

Ein neuentdecktes Fresko im Chor der Leonhardskirche

Autor(en): **Feldges-Henning, Uta**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde**

Band (Jahr): **68 (1968)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-117574>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein neuentdecktes Fresko im Chor der Leonhardskirche

von

Uta Feldges-Henning

Während der Restaurierung der Leonhardskirche wurde bei den durch Denkmalpfleger F. Lauber veranlaßten Wandsondierungen an der Nordwand des Chores ein Stück Wandmalerei entdeckt, das dank einem davor angebrachten Epitaph die Jahrhunderte überdauert hat. Das Fresko befindet sich über der Tür zum untersten Turmgeschoß. Der einzige Turm der Kirche, an die Nordwand des Chores geschmiegt, springt mit seiner Südwestkante leicht in die Chorwand vor. Dieser Absatz befindet sich dicht neben dem spitzbogigen Turmeingang. Er bildet heute nach links die Begrenzung des Freskos. Das letztere zeigt nur noch einen Bruchteil aus einem größeren Wandgemälde, das wahrscheinlich bis zur ehemaligen Flachdecke des Chores reichte. Über dem im frühen 16. Jahrhundert eingezogenen Gewölbe sind noch Malereifragmente erhalten. Einige wenige Relikte sind auch an der Oberwand des Chores zum Vorschein gekommen.

Das Bruchstück über dem Turmeingang mißt $1,78 \times 0,91$ m (Größe des Epitaphs), die Breite bis zur Turmkante beträgt 1,86 m. Es gestattet einen Einblick in einen schwer bestimmbareren Raum. Hinter der Brüstung eines Balkons oder einer kleinen Empore knien vier Personen. Links sind die Köpfe einer älteren und einer jüngeren Frau in den traditionellen Hauben des 15. Jahrhunderts zu sehen. Auf sie weist die Hand eines Mannes mit Pelzkappe, von dem ein Teil des Oberkörpers zu sehen ist. Neben ihm befindet sich ein prächtig gekleideter, frontal gesehener Mann mit erhobener rechter Hand. Seine linke Hälfte ist abgeschnitten, da sie über den Rand des Epitaphs hinausragte. Die Kopflinie der Personen bildet eine nach rechts ansteigende Diagonale, die auf den prächtig gekleideten zuführt. Als kleiner Vorhalt zu dieser starken Bewegung dient die Handbewegung des Mannes mit Pelzmütze. Über die Brüstung des Balkons ist ein Teppich mit großflächigem Muster gebreitet. Die Stoffart – wahrscheinlich war Brokat angestrebt –

ist wegen der nicht erhaltenen Farboberschicht unbestimmbar. Nicht ganz in der Mitte des heute erhaltenen Teppichfragments, zwischen der zweiten Frau und dem Mann mit Pelzkappe, ist ein Wappen in ursprünglich zinnoberrotem, jetzt rostfarben aussehenden Vierpaß angebracht: es zeigt, weiß auf blauem Grund, ein aus einem Helm steigendes Horn mit drei unregelmäßig verteilten Kugeln, das Wappen der Familie zem Tolden¹. Von der Brüstung ist links noch ein Teil der hellgrauen Steinmusterung zu sehen. Die Unterseite des Abschlußgesimses ist sehr breit ausgeführt, also stark in Untersicht gegeben. Neben der Haube der älteren Frau ist ein Knauf als Bekrönung des nach links abschließenden Vertikalpfostens sichtbar. Die Empore läuft rechts vor einem Wandpfeiler oder Mauervorsprung durch. Links scheint ein zweiter Mauervorsprung die Anlage zu beenden; daneben, in einer fragmentarisch erhaltenen Malschicht, ist wohl ein Einblick in die Empore zu erkennen. Die Grundfläche der Empore bildet eine von links nach rechts ansteigende Diagonale, die mit einer Geraden ein spitzwinkliges Dreieck formt. Die Bodenplatte der Empore ist von unten gesehen. Leider ist hier ein großer Teil der Malerei weggeschlagen. In die Wandfläche hinter den Figuren ist eine kleine hochrechteckige Nische eingefügt, in der ein monstranzartiges Reliquiar und eine brennende Kerze sichtbar sind. Sowohl die Kerze wie auch das Reliquiar werfen starke Schlagschatten nach links. Das Licht fällt eindeutig von rechts ins Bild. Eine zweite Kerze ist über dem Kopf der älteren Frau zu erkennen, ebenfalls mit Schlagschatten.

