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

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 35 (1978)

Heft: 2

Artikel: Ein Altar des ehemaligen Klosters Sankt Maria Magdalena in Basel : Interpretation des Arbeitsvertrages von 1518 und Rekonstruktionsversuch

Autor: Wüthrich, Lucas

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-166977

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: 14.07.2025

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

Ein Altar des ehemaligen Klosters Sankt Maria Magdalena in Basel

Interpretation des Arbeitsvertrags von 1518 und Rekonstruktionsversuch

von Lucas Wüthrich

Bis kurz vor der Reformation waren die Maler durch kirchliche Aufträge fast vollständig in Anspruch genommen. Der profane Aspekt ihrer Kunst ist in unseren Landstrichen vor der Durchsetzung des neuen Stils nur in sehr beschränktem Maße zu bemerken[1]. Für die Bildhauer waren es die Steinplastiken der Gotteshäuser und die Schnitzfiguren der Retabelaltäre, für die Maler die Retabelflügel und kirchlichen Wandgemälde, die ihnen ihr Auskommen sicherten. Erstaunt es, daß sich diese Künstler gegen den neuen Glauben einstellten, der ihnen den Nährboden ihres religiös verankerten Handwerks entzog? Um 1526 beschwerte sich der Basler Bildschnitzer Martin Hoffmann beim Basler Rat, daß er sich von seiner üblichen Hände Arbeit nicht mehr ernähren könne, und verlangte, auch als Tischler zugelassen zu werden[2]. Die Abendmahlsprozesse von 1530, in die neben Hans Holbein viele andere Mitglieder der Himmelszunft, in der die Maler vereinigt waren, hineingerieten, geben von diesem allgemeinen Umschwung in der Kunstausübung beredtes Zeugnis[3].

Bei den Retabelaltären waren Bildhauer und Maler gleichermaßen beteiligt. Die Verträge («Verdinge») wurden bald mit diesen, bald mit jenen, gelegentlich mit beiden zugleich abgeschlossen. Im allgemeinen erlangte jedoch der Maler ein Übergewicht, besonders dann, wenn er vom Schnitzer die noch ungefaßten Figuren übernahm und mit dem schreinermäßigen Zurüsten des Retabels – wofür er meist einen geübten Handwerker zuzog – betraut wurde. Die künstlerische Hauptleistung des Malers bestand aus unserer heutigen Sicht in der Gestaltung der bemalten Flügel (Innen- und Außenseiten), der Predella und mitunter – besonders bei größeren Altarwerken – in der Bemalung der Seiten- und Rückwände des Schreins[4]. Für die Vertragspartner lag das Hauptgewicht in der vom Material her teuren und schwierig auszuführenden Vergoldung der erhabenen Figuren und der Bildhintergründe auf Schrein- und Flügelinnenseiten. Dank den meist ziemlich ausführlichen Arbeitsverträgen sind wir nicht nur über mehrere verlorene Retabel, sondern auch über die daran beteiligten Künstler unterrichtet. Dies trifft zum Beispiel für einen Altar des Maria-Magdalenen-Klosters in Basel und für den Maler *Hans Herbst*[5] zu, von dem sich sonst kein einziges sakrales Werk überliefert hat. Man muß annehmen, daß im Basler Bildersturm von 1529 die Gesamtheit der religiösen Malwerke von Hans Herbst zugrundegegangen ist, darunter auch der hier zur Diskussion gestellte Retabelaltar.

Am 21. Dezember 1514 bestätigte der aus Stollberg in Sachsen stammende und seit 1507 in Basel zünftige *Martin Hoffmann*[56], daß er die Zahlungen für den zu diesem Zeitpunkt schon fertiggestellten Schrein und die Schnitzfiguren erhalten hatte[6]. Vier Jahre später erst gingen die dominikanischen Klosterfrauen daran, den Hoffmannschen Schrein[7] fassen und mit Flügeln versehen zu lassen. Der ungewöhnliche, fraktionierte Arbeitsablauf kann mit der ostentativen Bescheidenheit, den der Konvent übte, begründet werden. Seine finanziellen Mittel waren zwar ansehnlich, doch das Vorhandene sollte möglichst nicht in Erscheinung treten[8]. Als Maler wurde nun Hans Herbst verpflichtet, der sich offenbar für die Erledigung der recht anspruchsvollen, aber mäßig honorierten Arbeit befähigt und willens zeigte. Aus dem mit ihm am 30. Juli 1518 abgeschlossenen Vertrag entnimmt man viele Einzelheiten über die innere und äußere Gestalt des Altars. Die ausführlichen Angaben vermitteln für die spätgotische Retabelherstellung wesentliche Aufschlüsse. Die Erkenntnis ihrer Wichtigkeit hat schon zu wiederholten Publikationen des Vertrags geführt, zuerst durch Eduard His-Heusler im «Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit» (1866)[9], dann im Schweizerischen Künstler-Lexikon (1908)[10] und im Quellenwerk von Hans Rott (1936).

Die Interpretation des Vertrags bietet einige Knacknüsse, sie wird aber erleichtert durch den Vergleich mit ähnlichen Dokumenten, wie sie bei Rott zahlreich zu finden sind. Für die Zeit von 1450 bis 1518 sind dort 17 Verträge von verschiedener Ausführlichkeit enthalten, wovon 5 durch eine Vielzahl genauer Angaben herausragen[11]. Besonders wertvoll erweisen sich die Übereinkünfte zwischen der Stadt Kolmar und Caspar Isenmann (1462)[12] und zwischen Kaysersberg und Hans Bongart (1518)[13], weil man sie mit den erhaltenen Werken vergleichen kann. Der Hauptunterschied zwischen diesen beiden Verträgen und demjenigen mit Hans Herbst liegt in den ikonographischen Angaben. Während für Isenmann und Bongart das Bildprogramm genau vorgeschrieben wird, erstreckt sich der Text für Herbst fast nur auf technische Angaben. Aus diesem Grund ergeben sich für die Rekonstruktion ikonographische Probleme.

Um sich die Zusammensetzung des Basler Magdalenenaltars vorstellen zu können, ist es nötig, die in der Spätgotik im Retabelbau übliche Terminologie zu bestimmen. Soweit unsere Kenntnis reicht, ist dies bisher noch nicht

Abb. 1 Mittelteil (Schrein) des Hochaltars der Kirche von Santa Maria im Calancatal, Kanton Graubünden. Heute im Historischen Museum Basel. Werk des Yvo Strigel von Memmingen, 1512

geschehen, weshalb den hier angeschlossenen Ausführungen ein allgemeines kunstgeschichtliches Interesse zukommt.

Nur die wenigsten im Vertrag benützten Fachausdrücke sind heute noch gebräuchlich und bekannt. Es wäre gut, wenn man sich etwas mehr an die ursprünglich geltende Ausdrucksweise anschließen würde, um mehr Präzision in der zum Teil schwankenden Bedeutung der heute verwendeten Ausdrücke zu erreichen. Es ist erstaunlich, festzustellen, wie präzis im allgemeinen die spätmittelalterliche Fachsprache war.

Das Retabel als Ganzes bezeichnete man als «*tafel*», wobei – entgegen dem Wortsinn – das Kastenartige betont, d.h. ein durch Flügel verschließbarer Schrein angenommen wird[14]. In einem engeren Sinn kann auch der Schrein allein gemeint sein, nämlich dann, wenn er den wesentlichen Teil des ganzen Kunstwerks darstellt. Es wird auch der Ausdruck «*werck*» verwendet, der die vom Künstler zu übernehmende Arbeit in ihrer Totalität begreift. Die Verbindung beider Wörter «*werck der tafeln*» trifft man in einem Luzerner Vertrag mit Niclaus Pflechshart von Bamberg (1480)[15]; in einem Freiburger Vertrag mit Hans Fries (1504) wird vom «*tafelwerk*» gesprochen[16].

Der Schrein selbst wird im vorliegenden Vertrag nie mit einem besonderen Wort bezeichnet. Es heißt lediglich «in der tafel» oder «jnwendig der tafel». In anderen Verträgen wird der Schrein «*corpus*»[17] geheißen. Als spezieller Ausdruck taucht 1457 in Oberehnheim das eigenartige Wort «kafftze»[18] auf.

Nicht eindeutig bestimmbar ist der «*tabernackel*». Das Wort findet sich sonst nur noch im Colmarer Vertrag mit Caspar Isenmann[19] und scheint sich da auf ein Gehäuse im oberen Retabelteil zu beziehen. Das Schweizerische Idiotikon versteht den Tabernakel u.a. als schmückendes Bauelement, als Bekrönung oder Bedachung über Standbildern[20]. Sicher ist ein architektonisch klar begrenzter Raum anzunehmen, in welchen eine Heiligenfigur eingespannt werden konnte. Ob sich dieser im Schrein selbst oder aber über dem Schrein befunden hat, ist nicht auszumachen. Für einen Tabernakel im Schrein kann der Calanca-Altar im Historischen Museum Basel[21] (Abb. 1), für einen solchen im Gespreng der Hochaltar von Glis im Kanton Wallis angeführt werden[22]. Da im Text der Tabernakel des Basler Magdalenenaltars getrennt vom Schrein (d.h. der Tafel) besprochen wird, ist man geneigt, sich einen tabernakelartigen Aufbau über der Schreinmitte vorzustellen, wie ein solcher häufig anzutreffen ist[23]. Dieser muß eine Mehrzahl von Schnitzfiguren beherbergt haben, denn es heißt «*die bild* jm tabernackel mit *ir* kleidung». «*Pfiler*» rahmten den Tabernakel seitlich ein und unterteilten auch den Schrein in die den einzelnen Figuren zugemessenen Kompartimente. Der Altar von Glis bietet auch hier ein anschauliches Beispiel[24].

