basler stadtbuch cms
Christoph Merian Stiftung

Die Schenkung altdeutscher Meisterzeichnungen an das Basler Kupferstichkabinett

Autor(en): Margarete Pfister-Burkhalter

Quelle: Basler Stadtbuch

Jahr: 1961

https://www.baslerstadtbuch.ch/.permalink/stadtbuch/6b7dc9d4-7ed7-466d-88bc-7720852b7eac

Nutzungsbedingungen
Die Online-Plattform www.baslerstadtbuch.ch ist ein Angebot der Christoph Merian Stiftung. Die auf dieser Plattform veröffentlichten Dokumente stehen für nichtkommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung gratis 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 schriftlicher Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des vorherigen schriftlichen Einverständnisses der Christoph Merian Stiftung.

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.

Die Online-Plattform baslerstadtbuch.ch ist ein Service public der Christoph Merian Stiftung.
http://www.cms-basel.ch
https://www.baslerstadtbuch.ch

Die Schenkung altdeutscher Meisterzeichnungen an das Basler Kupferstichkabinett

Von Margarete Pfister-Burkhalter

Durch die Presse und eine Sonderausstellung des Kunstmuseums im vergangenen Jahr ist die großartige Schenkung von fünfzehn Handzeichnungen altdeutscher und schweizerischer Meister an das Basler Kupferstichkabinett publik geworden. Außerdem gab die Donatorin, die CIBA A.G. in Basel, anläßlich der Feier ihres 75jährigen Bestehens, einen Band mit den Faksimiles sämtlicher Zeichnungen und einem einführenden Text des Direktors des Kunstmuseums, Prof. Dr. Georg Schmidt, heraus.

Da dieses Legat ein außerordentliches Ereignis war, ist es am Platze, seiner auch im Stadtbuch zu gedenken. Denn der Erwerb einer einzigen altdeutschen Zeichnung von hoher Qualität überschreitet jeweils den Jahreskredit, woran der die Größe des Geschenkes ermessen mag, der mit Zahlen rechnet.

Die beiden ältesten Zeichnungen gehören dem 15. Jahrhundert an, die jüngste der zweiten Hälfte und alle übrigen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ihre Künstler verteilen sich auf das Elsaß, die Schweiz, auf Franken, Oberrhein und Donautal. Durch Dürer, Fries, Schäufelein, Baldung Grien, Altdorfer, Wolf Huber und Tobias Stimmer erfuhr der alte Bestand einen bedeutsamen, kostbaren Zuwachs, und durch Schongauer und Springinklee füllten sich Lücken, die normalerweise kaum zu schließen sind, da beide als Zeichner im Handel so gut wie nicht auftreten. Von ihnen besaß das Kupferstichkabinett bis dahin nur graphische Blätter, von *Schongauer* außerdem ein paar Schulzeichnungen. Diese werden nun turmhoch überragt von zwei formatlich kleinen, aber künstlerisch sehr bedeutenden Federstudien von bärtigen Köpfen. Die eine Zeichnung von Martin Schongauer (1430?—1491) ist nachträglich mit blau aquarelliertem Hintergrund bedacht worden, und beide wurden später signiert:

1

1 Das Brustbild eines Mannes mit geschlitzter, oben sackartig geschnürter Mütze, dreiviertel nach links gewendet, erinnert an eine Reihe durch die Tracht orientalisch anmutender Köpfe, von denen man annimmt, daß sie auf einer zwar nicht erwiesenen, aber aus guten Gründen vermuteten Reise nach Südspanien, nach der Mitte des 15. Jahrhunderts, entstanden sein könnten. Empfindlich für Licht und durchsichtige Schatten, sind die Federstriche subtil gesetzt, interessiert am Physiognomischen, soweit es vom Sichtbaren her interpretiert werden kann, in scheuer Distanz vor dem eigentlich Seelischen, darin noch ganz dem 15. Jahrhundert verpflichtet. Es scheint, daß die gleiche Hand, die unten in der Mitte Schongauers Initialen zufügte, sich auch am linken Auge vergriff und die dunkle, glanzlose und stechende Pupille verschuldete, wie auch die paar formlosen Schattenstriche um das linke, vom Haar überdeckte Ohr herum. Diese Eingriffe fallen deshalb auf, weil der originale Strich präzis und klar und vom ganzen her überlegt ist.

