschlossenes Einstehen aller für die Zugehörigkeit dieser Bilder zum Schongauer Kreis, wobei wir aber, besonders für den Rheinfelder Altar, eher an Ludwig Schongauer denken, falls wir nicht durch das altertümliche Gepräge dieses Bildes genötigt werden, noch etwas weiter zurückzugehen zu dem Meister E. S., den wir auch zum Schongauer Kreis rechnen, und von dem gleich eingehender die Rede sein wird.

---

2. Der Schongauer-Kreis und Meister E. S.

Wenn wir im Folgenden den Meister E. S. in den Schongauer Kreis hineinziehen, so folgen wir nur dem Vorgange Max Geisbergers, der von Martin Schongauer sagt, er stehe ganz auf den Schultern des Meisters E. S. vor allem in der Wahl der behandelten Motive. Auch die neuen Forschungen eines H. Naumann über die Schongauer ziehen den Meister E. S. in ihren Betrachtungskreis und stellen ihn an den Anfang dieser Kunstentwicklung. Ganz zu schweigen von dem Buche Pestalozzi-Pfyffers: «Der Meister E. S. und die Schongauer», worin versucht wird, das verwandtschaftliche Verhältnis zwischen beiden festzustellen. — Wir schliessen uns mit den folgenden Ausführungen an eine kunstgeschichtliche Auffassung

[1]) H. Heinrich Naumann: Das Grünewaldproblem, Jena, Diederichs 1930. S. 47.

Zu Lucas

Abb. 6.

an, die man nicht einfach mit einem Wort wie hypothetisch u. dgl. abweisen kann. Diese Auffassung vom geschäftlichen und verwandtschaftlichen Zusammenhang zwischen E. S. und den Schongauern findet nämlich in den Holzschnitten des Buches «Uslegong des lebes Jhesu» eine kräftige Stütze. Denn zwischen diesen Holzschnitten und dem graphischen Werk des Meisters E. S. walten so enge Beziehungen, dass man fast notgedrungen zum Schluss kommt, der Illustrator des Buches habe nicht nur das Zeichnungsmaterial aus dem Atelier der Schongauer, sondern auch den künstlerischen Nachlass des Meisters E. S. zur Verfügung gehabt, soviele Uebereinstimmungen, Entlehnungen und Weiterbildungen sind festzustellen, und zwar in ganzen Bildern, wie in Einzelheiten. Es hat hier keinen Zweck, diese Uebereinstimmungen im einzelnen anzuführen, da wir das Vergleichsmaterial nicht zum Abdruck bringen können. Doch darauf sei hingewiesen, dass verschiedene Uebereinstimmungen sich auch nachweisen lassen in dem graphischen Werke des Meisters E. S. und in dem Rheinfelder Altar. — Das einer Dalmatika änliche Gewand auf dem Dreikönigsbild und auf der Predella findet sich schon bei E. S. Der Kopf des hl. Christophorus zeigt das bekannte Gesicht mit der Stulpnase, das bei E. S. verschiedentlich vorkommt. Die Haubenform der hl. Barbara, der Kelch im Turmgeschoss, das alles ist schon bei E. S. zu finden. Auf den Aussenbildern sind es besonders die Heiligen Petrus und Paulus und Johannes der Täufer, die bei Meister E. S. in Haltung und Ausdruck ihre Vorbilder haben. Kurz, wenn es nur auf diese kompositionellen Elemente ankäme, so könnte man denRheinfelder Altar auch dem Meister E. S. zuweisen. Aber dieser E. S. soll kein Maler gewesen sein, sondern ein Goldschmied, wie Max Geisberg behauptet. Der Beweis für diese Auffassung ist jedoch nicht erbracht. Viel eher könnte man aus dem Umstand, dass auf drei Stichen Steinmetzzeichen angebracht sind, zum Schlusse kommen, E. S. sei ein Bildschnitzer oder Steinmetz gewesen. Die Vorlagen für Krappen, die ganz konstruktiv gezeichnet sind, wie Geisberg selber zugibt, und die Vorliebe für plastische Umrahmung der Stiche, legen diese Vermutung nahe. Für den Steinmetz ist auch die Vorlage

zur gotischen Monstranz leicht zu erklären. — Ob E. S. auch Maler gewesen sei, lässt sich nicht ohne weiteres verneinen; Max Geisberg nennt ihn selber einmal einen Peintre-Graveur, gestützt auf die freie Ausführung seiner Skizzen.