Unter «*gespreng*» versteht man heute mehrheitlich die Bekrönung über dem Schrein, ein aus Fialen, Wimpergen und Laubwerk frei gearbeitetes, zierliches und meist zerbrechliches Filigran, in das in der Mitte sowie an anderen Orten kleine Figürchen eingesetzt sind. Ursprünglich bezeichnete man damit alles durchbrochen gearbeitete und architektonisch oder vegetabil gestaltete Beiwerk über dem Schrein und zu Häupten der Figuren im Schrein. Das hängende Maßwerk im Schrein, das auch auf die Flügelinnenseiten übergreift, darf wohl als das eigentliche Gespreng angesehen werden. Die Bekrönung heißt im Spätmittelalter üblicherweise «*ußzug*»[25] und weist ähnlich gebildete Teile wie das eigentliche Gespreng auf (zyborgne, wintberge, vigolen, lobwercken, loubpossen, geschnitten possen[26]). Um eine eindeutige Formulierung zu gewinnen, müßte man heute das «Gespreng im Schrein» von demjenigen «über dem Schrein» (oder Bekrönung) unterscheiden.

Schwierig zu definieren sind die Ausdrücke «*landschafft*» und «*feldung*». Nach dem Idiotikon wird unter einer *Feldung* eine abgeteilte Fläche, besonders bei Wappenschilden verstanden[27]. Demnach hätte man es mit bestimmten, abgegrenzten Flächen des Retabels zu tun. Dies scheint bei einem Vertrag mit dem Berner Maler Mattern Rastetter (1501) zuzutreffen[28]. Beim Herbster-Vertrag ist der

Begriff eingeengt: «*husung*» und «*feldung*» sind einander bei den flach geschnittenen (reliefierten) Stücken gegenübergestellt. Dabei wird sich «husung» auf die Gebäude und Gebäudeteile im Hintergrund einer Reliefdarstellung bezogen haben, die «feldung» bzw. «*feldnus*» auf die übrigen Teile, d.h. die Hintergründe, die mit «*landschafft*» und «*hymel*» identisch waren. Darin inbegriffen sind besonders die auch um 1518 im Schrein und auf den Flügelinnenseiten noch üblichen Goldgründe[29]. So verlangte man von Herbst, er solle die «landschafft» vergolden, versilbern und glasieren, die «husung» vergolden und versilbern und die «feldung» versilbern und brünieren. Zu den Hintergründen der Reliefs zählt noch das «*paviment*», die meist mit Schach- oder Würfelmuster dekorierten Böden der Innenräume. Beim Bongartaltar in Kaysersberg sind alle diese Elemente in musterhafter Form vorhanden[30]. Die Flachschnitzereien der Passionsgeschichte zeigen Gebäude (husung), Landschaft (feldung) und Fußböden (paviment).

Beim Schrein werden speziell angegeben die «*nebensiten*», d.h. das seitliche Kastenbrett, das auf der Innenseite auch vergoldet sein soll, dann der «*bogen*», womit der Baldachin oder Himmel über den Schreinfiguren angedeutet wird. Für einen Altar von Balm im Kanton Freiburg (1510) wird hierzu noch detaillierter ausgeführt, die «gewelbe» sollten «blaw mit gulden sternen» versehen sein[31]. Unter den «*listen*» hat man die Randleisten um Schrein, Flügel und Einzelbilder zu verstehen. Bei den Leisten und Pfeilern werden die darin eingekerbten Hohlkehlen hervorgehoben, von denen es dreimal heißt, sie seien blau auszustreichen. Der Basler Calanca-Altar von Yvo Strigel (Abb. 1) zeigt diese blauen Hohlkehlen in vorbildlicher Weise[32].

Die Flügelinnenseiten[33] waren mit sechs «*stuck flach geschnitten*», d.h. wie beim Bongartaltar mit mehr oder weniger erhaben gearbeiteten Darstellungen überdeckt, deren Thema aber nicht angegeben wird. Die ungewöhnliche Dreizahl pro Seite setzte sich wohl zusammen aus je zwei Hauptfeldern für die beiden Flügelflächen und je einem kleinen Nebenfeld für die seitlichen Überhöhungen, die bei geschlossenem Zustand des Retabels die mittlere Schreinüberhöhung zu verdecken hatten[34]. Auf den Außenseiten werden diese Überhöhungen meist in das obere Flügelgemälde einbezogen. So ist denn in der Tat für die Außenseite nur von vier Teilen die Rede. Sie werden im Gegensatz zur Innenseite als gemalt angegeben. Hier nun erscheint die einzige wesentliche ikonographische Vorschrift. Es sollen vier Szenen aus der Legende der Kirchenpatronin zur Darstellung kommen, von denen die Meerfahrt der Heiligen nach Marseille («als Maria Magdalena gon marsilia gefaren») und ihr Gang in die Wüste (als sie «jn die wüsti gangen ist») spezifiziert sind, die beiden anderen neutral als «Fyguren der mirackel» vermerkt werden. Man denkt in diesem Zusammenhang an den um etwa 1430 anzusetzenden Magdalenenaltar des Lucas Moser in Tiefenbronn, der in besonders schöner Version die den Klosterleuten vorschwebenden Themen sichtbar macht[35]. Die beiden nicht namentlich bezeichneten Mirakelbilder könnten im Anschluß an Tiefenbronn die letzte Kommunion der behaarten Heiligen und ihre Himmelfahrt oder die Aufnahme der vertriebenen Bethanier durch ein heidnisches Fürstenpaar in Marseille enthalten haben. Hinter den Hauptflügeln waren zudem «*blindflügel*» befestigt. Solche unbewegliche Blind- oder Standflügel erscheinen auch im Vertrag des Mattern Rastetter (Bern 1501)[36]. Sie kommen heute noch beim Altar der Kirche von Salux im Kanton Graubünden (um 1500) vor[37]. Womöglich waren sie mit zwei Begleitern von Maria Magdalena bemalt gewesen, wie dies etwa auf den inneren Flügelseiten des Tiefenbronner Altars für Martha und Lazarus zutrifft[38].

Zum Schluß sei noch das «*bret*» erwähnt, die Predella. Sie heißt sonst üblicherweise der «fuß» oder – kombiniert – das «fußbret»[39]. Während man auf der Predella sehr oft das Abendmahl bzw. Christus mit den 12 Jüngern abgebildet findet, war für den Steinenaltar «vnsers lieben heren begrebtnis» vorgeschrieben «mit vnser lieben frowen Sant Marian Magdalena vnd andern patronen». Es werden dies Maria Jesū Mutter, Joseph von Arimathia, Nikodemus, Johanna und Johannes Evangelista gewesen sein.

Neben dem vielen Vergolden und teilweisen Versilbern ist das «*Brünieren*» (brunieren) von Bedeutung. Es ist dies ein Nebenvorgang des Vergoldens. Wenn das Blattgold auf dem Polimentgrund angeschossen ist, wird es normalerweise poliert. Als Instrument für die Glanzvergoldung diente der Brünierstein, vermutlich ein Achat[40]. Wenn neben dem Vergolden jeweils auch das Brünieren vorgeschrieben ist, so wollte man damit sicher gehen, daß der Künstler echtes Blattgold verwendete und die Polierung desselben wirklich vornahm, um den rechten Goldglanz zu erreichen[41]. Im Zusammenhang mit dem Versilbern, das arbeitsmäßig dem Vergolden gleichzusetzen ist, aber einen speziellen Firnisüberzug verlangt, damit das Silber nicht oxidiert und schwarz wird, erscheint der Ausdruck «*Glasieren*». Das wird das Überstreichen der Metallfolien mit einer Lasur sein, die aus transparentem Bindemittel und wenig Pigment, z.B. Blau oder Rot, besteht. Diese Malmittel bezeichnet man als Lüster, die Tätigkeit als lüstern, und man erreicht damit den Eindruck einer Art schillernder Glasur[42].