2

2 Die zweite Schongauer-Zeichnung, in satter schwarzer Tusche, strahlt, obwohl sie ein unregelmäßig ausgeschnittenes Fragment ist, eine innere Größe aus durch den Ernst des Ausdrucks, den gesammelten Blick und eine feierliche Symmetrie, so daß man in ihr am liebsten Gottvater oder zumindest einen Apostel vermuten möchte. Auf keinen Fall handelt es sich um ein Bildnis, sondern um einen gesteigerten Typenkopf, in dem das Haar sich ornamental entfaltet, weich gewellt und in Kräuselocken verklingend, indessen ohne anderen Anspruch als den des Dienens. Durch das Haar wird das Hochrelief des Antlitzes gleichsam zurück an die Fläche gebunden, dieses erscheint aber wie schwebend und wie ein «Gesicht».

3 An Schongauersche Ideale, aber bereits fülliger und standfester in der Form, schließt eine aquarellierte Federzeichnung *Albrecht Dürers* (1471—1528) an, ein junges Mädchen, stehend von vorn, die gepolsterten Zöpfe aufgebunden — eine Kostümfigur, zu einer Folge von drei weiteren, in der Albertina zu Wien aufbewahrten Blättern gehörend und bis zu Anfang des

3

letzten Jahrhunderts mit jenen vereint. Dürers Aufschrift zu Häupten besagt: «Also gand dy Iunckfrawen zum dantz In Nörmerck. 150(1)». Die letzte Zahl des Datums fehlt, kann aber durch die maßgleichen Wiener Blätter ergänzt werden. Die züchtig gesenkten Augen, die stille Gebärde und das faltenreiche Gewand mit Schleppe erwecken die Vorstellung eines fast ernsten Tanzes, mehr eines Schreitens. Dürer hat die Gestalt, wie Friedrich Winkler nachwies, weitgehend für die Schildhalterin des «Wappens des Todes», eines Kupferstichs von 1503, übernommen.

Diese und die beiden kapitalen folgenden Dürer-Zeichnungen vermögen Basel darüber zu trösten, daß es nicht gelungen war, aus der Lemberger Dürer-Kollektion des Grafen Lubomirski, der die Kunstsammlung ein jahrzehntelanges Asyl gewährt hatte, auch nur ein Blatt zu erwerben.

4

4 Die zweite Darstellung von Albrecht Dürer, ein niederblickender mädchenhafter Kopf, ist mit Kohle oder schwarzer Kreide auf ein rötlich getöntes Papier gezeichnet und weiß gehöht. Links unten steht die Jahrzahl 1503 über Dürers eigenhändigem Monogramm, auf der Rückseite eine männliche Karikatur im Profil. Aus Dürers erhaltenem Werk wird nicht ersichtlich, ob diese Studie zu einem Gemälde gedient hat. Sie fand auch nicht unmittelbare Verwendung in Kupferstich oder Holzschnitt. Dadurch bleibt es ungewiß, ob es sich etwa um eine Maria der Verkündigung, eine das Kind verehrende Madonna, um Eva oder irgendeine andere Gestalt handelt. Dies aber ist klar, daß diese Vorstellung einer jungen Frau durch die Kenntnis südlicher Frauenideale geprägt ist. Das weiche, ausdrucksfähige Material gestattete, bei aller Enthaltsamkeit der Mittel, reiche Abstufungen vom im Lichte aufgelösten Strich bis zum breiten Schatten bei einer kräftigen Modulation.

