Zeitschrift: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde

Herausgeber: Historische und Antiquarische Gesellschaft zu Basel

Band: 67 (1967)

Artikel: Werkstatt und Nachfolge des Konrad Witz : ein Beitrag zur Geschichte der Basler Malerei des 15. Jahrhunderts

Autor: Feldges-Henning, Uta

Kapitel: I: Arbeiten der Werkstatt

Autor: [s.n.]

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-117537

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: 17.02.2026

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

Daneben stehen Einzeltafeln, die eindeutig Witzsches Formengut zeigen und seit ihrer Auffindung als Witz-Schule angesehen wurden. Über ihre Maler wissen wir nichts. Auch hat uns der Bildersturm so wenig übriggelassen, daß nur spärliche Tafelgruppen zusammengestellt werden können. «Was unter dem Sammelbegriff Schule des Konrad Witz Unterkunft gefunden hat, das sind Trümmer anonymer Tätigkeit aus verschiedenen Werkstätten[29].» Diese Trümmer sollen in der folgenden Arbeit zusammengestellt und geordnet werden. Die Arbeitsmethode muß dabei auf stilkritische Untersuchungen beschränkt bleiben, da wir keine anderen Anhaltspunkte haben.

I. Arbeiten der Werkstatt

a) Arbeiten der Werkstatt zu Lebzeiten des Meisters

1. Olsberger Madonna

Das Fragment «Sitzende Maria mit Kind» im Basler Kunstmuseum soll der Tradition nach aus dem Kloster Olsberg bei Rheinfelden stammen (Abb. 1). In der Forschung hat sich daher der Name «Olsberger Madonna» eingebürgert, den ich der Klarheit und der einfachen Benennung halber beibehalte, obwohl heute nicht mehr nachgewiesen werden kann, ob sich das Bild wirklich einmal in diesem Kloster befunden hat.

Mela Escherich hat als erste diese Tafel besprochen und in den Zusammenhang mit der Zeichnung «Maria mit Kind und hl. Paulus» in Budapest gebracht. Sie datiert das Fragment sehr spät, in die fünfziger bis sechziger Jahre und sieht darin eine «von Witz zeitlich wie stilistisch erheblich entfernte Kunst[30]». Wendland geht in seiner grundlegenden Witz-Monographie weniger vorsichtig zu Werke. Er erklärt das Fragment für einen echten Witz und rekonstruiert wegen des übereinstimmenden Goldgrundmusters einen «Olsberger Altar» aus der «Nürnberger Verkündigung», der Basler «Goldenen Pforte» als deren Rückseite, der Straßburger «Katharina» und unserem Fragment. Den «etwas fremdartigen Ausdruck des Gesichts der Maria» führt er darauf zurück, daß Witz ein älteres Gnadenbild habe wiedergeben wollen[31]. An Wendland schloß sich in der Forschung nur noch Graber in dem Nachtrag zu seinem

[29] J. Gantner, Konrad Witz. 2. Aufl. Wien 1943, S. 36.
[30] M. Escherich, K. W. 1916, S. 132ff., Zitat S. 134.
[31] H. Wendland, K. W. 1924, S. 78ff.

Witz-Buch von 1924 an[32]. Die Rezensenten von Wendlands Buch lehnten die Autorschaft des Witz allgemein ab. L. Baldass begründete seine Ablehnung mit dem Gesichtstyp der Maria[33]. H. Jantzen betonte die Zugehörigkeit zum Kunstkreis des Witz, fand aber, daß von der herben Kraft des Witz bei dieser Madonna nichts zu spüren sei. Die Tafel sei das Werk einer anderen Künstler-Individualität[34]. In der Folgezeit wurde das Fragment allgemein als ein Werk aus der Schule des Witz angesehen (W. Überwasser, J. Gantner, H. A. Schmid, A. Stange)[35]. In jüngster Zeit hat sich H. Röttgen eingehend mit der Ergänzung des Olsberger Fragmentes befaßt[36].

Die Gottesmutter sitzt, dem Beschauer frontal zugewandt, auf einem Brokatkissen. Über den Schoß hat sie eine Decke oder einen Mantel gebreitet, auf dem das Jesuskind steht. Es ist nach rechts gewendet, das Gesicht im Profil, und streckt sein Ärmchen in diese Richtung aus. Zugleich macht es ein tappendes Schrittlein. Maria hält das Kind mit der linken Hand sanft zurück, während sie ihm in der Rechten mit gezierter Gebärde eine Rosenblüte hinhält. Der Jesusknabe läßt sich aber nicht ablenken, sondern schaut gebannt nach rechts, wo etwas gewesen sein muß, das ihn anzieht. – Maria trägt eine prächtige, siebenzackige goldene Krone, die mit Perlen und Edelsteinen reich verziert ist. Ihr goldblondes Haar fällt, gleichmäßig ihr Gesicht rahmend, in offenen Wellen über die Schultern herab. Ihr Haupt ist leicht geneigt, sie blickt wie träumend aus dem Bild heraus. Ihr Antlitz ist betont symmetrisch gestaltet: in der Grundform ein Oval, mit langer schmalrückiger Nase, einem winzigen, zugespitzten Mund und kräftigem, rundem Kinn. Unter dünnen, regelmäßig geschwungenen Brauen liegen ihre Augen als schmale Schlitze zwischen dick geschwollenen Lidern. Die Ohren befinden sich, im Verhältnis zum Gesicht ein wenig zu groß, in Augenhöhe. Maria ist in ein weißes, in den Schattenpartien rosaviolett schimmerndes Gewand gekleidet. An Halsausschnitt und Ärmeln sind breite, perlenbestickte Goldborten angebracht. Jede Perle wirft einen kleinen, dunklen Schatten. Unter der Brust hält ein schmaler Goldgürtel mit Schachbrettmuster das Kleid zusammen. Dadurch entstehen gleichmäßige Röhrenfalten, die nach oben und unten fächerig auseinander laufen. Der über die Knie gebreitete

[32] H. Graber, K. W. 1921, Nachtrag 1924, S. 18.
[33] L. Baldass, in: Graphische Künste 1926, S. 81.
[34] H. Jantzen, in: Oberrheinische Kunst I, 1926, S. 99.
[35] W. Überwasser, Konrad Witz (1938), S. XXII; J. Gantner, K. W. 1943, S. 37; H. A. Schmid, Thieme-Becker 36, 1947, S. 152; A. Stange IV, 1951, S. 152.
[36] H. Röttgen, Zwei noch umstrittene Zuschreibungen an Konrad Witz. Jb. d. Berl. Museen III, 1961, S. 77ff.

Mantel ist kräftig blaugrün mit dünner Goldstickerei an den Säumen. Das Kind ist unbekleidet. Sein Inkarnat ist eine Mischfarbe aus Weiß, Grau und Rosa. Die obersten Lasuren fehlen, so daß man nichts Endgültiges über diese Farbe mehr sagen kann. Das Inkarnat der Mutter ist etwas heller, aus derselben Farbmischung. Die Haarfarbe ist bei Mutter und Kind gleich: auf eine hellbraune Grundfarbe sind gelbe Glanzlichter aufgesetzt, die das Haar goldblond erscheinen lassen. Die Haltung des Kindes wirkt heute besonders steif, weil sein Kontur von einem Restaurator mit einer dicken, schwarzen Linie nachgezogen worden ist, die sich nicht einmal korrekt an die früheren Umrisse hält. Das Brokatkissen, auf dem Maria sitzt, ist fest und unnachgiebig wie ein Polster. Es hat einen ähnlichen Farbton wie das Kleid Mariä. Seine Schattenpartien sind aber weinrot. Das Muster ist braun mit gelben Glanzlichtern. Seine Formen werden von einer schmalen, mitlaufenden Zinnoberlinie herausgehoben, so daß sie über dem Grund leuchten. Der Gegenstand, auf dem das Kissen liegt, ist nicht genau zu erkennen. Aus der Beinstellung Mariä zu schließen, müßte es eine Art Wandbank sein, über die eine rotbraune Decke gebreitet ist. Dahinter steigt der gemusterte Goldgrund, als Raumabschluß, aber in seinem Charakter unräumlich, auf.

Das Bild erinnert im Aufbau sehr stark an den Heilsspiegelaltar. Wie dort ist die räumliche Tiefe nur durch die Figur gegeben. Der Raum selbst bleibt unbestimmt, von der Glanzfläche des Goldgrundes begrenzt. – Das Licht fällt, wie bei den Tafeln des Witz, von rechts ins Bild. Auch die schmale Raumbühne, der Faltenstil, das Kind in seinen schwerfälligen Körperformen und die sorgfältig gemalten Perlen und Edelsteine sprechen für sehr enge Beziehungen zu Witz. Ungewohnt wirkt aber das etwas manierierte Gesicht Mariä, ihr träumerisch-fremder Blick und die gezierte Handhaltung. Vor allem fällt die kühle Farbigkeit auf, wenn man das Fragment im Witzsaal des Basler Museums betrachtet. Gegen das Violettrosa des Mariengewandes hat das Weißrosa des «Verkündigungsengels» geradezu einen warmen Farbton. Auch der Mantel zeigt ein kühles Blaugrün. Vielleicht hat der braunrote Grund einst die Farben gemildert, aber das können wir heute nicht mehr feststellen.

Seit der Besprechung durch M. Escherich wurde in der Forschung mehrmals darauf hinwiesen, daß das Fragment eine rechte Bildhälfte verlange, auf die sich die Stellung und Gebärde des Kindes bezieht. M. Escherich vermutet dort einen Heiligen oder einen Stifter, Wendland nimmt eine «Anbetung der Könige» oder auch einen Stifter an, Graber rekonstruiert einen knienden Stifter, da der Stall von Bethlehem noch ein wenig zu sehen sein müsse, wenn es wirk-

lich eine Epiphanie gewesen wäre[37]. Erst vor kurzer Zeit ist eine glaubhafte Ergänzung vorgeschlagen worden. H. Röttgen hat eine seit längerem bekannte, aber kunsthistorisch noch nicht ausgewertete Zeichnung der Würtembergischen Landesbibliothek, Stuttgart (Abb. 2), mit dem Olsberger Fragment in Verbindung gebracht[38]. Auf der Zeichnung ist der hl. Joseph, auf einer Wandbank sitzend, dargestellt, wie er, nach links gewendet, in der einen Hand eine Frucht hält, mit der anderen eine anlockende Gebärde macht[39]. Diese Bewegung erklärt inhaltlich das Streben des Kindes nach rechts auf eine befriedigende Weise. Sein tappender Schritt ist die Antwort auf sie. «Die heischende Geste des Knaben auf dem Schoß der auf einer Wandbank sitzenden Maria findet durch die Zuordnung des in der Stuttgarter Zeichnung überlieferten Joseph ihre befriedigende Erklärung. Auf der anderen Seite Mariä hat man sich eine weitere Figur vorzustellen, vielleicht Anna. Die ganze Darstellung wäre also eine Abwandlung des Themas des ‚ersten Schrittes' zwischen Maria und Anna, etwa in der Art der Mittelgruppe in der heiligen Sippe des Ortenberger Altares[40].»

Die Notwendigkeit, eine Vierfigurenkomposition mit der hl. Anna zu rekonstruieren, scheint mir nicht unbedingt vorzuliegen. Eine «Heilige Familie» mit Maria, Joseph und Kind entspricht viel mehr den Zweierkompositionen des Heilsspiegelaltars (das Kind ist formal zu Maria zu rechnen), an den die schmale Raumbühne und das Motiv der Wandbank anschließen. Maria und Joseph hätten einander in der Art des «Salomo und die Königin von Saba» (Überwasser, Taf. 2) gegenübergesessen, Maria, als Himmelskönigin hoheitsvoll aus dem Bild herausschauend, aber doch das Kind festhaltend, das zu dem Nährvater wandern will, weil er ihm ein Äpfelchen hinhält.

Darstellungen der Heiligen Familie «unter sich» gibt es seit dem 14. Jahrhundert in der Sienesischen Malerei. Von unbekannten Nachfolgern der Lorenzetti sind uns zwei spitzgieblige Täfelchen erhalten, wohl Teile verlorengegangener Polyptychen, die die «Heilige Familie im Gemach» darstellen. Die stilistisch ältere Tafel ist von Millard Meiss zum ersten Mal publiziert worden, ihr Verbleib ist unbekannt[41]. Die zweite Tafel gehört in die Albegg Collection,

[37] Escherich, a.a.O. S. 132; Wendland, a.a.O. S. 78; Graber, a.a.O. S. 18.

[38] H. Röttgen, a.a.O. S. 83ff.

[39] Diese Zeichnung ist das Vorbild für die Gestalt des Joseph auf der Neapler Heiligen Familie. Sie wird später eingehend besprochen.

[40] H. Röttgen, a.a.O. S. 83/84.

[41] Millard Meiss, «Highlands» in the Lowlands, Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition. Gaz. d. B.-A. 1961, I, S. 273ff.

Zürich, heute New York. Beide Tafeln zeigen nur Maria, Joseph und das Kind in einem einfachen Raum. Auf der einen Tafel sitzt Maria links auf dem Boden und stillt ihr Kind, während Joseph, rechts etwas mehr im Hintergrund sitzend, mit einer lockenden Handbewegung das Kind zu sich holen möchte. Das Bildchen der Albegg Coll. zeigt ein ganz ähnliches Schema. Wieder sitzt Maria links, an ihrem Kleid nestelnd, während Joseph von rechts beide Hände nach dem Kind ausstreckt, das sich aber lieber bei der Mutter festhält. Während also das Motiv Mutter und Kind leicht verändert ist, ist der Gestus des Joseph gleichgeblieben. Es scheint sich um einen Topos zu handeln, der zu dem hl. Joseph gehört. In derselben Form ist er auf der Stuttgarter Zeichnung und auch auf dem Neapler Bild aus der Werkstatt des Witz, das ja eine erweiterte «Heilige Familie» darstellt, gegeben.

Da die Geste der rechten Hand des Joseph so deutlich mit den Sieneser Tafeln übereinstimmt, darf man wohl, ohne eine gefährliche Hypothese aufzustellen, sagen, daß das Olsberger Fragment der linke Teil einer «Demütigen Heiligen Familie» ist, zu dem ein Joseph in der Art der Stuttgarter Zeichnung gehört hat. Nur ist das 15. Jahrhundert realistischer geworden: in die Hand des Joseph wird jetzt eine Frucht gelegt, während die Hand des Joseph auf den Tafeln des Trecento leer ist.

Die Stuttgarter Zeichnung (Abb. 2) ist vermutlich nach dem Olsberger Bild angefertigt und als Werkstattvorlage weiterbenutzt worden (Joseph des Neapler Bildes). Der verschmitzte Gesichtsausdruck des Joseph paßt ganz gut zu dem etwas manierierten Gesicht der Maria. Auch die Tatsache, daß die Zeichnung gerade auf einer «Heiligen Familie» weiterverwendet wurde, spricht dafür, daß sie aus einem inhaltlich verwandten Zusammenhang stammt (vgl. Abb. 10).

Ein anderer Beleg für die Existenz einer Zweifigurengruppe «Maria mit Kind und hl. Joseph» aus der Werkstatt des Witz ist die Zeichnung in Budapest (Mus. d. bild. Künste), auf der Maria und der hl. Paulus nebeneinander vor weiter Landschaft sitzen[42]. Die Motive sind nur wenig verändert. Das Kind schreitet nicht mehr, sondern sitzt auf dem Schoß der Mutter, die hier auch als Himmelskönigin gegeben ist. Es zeigt auch mit dem Ärmchen nach rechts. Die lockende Geste des Joseph ist zu einem Hinweisen geworden. Die Formensprache der Zeichnung ist etwas jünger als die des Olsberger Bildes, aber die Figurenkomposition kann nur von Witz herkommen, wie später gezeigt wird.

[42] Eine ausführliche Besprechung erfolgt später.

Das Olsberger Fragment ist m.E. in die Nähe des Heilsspiegelaltares zu datieren, denn die schmale, unbestimmte Raumbühne wird von Witz später nicht mehr verwendet. Das Bild muß nach unseren Ausführungen andererseits vor der Neapler «Heiligen Familie» entstanden sein (Abb. 10). Die Gestalt des Joseph ist dort zwar von der Zeichnung übernommen, aber leicht verändert und der neuen Figurenkomposition angepaßt: aus dem Locken mit dem Apfel ist ein Reichen der Frucht geworden. – Es bleiben die Jahre von 1440–1446. Wegen der Abhängigkeit vom Heilsspiegelaltar möchte ich die frühen vierziger Jahre vorschlagen.

Der Maler war ein Mitarbeiter des Witz, der viel von dem Meister gelernt hat (Stoffdarstellung, Faltenstil, Raumauffassung, Goldgrundmuster), aber dabei doch eine gewisse Eigenständigkeit in der Farbwahl und in der originellen Gestaltung des Mariengesichtes bewahrt hat. A. Stange möchte in dem Olsberger Fragment ein frühes Bild des Meisters der «Sierenzer Tafeln» sehen, aber dagegen sprechen meiner Ansicht nach der Gesichtstyp Mariä und die leicht manierierte Art unseres Malers, die auf den «Sierenzer Tafeln» nicht zu finden ist[43].

Ikonographisch gehört das Olsberger Bild in die Reihe der Bildthemen, die seit dem 14. Jahrhundert unter dem Einfluß der Mystik aufkamen. Da sie vor allem für die Einzelandacht bestimmt waren, bezeichnet man sie auch als «Devotionsbilder[44]».

Der Bildtypus der «Heiligen Familie im Gemach» ist von der italienischen «Madonna dell'Umiltà» abzuleiten. Mit diesem Ausdruck wird ein Bildtyp bezeichnet, bei dem Maria, auf dem Boden sitzend, ihr Kind stillt. Die erste «Madonna dell'Umiltà» hat wahrscheinlich Simone Martini gemalt, die Tafel ist aber nicht erhalten. Das erste erhaltene Bild stammt aus dem Jahre 1436 und trägt die Beischrift «Nostra Domina de Humilitate[45]». Die Inschrift bedeutet hier nur, daß Maria auf dem Boden sitzt, ein Motiv, das von der Darstellung des Apokalyptischen Weibes auf Maria übertragen wurde. Man muß dazu anmerken, daß «humilis» in jener Zeit von «humus» abgeleitet wurde[46]. Die Himmelskönigin ist also von ihrem Thron herabgestiegen und sitzt schlicht auf dem Boden, wodurch ihre Demut bekundet wird.

[43] A. Stange, Bd. IV, S. 152.

[44] Die ikonographische Ableitung wird hier breiter ausgeführt, weil sie erstens die Wahrscheinlichkeit erhärten soll, daß das Olsberger Bild eine Heilige Familie war, zweitens auch für das Neapler Bild gilt.

[45] M. Meiss, The Madonna of Humility. The Art Bulletin 18, 1936, S. 435, Anm. 2.

[46] Isidor von Sevilla, Etymologiarum Lib. X «humilis dicitur quasi humo acclinis», zitiert bei Meiss, a.a.O. S. 456.

Der Bildtypus der «Demütigen Muttergottes», wie man die «Madonna dell'Umiltà» in Deutschland nennt, wird bald erweitert. Im Verlauf des 15. Jahrhunderts entstanden zwei wichtige Varianten: die «Madonna im hortus conclusus» und die «Heilige Familie im Gemach» oder auch «Demütige Heilige Familie» genannt. Millard Meiss, der in seinem Aufsatz «‚Highlands' in the Lowlands» auf diesen Zusammenhang aufmerksam gemacht hat, bemerkt dazu: «...A domestic version, in which the previous nondescript space, endosed by a low wall, becomes a room into which even St. Joseph may sometimes be introduced, transforming the Madonna of Humility into a sort of Humble Holy Family[47].» Die Beifügung des hl. Joseph muß in dem Zusammenhang mit der im 15. Jahrhundert zunehmenden Verehrung des Heiligen gesehen werden, die in Italien besonders unter dem Einfluß des Bernhard von Siena einsetzte[48].

Die ersten Beispiele der «Heiligen Familie» sind die oben genannten Täfelchen aus der Sienesischen Malerei. Der Bildtypus der «Heiligen Familie» hat sich ebenso wie die Darstellung der «Demütigen Muttergottes» und deren andere Varianten rasch in Europa verbreitet. Der Meister von Flémalle, von dessen Kunst Witz bekanntlich stark beeinflußt war[49], hat die «Demütige Muttergottes» allein viermal dargestellt. – In Deutschland scheint die Darstellung der «Heiligen Familie» besonders beliebt gewesen zu sein. Ich nenne einige Beispiele: Auf einem Flügel des Klarenaltares in Köln, vom Meister Wynrich um 1400–1410 gemalt, sind Maria und Joseph zu sehen, wie sie gemeinsam das Kind baden[50]. Auf dem Buxtehuder Altar, Hamburg, sehen wir Maria, das Purpurgewand für ihr Kind strickend, während der Jesusknabe über einem Buch auf dem Boden liegt und den Kopf erstaunt nach zwei eintretenden Engeln wendet[51]. – Aus der niederländischen Buchmalerei möchte ich noch zwei besonders hübsche Beispiele nennen. Im Stundenbuch der Katharina von Cleve (New York, Pierpont Morgan Library) befinden sich zwei einander gegenüberliegende Bildchen mit der «Heiligen Familie» in der Wohnstube. Auf der einen Miniatur stillt Maria ihr Kind, während Joseph, in einem Stuhl am offenen Feuer

[47] Meiss, Gaz. d. B.-A. 1961, I, S. 276.

[48] Vgl. Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst II. Freiburg 1926, S. 352.

[49] E. Maurer, Konrad Witz und die niederländische Malerei. Zf. f. Schweiz. Archäologie und Kunstgeschichte 18, 1958, S. 158ff.

[50] Abbildung bei W. Hausenstein, Tafelmalerei der deutschen Gotik. München 1922, S. 9, Abb. 9.

[51] Abbildung bei W. Worringer, Die Anfänge der Tafelmalerei. Leipzig 1924, S. 193, Abb. 59.

sitzend, seine Suppe löffelt. Das Gegenstück zeigt Maria am Webstuhl, während das Kind in einem Laufgestell seine ersten Schrittchen versucht und Joseph an einem Balken zimmert[52].

Gemeinsam ist diesen Bildern die schlichte, lebensnahe Darstellung, die anheimelnde Vermenschlichung der göttlichen Familie, die nicht mehr in prächtigen Gewändern gleichsam übernatürlich, sondern als einfache Bürgerfamilie der Zeit dargestellt ist. Die Veränderung der Maria von der Himmelskönigin zu der demütigen Muttergottes wird in der Werkstatt des Witz in dem Schritt vom «Olsberger Fragment» zur Neapler «Heiligen Familie» vollzogen.

2. *Hl. Joseph, Zeichnung* (Abb. 2)

Die kleine Zeichnung wurde von F. Hammer in dem Band H. 16095 B 128 der Württembergischen Landesbibliothek entdeckt. Hammer zeigte das Blatt Hans Rott, der es als zum «Kreis des frühen Konrad Witz, um 1430» gehörig bestimmte. Hammer selbst erkannte dann die nahe Beziehung der Zeichnung zu der Neapler «Heiligen Familie[53]».

Die Federzeichnung stellt den hl. Joseph als älteren Mann dar, der, nach links gewendet, auf einer Art Wandbank sitzt. Er trägt einen weiten, faltigen Mantel mit Kapuze, von der ein Zipfel bis über das rechte Knie herunterhängt. Seine Füße stecken in klobigen Trippen. Die rechte Hand hält er ausgestreckt, um jemandem einen kleinen, runden Gegenstand, vielleicht eine Frucht, zu reichen. Mit der linken Hand macht er eine Bewegung auf sich zu, wie um den Betreffenden zu sich zu locken. Sein Kopf ist etwas vorgestreckt, die Augen sind zusammengekniffen, so daß sich kleine Fältchen bilden. Der Mund ist zu einem leichten Grinsen verzogen.

Das kleine Blatt ist offensichtlich eine Werkstattvorlage. Mit wenigen Federstrichen sind die Umrisse und Falten angedeutet. Schattierung wird mit dem Lavierpinsel flüchtig angegeben. Gewisse Einzelheiten waren dem Zeichner wichtig: der Knöpfchenverschluß am Hals, der lange Zipfel der Kapuze, die Bewegung der Hände. Bei den letzteren hat er offensichtlich etwas zuviel auf das Motiv und etwas zu wenig auf die Proportionen geachtet. Die Hände sind im Verhältnis zu den Armen und dem Kopf viel zu groß geraten. Auch die Kopfneigung ist ein wenig übertrieben. Der Kopf

[52] John Plummer, Die Miniaturen aus dem Stundenbuch der Katharina von Kleve. Berlin 1966, Abb. 92 und Abb. 93 (Morgan-Teil S. 149 und S. 151).

[53] H. Wentzel, Unbekannte altdeutsche Zeichnungen aus Württembergischen Archiven und Bibliotheken, in: Form und Inhalt. Kunstgeschichtl. Studien für Otto Schmidt, Stuttgart 1950, S. 333 ff.

ist vogelartig ausgestreckt und aus einem ursprünglich wohl freundlichen Lächeln ist ein leicht verzerrtes Grinsen geworden.