Als Vertragspartnerin des Hans Herbst signierte als erste die Priorin des Steinenklosters, ohne Namen. Anhand der Priorinnenliste kann sie mit Schwester Julia Frygen (Julia Frey) identifiziert werden[43]. Sie legte die Konfeß vermutlich 1489 ab, war demnach in den siebziger Jahren geboren, und amtete als Priorin von 1510 bis zur Aufhebung des Klosters 1525/29. Mit ihr zeichneten der Beichtvater der Konventualinnen, der Predigermönch Bernhard Rentz, sonst unbekannt, und zwei Beistände,

die Kapläne am Münster Caspar und Hieronymus Brilinger, Brüder. Die beiden hatten persönliche Beziehungen zum Steinenkloster, weil ihre Schwester Barbara 1477 Nonne des Konvents geworden war[44]. Caspar Brilinger tritt seit 1485 als Kaplan am Münster in Erscheinung[45]. Sein Bruder Hieronymus zählte zu den humanistisch gebildeten führenden Persönlichkeiten an Hochstift und Hochschule[46]. Er war das jüngste von sechs Geschwistern, 1469 geboren, schon jung als Lehrer an der Domschule zur geistigen Elite aufgestiegen. 1505 wird er Domkaplan und für ein Semester Rektor der Universität, 1512 übernimmt er als Assisius eines der vier Hauptkaplanate am Münster. In seiner Stellung als Kaplan öffnete er 1510/11 das Grab der Königin Anna, der Gattin Rudolfs von Habsburg[47]. Er nahm der Toten die Grabkrone ab, säuberte sie in seinem Hause und fügte sie dem Münsterschatz ein. Dieses antiquarische Interesse ist bedeutsam und gibt Anlaß, Hieronymus Brilinger für einen Kunstliebhaber und in Fragen der Kirchenausstattung für einen Sachverständigen zu halten. Nach der Reformation zog er sich mit dem ganzen Domkapitel nach Freiburg im Breisgau zurück (man denke an Erasmus). Der Vertragsentwurf, in schöner gewandter Humanistenhandschrift geschrieben, wurde von Hieronymus Brilinger eigenhändig aufgesetzt und ist offenbar sein Werk[48] (Abb. 2). Die zwei Hauptexemplare, eines für das Kloster, das andere – versehen mit den eingegangenen Zahlungen – für Hans Herbst, liegen zusammen mit dem Entwurf und der Schlußquittung von Herbst im gleichen Dossier des Staatsarchivs Basel-Stadt[5].

Im folgenden ist der Wortlaut des Vertrags vom 30. Juli 1518 nach dem 1. Exemplar wiedergegeben.

«Anno domini xv^C achtzechen jor vff fritag noch sant Annen tag der großmütter cristi, hand wir priorin suppriorin vñd schaffnerin, zu Sant Marien Magdalenen an den steinen prediger ordens verdingt ze fassen die tafel vff Sant Marien Magdalenen althar jn vnser kilchen dem bescheidenen meister hans herpst jn mossen hie noch stodt, dem ist also.

Jtēm des ersten sol meister Hans Herpst dz werck vff dz best vñd köstlichest fassen, namlich den tabernackel gantz vergulden, brunierēn vnd von dem besten gold vñd söllent die holkelen blůw sin, des glichen die bild jm tabernackel mit ir kleidung alle verguldet, och die pfiler, vñ söllent die holkelen blouw sin.

Jtēm in der taffel wz von kleidung ist, sol alles vergult sin, vñd sant Marien Magdalenen tüch mit brunierttem, dz libfarw sin sol mit libfarw, dz ander verguldet.

Jtēm die gespreng alle verguldet, vñd bruniert. Jtēm die landschafft jn der tafel verguldet oder versilbret vñd glasiert, dornach es sich erhöischet.

Itēm die nebensiten jnwendig der tafel vnd der bogen jnwendig verguldet vñd listēn alle verguldet.

Jtēm die sechs stuck flach geschnitten sol alle husung vergult vñd versilbret sin vñd die feldung versilbret, vñd bruniert wie man dz wil haben.

Jtēm wz hor ist matt mit dem besten gold. Jtēm die listen an den fluglen gulden vñd die kelen blouw. Jtēm dz pauiment versilbret, mit farwen, rot blaw oder grün

Jtēm vff die zwen flugel vßwendig sollent dise fier stuck, nemlich Als Maria Magdalena gon marsilia gefaren vnd jn die wüsti gangen ist, die andren zweÿ stuck fÿguren der mirackel als die so bÿ dem verding gewesen sind angeben werden vff dz aller köstlichest vnd artlichest gemolt werden, des glichen zwen helgen vff die zwen blind flugel vñd die selb feldnus mit hÿmel vnd landschafft, vñd die listen vßwendig der tafel abverguldet

Jtēm an dem bret so vnden fur den fuß wirt gestossen vnsers lieben heren begrebtnis mit vnser lieben frowen Sant Marien Magdalenen vñd andren patronen dor zu gehörent, artlich vñd vff dz hupschest gemolt werden

Jtēm dis werck ist verdingt worden vmm nuntzig gulden nemlich fur jeden gulden ein pfhund funff schillig vnd sol man dem meister ein erlich trinckgelt geben, doch dz sölich trinckgelt funff gulden nit vbertreffen sy.

Jtēm der meistèr sol och kein gelt empfochen bis die taffel halber gemolt ist, dann sol man jm geben achtzechen oder zwentzig gulden, vñd dornoch je ein gulden zwey drÿ oder fier noch dem man haben mag bis dz werck bezalt wirt. Och ist beret dz der gedocht meister vnser priorin ob gemelt mit der bezalung nit vber ÿlen sol vñd diß alles ist beret vñd vffgeschriben worden jn der besten form jn bywesen der erwirdigen geistlichen herrn vatter Bernhardus Rentz leßmeister der helgen geschrifft vnser lieber getruwer bichtvatter, herr Casper vñd herr Jherominus Brulinger gebrüder bede capplañen der hochen stifft Basel vnser lieben herrn vñd gut gönner. Des alles zu worem vrkund sind diser zedlen zwen glich an den wortten vñd mit disem ziechen abgerissen vñd jedem teil einer geben. Zit vff tag vñd jor wie vorstodt.»

Der Entwurf – in der geübteren Schrift des Hieronymus Brilinger – enthält die Anfangspassage und den Schluß nicht (Abb. 2). Als weitere Abweichungen im Vergleich zu den eigentlichen Urkunden sind zwei bemerkenswert: 1. Die Themen der Flügelaußenseiten sind nur summarisch angegeben: «Jtem vff die zwen flugel vßwendig sollen iiij stuck so dann angezeigt werden von Sānt Marien Mag. hystorien ... gemolt werden.» 2. Die Bezahlung wird einfacher geregelt und auch Korn anstelle von Geld in Aussicht genommen. Es scheint, daß sich Herbst damit nicht zufrieden geben konnte: «Jtem der meister sol ouch kein gelt empfochen biß die tafel halber gemolt ist, dann sol man jm xx gulden geben. Vnd dornoch fur vnd fur teglichen jm zalung thůn mitt korn oder gelt biß er bezalt wurt.»

Der Vertrag gliedert sich deutlich in zwei Teile, einen mit den Angaben, wie das Werk auszuführen sei (technischer Teil), einen anderen mit der Angabe der Bezahlungsweise (finanzieller Teil). Mit den Festsetzungen über Aussehen und Machart sollte eine nachlässige, billige oder unvollständige Arbeit ausgeschlossen werden. Man erzwang sich in Verbindung mit der finanziellen Regelung eine gute, dauerhafte und materialgerechte Ausführung.

Das ist vngeuorlich der vergriff
des verdings ze fassen die tafel
vff sant Marien Magdalenen
altar In dem gotzhus do selbs
An Steinen

Item Meister hans herbst sol dz werck vff das best vnd kostlichest
fassen; Namlich den Tabernackel gantz vergulden, bruniren.
vnd von dem besten gold. Vnd sollen die holkelen blůw sin.
Des glichen die bild Im Tabernackel mit ir kleidung alle ver
gůldet, ouch die pfiler, vnd sollen die holkelen blůw sin.

Item in der Tafel wz von kleidung ist sol als vergůldt sindt, vnd
s Marien Magdalenen tůch mitt bruniertem gold, das lijbfarb
sin sol, mitt lijbfarb das ander als vergůldet, Item die gespreng
alle vergůldet vnd bruniert. Item die landschafft in der tafel
vergůldet oder versilbert vnd glasiert dornoch es sich dan
erhöischt. Item die neben sijten Inwendig der tafel vnd der
bogen Inwendig vergůldt, Vnd lijsten all vergůldt.

Item die vj stuck flach geschnytte sol all husung vergůldt vnd
versilbert sin, vnd die feldung versilbert vnd bruniert wie
man das wil haben, Item was hor ist matt mitt de besten
gold, Item die lijsten an den flůglen gulden vnd die kelen
blow, Item dz pauiment versilbert mit farben Rot blow
oder grün.

+ so dan angezeigt werd

Item vff die zwen flůgel vßwendig sollent iiij stuck+ von sant
Marien Mag. hystorien vff dz aller kostlichest vnd artlichest
gemolt werd. Deß glichen ij helgen vff die ij blind flůgel
vnd die selb veldung mitt himmel vnd landschafft,
Vnd die lijsten vßwendig der tafel all vergůldet.