Über den Köpfen der Figuren ragen zwei mächtige Gewandstatuen über Konsolen auf. Die Konsolen, aus Platte und Kehle schlicht gebildet, springen weit in den Raum vor. In die Platte der rechten ist der Name YLAYAS (Elias) eingeritzt. Der Block, von dem sie vorspringt, trägt ein Steinmetzzeichen. Ein zweites Steinmetzzeichen befindet sich unter der linken Konsole. Mit auf die Steinblöcke gemalten Rissen und sorgfältig gegebener Scharrierung wird eine stark naturalistische Oberflächenwirkung erreicht. – Das Gewand des Propheten Elias ist nur zu einem Teil erhalten. Es stößt in wuchtigen, senkrechten Falten an die Konsole. Eine Fußspitze wird noch sichtbar. Die linke Seite des Gewandes liegt in tiefem Schatten. Von der zweiten Statue ist noch weniger erhalten: nur der rechte, unterste Teil des Gewandes und der Rest des Namens «ANNES». Vermutlich ist Johannes gemeint.

Die Raumanlage ist deutlich in Untersicht gegeben. Man sieht die Grundfläche des Balkons, die Unterseite seines Abschlußgesimses und die Unterseite der Statuenkonsolen. Am deutlichsten

¹ Die Bestimmung des Wappens erfolgte durch Frl. Dr. H. Gasser.



Fragment einer Wandmalerei im Chor der Leonbardskirche zu Basel.

wird diese Froschperspektive bei dem Gesicht des Mannes rechts, dem man unter das Kinn und in die Nasenlöcher schaut. Das Fresko ist eindeutig auf seine Stellung an der Wand konzipiert. Die Untersicht vermittelt dem Betrachter die Illusion, daß es sich um eine echte Empore hoch über ihm handelt, auf der die vier Personen gerade niedergekniet sind. – Zu der Untersicht kommt als weiterer Faktor, daß die Raumanlage stark von links gesehen ist. Dem frontal stehenden Beschauer erscheinen zum Beispiel die Statuenkonsolen verzerrt. Auch der breit ausgeführte Einblick in die Empore wirkt erst dann wohlproportioniert, wenn man einen Standpunkt in der Mitte des Chores, etwa im zweiten Chorjoch einnimmt. Wir haben hier einen aus jener Zeit für Basel wohl einmaligen Fall von illusionistischem Bezug eines Wandgemäldes auf den umgebenden Raum und auf den Betrachter.