Die starke Orientierung nach links verlangt zweifellos eine Ergänzung. Im Zusammenhang mit dem Olsberger Fragment haben wir als Vorbild eine «Heilige Familie auf der Wandbank» rekonstruiert. Die Zeichnung mag als Muster für die Werkstatt angefertigt worden sein, als das Olsberger Bild die Werkstatt verließ. Jedenfalls hat sie für die «Neapler Heilige Familie» als Vorbild gedient (Abb. 10). Daß das zeitliche Verhältnis so und nicht umgekehrt sein muß, zeigt uns der Vergleich der beiden Josephsfiguren. Die Körperhaltung und die Kleider stimmen überein. Beide Heiligen tragen ein weites Gewand mit Knöpfchenverschluß und schmal abstehendem Kragen. Die Kapuze hat dieselben Falten. Der lange Zipfel der Zeichnung ist auf dem Gemälde zugunsten des gerade fallenden Gewandes weggelassen, die lang durchgezogene Falte, die unten leicht einknickt und am Boden den aufliegenden Dreieckzipfel bildet, ist jedoch wörtlich von der Zeichnung übernommen. Die Falten, die von den Knien ausgehen, stimmen formal überein. Sogar der Saum, der sich auf der Zeichnung ein Stückchen lang nach außen umgelegt hat, ist auf dem Gemälde wiederholt. Das sich am linken Oberschenkel in zwei sphärischen Dreiecken bauschende Gewand ist auf dem Gemälde räumlich sorgfältiger gestaltet. Die Ärmelfalten sind verfeinert und die am Handgelenk anschließenden Stulpen sind etwas zurückgezogen, so daß die Hand mehr zur Geltung kommt. Die Gestik ist auf dem Neapler Bild verändert. Auf der Zeichnung hat die lockende Bewegung der sehr groß gezeichneten Hand zusammen mit dem weiter vorgestreckten Kopf den Vorrang. Auf dem Gemälde ist die linke Hand ein Stück zurückgenommen und verkleinert, die rechte aber weiter ausgestreckt, so daß das Locken mit der Frucht einem Reichen der Frucht Platz gemacht hat. Diese Veränderung ist der Stellung des Jesuskindes angepaßt, das, auf dem Schoß der Mutter sitzend, in einem Buch blättert und nicht zu dem Nährvater hinstrebt. Die Proportionen von Kopf und Händen sind bei dem Neapler Joseph normalisiert, und sein Gesichtsausdruck ist verfeinert. Die Sitzgelegenheit, die auf der Zeichnung nur zu erraten ist, ist auf dem Gemälde ein handfester Schemel. – Die Vereinfachung in der Kleidung (Kapuzenzipfel und Trippen sind wegglassen), die Angleichung von Kopf und Händen an die übrigen Körperproportionen, die veränderte Gestik, die durch den Inhalt des Neapler Bildes bedingt ist, und nicht zuletzt die klar ausgeführte Sitzgelegenheit sprechen dafür, daß der Neapler Joseph eine Kopie nach der Stuttgarter Zeichnung ist.

Die Datierung der Zeichnung hängt von der Datierung des Olsberger Bildes ab. Das Blättchen muß nach diesem Bild und vor der Neapler Tafel entstanden sein. Die flüchtige Ausführung und die verzeichneten Proportionen sprechen dafür, daß es von einem uns unbekannten Werkstattgesellen ausgeführt wurde. Der auf die Rückseite geschriebene Name «hans» könnte eine Signatur sein, hilft uns aber mangels fehlender Urkunden nicht weiter.

3. Maria und Kind im Gemach, Zeichnung (Abb. 3)

Maria sitzt in einem einfachen Gemach auf dem Boden. Sie ist nach rechts gewendet, das Gesicht im Dreiviertelprofil, und hält ein feines, weißes Tuch zum Abtrocknen des Jesuskindes in den Händen. Das Kind hockt rechts unbekleidet am Boden hinter einer großen Messingwaschschüssel und betrachtet sein Gesichtchen im Wasser. Mit dem linken Arm stützt es sich auf dem Boden auf, mit der freien Hand greift es ins Wasser und hat dort offensichtlich gepantscht, denn auf der Wasseroberfläche sind kleine weiße Wellchen entstanden. Es ist ganz versunken in sein Spiel und bemerkt die Geste der Mutter nicht. Aber Maria schaut auch gar nicht zu dem Kind hin, sondern blickt nachdenklich sinnend unter sich. Ihr Gesicht wirkt mit der hohen, gewölbten Stirn, den bescheiden gesenkten Augen und dem kleinen Mund und Kinn kindlich-ernsthaft. Es wird von bräunlich-blondem Haar gerahmt, das sich am Hals in einzelne, feingelockte Strähnen auflöst, die dünn und zierlich auf die Schultern fallen. Das Gewand Mariä ist aus einem einfachen, weichen Stoff gefertigt, der sich am Boden zu losen Falten aufbauscht und übereinanderlegt. Sie trägt keinerlei Schmuck, sogar auf den Heiligenschein ist verzichtet. Das Sitzmotiv ist nicht ganz eindeutig: vermutlich sitzt sie auf einem Schemel oder Kissen, vielleicht aber auch direkt auf dem Boden. Dabei sind ihre Knie so weit vorgeschoben, daß die Oberschenkel viel zu lang erscheinen.

Das Gewand ist in den Schattenpartien grau laviert. Die Faltenbehandlung ist sehr geschickt: die Faltentiefe wird als schwarzer Federstrich gegeben, dann bleibt ein schmaler, weißer Steg frei, erst danach setzt die Graulavierung ein. So entsteht an vielen Stellen ein schimmernder Glanz, ähnlich wie auf dem Gewand der «Straßburger Katharina» des Witz (Überwasser, Taf. 20). Das Tuch in den Händen der Maria und die trocknenden Windeln auf dem Ständer (?) rechts neben ihr erscheinen in hellem Weiß.

Die zwei sichtbaren Wände des Zimmers sind von einer Wandbank umstellt, auf der drei Kissen liegen. An der Rückwand des Zimmers ist ein Fenster, durch das ein Straßenausschnitt sichtbar wird.

Durch die ungleich breiten Flügel schaut man in eine schmale Gasse. Die mit feinen Federstrichen gezeichneten Häuser werden nach hinten rasch verkürzt. Auf der Straße sieht man vier skizzenhaft angedeutete Personen. – Die Ecke des Raumes ist nicht rahmenparallel gezeichnet, sondern neigt sich oben leicht nach links. In derselben Richtung ist auch das Fenster etwas verzerrt.

Der Gesamtfarbton der Zeichnung ist Grauweiß, das durch zahlreiche bräunliche Flecken etwas verändert ist. Das Grau wird von fast reinem Weiß (Windeln) über ein mit Deckweiß gemischtes milchiges Mittelgrau (Sitzfläche der Wandbank) bis zu dunklem Anthrazitgrau (Schlagschatten von Mutter und Kind) moduliert. Als starker, farbiger Kontrast dazu wirken die aquarellierten Stellen des Blattes. Am weitesten ausgeführt ist die Messingschüssel. Über einem braunen Grundton, der etwas dunkler als das Haar Mariä ist, sind leuchtend gelbe Glanzlichter aufgesetzt, dort, wo die Schüssel vom einfallenden Licht getroffen wird. Der Schüsselrand schimmert an mehreren Stellen rotbraun, das sich in der Rundung rechts zu Zinnober steigert. Dieses Rot spiegelt sich im Wasser und überzieht das Spiegelbild des Jesuskindes mit einem rosigen Hauch. – Die Wangen des Kindes sind leicht gerötet, mit einer Mischung aus Zinnober und Weiß. Eine rosa Linie ist an seinem Rückenkontur entlang gezogen, am Bein und an dem linken Arm finden wir das gleiche Rosa, das als Begleitlinie zum Kontur verläuft, ohne zu einem Fleischton vertrieben zu werden. Die Aquarellierung ist nur begonnen, aber nicht zu Ende geführt. Das Inkarnat Mariä ist zurückhaltender gestaltet: eine winzige Spur Rot liegt auf den Lippen, am rechten Wangenkontur ist eine ganz schwache, rosabräunliche Linie, der Schatten des Kinns ist bräunlich[54].

Das Licht fällt von rechts ein. Die Lichtquelle liegt vorn rechts außerhalb des Bildes. In der rechten Bildecke zeichnet sich der Schlagschatten eines Balkens ab, der bis zu der Waschschüssel reicht. Das Licht spiegelt sich in der Schüssel, die an mehreren Stellen golden aufleuchtet. Die Gestalten von Maria und Kind werfen dunkelgraue Schlagschatten.

Der Bildraum ist nach rechts orientiert, d. h. der Standpunkt des Betrachters ist links angenommen. Man sieht nur die rechte Wand und einen Teil der Rückwand des Zimmers. Bei dem Fenster sieht man rechts die Rahmentiefe. Die perspektivische Durchgestaltung ist nicht recht gelungen. Der Sockel der Wandbank wird zwar nach hinten niedriger – die Höhe der rückwärtigen Bank unter dem Fenster beträgt fast nur die Hälfte der vorderen –, aber die

[54] Bei dem Haar der Maria hört die Aquarellierung unvermittelt auf.

versuchte Tiefenwirkung verliert ihre Wirkung, weil die Ecklösung nicht mit der des Raumes übereinstimmt. Der Zeichner läßt den Banksockel bis hinter den Kopf Mariä weiterlaufen und vollzieht den Knick nach links viel zu spät, vermutlich weil er diese Manipulation direkt am Gesicht Mariä vermeiden wollte. Obendrein ist die Sitzfläche der rückwärtigen Bank zu stark in Aufsicht gegeben.

Die Raumkomposition beruht auf reiner Beobachtungsperspektive. Die Orthogonalen der Wandbank und des Wäscheständers ergeben keinen gemeinsamen Schnittpunkt. Auf dem Straßenbild des Fensters durchkreuzen sich die Tiefenlinien an den verschiedensten Punkten, obwohl der Betrachter bei flüchtigem Schauen meinen könnte, es sei ein gemeinsamer Schnittpunkt vorhanden. Konrad Witz hat die wissenschaftliche Entdeckung der Perspektive nicht gekannt. Aber seine beobachtete Perspektive ist besser beobachtet als die der Zeichnung, was auf einen Qualitätsunterschied schließen läßt[55].

Leider ist uns keine eigenhändige Zeichnung des Konrad Witz erhalten, so daß wir den Zeichenstil des Berliner Blattes nicht vergleichen können. Als Hilfsmittel kann man die Vorzeichnung einiger Gemälde, die heute durch die durchsichtig gewordene Tempera schimmert, nur mit Vorbehalt benutzen, da die Unterschiede einer Gemäldevorzeichnung zu einer selbständigen Entwurfszeichnung wesensmäßig zu verschieden sind[56]. Der Zeichner der «Maria im Gemach» skizziert die Umrisse der Personen und die Faltentiefen mit der Feder. Am Halsausschnitt des Mariengewandes und an dem vorderen Kissen auf der Wandbank fallen ganz besonders starke Umrißlinien störend auf. Die wenigen Schraffuren der Zeichnung (am Fensterrahmen, auf dem zweiten Kissen, beim Schlagschatten des Jesuskindes) bestehen aus kurzen, dichten, etwas unsicheren Federstrichen, die in starkem Kontrast stehen zu den kräftigen, hingehauenen Schraffuren der Gemäldevorzeichnungen des Witz. Der Strich des Zeichners der «Berliner Maria» ist auch durch eine gewisse Ängstlichkeit charakterisiert, die der Art eines Witz fremd gewesen sein muß. Diese Ängstlichkeit ist besonders gut bei der Hand Mariä zu sehen. Der Zeichner war offensichtlich unsicher und hat den Kontur mit einem zitterigen Strich umrissen, vielleicht weil ein eventuelles Vorbild an dieser Stelle versagte. Bei dem Kopf der Maria fallen einige Verzeichnungen auf. Die rechte Gesichtshälfte ist gegenüber der linken nach oben verschoben. Das Ohr ist ursprünglich zu groß geraten und verbessert worden, so daß heute

[55] Man vergleiche die Raumdarstellung der Straßburger Katharinentafel.

[56] Die Vorzeichnung ist auf fast allen Tafeln des Heilsspiegelaltars zu sehen, besonders gut auf dem «Verkündigungsengel».

zwei Ohrläppchen zu sehen sind. Die Verschiebung der Gesichtshälften ist auch bei dem Kind, aber in etwas abgeschwächter Form, zu beobachten. Sein rechtes Auge ist größer und liegt höher als das linke.

Ein ähnlich unsicherer Zeichenstil findet sich auf der Zeichnung «Maria und Kind im Gemach» (Abb. 11) in der Universitätsbibliothek Erlangen. Auch dort sind die Falten als Gerüst gezeichnet, und die Lavierung gibt dem Gewand erst Leben und Volumen. Aber auf der Erlanger Zeichnung sind die Falten weicher und schwerer. Die betont spröde Eckigkeit in der Faltengebung der Berliner Zeichnung ist auf dieser Zeichnung nicht zu finden. Auch der oben beschriebene Glanz der Faltenstege, der bei aller Raffinesse etwas Hartes hat, fehlt auf der Erlanger Zeichnung. Das Gesicht unserer kleinen Maria ist dagegen dem der Erlanger Maria ähnlich. Die Haare sind im gleichen, sanften Bogen vom Scheitel über das rechte Ohr gelegt und rahmen die linke Gesichtshälfte als schmaler, dunkler Streifen. Beide Marien haben die hohe Stirn, die bei der Erlanger ein wenig stärker gewölbt ist. Die Formen von Augen, Nase und Mund differieren jedoch. Die Nase der Berliner Maria ist länger, Mund und Kinn sind spitzer, der Wangenkontur steiler. Das Gesicht der Berliner Maria ist kindlich-rührend gegenüber dem fraulich-weichen, selbstsichereren der Erlanger Maria.

P.-L. Ganz sieht in dem Zeichner der Berliner «Madonna im Gemach» (Abb. 10) auch den Maler der «Heiligen Familie», Neapel[57]. Außer der Verschiebung der Gesichtshälften bei beiden Marien vermag ich keine Ähnlichkeiten zu entdecken. Die Faltenmalweise und der Faltenstil sind völlig verschieden (ich halte das Neapler Bild außerdem für stilistisch später als die Berliner Zeichnung), und die Raumauffassung stimmt in keiner Weise überein. Während die Raumauffassung der «Kirchenfamilie», wie wir später sehen werden, von der Kunst des Rogier van der Weyden beeinflußt ist, ist die Raumschilderung der Berliner Zeichnung allein aus den Tafeln des Witz zu verstehen. Der kahle Raum ist eine Nachahmung der «Nürnberger Verkündigung» (Überwasser, Taf. 21). Die Wandbank mit den Kissen, die den Raum ein wenig voller macht, wird in der Wirkung dadurch wieder aufgehoben, daß die Decke des Zimmers, die auf der «Nürnberger Verkündigung» kompositorisch eine angefüllte Fläche bedeutet, hier weggelassen ist. Wie dort ist das Zimmer stark von einer Seite her gesehen und hat ebenfalls ein Fenster in der Rückwand. Nur ist der Raum auf der Zeichnung seitenverkehrt. Der Fußboden ist nicht ganz so weit

[57] P. L. Ganz, K. W., 1947, S. 84.

hochgeführt, aber bei beiden überschneidet die Gestalt Mariä die Rückwand nur wenig. Außer der Decke hat sich der Zeichner auch den Eckbalken in der vorderen Ecke gespart. Aber den von rechts ins Bild fallenden Schatten hat er übernommen. Dieser Schatten, der formengeschichtlich bei den Van Eyck, Außenseite des Genter Altars, zum ersten Mal auftritt[58] und dort als Schatten des hölzernen Bildrahmens zu verstehen ist, wird von Witz dazu benutzt, den außerhalb des Bildes liegenden Raum mit dem Bildraum, also realen und irrealen Raum, zu verbinden[59]. Den «trompe l'œil»-Effekt hat der Zeichner nicht recht verstanden. Er verschiebt den Schlagschatten aus der Ecke, so daß er in keinem Fall mehr als Rahmenschatten interpretiert werden könnte, und schwächt ihn so sehr ab, daß die raumverbindende und raumbildende Funktion verloren geht.

Das Motiv des Straßenausschnittes ist wahrscheinlich von der Straßburger Katharinentafel übernommen, da der Figurenstil der Maria mit dieser Tafel am meisten übereinstimmt. Katharina und Maria sitzen beide mit hochgezogenen Knien auf dem Boden. Bei beiden fällt das Gewand glatt von den Knien herab und legt sich erst am Boden in Falten. Die Faltenformen sind auf der Zeichnung einfacher, nur einmal wird schüchtern ein Faltensternmuster in der links im Schatten liegenden Partie versucht. Vor allem aber ist der Stoffglanz des Seidenstoffes der Katharina, der dort in einzigartiger Weise gemalt ist, auf der Zeichnung mit Erfolg nachgeahmt worden.

Die Zeichnung ist eng mit den Gemälden des Witz verwandt. Ich fasse die wichtigsten Punkte noch einmal zusammen: Das Licht fällt von rechts ein, wie auf allen Tafeln des Witz. Der von außen ins Bild fallende Schlagschatten ist ein von Witz bevorzugtes Kompositionsmittel. Die Ähnlichkeit der Figurenauffassung und des Faltenstils sind evident (vgl. Erlanger Zeichnung, Straßburger Katharinentafel). Das Motiv der Wandbank kommt auf dem Heilsspiegelaltar, auf dem Olsberger Fragment und der Stuttgarter Zeichnung des hl. Joseph vor.

Gegen die Eigenhändigkeit des Witz, die heute kaum noch vermutet wird, sprechen 1. der unsichere Strich, 2. die Verzeichnungen beim Gesicht der Maria und die perspektivischen Unsicherheiten, 3. die kleinere und kleinlichere Gesamtauffassung der Zeichnung.

[58] H. Röttgen, Konrad Witz. Analyse und Geschichte seiner Farbgebung. Diss. Marburg 1958, S. 161.

[59] Dieser Schlagschatten ist auf der Nürnberger «Verkündigung», der Straßburger «Katharina» und der Basler «Goldenen Pforte» zu sehen.

Die Zeichnung ist von einem Werkstattmitglied nach den Tafeln des Witz angefertigt worden. H. Röttgen hat nach der Erlanger Zeichnung und nach der Maria des Neapler Bildes ein Urbild des Witz, eine «Lesende Maria mit Kind im Gemach» rekonstruiert[60]. Unsere Zeichnung ist möglicherweise eine Variante dieses Urbildes. Das Genremotiv des sich im Wasser spiegelnden Kindes ist originell und wahrscheinlich von dem Zeichner dazukomponiert. Die Aquarellierung und die sorgfältige Lavierung lassen darauf schließen, daß die Zeichnung ein Entwurf zu einem Gemälde war. Ob dieser Entwurf ausgeführt wurde, wissen wir nicht. Die nicht zu Ende geführte farbige Durchführung spricht dagegen. Die aufgezeigte Abhängigkeit von der Nürnberger «Verkündigung» und der Katharinentafel spricht für eine Datierung um 1445.

Ikonographisch gehört die Zeichnung zu dem im Zusammenhang mit der Olsberger Tafel besprochenen Komplex. Das Thema der «Demütigen Muttergottes» ist hier zu einer entzückenden Genreszene abgewandelt.

Die Zeichnung wurde von Daniel Burckhardt zum erstenmal Konrad Witz zugeschrieben und in die frühen Dreißiger Jahre datiert[61]. In der Forschung blieb diese Zuschreibung lange Zeit hindurch unbestritten[62]. Bei Überwasser wird das Blatt zum erstenmal als «eine Zeichnung nach Konrad Witz» bezeichnet[63]. J. Gantner schreibt sie dem «Umkreis des Witz oder allenfalls einem Kopisten» zu[64]. 1951 hat A. Stange noch einmal versucht, sie als eigenhändige Zeichnung des Witz zu propagieren[65], ohne damit auf Zustimmung zu stoßen. H. Röttgen[66] bezeichnet das Blatt als «eine freie Variation eines Witzschen Bildthemas durch einen Angehörigen der Werkstatt... als eine sich einfühlende, aber originale Schöpfung der Werkstatt». Ich schließe mich Röttgen an, da ich nicht glaube, daß die Zeichnung eine Kopie nach Witz ist. Nach den obigen Vergleichen und Ausführungen, die gezeigt haben, wie nah das Blatt den Werken des Witz steht, ist es wohl noch zu Lebzeiten des Meisters entstanden.

[60] Röttgen, a.a.O. S. 86ff. und Jb. d. Berl. Museen III, 1961, S. 82.

[61] D. Burckhardt, in: Handzeichnungen schweizer. Meister, hg. von P. Ganz 1904–1908, Textband, Text zu T. II, 1.

[62] M. Escherich, K. W. 1916, S. 114; H. Graber, K. W. 1921, S. 39; E. Bock, Handzeichnungen deutscher Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, S. 43; H. Wendland, K. W. 1924, S. 96ff.; L. Baldass, Graphische Künste 1926, S. 81.

[63] W. Überwasser, a.a.O. S. XXII.

[64] J. Gantner, a.a.O. S. 37.

[65] A. Stange, a.a.O. S. 141.

[66] H. Röttgen, Das Ambraser Hofjagdspiel. Jb. d. Kunsthist. Sammlungen Wien 57, 1961, S. 67.

4. *Das «Ambraser Hofjagdspiel», ein Kartenspiel* (Abb. 4–9)

Das Ambraser Kartenspiel ist zum ersten Mal von Herwarth Röttgen (im Jb. der Kunsthist. Slg. Wien, Bd. 57, 1961) eingehend besprochen worden. Röttgen sieht in dem Kartenspiel «eine Gemeinschaftsarbeit im Stile eines übergeordneten und auch ausbildenden Meisters, der aber selbst vor allem durch das kleine Format nicht nachweisbar ist, wenngleich seine künstlerische Persönlichkeit in einem Grade fühlbar ist, in dem geistiges und manuelles Teilhaben nicht mehr scheidbar sind und nicht mehr scheidbar zu sein brauchen[67]». Dieser übergeordnete Meister ist Konrad Witz[68].

Auf dem Kartenspiel ist der zur Reiherjagd ausreitende Hof dargestellt. Voran reiten König und Königin, gefolgt von Ober und Unter als Edelleuten. In der Reihenfolge kommt dann das Banner mit dem Wert 10, das jeweils das Farbzeichen in einer goldenen Fahne zeigt.– Das Spiel besteht aus vier Suiten: Reiher, Falken, Hunde und Federspiel (= «lueder»). Jede Suite enthält vierzehn Karten: die Werte von Eins bis Zehn, dann Ober, Unter, Königin und König. Das Spiel war für zwei und mehr Personen gedacht. Die Anzahl von 56 Karten entspricht dem venezianischen Tarock, der aber andere Einzelkarten hat.

Die Jäger ziehen mit Falken und Hunden aus, um Silberreiher zu erlegen. Das vierte Farbzeichen, «Federspiel», bedeutet das Ende der Jagd. Die Falken werden auf die Hand gelockt, und auf der Reiher-Unter-Karte sieht man die Jagdbeute, einen toten Reiher, am Boden liegen. Jede Person ist mit ihrem Farbtier dargestellt. König und Dame halten es in der Hand, Ober und Unter haben ihr Tier in der oberen bzw. unteren Kartenhälfte. Im Zeichenstil sind drei Hände zu unterscheiden[69]. Erstens der Zeichner der Falkensuite (Abb. 4). Er gibt dreieckige, spitze Gesichter, deren Hauptformen Augen, Nase und Mund nur knapp umrissen werden. Charakteristisch für diese Gesichter sind lange, schmale Nasen und von der Nase zum Mund verlaufende Schräglinien, die den Gesichtern etwas Grämliches verleihen. Der Ober hat die bei Konrad Witz häufig vorkommenden nach oben geschwungenen Lidbögen. Der geöffnete Mund des Falkenkönigs hat die typische, bei Witz und seiner Werkstatt häufig auftretende Form. Die Figuren dieses Zeich-

[67] Röttgen, a.a.O. S. 39ff., Zitat S. 48.

[68] Röttgen begründet seine Zuschreibung mit vier Punkten: 1. dem hochentwickelten Vermögen, Stoffcharaktere wiederzugeben, 2. der Raumdarstellung mit schmaler Figurenbühne, 3. den fast reinen Landschaftsdarstellungen, die unmittelbar an die Kunst des Witz anschließen, 4. den Detailvergleichen.

[69] Vgl. Röttgen, a.a.O. S. 56ff. Ich nenne die Zeichner in der Reihenfolge Röttgens.

ners sind zierlich. Trotz einer gewissen Steife in der Haltung wirken sie nicht schwerfällig. Die Gesichter sind zwar dreieckig, wie es bei Witz oft vorkommt, aber viel schmaler und im Verhältnis zur Gesamtfigur kleiner als bei den Figuren des Witz.

Von dem zweiten Zeichner stammt die Federspiel-Suite und Reiherdame (Abb. 5, 6, 7). Dieser Zeichner ist Konrad Witz am nächsten. Seine Gesichter sind breitflächig mit nur sehr sparsamer Angabe der Binnenformen. Die Augen werden in zwei parallelen Bögen, als Oberlid und Braue, übereinander gegeben, wodurch sie etwas Blickloses erhalten. Die Nasen haben knollige Spitzen, wie z. B. der «Bartholomäus» und der «Augustin» des Heilsspiegelaltars (Überwasser, Taf. 24, 13). Die Wangenkonturen sind eckig und herb. Der Wangenkontur des Ober ist dem Kontur der Maria auf der Erlanger Zeichnung «Maria und Kind im Gemach» sehr ähnlich (Abb. 6, 11). Bei beiden fällt die Linie unter einem kräftigen Backenknochen stark konkav ein. – Der Kopf des Unter (Abb. 7) ist eine Kopie des «Benaja» des Heilsspiegelaltars (Überwasser, Taf. 15).