5

6

5 Weiter ins Detail dringt die Bildnisstudie in schwarzer Kreide vor mit dem Brustbild des Kardinals und Erzbischofs von Salzburg, Matthäus Lang von Wellenburg (1468—1540). Diesem entschiedenen Reformationsgegner konnte Dürer während der Tagung des Reichsregimentes im Spätjahr 1521 oder während des Reichstags im Winter 1522/23 in Nürnberg begegnet sein. Der Hintergrund wurde von fremder Hand nachträglich schwarz zugetuscht. Im Bestreben, vor dem bewegten Modell der Porträtähnlichkeit teilhaftig zu werden, sind zwei leicht verschiedene Kopfstellungen versehentlich in eine verschmolzen: Die Nase steht schief zu den Augen und zum Untergesicht. Aber so überzeugend fixiert sich der Blick, abseits vom Beschauer, und so delikat gezeichnet sind Mund und Kinnpartie, daß die Verzeichnung dem flüchtigen Eindruck entgeht. Die Handschrift des Meisters offenbart sich im kühnen, männlichen Strich, im Faltenwerk mit seinen für Dürer charakteristischen Augen und Dallen und im Schwung der Haare, die Reife in der Deutung der Züge. — Die Albertina in Wien besitzt eine Replik in Feder nach dieser erst seit einem Jahr bekannten Originalzeichnung, jene offenbar als Vorlage für einen freilich nicht ausgeführten Holzschnitt bestimmt.

6 1516 datiert, präsentiert sich die Bildniszeichnung eines Jünglings mit Federbarett, dreiviertel nach rechts, von *Hans Leonhard Schäufelein* (um 1483—um 1539) in schwarzer Kreide ausgeführt, genialisch und sicher in der stofflichen und dekorativen Wirkung, jugendlich schwungvoll in Gebärde und seelischem Ausdruck. In glücklicher Stunde entstanden, kann sie seine Meisterzeichnung genannt werden. Mit etwa 33 Jahren, als Neubürger der Stadt Nördlingen, war er eben zu Ehren gekommen und entfaltete seine besten Kräfte. Das Jahr zuvor hatte er in seiner Wahlheimat, die sein ständiger Wohnsitz blieb, seine Werkstatt aufgeschlagen. Etwas von dem Feuer und der Unternehmungslust dieser ersten Zeit seiner Meisterschaft strahlt aus der Studie aus. Ihr diesseits gerichtetes Selbstbewußtsein reißt, verglichen mit der folgenden, ein gutes Jahrzehnt älteren Zeichnung, den Gegensatz innerhalb der Generationen des frühen 16. Jahrhunderts auf.

7

7 Die gekrönte Maria mit Kind von *Hans Fries* (um 1465—um 1523) sitzt auf der Rasenbank, gleichsam im Hortus conclusus, obwohl keine andere Abschrankung, als die von Himmel und Fels zu sehen ist. Die rotbraune Grundierung, auf der die schwarze Tuschfeder und noch mehr die weiße Pinselhöhung zeichnen, schaffen ein mystisches Halbdunkel und die Stimmung, in der bloß der stille Kontakt von Mutter und Kind zur Sprache kommt. Die Landschaftsangaben und selbst das Gestaltliche erscheinen nur sekundär. In den spitzfingrigen Händen und den Gelenken lebt noch ein Rest gotischen Stilgefühls. Die Helldunkeltechnik mit ihren die Raumtiefe begünstigenden Möglichkeiten entspricht zwar dem 16. Jahrhundert, ist aber nur ein Stück weit ausgenützt. Der faltenreiche Rock Mariens verhüllt die Glieder mehr, als er sie in ihren Funktionen klärt. Der Stoff bläht sich, als wäre kein fester Körper unter ihm. Der geschlossene Umriß der Gruppe verweht durch das flatternde Haar. Eingetaucht ins All, vergeistigt, entstofflicht, fordert die Darstellung den Beschauer auf in den Bann stiller Einkehr, vor allem in den Kreis, den der linke Arm Mariens, das Körperchen des Kindes und die beiden Köpfe umreißen, über denen die beiden Nimben schweben.