Die Farbigkeit des Freskos ist größtenteils gut erhalten und von erstaunlicher Qualität. Die Architektur wechselt von rötlichen Sandsteinfarben zu hellem Grau, das an der linken Seite in den Farbton von grüner Erde übergeht. Das über die Brüstung gebreite Tuch ist in kräftigem Kalkgrün vorzustellen, auf das das heute grün aussehende Muster – von dieser Farbe ist nur noch die Untermalung erhalten – in einem ockerfarbenen Goldton aufgetragen war. An einigen Stellen sind noch Farbreste davon zu sehen. Die Steinbrüstung ist von dem Grün des Teppichs in lichtem Grau abgesetzt, ein Rest ihres Ornaments auf elfenbeinschwarzem Grund ist links neben dem Tuch zu sehen. Von den Gesichtern der Frauen ist nur die Untermalung erhalten. Ihre Hauben sind weiß, mit Grau schattiert. Bei der linken Frau ist noch ein kleiner Rest eines grauen Kleides sichtbar. Das Gewand der zweiten Frau leuchtet als kräftiger, kobaltblauer Streifen, korrespondierend zu dem Gewand des Mannes ganz rechts auf. Der Mann mit Pelzkappe neben ihm ist in Weiß gekleidet. Sein Gewand läßt an ein Chorherrenhemd denken. Heute fehlen ihm die Schattierungen, die in einem hellen Caput mortuum-Ton vorzustellen sind. Die Kappe hat stumpfbraunen Pelzbesatz an einer altrosa Stoffhaube. Der Inkarnat ist recht gut erhalten, wechselnd von Weiß zu hellstem Grau. Bei dem Mann daneben sind die Farben am besten erhalten. Er trägt ein kobaltblaues Gewand mit gelbem Seidenbesatz an den Ärmeln und an den Verschlusskanten. Dieses kostbare Gewand ist über ein dunkles, bräunlichviolettes, am Hals eng anliegendes Unterkleid gelegt. Besonders schön ist der Seidenbesatz gemalt, dessen Farben von Gelb zu Hellocker changieren. Die Malerei des Gesichtes ist überaus gut erhalten. Sowohl die Modellierung als auch der Blick des rechten Auges sind noch sichtbar. Das Gesicht, von ziemlich breiter

Grundform, zeigt eine knollige Nase, leicht geöffneten Mund und ein kräftiges, rundes Kinn bei weit auseinanderliegenden Augen. Die Inkarnatfarbe setzt sich aus Grau, Weiß und ein wenig Rot zusammen. Der Mann schaut nach oben, auf ein Geschehen, das einmal in einer Zone über ihm dargestellt gewesen sein muß. Seine linke Hand ist wohl analog zu der betend oder grüßend erhobenen Rechten vorzustellen. Als Kopfbedeckung trägt er eine dunkelbraune Kappe. Die satte, rostrote Farbfläche hinter ihm überlagert eine darunterliegende Malschicht, von der heute noch einzelne silberne Partikel durch das Rot schimmern. Möglicherweise ist das Rot der Rest eines zweiten großen Teppichs. Von seiner kräftigen Farbe hob sich das helle Lindgrün des Elias ab, das in den Lichtpartien mit reinem Gelb gehöht ist. Auf der linken Faltenpartie liegt eine Schraffur in Dunkelgrün. Das Gewand des Johannes kontrastiert dazu in Zinnoberrot.

Die Farben des Freskos sind in reinen Tönen nebeneinander gesetzt. Das ist besonders gut bei dem Gewand des Elias zu sehen, auf dem Grün mit reinem Gelb wechselt. Auch die Kontraste Blau-Gelb-Violett sind unvermittelt auf nächstem Raum nebeneinander verwendet. Bei den Figuren ist nicht nur in der Kopfhöhe, sondern auch in der Farbgebung eine Steigerung nach rechts zu beobachten: von dem Grauweiß der Frauenhauben über das Weiß des Chorherrenhemdes bis zu dem prächtig Gekleideten rechts, in dessen Gewand das schmal angetönte Kobaltblau des Kleides der jüngeren Frau und die graugelbe Farbe der Monstranz eine Steigerung zu breiten kräftigen Farbflächen erfahren. Der Ockerton der Schattenflächen des Seidenbesatzes wurde bei den Kerzen schon einmal verwendet. Von unerhörter Leuchtkraft muß der Kontrast der zwei Gewandstudien gewesen sein. Man stelle sich nur die heute noch kräftigen Farben in den ehemals bedeutend größeren Flächen vor! Die Architekturfarben sind gegenüber den Figuren zurückhaltend gewählt, aber auch hier werden farbige Kontraste – Rötlichbraun und Hellgrau – gegeneinander ausgespielt.

