

Das verschollene Kunstwerk

Moritz von Schwinds verlorene Devotio an das
Basler Münster

👤 Livia Cardenas 📅 27.07.2021



Die Goldene Altartafel, ursprünglich Teil des mittelalterlichen Kirchenschatzes des Basler Münsters, hatte, insbesondere zu Beginn des 19. Jahrhunderts, eine im Wortsinne bewegte Geschichte. Seit ihrer Versteigerung 1836 im Zuge der Kantonsteilung und der damit verbundenen Aufteilung des Staatsvermögens zwischen den beiden neu entstandenen Kantonen Basel Stadt und Basel Landschaft wanderte die Tafel ab 1838 im Gepäck des damaligen Besitzers und lange Zeit glücklosen Verkäufers, Oberst Victor Theubet, sechzehn Jahre durch die Metro-

polen Europas, wo er sie mit der Absicht gewinnbringender Veräußerung zur Schau stellte und ihr zugleich damit zu großer medialer Publizität verhalf. Aber erst 1854 sollte die Goldene Altartafel endgültig in das Pariser *Musée de Cluny* gelangen, wo sie bis heute verwahrt wird.

Die Tafel war ursprünglich das größte und zugleich wertvollste Objekt des Kirchenschatzes und gehörte zu den sog. Heinrichsgaben, die Kaiser Heinrich II. dem Basler Münster zu seiner Wiederweihe 1019 geschenkt haben soll.¹ Mit ihr verbanden sich nicht nur ideeller, Kunst- und Materialwert, sondern auch städtische Identifikationsmuster, die weit über ihren Verlust für die Stadt hinausreichen sollten. Die Wahrnehmung der Altartafel als ein Gedenkstück des Mittelalters erfolgte indes nicht nur über zahlreiche durch Victor Theubet initiierte Werbe- und Verkaufsbroschüren, internationale Fachgutachten und Zeitungsnachrichten, sie figurierte auch auf dem seit dem Zweiten Weltkrieg verschollenen Gemälde Moritz von Schwind (1804–1871) *Die Künste im Dienst der Religion* um das es im Folgenden gehen wird.²



Abb. 1: Moritz von Schwind: *Die Künste im Dienst der Religion*, 1847 (verschollen, vgl. Anm. 2)

Das Gemälde entstand im Auftrag von Emilie Linder (1797–1867) und wurde kurz nach dem Wechsel Schwind's vom Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main an die Münchner Akademie 1847 fertiggestellt.³ Die Malerin, Mäzenin und Kunstsammlerin Linder, geboren in Basel, verbrachte die längste Zeit ihres Lebens in München. Sie setzte sich intensiv mit dem Katholizismus auseinander, bis sie später konvertierte. In der bayeri-

schen Residenzstadt unterhielt sie einen Künstler- und Gelehrtenzirkel, in dem u.a. Ernst von Lassaulx, Friedrich Wilhelm Schelling, Joseph Görres, Sulpiz Boisserée, Peter Cornelius und insbesondere Johann Nepomuk Ringseis, der Leibarzt des bayerischen Königs, sowie der mit ihr eng verbundene Dichter Clemens Brentano verkehrten.⁴ Befreundet war sie mit dem Maler Friedrich Overbeck.⁵ Linder kaufte oft Arbeiten ihrer Künstlerfreunde oder gab selbst Werke in Auftrag, wovon auch Schwind bereits 1837 profitieren konnte.⁶ Es wurde schon früh angenommen, dass es sich bei dem in dieser Zeit beauftragten Gemälde um *Die Künste im Dienst der Religion* gehandelt hat. Diese Annahme konnte Wolfgang Cortjaens schließlich anhand von Äußerungen Brentanos belegen.⁷ Die Planungen zu dem Bild reichen damit in die zeitliche Nähe der Versteigerung von Teilen des Basler Münsterschatzes in Liestal im Mai 1836 zurück.

Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, dass Clemens Brentano die Verbindung zwischen Linder und Schwind hergestellt hatte, denn ersterer äußerte sich im März 1837 gegenüber Johann Friedrich Böhmer recht euphorisch über den jüngeren Maler: «Nach meiner Ueberzeugung der ausgezeichnetste Künstler der hier lebt außer Cornelius und Schnorr».⁸

Obwohl Linder seit 1832 dauerhaft in München lebte, schenkte sie ihrer Heimatstadt zwischen 1841 und 1867 immer wieder Gemälde aus ihrem Besitz. Es wird davon ausgegangen, dass bereits die frühen Schenkungen dem entstehenden Museum der Öffentlichen Kunstsammlungen galten.⁹ So wäre es gut denkbar, dass auch das nur langsam fortschreitende Gemälde von Schwind als Vermächtnis Emilie Linders an ihre Heimatstadt vorgesehen war. Aber es sollte anders kommen.

Mit *Die Künste im Dienst der Religion*, seinem ersten in München fertiggestellten Werk, wandte sich Schwind einem romantischen Bildtypus zu, der in Werken von Franz Pfors, *Dürer und Raffael am Thron der Kunst*, Peter Cornelius, *Bund der Religion mit den Künsten*, Heinrich Olivier, *Madonna von großen Künstlern verehrt*, und Friedrich Overbeck, *Triumph der Religion in den Künsten*, seine prominentesten Vorläufer hatte.¹⁰ Dem Einfluss von letzterem verdankt Schwinds Gemälde einiges. In einer *Sacra Conversazione*, die Giovanni Bellini pointiert zitiert, versammelte Schwind unterhalb der auf einem hohen Marmorthron sitzenden Madonna mit Kind die kirchlichen Künste in sechs Personifikationen: auf der linken Seite die redenden oder Tonkünste und auf der rechten die Bildkünste. Am Thronsockel ist eine kleine Tabula mit dem Monogramm «AM» für Ave Maria angebracht und auf der Steinstufe vor dem Thron sitzen kleine musizierende Engel. Auf der linken Seite am nächsten zu Maria steht mit der Orgel als Attribut die Heilige Cäcilia als Verkörperung der Kirchenmusik, auf sie folgt ein Engel mit Lilienkranz in der rechten und einem Rosenkranz in der linken Hand. Nach Johannes Schrott, dichterisch ambitionierter Kanonikus an der königlichen Hof- und Kollegiatkirche Sankt Kajetan in München, dem eine der frühesten Beschreibungen des Werkes zu verdanken ist, verkörpert diese Gestalt den «christlichen Genius

der Poesie, dessen Kränze einerseits die Lilienreinheit des Glaubens und der Tugend und andererseits die duftigen Rosen der Andacht und Liebe bedeuten».¹¹ Neben dem Engel wiederum folgt ein bärtiger älterer Mann in Mönchskutte mit einer Schreibfeder in der Hand, den Schrott als Repräsentanten der kirchlichen Beredsamkeit deutete. Auf der gegenüberliegenden Seite ist in vollem Kaiserornat Heinrich II. dargestellt mit dem Modell des Basler Münsters in der Hand. Auf dem Haupt trägt er die sog. Karlskrone aus den Reichskleinodien und in der Rechten hält er ein Schwert, bei welchem es sich um das Karlsschwert handeln muss, korrespondierend zur Plattenkrone des Reichsschatzes. Friedrich Overbeck hatte in seinem bereits erwähnten *Triumph der Religion in den Künsten* Karl den Großen mit Plattenkrone als Patron der Skulptur dargestellt sowie Papst und Bischof als Schirmherren der Architektur. Bei Schwind wird Heinrich II. zur Personifikation der christlichen Architektur und erscheint zugleich als Stifter des Basler Münsters, der direkt aus dem Bild heraus blickt. Auf ihn folgt eine weibliche Figur, die ihren Blick zur Marienfigur erhoben hat und unverkennbar die Goldene Altartafel aus dem Basler Münsterschatz in den Händen hält. Unschwer ist in ihr Kunigunde, die Gemahlin Heinrichs II., zu erkennen, die im Kontext der allegorischen Ebene des Gemäldes die religiöse Skulptur verkörpert. Der Kronreif, den sie auf dem Haupt trägt, ist, wie die Krone Heinrichs, die Wiedergabe eines realen Artefakts, die sog. Kunigundenkrone, zur Zeit der Entstehung des Gemäldes und heute in der Schatzkammer der Münchener Residenz aufbewahrt.¹² Hinter der heiligen Kaiserin, ebenfalls den Blick auf die Madonna gerichtet, steht ein spitzbärtiger Mann in Toga, der eine Zeichentafel in der Hand hält, worauf der Christusknabe skizziert ist. Es ist der Evangelist Lucas, der als Personifikation der Malerei figuriert.