Die Zeichnungen von Hans Fries, dem Freiburger Maler aus dem Uechtland, sind an einer Hand aufzuzählen, und von denen nennt nun das Kupferstichkabinett zwei sein eigen. Die Stille, die fromme Konzentration und Innigkeit weisen das neugeschenkte Blatt in die Nähe seines vielteiligen Altares in Nürnberg und Hamburg und somit in die Zeit bald nach 1500. Seine Mal- und Zeichenweise lassen vermuten, daß er mit der Kunst eines Jörg Breu vertraut war, daß ihn aber auch Michael Pacher und Hans Baldung berührten.

8 Der alte Bestand von Handzeichnungen des *Hans Baldung, gen. Grien* (1484/85—1545) ist dank dem Sammeleifer der Basler Juristen Basilius Amerbach und Remigius Faesch relativ groß. Dazu kamen nun zwei eigenartige Blätter aus der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein.

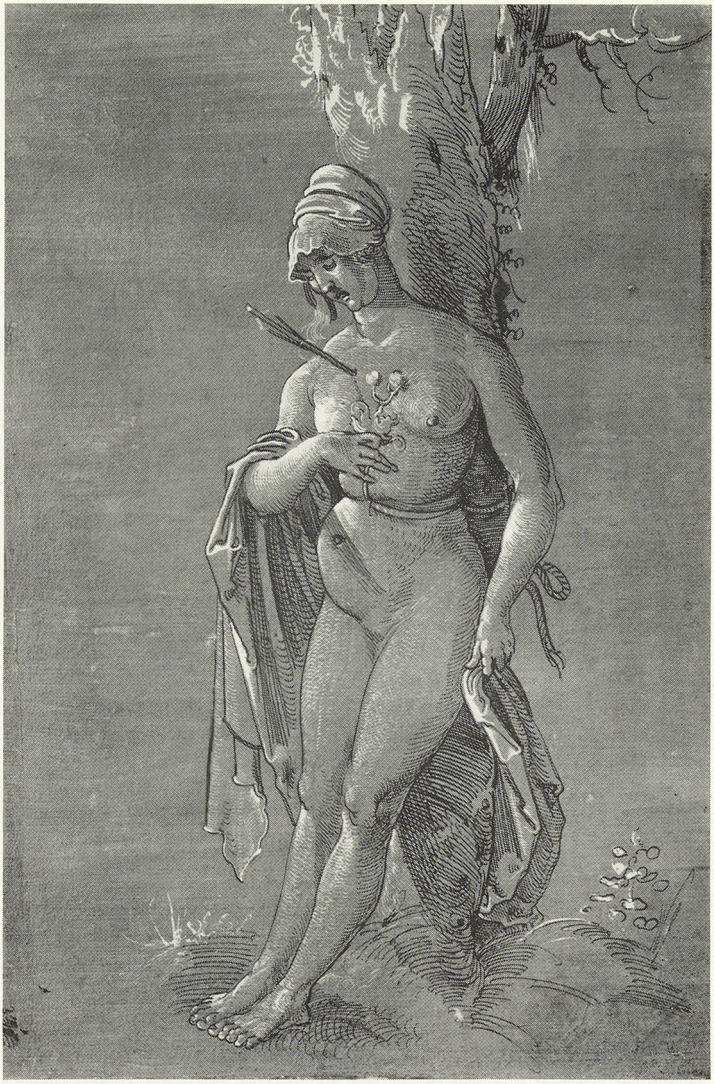
Das erste stellt einen nach vorn schreitenden *Landsknecht mit geschulterter Lanze* auf felsigem Vorgelände dar, vor einer