Das unter dem Epitaph wohl konservierte Bruchstück gehörte wahrscheinlich, wie schon erwähnt, zu einem größeren Wandgemälde. Über den spätgotischen Gewölben des Chores ist das Fragment eines Wandgemäldes erhalten, dessen starker Illusionismus dem unteren Bruchstück sehr nahe kommt. Auch hier bildet die Turmkante die ungefähre Begrenzung nach links. Rechts endet das Gemälde bei dem Knick zum Chorpolygon. So weit könnte auch das untere Wandbild nach rechts zu ergänzen sein, denn an dieser Stelle endet die zeitlich früher anzusetzende Mannalese (heute im Verputz abgetönt). Das bereits von Stückelberg 1919 über den

Gewölben entdeckte Bruchstück² zeigt die Decke eines Innenraums, in den ein Baldachin gestellt ist. Die Decke besteht aus hellbraunen Balken, vor die schmale Leisten gelegt sind. Fünf Reihen schwarzer Nagelköpfe laufen in die Tiefe. Sie lassen, ebenso wie die deutlich sichtbaren Leistenkanten, die Decke sehr naturalistisch erscheinen. Die breite Ausführung der Decke ist auf einen Betrachter weit unter dem Bild berechnet. Die Begrenzung des Raumes zur Linken ist unklar, rechts sind dagegen die Quader der Seitenwand zu sehen, deren im Schatten liegende linke Seite die Raumtiefe angibt. Eine seitlich vorspringende Konsole trägt einen dunklen vorderen Balken, der zugleich der Abschluß der Decke und oberer Bildrand ist. Neben dem Baldachin ist ein Teil der Rückwand des Gemaches zu sehen, in die ein grauer, mit Krabben besetzter Spitzbogen einschneidet. Seine Tiefe ist in dunklem Rotbraun so ausführlich gegeben, daß der Bezug zum Beschauer unten im Chorraum offensichtlich ist. – Der Baldachin wird von feinen, rötlichbraunen Säulchen getragen. Von seiner Oberkante hängen grüne, blaue und weiße Fransen herab. Diese Kante läuft stark verkürzt in die Tiefe; der Baldachin steht im rechten Winkel zur Rückwand des Zimmers. Er ist – ebenso wie der gesamte Raum, dessen rechte Innenwand man sieht – von links gesehen, also auch hier wieder auf die Stellung des Betrachters bezogen. Das Licht fällt von rechts ein. Wenn wir uns die Gewölbe wegdenken, und dieses Fragment mit dem Stück über dem Turmeingang zusammen sehen, so wird die Annahme recht wahrscheinlich, daß für beide ein gemeinsamer Standort des Beschauers angenommen ist. Die deutliche Untersicht der Emporenarchitektur wurde bereits genannt. Sie ist noch gesteigert in dem ganz oben an der Wand befindlichen, gemalten Innenraum, der ungefähr über den Köpfen der Gewandstatuen des unteren Bildes begonnen haben muß. Vielleicht deuten die neben der Turmkante erhaltenen parallelen grauschwarzen Striche den Boden des Zimmers an. Der starke Illusionismus bei beiden Fragmenten ist ein weiteres Indiz dafür, daß sie zu einem gemeinsamen großen Gemälde gehört haben. Eine dritte, sehr wichtige Gemeinsamkeit liegt in der Lichtführung. Bei beiden Fragmenten fällt das Licht von rechts ins Bild. Die Chorfenster der Kirche sind also als reale Lichtquelle in das Wandgemälde einbezogen.

Auch die Farbigkeit stimmt ungefähr überein: im oberen Gemälde ist der Raum in Hellgrau, Rötlich und Hellbraun gegeben,

² E. A. Stückelberg, Jahresbericht der Basler Denkmalpflege 1919, S. 2. – Abb. in: Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt IV, 1961, S. 287–89, Abb. 327 und 329.

was den Architekturfarben der unteren Bruchstücke durchaus entspricht, nur fehlt hier die Holzfarbe.