Item an dem brett so vnden fůr den fůß wůrt gstossen
vnsers herren begrebnisse mit vnser frowen. sant Marien
Magdalenen vnd andren personen dazů gehörend. art
lich vnd vff dz hübschest gemolt werd

Abb. 2 Entwurf des Vertrags zwischen dem Kloster Sankt Maria Magdalena an den Steinen zu Basel und dem Maler Hans Herbst, 1518. Handschrift des Hieronymus Brilinger. Staatsarchiv Basel-Stadt (Kloster MM. 8). Seite 1 von zwei Seiten

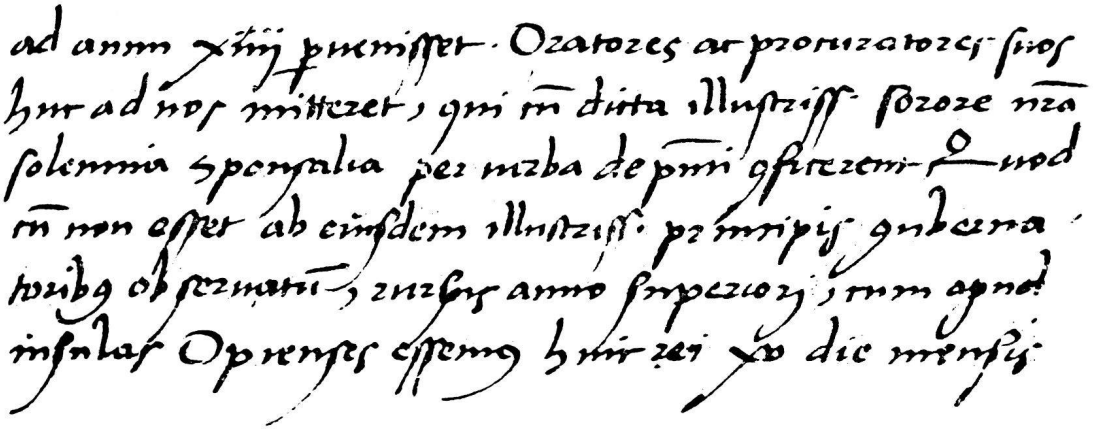

Abb. 3 Handschrift des Hieronymus Brilinger. «Vetustatis fragmenta». Kantonsbibliothek Aarau (Ms Z 37, fol. 132 recto)

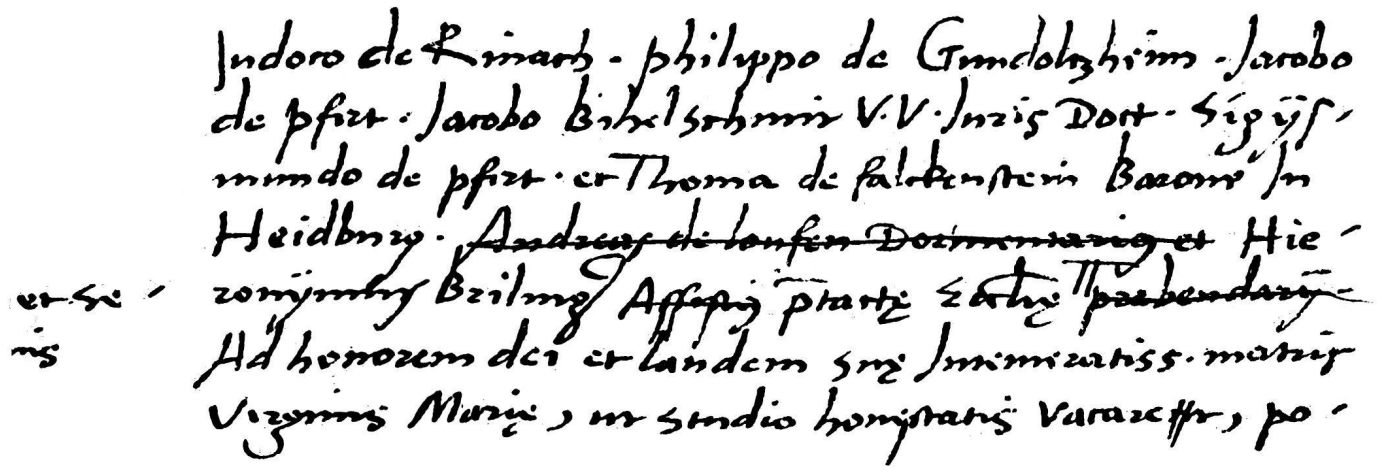

Abb. 4 Handschrift des Hieronymus Brilinger, 1517. Badisches General-Landesarchiv Karlsruhe (65, 1341)

Gemessen an heutigen Vereinbarungen ist der Bezahlungsmodus streng gehalten, er deckt sich aber durchaus mit den Gewohnheiten im Vertragswesen des Oberrheins und der Schweiz im Spätmittelalter, stellte also für den Maler Herbst keine besondere Erschwerung dar. Die Bezahlung sollte erst nach getaner halber Arbeit mit einem Fünftel des vereinbarten Gesamtbetrags von 90 Gulden einsetzen und dann ratenweise, entsprechend dem Fortschritt der Arbeit, weitergehen, wobei ausdrücklich vermerkt wird, daß Herbst die Priorin «mit der bezahlung nit vberylen sol». Die Auftraggeber mochten sich der etwas unzuverlässigen Arbeitsweise Herbsts bewußt gewesen sein und seine erwiesenen Hypothekarschulden und Schwächen, wie Streit- und Spielwut, in Betracht gezogen haben. Sie wünschten den guten Fortgang der Arbeit zu sehen, um dann erst zu zahlen. Der Preis von 90 Gulden zuzüglich 5 Gulden Trinkgeld entspricht eher einem unteren Ansatz für ein Retabel. Dabei ist zu berücksichtigen, daß die Schnitzfiguren, wohl auch die Flachreliefs und das Schreingehäuse, bereits von Martin Hoffmann geliefert und dessen Kosten beglichen worden waren[49]. Die Höhe dieses Betrags ist nicht überliefert, doch dürfte sie der für Herbst vorgesehenen etwa entsprochen haben. Vergleichshalber seien die folgenden archivalisch belegten Summen angegeben: 500 Gulden für Isenmanns Hochaltar im St.-Martins-Münster von Kolmar (1462), 200 Gulden für den Altar des Hans Rott zu Balm im Kanton Freiburg (1510), 180 Gulden für den Bongartaltar in Kaysersberg, 120 für den Doigeraltar zu Oberehnheim (1457), ebensoviel für den Kochaltar zu St. Leonhard in Basel (1493), 60 Gulden für den Rastetteraltar in der Siechenhauskapelle Berns (1501), 40 Gulden für den Pflechshartaltar zu Stans (1480), 30 Gulden für den Sibenhertzaltar zu Seelisberg im Kanton Uri (1517)[50]. Aus dem Vergleich mit Umfang und Qualität dieser Stücke darf geschlossen werden, daß Hans Herbst für die Klosterfrauen an den Steinen ein Altarwerk mittlerer Größe und von einer dem dominikanischen Ordensstatut angemessenen Einfachheit schuf.

Die Bezahlung erfolgte in 15 Raten. Herbst notierte sich ihren Eingang am Schluß seiner Kopie des Vertrages. Entgegen der Abmachung erhielt er nach halbvollbrachter Arbeit nur eine erste Zahlung von 10, statt von 18–20 Gulden. Dies könnte darauf hindeuten, daß man mit seiner Arbeit nicht ganz zufrieden war. Die einzelnen Raten beliefen sich auf folgende Beträge. Die Liste orientiert auch über die verschiedene Weise der Geldüberbringung [30.7. 1518 Vertragsabschluß].