8

von fernen Bergen begrenzten Landschaft. Sein ziegenbockähnliches Gesicht gibt ihm eine dämonische Note. Die Linke greift wie grüßend oder Zeichen gebend in die Luft. Diese Gebärde und die leicht balancierende, schlanke Gestalt verharmlosen den saturnalischen Ton, den das fremdartige Antlitz auslöst. Zwischen die Füße sind zwei Initialen eines früheren Besitzers, L und D, gesetzt, rechts unten mit Deckweiß das eigenhändige Datum «1505». Die weißgehöhte Federzeichnung auf serpentingrün grundiertem Papier ging ehemals unter dem Namen des Zürchers Hans Leu d. J., der wie Baldung eine Weile unter Dürers Einfluß in Nürnberg stand. Ihm hatte man die Landschaft mit dem tiefen Horizont am ehesten zugetraut. Durch Parker und Koch konnte dann aber das Blatt glaubhaft in das Frühwerk Baldungs eingegliedert werden.

9 Die technisch verwandte zweite Federzeichnung mit Weißhöhung auf einem rostrot grundierten Papier blieb ebenfalls ohne Signatur und stellt außerdem inhaltliche Rätsel. Der übliche Titel lautet «*Hexe am Baumstamm*». Zu sehen ist eine nackte, pfeilgetroffene und an einen Baum gefesselte Frau, die eine Haube und vom rechten Arm herab einen losen Mantel trägt. Wie zum Schutz gegen die Wunde oder gegen den Schmerz preßt sie ein Zweiglein mit weinlaubartigem Blatt an die Brust. Möglicherweise läßt sich aus dem Hexenmythus ein Zauberkraut eruieren, das diesen Dienst versah. Vielleicht aber handelt es sich um eine ganz andere literarische Quelle. Formvorstellung, Strich und Plastizität charakterisieren jedenfalls Baldungs Geschmack und Zeichenweise im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

10 Von *Hans Springinklee,* dem nächsten Schüler, Haus- und Werkstattgenossen Dürers, der zwischen 1512 und 1522 in Nürnberg nachweisbar ist, wurde eine weißgehöhte Federzeichnung auf dunkelbraun grundiertem Papier geschenkt, in der die schwarze Tusche in der Wirkung fast ganz zurücktritt vor dem aus dem Dunkel aufstrahlenden Weiß. Diese Wirkung steigert den mystischen Ausdruck, der im «*Christus als Schmerzensmann*» angestrebt ist. In nächtliche Wildnis ge-