Schwieriger wird dagegen die inhaltliche Bestimmung. Nach Riggensbach³, dem ich hier folgen möchte, gehört das obere Bruchstück zu einer Verkündigung an Maria. Dies begründet Riggensbach sehr einleuchtend mit dem Umriß eines Engelflügels, der gerade noch neben einer Gewölbekappe sichtbar ist und der die rechte Abschlußwand überschneidet. Leider ist von dem Körper des Engels nichts mehr erhalten. Ikonographisch gehören sowohl der Baldachin als auch der Innenraum zur Verkündigung an Maria. Möglicherweise lief unter dem Geschehen der Verkündigung eine Reihe von Gewandstatuen durch, nach den Fragmenten des Elias und Johannes zu schließen. – Die Bestimmung der letzteren Statue ist nicht eindeutig, da keine Attribute beigegeben sind. Es kann also sowohl Johannes der Täufer als auch der Evangelist dargestellt sein.

Die schwierigste Frage ist jedoch, wie die vier Personen auf der Empore zu deuten sind. Die beiden Frauen links könnten eventuell Stifterinnen sein. Es kann sich aber auch nur um Adoranten handeln. Der Mann neben ihnen in weißem Gewand und Pelzkappe könnte ein Chorherr sein, die vierte Gestalt, ihrer prächtigen Kleidung nach zu schließen, ein höherer geistlicher Würdenträger. – Da ein großer Teil des Wandgemäldes fehlt, wollen wir keine weiteren Spekulationen anstellen. Die Bestimmung der Personen muß Vermutung bleiben.

Das Wappen gibt uns Hinweise auf die Person des Stifters. Er gehörte der Familie zem Tolden an, die seit 1300 in Basel nachweisbar ist. Heinrich zem Tolden, der als Stifter in Frage kommt, ist der Sohn eines Kürschners Lienhart zem Tolden und der Elsin Ludwig, die 1420 als Witwe geführt wird und für ihre Kinder Klärli und Heinrich einen Vormund hat. 1424 verheiratet sie sich aufs neue mit einem Metzger Burkhardt von Pfirt, der das Haus «zum Breisach», Heuberg 16, besitzt. In der Steuereintragung von 1429 wird Heinrich zem Tolden noch nicht geführt, er war also noch minderjährig. Erst 1441 wird er genannt, als er nach dem Tod des Stiefvaters (1440) einen Teil des Hauses Breisach erwirbt. Seit den vierziger Jahren wird er dann häufiger genannt, die letzte Eintragung datiert von 1461. Bis zu diesem Jahr führt er seine Metzgerbank. 1463 stirbt er. Die in unserem Zusammenhang interessanteste Urkunde datiert von 1452, als Heinrich einer Schwester seiner Mutter 60 Gulden vermacht, weil sie alt und krank sei und er jetzt nach Rom gehe (also nicht mehr für sie sorgen konnte).

Zudem sei er ohne Leibeserben, sowohl in fremden Landen als

³ Kunstdenkmäler a. O., S. 287 ff.

auch zu Hause. Der Metzgermeister muß also ziemlich viel gereist sein, wenn er ausdrücklich angibt, daß er auch im Ausland keine Kinder habe. Die Tatsache, daß er nach Rom fährt, ist daher zu erklären, daß in dieser Zeit um das Heilige Jahr 1450 sehr viel gen Süden gereist wurde. Immerhin erscheint es von diesen Aspekten her möglich, daß ein Metzgermeister einen Teil seines Geldes zu einem Wandgemälde stiften konnte. Allerdings gehörte Heinrich zum Tolden zwar zu den wohlhabenden, aber nicht zu den reichsten Metzgern der Stadt. Ein Wandbild von dieser Größe könnte eventuell seine Mittel überstiegen haben. Es ist aber gut möglich, daß er nicht der einzige Stifter des Bildes war und daß auf der nicht mehr erhaltenen Fortsetzung der Empore ein weiteres Stifterwappen angebracht war⁴. Darauf läßt die Tatsache schließen, daß sich das Wappen zum Tolden nicht in der Mitte des Teppichs befindet.