Wie dem auch sein mag, wichtiger ist für uns vorderhand der Nachweis von der Zugehörigkeit des Meisters E. S. zum Schongauer Kreis. — Diesen Nachweis hoffen wir anhand eines Holzschnittes zu erbringen. Wir bieten ihn in Abbildung 7. Die Unterschrift zu dem Schnitt findet sich auf der umstehenden Seite und lautet: «Von der ermanong nachzefolgend Christo dem Herren». — Ich vermute in diesem Holzschnitt das Porträt des Meisters E. S. Den Grund für diese Annahme finde ich in der Inschrift auf dem Schulterkragen ALMA FVIT ES und in dem Buchstaben E auf dem Saum des Obergewandes. Die Köpfe der vier Personen zeigen durchaus individuelle Züge. Die drei Jungen dürften die Söhne des E. S. darstellen. Der Holzschnitt ist an sich schon eine interessante Entdeckung, er wird es aber noch mehr duch den Umstand, dass er sich mitten in einem Buche findet, dessen Bildwerk fast ganz von den Gemälden und Kupferstichen Martin Schongauers lebt. Dass damit eine verwandtschaftliche oder doch eine geschäftliche Beziehung nahegelegt wird, ist kaum mehr in Abrede zu stellen. Noch mehr dürfte diese Ansicht an Gewicht gewinnen, durch die Inschrift auf dem Schulterkragen des Meisters ES, ALMA FVIT E. S. . Diese Inschrift gibt sich zuerst etwas rätselhaft. Aber sie verdient es sicher, dass man sich an ihre Deutung macht. — Wenn jemand eine bessere findet, als die von mir im Folgenden vorgeschlagene, bin ich gerne bereit, sie anzunehmen. ALMA von lat. almus = nährend, fruchtbar, auch auf geistigem Gebiet, in dem Sinn wie etwa die Universität Alma mater genannt wird. So gedeutet, dürften die Worte den Sinn haben. «Wiege des Geschäftes, Gründer war ES.» Immerhin ist dabei auffällig, dass es nicht almus heisst. — Ergänzt man zu alma ein Substantiv etwa pictura oder tabula, so ergibt sich der Sinn: dienliche, oder förderliche Vorlage war ES. — Das wäre dann der gleiche Fall wie beim Pius Joachim, wo ebenfalls ein Gemälde