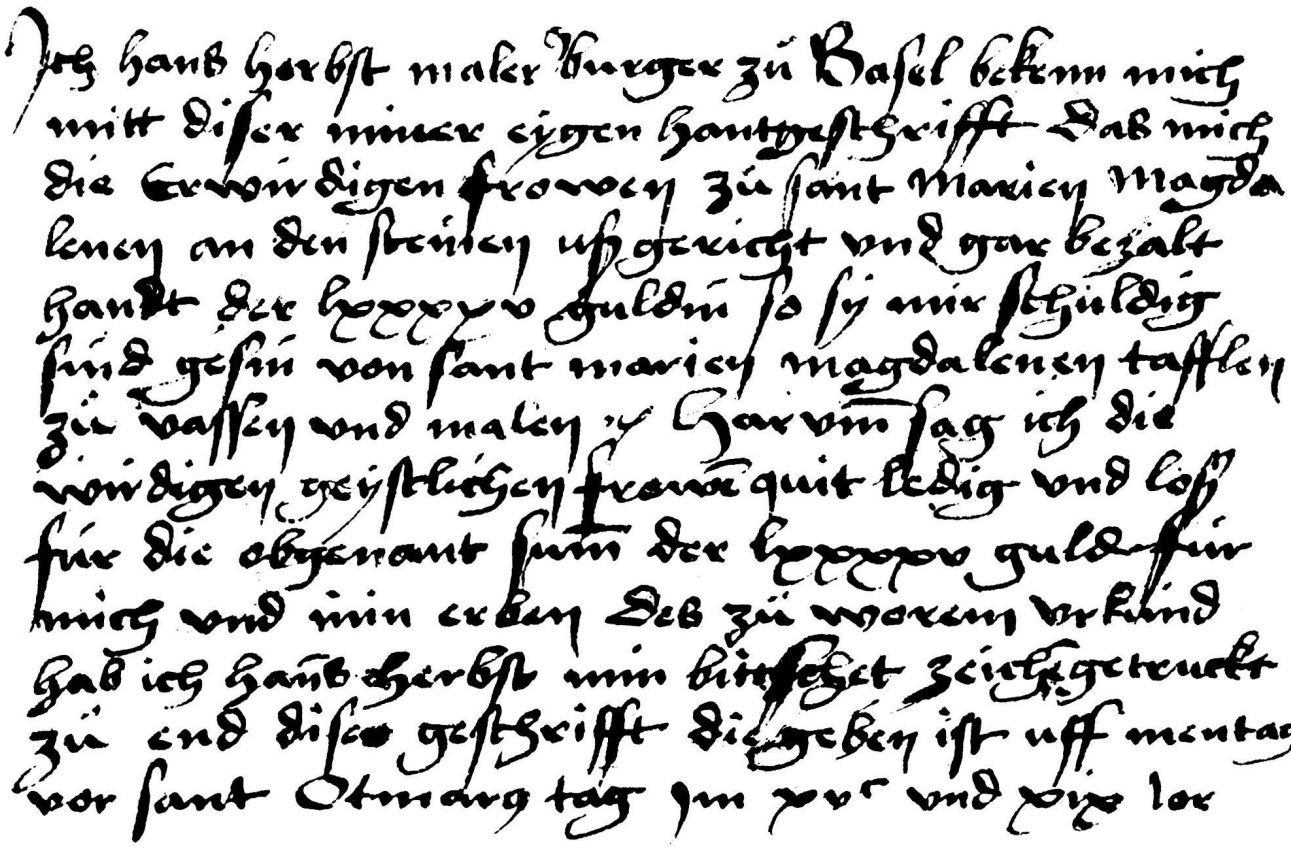

Abb. 5 Handschrift des Hans Herbst. Quittung für die Bezahlung seiner Arbeit am Maria-Magdalenen-Altar, 1519. Staatsarchiv Basel-Stadt (Kloster MM. 8)

4.11.1518	10 Gulden	
1.12.1518	5 Gulden	
18. 2.1519	5 Gulden	überbracht vom Sigrist
?	8 Gulden	durch den Knaben
3. 5.1519	5 Pfund	überbracht durch Knaben = 4 Gulden
24. 5.1519	4 Gulden	selbst erhalten
3. 7.1519	4 Gulden	durch den Knaben
21. 7.1519	Tafel aufgesetzt	
23. 7.1519	5 Gulden	
30. 7.1519	3 Gulden	durch den Knaben überbracht
12. 8.1519	4 Gulden	durch den Knaben überbracht
	+4 Pfennige	[4 Pfennige wohl Trinkgeld]
26. 8.1519	3 Gulden	im Beisein des Beichtvaters von der Priorin erhalten
30. 8.1519	6 Gulden	von der Priorin selbst erhalten
12. 9.1519	3 Gulden	von Heinrich, dem Diener der Priorin, überbracht
19.10.1519	3 Gulden	von Christian empfangen[51]
9.11.1519	10 Gulden	von Priorin empfangen
total	77 Gulden	
14.11.1519	18 Gulden	bei der Ausstellung der Quittung erhalten
total	95 Gulden	[= Lohn und 5 Gulden Trinkgeld]

Die von Hans Herbst eigenhändig geschriebene und unterzeichnete Schlußquittung ist erhalten (Abb. 5).

*

Ist man nun aufgrund des Altarvertrages in der Lage, das Retabel als Ganzes wie auch in seinen Einzelteilen zu rekonstruieren? Ein Versuch in dieser Richtung fällt insofern schwer, als der Text hauptsächlich technische Angaben über die Art der Ausführung enthält und nur wenige, die sich auf Form und Inhalt beziehen. Immerhin verhilft die wiederholte Erwähnung einzelner Bestandteile zum Gerüst einer als Hypothese zu verantwortenden Rekonstruktion. Das ikonographische Programm läßt sich aus den diesbezüglichen sprachlichen Hinweisen wenigstens im Umriß erschließen und ergibt sich teilweise auch aus den beim Retabel vorhandenen inneren Wechselbeziehungen zwischen Gestalt und Gehalt.

Die Tafel sollte auf den Maria-Magdalenen-Altar zu stehen kommen. Dieser befand sich in der der heiligen Magdalena geweihten Klosterkirche im Chorhaupt auf der linken Seite, d.h. an der Nordwand. Man kann dies einem Altarweiheprotokoll von 1280 entnehmen, aus dem hervorgeht, daß der eigentliche Magdalenenaltar im Chor auf der «andern seiten» (nicht der rechten) gestanden habe[52]. Man ist beim Lesen des Textes zwar in Versu-

chung, zuerst an den Hoch- oder Fronaltar zu denken. Über die Weihe dieses Altars ist ebenfalls von 1280 ein separates Weiheprotokoll erhalten. Danach war der Hochaltar neben der Jungfrau Maria und den Heiligen Johannes Bapt., Augustinus, Nikolaus und Cäcilia auch der Magdalena geweiht; er wird aber ausdrücklich als «inwendiger Altar», was soviel ist wie «Hochaltar», bezeichnet[53], während der linke nördliche Seitenaltar «Magdalenenaltar» heißt. Im Zusammenhang mit dem Magdalenenaltar von Martin Hoffmann und Hans Herbst ist nie von einem Hochaltar die Rede. Im Hinblick auf die relativ niedrige Vergütung an den Maler hat man ebenfalls eher Anlaß, auf einen Nebenaltar zu schließen. 1462 wurde auf dem «inwendigen Altar» eine neue Magdalenenstatue aufgestellt[54]. Es ist kaum anzunehmen, daß die Dominikanerinnen des Steinenklosters innert 56 Jahren eine Hauptfigur des Hochaltars hätten ersetzen lassen, es sei denn, diese wäre in außerordentlicher Weise zugrunde gegangen (vgl. Anm. 7). Die Figur von 1462 war für den Hochaltar berechnet, während die Plastiken von Hoffmann im Jahr 1514 für den Nebenaltar hergestellt wurden, der speziell der Maria Magdalena und dem Johannes Evangelista geweiht war. Diese beiden Heiligen passen als Paar ausgezeichnet zusammen, denn sie gelten allgemein als die Lieblingsanhänger des Herrn. Sie standen auf Golgatha neben Maria dem Gekreuzigten am nächsten. Die Dominikanerinnen hatten zumal für Johannes eine mystische Vorliebe[55]. Mit Sicherheit gehörten die beiden Hauptfiguren in den Schrein und dürften wohl vollplastisch ausgeführt worden sein. Sie sind – wie erwähnt – Werke des aus Stollberg in Sachsen gebürtigen und kurz vor 1507 nach Basel zugewanderten Bildhauers Martin Hoffmann[56]. Von dessen Stil und Leistung kann man sich anhand der beiden Prophetenbüsten von 1521 aus dem Basler Rathaus, die für ihn in Anspruch genommen werden, eine etwaige Vorstellung machen[57]. Sie sind repräsentativ für den Übergangsstil von der Spätgotik zur Frührenaissance, wirken typisch süddeutsch, sind bieder und bürgerlich, sorgfältig gearbeitet, verraten aber keinen individuellen Formwillen. In Ulm oder sonst einem schwäbischen Zentrum der Bildschnitzerei dürfte Hoffmann sein Handwerk gelernt haben.

Es stellt sich nun die Frage, wie Hoffmann sich den Schrein kompositionell dachte. Leider ist der mit ihm geschlossene Arbeitsvertrag nicht erhalten, und wir kennen deshalb seine Vorschriften nicht. Man besitzt nur die von ihm geschriebene Quittung für den Erhalt der ihm vorsprochenen (zahlenmäßig nicht genannten) Summe[58]. Als einfachste Lösung bieten sich die zwei Hauptpatrone als freistehende Schnitzfiguren im Schrein an. Solche Zweierprogramme sind bekannt, aber nicht im elsässisch-schweizerischen Gebiet, wenigstens soweit zu ermitteln war. In der Ortschaft Ursprung in Sachsen haben sich Margaretha und Anna selbdritt und in Heilbronn (ehemalige Klosterkirche) Peter und Paul als Schreinpaare

Abb. 6 Hans Multscher: Maria Magdalena von Engeln emporgetragen, um 1435. Staatliche Museen Berlin-Dahlem, Stiftung Preußischer Kulturbesitz

erhalten. Im Bereich des Möglichen liegt auch eine mehr erhaben als vollplastisch gearbeitete, in sich geschlossene Kreuzigungsszene, in der Magdalena und Johannes Evangelista als integrierte Seitenfiguren auftreten. Ein sehr schönes Beispiel dafür bietet der rechte Seitenaltar der Kirche St. Martin auf Kirchbühl bei Sempach[59]. Kreuzigungen sind ungemein häufig auf Retabeln, und im Zusammenhang mit Magdalena und Johannes drängt sich die Annahme einer solchen fast auf. Wir sind geneigt, dieser Darstellungsweise große Wahrscheinlichkeit beizumessen, besonders deshalb, weil Hoffmann und Herbst als Meister des Übergangsstils wohl eher an einem szenisch bewegten Vortrag als an isolierten Einzelfiguren Geschmack fanden. Die strenge Auffassung der Priorin und der im Vertrag genannten Domherren läßt dagegen eher auf eine traditionsgebundene Gestaltung des