Der dritte Zeichner gestaltet seine Figuren individueller als die beiden anderen. Er gibt in den Gesichtern der Hunde-Suite mit der Feder die Modellierung an. Das Haar wird bei Ober und Unter nicht mehr in Hauben versteckt, sondern ringelt sich in zahllosen Löckchen. Die Gesichter sind schmal und mager, mit «fein geschwungenem, etwas mißmutigem Mund». Die feine Strichmodellierung im Gesicht des Königs ist ein Anklang «an die schimmernde Zeichenweise, die für die Zeit des Spielkartenmeisters und der frühen Stiche des Meisters E. S. bezeichnend ist[70]». Dieser Zeichner ist der fortschrittlichste von den dreien. Von ihm stammt wahrscheinlich auch die Reihersuite, ausgenommen «Reiher-Dame».

Über die Zeichnung – und das erschwert natürlich die Zuschreibung an einzelne Hände – kam die vereinheitlichende Kolorierung, die von recht unterschiedlicher Qualität ist. Neben wunderbar subtil ausgeführten Gewändern gibt es grobe Partien wie die Bemalung des Bodens oder die Aufmalung des Zaumzeuges der Pferde. Einige Kleiderstoffe sind so gut gemalt, daß man glauben möchte, Witz selbst habe dabei mitgeholfen. Die Gesichter wurden bis zuletzt stehengelassen, um dann vermutlich von einer Hand, vielleicht der des Meisters, vollendet zu werden. Aus unbekannten Gründen – Tod des Witz? – wurden sie nicht mehr ausgeführt.

Die einzelnen Suiten haben bestimmte Grundfarben. Die Hunde-Suite hat weinroten Hintergrund mit dunkler, stumpfgrüner Boden-

[70] Röttgen, a.a.O. S. 58.

fläche. Bei der Falken-Suite sind die – nicht ausgeführten – Tiere vor leuchtendes Mittelblau gesetzt. Die «lueder» sind golden vor zinnoberrotem Grund. Die Reihersuite hat Landschaften in den Grundfarben Dunkelgrün, Blau und Weiß. Die Verwendung von reinen Farben ist für das Kartenspiel charakteristisch. Die Farben werden als reine Töne gegeneinander gesetzt, wie wir es von den Tafeln des Witz kennen. Zwischentöne oder neutralisierende Brauntöne fehlen.

Besprechung einzelner Figuren und Vergleiche:

Der Federspiel-König ist eine der schönsten Figuren des Kartenspiels (Abb. 5). Er sitzt auf einem mittelgrauen Roß, das mit Weißstrichelchen modelliert ist und so eine feinschimmernde, seidige Oberfläche erhält. Das Gewand des Königs ist aus Samt, es ist auf einem hellen, braungrünen Grund mit Dunkelgrün irisierend gemalt. Auf den Faltenstegen entsteht so, zwischen den harten Strichen der Vorzeichnung, eine einzigartige, raffinierte Glanzwirkung. Die Kopfbedeckung kontrastiert dazu in Krapplackrot. Lange Stoffbänder fallen davon herab, die an den Enden einen feinen Atlasschimmer haben. Das Gesicht des Königs, mit nur angedeuteten Augen, mürrischem Mund und schwerem Kinn, ist typisch witzisch, obwohl es nur in den Umrissen gegeben ist. Die ganze Gestalt erinnert sehr stark an den zweiten König der Genfer «Anbetung der Könige» (Überwasser, Taf. 18). Die Tracht stimmt überein. Die Falten des Ärmels sind genau so sparsam gegeben mit demselben schwerfälligen Hängen des Stoffes. Einfache Röhrenfalten bilden bei beiden das etwas unbestimmbare Körpervolumen. Am meisten aber überrascht die Gleichheit der Farben und die Stoffdarstellung: Samt! Man könnte meinen, der Genfer König sei in einer verkleinerten Ausgabe hier auf das Pferd gesetzt worden. Der Federspiel-König ist malerisch und farblich mit den Gestalten des Witz so eng verwandt, daß man ihn fast für eigenhändig halten könnte.

Wie Röttgen nachweist, der besonders auf die Farbgebung des Witz spezialisiert ist, ist die Maltechnik des zweiten Genfer Königs mit der Federspielkarte übereinstimmend. «Was die Farbgebung betrifft, so sind die Farben bei König und Dame stofflich-lichtmäßig relativiert. Unmöglich, eine Farbbezeichnung für die objektive Gegenstandsfarbe zu finden. Die Farbe erscheint in einem samtenen unbestimmbaren Schimmer. Technisch geschieht das beim König durch eine flimmernde Strichelung mit Dunkelgrün und Braungrün, besonders am Oberschenkel und Arm. Ein Blick auf die farbig brillanteste Figur von Witz, den zweiten König der Gen-

fer ‚Anbetung der Könige', erweist die völlige Übereinstimmung. ...Der Genfer König vertritt den späten Stil der Witzschen Farbgebung: höchste Ausbildung des farbigen Darstellungswertes, zugleich aber Durchlichtung und Schwächung des optischen Widerstandes der Oberflächenfarbe. Die Beleuchtung scheint durch die verschiedenen Schichten hindurchzudringen und die Farbe zu erregen, die ihrerseits selbstleuchtend aus der Transparenz der Oberfläche heraustritt. Entscheidend, daß diese höchste Empfindlichkeit der Farbe in der späten Stufe der Witzschen Malerei selbst in der dünnen Wasserfarbenmalerei des Kartenspiels ihren Niederschlag gefunden hat. Die Witzsche Malerei übertrifft im Hinblick auf Stoffmalerei alles Gleichzeitige, und das Ambraser Spiel kann nur in dieser gänzlich aus der Beobachtung lebenden Malerei einen Platz finden[71].» Bei der Federspiel-Dame wird im Mantel die Wirkung von schwerer, changierender Seide erzielt. Ihre Knie sind sehr weit vorgeschoben, so daß in ihrer Haltung eine ähnliche Verzeichnung wie bei der Maria der Berliner Zeichnung entsteht[72]. Bei den Gestalten von Ober und Unter ist die Wiedergabe der Kleiderstoffe nicht so subtil wie bei König und Königin dieser Suite (Abb. 6). Der Ober steht steif und etwas nach hintenüber gelehnt. Sein Gewand ist glatt und hat nur an der Vorderseite eine Gruppe durchlaufender Röhrenfalten, die von einem Gürtel eingeschnitten werden. Ober und Unter sind Varianten des dritten (ganz linken) Königs der Genfer Anbetung. Der Unter ist zudem dem Begleiter des hl. Martin auf der Sierenzer Tafel (Basel, Kunstmuseum; Überwasser, Taf. 95) ähnlich. Das Sitzmotiv ist gleich. Das kurze Kleid fällt vom Gürtel, trapezförmig sich verbreiternd, bis zu den Knien, wobei an den Konturen verdoppelte Längsfalten entstehen.

Die Figuren der Reiher-Suite sind untersetzt und kurzbeinig wie etwa der Petrus auf der «Befreiung Petri» in Genf oder der Joseph der «Anbetung der Könige» (Überwasser, Taf. 17, 18). Das Kleid des Reiherkönigs, der frontal auf den Beschauer zureitet, ist rostrot mit Gelbstrichelung als Höhung. Dieses Übergewand, durch dessen geschlitzte Ärmel der König die Arme stecken kann (wie der König auf der Genfer «Anbetung» ganz links), hat schmale, scharfe Glanzhöhen auf den Falten, die an das Gewand der Straßburger «Katharina» erinnern. Das Material scheint Seide zu sein. Auch bei dieser Suite sind die Gewänder von Ober und Unter, wohl deren einfacherem Stand entsprechend, nicht so kostbar gegeben. Beim Ober ist der Grund gelb und die Schattierung in Braunstrichelung aus-

[71] Röttgen, a.a.O. S. 66.
[72] Röttgen, a.a.O. S. 63, Abb. 91.

geführt, beim Unter überlagern sich die Farben: manchmal liegt Gelb auf Braun und manchmal Braun auf Gelb, oder beide sind nebeneinander verwendet. Die «Synagoge» des Heilsspiegelaltars ist ähnlich gemalt und zeigt auch dieselben Farbtöne Gelb und Braun.

Ganz besonders schön sind die Gewänder von Falkenkönig und Falkendame gemalt, beide sind krapplackrot. Der König trägt unter dem mit Hermelin besetzten Mantel ein preußischblaues Kleid (Abb. 4). Der Mantel changiert mit einem wärmeren Rot und erhält dadurch Seidenglanz. Das Kleid der Königin ist mit denselben Mitteln als Seidenstoff gekennzeichnet und wird in seiner Wirkung noch durch den Kontrast zu der stumpfroten, wollenen Satteldecke gesteigert. Die großartige Fähigkeit, Stoffe zu charakterisieren, würde allein schon ausreichen, das Kartenspiel in die Werkstatt des Witz zu lokalisieren. Dazu kommt die aufgezeigte Figurenähnlichkeit.

Die Pferdedarstellungen können zwar nicht mit Tafeln des Konrad Witz, aber doch mit Darstellungen eines seiner Schüler verglichen werden, mit denen der Georgs- und der Martinstafel des sogenannten Sierenzer Meisters (Überwasser, Taf. 95, 96). Im Körperbau sind sie sich sehr ähnlich. Es sind kurzbeinige, kräftige Tiere. Das Roß des Falken-Obers schreitet wie das des hl. Martin. Seine Hinterbeine sind ebenso weich in den Gelenken eingeknickt. Das kurzbeinige Spreizen findet man beim Pferd des Falken-Königs und dem Roß des hl. Georg – die Stellung ist zwar verschieden motiviert, aber formal übereinstimmend.

Die Reihersuite überrascht bei dem Kartenspiel am meisten. Sie enthält neun herrliche Landschaften. Die Silberreiher, das Jagdobjekt der Hofgesellschaft, stehen im Wasser oder auf Wiesen. Die Farben der Landschaften sind kühl und kräftig. Der Himmel ist jeweils am Horizont weißblau und geht bis zum oberen Kartenrand in ein leuchtendes Mittelblau über. Ich greife die vier schönsten Landschaften heraus. Reiher-Neun (Abb. 8): Auf einer dunkelgrünen Wiese, bei der an vielen Stellen der weiße Kartengrund durchschimmert, stehen die Reiher. Einer flattert mit den Flügeln, ein anderer schläft auf einem Bein, andere stehen gespreizt oder recken den Hals. Jeder Reiher hat einen schwärzlichen Schlagschatten. Die Wiese wird in der Kartenmitte von einem natürlichen Hag aus Bäumen und schwarzgrünen Büschen begrenzt. Im Hintergrund liegen hellere Wiesen und zwei gleichmäßig geformte Berge. Und hier ist nun das Besondere dieser Karte: auf dem rechten Hügel hat sich das Sonnenlicht in reinem Gelb über den Grund gelegt. Die Farbe ist unvermischt aufgetragen und läuft nach links

in einem langen, feinen Strich aus. Durch dieses dargestellte Sonnenlicht in einer Landschaft ist die Karte in die Nähe der Genferseelandschaft gerückt (Überwasser, Taf. 16). Die Genferseelandschaft ist eine der ersten Landschaftsdarstellungen nördlich der Alpen, auf der das ganze Bild von dem einfallenden Sonnenlicht beleuchtet wird. Das Sonnenlicht liegt zwar nicht in reinem Gelb, aber doch in einem hellen Grün auf den dunkleren Wiesen. Auch die einfachen Formen hat der Zeichner der Karte von dort übernommen. Der Umriß der Berge ist in der sanft ansteigenden Linie den Bergen der Witz-Landschaft ähnlich. Anstatt des Sees in der unteren Bildhälfte ist hier eine Wiese. Die zahlreichen Felder der Witz-Landschaft sind auf zwei Baumreihen reduziert. Das Licht fällt wie bei Witz von rechts ein.

Die Landschaft auf Reiher-Sechs ist um neue Farbwerte bereichert. Das helle Wasser des Teichs hat einen zarten Gelbton von dem ockerfarbenen Ufer angenommen, das weich zu dem Blauschatten der Reiher kontrastiert. Die Wiese geht im Hintergrund in ein zartes Gelbgrün über.

Reiher-Fünf (Abb. 9) und Reiher-As haben beide eine in die Tiefe geöffnete Landschaft, gebaut aus den Grundelementen: Wasser, ins Wasser greifende Landzungen und Felsen. Das Wasser der Reiher-Fünf-Karte ist hellblau mit grauen Schattenbildern der sich darin spiegelnden Landzungen. Die Reiher sind im Vordergrund in verschiedenen, abwechslungsreichen Stellungen verteilt. Im Hintergrund sieht man schwarzbraune Felsen mit merkwürdig organischlappigen Umrissen. Sie sind ähnlich unrealistisch wie die Felsen des Basler Christophorusbildes, an das diese Karte überhaupt erinnert (Überwasser, Taf. 9). Das Prinzip der in die Tiefe geführten Landschaft ist übereinstimmend. Auf der Spielkarte ist es allmählicher durchgeführt, weil keine vordere Raumzone gebraucht wird. Zunächst ragen flache Landstriche in den See, erst dann kommt die große Felsformation, die auf dem Basler Bild zuvorderst steht. Die Wasserfläche wird von immer mehr dunkeln Spiegelbildern unterteilt, die Fläche des Sees immer schmaler, so daß die Raumillusion überzeugend wirkt. Im Verhältnis zu dem Basler «Christophorus» ist die Landschaft der Spielkarte weiter entwickelt, sie baut eher auf dessen Neuerungen auf, als daß sie sie kopiert.

Einen großen Gefallen hat uns der Werkstattgesell getan, der die Rückseiten der Karten einfärben mußte und dabei, sei es aus Nachlässigkeit, sei es, daß die Vorderseite erst zu einer Zeit fertig wurde, als man sich nicht mehr für das Kartenspiel interessierte, die Rückseite des Falken-Königs weiß ließ. Dadurch ist uns ein Stück Zeichnung erhalten, das im Stil direkt an die Berliner Zeichnung an-

schließt (Abb. 3). Das Motiv der Zeichnung ist schwer erkennbar. Es ist ein Stück Gewanddrapierung, in den Faltenumrissen gegeben. Diese Drapierung wurde auf der Rückseite der Karte (sie ist auf den Kartenrand bezogen) mit der Rohrfeder ausprobiert. Die Lavierung, die dem Faltengebilde erst Volumen verleihen würde, ist nicht mehr ausgeführt. In den Formen und Winkeln sind die Falten dem Berliner Mariengewand sehr ähnlich, aber der Zeichenstil ist dort vorsichtiger, der Strich unsicher und dünn gezogen. Dieser Zeichner hat dagegen so fest aufgedrückt, daß die Feder sich gespalten hat. Er verbessert unbekümmert, wenn ein Strich nicht ganz sitzt, auch wenn als Ergebnis zwei Striche nebeneinander liegen. Dieselbe Hand dürfen wir also nicht vermuten, wohl aber dieselbe Zeit und dieselbe Werkstatt. Diese kleine Skizze zeigt das erste Stadium eines Gewandes, das ein für Witz und seine Werkstatt typisches Faltengerüst hat. Das zweite Stadium sieht etwa so aus wie auf der Berliner Zeichnung. Darüber kamen dann die gröberen Schraffuren der Höhen und Tiefen, wie sie auf dem «Verkündigungsengel» sichtbar sind, und als letztes schließlich die Farbe (Überwasser, Taf. 8). So ungefähr können wir uns den Arbeitsgang in der Witz-Werkstatt vorstellen. Das Stück Zeichnung ist für uns ein weiterer, zusätzlicher Anhaltspunkt, das Kartenspiel der Werkstatt des Witz zuzuordnen.

Aufgrund der Figurenähnlichkeit mit dem Genfer Altar wird man das Kartenspiel in die letzte Lebenszeit des Witz datieren müssen. Es ist sicher noch zu Lebzeiten des Meisters entstanden, denn die Stoffcharakterisierung der Gewänder ist teilweise so gut, daß Witz, wenn er nicht gar selbst daran mitgearbeitet hat, zumindest das Kartenspiel unter direkter Aufsicht hat ausführen lassen. Auf späteren Tafeln aus der Werkstatt des Witz gibt es die Stoffcharakterisierung in dieser Meisterschaft nicht mehr.

Das Ambraser Spiel scheint ein Auftrag für Witz selbst gewesen zu sein, den er unter persönlicher Aufsicht von seinen Gesellen ausführen ließ und dem er vielleicht selbst einige Glanzlichter, wie z. B. die Gewänder von Falkenkönig und -königin, aufsetzte. Es ist möglich, daß sein plötzlicher Tod die Vollendung des Kartenspiels verhindert hat.

Einordnung:

In der Tradition der deutschen Kartenspiele ist das Ambraser Spiel zwischen das Stuttgarter Kartenspiel von etwa 1430[73] und das Kupferstichkartenspiel des Spielkartenmeisters von vor 1446

[73] Röttgen, a.a.O. S. 42, Anm. 11; Abbildung bei Stange IV, Abb. 140–147.

einzureihen[74]. Das Stuttgarter Kartenspiel stellt ebensfalls eine Jagd, aber auf Enten, dar. Es ist im Aufbau der einzelnen Suiten und in der Gesamtkartenzahl (52) von dem Ambraser Spiel verschieden. Seine Bilder sind weniger realistisch. Die Figuren haben noch den höfisch-lieblichen Charakter des Internationalen Stils um 1400. Beide Kartenspiele sind von späteren Spielen durch die Größe (die Stuttgarter Karten sind 190 auf 120 mm groß) und die sorgfältige farbige Ausführung unterschieden. Nähere Übereinstimmungen dieser Kartenspiele untereinander bestehen nicht. Das Ambraser Spiel ist übertrieben sorgfältig ausgeführt, wenn man bedenkt, wie rasch Spielkarten im Gebrauch zerstört werden. Von dem herrlichen Glanz der Gewänder wäre schon nach kurzer Zeit nicht mehr viel zu sehen gewesen. Glücklicherweise wurde das Spiel nie seiner Bestimmung zugeführt, sondern blieb in einer fürstlichen Schatzkammer liegen. Der Grund dafür mag erstens darin zu suchen sein, daß es nicht vollendet war, zweitens aber auch in der Besonderheit der Spielregeln (die Kartenzahl 56 ist in Deutschland ungewöhnlich), die mit der Zeit vergessen wurden. Ein Spielhindernis gegenüber späteren Kartenspielen mag auch in der Größe gelegen haben. (Das Kupferstichkartenspiel von vor 1446 ist nur noch 142 auf 95 mm groß.)

H. Röttgen nennt das Ambraser Spiel «ein Spiel, dem man kaum den Charakter eines Kartenspieles zusprechen kann. Es ist künstlerisch ein Unikum, sowohl gegenüber dem früheren Stuttgarter Spiel als auch gegenüber dem ungefähr gleichzeitigen Kupferstichspiel des Spielkartenmeisters. Es ist die eigenwillige Arbeit aus der Werkstatt eines Tafelmachers, schwer brauchbar zum Spielen und vielleicht auch deswegen liegengeblieben. Es war ein Künstler, der in besonderem Masse auch diesen Gegenstand dem Zwang unterwarf, die Dinge in der Lebendigkeit und Fülle der sichtbaren Welt darzustellen. Der Reiz der Besonderheit führte denn auch dazu, daß das ‚unbrauchbare' Spiel in einer Kunst- und Wunderkammer die Jahrhunderte überdauern konnte[75].»

b) Arbeiten der Werkstatt nach dem Tod des Konrad Witz

1. Heilige Familie im Kirchenraum (Abb. 10)

Durch einen mit Krabben besetzten Rundbogen blickt man in das engbrüstige, steile Mittelschiff einer spätromanischen kreuzge-

[74] Vgl. M. Geisberg, Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel. Straßburg 1905.

[75] Röttgen, a.a.O. S. 67/68.

wölbten Emporenbasilika. Im Vordergrund – fast noch unter dem Eingangsbogen – hat sich die Heilige Familie, von zwei weiblichen Heiligen begleitet, niedergelassen. Die Muttergottes sitzt auf zwei aufeinandergelegten Kissen. Sie trägt ein leuchtendes, hellrotes Gewand und ist über ein Buch geneigt, in dem das auf ihrem linken Knie sitzende Jesuskind blättern darf. Rechts neben ihr kniet die hl. Katharina in einem blauen, von Goldfäden übersponnenen Gewand. Sie hilft das Buch halten, aber weder das Jesuskind noch seine Mutter nehmen Notiz von ihr. Zu ihren Füßen liegt ihr Attribut, das Schwert. Rechts vor Katharina sitzt der hl. Joseph auf einem braunen Holzschemel. Er trägt ein unscheinbares, dunkelgraues Gewand, dessen Kapuze er über den Kopf gezogen hat. Mit der Rechten hält er dem Kind ein rotes Äpfelchen hin, mit der linken Hand macht er eine anlockende Gebärde. Sein Blick geht merkwürdigerweise vor dem Kind und der Mutter vorbei ins Leere, obwohl er dem Kind etwas reicht. Hinter dem Jesuskind und der Katharina schaut die hl. Barbara, in goldbraunem Kleid, hervor. Sie blickt nach links aus dem Bild heraus. Neben ihr steht ihr Attribut, der Turm. Alle Personen haben dasselbe, kaum differenzierte, elfenbeinfarbene Inkarnat.

Die Kirchenarchitektur ist von warmer Farbigkeit: über durchschimmerndem Ocker liegt eine dünne, hellgraue Farbschicht, die in den Schattenpartien wie Fußboden, Lettner und linke Mittelschiffwand zu einem dunklen, kompakten Grau wird. Am Lettner steht links und rechts ein goldgrundiger Figurenaltar, und durch die mittlere Arkade sieht man ein Stückchen des Hochaltars. Die Obergadenfenster schimmern bläulich-weiß, die Zeichnung der Glasfenster ist schwach erkennbar. Die Fenster im Chorhaupt haben Fischblasenmaßwerk. An den südlichen Mittelschiffpfeilern und am Lettner sind Statuen angebracht, vermutlich Apostel. Der zweite von vorn trägt das Andreaskreuz. Über dem ersten Pfeiler hängt eine auffallend bunte Orgel in Zinnober (Holz) und Weißblau (Pfeifen), die nicht in den Gesamtton des Raumes einbindet.

Der Rahmenbogen erscheint heute allzu gelblich wegen der daraufliegenden Firnisschicht. Ursprünglich war er crèmeweiß. Er hat keine architektonische Funktion, z. B. als Schwibbogen, sondern dient als Tor zu der sich öffnenden Bildbühne. Außerdem hilft er dem Maler, den schwierigen Übergang von Innenraumarchitektur und Bildrahmen zu umgehen. Er ist so vor das Bild geschoben, daß ein willkürlicher Raumausschnitt sichtbar wird. Merkwürdigerweise ist er nicht symmetrisch angelegt: nur der rechte Pfeiler hat eine Basis, der linke schießt glatt durch und ist dazu viel näher an den vorderen Bildrand gerückt. Der relativ dunkle Kirchenraum

bildet einen starken Kontrast zu dem ursprünglich crèmeweißen Bogen, aber auch zu der farbenprächtigen Figurengruppe. Er wirkt wie an die Rahmenarchitektur angeschoben.

Durch die geöffnete Seitenschifftür schaut man auf eine sonnenbeschienene Straße. Der Schatten eines Hauses mit Schornstein liegt über dem Weg, auf dem eine braungekleidete Frau zur Kirche schreitet. Am Türpfosten steht ein zinnoberrot gekleideter Mann und schaut neugierig ins Kircheninnere. Ein weiterer, ebenfalls zinnoberroter Herr hat schon das Seitenschiff betreten und schreitet selbstbewußt zum Lettner hin, ohne zu bemerken, wer sich in der Kirche eingefunden hat. Der Kirche gegenüber steht ein Haus mit geöffnetem Verkaufsgewölbe, einem Fresko über den Fenstern und einem Hirschgeweih am Giebel. Hinter diesem Haus biegt der Weg nach rechts. Man sieht zwei Häuser der folgenden Straße, in der noch drei Personen erkennbar sind. – Der Ausschnitt ist mit seinen zierlichen Figürchen dem Ausschnitt auf der Straßburger Katharinentafel des Witz sehr ähnlich (Überwasser, Taf. 20). Die Einzelformen sind jedoch vereinfacht. Die Figurenzahl ist geringer, die Kleidung der Menschen einfacher, es fehlen Lichtreflexe und raffinierte Spiegelungen. Auch auf die zum Haus kontrastierenden Fensterrahmen ist verzichtet. Die Farbigkeit im Ganzen ist reduziert.

Architektur: Die perspektivische Durchgestaltung des Kirchenraumes ist sehr unsicher. Einige Orthogonalen treffen sich in der Baldachinfigur zwischen dem linken und dem mittleren Lettnerbogen, andere durchschneiden sich unbekümmert, ohne einen einheitlichen Fluchtpunkt zu erreichen. Manche Orthogonalen laufen sogar parallel. Das Ergebnis ist ein Innenraum, der in sich verzerrt ist. Bei genauer Betrachtung des durchschießenden Dienstes rechts und des ersten sichtbaren Pfeilers links bemerkt man, daß die Basen näher zusammenliegen als die Kapitelle, daß die Wand also leicht nach außen gewölbt ist. Dies hat H. Schwarz zu der Vermutung geführt, das Bild sei in einem Konvexspiegel gemalt. Allerdings vermag er diese Vermutung nicht überzeugend zu begründen, so daß wir doch eher eine Unsicherheit des Malers annehmen[76].