Zugleich mit dem heiligen Kaiserpaar als Repräsentanten von Architektur und Skulptur, deren Attribute direkt aufeinander bezogen sind, verbildlichte Schwind die kaiserliche Stiftung der Altartafel an das Basler Münster. Diese zweifache Funktion im Bild ist höchstwahrscheinlich auf den Wunsch der Auftraggeberin zurückzuführen. Aber am Ende lehnte Emilie Linder das Gemälde als «ungenügend» ab. Die Gründe dafür blieben zunächst ungenannt.

Johannes Schrott hatte in einem Artikel, der kurz nach dem Tode Schwinds im April 1871 erschien, in dem Bildnis der heiligen Cäcilia ein Individualporträt vermutet.¹³ Allerdings lässt er die Identifikation der Person offen, war sie doch zu dieser Zeit allgemein bekannt, wie es scheint. Hyacinth Holland, Biograph von Schwind, machte indes zwanzig Jahre später die Identität der Heiligen namhaft. In ihr erkennt er Karoline Hetzenecker, eine gefeierte Opernsängerin der Münchener Hofoper, hoch verehrt sowie vielfach künstlerisch verewigt von Moritz von Schwind. In der Ähnlichkeit der heiligen Cäcilia mit der erfolgreichen Sängerin sieht Holland schließlich den Grund für die Ablehnung des Werkes durch Emilie Linder.¹⁴ Linder war 1843 konvertiert und lebte seither sehr zurückgezogen, von Zeitgenossen wird sie als «hochkatholisch» beschrieben.¹⁵ Vor diesem Hintergrund lässt sich nur spekulieren, ob die «welt-

zugewandten» Zerstreuungen der Oper und das Porträt einer prominenten Sängerin auf dem von ihr in Auftrag gegebenen Werk ihrer zurückgezogenen Lebensweise und tiefen Frömmigkeit entgegenliefen. Aber wohlmöglich wollte sie auch nicht für eine andere Adressatin als Mäzenin auftreten und damit den Kreis des von ihr selbst unterhaltenen exquisiten gelehrten Zirkels öffnen. Jedenfalls sollte das Gemälde mit der prominenten Präsentation der Goldenen Altartafel als Stiftung des heiligen Kaiserpaars einer Ironie des Schicksals folgend zu einem Analogon ihres Motivs, der Tafel selbst, werden: Für diese war 1847, dem Jahr der Vollendung des Gemäldes, immer noch kein Käufer gefunden. Die Altartafel hatte nach ihrer Versteigerung in Liestal 1836 und dem Kauf durch Victor Theubet 1838 zunächst eine Tour de Force durch ganz Europa nehmen müssen, bevor sie 1854 schließlich ihren Ort im Pariser *Musée de Cluny* fand. Für das Gemälde kam es schlimmer. Anders als ursprünglich geplant, verblieb es im Besitz seines Schöpfers, des Malers Moritz von Schwind, wurde nicht ausgestellt und ist schließlich im Zweiten Weltkrieg verschollen.¹⁶



Empfohlene Zitierweise/Suggested citation

Livia Cárdenas: Das verschollene Kunstwerk. Moritz von Schwinds verlorene Devotio an das Basler Münster. In: Tina Asmussen, Eva Brugger, Maike Christadler, Anja Rathmann-Lutz, Anna Reimann, Carla Roth, Sarah-Maria Schober, Ina Serif (Hg.): *Materialized Histories. Eine Festschrift 2.0*, 27/07/2021, <https://mhistories.hypotheses.org/?p=2393>.