Schreins schließen. Das Richtige dürfte man treffen, wenn man die beiden in Betracht gezogenen Möglichkeiten verbindet: Die Kreuzigung in einem etwas erhobenen und abgetrennten Gehäuse in der Mitte und seitlich die durch Pfeiler oder Säulchen abgetrennten Figurennischen mit Magdalena und Johannes. Wie aus dem Text hervorgeht, ist zuerst vom «tabernackel» die Rede, erst dann von den Bildern, d.h. den Heiligenfiguren «in der taffel». Der Tabernakel[60] wurde als der wichtigste Teil, als Kern des ganzen Werks betrachtet, und man geht kaum fehl, wenn man ihn allein nicht als Synonym für den hohlen Innenraum des Schreins auffaßt, sondern als dessen Mittelpunkt, in dem der höchste Wert der Bildaussage enthalten war. Dies könnte das Patronatsbild gewesen sein. Aber nicht in unserem Fall, denn es wird deutlich gesagt, daß sich im Tabernakel eine Mehrzahl von Figuren befand («die bild» = Plural), also wenigstens zwei. Dies spricht nun wieder für eine Gruppendarstellung, zum Beispiel die bereits in Erwägung gezogene Kreuzigung. Zum Tabernakel geschlagen wurde die Überhöhung des Schreins. Man vergleiche dazu den Bongartaltar in Kaysersberg im Elsaß, ebenfalls von 1518[61]. Den Tabernakel im Gespreng zu lokalisieren – wofür es zahlreiche Vergleichsbeispiele gäbe[62] –, geht deshalb nicht an, weil er sonst kaum textlich an den Anfang des Vertrags zu stehen gekommen wäre. Ob der Tabernakel und der Schreininnenraum dasselbe sind oder ob der Tabernakel einen besonderen Teil des Schreins darstellt, bleibt eine der ungelösten Fragen.

Bei den Figuren in der «taffel», mit der nun ganz unzweifelhaft der Schrein gemeint ist, wird «auf sant Marien Magdalenen tůch» Bezug genommen. Offenbar war dieses Bekleidungsstück besonders betont oder irgendwie auffallend. Es könnte sich bei dieser Szene um die Transfiguration der Heiligen handeln, wie sie bei einer Figur Hans Multschers in Berlin (Abb. 6) und am skulpierten Mittelteil des Tiefenbronner Magdalenenaltars im tabernakelartigen Mittelteil vorkommt[63]. Eine dem Jörg Schweiger zugeschriebene, aber auch für Hans Herbst in Frage kommende Federzeichnung in Basel zeigt das gleiche Motiv: Magdalena am ganzen Körper behaart und nur über den Lenden von einem Tuch bedeckt, das von vier Engeln gehalten wird[63a]. Nach der Legenda Aurea wurde die in der Wüste von St-Baume Darbende während der täglichen Gebetsstunden von Engeln in die Höhe gehoben, wo der Gesang der himmlischen Heerscharen sie erbaute[64]. Das im Vertrag erwähnte «tuch» könnte eben das Gewandstück sein, mit dem die Engel die Blöße der Büßerin verhüllten. Eine solche Szene sähe man zwar lieber in der Mitte des Schreins, wie beispielsweise in Tiefenbronn. In diesem Fall müßte neben Johannes eine zweite Nebenfigur treten, damit sich ein Triptychon ergibt. Es kommt dafür der Bruder der Patronin, Lazarus, in Frage[65].

Zusammenfassend seien die von mir erwogenen möglichen Versionen der Schreinsgestaltung nochmals erwähnt: *1.* Magdalena und Johannes Evangelista als Paar; *2.* eine Kreuzigung als geschlossene Gruppe unter Einbeziehung der beiden Patrone; *3.* eine Kreuzigung in der tabernakelartig ausgebildeten Mitte und die Patronatsbilder links und rechts daneben; *4.* die Transfiguration der Magdalena in der Mitte und als Seitenfiguren Johannes und Lazarus. Auf jeden Fall lag eine zwei- bis mehrfigurige Komposition vor, in der Magdalena als wesentliche Gestalt auftrat.

Der Schrein wies in seinen oberen Abschlußteilen ein reiches hängendes Rankenwerk auf, dahinter – über den einzelnen Standbildern – einen gewölbten Baldachin oder Himmel. Die Innenwände des Schreins zeigten den üblichen damaszierten Goldgrund. Von eher einfachen Ausmaßen hat man sich das Gespreng über dem Schrein (Bekrönung) vorzustellen. Daß darin einzelne kleine Figürchen, frei oder in tabernakelförmigem Maßwerk eingefaßt, vorhanden waren, scheint wenig wahrscheinlich. Dem Empfinden Herbsts kann dieses typisch spätgotische, zierliche Element nicht besonders entsprochen haben.

Jeder der Flügel wies drei flach geschnittene, d.h. wenig erhaben gearbeitete Bildszenen auf. Von diesen können zwei größere die eigentliche Fläche bedeckt haben, während eine kleine dritte in die seitliche Überhöhung verwiesen war[66]. Da es sich um Schnitzereien handelte, wird Martin Hoffmann ihr Schöpfer gewesen sein. Über die Themen der insgesamt sechs Darstellungen können nur Vermutungen angestellt werden. Zum Hauptbild der Maria Magdalena passen am besten Szenen aus ihrem Leben. Solche sind in einer Vierzahl bereits für die Außenseiten vorgesehen. Diese beziehen sich auf den legendären zweiten Teil der Magdalenenvita. Für die Innenseiten der Flügel denken wir an den im Neuen Testament überlieferten ersten Teil. Daß im geöffneten Zustand des Altars das mehrfache Zusammentreffen der Heiligen mit dem Herrn sichtbar gemacht wurde, wird im Hinblick auf die Predella mit der Grablegung Christi in Anwesenheit von Magdalena wahrscheinlich. Es kommen insgesamt acht Szenen in Frage, von denen die Kreuzigung im Tabernakel des Schreins vermutet wird und die Grablegung auf der Predella textlich bezeugt ist. Die sechs verbleibenden entsprechen der im Vertrag für die Innenseiten vorgesehenen Anzahl. Auf der einen Seite dürfte oben die Auferweckung von Lazarus und unten als passendes Gegenstück Christus als Gärtner, das «Noli me tangere» (Johannes 20, 14–17), vorgeführt worden sein. Ein Bilderpaar, dessen wechselseitige Beziehung sich im Medium der Narde vollzieht (Johannes 12, 3, und Markus 16, 1), mag die andere Flügelseite geschmückt haben: Oben das Gastmahl in Bethanien, wo Magdalena des Herrn Füße salbte, und unten der Gang der Marien zum Grabe. Für die seitlichen Überhöhungen, die als separate Felder ausgeführt gewesen zu sein scheinen, kommen die weniger raumgreifenden Szenen in Betracht, nämlich wie Jesus die Jungfrau Magdalena von sieben Dämonen be-

freite (Lukas 8, 2) und wie er sich von der Sünderin – die man im Spätmittelalter im Anschluß an die Legenda Aurea allgemein mit Maria Magdalena gleichzusetzen pflegte – im Haus des Pharisäers oder Simons des Aussätzigen die Füße salben ließ (Lukas 7, 37–38, und Matthäus 26, 7). Dieses Bild war für die Nonnen des Steinenklosters von besonderer Bedeutung, nahm der Konvent doch – bevor er 1304 dem Dominikanerorden untergeordnet wurde – als Reuerinnenkloster zur Hauptsache gefallene Mädchen auf[67].

Die von Hoffmann allein ausgeführten, weil nur geschnitzten Flügelinnenseiten des Altars boten nach der eben vorgetragenen Hypothese eine Verschmelzung der neutestamentlich belegbaren Stellen aus dem Leben der Kirchenpatronin. Der apologetische legendäre Teil der Vita bildete das Programm der von Herbst gemalten Flügelaußenseiten (und wohl auch der Standflügel). Es sind die Szenen aus der «Mirackel». Zwei werden namentlich erwähnt: Die Meerfahrt nach Marseille und der Gang in die Wüste. Insgesamt waren es aber vier, merkwürdigerweise nicht sechs, wie es in Entsprechung zur Innenseite zu erwarten wäre. Die Flügelüberhöhungen dürften, wie das nicht selten vorkommt, zu den Oberbildern geschlagen worden sein[68]. Diese erzählten wohl die beiden von den Nonnen gewünschten Wunder. Unter die Meerfahrt auf der einen Seite gehört nach dem Handlungsablauf der Legende die Ankunft der Bethanier und ihrer Begleiter in Marseille sowie ihr Ausruhen unter der Vorhalle eines Heidentempels. Eine vergleichbar gemalte Version bietet wiederum der Magdalenenaltar von Tiefenbronn. Der andere Flügel zeigte oben Magdalena in der Einöde von St-Baume und darunter vermutungsweise ihre letzte Kommunion in der Kathedrale von Aix. Der Bischof Maximin, der ihr diese verabreichte, dürfte auf dem anschließenden Blindflügel gemalt gewesen sein. Als Pendant gehört auf den anderen Blindflügel Cedonius, mit Maximin Begleiter der bethanischen Sippe auf der Meerfahrt. Die beiden werden zwar nicht als Heilige verehrt, gehören aber nach dem Tiefenbronner Bild zur Erzählung. Martha und Fronto, die man auf den Innenseiten der Tiefenbronner Flügel sieht, sind selbstverständlich ebenfalls denkbar[69].