Vergleicht man die Architektur mit dem Kirchenraum des Straßburger Bildes, so werden die ersten Zweifel an einer Autorschaft des Witz geweckt. Obwohl das Straßburger Seitenschiff mit der Altarnische und den einfallenden Schatten der Mittelschiffpfeiler auch ein recht komplizierter Raum ist, wirkt es einfach, klar und perspektivisch gekonnt. Da gibt es keine Fehler, wie z. B. an den Emporenöffnungen des Neapler Bildes, die in der Bildtiefe nicht

[76] H. Schwarz, The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout. Festschrift f. W. Suida, London 1959, S. 90.

richtig verkleinert werden. Die architektonischen Elemente sind durch Farbkontraste deutlich gekennzeichnet. Verschleierungen wie der Rahmen des Neapler Bildes oder jene an dessen linker Mittelschiffwand fehlen, und die nicht ausgeführte Arkadenwand rechts ist zumindest in den Pfeilerschatten deutlich angegeben. – Allerdings hat auch Witz selbst die Gesetze der Perspektive nicht gekannt. Die Orthogonalen der Katharinentafel schneiden sich auch nicht in einem Fluchtpunkt, auch wenn die Bodenorthogonalen sich schon in einem eigenen Schnittpunkt treffen. Perspektive beruht bei Witz noch auf Beobachtung. Unsicherheiten verschleiert er durch die Figuren- und Farbkomposition und durch die Lichtführung. Aber seine Beobachtung ist doch so gründlich, daß die Raumanlage glaubhaft wirkt[77]. Auf dem Neapler Bild fehlt die typische Schlagschattenbehandlung des Witz. Es gibt zwar einige Schattenbilder, z. B. die Mittelschiffpfeiler werfen dunkle Schattenstreifen auf die rechte Seitenschiffwand. Diese binden aber in den allgemeinen Farbton ihrer Umgebung ein, sie sind keine eigenwertigen Bilder wie bei Witz. Die Personen haben gar keine Schlagschatten.

Seit dem grundlegenden Aufsatz über Konrad Witz von Daniel Burckhardt ist immer wieder behauptet worden, daß es sich bei dem Kirchenraum des Neapler Bildes um eine Vedute des Basler Münsters handle. Vergleicht man den Stich des Basler Münsters, den Burckhardt abbildet[78], auf dem der Lettner noch an seiner ursprünglichen Stelle steht, so entdeckt man mehrere Übereinstimmungen. Die Kirche der Tafel hat auch einfache Kreuzrippengewölbe, auf ein Mittelschiffjoch fallen zwei Seitenschiffjoche; der Lettner hat bei beiden Kirchen eine durchbrochene Maßwerkbrüstung, die Chorfenster sind groß und hell, und die Höhendifferenz der Langhauskapitelle zu den Chorkapitellen läßt bei dem Neapler Bild auf ein dazwischenliegendes Querhaus schließen. – Die Unterschiede sind andererseits beträchtlich. Das Basler Münster hat Spitzbogenarkaden anstatt Rundbögen. Seine Emporen haben Triforien

[77] Dies ist neben der verschiedenen Maltechnik ein weiterer Grund für die Annahme einer geringen Abhängigkeit von van Eyck. Van Eyck hat schon 1432 das Gesetz von der Flucht paralleler Tiefenlinien in der Anwendung auf die Ebene gekannt (Fußboden auf dem Genter Altar). Die erste Anwendung auf den Raum fällt in die Zeit von 1436–1453; es ist nicht sicher, ob van Eyk oder Petrus Christus das erste Bild nördlich der Alpen gemalt hat, dem ein einziger Fluchtpunkt der Orthogonalen zugrunde liegt. Die «Karthäuser-Madonna» und die «Verkündigung» des Petrus Christus in Berlin sind jedenfalls auf einen Fluchtpunkt hin durchgestaltet. Vgl. J. Kern, Die Grundzüge der linear-perspektivischen Darstellung in der Kunst der Gebrüder van Eyck und ihrer Schule. Leipzig 1904, S. 18ff.

[78] D. Burckhardt, Basel-Festschrift 1901, S. 298.

statt Biforien, der Obergaden hat pro Doppeljoch zwei anstatt eines Fensters, der Lettner vier anstatt dreier Öffnungen. Das Maßwerk der Chorfenster stimmt nicht überein, und die Orgel befand sich auf der Nordseite anstatt auf der Südseite. Als Vedute darf man das Neapler Bild also nicht bezeichnen, eher als ein Architekturbild mit Portraitzügen des Basler Münsters. Ich verweise auf J. Gantner: «Vor allem muß gesagt werden, daß von einer tatsächlichen Schilderung des Basler Münsters nicht die Rede sein kann. Diese Kunst schildert nichts im Sinne der Wirklichkeit, sie entnimmt der Wirklichkeit einzelne Züge, die sie dann frei verwendet, aber sie schaltet damit völlig souverän[79].»

Das Neapler Bild hat mehrere Lichtquellen. Von vorn links außerhalb des Bildes werden der Architekturrahmen und die Figurengruppe beleuchtet. Der Kirchenraum hat eigene Beleuchtung: durch den nördlichen Obergaden, die Chorumgangsfenster, die dort das Gewölbe erhellen, und durch die geöffnete Seitenschifftür, die dem südlichen Seitenschiff Licht spendet. Dort ist sehr fein beobachtet, wie das Licht an den Pfeilerkanten als heller Streifen sichtbar wird. – Die Lichtführung ist also nicht einheitlich. Raum und Figurengruppe sind getrennt behandelt. Die Heilige Familie ist scheinwerferartig beleuchtet, ohne daß dieses Licht auch noch den Kirchenraum erhellt. Die Figurengruppe wird dadurch von dem dunklen Raumgrund abgesondert. Innerhalb der Figuren selbst ist die Lichtbehandlung nicht einheitlich. Am stärksten beleuchtet wird Maria, deren ziegelrotes Gewand, die leuchtendste Farbe des Bildes, dadurch noch mehr betont wird. Deutlich von links angestrahlt ist auch Joseph, dessen dunkle Gewandfarbe ihn aber dem umgebenden Raum verhaftet erscheinen läßt. Neben der hell beleuchteten Gestalt Mariä wirken die beiden weiblichen Heiligen dunkel und unbedeutend. Keine der Figuren hat einen Schlagschatten, wie sie Witz so liebt und als raumbildende Faktoren verwendet. Die Gruppe ist trapezförmig-flächig in den Raum eingefügt. Sie nimmt die gesamte Fläche des Mittelschiffbodens ein, nur Joseph überschneidet ein Stückchen der Wand.

Die Figuren haben verschiedene Größen. Sie sind in den Proportionen nicht aufeinander abgestimmt. Joseph, der am weitesten vorn sitzt und daher am größten erscheinen müßte, ist kleiner und zierlicher als Maria. Maria ist die größte Gestalt der Tafel. Die beiden heiligen Frauen wirken neben ihr wie verkümmert: der Kopf der Katharina ist um ein Drittel kleiner als der Kopf Mariä, obwohl beide sich in derselben Bildebene befinden. – Im Verhältnis

[79] J. Gantner, K. W. 1943, S. 17.

zum Kirchenraum sind alle Figuren zu groß. Das ungefähr richtige Verhältnis zeigt der Mann im Seitenschiff.

In den Farben ist die Figurengruppe sehr verschieden von den Tafeln des Konrad Witz. Witz isoliert die Buntfarben, das heißt, er läßt zwischen zwei leuchtenden Farben einen neutralen Raum[80]. Hier werden jedoch Rot, Blau, Goldbraun und Grau unmittelbar nebeneinandergesetzt. Sie überschneiden sich sogar, was bei Witz fast nie vorkommt. Mischtöne wie das Goldbraun der Barbara verwendet Witz überhaupt nicht. Konrad Witz vermeidet Überschneidungen bei der Figurenanordnung, es sei denn, er gibt ihnen einen besonderen Sinn wie bei «Esther und Ahasver» (Überwasser, Taf. 1). Bei der Neapler Figurengruppe führen die Überschneidungen denn auch dazu, daß man von der hl. Barbara kaum mehr als den Kopf sieht. Maria und Joseph sind merkwürdigerweise von den Überschneidungen ausgenommen.

Die Gestalt Mariä ist besonders hell und leuchtend in den Farben, da sie am stärksten vom Licht getroffen wird. Ihr Gewand ist sorgfältig in Licht- und Schattenpartien durchgestaltet. Der Kontur ihrer Gestalt ist klar abgesetzt von den übrigen Personen. Ihr Gewand fällt in reichen Falten zu Boden. Neben weich fallenden Partien befinden sich Haarnadelfalten (Schoß) und Stecknadelfalten (unterhalb der rechten Hüfte). Der Saum trifft leicht gewellt auf den Boden. Die Heiligen Katharina und Barbara scheinen dagegen einer anderen Raumsphäre verhaftet zu sein. Da ihre Gestalten nicht im Licht liegen, wirken sie viel weiter entfernt, obwohl sich Katharina auf der gleichen Höhe befindet wie Maria. Dazu kommt der Gegensatz in der Gewandbehandlung. Das Kleid der Katharina ist völlig flächig gemalt. Es hat weder Falten noch Licht- und Schattengliederung. Das wenige Leben verleiht ihm das Goldnetzmuster und ein hellblaues Gestrichel auf einem Grund von dunklerem Blau. Nicht einmal an dem Gürtel, der das Gewand zusammenhält, entstehen Falten. Das Kleid der Katharina wirkt neben dem Gewand Mariä wie eine flache, blaue Scheibe. Auf die inhaltliche Beziehungslosigkeit zu Maria (neben dieser formalen), nämlich daß weder Maria noch das Kind auf die Katharina achten, wurde schon hingewiesen.

Der hl. Joseph hat farbig und formal eine Mittlerstellung. Er sitzt ganz am vorderen Bildrand, unter der Arkade, die den Blick in den Kirchenraum erschließt. Die Arkade ist so gegeben, daß der Standpunkt des Betrachters links angenommen wird. Man erblickt rechts die Pfeilertiefe und die Wandung des Bogens. In der Tiefe

[80] H. Röttgen, Diss. S. 130ff.

des Bogens, und doch schon ein wenig im Kirchenraum, ist der Platz des Joseph. Seine Gestalt dient zu Verbindung der beiden Räume. Gleichzeitig leitet er mit dem dunkelgrauen, im Licht heller werdenden Gewand farblich von dem dunklen Kirchenboden zu der Figurengruppe hin. Formal wird diese Vermittlung durch die Handbewegung unterstützt, mit der er dem Kind etwas reicht. Diese Bewegung findet aber bei den Figuren kein Echo, so daß er trotz der kompositorischen Mittlerstellung, von der Figurengruppe her gesehen, isoliert ist.

Die aufgezeigten formalen und inhaltlichen Unstimmigkeiten bei den Figuren lassen darauf schließen, daß sie nicht original konzipiert, sondern eine Kompilation verschiedener Motive sind.

Als Anhaltspunkt für diese These haben wir die Zeichnung «Maria und Kind im Gemach» der Universitätsbibliothek Erlangen, eine Zeichnung, die mit der Maria des Neapler Bildes in Zusammenhang steht (Abb. 11). Seit der Veröffentlichung durch Elfried Bock wird diese Zeichnung als eine Teilkopie des Neapler Bildes angesehen[81]. Die Ähnlichkeit der beiden Marien ist überraschend. Beide sitzen nach rechts gewendet, mit leicht geneigtem Kopf in ein Buch vertieft, in dem das Jesuskind blättert. Das Kind sitzt jeweils sehr weit seitlich auf dem Schoß, so daß man fürchten muß, es falle herab. Das Sitzmotiv ist bei der Erlanger Zeichnung klarer als auf dem Neapler Bild ausgeführt. Maria sitzt auf zwei übereinanderliegenden Kissen, die als solche deutlich zu erkennen sind. Auf dem Neapler Bild ist das obere Kissen fast nicht erkennbar, das untere wirkt als blauer Farbfleck, da im Gegensatz zu der Zeichnung kein Kissenvolumen angegeben ist.

Die Gewänder der Marien stimmen, den umgelegten Kragen der Erlanger ausgenommen, wörtlich überein. Sie liegen mit dem gleichen, in sich gewellten Saum am Boden auf. Am linken und rechten Rand des Saumes entsteht je ein rechtwinkliger Knick im Kontur. Die zwei langen, von rechts unten nach links aufsteigenden Falten, deren linke am unteren Rand in eine S-Linie mündet, sind identisch, nur ist die S-Linie bei der Erlanger Maria etwas flacher. Bei beiden Marien geht von der rechten Hüfte ein Faltengekräusel aus. Die Falten der Neapler Madonna sind nur etwas schärfer, weniger voluminös, Stecknadelfalten, wie sie auf der Zeichnung nicht vorkommen. Identische Form zeigt auch die Falte, die, vom rechten Knie ausgehend, zunächst senkrecht verläuft, dann aber nach zwei Knicken umbiegt und ein U formt. Auf der rechten Seite wird sie von einer am linken Knie ansetzenden, nach links in flachem Bogen

[81] E. Bock, Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen, 4 Bde. Frankfurt 1929, S. 18, Nr. 46.

verlaufenden Linie begleitet. Der Abschluß des Faltengehänges, das von dieser Linie eingeleitet wird, stimmt wieder überein. Nach einer kurzen Haarnadelfalte folgt eine Abtreppung und dann schwingt die Linie nach rechts unten aus.

Aus diesen Übereinstimmungen wird deutlich, daß die beiden Mariendarstellungen zusammengehören müssen. Das Problem, was Original und was Kopie ist, läßt sich durch eine Untersuchung der Unterschiede näher bestimmen.

Die Gewandfalten auf der Erlanger Zeichnung sind voluminöser und weicher. Die Parallelfalten über und unter dem Gürtel sind auf der Erlanger Zeichnung als kleine Röhren, auf dem Neapler Bild nur durch dunkle Pinselstriche, die schmale Stege freilassen, gegeben. Haarnadelfalten wie am Ärmel der Neapler Maria fehlen auf der Zeichnung, ebenso die Stecknadelfalten. Der Faltenstil des Neapler Bildes ist härter, schärfer, geknickter. Dies deutet auf eine spätere Entwicklungsstufe als die Erlanger Maria hin. Die Faltengebung des Neapler Bildes tendiert zu dem «gebrochenen» Stil der fünfziger Jahre. Es ist also kaum anzunehmen, daß die Erlanger Zeichnung, wie man bisher glaubte, eine Kopie des Neapler Bildes ist. Der Faltenstil schließt an eine frühere Zeit an als der des Neapler Bildes. Auch die Kissen, auf denen Maria sitzt, sind ein Beweis dafür, daß die Erlanger Zeichnung keine Kopie sein kann, denn sie zeigt das Motiv klarer, während das Gemälde dort unklar und ungenau ist.

Die Lösung des Problems hat H. Röttgen gefunden. Er führt beide Marien auf ein gemeinsames Urbild des Witz zurück[82]. Dieses Urbild war vermutlich eine «Lesende Maria mit Kind im Gemach». Die Erlanger Zeichnung gibt uns eine ungefähre Vorstellung wie das Bild ausgesehen hat. Das Thema der «Maria mit Kind im Gemach» ist in der niederländischen und deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts sehr beliebt. Ein direkter Vorläufer für Witz hätte die «Ince-Hall Madonna» in Melbourne aus dem Kreis der van Eyck gewesen sein können. – Mit der Annahme eines Urbildes von Witz lassen sich die oben aufgeführten Unstimmigkeiten in der Figurenkomposition des Neapler Bildes erklären. Der Maler hat die Madonna des Witz kopiert, mußte aber die restlichen Figuren selbst dazu erfinden, was ihm offensichtlich Schwierigkeiten gemacht hat. Nun ist zu verstehen, daß die Maria nicht nur größer, farbiger und ohne Überschneidungen, sondern sogar mit eigener Beleuchtung dargestellt ist. So erklärt sich auch die inhaltliche Beziehungslosigkeit zwischen Katharina und Jesuskind. Der Maler

[82] H. Röttgen, a.a.O. S. 87.

hat Maria und Kind einfach übernommen, so wie er sie vorfand, ohne sie der Figurenkomposition und dem Bildraum anzugleichen.

H. Röttgen hat noch einen weiteren Beleg dafür gefunden, daß die Figurengruppe des Neapler Bildes aus verschiedenen Vorbildern zusammengesetzt ist. Die kleine Zeichnung «Hl. Joseph», (Abb. 2), die 1933 von Franz Hammer entdeckt wurde, wird von ihm zur Ergänzung herangezogen[83]. Dargestellt ist ein nach links gewendeter, auf einer Wandbank sitzender, älterer Mann. In der ausgestreckten Rechten hält er einen runden Gegenstand. Die Linke zeigt die gleiche anlockende Gebärde wie der Joseph des Neapler Bildes. Es kann kein Zweifel bestehen, daß diese Zeichnung mit der Gestalt des Joseph auf dem Neapler Bild übereinstimmt[84]. Beide Josephsgestalten führt Röttgen wieder auf ein gemeinsames Vorbild zurück: auf eine Gruppe «Maria mit Kind, hl. Joseph und hl. Anna», die wir oben zu einer «Heiligen Familie» abgeändert haben. Die Stuttgarter Zeichnung wäre dann eine Teilkopie nach diesem Bild, die als Werkstattvorlage aufbewahrt wurde. Nach dieser Vorlage hat der Maler des Neapler Bildes seinen Joseph gemalt und sich wiederum nicht die Mühe gemacht, ihn den übrigen Figuren anzugleichen. Joseph schaut deshalb ins Leere und reicht sein Äpfelchen vergeblich in die Luft. Als Beleg für die Annahme einer Tafel «Heilige Familie im Gemach mit Wandbank» kann das Fragment der sog. Olsberger Madonna angeführt werden. «Entscheidend ist, daß die Stuttgarter Zeichnung eine Ergänzung ähnlich der vorgeschlagenen fordert. Sollte sie wirklich den verlorenen Teil der Olsberger Madonna wiedergeben, so würde die Verbindung der Neapler ‚Heiligen Familie' mit der Olsberger Tafel als zweitem Vorbild eine Datierung des Neapler Bildes in die späten vierziger Jahre, unter dem Einfluß der nach Witzens Tode zunächst wohl noch weitergeführten Werkstatt... nahelegen[85].»

Die Neapler Tafel ist nach diesen Ausführungen eindeutig als ein Bild aus der Werkstatt des Witz anzusehen.

Auf die Ikonographie der Tafel braucht hier nicht näher eingegangen zu werden, da die Geschichte der «Heiligen Familie» im Zusammenhang mit dem Olsberger Fragment ausführlich besprochen worden ist[86].

Als Architekturbild steht unsere Tafel in der niederländischen Tradition. Seit der «Totenmesse» des Turin-Mailänder Stunden-

[83] Vgl. H. Wentzel, Form und Inhalt, Kunstgeschichtliche Studien für Otto Schmidt, S. 333.

[84] Einzelvergleiche siehe S. 36f.

[85] H. Röttgen, Jb. d. Berl. Museen III, 1961, S. 84.

[86] Siehe S. 33f.

buches, um nur ein illustres Beispiel zu nennen, ist die Darstellung von Kirchenräumen dort sehr beliebt. Unsere Tafel kommt der kleinen Berliner Kirchenmadonna Jan van Eycks am nächsten. Dort steht die Muttergottes im Mittelschiff einer hochgotischen Kathedrale[87]. Jean Lejeune hat, nicht unwidersprochen[88], nachzuweisen versucht, daß der Kirchenraum die Kathedrale von Lüttich, «Notre Dame et St-Lambert», darstellt. Es handelt sich aber wohl ebenso wie bei dem Neapler Bild nur um ein Idealporträt.

Beiden Bildern ist das kleine Format gemeinsam, das sie noch mit der Miniaturenmalerei verbindet. Beide haben einen halbrunden Bogen als oberen Bildabschluß, der einen willkürlichen Ausschnitt aus dem Kirchenraum gibt. Panofsky hat dies zum ersten Mal für die Berliner Kirchenmadonna beobachtet. Er sieht darin eine entscheidende Weiterentwicklung der Turin-Mailänder «Totenmesse[89]». Während aber auf dem Berliner Bild der Kirchenraum raffiniert-einfach von dem Bildrahmen überschnitten und ausgeschnitten wird, ist bei dem Neapler Bild eine Rahmenarchitektur vorgeblendet, die den Ausschnittcharakter bewußt betont. Vorbilder für diese Rahmung finden wir bei Rogier van der Weyden, z. B. bei seinem Miraflores-Altar in Berlin. Dieser Altar muß vor 1445 entstanden sein, da er in diesem Jahr von König Juan II. dem Kloster Miraflores in Burgos geschenkt wurde[90]. Die Übernahme der Rahmenarkatur von Rogier ist also durchaus möglich. Die gesamte Raumkomposition entspricht Rogiers Rahmenaltären: an einen Architekturbogen, der die Bildfläche unterteilt und den Raumausschnitt begrenzt, wird der Bildraum kastenartig herangeschoben[91]. Die kleine Neapler Tafel ist also sowohl von der neuen Raumgestaltung Rogiers als auch von der etwas älteren Kirchenmadonna van Eycks beeinflußt. Auf die Beziehungen zu dem letzteren Bild müssen wir noch etwas näher eingehen. Beide Tafeln sind stark von einer Seite her orientiert, bei dem Berliner Bild aus dem einfachen Grund, weil es die Hälfte eines Diptychons ist. Beide zeigen nur eine Mittelschiffwand, auf beiden Bildern blickt man in das Seitenschiff, durch dessen geöffnete Tür Licht hereinfällt. Die Kirchen-

[87] E. Panofsky, Early Netherlandish Painting I, S. 193. Datierung um 1425–27.

[88] J. Lejeune, Les Van Eyck, Peintres de Liège et sa cathédrale. Liège 1956. Dagegen: Josua Bruyn, Van Eyck Problemen. Utrecht 1957, S. 125, Anm. 2. Otto Pächt, Burl. Mag. 98, 1956, S. 274, Anm. 31.

[89] E. Panofsky, Die Perspektive als symbolische Form. Vorträge der Bibl. Warburg 1924/25, S. 258ff. und S. 317, Anm. 52 (Leipzig-Berlin 1927).

[90] Panofsky, Early Netherlandish Painting, S. 460, Anm. 3 (zu S. 259).

[91] H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild. Leipzig 1910, S. 5 (zu Rogiers Bildraum).

räume haben jeweils einen dreiteiligen Aufriß. Durch den Obergaden wird das Schiff beleuchtet. Grundlegende Unterschiede liegen in der Lichtführung, dem Verhältnis Figur/Raum und der perspektivischen Gestaltung. Das Berliner Bild hat eine einheitliche Lichtführung von der linken Seite her. Sein Licht strömt durch Obergaden und Seitenschiffportal ein. Die Beleuchtung des Neapler Bildes ist uneinheitlich, wie wir oben gesehen haben. Neben dem qualitativen liegt hier auch ein inhaltlicher Unterschied. Das Licht auf dem Berliner Bild ist sakral und hat symbolische Bedeutung, wie Millard Meiss nachgewiesen hat[92]. Das Neapler Bild ist profaner und mit seinen vielen Lichtquellen innerhalb des Kirchenraumes natürlicher. Dieser Unterschied ist auch bei dem Verhältnis Figur/Raum zu beobachten. Die Berliner Madonna steht hoheitsvoll im Raum. Sie ist überlebensgroß, ihre Krone reicht bis in Triforienhöhe. In der Komposition wird das Wunder ihrer göttlichen Erscheinung in der irrealen Beziehung ihrer Gestalt zum Raum zum Ausdruck gebracht. Alle Bildgegenstände beziehen sich symbolisch auf Maria[93], sie ist der Mittelpunkt des Raumes, der selbst wieder ein Symbol ihrer Jungfräulichkeit ist.

Dem Neapler Bild fehlt dieser Beziehungsreichtum. Es ist in eine menschlich nähere, wärmere Atmosphäre gerückt. Das Kind blättert im Buch, der Nährvater reicht ihm ein Äpfelchen, um es zu erfreuen. Wären die beiden Heiligen Katharina und Barbara nicht dabei, so könnte man von einem kleinbürgerlichen Familienidyll sprechen.

Wir haben gesehen, daß der Maler der Neapler Tafel seine Figurenkomposition aus verschiedenen Vorbildern zusammengestellt hat. Wo er keine Vorbilder hat, wirkt er schwach. Trotz dieser Kompilation ist ein Bildchen von intimem Reiz entstanden. Die göttliche Familie ist zu den Menschen herabgestiegen. Sie hat zwar standesgemäß in einer Kirche Platz genommen, aber in einer den Zeitgenossen vertrauten Kirche. Der Vorgang ist unbemerkt geschehen, der Organist spielt auf seiner Orgel ruhig weiter, ein Mann spaziert durch das Seitenschiff, ohne zu ahnen, wer sich im Mittelschiff befindet, und die Heilige Familie scheint es nicht zu stören, daß sie allein gelassen wird. Obwohl der Maler nicht sehr selbständig war, hat er aus dem Übernommenen ein inhaltlich und formal reizvolles Bildchen zu gestalten gewußt.

[92] M. Meiss, Light as Form and Symbol in some fifteenth-century Paintings. The Art Bulletin 27, 1945, S. 179.

[93] E. Herzog, Zur Kirchenmadonna van Eycks. Berl. Museen VI, 1956, S. 2ff.