Abstract

The Golden Altarpiece, one of the so-called gifts of Emperor Henry II to the Basel Cathedral, was sold on the art market in 1836 together with other medieval treasure objects of the Cathedral. In 1838 it was purchased by Colonel Victor Theubet. For years he travelled through the major European cities with the aim of reselling it. For this purpose he initiated numerous scientific expertises and sales publications. This altarpiece, the most famous object of the former cathedral treasure, also became the subject of a lost painting by the artist Moritz von Schwind, which was finished in 1847. The picture was probably intended for the emerging Public Art Collections in Basel (*Öffentliche Kunstsammlungen Basel*) as a substitute for the city's loss of the precious object. But the commissioner and donor, the painter, patron and art collector Emilie Linder, born in Basel, eventually rejected this painting.



- 1 Rudolf F. Burckhardt: Der Basler Münsterschatz (Die Kunst-
denkmäler der Schweiz; 4. Kanton Basel-Stadt; 2). Basel 1933,
S. 29–44; Burkard von Roda: Die Goldene Altartafel (Basler
Kostbarkeiten; 20). Basel 1999; zuletzt Sabine Söll-Tauch-
ert: Die Goldene Altartafel – ein kaiserliches Geschenk für das
Basler Münster, in: Gold und Ruhm. Kunst und Macht unter
Kaiser Heinrich II., hg. v. Marc Fehlmann, Michael Matzke et al.
München 2019, S. 234–244, <https://muensterschatz.ch/de/Antependium-1019.html> [08.05.2021].
- 2 Von Roda 1999 (wie Anm. 1); S. 35f., Stefan Hess: Zwischen Ver-
ehrung und Versenkung. Zum Nachleben Kaiser Heinrichs II. in
Basel, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde
102 (2002), S. 83–143, hier S. 126f. Nach mehreren Stationen
bemächtigte sich Adolf Hitler des Gemäldes. Er hatte es in der
Großen Halle des Berghofes aufhängen lassen. Heute gilt es als
verschollen. Birgitt Schwarz: Geniewahn: Hitler und die Kunst.
Wien/Köln/Weimar 2009, S. 168f., S. 310–314. Abb. 1: Foto aus
dem Katalog der Privat-Galerie Adolf Hitlers, (Album: Bild Nr.
15), Library of Congress, Washington D.C., LOT 11373 [H].
- 3 [E. Förster]: Moritz von Schwind, in: Beilage Nr. 73, Allgemeine
Zeitung, 14. März 1871, S. 1233f.; [Johannes Schrott]: Die Künste
im Dienst der Religion. Gemälde von Moritz v. Schwind, in: Bei-
lage 19, Augsburger Postzeitung, 14. April 1871, S. 73f.; Hyacinth
Holland: Moritz von Schwind, sein Leben und seine Werke.
Stuttgart 1873, S. 119; Hyacinth Holland: Art.: Schwind, Moritz
v. in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 33. München 1891,
S. 449–469, hier S. 460.
- 4 Zu Linder Verena Jent: Emilie Linder 1797–1867. Studien zur
Biographie der Basler Kunstsammlerin und Freundin Clemens
Brentanos. Berlin 1970; Nikolaus Meier: Stiften und Sammeln
für die Öffentliche Kunstsammlung Basel. Emilie Linder, Jacob
Burckhardt und das Kunstleben der Stadt Basel. Basel 1997;
Patrick Braun, Axel Christoph Gampp (Hg.): Emilie Linder
1797–1867. Malerin, Mäzenin und Kunstsammlerin. Basel 2013.
- 5 Franz Binder: Erinnerungen an Emilie Linder (1797–1867). Zum
Säkulargedächtnis ihrer Geburt. München 1897, bes. S. 14–18;
Jent 1970 (wie Anm. 4), S. 33f
- 6 Otto Stoessl (Hg.): Moritz von Schwind. Briefe. Leipzig [1924], S.
127f., S. 130, S. 132; Meier 1997 (wie Anm. 4), S. 13.
- 7 Otto Weigmann hatte mit Blick auf die Briefe Schwinds bereits
vermutet, dass das Gemälde 1837 begonnen worden war: Otto
Weigmann (Hg.): Schwind – Des Meisters Werke. Stuttgart/Leip-
zig 1906, S. XXVII. Wolfgang Cortjaens: Rheinische Altarbauten
des Historismus. Sakrale Goldschmiedekunst 1870–1918. Rhein-
bach 2002, S. 385, Anm. 129.
- 8 Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe, Band 37,1, Briefe
IX, hg. v. Sabine Oehring. Stuttgart 2016, S. 57.
- 9 Meier 1997 (wie Anm. 4), S. 20. Unter dem Legat Linders an Basel
befinden sich auch einige Zeichnungen von Schwind. Jent 1970
(wie Anm. 4), Anhang II: Die Sammlung Emilie Linder, S. 39f.
- 10 Vgl. Berthold Hinz: Der Triumph der Religion in den Künsten.
Overbecks Werk und Wort im Widerspruch seiner Zeit, in: Städel
Jahrbuch N.F. 7 (1979), S. 149–170, S. 167f., Anm. 22.
- 11 Schrott 1871 (wie Anm. 3).
- 12 Zuerst wies Cortjaens auf das Zitat der Kunigundenkrone bei
Schwind hin: Cortjaens 2002 (wie Anm. 7), S. 51. Mit der Säku-
larisierung des Hochstiftes Bamberg 1803 gelangte die Krone
der Kaiserin Kunigunde in die Münchener Residenz: Herbert
Brunner: Kronen und Herrschaftszeichen in der Schatzkammer
der Residenz München. München 1971, S. 14.
- 13 Der Artikel erschien etwa zwei Monate nach dem Tod von
Schwind. Schrott 1871 (wie Anm. 3).
- 14 In den Briefen Schwinds wird Hetzenecker mehrfach schwärme-
risch erwähnt. Schwind bedauerte die Heirat der Sängerin und
ihrem damit verbundenen Abtritt von der Opernbühne sehr.
Stoessl: Briefe 1924 (wie Anm. 6), S. 231, 238, 241, 245, 251, 261f.,
264, S. 266, S. 276. Zeichnungen und Gemälde der Hetzenecker