Zur Frage der Einordnung: Die kunsthistorische Einordnung gestaltet sich wegen der fragmentarischen Erhaltung des Gemäldes besonders schwierig. Der unbefangene Betrachter assoziiert zunächst eine große Verwandtschaft mit dem Stil des Konrad Witz. Die leuchtende Farbigkeit, die durch das Gegeneinandersetzen reiner Farben erzielt wird, spricht für die Nähe zu Konrad Witz ebenso wie das vom Heilsspiegelaltar her bekannte Brokatmuster der Decke. («Cäsar und Antipater», «David und Abisai».) Auch die Köpfe sind ähnlich gestaltet. Der «Chorherr» zeigt den bekannten, leicht geöffneten Mund, kurze knollige Nase und Augen mit sorgfältig angegebenen Ober- und Unterlidern. Die hohen geschwungenen Brauen, wie wir sie vom Heilsspiegelaltar kennen, lassen ebenfalls an die Kunst des Witz denken. Das magere Gesicht der älteren Frau erinnert an die Anna der «Goldenen Pforte». Auch der prächtig gekleidete Mann rechts bestärkt den Eindruck, daß hier Einflüsse von Witz vorhanden sind. – Was wir dagegen aus den erhaltenen Werken des Witz nicht kennen, ist die starke Räumlichkeit, die Eigenständigkeit der Architektur gegenüber den Personen. Bei Witz ist der Bildraum Funktion der Figuren, das heißt die Figuren schaffen sich den umgebenden Raum. Dieser Figurenraum wird in den späteren Werken, der Nürnberger Verkündigung und dem Straßburger Bild dahingehend weiterentwickelt, daß der Raum selbst eine Energie entfaltet, die die Figuren in den Raum zieht. Dabei haftet den Figuren aber etwas bildmusterhaftes an, sie sind verspannt mit der Raumdarstellung und behalten dadurch einen

⁴ Diese Angaben wurden aus dem Historischen Grundbuch der Stadt Basel von Frl. Dr. H. Gasser zusammengestellt, der ich dafür sehr zu Dank verpflichtet bin.

großen Eigenwert. Bei unserem Fragment handelt es sich um eine völlig andere Art von Raumauffassung. Die Empore ist ein selbständiger Raumteil, der seine Tiefenwirkung ohne das Volumen von Figuren behauptet. Im Gegenteil, soweit wir nach den Bruchstücken schließen können, sind hier die Figuren dem Raum untergeordnet. Hierin unterscheidet sich der Maler des Wandgemäldes wesentlich von Witz.

Das Bruchstück über den Gewölben kann ebenfalls weiterhelfen in der Bestimmung der Unterschiede, da wir eine Verkündigung dieses Meisters mit einer Verkündigung des Witz (Nürnberger Bild) vergleichen können. Nach dem wenigen, was von dem Fresko erhalten ist, können wir doch sagen, daß dieser Meister mehr Beiwerk verwendet als Witz. Witz hat sich in seinem reifsten Bild über alle Konventionen hinweggesetzt. Seine Verkündigung geschieht in einem leeren, heilig-nüchternen Raum; von dem Licht abgesehen fehlen jegliche Mariensymbole. Der Meister des Wandgemäldes verwendet dagegen den traditionellen Baldachin, den er in ein herkömmliches Wohngemach stellt. – Auch bei dem unteren Teil läßt die eingefügte Sakramentsnische auf ein anderes Verhältnis zu schmückendem Beiwerk schließen. Zu dieser größeren Freude am Detail gehört auch der Wechsel von grauen zu rötlichen Sandsteinblöcken an der Rückwand. Die außerordentliche subtile Charakterisierung der Oberflächen der verschiedenen Materialien (Scharrierung der Steine, Risse an den Konsolen und Blöcken) können jedoch auch Witz abgesehen sein, der in der «Goldenen Pforte» ein Musterbeispiel an Beobachtung geliefert hat: das von dem Eisenring des Tores abtropfende Wasser hat auf dem Sockel eine Rostspur hinterlassen.