Formengeschichtlich gehört das Bild zwar in die Tradition der «Totenmesse» des Turin-Mailänder Stundenbuches und der Berliner Kirchenmadonna. Inhaltlich scheint die Verbindung einer «Demütigen Hl. Familie» mit einer Kirchenarchitektur aber neu zu sein. Zwar benutzte man in dieser Zeit Kirchenräume öfter als Bildhintergrund. Der Meister von Aix läßt seine Verkündigung in einem Kirchenraum stattfinden, Witz selbst setzt seine Heiligen Katharina und Barbara in das Seitenschiff (oder Kreuzgang?) einer Kirche. Rogier van der Weyden stellt die Sieben Sakramente in einer dreischiffigen gotischen Kathedrale dar (Antwerpen, Musée Royal).

Aber ein direktes Vorbild einer «*Heiligen Familie im Kirchenraum*» konnte ich weder in der niederländischen, noch in der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts finden.

Das Neapler Bild war möglicherweise die rechte Hälfte eines Diptychons. Es ist auffallend stark nach rechts orientiert. Von dem Kirchenraum sieht man fast nur die rechte Seite. Der linke, asymmetrische Rahmenpfeiler wäre als die Hälfte eines breiteren Pfeilers zu erklären, der zu dem Rahmen des zweiten Bildchens mitgehörte. Möglicherweise war dort wie bei der Berliner Kirchenmadonna der Stifter dargestellt. Auch der hl. Joseph, der deutlich nach links schaut, hätte so ein Gegenüber. Das Ganze sei hier jedoch nur als Vermutung geäußert.

Die kleine Tafel wurde 1897 zum ersten Mal mündlich von A. Bayersdorfer dem Konrad Witz zugesprochen. Burckhardt hat diese Zuschreibung unter Berufung auf Bayersdorfer 1901 publiziert und näher begründet. Seine Argumente: Figurenähnlichkeit des Joseph mit dem Ahasver des Heilsspiegelaltars, die Samtrobe der hl. Katharina wegen ihrer Stoffcharakterisierung, der Kirchenraum als Vedute des Basler Münsters. Nach den vorangegangenen Ausführungen sind diese Argumente für uns nicht mehr überzeugend. Burckhardt hat aber auch schon bemerkt, daß das Bild nicht «mit der gewohnten, so außerordentlichen Sorgfalt» ausgeführt sei[94]. Die Perspektive sei flüchtig und keineswegs korrekt. In seinem Artikel in Bruns «Schweizer Künstlerlexikon» reiht Burckhardt das Täfelchen dann unter die Frühwerke des Witz ein, da er es in enger Abhängigkeit von den van Eyck sieht, vermutlich aber auch ein wenig aus Unbehagen an der «flüchtigen» Ausführung. «Die Art und Weise, wie die Figuren in den Raum gesetzt sind, läßt Jan van Eycks ‚Madonna in der Kirche' oder ein ähnliches Werk als Vorbild vermuten[95].» Gerade die Figurenkomposition ist der schwächste Teil des Bildes. Röttgens Beobachtung, daß sie aus

[94] D. Burckhardt, a.a.O. S. 298ff., Zitat S. 300.

[95] D. Burckhardt, in: Bruns Schweizer. Künstlerlexikon III, S. 516.

verschiedenen Vorbildern zusammengesetzt ist, läßt jene Behauptung hinfällig werden. Der Tonraum van Eycks, in dem die Figuren dem den Raum erfüllenden Schattenton untergeordnet werden, ist in diesem Bild gerade nicht verwirklicht[96]. In den Witz-Monographien von Mela Escherich und Hans Wendland wurde die Neapler Tafel bedenkenlos als Original angesehen. Paul Ganz bezweifelte als erster im Jahresbericht der Amerbachgesellschaft von 1922 die Eigenhändigkeit des Täfelchens[97]. Er betont, daß die Tafel unbestreitbar eine starke Verwandtschaft mit Witz habe, aber die Figurengruppe zeige französischen Einschlag. «Der französische Einfluß, die Ungeschicklichkeiten in der Wiedergabe der Architektur, sprechen für eine Jugendarbeit, die Figurengruppe dagegen ist viel reifer als die nächstfolgenden Arbeiten des Witz und erlaubt es m. E. nicht, das Bild der Frühzeit des Meisters zuzuweisen. Der eigenartige figürliche Stil findet sich auf der berühmten Pietà im Louvre wieder...». Ganz hat den Bruch zwischen Architektur und Figurenkomposition bemerkt. Er weist außerdem auf die Ähnlichkeit des Figurenstils mit provenzalischer Kunst hin, obwohl er das vielleicht ein wenig überbewertet. Zwei Jahre später schreibt er das Bild einem «Oberdeutschen Meister um 1430» zu[98]. Die frühe Datierung begründet er wie Burckhardt mit der Anlehnung der Komposition an van Eyck. Sie ist für uns, da wir auch Einflüsse Rogiers darin erkannten, nicht mehr annehmbar. Paul Leonhard Ganz schließlich hat die Tradition seines Vaters fortgeführt und das Neapler Bild unter «burgundisch um 1435-1440» eingeordnet[99].

In der Forschung hat man sich zunächst von dieser Absprechung nicht beeindrucken lassen. Graber, Überwasser, Gantner, J. Baum (in Altschwäbische Kunst) und Stange bezeichneten das Bild weiterhin als Frühwerk des Witz. H. A. Schmid reihte es vorsichtiger in dem die Forschung zusammenfassenden Artikel des Thieme-Becker unter «Umstrittene Werke, I: Aus Werkstatt und Schule» ein[100]. Erst H. Röttgen hat 1957 in seiner Dissertation und 1961 im Jahrbuch der Berliner Museen das Bild endgültig und mit schlagenden Argumenten dem Witz selbst abgesprochen und seiner Werkstatt zugewiesen[101].

[96] H. Röttgen, Diss. S. 84ff.

[97] P. Ganz, Die Kunst des Konrad Witz. Jahresbericht der Amerbach-Gesellschaft 1922, S. 21.

[98] P. Ganz, Malerei der Frührenaissance, S. 40.

[99] P. L. Ganz, K. W. 1947, S. 84.

[100] H. Graber, K. W., S. 14/15; W. Überwasser, K. W. (1938), S. XI; J. Gantner, K. W. 1943, S. 16ff.; J. Baum, Altschwäbische Kunst. Augsburg 1923, S. 27; H. A. Schmid, Thieme-Becker 36, S. 152.

[101] H. Röttgen, Diss. S. 87ff. und Jb. d. Berl. Museen III, 1961, S. 80ff.

Ich möchte mich aus folgenden Gründen der von Röttgen vorgeschlagenen Datierung in die späten vierziger Jahre anschließen. 1. Die Hand des Witz selbst ist bei der Tafel nicht mehr zu spüren. Raumauffassung, Figurenkomposition, Farbigkeit sind von Witz grundverschieden. Die für Witz und seinen engen Umkreis typische Materialcharakterisierung ist nicht versucht worden. 2. Die Rahmenarchitektur ist ohne Rogiers Mirafloresaltar nicht denkbar, der kurz vor 1445 anzusetzen ist. 3. Der Lichteinfall von links spricht gegen eine allzu enge Beziehung zu Witz.

Die Tafel ist wohl in den Jahren nach dem Tod des Witz entstanden, als die Werkstatt noch von seiner Frau weitergeführt wurde. Terminus ante quem ist der Tod der Frau Ursula, 1448. Danach wurde die Werkstatt aufgelöst, wie später noch ausgeführt wird.

2. *Lesende Maria im Gemach, Zeichnung* (Abb. 11)

Die Madonna sitzt in einem nach links geöffneten Raum, durch den man in eine Loggia mit enger Säulenstellung blickt. An der Rückwand des Raumes ist eine kleine Säulenstellung zwischen ein Wandbrett und die Deckbalken eingeschoben. Auf dem Wandbrett, zwischen den Säulchen, stehen zwei Gefäße in der traditionellen Form der Gefäße der Weisen aus dem Morgenland. Ihr Inhalt, Weihrauch und Myrrhen, ist eine Andeutung auf das bittere Leiden und Sterben Christi.

Maria sitzt auf zwei übereinanderliegenden Kissen. Sie ist nach rechts gewendet. Ihr Kopf, im Dreiviertelprofil, ist über ein Buch geneigt, das sie geöffnet in den Händen hält. Mehr im linken Arm als auf dem Schoß hält sie das Jesuskind und stützt mit der linken Hand auch noch ihr Buch, in dem das Kind blättert. Das Haar Mariä liegt glatt am Kopf an und fällt dann in losen Wellen über die Schultern. Ihr Gewand wird unter der Brust von einem Gürtel zusammengehalten und fällt in lockeren, weichen Falten zu Boden. Der umgeschlagene Kragen läßt ein wenig von Hals und Schlüsselbein sehen. Ihr Gewand füllt fast die ganze untere Bildhälfte aus. Rechts wird es vom Bildrand ein wenig überschnitten.

Maria und Kind sind in inniger Beschaulichkeit in das Buch vertieft. Die Mutter wird nicht ungeduldig, weil das Kind die Seiten umblättert, und das Kind schaut so ernsthaft in das Buch, als verstehe es den Sinn der Buchstaben schon. Die Versunkenheit von Mutter und Kind wird in der Komposition durch ein gleichschenkliges Dreieck, dem Maria und Kind einbeschrieben sind, ausgedrückt. Dieses läßt das Blatt zugleich in sich geschlossen erscheinen.

Der Zeichenstil: Die Vorzeichnung ist mit der Feder sparsam skizziert. Das Hauptgewicht liegt in der Lavierung. Die Gewandfalten sind z. B. im Gerüst mit der Feder angegeben, ihr Volumen erhalten sie aber erst durch den Pinsel. Manche Falten sind auch nur mit dem Pinsel modelliert. Das Gesicht Mariä erhält durch die Lavierung seinen Ausdruck. Auch die Raumwirkung mit Helligkeiten und Schatten wird nur durch die Lavierung erzeugt. Wo diese fehlt oder zu schwach ist wie bei der Säulenstellung der Rückwand, wirkt die Zeichnung flach und unfertig. Die Säulchen erscheinen als Streifen, denn außer der Binnenmodellierung fehlen ihnen auch die Schlagschatten. Nur durch die optische Wirkung, die von den Schatten der Gefäße ausgeht, erscheint die Wandgliederung tiefenräumlich. – Unsicherheiten in der Zeichnung sind am linken Wangenkontur Mariä zu beobachten. Unter dem Backenknochen fällt die Wangenlinie sehr stark ein, was gar nicht zu der weichen, runden rechten Wange paßt. Eine kleine Unsicherheit ist auch am Hals zu beobachten. Unter dem Kinn braucht der Maler eine ergänzende, korrigierende Linie, so daß dort zwei Konturen nebeneinander stehen. – Die Schwebestellung des Kindes, die hier noch stärker als auf dem Neapler Bild auffällt, weil das rechte Beinchen des Kindes durch die Wellenlinie des Gewandes unschön überschnitten wird, ist vielleicht auf die ungenaue Übernahme eines Vorbildes zurückzuführen. Das Kind saß dort möglicherweise mit auf dem Kissen der Mutter.

Der Zeichner des Erlanger Blattes arbeitet wie der Zeichner der Berliner «Maria im Gemach» mit der Gerüstzeichnung, die dann laviert wird (Abb. 3). In der Pinselführung ist der Erlanger Zeichner sicherer und abwechslungsreicher: manche Faltenpartien gestaltet er nur mit dem Pinsel, und dadurch entstehen weiche, schattige Stoffteile. Die Faltenbildung des Berliner Zeichners ist dagegen mehr an die Feder gebunden (mit dem Glanzeffekt der Faltenhöhen). Sie ist ängstlicher und graphisch-ornamentaler. Die Falten haben mehr Eigenständigkeit, sie bilden Muster. Auf der Erlanger Zeichnung sind die Falten das Produkt des Stoffes und der Haltung Mariä. Sie entstehen «von innen», während sie auf der Berliner Zeichnung mehr wie aufgesetzt erscheinen. Der Unterschied des Zeichenstils zeigt sich gut bei den Händen der beiden Marien. Die Erlanger mit schlanken, langfingrigen, weichen Händen, die Berliner dagegen mit kindlich-flacher, an dem Tuch abrupt abgebrochener Hand, die von einem zitterigen Federstrich umrissen ist. Die Hand der Erlanger Maria ist im Gegensatz dazu sicher umrissen und als räumlicher Gegenstand gestaltet. Während die Erlanger Maria groß und ihrer Bedeutung als Gottesmutter angemessen in dem Gemach

sitzt, das sie allein fast ganz ausfüllt, sitzt die Berliner Maria klein und zusammengesunken in dem sie umgebenden Raum. Die eine sitzt auf Kissen erhöht, die andere auf dem Fußboden. Die Erlanger Maria strömt Selbstbewußtsein, Ruhe und Selbstsicherheit aus, wie es der Himmelskönigin geziemt, die Berliner Maria ist dagegen ganz «Demütige Muttergottes». – Die Berliner Zeichnung haben wir einem guten Werkstattgesellen des Witz zugeschrieben, der von dem Meister Motive übernommen hat, dem aber die monumentale Gestaltungskraft des Meisters fehlt. Der Erlanger Zeichner vermittelt dagegen etwas von der Figurenmonumentalität des Witz mit seiner den Raum füllenden Mariengestalt. Von derselben Hand können die beiden Zeichnungen also nicht sein. Der Zeichner des Berliner Blattes ist motivisch Witz näher, qualitativ aber weniger gut als der Zeichner des Erlanger Blattes. Letzteres ist später zu datieren. Die Raumauffassung geht über die des Berliner Blattes hinaus – offene Loggia anstatt kahler Wände. Auch in der Lichtführung hat sich der Zeichner von dem Werkstattbrauch befreit und die übliche Beleuchtung von links benutzt. Der Gesichtstyp Mariä ist fortgeschrittener als auf der Berliner Zeichnung, obwohl ich deswegen nicht, wie Röttgen, das Blatt erst in das 16. Jahrhundert datieren möchte[102].

Seit der Veröffentlichung durch Elfried Bock[103] ist die Zeichnung «trotz ihrer hervorragenden Eigenschaften» als Kopie angesehen worden[104]. Das Vorbild für diese Kopie wurde verschieden bezeichnet. Bock selbst sah die Zeichnung zunächst als Kopie nach der Neapler «Heiligen Familie» an, präzisierte dann aber, es sei eine Kopie nach einer Originalzeichnung des Witz zu dem Neapler Bild[105]. Da wir festgestellt haben, daß das Neapler Bild eine Werkstattarbeit ist, können wir diese zweite Version nicht mehr annehmen. Aus der stilistischen Untersuchung ging hervor, daß es auch keine Kopie nach dem Gemälde sein kann. H. A. Schmid nennt in seinem zusammenfassenden Artikel des Thieme-Becker die Zeichnung eine «Teilkopie nach dem Neapler Bilde oder, besser, nach dessen Vorbild[106]». A. Stange kommt unserer Auffassung noch näher[107]. Er hält zwar die Zeichnung für eine Kopie nach der Maria des Neapler Bildes, fügt aber hinzu: «wichtig sind diese Zeich-

[102] H. Röttgen, Jb. d. Berl. Museen III, 1961, S. 84.

[103] E. Bock, Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett Berlin, Die Deutschen Meister. Berlin 1921, Bd. I, S. 88.

[104] E. Bock, Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen. Frankfurt 1929, Textband S. 18, Nr. 46.

[105] E. Bock, a.a.O. S. 19.

[106] H. A. Schmid, a.a.O. S. 152.

[107] A. Stange, IV, S. 151, folgendes Zitat ebenda.

nungen, weil sie uns wahrscheinlich Kunde geben von verlorenen Werken des Witz». Und auf ein verlorenes Werk des Witz hat Röttgen 1961 unsere Zeichnung zurückgeführt[108]. Bei dem Vergleich des Neapler Bildes mit der Erlanger Zeichnung haben wir gesehen, daß die Zeichnung vor dem Gemälde entstanden sein muß. Die Unterschiede in der Gewandbehandlung sind so beträchtlich, daß die Zeichnung in einen engeren Zusammenhang zu Witz gebracht werden muß als das Gemälde. Röttgen nimmt an, daß beide auf ein Original des Witz, eine «Lesende Maria mit Kind im Gemach», zurückgehen. Die Erlanger Zeichnung entspräche diesem Original, während das Neapler Bild nur die Mariengestalt daraus übernommen hätte. Ich stimme mit Röttgen überein, daß der Zeichnung nicht, wie Bock vermutete, die rechte Hälfte fehlt (diese Vermutung ist darauf zurückzuführen, daß die Zeichnung in Abhängigkeit von dem Neapler Bild gesehen wurde), sondern «die Versunkenheit der Maria in das Buch und die sich damit einstellende Intimität, die ja geradezu ein Mehr an Figuren ausschließt, gibt der Zeichnung ihren natürlichen Abschluß nach rechts[109]». Auch der regelmäßige Dreiecksaufbau spricht gegen eine Ergänzung.

Eng verwandt mit der Erlanger Zeichnung – darauf hat ebenfalls Röttgen aufmerksam gemacht – ist eine Tafel aus der Mitte des 15. Jahrhunderts in Basler Privatbesitz, die Stange dem Caspar Isenmann zuschreibt[110]. Das Thema der «Lesenden Maria im Gemach» ist hier reizvoll verändert: Maria sitzt mit einem Buch in den Händen auf einem Schemel, das Kind hockt neben ihr, ebenfalls mit einem Buch, auf dem Boden. Die Anordnung der Figuren erinnert an die Berliner Zeichnung (Abb. 3), auch wenn die Motive der Beschäftigung von Maria und Kind verschieden sind. – Überraschend ist die Ähnlichkeit der Innenarchitektur: das Basler Bild hat wie die Erlanger Zeichnung eine eingestellte, kleine Säulenordnung an der Rückwand. Die Säulchen auf der Tafel sind kürzer und kräftiger, ihre untere Hälfte wird von einem gemusterten Wandbehang verdeckt. Rechts ist ein Bücherbrett eingeschoben, mit einem kleinen Stilleben aus Büchern, Schachteln und einem Krüglein. Die Gefäße der Weisen aus dem Morgenland sind hier zu einem Bücherstilleben abgewandelt. Die in ihrer architektoni-

[108] H. Röttgen, a.a.O. S. 77ff.

[109] H. Röttgen, a.a.O. S. 82.

[110] H. Röttgen, a.a.O. S. 87. Zuschreibung vgl.: A. Stange, Bd. VII, 1955, S. 14. F. Winkler, Jos Amman von Ravensburg, Jb. d. Berl. Museen NF I, 1959, S. 51ff. rückt die Tafel auf S. 110 in die Nähe des Jos, ohne sich aber endgültig zu entscheiden, ob die Tafel als eigenhändig anzusehen sei oder nicht.

schen Funktion unklaren Rechtecköffnungen der linken Wand auf der Erlanger Zeichnung sind zu Fenstern geworden, durch die man in einen Garten sieht. Der obere Raumabschluß, der auf der Erlanger Zeichnung nicht mehr sichtbar ist, wird hier ausführlich als eine Holzdecke mit zwei flachen Quertonnen angegeben. – Unter den Fenstern zieht sich eine Wandbank entlang, auf der drei Kissen liegen. Dieses Motiv kennen wir aus der Berliner Zeichnung, ja sogar den Tisch könnte man als flächenkompositorischen Ersatz für den Wäscheständer der Zeichnung ansehen.

Bildet man aus der Berliner Zeichnung, der Erlanger Zeichnung (Abb. 3, 11) und dem Basler Bild eine Reihe, so wird deutlich, wie die Entwicklung von den kahlen Räumen des Witz über eine vorsichtig gegliederte, geöffnete Raumkonstruktion zu einem mit Motiven fast überladenen Innenraum geht, bei dem sich der Künstler an Säulenstellung, Bücherstilleben, Hängeleuchter, Tisch, Wandbank und Deckengliederung nicht genug tun kann. Die künstlerische «Askese» des Witz ist schon wenige Jahre nach seinem Tod überholt und vergessen, auch wenn seine Motive noch weiterbenützt werden.

Ich möchte betonen, daß ich das Basler Bild nicht in einen direkten Schulzusammenhang, sondern nur in einen Motivzusammenhang stelle. Es ist eine einfallsreiche Neufassung des Erlanger Themas bzw. der verlorenen «Lesenden Maria im Gemach» von Konrad Witz. – Als weiteren Beleg für die Existenz dieser Tafel des Witz sieht Röttgen ein Bild des Straßburger Frauenhauses an. Dargestellt ist eine jugendliche, nicht näher bestimmbare Heilige. Sie zeigt denselben Figurenaufbau wie die Erlanger Maria, nur hält sie statt des Kindes einen Rosenzweig. Die Faltenformen sind sehr ähnlich, aber ihr Stil gehört in die siebziger Jahre des Jahrhunderts. «Die vollständige Umformung gewisser Hauptmotive der Witzschen Maria in einen anderen Faltenstil ist wohl damit zu erklären, daß das Straßburger Bild der ganzen Art nach nicht direkt auf das Original von Witz, sondern auf vielleicht eine graphische Arbeit eines anderen Meisters zurückgeht[111].»

Diese Beispiele festigen zusätzlich die Annahme eines Urbildes von Witz, auf das die Erlanger Zeichnung zurückgeht.

Wie ist die Erlanger Zeichnung zeitlich einzuordnen? Die Gewandbehandlung spricht für eine Datierung in die Nähe des Witz. Wenn man in Betracht zieht, wie sehr der Faltenstil bei der Neapler Maria schon verhärtet ist, muß man die Priorität der Zeichnung annehmen. Die Besprechung der kleinen Tafel aus der Sammlung

[111] H. Röttgen, Diss. S. 90.

Lindenmeyer-Christ hat zudem gezeigt, wie rasch die Kompositionen des Witz schon um die Jahrhundertmitte verändert werden. Die Erlanger Zeichnung mag um 1445, jedenfalls aber vor dem Neapler Bild entstanden sein.

3. Der Fürbitte-Altar

A. Der Ratschluß der Erlösung (Abb. 12)

Auf einem zwei Drittel des Bildes einnehmenden Goldthron sitzt Gottvater. Er ist in ein weites Brokatgewand gekleidet, dessen Säume reich mit Perlen bestickt sind. Auf dem Haupt trägt er die Papstkrone. Er hat die rechte Hand segnend erhoben, mit der linken blättert er in einem Buch, das an die Rückwand des Thrones gelehnt ist. Die Bewegung seiner Hände wird überfangen von einem großen Goldschlüssel, der in der Luft zu schweben scheint und den Blick des Betrachters auf die Taube des Heiligen Geistes lenkt, die dicht über dem Thron schwebt. Rechts auf der obersten Thronstufe steht Christus. Mit demütig geneigtem Haupt und betend erhobenen Händen scheint er von Gottvater etwas zu erbitten. Das Agnus Dei, das Symbol des Opfertodes Christi, sitzt vor dem Buch und hat den Kopf zu Christus gewandt. Christus ist in ein einfaches, loses Gewand gehüllt, das in schweren, geraden Falten herunterhängt. Die Begegnung von Maria und Elisabeth wird rechts unvermittelt angeschlossen. Maria begrüßt die ihr entgegentretende Elisabeth, die durch die Haube als verheiratete Frau gekennzeichnet ist. Auf den Kleidern der beiden heiligen Frauen sind die Kinder zu sehen, die sie unter dem Herzen tragen. Der kleine Johannes kniet schon anbetend vor dem noch ungeborenen Gottessohn.

Die Farbkomposition ist auf einfache Kontraste aufgebaut. Maria trägt einen blauen Mantel, der heute türkisfarben wirkt, Elisabeth ist in Zinnoberrot gekleidet. Ihre weiße Haube erhält von dem Goldgrund ein gelbes Reflexlicht. Der Thron ist messingfarben: braun mit Gelbhöhungen. Er ist von einem Restaurator sehr stark übergangen, wenn nicht zum Teil gar neu gemalt. Die Blaureflexe, die vom Gewand Mariä ausgehen und das Spiegeln der Throndecke auf der vorderen Thronstufe sind vermutlich neu. Die Throndecke ist moosgrün mit roten Doppelstreifen an den Rändern und dreifachen querdurchlaufenden Streifen im Innern. Das Gold des Thrones schimmert auf den Faltenhöhen des feingeschorenen Samtes. Das Gewand Christi, in einer undefinierbaren grau-blau-braunen Farbmischung, hebt sich kaum von dem grünen Hintergrund

ab. Ausführlich ist dagegen das Kleid Gottvaters geschildert: rosaweiß mit weinroten Schattenpartien. Sein Goldmuster, aus Braun und Gelb gebildet, wirkt heute fast grünlich. Es ist zwar auch von einem Restaurator gründlich übergangen worden, ist aber besser erhalten als zum Beispiel die Köpfe von Gottvater und Christus, die heute allzu weich und glatt wirken. Gottvater hat einen grauweißen, wattigen Bart, durch den sein Gesicht etwas Unechtes, Weichliches, fast Nazarenisches erhält. M. Escherich nennt ihn «einen distinguierten alten Herrn[112]». Derselben Restaurierung verdanken wir auch den Goldgrund in seiner häßlichen Regelmäßigkeit und vermutlich auch die heute wieder entfernten Anstückungen an der linken und unteren Seite. Auch die Reinigung von 1924 hat etwas zum glatten Gesicht Gottvaters beigetragen. Betrachtet man die Abbildung bei Wendland (Taf. 20), die vor der Restaurierung gemacht wurde, so erscheint das Gesicht Gottvaters doch etwas kerniger und ausdrucksvoller. Durch das Ausbessern zahlreicher kleiner Fehlstellen ist der Eindruck des Glatten, Nichtssagenden verstärkt worden. Das Antlitz Christi hat die typische Augenhöhenverschiebung, die bei Witz und seiner Werkstatt so oft vorkommt. Auch seinem Gesicht fehlt eine endgültige, kräftigere Charakterisierung. Wenn man diese beiden Köpfe für sich betrachtet, kann man verstehen, daß die Tafel im Anfang unseres Jahrhunderts als Fälschung angesehen wurde[113]. – Die Frauenköpfe der Heimsuchung sind dagegen besser erhalten. Maria hat ein spitzes, zierliches Gesicht, das in der Form der Fürbittemaria auf der Außenseite der Basler Doppeltafel ähnelt. Der Kopf der Elisabeth ist nach der Anna der «Goldenen Pforte» in Basel kopiert (Überwasser, Taf. 48). Die Art, wie die Haube, über der Stirn etwas vorstehend und am Kinn zusammengefügt, um den Kopf gelegt ist, so daß das Gesicht nur noch als kleines Dreieck sichtbar wird, stimmt wörtlich überein. Auch der schmale, gefältelte Saum der Hauben ist gleich. Die Gesichter sind in den Einzelformen sehr ähnlich, die Nase, vorn mit einer kleinen, knolligen Spitze, der leicht geöffnete Mund und die Tränensäcke unter den Augen. Aber hier sieht man auch sehr deutlich die Unterschiede der Maler: Das Gesicht der Anna von Witz ist in Höhen und Tiefen modelliert und nur ein paar winzige Fältchen auf der Oberlippe zeigen das Alter der Mutter Mariä. Auf dem Gesicht der Elisabeth sind dagegen zahlreiche Falten in realistischer Steigerung angebracht. Die Konturen der Tränensäcke werden mehrmals eindrücklich wiederholt, von der Nase zum Mund laufen

[112] M. Escherich, a.a.O. S. 95.