- von Schwind, Abb. bei Weigmann 1906 (wie Anm. 7), S. 259–261, S. 276f., S. 279.
- 15 So der junge Wilhelm Heinrich Riehl im Gespräch mit Karl Friedrich von Dollmann, Wilhelm Heinrich Riehl: Kulturgeschichtliche Charakterköpfe. Aus den Erinnerungen gezeichnet. Stuttgart 1891, S. 143; Andrea Maihofer: Emilie Linder. Ein Frauenleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Patrick Braun, Axel Christoph Gampp 2013 (wie Anm. 4), S. 16–45, hier S. 37; vgl. auch Rosemarie Zeller: «Sie versteht alles und ist nie superklug», Emilie Linder, Brentano und ihr Münchner Salon, in: Patrick Braun, Axel Christoph Gampp 2013 (wie Anm. 4), S. 107–124, hier S. 111.
- 16 Kurz vor dem Tode des Malers gelangte das Gemälde in den Besitz von Carl Adolf Cornelius. Österreichischer Kunst-Verein in Wien, Schwind-Ausstellung 1871, 9. April bis 15. März 1871, Nr. 52; Hyacinth Holland 1891 (wie Anm. 3), S. 460. Zum Weg der Goldenen Tafel durch Europa zwischen 1833 und 1854 vgl. Livia Cárdenas: Europäische Odyssee. Die Goldene Altartafel des Basler Münsterschatzes von der Versteigerung bis ins *Musée de Cluny*, in: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 120 (2020), S. 61–100.