zur Vorlage diente. Nicht abzuweisen ist auch eine dritte Deutung. Es ist möglich, dass der Anfangsbuchstabe P. fehlt, analog der Inschrift beim Pius Joachim. Dann hätten wir zu lesen PALMA FVIT ES. Die Palme war ES. Das Buch enthält nämlich einen kleinen Traktat mit dem Titel «der balmoboum», worin der Gerechte als Palme asketisch und mystisch dargestellt wird. Doch liegt dieser Traktat vom Holzschnitt sehr weit ab, so dass eine Beziehung darauf unwahrscheinlich ist. Palma fuit ES kann aber auch heissen: Die Hand war die des E. S. Nichts hindert uns, die Bezeichnung des Meisters im Genitiv zu nehmen. Dies würde zur segnend erhobenen Rechten des Meisters E. S. sehr gut passen, und wir hätten dann in diesem Bilde, so seltsam es klingen mag, wenigstens e i n e n Beleg für die Handdeutung, wie sie im Buch «Der Meister E. S. und die Schongauer»[1]) entwickelt wird. — Darnach wäre die segnende Rechte das Kennzeichen des Werkstattführers. — Ich kann zwar dieser Handdeutung nichts abgewinnen, aber in diesem Fall, scheint es mir, ist die Möglichkeit des Zutreffens doch nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Denn wenn die segnende Hand nicht noch etwas Weiteres zu bedeuten hat, so ist es seltsam, dass sie nicht Christus gegeben wurde; denn in der Gegenwart Christi segnet ein Mensch nicht. Christus ist aber die erklärende Geste des Lehrers und dem Meister E. S. die segnende vorbehalten. Demnach würde zu lesen sein: Die Hand ist die des Werkstattmeisters E. S. Es ist auch zu beachten, dass der Inhalt des Bildes diesem Sinne günstig ist. Der Meister, der sich mit seinen Söhnen oder Schülern Christus zur Gefolgschaft anbietet, wie die Unterschrift bezeugt «von der ermanong nachzefolgend Christo dem Herren».

Auf weitere Deutungen gehe ich hier nicht aus und stelle auch die vorgelegten zur Diskussion. Immerhin glaube ich durch die Veröffentlichung dieses Holzschnittes das Hauptergebnis aus Pestalozzi-Pfyffers Buch, die Feststellung geschäftlicher und verwandtschaftlicher Beziehungen zwischen E. S. und den Schongauern, bedeutend zu stützen. Auch ernste, kritische Forschung wird sich mit diesem Ergebnis auseinanderzusetzen haben.

[1]) Pestalozzi-Pfyffer: A. a. O.

niemen vnd anrieren den namen din. Ach herr wie bin ich
dir so fil schuldig. vnd hab doch nichs dann ainen kranken
lib. ain armē gaist. vñ ain gebrechhaffte sel. hab gedult mit
mir du brون der genaden. vnd mach rich min sel in tugendē
erkant diner gnade. vñ rüwend iere mißtaut. das ich dich in
etlicher mauß sy benügen aller der gnade so du mir bewisen
hast vñ noch allzit bist bewisen. tü mich verzihen allē denē
die mir schuldig sind. vff dz dz du mir herr wöllest verzihē
alle mine schuld durch din genad vnd barmhertzikait amē

Abb. 7.

Zusammenfassend möchte ich die Ergebnisse dieser Arbeit folgendermassen gruppieren:

1. Herkunft des zweiten Sarner Dreikönigsaltares aus Bremgarten. Zeit der Entstehung zwischen 1471 bis ca. 1490.
2. Die Meister des Rheinfelder und Bremgartner Altares stehen stark unter dem Einflusse der Schongauer.
3. Zu diesem Kreis gehört, und zwar als Begründer, auch der Meister E. S. und dies nicht nur aus stilistischen Gründen, sondern höcht wahrscheinlich auch durch geschäftliche und verwandtschaftliche Beziehungen.

Bei alldem ist wohl zu beachten, dass ich mit der Feststellung dieser Beziehungen zwischen den Sarner Bildern und den Schongauern keineswegs die Herkunft dieser Bilder von der Hand Martin Schongauers behaupten will, sondern ich weise einfach hin, wie schon in der Einleitung gesagt ist, auf den Geist und die Schule, denen sie zugehören. Für den Rheinfelder Altar halte ich freilich die Herkunft aus der Werkstatt Martin Schongauers oder des Meisters E. S. nicht für ausgeschlossen. Dagegen lassen sich die stilistischen Zusammenhänge des Bremgartner Dreikönigsbildes mit der Schongauer Schule durch einen Schüler Schongauers oder durch die Benutzung der Schongauerischen Vorlage erklären. Herkunft und Zeit der Entstehung würden in diesem Fall am ehesten an Hans Leu den Aeltern oder an den Zürcher Nelkenmeister denken lassen.