[113] Ich muß gestehen, daß ich im Anfang selbst nicht frei von Zweifeln an der Originalität der Berliner Tafel war.

zahlreiche parallel liegende Falten, der Mund ist weiter geöffnet und die obere Zahnreihe ist nebst einem Stückchen Zunge sichtbar. Man hat den Eindruck, der Maler habe sich an diesen Einzelzügen nicht genug tun können. Sogar in den Augenwinkel setzt er kleine rote Pünktchen, was fast entstellend wirkt. – Vergleicht man die Haube und den Kragen der Elisabeth mit der Kopfbedeckung der Königin von Saba (Überwasser, Taf. 12), die in der Dahlemer Gemäldegalerie an derselben Wand hängt, so sieht man den Qualitätsunterschied dieses Malers zu Witz noch einmal sehr deutlich. Die Tücher der Königin von Saba sind viel strahlender und schöner gemalt, der Stoff ist als ganz feines Linnen charakterisiert, während der Kragen der Elisabeth dagegen so grob aussieht, als sei er aus Tortenpapier gefältelt.

Der Faltenstil der Gewänder der beiden Frauen ist feinteiliger und nicht so monumental wie die Röhrenfalten am Gewand Christi oder die weit ausgebreitete Glanzfläche des Gewandes von Gottvater. Die linke Figurengruppe ist Konrad Witz näher als die beiden zierlichen Frauengestalten der Heimsuchungsgruppe. Bei dem Gewand Gottvaters hat sich der Maler große Mühe gegeben, den Eindruck von geschorenem Samt hervorzurufen, und es ist ihm, ebenso wie bei der Throndecke, auch gelungen. Nur die Malerei des Brokatmusters ist etwas enttäuschend, was aber auf die Restaurierung zurückgehen mag. Die Gestalt Gottvaters ist breit ausgeführt, ähnlich wie die Gestalten des Heilsspiegelaltars. Das Sitzmotiv ist ebenso unbestimmt, der Körper unter dem Gewand ebenso unfaßbar wie dort. Die Stoffcharakterisierung schließt an eine Gestalt wie den Salomo an. Das Gewand Christi ist nicht als ein bestimmter Stoff charakterisiert. Die schweren, am Boden abknikkenden Falten erinnern an den David des Heilsspiegelaltars (Überwasser, Taf. 14).

Die Raumauffassung ist von den Innenbildern der Witz-Altäre in Basel und Genf abzuleiten. Es ist die schmale Raumbühne, die vom Goldgrund hinterfangen wird und in die unbekümmert ein räumliches Element wie der Thron eingefügt werden kann, ohne daß es der Künstler als Störung empfindet. – Die Komposition bleibt immer etwas rätselhaft, da wir die originale Größe der Tafel nicht kennen. Heute ist die Komposition sehr unausgewogen. Neben dem perspektivisch gemalten, raumschaffenden, etwas protzigen Thron befindet sich die zierliche Gruppe der Frauen, die, ganz an den vorderen Bildrand gerückt, neben dem Thron eingezwängt, ohne jede Tiefenandeutung vor dem Goldgrund steht. Der auf der linken Bildseite gestaltete Raum wird plötzlich wieder flach, eine unwirkliche Raumschicht entsteht neben der wirklichen. Die beiden Frauen

sind in den Proportionen kleiner und weniger monumental. Sie sind wie ein Anhängsel an die größere und wichtigere Szene angefügt. Die Gesamtanlage der Tafel ist nur zu verstehen, wenn man sie sich im Zusammenhang eines Gesamtaltares vorstellt, auf dem es eine kompositorisch korrespondierende Szene gibt.

Die Tafel wurde 1910 von einem Pariser Kunsthändler der Berliner Gemäldegalerie geschenkt. W. Bode, der sie in den «Amtlichen Berichten» veröffentlichte, wies zwar auf die Witz-Nähe hin, schrieb die Tafel aber der «Schwäbischen Schule» um 1440–1450 zu[114]. Mela Escherich wollte darin das Mittelbild des Heilsspiegelaltars in einer zeitgenössischen Kopie erkennen[115]. H. Wendland sah sie dagegen im Zusammenhang mit dem Genfer Altar des Witz[116]. Auf seine Veranlassung wurde das Bild gereinigt und als Original des Witz proklamiert. Erst Überwasser reihte die Tafel unter die Schulwerke ein und datierte sie in die Zeit kurz nach dem Tod des Witz[117]. Dies wurde seither nicht mehr angezweifelt. A. Stange nahm ältere Anregungen im Zusammenhang mit der Basler Doppeltafel auf[118], und schrieb die Tafel einem «Meister der Anbetungen» zu, von dem die Basler Doppeltafel, die Berliner Tafel und das Olsberger Fragment stammen sollen.

Stange sieht in dem beidseitig bemalten Altarflügel des Basler Kunstmuseums, auf dem die Geburt Christi und die Fürbitte von Christus und Maria vor Gottvater dargestellt sind, das Gegenstück zu der Berliner Tafel (Abb. 13, 14). Er vermutet, der Goldgrund des Berliner «Ratschlusses» sei falsch ergänzt, und dort sei ursprünglich ein Kastenraum wie auf der Basler Außenseite gewesen. Schon aufgrund der Komposition sei eine Zusammengehörigkeit anzunehmen. «Zu einer gewichtigeren Gruppe auf der inneren Hälfte ist jedesmal eine Zweiergruppe geordnet[119].»

Die Maße der beiden Tafeln, die Basler mit 137,5 × 165,5 cm und die Berliner mit 132 × 165,5 cm (aber beschnitten!), sprechen nicht gegen Stanges Theorie. Auch vom Inhalt her ist es recht wahrscheinlich, daß beide Tafeln zu einem Altar gehörten, dessen Thematik aus der zeitgenössischen Mystik genommen wurde. – Zunächst sollen beide Bilder einmal verglichen werden.

[114] W. Bode, Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen 31, Nr. 9, Juni 1910, Sp. 225f.

[115] M. Escherich, a.a.O. S. 96.

[116] H. Wendland, a.a.O. S. 64ff.

[117] W. Überwasser, a.a.O. S. XXI.

[118] Vgl. Wendland, Zwei unbekannte Gemälde des Konrad Witz, Der Cicerone 20, 1928, S. 188/189. Vgl. J. Zemp, Bericht über die Tätigkeit der Eidg. Kommission der Gottfried Keller-Stiftung, S. 21. A. Stange, IV, S. 148f.

[119] A. Stange, a.a.O. S. 150.

Der Maler des Berliner Bildes ist Witz noch sehr nahe. Er ahmt die Stoffdarstellungen des Witz nach. Er benutzt den von Witz beobachteten Lichtreflex, den der Goldgrund auf die Kleider wirft, bei der Haube der Elisabeth, deren Kopf er sogar nach einer Tafel des Witz kopiert. Darüber hinaus zeigt er eine besondere Vorliebe für die realistische Steigerung der beobachteten Erscheinung. Das zeigt sich in dem faltigen Gesicht der Elisabeth, es zeigt sich auch bei der Gestaltung des Thrones. Vergleicht man diesen mit dem Thron der Maria auf dem Genfer Innenbild, «Empfehlung des Stifters» (Überwasser, Taf. 19), so sieht man erst die Fülle von Einzelheiten, mit denen der Thron des Berliner Bildes ausgestattet ist: Edelsteine, Schrift, winzige Statuetten, ja sogar die Köpfe der Nägel, mit denen das getriebene Goldblech an dem Holzkern des Thrones befestigt ist. Der Thron des Witz ist dagegen einfach, mit markanten Profilen, ohne kleinteilige Verzierung.

Bei den Gesichtern der «Fürbitte-Seite» der Basler Tafel beobachten wir Vorliebe für realistische Steigerung (Abb. 14). Die zahlreichen Falten, die roten Pünktchen in den Augenwinkeln stimmen mit den Gesichtern von Maria und Elisabeth überein. (Die Gesichter der Innenseite können leider nicht zum Vergleich herangezogen werden, weil sie völlig zerstört sind.) Der Vergleich der beiden Gottvatergestalten ist besonders aufschlußreich. Auf der Berliner Tafel ist Gottvater durch seine Größe und sein kostbares Gewand als wichtigste Person des Bildes gekennzeichnet. Auf der Basler Tafel ist Gottvater den anderen Figuren gleichgeordnet. Sein Thron ist zu einem simplen Steinsessel reduziert, der neben dem großartigen Berliner Gebilde kümmerlich aussieht. Der Steinthron und die Tiara heben ihn von den anderen Personen ab, sie wirken aber eher als Kennzeichnung denn als Hervorhebung. Die Gesichter gehen auf eine gemeinsame Grundvorstellung zurück: ein bärtiges Haupt mit langen, lockigen Haaren, langer Nase, leicht geöffnetem Mund, etwas starr blickenden Augen. Der Berliner Kopf ist früher, denn auf dem Basler werden die Einzelzüge schon zur Karikatur (der Zahn!). Das Gesicht ist schmaler, fast etwas zusammengedrückt, die Mundwinkel sind grämlich herabgezogen. Er starrt, ohne Anteil an der Umgebung zu nehmen, vor sich hin. Man bekommt den Eindruck, das, was bei den Berliner Köpfen begonnen sei, werde hier fortgeführt. Den Höhepunkt bildet der mit Recht gerügte einzelne Zahn im Munde Gottvaters[120].

Über die Stoffdarstellung auf der Basler Tafel können wir nichts sagen, weil die Maloberflächen der Gewänder zerstört sind. Die

[120] W. Überwasser, a.a.O. S. XXII.

Raumauffassung der Fürbittetafel ist nicht weit von der des Berliner Bildes entfernt. Es ist auch eine schmale Raumbühne, die zu einem Schrein ausgebaut ist. Das ist realistischer als der Goldgrund, aber der Raum selbst ist nicht tiefer als auf der Berliner Tafel, und die Figuren stehen darin wie in dem engen Schrein eines gotischen Schnitzaltars. Die Innenseite der Basler Tafel ist räumlich deutlich weiter entwickelt. Aber die Landschaft ist in diesem Falle inhaltlich bedingt, und der Goldgrund bewirkt hier einen Bruch von natürlicher und übernatürlicher Zone, der als Problem ungelöst bleibt. Im Berliner Bild vermag dagegen die durchgehend übernatürliche Raumfolie des Goldgrundes die zwei so verschiedenen Szenen zu verbinden (falls er original ist).

Es ist nicht ausgeschlossen, daß an beiden Tafeln derselbe Maler mitgewirkt hat. Die Berliner Tafel wäre etwas früher anzusetzen, da der Einfluß des Witz noch deutlich zu sehen ist. Die Brücke zwischen den bei aller motivischen Verwandtschaft doch verschiedenen Figuren bildet die Maria der Innenseite, die zwar nicht so deutlich wie der Gottvater des Berliner Bildes an Konrad Witz anschließt, aber doch noch etwas von dessen Figurenmonumentalität hat. Die Figuren der Basler Tafel sind folgerichtig aus den Berliner Figuren weiterentwickelt. Die auf der Berliner Tafel begonnene Größendifferenz ist hier noch gesteigert zu dem Gegensatz von den winzigen Stiftern oder Engeln zu den Hauptgestalten. (Witz selbst hat Bedeutungsperspektive dieser Art nie verwendet.)

Ich gehe zunächst auf die Ikonographie der Berliner Tafel näher ein, um später noch einmal, nach der Besprechung der Basler Tafel, die Meisterfrage zu erörtern.

In der Literatur wird das Thema der Tafel gewöhnlich ungenau mit «Gnadenthron» angegeben. Es gehört jedoch in einen anderen Zusammenhang, nämlich zum «Ratschluß der Erlösung». M. Escherich hat dies bereits 1914 ausgeführt[121]. Trotzdem kam es in der Folgezeit immer wieder zu ungenauen Bezeichnungen. Die Menschwerdung Christi wird von der Hl. Dreifaltigkeit beschlossen. Christus bittet Gottvater, sich für die Sünden der Menschen opfern zu dürfen – das ist das Thema der Berliner Tafel. Dieses Thema kommt bereits in der berühmten Predigt des hl. Bernhard zum Fest Mariä Verkündigung vor[122]. In einer Vision erscheint später die «Fürbitte Christi vor Gottvater» der Mechthild von Magdeburg, die sie im «Fließenden Licht der Gottheit», um

[121] M. Escherich, Der Heilsspiegelaltar des Konrad Witz. Jb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 35, 1914, S. 248.

[122] W. Braunfels, Die heilige Dreifaltigkeit. Düsseldorf 1954, S. XXV.

1250–1265, niedergeschrieben hat. Dort beklagt Gott, nachdem er die Seele erschaffen hat, daß sie in Finsternis leben und leiden müsse.

«Eija, do knuwete der ewig sun vor sinem vatter und sprach: Lieber vatter, de will ich wesen, wiltu mir dinen segen geben. Ich wil gerne die bluotigen menschheit an mich nemen und ich wil des M(enschen) wunden salben mit dem blute miner unschulde und wil alles menschen sere verbinden mit einem tuoche der ellenden smachheit untz an min ende, und wil dir, trut vatter, des M. schulde mit menschlichem tode vergelten. Do sprach der heilig geist zuo dem vatter: o almehtiger got, wir wellen eine schoene procession haben und wellen mit grossen eren wandeln unvermischet von diser hoehi hin nider. Ich bin doch Marien kamerer vor gewesen. – Do neigte sich der vatter in grosser minne zuo ir beider willen und sprach zuo dem heiligen geiste: Du solt min lieht vor minem lieben sun tragen in allu du herzen, du er mit minen worten sol bewegen, und sun, du solt din cruze ufnemen. Ich wil mit dir wandeln alle dine wege und ich will dir eine reine juncfrowe zuo einer muoter geben, da du die unedel menschheit dest erlicher maht getragen. Do gieng die schoene processio mit grossen froeden harnider in das templum salamonis. Do wolte der almehtige got nun manode zu herberge wesen[123].»

Auf der Berliner Tafel ist der Moment dargestellt, wo Christus Gottvater bittet, seinen Opfertod zuzulassen. Den Schlüssel muß man als Symbol der himmlischen Schlüsselgewalt des als Papst gekleideten Gottvaters ansehen, das Lamm als Symbol des Opfertodes Christi und das Buch der göttlichen Weisheit als Symbol des Hl. Geistes[124]. Rechts sehen wir den wahr gewordenen Entschluß, Maria trägt den Gottessohn unter ihrem Herzen. – Die Offenbarungen der Mechthild von Magdeburg waren im Spätmittelalter weit verbreitet, besonders seit der Übersetzung in den oberdeutschen Dialekt durch den Mystiker Heinrich von Nördlingen. Seit dem 14. Jahrhundert treten in der bildenden Kunst die Darstellungen des «Ratschlusses der Erlösung» häufiger auf. Die Handschriften des Guillaume de Deguilleville «Les pélerinages de l'âme», die das Thema auch behandeln, mögen auch einen Anstoß dazu gegeben haben[125].

Als ikonologischen Vorläufer für die Berliner Tafel können wir nur eine Darstellung aus dem «Stundenbuch der Katharina von Cleve» nennen. Auf der Miniatur ist der Thron mit Gottvater frontal dargestellt, rechts der Hl. Geist in Menschengestalt. Davor kniet Christus, dem Gottvater ein kleines Kreuz als Zeichen des kom-

[123] Mechthild von Magdeburg, Das fließende Licht der Gottheit, hg. von P. Gall Morel nach der Einsiedler Handschrift. Regensburg 1869. Zitat aus Kap. IX, Von dem angenge aller dinge, die got hat geschaffen, S. 71.

[124] M. Escherich, a.a.O. S. 248.

[125] Vgl. Braunfels, S. XXV.

menden Leidens reicht. Diese Art der Darstellung unseres Themas hat besonders in Bayern Schule gemacht[126]. Unsere Darstellung ist etwas verändert: der Hl. Geist hat die Gestalt der Taube, Christus erhält kein Kreuz. Dafür sind die Symbole Schlüssel, Buch und Lamm neu hinzugefügt. Eine näher verwandte Darstellung als diese kleine Miniatur ist mir nicht bekannt. Die Berliner Tafel ist bis jetzt die einzige bekannte Großfassung dieses Themas[127].

B. Altarflügel in Basel, doppelseitig bemalt

Außenseite: Die Bekehrung des ungläubigen Thomas und die Fürbitte Christi vor Gottvater (Abb. 14)

In einem Kastenraum sind zwei Szenen vereinigt. Links sehen wir, vor schwarzem Hintergrund, den auferstandenen Christus mit der Siegesfahne, wie er die Hand des zweifelnden Thomas in seine Seitenwunde legt. Thomas kniet neben ihm. Er hat sich neugierig etwas erhoben und schaut aufmerksam auf das, was mit seiner Hand geschieht. Christus blickt, etwas betrübt über den Unglauben des Thomas, vor sich nieder. Rechts neben Christus sitzt Gottvater auf einem steinernen, hellgrauen Thronsessel. Sein rosaweißes Gewand ist heute in der Oberschicht der Malfläche nicht mehr erhalten. Auf dem Kopf trägt er die Papsttiara, und in der Rechten hält er eine gläserne Weltkugel. Zu seiner Linken, zum Teil von seiner Gestalt überschnitten, kniet Christus. Er ist als Gekreuzigter nur mit einem Schamtuch bekleidet und weist auf seine Seitenwunde. Seine rechte Hand ist erhoben, als wolle er Einspruch erheben. Neben ihm kniet seine Mutter Maria, ihre entblößte Brust vorweisend. An der Hand hält sie eine kleine Stifterin, der Kleidung nach eine Nonne des Dominikanerordens. Eine zweite Frau, in grauem Mantel und weißer Haube, kniet betend zu Füßen Gottvaters. Es mag eine Tertiarierin desselben Ordens sein[128]. Die rechte Szene ist vor rotem Hintergrund. Die farbigen Akzente der Tafel liegen in dem graugrünen Gewand des Thomas, das zu dem zinnoberroten Mantel Christi kontrastiert. Von diesem Mantel fällt ein farbiger Abglanz auf das Kleid des Thomas, deutlich in zartem Braunrot am Kontur des linken Beines und Ärmels sichtbar. Das Gewand Gottvaters,

[126] Die frühesten Darstellungen stammen aus dem 12. Jahrhundert: Homilie des Mönches Jakobus (byzantin. Buchmalerei). Über die Darstellungen in Bayern vgl. P. Grassl, Der Ratschluß der Erlösung, in: Die christliche Kunst 30, 1934, S. 121–128.

[127] W. Braunfels, a.a.O. S. XXV.

[128] J. Zemp, Bericht über die Tätigkeit der Eidgenössischen Kommission der Gottfried Keller-Stiftung 1929. Zürich 1930, S. 13.

heute weiß mit Rosaschattierung, ist in der ursprünglichen Farbigkeit nicht mehr erhalten. Maria bildet mit dem blauen Gewand den wichtigsten Farbwert der rechten Bildhälfte. Die Gestalten der Stifterinnen heben sich farblich nur wenig vom Grund ab. – Der Fliesenboden des engen Kastenraums ist grünlich-grau, die Rückwand schwarz und rot, mit aufgesetzten, plastisch wirkenden Goldrosetten. Ein geschnitzter Bogenfries mit eingelegten Kleeblattbögen schließt den Raum vorn oben ab, so daß der Eindruck entsteht, es sei ein gotischer Altarschrein.

Der Standpunkt des Betrachters ist links angenommen. Man sieht die rechts abschließende Seitenwand, während die linke Seitenwand vom Bildrand überschnitten wird. Die Tiefenlinien des Fliesenbodens, der leicht in Aufsicht gegeben ist, verlaufen nach links, treffen dort aber nicht in einem gemeinsamen Schnittpunkt zusammen, sondern bilden zahlreiche Schnittpunkte. Die Raumdarstellung beruht noch auf Beobachtung. Die Tafel muß der Raumdarstellung nach der rechte Flügel eines Altares gewesen sein. Die räumliche Tiefenwirkung des Kastens wird durch den Bogenfries, der die Decke verhüllt und ein dunkles Schattenmuster auf die Rückwand zeichnet, unterstützt. Auch der schräggestellte Thron Gottvaters bildet Raumtiefe. Dazu ist das altbewährte Mittel des Witz, mit Schlagschattenbildern Raumwirkung zu erzielen, eifrig (Figuren rechts und Fahne) angewandt. Bei der Fahne benutzt der Maler einen beliebten Effekt der spätgotischen Skulptur: er läßt die Stange vor den plastischen Fries überstehen, so daß die Fahne sozusagen von außerhalb des Bildes in dieses hineinflattert und dadurch die Raumsphären von außen und innen illusionistisch verbindet.

Die Figuren sind wie Skulpturen in einem Holzschrein nebeneinander gereiht. Sie sind frontal-flächig auf den Beschauer ausgerichtet und wirken dadurch merkwürdig steif. In der Fürbitteszene schaut zum Beispiel Gottvater nicht zu den Bittenden hin, sondern aus dem Bild heraus. Die Szene wirkt mehr als Demonstration denn als wirkliches Geschehen. Die Thomasszene ist etwas lebendiger, weil sie eine Handlung darstellt, ist aber auch sehr flächenhaft angelegt. Die Figuren bilden ein leicht unregelmäßiges Oval, das wie ein Fremdkörper in den Raum gesetzt und nur durch die (von einem Restaurator vergrößerten und farbig überbetonten) Schlagschatten mit diesem verbunden ist. Aber die Figurenreihe ist in sich auch raumbildend gestaltet. Von der ganz am vorderen Bildrand knienden Stifterin ausgehend, bildet die Reihe der Figuren über die zweite, etwas zurückgesetzte Stifterin und über Maria und Christus einen nach links verlaufenden Bogen, in dessen Verlauf die Figuren immer weiter in die Raumtiefe gestellt sind. Die am

weitesten hinten stehende Figur ist Thomas. Der Figurenkreis bildet, räumlich gesehen, eine nach vorn geöffnete Ellipse. Durch die Vertikalen der Thronlehne und der Fahnenstange wird diese Einheit jedoch unterbrochen, vor allem auch durch die Gestalt Christi, die, aus der Bildtiefe nach vorn schreitend, eine neue Bewegung in die Gruppe bringt. Trotz des vereinheitlichenden Bogens bleibt so die Trennung der beiden Szenen erhalten.

Auf dem Gewand Gottvaters ist die blaue Vorzeichnung durch die dünne Temperamalerei zum Vorschein gekommen. Die Umrisse der Figur und die Hauptfalten sind mit dem Pinsel skizziert. Oft sind die Linien durch einen zweiten, dünnen Strich korrigiert. Die Faltentiefen sind an einigen Stellen mit Schraffuren vorgegeben. Diese bestehen aus kurzen, kräftigen, relativ weit auseinanderliegenden Pinselstrichen. Sie verlaufen parallel von links oben nach rechts unten. An der Brust Christi ist der Schatten des Brustbeines ebenso angedeutet, aber hier verläuft die Schraffur nicht mehr parallel von links nach rechts, sondern unregelmäßig einmal von rechts und einmal von links. In der Vorzeichnung wird die Zeichenart des Witz nachgeahmt. Die Schraffuren gehen in derselben Richtung, von links nach rechts, was man bei Witz auf Linkshändigkeit zurückgeführt hat[129]. Da der Maler aber kein Linkshänder ist, fällt er oft in die ihm natürliche Bewegung von rechts nach links zurück. Vergleicht man diese Vorzeichnungen mit den Vorzeichnungen des Witz (Überwasser, Taf. 8), die auf dem Verkündigungsengel und bei dem Mantel des Ahasver aus dem Heilsspiegelaltar sichtbar geworden sind (Überwasser, Taf. 1), so sieht man den Qualitätsunterschied zwischen dem Meister und seinem Schüler. Die Gestalten des Witz sind in der Vorzeichnung ganz durchgestaltet. Sorgfältig sind die Schattenpartien durch Kreuzschraffuren angegeben. Die Striche liegen dichter, sie sind regelmäßiger und gleichmäßiger lang als auf der Fürbittetafel. Große Sorgfalt bei Witz steht im Gegensatz zu der flüchtig umrissenen Skizze der Fürbitte-Tafel. Dennoch ist sie von Witzscher Zeichenweise geprägt.

