

Gotteshaus steht, für das er geschaffen wurde, ist das vom Bürgermeister Peter Rot für die Basler Barfüsserkirche bestellte Retabel.⁴ Stilistisch eng verwandt, dürfte es vom selben Meister wie die Zürcher Tafeln stammen. Gleich hoch, aber merklich steiler proportioniert, zeigt auch dieses auf der Aussenseite eine einzige Szene, die *Auferstehung Christi*. So lag es nahe, das Profil des originalen Basler Rahmens bei der Zürcher Rekonstruktion zu kopieren, denn eine solche Einfassung bildet einen unverzichtbaren Bestandteil der ästhetischen Wirkung älterer Gemälde: ihre Modellvorstellung ist seit van Eyck und Leon Battista Alberti der Blick aus dem Fenster. Entsprechend musste auch der räumliche Zusammenhang durch andeutende Ergänzungen unseres Restaurators Paul Pfister oben links und unten rechts wieder geschlossen werden. Nur so konnte zugleich das in der nordischen Spätgotik entscheidende expressive Gefüge der Dinge in der Bildfläche zurückgewonnen werden. In diesem nicht von der Zentralperspektive, sondern vom Blick geformten Raum⁵ bestimmten Ausdruck und Einbindung in eine der Erzählung dienende Struktur die Stelle der einzelnen Gegenstände. Dass Vorder- und Hinterteil von Ochs und Esel nun wieder exakt zusammenstimmen, gibt ihnen neues Leben; noch wichtiger ist, dass das Gefüge des Daches, der Sparren und Balken in parallelen Diagonalen und doppeltem Knick den Blick der Maria zum Kind kompositorisch begleitet und aktiviert und die kunstvolle Rhythmik des Bildes wieder zusammenklingt.

So ist das Werk, das kaum eine Generation seiner ursprünglichen Funktion diente, nach einem halben Jahrtausend soweit wie möglich wieder hergestellt. Namen und Wappen der einstigen Stifter sind vergessen und verschollen; doch im Museum verbindet sich diskret, aber für die betreffende Familie und ihre Nachkommen doch bedeutungsvoll, ein neuer Stiftername mit dem alten Werk. Statt zum Seelenheil dient es nun dem kollektiven Gedächtnis und dem ästhetischen Genuss einer profanen Öffentlichkeit. Statt in einem liturgischen Zusammenhang steht es hier in einem kunsthistorischen: umgeben von Gemälden der anderen «Nelkenmeister», jener im späten 15. Jahrhundert in der Schweiz führenden Maler, die ihre Tafeln mit einer roten und einer weissen Nelke bezeichneten.⁶ Von diesen steht es dem Hauptwerk der

Gruppe, dem Hochaltar der Fryburger Franziskanerkirche am nächsten. 1479 bei dem Solothurner Stadtmaler Albrecht Nentz in Auftrag gegeben, war er bei dessen frühem Tod Ende Juli des gleichen Jahres erst «etwas zubereitet». Der Basler Bartholomäus Ruthenzweig übernahm mit der Bedingung, sich in Solothurn niederzulassen, das Werk, «daz er mit zubereiten und malen durch knecht gemacht.»⁷ Doch statt zu übersiedeln, empfahl er auf Proteste hin seinen guten Gesellen Paulus von Strassburg, der die Witwe des Albrecht Nentz heiratete und bis 1492 als Stadtmaler der Solothurner amtete. 1488 und wieder von 1494 bis 1499 ist ein angesehener Meister Paul, Mitglied des Grossen Rates, in Bern bezeugt; in der Schlacht bei Dornach fällt ein Meister Paul Löwensprung – «ein kunstlicher maler, nit ein kriegler».⁸ Ob sich alle oder ein Teil dieser Nennungen auf denselben Mann beziehen und ob dieser am Fryburger Altar mitgewirkt hat, lässt sich nicht schlüssig beweisen.⁹ Da der neu geschenkte Altarflügel aus altem Berner Patrizierbesitz stammt – die ältere Provenienz aus Schloss Worb und dem Berner Münster verliert sich ins Sagenhafte¹⁰ – und der gleichen Werkstatt der Gregoraltaar aus Brig im Landesmuseum entstammt, ist eine Identifizierung verlockend. Paulus wäre um 1455/60 in Strassburg geboren, hätte in der Basler Ruthenzweig-Werkstatt an dem vor 1480 entstandenen Peter Rot-Altar mitgewirkt, von 1480 bis 1492 in Solothurn gearbeitet und anschliessend in Bern u. a. die *Geburt Christi* gemalt, bevor er 1499 in Dornach fiel.

Die künstlerische Qualität, d. h. die plastische Präsenz der Figuren und die Dichte der Komposition, nimmt gleichmässig vom Fryburger Hauptwerk über den Rot-Altar und die Zürcher Flügel bis zu dem Altar aus Brig ab; an der stilistischen Grundlage ändert sich dabei kaum etwas. Die oberrheinische Kunstlandschaft kennt im 15. Jahrhundert einen regen Austausch zwischen den grösseren – Strassburg, Basel – und den kleineren Zentren: Hans Tieffenthal etwa, von dem sich eine *Kreuzigung* von ca. 1420 in Colmar erhalten hat, wandert nach seiner Ausbildung in Schlettstatt nach Basel, kehrt nach Schlettstatt zurück, ist dann einige Zeit in Strassburg bezeugt und stirbt in Basel.¹¹ Die Individualität des Stils ist schon durch die geläufige Arbeitsteilung in den Werkstätten wenig ausgeprägt; selbst bei dem in Colmar tätigen Mar-