9

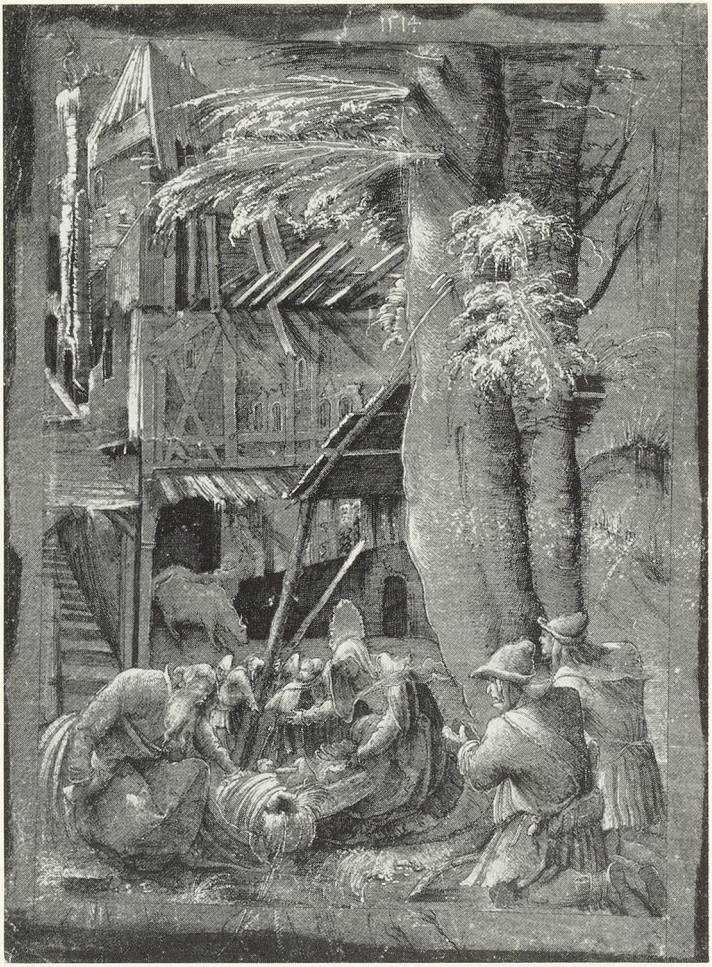
10

stellt, in den gefesselten Händen Rute und Geißel haltend, lehnt Christus stehend an den Kreuzesstamm, bekleidet mit Lendentuch und über den Rücken fallendem Mantel, die Dornenkrone tief in die Stirne gedrückt unter der Last der seltsamen Bügelkrone mit ihrem Monddiadem — eine dreifache Krone, aber anders als die päpstliche — und von drei Kreuzen überhöht, hinter dem Haupte ein weiter Strahlenkranz. Gedanklich hintergründig ergreift dieses Bekenntnis, aus dem die Not des Ringens um Glaubensklarheit spürbar wird, die für den Künstler in diesem Blatt vielleicht das vorherrschende Anliegen war, ihm selbst wichtiger als das Verständnis der Anatomie, des Standmotivs und anderer Fakten, für die er Vorbilder in Dürers Graphik fand. Rechts unten hat er auf einem Stein sein schönes Monogramm angebracht, wohlbekannt von seinen Holzschnitten her, aber nur ein zweites Mal von einer Zeichnung. Der Baumwuchs, die Strünke, die Gräser und die Nachtromantik muten nicht nürnbergisch, sondern alpenländisch an, im Sinne der sogenannten Donauschule. So leitet diese Zeichnung über zu ihrem Großmeister:

11 *Albrecht Altdorfer* (um 1480—1538) aus Regensburg und seiner «*Ruhe auf der Flucht nach Ägypten*» auf braunem Grunde. Licht- und Schattenzeichnung mit weißem Pinsel und schwarzer, getuschter Feder haben mit wenig Strichen, Häkchen und Spiralen eine Landschaft mit hohen Baumstämmen, bewölktem Himmel und aufgehelltem Horizont hingezaubert, in der Maria rastet, das Kind auf dem Schoß. Joseph eilt dienstfertig herbei; sie aber thront, ungekrönt, wie eine Königin. Dieser durch die Einfachheit der Mache so überzeugende und lebensnah wirkende Wurf ist oben in der Mitte mit Altdorfers Monogramm bezeichnet und unten rechts auf 1512 oder 13 datiert, leider aber etwas beschnitten, so daß die letzte Zahl zweideutig bleibt.

12 In Altdorfers Kreis entstand auch die andere Helldunkelzeichnung auf kastanienbraunem Grund mit der «*Anbetung der Hirten*» vor dem zerfallenen Bauwerk, das Ochs und Esel Unterstand gewährt. Unter Bäumen davor wiegt die heilige Fa-

11



12

milie das auf Stroh gebettete und eingebundene Kind, im Beisein von zwei Engelknaben und verehrt von zwei Hirten, die in scheuer Entfernung rechts vorne knieen. Die Zeichnung ist, laut Datum, 1514 entstanden. Daß sie nicht von des Meisters eigener Hand stammt, verdeutlicht am klarsten das Hirtenpaar in seiner Unbeholfenheit und Verzeichnung. Aber die Andachtsstimmung wurde so liebevoll, so innig und auch so deutsch erreicht, daß auch dieses durch den Ausdruck der Armseligkeit und Demut seltsam bewegende Blatt als etwas sehr Kostbares gewertet werden darf.