Vergleicht man die Köpfe der Außenseite mit den Kopfdarstellungen des Witz, so finden wir sie zierlicher, wie sie spitz im Kinn zulaufen, und dem Meister fremd in ihrem durchwegs grämlichen Ausdruck. Auf das rötliche Inkarnat sind die Gesichtszüge mit braunen Pinselstrichen aufgemalt. In den Augenwinkeln sitzen kleine, rote Punkte. Diese Art Malerei kennen wir schon von der Berliner Tafel. Der Kopf des Gottvaters ist von dem Kopf des Melchisedek aus dem Heilsspiegelaltar abzuleiten (Überwasser,

[129] H. Aulmann, Gemäldeuntersuchungen mit Röntgen-, Ultraviolett- und Infrarotstrahlen zum Werk des Konrad Witz. Basel 1958, S. 17.

Taf. 32). Melchisedek hat heruntergezogene Mundwinkel, halbrunde, dunkle Brauen, eine sehr lange Nase und den Mund leicht geöffnet, in welchem eine Zahnreihe sichtbar ist. Sein Mund ist wie bei Gottvater ganz vom Bart eingerahmt. Das Gesicht des Melchisedek ist wie gemeißelt. Die Übergänge von den Wangen zu den Tränensäcken der Augen vollziehen sich unmerklich. Ebenso unmerklich ist der Ansatz des Backenbartes verschliffen. Der Maler der Fürbitteszene malt dagegen die Züge auf. Sie sind nicht mehr eins mit der Modellierung, sondern Hinzufügung. Aus dem herabgezogenen Mund des Melchisedek ist ein griesgrämiger Mund geworden, aus dem über Abraham hinwegschweifenden Blick ein einfältiges Starren. Im Ganzen ist der Kopf Gottvaters zierlicher, schmaler und weniger räumlich gestaltet als der Kopf des Melchisedek.

Das Verhältnis Figur/Raum ist gegenüber Witz verändert. Witz setzt wenige Figuren in einen Raum, mit Ausnahme der Genfer «Befreiung Petri» (Überwasser, Taf. 17). An diese Tafel ist unser Bild am ehesten anzuschließen. Auf der «Befreiung Petri» ist, gegenüber den anderen Tafeln des Witz, die Vorrangstellung der Einzelfigur zugunsten der Gesamtkomposition zurückgedrängt. Engel und Kriegsknechte sind gleich groß und gleichberechtigt nebeneinandergestellt. Aber auch hier komponiert Witz die Mehrfigurentafel aus Zweiergruppen, von denen die beiden linken durch den vorn am Boden hockenden Kriegsknecht kompositorisch verbunden werden. Eine verbindende Gesamtlinie, die alle Figuren umfaßt, fehlt. Die Figuren selbst stehen so eigenmächtiger und auch plastischer im Raum als auf der Fürbittetafel. Auf dieser wirkt die Figurengruppe einerseits wie ein Block, andererseits aber doch klein und isoliert in dem sie umgebenden Raum, dessen Wände nicht mehr, wie auf der «Nürnberger Verkündigung» (Überwasser, Taf. 21), leer bleiben können, sondern mit einem Muster bedeckt sind. Die Personen sind nicht mehr gleich groß, sondern die nicht direkt zu dem Fürbitte-Thema gehörenden Stifterinnen sind als winzig kleine Figürchen gegeben. Bedeutungsperspektive, das heißt große oder kleine Darstellung der Figuren ihrer inhaltlichen Bedeutung nach, kommt bei Witz nicht vor. Auf der «Empfehlung des Stifters» in Genf ist der Stifter ebenso groß und prächtig wie die Muttergottes gemalt. Die Unterscheidung in große und kleine Figürchen widerspricht der monumentalen Bildauffassung des Witz, der damit das herkömmliche Schema durchbricht. Seine Mitarbeiter wenden sich nach seinem Tod in dieser Hinsicht rasch wieder der traditionellen Gestaltung zu.

Das *Thema* der Außenseite der Basler Tafel stammt aus dem «Speculum humanae salvationis», dessen typologischer Bilderkreis

im Dominikanerorden entstanden ist. Die erste Handschrift (um 1324) stammt wahrscheinlich aus dem Straßburger Dominikanerkloster[130]. Die Stifterinnen der Basler Tafel sind als Dominikanernonnen gekennzeichnet. Vermutlich ist von daher die Wahl des außergewöhnlichen Themas zu verstehen. Das übergeordnete Thema der Außenseite ist der Kreuzestod Christi. Links zeigt Christus einem ungläubigen Jünger seine Seitenwunde, um ihn von seiner Auferstehung zu überzeugen. Thomas steht hier stellvertretend für die Menschheit, indem er Opfer und Auferstehung Christi bezeugt. Rechts weist Christus Gottvater seine Wundmale, die er für die Sünden der Menschen erlitten hat, und Maria weist ihre Brust, mit der sie den göttlichen Sohn gesäugt hat, um den Vater durch ihr Opfer mit den Menschen zu versöhnen.

Das Thema dieser Fürbitte Christi und Mariä vor Gottvater ist, wie Lutz und Perdrizet nachgewiesen haben, bereits im 12. Jahrhundert von dem Abt Arnaud von Bonneval in Chartres zum ersten Mal formuliert worden[131]. Mit dem Erscheinen des «Heilsspiegels» wird die Darstellung des Themas für zwei Jahrhunderte populär. Ich zitiere die Textstelle aus der deutschsprachigen Basler Ausgabe von 1476:

«Wir hant ouch ein getruwe fürsprecherin die got für uns bittet. Cristus zeiget sime vatter sine wundezeichen die er gelytten hatt. So zeiget maria irem sune ire brüste do mitt su in geseiget hat. Also cristus nun mügliche heissen mag antipater dz bedütet ein vorvatter. Alsus mag maria ouch mügelich heissen antifilia das bedütet ein vordochter. / O ir getruwe antipater und antifilia wie sint wir armen uwere getruwen hilfe so nottürftig. wie möchte bete do verzigen werden do so süsses flehen ist. wie möchte der milte vatter eins sulchen sunes bete verwerffen. wie möchte denn ein sollicher sun einre sollichen muter ichtes verzihen. do man wol weyß das ein yegliches das ander also lieb hette also sich selber. Es ist kein zwiffel er erhöre mariam alle zyt die er vor tötlichen het us erwelet...[132]»

Hand in Hand mit der für die Menschheit bittenden Maria sind hier die Stifterinnen des Altars gemalt, die, indem sie den Altar gestiftet haben, auch besondere Fürsprache erwarten dürfen.

In dem verbrannten Teil des Turiner Stundenbuches aus dem Kreis der van Eyck befand sich eine Darstellung des Fürbittethemas, in deren ikonologische Tradition wir die Basler Tafel stel-

[130] A. A. Schmid, Artikel «Dominikaner», Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte IV, 1958, Sp. 139.

[131] J. Lutz und P. Perdrizet, Speculum Humanae Salvationis, 2 Bde. Mülhausen 1907, Bd. I, S. 302.

[132] Der Heilsspiegel. Basel 1476 bei Bernhard Richel erschienen, Zitat Kap. 40, S. CLVIII^{r}.

len können. Gottvater sitzt auf einem prächtigen Thron, dem Beschauer frontal zugekehrt. Er hält das Szepter und den Reichsapfel in den Händen. Zu seiner Rechten kniet Christus auf der Martersäule. Er ist mit Schamtuch und Dornenkrone bekleidet. Mit der einen Hand weist er auf seine Seitenwunde, die andere ist im Redegestus erhoben. Rechts kniet Maria mit entblößter Brust. Ihre rechte Hand ist ebenfalls, wie um Einhalt zu gebieten, erhoben. Hinter dem Thron halten zwei Engel einen Teppich empor. – Im Zusammenhang mit dem Jüngsten Gericht erscheint das Fürbitte-Thema auch auf einer Miniatur des schon öfter zitierten Stundenbuches der Katharina von Cleve. Christus sitzt hier als Weltenrichter auf dem Regenbogen. Auf der Erde knien Maria und Johannes als Fürbitter. Maria hat ihre Brust entblößt und zeigt sie Christus. Diese Stelle entspricht dem Text der hl. Mechthild noch genauer, da Maria dort ausdrücklich ihrem Sohn die Brust zeigt. – Unter diese Variationen des Fürbitte-Themas müssen wir unsere Szene einreihen. Sie scheint, wie auch die Berliner Tafel, eine sehr frühe Großfassung des Themas zu sein. Darstellungen im späten 15. Jahrhundert und in der Folgezeit gibt es dann häufig[133].

Die Fürsprache des Gekreuzigten und seiner Mutter vor Gott ist die thematisch logische Folge der Bitte Christi, sich für die Menschheit opfern zu dürfen. Wir sehen auf dieser Tafel also das Ende des Weges, den Christus mit dem «Ratschluß der Erlösung» beschritten hat. Zählen wir die Rückseite der Fürbittetafel hinzu, so wissen wir von dem Inhalt des Altars: 1. Die Bitte Christi an Gottvater, seinen Opfertod zuzulassen, und die Menschwerdung im Leib Mariä, 2. Die Geburt Christi, 3. Die Überwindung des Todes durch Christus und seine neue Rolle als Fürbitter für die Menschen. Da Christus zweimal als Fürbitter auftritt, haben wir in der Überschrift dieses Kapitels den Altar, von dem diese Tafeln wahrscheinlich stammen, «Fürbitte-Altar» genannt.

Innenseite der Basler Tafel: Die Geburt Christi (Abb. 13)

In einer offenen, strohgedeckten Hütte, von der außer dem Balkengerüst nur noch die Rückwand steht, hat Maria ihr Kind zur Welt gebracht. Klein und nackt liegt es auf einem zusammengefalteten Stück Weißzeug auf dem kahlen Boden. Drei Engel haben sich zu ihm gesellt und singen und beten es an. Maria kniet auf der Schwelle der Hütte, in Anbetung versunken. Sie ist in einen blauen Mantel mit Goldborte gehüllt, der weit um sie herum auf dem Boden ausgebreitet ist. Ihr Haar fällt goldblond über die Schul-

[133] Vgl. Lutz und Perdrizet, a.a.O. T. 137/138.

Abb. 1. Olsberger Marienfragment. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Abb. 2. Hl. Joseph. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek.

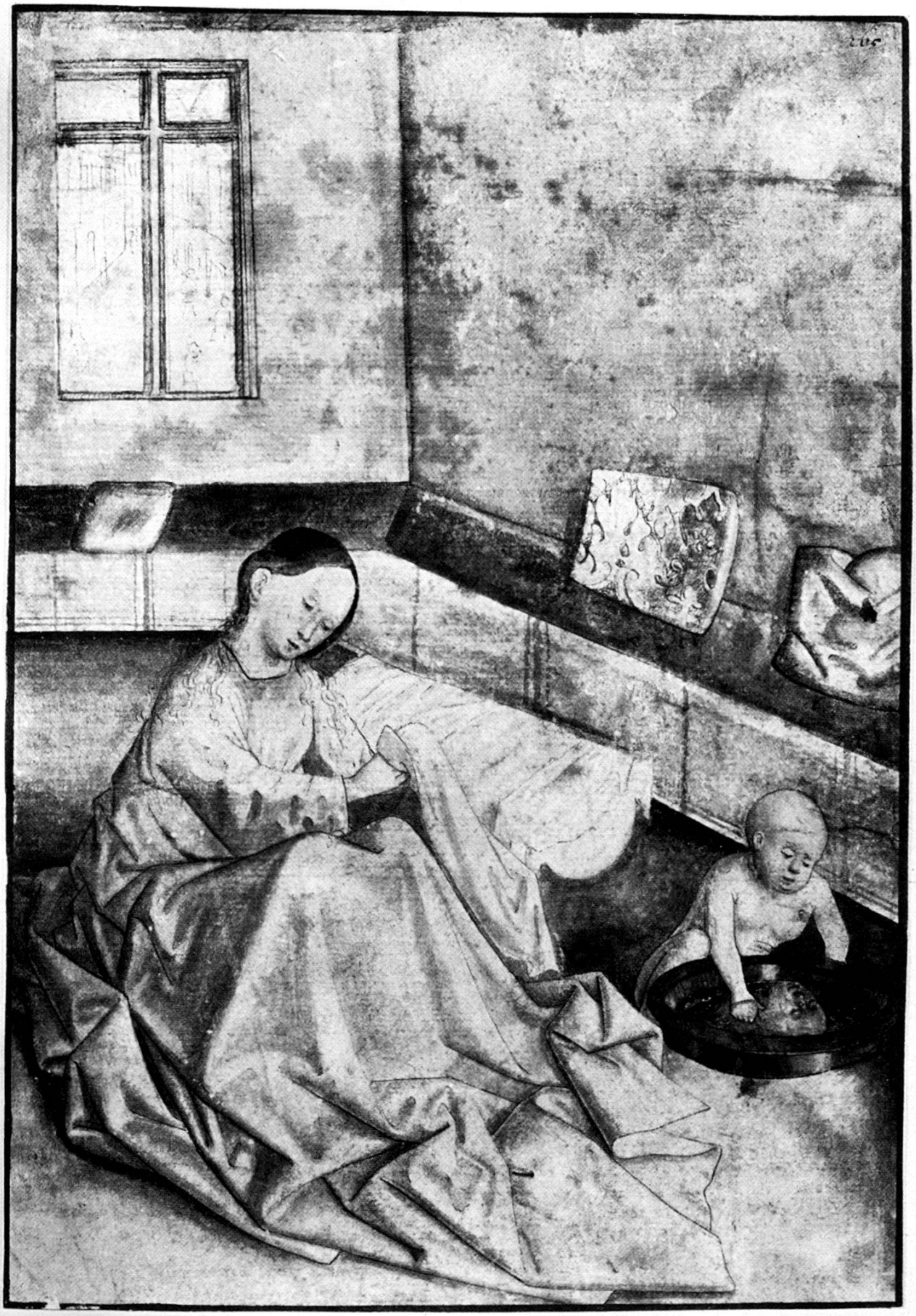

Abb. 3. Maria und Kind im Gemach. Berlin, Kupferstichkabinett.

Abb. 4. Ambraser Hofjagdspiel: Falken-König. Wien, Kunsthistorisches Museum.

Abb. 5. Ambraser Hofjagdspiel: Federspiel-König. Wien, KHM.

Abb. 6. Ambraser Hofjagdspiel: Federspiel-Ober. Wien, KHM.

Abb. 7. Ambraser Hofjagdspiel: Federspiel-Unter. Wien, KHM.

Abb. 8. Ambraser Hofjagdspiel: Reiher-Neun. Wien, KHM.

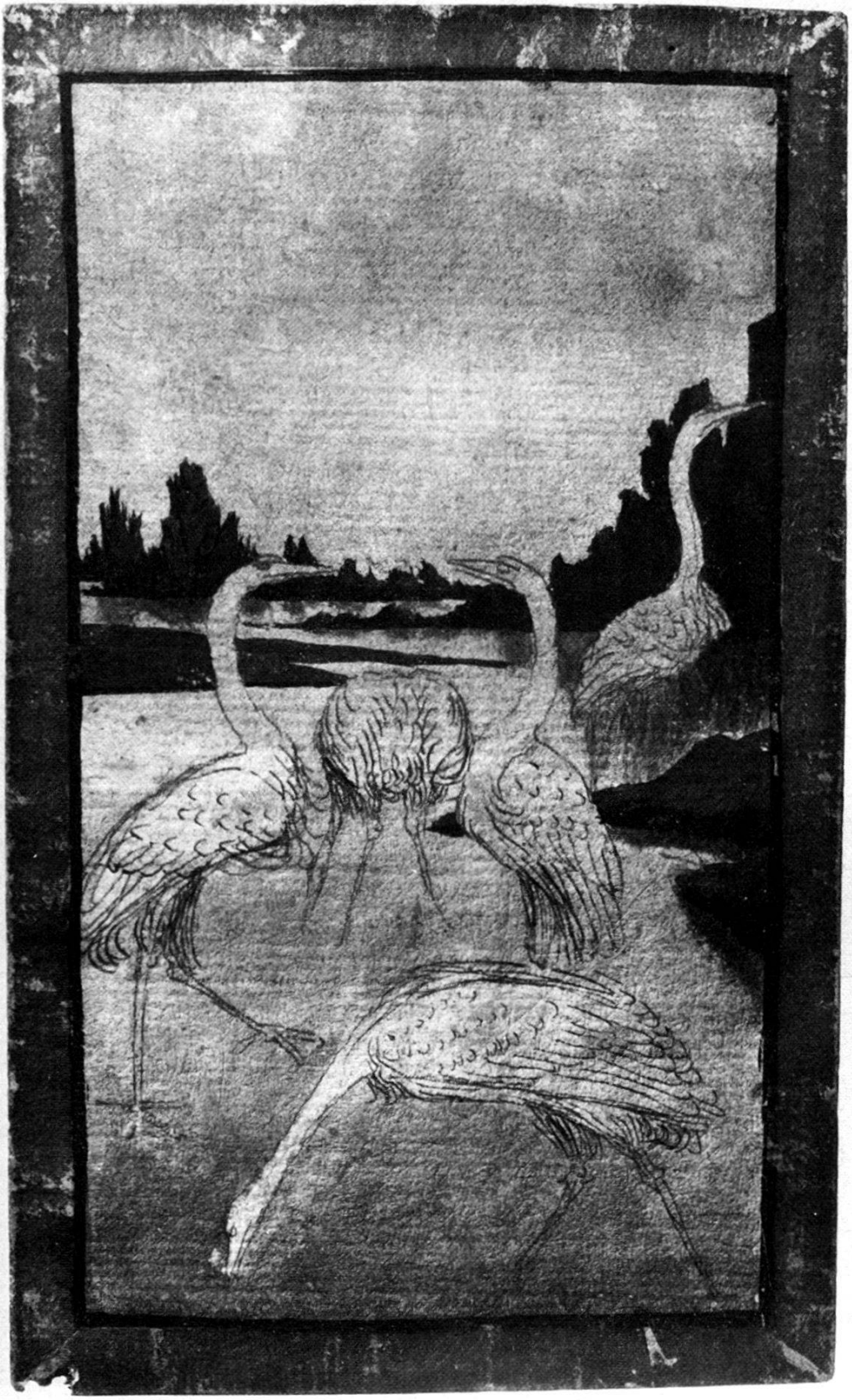

Abb. 9. Ambraser Hofjagdspiel: Reiher-Fünf. Wien, KHM.

Abb. 10. Heilige Familie. Neapel, Gallerie Nazionali di Capodimonte.

Abb. 11. Maria und Kind im Gemach. Erlangen, Universitätsbibliothek.

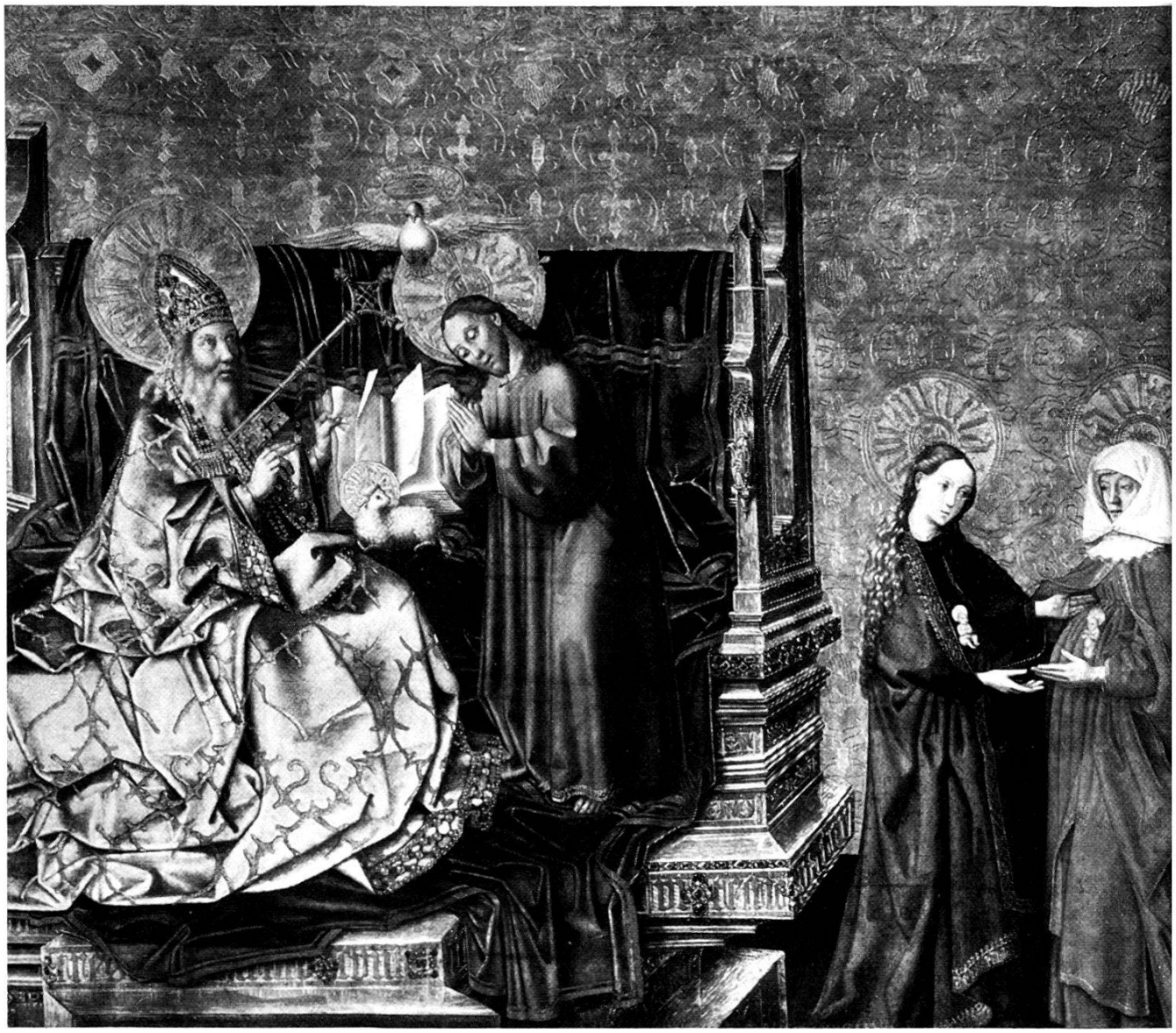

Abb. 12. Ratschluß der Erlösung. Berlin, Gemäldegalerie Dahlem.