Die Flügelbilder umfaßten neben den Figuren auch «feldnus mit hymel und landschafft», d.h. eine Art landschaftlichen Hintergrund. Hier konnte der Maler seine Begabung wohl am besten zeigen, dürfte er doch an der handwerklichen Ausführung eines schematischen Goldgrundes gewiß weniger interessiert gewesen sein als an der freien Entfaltung einer wenigstens teilweise realistisch anmutenden Landschaft.

ANMERKUNGEN

Abkürzungen

ROTT = HANS ROTT, Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte im XV. und XVI. Jahrhundert, Stuttgart 1933–38, 6 Bde.
Kdm = Die Kunstdenkmäler der Schweiz, Basel 1927ff.
StAB = Staatsarchiv Basel-Stadt.

[1] Dazu gehört am faßbarsten das Porträt. Vgl. ERNST BUCHER, *Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit*, Berlin 1953, S. 12f.

[2] ROTT III, Quellen II, S. 132. – StAB, Handel und Gewerbe RR, Nr. 10.

[3] Aktensammlung zur Geschichte der Basler Reformation IV, S. 491f., 508f. (ed. EMIL DÜRR und PAUL ROTH). – Vgl. auch Repertorium für Kunstwissenschaft II, 1879, S. 157ff. (Eduard His).

[4] Bemalte Altarrückwände, z.B.: Altar von St. Katharinental TG (1490) im Schweizerischen Landesmuseum; vgl. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahresbericht 1963, S. 32 Abb. 13. – Altar aus Calanca TI von Yvo Strigel (1512) im Historischen Museum Basel; vgl. Kdm Graubünden VI, Abb. 344. – Altar aus Brigels (1486); vgl. Kdm Graubünden IV, S. 362. – Disentis (1489); vgl. Kdm Graubünden V, S. 91. – Rodels (um 1520) im Historischen Museum Basel; vgl. Kdm Graubünden III, S. 127. – Tavetsch (1525); vgl. Kdm Graubünden V, S. 160. – Zug (aus St. Oswald, 1519); vgl. Kdm Zug II, S. 261.

[5] StAB, Klosterarchiv MM. 8 (Dokumente vom 30. Juli 1518). In zwei Exemplaren (eines für die Priorin und eines für Herbst) mit Eingangsvermerk der Zahlungen, ferner Vertragswerk und Totalquittung von Herbst. – Über Hans Herbst: Thieme-Becker 16, 450; Neue Deutsche Biographie 8, 590.

[6] ROTT III, Quellen II, S. 103; Kdm Basel-Stadt IV, S. 308.

[7] Hoffmann hatte dazu vielleicht die 1462 entstandene und im damaligen «inwendigen Altar», d.h. Fronaltar aufgestellte Statue der Patronin des Klosters (Anm. 54) als Hauptfigur in das von ihm neugeschaffene Bildprogramm einbezogen. Was mit dem «inwendigen Altar» gemeint ist, wird nicht ganz klar. Nach Angaben von 1280 hatte die Klosterkirche im Chor links einen Altar, der Maria Magdalena und Johannes Evangelista geweiht war, rechts einen solchen der Jungfrau Maria, Katharina, Margaretha, Agnete, Afra, Erasmus und Blasius (Urkundenbuch der Stadt Basel II, Nr. 304), «im chor» – womit wohl der mittlere Fronaltar gemeint ist – einer der Jungfrau Maria, Maria Magdalena, Augustinus, Nikolaus und Cäcilia (Urkundenbuch der Stadt Basel II, Nr. 326).

[8] EMIL A. ERDIN, *Das Kloster der Reuerinnen Sancta Maria Magdalena an den Steinen zu Basel*, Diss. Freiburg i. Üe. 1956, S. 123, 145.

[9] NF Bd. XIII, 1866, Sp. 272ff.
[10] Bd. II, S. 44. – ROTT III, Quellen II, S. 49ff. – Partiell auch in Kdm Basel-Stadt IV, S. 308.
[11] Die Verträge sind verzeichnet bei ROTT III, Quellen I und II. Quellen I (Baden, Pfalz, Elsaß), S. 318f., 344f., 358f.; Quellen II (Schweiz), S. 190f., 279, 281.
[12] ROTT III, Quellen I, S. 344f.
[13] Ebda. S. 358f.
[14] Vgl. dazu auch die Briefe von Dürer an Heller in Frankfurt (über den sogenannten Helleraltar von 1509): HANS RUPPRICH, *Dürers schriftlicher Nachlaß I*, Berlin 1956, S. 64ff. (Briefe Nr. 12–20).
[15] ROTT III, Quellen II, S. 190.
[16] ROTT III, Quellen II, S. 279.
[17] ROTT III, Quellen I, S. 318.
[18] ROTT III, Quellen I, S. 318f.
[19] ROTT III, Quellen I, S. 344.
[20] Schweizerisches Idiotikon XII, 1961, Sp. 63f.
[21] Aus Santa Maria di Calanca GR (1512); vgl. Kdm Graubünden VI, S. 303 Abb. 345.
[22] ROTT III, Text, S. 143 Abb. 66 (um 1480); nach ROTT ein Werk der Basler Künstler Heinrich Isenhut und Martin Koch, ebda. S. 139, 150.
[23] Hochaltar von Münster VS von Jörg Keller (1509), vgl. ROTT III, Text, S. 185. – Rochlitz, Borna, Ehrenfriedersdorf in Sachsen, vgl. WILLY JUNIUS, *Spätgotische sächsische Schnitzaltäre und ihre Meister*, Diss. Bern, Dresden 1914, Tfl. 6, 17, 18. – St. Wolfgang in Österreich; vgl. JOSEPH BRAUN, *Der christliche Altar II*, München 1924, Tfl. 266. – Als Musterbeispiel der Churer Hochaltar von Jacob Ruß (1492); vgl. Kdm Graubünden VII, S. 105, 110.
[24] Siehe Anm. 22.
[25] ROTT III, Quellen II, S. 307 (Mertenlachen = Meyriez FR, 1514). – Quellen I, S. 358 (Kaysersberg, Elsaß, 1518). – Quellen II, S. 240 (Frutigen BE, 1509), S. 238 (Bern 1501).
[26] ROTT III, Quellen I, S. 344; II, S. 238; I, S. 318.
[27] Schweizerisches Idiotikon I, 1881, Sp. 808.
[28] ROTT III, Quellen II, S. 238 («inwendig die veldung und bildung wol vergulden»).
[29] «Feldung» im Sinn des Goldgrundes verwendet im Vertrag von Marx Doiger, Oberehnheim, Elsaß 1457, vgl. ROTT III, Quellen I, S. 318.
[30] Abb. in: HANS HAUG, *L'Art en Alsace*, Mulhouse 1962, Abb. 145; ROTT III, Text, S. 124 Abb. 64.
[31] ROTT III, Quellen II, S. 281.
[32] Farbige Abbildung auf einer Glückwunschkarte des Historischen Museums Basel (1970).
[33] Die Flügel hießen im Spätmittelalter auch «fettiche» (Oberehnheim 1457, ROTT III, Quellen I, S. 318; Kaysersberg 1518, ROTT III, Quellen I, S. 358) und «vächten» (Freiburg i. Üe. 1514, ROTT III, Quellen II, S. 306).
[34] Vgl. LUCAS H. WÜTHRICH, *Spätgotische Tafelmalerei*, Bern 1969, S. 5f.
[35] Zum Tiefenbronner Magdalenenaltar vgl. vor allem HANSPETER LANDOLT, *Die deutsche Malerei. Das Spätmittelalter (1350–1500)*, Genève 1968, S. 73–76. – Die vom Wasserzeichenforscher Gérard Piccard (Der Magdalenenaltar des «Lucas Moser» in Tiefenbronn, Wiesbaden 1969) erhobene Kritik an der bisherigen Forschung und die Negierung der Existenz von Lucas Moser wurde durch die technologische Untersuchung von Rolf E. Straub entkräftet (Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg VII, 1970, S. 31ff.).
[36] ROTT III, Quellen II, S. 238 («blintflügel»).
[37] Kdm Graubünden III, S. 271 Abb. 258 (vom Autor Erwin Poeschel als «Nebenflügel» bezeichnet). – Vgl. den fragmentarisch erhaltenen Churer Altar (um 1490) im Historischen Museum Basel, Kdm Graubünden VII, S. 197 Abb. 218, und den Josephsaltar in Churwalden, Kdm Graubünden II, S. 235 Abb. 224 und 225. – Auch am Isenheimeraltar von Matthias Grünewald befinden sich *Standflügel*. (Sie sind allgemein in der Literatur so bezeichnet. Abweichend davon nennt sie Adolf M. Vogt «Flankenflügel» in: Grünewald, Mathis Gothart Nithart. Meister der gegenklassischen Malerei, Zürich und Stuttgart 1957, S. 96).
[38] Vgl. Anm. 35 (Gérard Piccard, Tfl. 33) und besonders Anm. 65.
[39] «fuß»: z.B. Freiburg i. Üe. 1514 (ROTT III, Quellen II, S. 306, 307); Bern 1501 (ebda. S. 238). – «fußbrett»: z.B. Basel 1505 (ROTT III, Quellen II, S. 47).
[40] ERNST BERGER, *Quellen und Technik der Fresko-, Öl- und Tempera-Malerei des Mittelalters*, München 1912, S. 28, 40, 119, 145, 213, 214; KURT WEHLTE, *Werkstoffe und Techniken der Malerei*, Ravensburg 1967, S. 763. [Für wertvolle Hinweise zur Brüniertechnik sei hier Lone Bullinger-Haarup, Zürich, bestens gedankt.]
[41] Der Goldgrund soll «braun» aussehen, daher wohl auch die Bezeichnung «brünieren». Siehe ERNST BERGER (vgl. Anm. 40).
[42] Zur Lüstertechnik vgl. den Traktat der Malerei von Cennino Cennini, Kapitel 141–143. Ferner: ROLF E. STRAUB (vgl. Anm. 35), S. 41. – Ein vorzügliches Beispiel für Lüstertechnik aus diesem Zeitraum: Musée d'art et d'histoire Genève, Fondation Lucien Baszanger, Inconnu néerlandais XVe siècle, Inv. BASZ 1 (vierge à l'enfant, roter Hintergrund).
[43] EMIL A. ERDIN (vgl. Anm. 8), S. 151. Die Priorin des Steinenklosters hieß Julia Frey (Frygen), nicht Ita Frey, wie in Basler Chroniken VII.
[44] EMIL A. ERDIN (vgl. Anm. 8), S. 152. – Basler Chroniken VII, S. 193 [gestorben 1517].
[45] Über Caspar Brilinger vgl. Basler Chroniken VII, S. 193. – Die Matrikel der Universität Basel I, S. 132 Nr. 33.
[46] Die Matrikel der Universität Basel I, S. 185, 276; HBLS Suppl., S. 33; Basler Chroniken VII, S. 193ff.
[47] Basler Chroniken VII, S. 142, 194; Kdm Basel-Stadt II, S. 91f.; Der Basler Münsterschatz, Ausstellung im Historischen Museum Basel 1956, S. 19 (H. Reinhardt).
[48] Es wurden die folgenden Handschriften, die erwiesenermaßen von Hieronymus Brilinger selbst geschrieben wurden, mit dem Entwurf verglichen: Staatsarchiv Bern, deponiert in den Archives de l'ancien évêché de Bâle, Porrentruy, Diplomatarium A (B263); Kantonsbibliothek Aarau, Vetustatis fragmenta (Codex Z37) (Abb. 3); Badisches General-Landesarchiv Karlsruhe (H.S. 1341, vgl. Inv. Bd. II. 345) (Abb. 4). – Vgl. KONRAD W. HIERONIMUS, *Das Hochstift Basel im ausgehenden Mittelalter, Quellen und Forschungen*, Basel 1938, S. 101f.
[49] Kdm Basel-Stadt IV, S. 308; ROTT III, Quellen II, S. 103.
[50] ROTT III, Quellen I, S. 345; Quellen II, S. 281; I, S. 358; I, S. 318; II, S. 45, 238, 190, 223.
[51] Wohl der «Knabe» = Lehrjunge. Nicht sein Sohn.
[52] Urkundenbuch der Stadt Basel II, S. 170 Nr. 304 (30. März 1280). – Danach kann es sich nicht um einen Fronaltar handeln. François Maurer in Kdm Basel-Stadt IV, S. 308, ist wohl irrtümlicherweise der Meinung, daß es sich auch hier um den Fronaltar handle.
[53] Kdm Basel-Stadt IV, S. 307; Urkundenbuch der Stadt Basel II, S. 189 Nr. 326 (10. Dezember 1280).
[54] StAB, Klosterarchiv MM., Urkunde Nr. 137 (vgl. Kdm Basel-Stadt IV, S. 308 Anm. 1).
[55] Vgl. Atlantis 31, 1959, S. 580 (D. Schwarz), 585f. (E. Maurer). – Im Graduale aus dem Dominikanerinnenkloster St. Katharinenthal (kurz vor 1312; Schweizeriches Landesmuseum Zürich, Inv. LM 26117) findet man den Evangelisten auf den Miniaturen außerordentlich häufig abgebildet.