13 Auch *Wolf Huber* (vor 1485—1553), der andere Meister des Donautales dieser Zeit, wurde um zwei bedeutende Zeichnungen der gleichen Herkunft wie die Altdorfers bereichert. Die frühere, mit Feder und weißer Pinselhöhung auf hellbraun grundiertem Papier, mag um 1515 entstanden sein. Ihr Titel «*Reiter und Landsknecht*» läßt vorderhand die Frage offen, was für eine Handlung oder Situation geschildert sein will. Offenbar handelt es sich um die Illustration einer bestimmten Begebenheit aus Legende oder Erzählung. Der Landsknecht beugt sich stehend nach vorn, als entdecke er etwas, und die Blicke des Reiters folgen ihm. Das Blatt scheint besonders rechts etwas beschnitten, mindestens um den Pferdekopf. Aber auch im jetzigen Format wirkt die Komposition mit den parallelen Lanzenschäften und der Gegenschräge des Zweihänders am Gurt des gebückten Soldaten, durch den Standort beider Gestalten im Raum und den Griff ihrer erhobenen Hände, in ansteigender Linie nach rechts, meisterhaft. Die fühlbare Struktur faßt die Wolken- und Gebirgslandschaft gleichsam in einen straffen Rahmen und dies in einer wie «légèren» Art. Das Licht aus den Wolken überstrahlt Berg und Tal, die Burg auf halber Höhe und den Hof zu Füßen, gesehen und gezeichnet von einem von der Schönheit Ergriffenen, leidenschaftlich Teilnehmenden.

14 Das Feuer erlosch Wolf Huber auch nach einem Menschenalter nicht, wie die Landschaft von 1542 mit der «*Burg Aggstein in der Wachau*» beweist, eine bräunlich lavierte Feder-

13

14

zeichnung von mitreißendem Schwung. Kühn wächst die Burg aus dem Fels, mit dem Vordergrund durch eine pfeilergestützte Brücke verbunden. In der Ferne verklingt ein Höhenzug. Links aber weht ein Geäst ins Bild hinein, dessen Stamm nicht sichtbar ist und für die Vorstellung doch kaum fehlt. Denn seinen «Atem» nimmt der Himmel auf, der zwei Drittel der Landschaft beansprucht mit Strahlen, wie von der auf- oder niedergehenden Sonne. Die Intensität des Erlebens mahnt an Zeichnungen etwa eines Vincent van Gogh.

15 Als letzte Schenkung folgt eine Federzeichnung des Schaffhausers *Tobias Stimmer* (1539—1584) mit dem «*Opfer Abrahams*» im Rund. Sie war vermutlich als Scheibenriß vorgesehen und weist unten, gegen die Mitte hin, sein Monogramm auf.

15

Als Werk seiner Mannesjahre kann es nicht entgehen, daß die Darstellung zur bloßen Historie geworden ist, ohne religiösen Impuls. Dies aber ist kennzeichnend für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts überhaupt. An Stelle frommer Inbrunst tritt ein gut Teil Geltungssucht, der Wunsch, originell zu sein, avantgardistisch im Sinne jener Epoche. Dazu gehörte die Kenntnis niederländischer Manier, und zwar jener Künstler, die in Italien geschult waren und die Verrenkungen des menschlichen Körpers e fondo beherrschten. Keine Bewegung durfte mehr ungezwungen natürlich sein. Jener Generation wäre sie erfindungslos fade vorgekommen. Aus diesem Grunde holt auch Abraham so kompliziert wie möglich zum Opferstreich aus, und die Abwehr des Engels entbehrt der überzeugenden Kraft. Die Genialität des oft dennoch grandiosen Meisters, der ein großer Könner war, schlägt sich am reinsten in der Landschaft nieder mit dem kräftig bewegten Vordergrund und dem Fernblick in gebirgiges Land.

Diese fünfzehn Altmeisterzeichnungen von zehn verschiedenen Händen repräsentieren führende Kräfte ihrer Zeit und vervollständigen in besonders sinnvoller Weise das Sammelgebiet, das dem Basler Kupferstichkabinett sein Gesicht gibt.

Dank der großzügigen Unterstützung durch die CIBA AG. war es uns möglich, sämtliche 15 Meisterzeichnungen hier wiederzugeben, wofür wir der freundlichen Donatorin aufrichtig danken. Red.