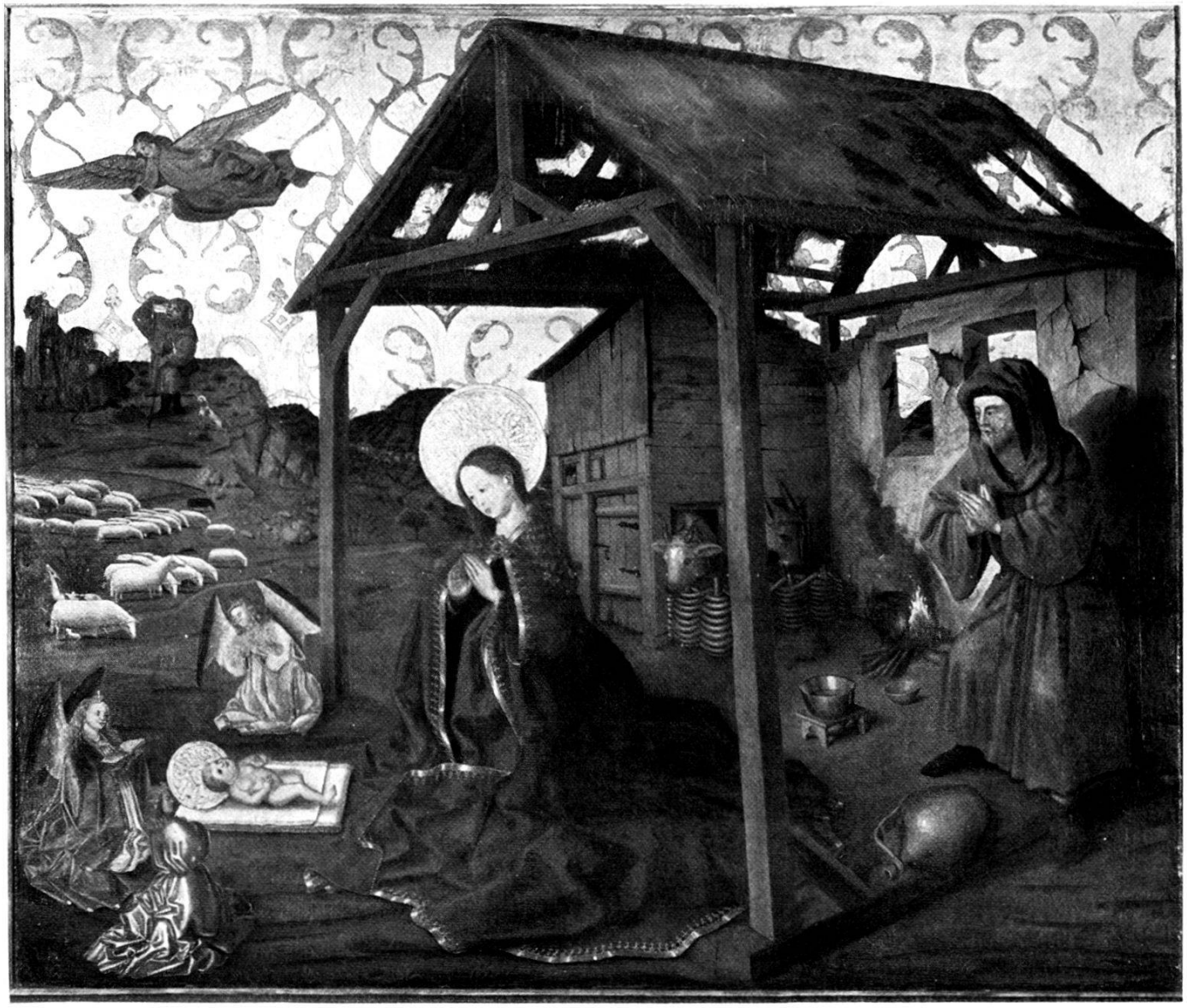

Abb. 13. Geburt Christi. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

Abb. 14. Fürbitte Christi und Mariä vor Gottvater. Rückseite von Abb. 13. Basel, Öffentliche Kunstsammlung.

tern herab. Der heilige Joseph steht ein ganzes Stück von ihr entfernt, an die Rückwand der Hütte gelehnt. Sein Oberkörper ist vorgebeugt, seine Hände betend erhoben. In der einzigen Ecke der Hütte, die durch einen angebauten Stall, aus dem Ochs und Esel hervorschauen, geschützt ist, hat Joseph ein Feuerchen gemacht, von dem dunkler Rauch aufsteigt. Auf dem Boden steht eine kleine, irdene Schüssel, auf einem Schemel daneben noch eine mit Wasser gefüllte Messingschüssel. Zu den Füßen des Joseph liegt ein umgestürzter Wasserkrug. – Im Hintergrund ist eine hügelige Landschaft mit Wiesen, Äckern und einem in ein Tal eingebetteten Dörfchen. Auf den Äckern sieht man zwei Frauen arbeiten, ein Reiter sprengt vorbei, zwei Krähen, ein springender Hund und eine Ziege vervollständigen das ländliche Idyll. Auf dem höchsten Hügel befinden sich die Hirten, denen der Engel gerade die Geburt des Herrn verkündigt. Zwei Hirten halten, geblendet von der übernatürlichen Erscheinung, die Hand über die Augen, der dritte sitzt schwerfällig am Boden mit staunend erhobenen Händen. Ein weißes Hündchen hockt aufmerksam dabei. Der Verkündigungsengel schwebt auf dem Goldgrund. Er hält ein Schriftband in den Händen, an dem drei Siegel hängen. Die Schafherde ist weidend von dem Hügel herabgekommen und nähert sich dem Stall von Bethlehem.

Über die Farbigkeit kann nur wenig gesagt werden, da das Bild stark gelitten hat und die oberste Malschicht an vielen Stellen zerstört ist. Das Gewand Mariä ist heute türkisblau. Joseph trägt ein graugrünes Kleid. Bei beiden Gewändern schimmert die braune Untermalung durch. Die drei Engel sind messingfarben (braun mit Gelblichtern), blaßblau und weiß gekleidet. Als kräftigeren Farbakzent finden wir Zinnoberrot bei den Kleidern der stehenden Hirten, dem Gewand des Verkündigungsengels und bei der Flamme des gelb brennenden Feuerchens. Der Stall ist braungrau mit mittelgrauer Rückwand. Einige Halme des Strohdaches sind in Gelb von dem braunen Grund abgesetzt. Bei den Wiesen des Hintergrundes schimmert heute an vielen Stellen die Braununtermalung durch. – Da der Goldgrund stark abgerieben ist, wirkt sein Muster heute zu dunkel und daher aufdringlich. Es ist aus sehr großen Einzelformen zusammengesetzt, so daß die Landschaft darunter fast erdrückt wird. Sogar durch die Fenster der Rückwand und die Löcher des verfallenen Daches werden Teile dieses Musters sichtbar.

Die Tafel ist von links beleuchtet. Wir sehen den kräftigen Schlagschatten des Joseph auf die Hauswand fallen. (Dieser Schlagschatten wurde im Barock verstärkt.) Die Balken werfen nur kurze Schatten. Körperschatten fehlen sonst. Nur die Ohren des Esels

sieht man noch als Schattenbild an der Hauswand abgezeichnet. – Auf Reflexe und Spielereien mit dem Goldgrund als Farbwert, wie Witz sie liebt, ist verzichtet. Aber das Feuerchen wirft doch einen Abglanz auf das danebenstehende Kupfergefäß. Sehr hübsch beobachtet ist der vom Feuer aufsteigende Rauch, der sich mühsam einen Ausgang sucht.

Die Ausführung der Innenseite ist von unterschiedlicher Qualität. Die Komposition ist mit dem weit offenen Stall und der monumentalen Gestalt Mariä originell und räumlich weiter durchdacht als zum Beispiel die Innenbilder des Genfer Altares (Überwasser, Taf. 18). Aus den Stallrequisiten der «Anbetung der Könige» des Witz ist hier ein übereck gestellter, richtiger Stall geworden. Die Symbolik des zerbrechenden Alten Bundes, der durch Christus ersetzt wird, ist durch die Löcher im Dach und die zerbröckelnde Mauer angegeben. Die Landschaftsdarstellung darf man in bezug auf die räumliche Gestaltung des Bildes im Sinne einer Weiterentwicklung nicht zu hoch bewerten (wie z. B. H. A. Schmid im Artikel des Thieme-Becker[134]), da sie ikonographisch zu dieser Art der Geburtsdarstellung gehört, wie später gezeigt wird. – Die Innenseite scheint, wie bereits Zemp vermutet hat[135], von zwei verschiedenen Malern ausgeführt worden zu sein. Von dem entwerfenden Maler und einem Gehilfen, der die unwichtigeren Partien zu Ende malen mußte. So ist zum Beispiel das Holzwerk von sehr grober und flüchtig aufgemalter Binnenzeichnung. Die Schafe haben zu kurze und zu dünne Beine, die Felssteine im Mittelgrund sind lieblos hingestrichen. Die Ausführung der Figuren und Genremotive ist dagegen bedeutend besser und wohl von dem entwerfenden Meister selbst gemalt worden.

Maria ist die Hauptperson des Bildes. Ihr Gewand ist weit um sie herum auf dem Boden ausgebreitet und vergrößert ihre an sich zierliche Gestalt. Der Körper ist unter dem Gewand kaum erkennbar, er wird eigentlich erst aus den Stoffmassen gebildet. Das Gewand bedeckt den Boden der Hütte bis fast an den unteren Bildrand, so daß der Betrachter zunächst einmal den Mantel und dann erst die kniende Gestalt der Maria erblickt. Dadurch erhält sie etwas Entrücktes, Hoheitsvolles. Der auf dem Boden ausgebreitete Stoff ist von dem Teil, der ihre Gestalt verhüllt, unterschieden. Die Falten legen sich hier übereinander, sie liegen wirklich auf dem Boden auf, während diejenigen der Schultern senkrecht herabfallend den Körper modellieren. Das ist eine realistische

[134] H. A. Schmid, a.a.O. S. 152.
[135] J. Zemp, a.a.O. S. 16.

Weiterentwicklung der Figuren des Witz. Vergleicht man z.B. die Maria der Nürnberger «Verkündigung» (Überwasser, Taf. 21), so finden wir dort eine untrennbare Verbindung von Körper und Gewand, ein eigenmächtiges Faltengebilde, das nicht auf den Raum bezogen ist, sondern als Bildmuster flächenkompositorisch verwendet wird. Daher scheinen die Nürnberger Gestalten zu schweben. Sie haben keine realistische Beziehung zu dem Raum. Der Maler der «Geburt Christi» hat aber ebenfalls etwas von dem Bildmustercharakter bewahrt: bei der Skizzierung des Stalles hat er auf die Mariengestalt Rücksicht genommen und sie so eingefügt, daß sie nur einmal, wie auf der Genfer «Epiphanie» (Überwasser, Taf. 18), überschnitten wird. Maria ist genau zwischen die Vorderbalken eingefügt. Der Giebel überfängt ihre Gestalt und betont sie kompositorisch, da der Mittelbalken und die Giebelspitze genau über ihrem Kopf liegen. Der Stall selbst ist dabei ein wenig zu kurz gekommen. Die Stützbalken laufen von unten nach oben so stark zusammen, daß man einen baldigen Zusammensturz befürchten muß.

Der Joseph ist dem Genfer Joseph auf der «Anbetung der Könige» verwandt. Er steht ebenso breitbeinig. Das Gewand bildet bei beiden mit seinen Falten einen etwas schwerfälligen Körper. Das Motiv des sich unter dem Stoff abzeichnenden Knies stimmt überein. Der Kopf des Basler Joseph, der heute nicht mehr im originalen Zustand erhalten ist, mag ähnlich ausgesehen haben wie der des Genfer Nährvaters. Kapuze und Bart stimmen heute noch überein. Das Standmotiv des Joseph auf der «Geburt Christi» ist lebensnäher als bei Witz. Joseph lehnt an der Wand, beugt aber dabei den Oberkörper vor, um das Kind anzubeten. Das Volumen seines Körpers wird mitbestimmt durch sein Schlagschattenbild, das die eher unsichere Körperhaltung kompositorisch ausgleicht. Wie bei dem «Bartholomäus» entsteht hier die Figurenplastizität aus Figur und Schlagschatten (Überwasser, Taf. 6).

Die Figurenauffassung des Witz ist in diesen Gestalten also noch sehr lebendig, wenn sie auch zugunsten einer wirklichkeitsnäheren Darstellung verändert ist. Unangenehm wirken neben den großen Gestalten von Joseph und vor allem Maria die puppenhaft klein gegebenen Engel. Das Gewand des vorderen Engels ist mit der Straßburger «Katharina» vergleichbar (Überwasser, Taf. 20). Die Faltenstege sind metallartig hell mit Glanzlichtern gehöht, so daß sie ein Eigenleben graphischer Formen bilden. Der vordere Engel hat merkwürdigerweise keine Flügel. Im ganzen ist er auffallend stark im Witz-Stil nachgebildet. – Der Engel zu Häupten des Kindes hat am Mantel die langen, von der Schulter in einer Linie nieder-

laufenden Falten des Nürnberger Verkündigungsengels. Die Flügel der beiden Engel entsprechen den Flügeln des Witzschen Verkündigungsengels. Aber sie sind flüchtiger und gröber gemalt. Witz läßt am oberen, dunklen Ansatz des Flügels erst ein wenig frei, bevor er mit der Zeichnung der Federn einsetzt. Die Zeichnung ist perlgrau auf weißem Grund, aber am unteren Ende, wo die Federn gegen einen dunklen Grund stehen, sind sie in Weiß von diesem abgesetzt. Solche Feinheiten hat der Maler der «Geburt Christi» nicht nachgeahmt. Gleichmäßig weiß zeichnet er die Federn von oben bis unten durch. Dieses Beispiel mag als pars pro toto gelten. Bei der Landschaftsdarstellung beobachten wir dieselbe gröbere Manier, wenn wir sie mit Landschaften des Witz vergleichen.

Ganz neu gegenüber den Tafeln des Witz ist bei unserem Bild das Ausfüllen leerer Flächen mit Genremotiven. Bereits bei der Berliner Zeichnung «Maria und Kind im Gemach» (Abb. 3), die Witz sehr nahe steht, haben sich Genremotive eingeschlichen. Die bedingungslose Leere des Raumes, die Witz einmalig-großartig auf der Nürnberger «Verkündigung» durchgeführt hat (Überwasser, Taf. 21), ist für seine Schüler nicht nachvollziehbar, weil ihnen seine Größe und echt monumentale Darstellungskraft fehlt. – Auf der Bildfläche der «Geburt Christi» findet man kaum eine freie Stelle (Abb. 13). Der Boden des Stalles ist mit Töpfen und Schüsseln vollgestellt. An der Wand lösen Fensteröffnungen, Risse und abbröckelnder Verputz einander ab. Das Dach ist durchlöchert, die Fläche um das Kind, die nicht von dem Mantel Mariä bedeckt ist, wird von den drei Engelchen ausgefüllt. Selbst der Goldgrund kann nicht leer bleiben und erhält ein Muster. Die Tafel wirkt dadurch kleinteilig und unübersichtlich gegenüber den klaren Kompositionen des Witz.

Sowohl in der Figurengestaltung als auch in der Raumauffassung ist die «Geburt Christi» realistischer als die Tafeln des Witz. Die Figuren sind in einen wirklichen Stall hineingestellt, nicht davor, wie bei dem Zwitterraumgebilde der Genfer «Epiphanie» (Überwasser, Taf. 18). Von dort hat der Maler unserer Tafel seinen Stall übernommen. Auf der Genfer Tafel sehen wir ein Balkengerüst, das an eine steinerne Hauswand angebaut ist. Ein Stützbalken trägt das ziegelgedeckte Pultdach. Ergänzt man dieses Gebilde symmetrisch nach der anderen Seite, so entsteht genau der Stall der Basler «Geburt Christi». Sogar der von dem vorderen Pfosten ausgehende, auf dem Boden liegende Balken, der die Grundfläche der Hütte begrenzt, ist auf der Genfer Tafel auch vorhanden, mit übereinstimmendem Winkelbalken. Auch die eine Überschneidung des Gewandes Mariä hat unser Maler von der Genfer Maria übernommen.

Ochs und Esel schauen wie auf der Genfer Tafel durch je eine Fensteröffnung in den Stall herein.

Während der Stall gegenüber dem der Genfer Tafel räumlich weiterentwickelt ist, hapert es ein wenig bei der Landschaftsdarstellung. Das Motiv des in der Talmulde liegenden Dörfchens ist zwar originell, aber in der räumlichen Ausführung nicht ganz gelungen. Der Maler wollte wohl die kleinen Figuren im Hintergrund der Genferseelandschaft des Witz nachahmen (Überwasser, Taf. 16), hat sich aber in den Größenverhältnissen vertan. Die Krähen auf den Feldern sind fast so groß wie die dargestellten Menschen. Die Äcker sind nicht richtig in die Tiefe verkürzt. Die Landschaft ist sicher von der Genferseelandschaft abhängig, aber alles, was dort neu ist, das Licht, die Atmosphäre, hat dieser Maler nicht gesehen. Er hält sich an die Motive: Äcker, Menschen, Reiter. Die Gestaltung der Bäume und Sträucher finden wir bei Witz selbst nicht, aber auf allen Landschaften seiner Nachfolger. Es sind sieben- bis neunteilige Stauden, die symmetrisch-pyramidenförmig wachsen, und kugelige Bäume auf dünnem Stamm. – Die Landschaft wird in ihrer Wirkung stark beinträchtigt von dem schweren Muster des Goldgrundes. Auf dem Heilsspiegelaltar wird dasselbe Muster verwendet, aber dort ist es als Vorhang motiviert. Über einer Landschaft muß der Goldgrund jedoch als realer Himmel wirken. Die Tiefenillusion, die durch den schräggestellten Stall und die Landschaft erreicht wurde, bricht plötzlich vor dieser Kulisse ab, denn durch das Muster wird der Goldgrund eine reale Abschlußfläche. Er bedeutet nicht mehr übernatürliche Raumzone wie bei Giotto. Das Muster läßt ihn als Tapete, als Kulisse erscheinen. Und in dieser Funktion ist das Muster gegenüber den zierlichen Gestalten der Landschaft erdrückend. Das Muster drängt nach vorn – besonders bei den Fenstern und Löchern des Daches, durch die es jedesmal in Teilen zu sehen ist. Die entstandene räumliche Tiefe der Landschaft wird so wieder nach vorn geklappt. Es entsteht ein Bruch, der heute wegen des abgeriebenen Goldes besonders unangenehm wirkt.

Die zahlreichen übernommenen Motive in der Landschaft, beim Goldgrund, im Figurenstil (hl. Joseph), besonders auch die Abhängigkeit von der Genfer «Epiphanie», lassen es gerechtfertigt erscheinen, die Tafel noch in die Werkstatt des Witz zu lokalisieren. Die leicht veränderte, realistischere Figurenauffassung und vor allem die Genremotive sprechen für die Zeit nach dem Tod des Witz, denn unter den Augen des Meisters wäre das kaum denkbar gewesen. Der Maler geht einerseits über Witz hinaus, z. B. in der Einpassung der Figuren in den Raum, andererseits übernimmt er Motive wie das Vorhangmuster, ohne zu realisieren, welche Wir-

kung er damit hervorruft. Er hat in der Werkstatt des Witz das Malen gelernt und führt hier vielleicht eines seiner ersten selbständigen Bilder aus. In der Vorzeichnung ahmt er noch den Zeichenstil des Witz nach. In der Erfindung ist er unsicher: dafür zeugt der Stall, den er nach der Genfer Epiphanie weiterbildet. Auch bei den Figuren und der Raumgestaltung entwickelt er Witzsches Formengut weiter. Wir stimmen Überwasser zu, der in ihm einen «begabten Werkstattgenossen» des Witz sieht[136].

Ikonographisch gehört dieses «Weihnachtsbild» zu dem neuen, seit dem Spätmittelalter im Abendland verbreiteten Typus der «Anbetung des Kindes» durch Maria, der auf den Visionen der hl. Birgitta von Schweden basiert[137]. Die hl. Birgitta hatte 1370 eine Vision, in der Maria die Geburt Christi vor ihren Augen erscheinen ließ. Im siebten Kapitel ihres «Buches der Himmlischen Offenbarung» wird geschildert, wie Maria, nachdem sie Leinenzeug zurecht gelegt hatte, niederkniet und betet und im Gebet das Kind ganz ohne Schmerzen gebiert. Das Kind liegt nackt auf der Erde:

«Als aber die junckfraw entpfunden hat das sy jetzt geporn het/ hat sy mit geneigtem haubt und zesamen gefügten hennden mit grosser ersamkeit und ererbiettung das kind angebetet und zu im gesagt bis wolkommen mein got/ mein herr/ mein sun[138].»

Seit 1400 setzt sich diese Art der Weihnachtsdarstellung in Europa überall neben der traditionellen byzantinischen durch. In Frankreich findet man sie in den «Très riches Heures du Duc de Berry», in den Niederlanden beim Meister von Flémalle auf der Tafel im Museum in Dijon, in Deutschland bei Meister Francke (Hamburg, Kunsthalle), in Böhmen bei dem «Meister des Hohenfurter Altares», um nur einige illustre Beispiele zu nennen. Zu dieser Art der Geburtsdarstellung gehört die «Verkündigung an die Hirten», die rechts oder links im Hintergrund des Bildes in einer Landschaft dargestellt wird. – Hans Koegler hat in einem Aufsatz über unsere Tafel eine ikonographische Reihe der «Anbetungen des Kindes» aufgestellt, wobei er in der Basler Darstellung den Endpunkt einer Entwicklung sieht, den «folgerichtigen Großabschluß» eines speziellen Bildtypus[139]. In dieser Tatsache wollte er den Beweis dafür sehen, daß ein großer Meister am Werk ge-

[136] W. Überwasser, a.a.O. S. XXII.

[137] L. Réau, Iconographie de l'Art Chrétien, II. Paris 1957, S. 219.

[138] Das Puch der Himlischen Offenbarung der heiligen wittiben Birgitte von dem Künigreich Sweden. Buch VII, Kap. XXI. Zitat nach der deutschen Ausgabe von 1502, bei Anton Koberger, Nürnberg.

[139] H. Koegler, Die Geburt Christi, ein Gemälde von Konrad Witz. Die Garbe 17, Nr. 6. Basel 1933, S. 172ff.

wesen sei, nämlich Witz selbst. Abgesehen davon, daß die Komposition mit der verzeichneten Hütte, den schwankenden Größenverhältnissen der Figuren und dem gemusterten Goldgrund über einer Landschaft vielleicht doch nicht so genial ist, liegt es an der Auswahl der Beispiele bei Koegler, daß er die Basler Tafel so hoch bewertet. Wirklich erstrangige Meister wie Paul von Limbourg oder den Meister von Flémalle nennt er in seiner Reihe nicht. Und die räumliche Weiterentwicklung ist ja nicht unbedingt eine Garantie für höhere Qualität.

Die Basler Doppeltafel wurde auch von Wendland, der sie 1928 erstmalig veröffentlichte, für ein Original des Witz gehalten[140]. J. Zemp gab 1929 im Jahresbericht der Gottfried Keller-Stiftung eine ausführliche und heute noch grundlegende Besprechung der Tafel und reihte sie unter die Frühwerke des Witz von 1435 ein[141]. Erst Überwasser hat den Qualitätsunterschied klar erkannt und das Bild als Werkstattarbeit klassifiziert. Er datiert es in die Jahre kurz vor Witzens Tod[142]. – Schon Wendland hatte in seiner ersten Besprechung auf die Verwandtschaft der Tafel mit dem «Berliner Gnadenthron» (wie er die Berliner Tafel fälschlich bezeichnete) hingewiesen. Neben der Ähnlichkeit der Köpfe war es vor allem die inhaltliche Nähe der Bildthemen, die ihn einen gemeinsamen Altar vermuten ließ[143]. A. Stange hat diesen Gedanken wieder aufgegriffen und nennt den Maler «Meister der Anbetungen». «Es ist kaum zu bezweifeln, daß die Berliner Tafel von der gleichen Hand stammte – erst spätere Übermalungen und Wiederherstellungen haben ihr Aussehen unterschieden[144].»

Sowohl die «Fürbitte Christi» als auch der «Ratschluß der Erlösung» sind seltene Themen. Beide sind zum erstenmal als Tafelbilder hier dargestellt. Frühere Beispiele für diese Themen gibt es nur in der Buchmalerei. Rechnet man jetzt noch die auffallenden stilistischen Übereinstimmungen dazu, so ist ihre Herkunft von einem gemeinsamen Altar kaum mehr zu bezweifeln. Außerdem haben wir die Übereinstimmung in der Komposition: je einer größeren Figurengruppe ist eine Zweiergruppe beigeordnet. Während dieses Kompositionsprinzip auf einer Tafel unausgewogen wirkt, erhält es durch die Zuordnung einer gleichgebauten Tafel im Gesamtaufbau eines Altares seinen Sinn.

[140] H. Wendland, Zwei unbekannte Gemälde des Konrad Witz. Der Cicerone 20, 1928, S. 185ff.
[141] J. Zemp, a.a.O. S. 10ff.
[142] W. Überwasser, a.a.O. S. XXII.
[143] H. Wendland, a.a.O. S. 188/189.
[144] A. Stange, IV, S. 149.

Bei dem Figurenvergleich der beiden Gottväter haben wir aber auch wesentliche Unterschiede gesehen. Der Maler der Berliner Tafel ist Witz näher, sein Gottvater hat noch Witzsche Monumentalität, die auf der Basler Tafel nur noch bei einer Gestalt, der Maria der Innenseite, zu beobachten ist. Die beiden Tafeln gehören zwar zu einem Altar, sind aber meiner Ansicht nach nicht von einem Maler, sondern von einem Malerteam der Werkstatt des Witz gemalt worden. Nur so sind die unterschiedlich gut gemalten Partien der «Geburt Christi», für die wir die Mitarbeit eines Gesellen angenommen haben, verständlich. So ist auch zu verstehen, daß die «Geburt Christi» räumlich viel weiter entwickelt ist als die Berliner Tafel. Die Freude an Genremotiven ist z. B. ein neues Element auf der Basler Tafel, das der Berliner noch fehlt. Auch die Bedeutungsperspektive gibt es auf der Berliner Tafel noch nicht. Die Figurenmonumentalität nimmt von der Berliner Tafel zu der Basler Tafel ab. Die Landschaft der «Geburt Christi» zeigt sogar schon etwas von der veränderten Landschaftsauffassung der Sierenzer Tafeln. Diese Maler haben Witz gegenüber weniger Plastizität und Monumentalität. Im einzelnen ist sie zwar noch vorhanden, bei den Gestalten von Maria und Joseph, den Schüsseln am Boden usw., aber die Gesamtkomposition ist zu vielteilig, die Figuren der Vorderseite sind zu zierlich und zu wenig schwer im Verhältnis zu Witz. Überwasser formuliert es so: «Es wird überhaupt alles Plastische reduziert ... Hingegen wuchert das malerische Detail, die zahllosen Risse und Löcher in Wand und Dach. Wohl kannte der Nachfolger das plastische Prinzip des Meisters und hat es im Kleinen im Schemel und Becken sogar genauestens befolgt. Aber aus einer grundsätzlich anderen Einstellung versagt sich ihm im Großen die reine Durchführung. Dinge und Gefäße, die bei Witz in aller Wirklichkeit auch noch reines Dasein als Form und Symbol führten, werden hier neben dem rauchenden Feuerchen schon malerisches Stilleben...[145]»

Der «Fürbitte-Altar» ist noch in der Werkstatt des Witz entstanden, die ja bis um 1448 weitergeführt wurde. Der Auftrag war vermutlich für Witz selbst gegeben worden und wurde nach seinem Tod von den noch in der Werkstatt verbleibenden Malern und Gesellen vollendet. Wie der Altar zu ergänzen sei, kann nur Vermutung bleiben. Vielleicht war neben der Geburt auch der Kreuzestod dargestellt. Aber da die beiden Themen aus der Mystik schon so außergewöhnlich sind, wollen wir uns nicht auf Spekulationen einlassen.

(Fortsetzung im nächsten Band)

[145] W. Überwasser, a.a.O. S. XXII.