Bei unbestreitbar vorhandenem Witz-Einfluß in der Figurenbehandlung sind aber auch hier Unterschiede zu beobachten: Witz vermeidet Überschneidungen. Wenn er sie doch verwendet, so aus Gründen des Bildinhalts. Von den vier erhaltenen Personen des Freskos ist aber jede ein wenig von der anderen überschritten. Dazu zeigt das Gesicht des Mannes ganz rechts durch seine Darstellung in Untersicht eine gestalterische Kühnheit, die über Witz hinausgeht.

Die differierende Art der Raumgestaltung und der erstaunliche Illusionismus unseres Wandgemäldes brauchen zeitlich nicht weit von Witz entfernt zu sein. Aus dem Jahre 1445 ist mit dem Hachberggrabmal im Konstanzer Münster ein großartiges Beispiel illusionistischer Wandmalerei erhalten. Die Nische über der Tumba Bischof Ottos III. wird als Basis zu einer äußerst realistisch gestalteten Empore verwendet, von der zwei scheinbar in den Raum

hineingreifende Flanken ausgehen, die das Grabmal in die gemalte Nische hereinziehen. Die gemalte Scheinarchitektur schließt an die wirkliche Architektur an. Sie setzt den Sockel des Sarkophags fort (der Erhaltungszustand des Freskos ist leider sehr mäßig). Über der Empore erscheint dann Maria im Strahlenkranz. Dank einer heute nicht mehr ganz erhaltenen Inschrift ist das Entstehungsdatum dieses Wandgemäldes, 1445, bekannt⁵. Auch bei diesem Gemälde findet sich eine überfeine Oberflächengestaltung. Die gekrümmten Schilde an der Empore und die gemalten Steinmetzzeichen unter dem rechten Wappen machen dies deutlich. Auch hier ist über die Empore ein Teppich gelegt. Im ursprünglichen Zustand muß dieses Gemälde, das an der Brüstung die Maßwerk-muster der Tumba weiterführt, verblüffend realistisch auf den Eintretenden gewirkt haben. Diese Art von illusionistischer Wandmalerei ist anscheinend um die Mitte des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen aufgekommen. Sie basiert letztlich auf der Kunst des Masaccio, der um 1425 in Florenz im Langhaus von Sta. Maria Novella das erste Fresko gemalt hat, das den Standpunkt des Betrachters miteinbezieht.

Wer in der Leonhardskirche am Werk gewesen ist, wissen wir nicht. Es scheint ein weitgereister Maler gewesen zu sein, der sowohl italienische (Illusionismus) als auch niederländische (Freude am Detail) Einflüsse verarbeitet hat. Doch auch die Kunst des Witz hat ihn fasziniert (Kopftypen, Farbgebung). Das mag jedoch daher zu erklären sein, daß der Heilsspiegelaltar dieses Meisters vermutlich im Chor von St. Leonhard aufgestellt war⁶. – In der Raumfassung geht der Meister des Wandbildes über Witz hinaus, hier war er richtungsweisend für die Zukunft. In den näheren Umkreis von Witz ist er kaum zu setzen, zumal wir wissen, daß es in der Werkstatt und Nachfolge des Witz, soweit sie uns bekannt sind, keinen erstklassigen Maler gegeben hat. Der Meister dieses Fragments gehört aber zweifellos zu den bedeutendsten der Zeit um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Wir möchten ihn daher, wie auch den kaum bekannten Anonymus des Konstanzer Hachberggrabmals, in die Reihe jener Maler einordnen, von denen wir nicht einmal die Namen wissen und auch kein Oeuvre zusammenstellen können, weil die Erhaltung ihrer Werke, als Wandmalereien, dem Zufall anheim gegeben war.

⁵ H. Reiners, Das Münster Unserer Lieben Frau zu Konstanz, Konstanz 1955, S. 250ff. Abb. ebda.

⁶ Vgl. F. Maurer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt, IV, 1961, S. 223, ebenso Luc Mojon, Der Münsterbaumeister Matthäus Ensinger, Bern 1967, S. 6ff.