[56] Über Martin Hoffmann (zünftig zu Basel 1507, gestorben vor 1532) vgl. ROTT III, Quellen II, S. 102, 132, Text, S. 156–161; SKL II, S. 69, IV, S. 222; Kdm Basel-Stadt I, S. 570ff.

[57] Abb. bei ROTT III, Text, S. 156, 157; Kdm Basel-Stadt I, S. 571, 573.

[58] StAB, Klosterarchiv MM. 8 (21. Dezember 1514).

[59] Kdm Luzern IV, S. 385 (A. REINLE). – Vgl. auch die im Furnoaltar (Kdm Fribourg III, p. 45) in Freiburg i. Üe. 1513 vorhandene reliefierte Kreuzigung. Ferner: JOSEPH BRAUN, *Der chirstliche Altar II*, München 1924, Tfl. 254ff.; JOSEF SCHEWE, *Gotische Altäre in Holz und Stein aus dem alten Bistum Osnabrück*, Osnabrück 1970, Tfl. 13, 28; ROTT III, Text, S. 124 (Bongartaltar 1518).

[60] Siehe oben Anm. 19 und 20.

[61] ROTT III, Text, S. 123–125, Quellen I, S. 358; HANS HAUG, *L'art en Alsace*, Mulhouse 1962, Abb. 145. – Ein Musterbeispiel für eine Tabernakelfigur in der Schreinüberhöhung bietet das Antoniusretabel im Dom von Xanten (JOSEPH BRAUN, *Der christliche Altar II*, München 1924, Tfl. 264). Vgl. auch JOSEF SCHEWE (vgl. Anm. 59), Tfl. 9.

[62] JOSEPH BRAUN, *Der christliche Altar II*, München 1924, Tfl. 266 (St. Wolfgang); ROTT III, Text, S. 143 (Glis im Kanton Wallis). – Selbstverständlich sind die durchbrochenen Gehäuse im Maßwerk der Gesprenge nur bedingt als Tabernakel anzusprechen.

[63] JOSEPH BRAUN, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, Sp. 498; vgl. auch die Dürerzeichnung (um 1493), (FRIEDRICH WINKLER, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Bd. I, Berlin 1936, Nr. 38; HANS TIETZE, *Der junge Dürer. Verzeichnis der Werke bis zur venezianischen Reise im Jahre 1505*, Augsburg 1928, Nr. 37), die möglicherweise in Basel entstanden und Herbst bekannt war.

[63a] P. GANZ, *Handzeichnungen Schweizerischer Meister des 15.–18. Jh.*, Basel 1904, Tfl. II.17; HANSPETER LANDOLT, *100 Meisterzeichnungen*, Basel 1972, Tfl. 24.

[64] Legenda Aurea, Vita der Maria Magdalena. Übersetzung von Richard Benz, Jena 1917, S. 478.

[65] Beim Tiefenbronner Altar kommt «Lazarus» auf dem rechten Innenflügel zur Darstellung, Martha auf dem linken. Es ist indessen zu bemerken, daß dort nicht eigentlich Lazarus, sondern Fronto gemeint ist (vgl. JOSEPH BRAUN, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, Sp. 272f.). Die Schrift im Nimbus «Lazarvs» ist neueren Datums, wie Rolf E. Straub (vgl. Anm. 35) belegen konnte.

[66] Abgetrennte Darstellungen auf den Flügelüberhöhungen der Innenseiten waren üblich. Die gleiche Einteilung wie im vorliegenden Fall weist der Altar von Almens um 1500 auf (heute im Suermond-Museum Aachen); vgl. Kdm Graubünden III, S. 91. – Ferner: Stürvis 1504; vgl. Kdm Graubünden II, S. 319. – Tinzen 1512; vgl. Kdm Graubünden III, S. 305. – Kaysersberg, Bongartaltar 1518; vgl. ROTT III, Text, S. 124.

[67] EMIL A. ERDIN (vgl. Anm. 8), S. 2, Anm. 5.

[68] Beispiele ganzseitig bemalter Flügel in der Schweiz: Altar aus Biasca TI (um 1505) im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich; vgl. LUCAS H. WÜTHRICH, *Spätgotische Tafelmalerei*, Bern 1969, Abb. 11. – Freiburg i. Üe., Franziskanerkirche, Altar von Hans Fries (1506); vgl. Kdm Freiburg III, S. 49. – Tavetsch; vgl. Kdm Graubünden V, S. 161.

[69] Vgl. Anm. 65.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Historisches Museum Basel
Abb. 2, 5: Staatsarchiv Basel-Stadt
Abb. 3: Kantonsbibliothek Aarau
Abb. 4: Badisches General-Landesarchiv Karlsruhe
Abb. 6: Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem